

# საბჭოთა სელოვნება

ISSN 0132-1307



1979 2



2 / 1979

# საბჭოთა სენსორები

საპარტვილო სსრ კულტურის სამინისტროს  
უმცველთაგან ერთ-ერთი

## შინაარსი

ლ. ი. ბრეჟნევი — ბავშვები ჩვენი გომავალია . . . . .	2
თეატრისა და კინოს მხატვართა რესპუბლიკური ბავშვთა გვიანე აღიბეგაშვილი — პარტული თეატრალური მხატვრობის დღევანდელობა	4
ციხინა კუხინაძე — პარტული სცენოგრაფიის სკოლა . . . . .	10
ირინე ძუცოვა — ტრადიციებზე დაყრდნობით . . . . .	16
მიხეილ თუმანიშვილი — სცენური სიტყვა . . . . .	20
მერაბ გეგია — თანამედროვეობის მიერ აღორძინებული . . . . .	26
ავთანდილ გველესიანი — რეჟო მსახი . . . . .	30
ნატალია ლუნარსკაია-როსენელი — მარჯანიშვილი . . . . .	33
რუსუდან თიქაძე — მხატვრული კინოს დოკუმენტობა . . . . .	42
ნოდარ ანდლუაძე — მოსკალური ხელოვნების ჯობადი თეორიის მეთოდო- ლოგიური საკითხები . . . . .	47
იოსებ იმედაშვილი — კომპოზიტორი ნიკო სულხანიშვილი . . . . .	52
ვახტანგ ერკომაიშვილი — ბედისწერა თუ შემთხვევითობა. დილითის არსი . . . . .	59
თამაზ ჩხეწყელი — შარნავაზ — 666 . . . . .	65
პოლ ვალერი — პრეზი . . . . .	74
ბავშვთა ნახატების ბავშვთა აკაკი ვახაძე — მომოთხები და ფიქრები . . . . .	78
ვალერიან კანდელია — სიკრატბი (პეესა) . . . . .	88
ჭრენიკა . . . . .	114

**თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
თორეოგრაფია**

მთავარი რედაქტორი  
თამაზ შილაძე  
სარედაქციო კოლეგია:  
აკაკი ბაქრაძე,  
ვანხანა ბერიძე,  
ნოდარ ბაბუნია,  
ჯუმაგა თითოვანი  
(პასუხისმგებელი მდივანი),  
ვასილ კიკნაძე,  
ნოდარ მგალობლიშვილი,  
ჯუმაგა ნიუარაძე,  
ვიკი ორჯონიძე,  
ნათელა ურუხაძე,  
რევაზ ჩხეიძე,  
ანტონ შულუაძე,  
ნიკო მავაბაძე.



# ლ. ი. ბრეჟნევი:

## გავუზიარე ჩვენი მომავალი

როგორც ცნობილია, გაერთიანებული ერების ორგანიზაციამ 1979 წელი ბავშვის წლად გამოაცხადა. იუნესკომ მთელი რიგი ქვეყნების სახელმწიფოთა მეთაურებსა და საზოგადო მოღვაწეებს სთხოვა ახალი წელი მიეღოთ ბავშვებისათვის გაერთიანებული ერების ორგანიზაციის ამ ინიციატივასთან დაკავშირებით.

1 იანვარს ცენტრალური ტელევიზიით გადაიკა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის გენერალური მდივნის, სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარის ამხანაგ ლ. ი. ბრეჟნევის გამოსვლა. გათვალისწინებულია ამ გამოსვლის ტექსტი:

გამარჯობათ, ძვირფასო ნორჩო მეგობრებო! გილოცავთ ყველას ახალ წელს. გაერთიანებული ერების ორგანიზაციამ, რომელიც აერთიანებს მსოფლიოს თითქმის ყველა სახელმწიფოს, გადაწყვიტა ეს წელი ბავშვის წლად გამოაცხადოს. ეს ძალიან კარგი, სწორი გადაწყვეტილებაა. ბავშვები ხომ ჩვენი მომავალია, მათ უნდა განაგრძონ თავიანთი მამებისა და დედების საქმე. დარწმუნებული ვარ, ისინი ცხოვრებას ქვეყნად უფრო უკეთესსა და ბედნიერს გახდიან. ჩვენი ვალი კი ის არის, რომ ვეცადოთ, რათა არც ერთი ხალხის ბავშვებმა არ იცოდნენ

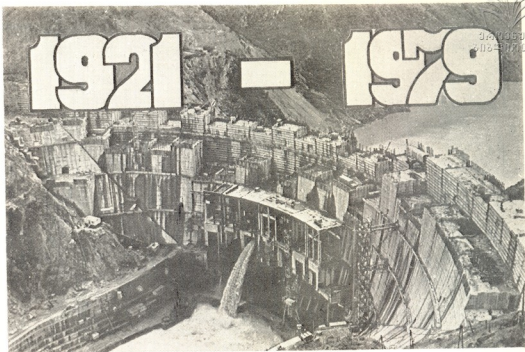
რა არის ომები, რომ მათ მშვიდი, სასიხარულო ბავშვობა ჰქონდეთ.

სამწუხაროდ, დღეს ქვეყნად ჯერ კიდევ ბევრგან გაიხმის სროლა, იღვრება სისხლი და იღუპებიან არა მარტო მოზარდები, არამედ ბავშვები. ჯერ კიდევ ბევრი ბავშვი იტოვება შიშითა და ავადმყოფობით. ამას ვერ შევუძლებთ. საბჭოთა კავშირში ვცდილობთ ყველაფერი ვიღონოთ, რათა ბავშვობის წლები ჩანსალი და ბედნიერი იყოს. ჩვენ ავაშენებთ და კვლავაც ავაშენებთ ათასობით ნაოთელ, მოხერხებულ საბავშვო ბაგას, საბავშვო ბაღს, სკოლას. ჩვენ ვცდილობთ ბავშვებს ვასწავლოთ სიკეთე, მეგობრობა, ვასწავლოთ იცხოვრონ კეთილმეზობლურად ყოველი ეროვნებისა და კანის ფერის ყველა ადამიანთან, ვასწავლოთ მათ შრომის პატივისცემა და შრომა ყველა ადამიანის საკეთილდღეოდ.

ძვირფასო ბავშვებო! გოგონებო და ბიჭუნებო! მოვადრო და თქვენც გაიზრდებით, მაშინ მომავლისათვის ზრუნვა თქვენ დაგეისრებათ. ჯერ-ჯერობით კი გაისურვებთ ჩანმრთელობას, ბედნიერებას, მშვიდობიან და საამურ ცხოვრებას.

ამხანაგ ლ. ი. ბრეჟნევის გამოსვლა იუნესკოს გაგზავნა (საქდესი).

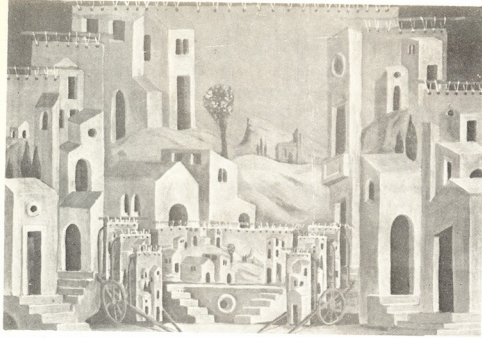
**გაუქმდეს  
საბჭოთა  
საქართველოს  
58-ე  
წლისთვის!**



# **თეატრისა და კინოს მხატვართა რესპუბლიკური გამოფენა**

საქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეაში ექსპონირებული იყო თეატრისა და კინოს მხატვართა ნამუშევრების რესპუბლიკური გამოფენა, რომელმაც დამთავლიერებულთა დიდი ინტერესი გამოიწვია. გამოფენას მიეძღვნა საქართველოს მხატვართა კავშირისა და საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გაერთიანებული პლენუმი, რომელზეც ფართო სჯა-ბაასი გაიმართა თანამედროვე ქართულ თეატრალურ მხატვრობაზე.

ჩვენი ყურნალი აგრძელებს საუბარს ქართული სასცენო და კინოს მხატვრობის შესახებ და მკითხველებს სთავაზობს ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის გაიანე ალიბეგაშვილისა და ხელოვნებისმცოდნეების — ცისანა კუბიანიძისა და ირინე ძუცოვას წერილებს.



საქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეაში გამართული, თეატრისა და კინოს მხატვართა ნამუშევრების რესპუბლიკური გამოფენა არა მხოლოდ მრავალრიცხოვან, თვითმყოფადობით გამორჩეულ შემოქმედთა ნიჭიერების დემონსტრაციაა იქცა, არამედ ამ დარგებში მოპოვებული მიღწევების დამადასტურებელ ფაქტადაც.

აღსანიშნავია, რომ ქართველ მხატვართა მთელმა პლეადამ მილიანად დაუკავშირა თავისი შემოქმედება თეატრსა და კინოში მუშაობას. დაუმრეტელი ფანტაზია, გამომგონებლობა, მრავალფეროვანი მხატვრული ხერხების თავისუფალი გამოყენება თეატრისა და კინოს სპეციფიკური ბუნების შესატყვისად ნათლად გამოვლინდა ამ ნაწარმოებებში.

ახალი მხატვრული ხერხების ძიებას წარმოდგენილ ესკაზებსა და მაცეკბეში განსაზღვრავს თვით ღრამატურგიული ქმნილება, მოქმედების ადგილისა და დროს, სცენური სივრცის შერწყმება.

თუ გავიხსენებთ 30-40-იანი წლების თეატრალურ დარგებს, შემოქმედთა სწრაფვას დოკუმენტური სიზუსტისადმი, არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ისიც, თუ რა მნიშვნელოვანი იყო 50-იან წლებში გარდატეხა ქართულ სახეით ხელოვნებაში, რასაც თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნებაში მოჰყვა მისი სპეციფიკური ბუნების საბოლოო „რეაბილიტაცია“. სწორედ ამ პერიოდისან სულ უფრო მკაფიოდ ჩანს დეკორაციების აქტიური როლი სპექტაკლის იდეურ-მხატვრული სტრუქტურის შექმნაში. ამან, თავის მხრივ, განაპირობა რეჟისორთან მხატვრის მჭიდრო კავშირი. მართალია, ეს გარდატეხა ზოგჯერ ქართული თეატრის 20-იანი წლების სპექტაკლების ერთგვარი მიზაძვით აღინიშნა, მაგრამ ეს მოწმობდა სცენური სივრცის დასაუფლებლად ისეთი ახალი, მეტყველი ფორმების ძიებას, რომელიც ხელს შეუწყობდა სპექტაკლის შინაარსის გახსნას, მაყურებლის სათანადო „ატმოსფეროში“ მოქცევას. 50-იანი წლების მცირე ნახევრიდან სცენის ცნობილი ოსტატების — დ. თაფაძის, ი. შტენბერგის, ი. ასკურაეას, ფ. ლაპაიშვილის, ე. დონცოვას გვერდით თეატრში აქტიური მოღვაწეობა დაიწყო მხატვართა ახალმა თაობამ — ნ. იგნატოვმა, თ. ჭოჩიაკიძემ, ა. სლოვისკიმ, ი. ჩიკვაიძემ (სამი მხატვრის შემოქმედებითი კავშირი, ცნობილი შემდგომში „სამეულის“ სახელით); გ. გუნიამ, მ. მალაზონიამ, თ. მურვანიძემ და სხვებმა. მათი ნამუშევრები გამოირჩა საინტერესო და მრავალფეროვანი მხატვრული მიდგომით, მკაფიოდ გა-



**ნ. იგნატოვი**

ესკიზი სპექტაკლისათვის „ჩამაზებია“ (ოპერის თეატრი, 1974).

**თ. მირზაშვილი**

თოჯინების ესკიზი მულტიფლიმისთვის „ხანუმა პარიზში“ (1973).

**დ. ერისთავი**

ესკიზი კინოფილმისათვის „იყო შაშვი მაგლობელი“ (1972).





# ქართული თეატრალური მხატვრობის დღევანდელობა

## გაიანე ალიბეგაშვილი

მოვლინდა მხატვარი-დამდგმელის აქტიური შე-  
მოქმედებითი როლი.

გამოფენილმა ესკიზებმა წარმოგვიდგინეს 50-  
იან წლებში დაწყებული მხატვრული ძიებების  
პროცესის შემდგომი განვითარება.

გამოფენამ დაგვანახა, რომ ბოლო ათი წლის  
მანძილზე ქართულ თეატრალურ-დეკორატიულ  
ხელოვნებაში მოხდა საინტერესო ცვლილებები  
ნამუშევრები იმდენად მრავალფეროვანი იყო  
მხატვრული ხერხებით, რომ შეუძლებელია მოკ-  
ლე მიმოხილვაში შევეხეთ არამც თუ მიუღ მა-  
სალას, არამედ მოვიხსენიოთ ყველა მიწაწილ  
მხატვრის სახელი. აქ შევჩერდებით მხოლოდ  
ისეთ მაგალითებზე, რომელნიც ნათლად გამოხა-  
ტავენ მთავარ, დამახასიათებელ მხატვრულ ტენ-  
დენციებს.

ყოველი ცალკეული მხატვრული ხერხის შერ-  
ჩევა განპირობებულია, პირველ რიგში, თვით პი-  
ესის ხასიათით და შერე კი მხატვართა თავისე-  
ბური „ხედვით“, ამიტომაც, ერთი და იმავე პიე-  
სისათვის სხვადასხვა მხატვრის მიერ წარმოდგე-

ნილი ესკიზების „ინტონაცია“ შეიძლება გარკვე-  
ულად განსხვავდებოდეს ერთმანეთისაგან. ასე,  
მაგალითად, ე. დონცოვას მიერ შესრულებულ ეს-  
კიზებში სპექტაკლისათვის „ცილინდრი“ საზგას-  
მულია თეატრალური მოქმედების პირობითობა,  
მაშინ, როდესაც გ. მღებრიშვილის ესკიზებში უფ-  
რო „ყოფითი“ განწყობილებაა შექმნილი.

თ. მურვანიძის ესკიზში სპექტაკლისათვის  
„სანამ ურემი გადაბრუნდება“ დეკორაციის კომ-  
პაქტურობა, ოდნავ „დამძიმებული“ ინტენსიური  
ფერადღვნებით, ფორმის სტატიკურობას წარმო-  
ქმნის.

„სამუელის“ მაკეტში და ესკიზში ფორმები  
უფრო დინამიკურია, რაც განპირობებულია თა-  
ვისუფალი ნახატითა და ცხოველხატული ფერა-  
დღვნებით.

ერთგვარად გამერულ ხასიათს იძენს მოქმე-  
დება თ. მურვანიძის მხატვრობაში სპექტაკლისა-  
თვის „კავკასიური ცარცის წრე“. გ. აღუქსი-  
მესხიშვილმა კი ეს ამოცანა მკაცრ კოლორიტში  
გადაწყვიტა. ფარებით შემოფარგლული ფართო  
სასცენო სივრცე და უბრალო ტილის ფარდების  
კომპინაცია, მოქმედების ადგილის სწრაფი ცვა-  
ლებადობის ამოცანის გადაწყვეტასთან ერთად,  
რეტულური ნახატის მიზანსცენათა შექმნის შესა-  
ძლებლობას იძლევა.

აღსანიშნავია, რომ ერთი და იგივე მხატვარი  
მიმართავს სულ სხვადასხვა მხატვრულ ხერხებს,  
რომელთა შერჩევას განპირობებს თვით პიესის  
ხასიათი. ამით აახსნება, რომ ე. დონცოვას მიერ  
წარმოდგენილ ნამუშევრებში ვხვდებით როგორც  
ტრადიციულად გადაწყვეტილ სათამაშო მოედანს,  
ბუნებრივად (სივრცობრივ ასპექტში) განლაგე-  
ბული დეტალებით („უკანასკნელი“), ასევე გე-  
ომეტრიული ფორმის დეკორაციებს („დაუთმე  
ადგილი ზღაღინდელ დღეს“).

უფროსი თაობის მხატვრების მიერ ახალი მხა-  
ტვრული ხერხების ძიება სწირად თანაარსებობს  
ტრადიციულ გადაწყვეტასთან. ი. ასკურავას ეს-  
კიზებს შორის ვხვდებით ცხოველხატული პიესა-  
ების გამოსახულებას („ყოფილი“) და ესკიზებ-  
საც, რომელთა მხატვრული ეფემერი განპირობე-  
ბულია იმ ემოციური დატვირთვით, ერთ მეტყველ  
დეტალს რომ ენიჭება (ჯაჭვი ოპერაში „ფაუსტ-  
ტი“). მხატვარი არ გაურბის არც განზოგადებულ  
ფორმებს, რაც მას მონუმენტურობის შექმნაში უს-  
პარება („ტრუბადური“, „ჰამლეტი“), სხვა შემთ-  
ხვევაში იგი რეალური საგნების დასვეწილი ფორ-  
მებისა და ნატიფი კოლორიტის საშუალებით  
მოქმედების მხატვრულად მეტყველ ადგომას ქმნის

(„სევილიელი დალაქი“). ამავე დროს, მხატვრები ყოველთვის დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ განათებით გამდიდრებული ფერადლოვნების ემციურ შემეტბებს.

დ. თავაძის ესკიზები სექტაკლებისთვის „რიზარდ III“ და „ანტიგონე“ მოწმობს, რომ მხატვარი ერთგულობს იმ ტენდენციებს, რომელიც ჯერ კიდევ „მაკეტის“ ესკიზებში გამოვლინდა (1953 წ.). როგორც იმ ესკიზებში, აქაც მხატვარი მოქმედების ადგილად იყენებს მიუღწეველ ნურ სივრცეს; იგი თავისუფლად წყვეტს სივრცის დაგეგმარების ამოცანას, ანაწევრებს სათამაშო მოედანს კიბეებით, ფარებით და ამით ქმნის ფართო შესაძლებლობას საინტერესო მიზანსაყენებლობისთვის. ამავე დროს, დ. თავაძე ყურადღებას ამახვილებს ეპოქისა და მოქმედებისათვის დამახასიათებელი დეტალების შერჩევაზე. ამგვარად მისი დეკორაციებისთვის ნიშანდობლივად იქცა ფორმათა ისეთი გრაფიკული სიმკვეთრე, რომელიც კომპოზიციის გეომეტრიულ კანონზომიერებასთან ერთად (ზუსტი სიმეტრიულობა ფორმალურად გაშლილი პორტიკებისა „ანტიგონეში“) ერთგვარად აკლავს მათი მონუმენტურობის შეგრძნებას, რასაც მოითხოვს ორივე სექტაკლის დრამატული შინაარსის გასნა.

გეომეტრიული, აბსტრაქტული ფორმებით გატყევის აკლენს ე. ლაიაშვილის ესკიზები („პეპო“, „დონ კარლოსი“). მხატვარმა თავისი მოღვაწეობა თეატრში დაიწყო მკაფიოდ გამოქვეყნებული ტენდენციით — შექმნა ფერადოვანი, თეატრალური სანახაობა. ახლა მხატვარი მკვეთრად ცვლის ამოცანასადა მიდგომას. ახალი მხატვრული ამოცანები ნან ჯერ კიდევ „კამედონი“ დანისხა და ამგვარად კიდევ უფრო ნათლად ჩამოყალიბდა. გარდატეხა იმდენად მკვეთრია, რომ წარმოგიდგება წინანდლის საწინააღმდეგო მხატვრული პრინციპებით დიდუღრმობამდე მისულ გატაცებად. მაგრამ გეომეტრიული „ბილიკების“ რთული კომპინაციებით, ფარებით, მათი მკვეთრი, სწორხაზოვანი ნახატები შემოხსაზული ფორმების დაპირისპირებით შექმნილია გარემო ეფექტური მიზანსაყენებისთვის. შენარჩუნებულია აგრეთვე მხატვრისათვის დამახასიათებელი სწრაფვა ფორმათა მონუმენტურობისკენ, სივრცის მასშტაბურობისადმი, რომელიც შეესატყვისება მოქმედების პათოსს („დონ კარლოსი“). გეომეტრიული ფორმების სიმრავლე დაძლეულია მხატვრისათვის ჩვეული ფერადოვნების, რომელიც მკაცრ კოლორიტსა და ტუნწად შერჩეულ ფერთა მეტყველ დაპირისპირებაში მდგომარეობს (ყვიითე — ლურჯთან, ყვიითე — იისფერთან ან მწვანესთან), ამასთან ყოველი ფერი ტონალურად გამდიდრებულია განათებით.

მხატვრულად შთაბეჭდავია და კოლორისტულად დახვეწილი შ ჩიქოვანის ტრადიციულად გადაწყვეტილი ესკიზები „ტრაგიატასიის“

(მე ტონთან დაპირისპირებულია მიციმიციმე ვერსხლისფერი და ოქროსფერი).

ახალ გზას ქეებენ ახალი თაობის მხატვრები. თუ ადრე თ. მურგანიძის ნამუშევრებში იგრძნობოდა განსაკუთრებული გატაცება ინტენსიური ფერადლოვნებით, ახლა მხატვარი ფერწერულ საშუალებებს მათი კომბინაციით ამდღრებს. კომპაქტურად ორგანიზებულ, პირობითი ხასიათის „ამწებულ“ დეკორაციებში („დაწინდა მონასტრში“), წყინდა ფერწერული ხერხების გვერდით, მხატვარი თამამად მიმართავს მსუბუქი ნახატის, გროტესკის მეტყველ ძალას („ყვარეყვარე თუთამარი“).

კვლავც ფართო შემოქმედებით დიაპაზონს, დაუნრეტელ გამომონებლობას ამკლავებს მხატვართა კოლექტივი — „სამეული“. მათ მიერ გამოყენებული ხერხები გამომსახველობით ყოველთვის შოულდნდება და ახლებური.

მხიარული სექტაკლისათვის — „ყორანი ჯარისკაცი შევიკი“ შექმნილ დეკორაციებში ესკიზური ხასიათის ნახატები აჩარბობენ სცენის პორტალს და სახეების, მოქმედების დახასიათების დაზუსტების მეტყველ ხერხად იკითხებიან, ორგანულ, სტილისტურ მთლიანობაში წარმოგიდგებიან იმ მსუცელობითი ფორმების ნახატთან, სცენურ მოედანზე რომ იქმნება. გროტესკული ნახატის უპირატესობა დეკორაციის ანსათის შექმნაში ხაზგასმულია თავმყავებულ, ტუნწად ნახსარი ფერთი.

სკულპტურული ფორმა, ექსპრესიულ ნახატთან კავშირში, სულ სხვა ხასიათის გამომსახველობას იძენს „ოდილისის“ გაფორმებაში. მაცურების გადაყვანა გარკვეული ადგილისა და დროის „ატმოსფეროში“ ხელოვნების ნაწარმოებთან ასოციაციის გზით ახალი როლია. ან ხერხის მიმართავდა ქართულ სცენაზე ი. შარდენიანი („ორლანელი ქალწული“), ი. სუბიათავილი („რომეო და ჯულიეტა“). იმვე პრინციპს მიმართა „სამეული“, მაგრამ ან ხერხის სრულად და ახლებური, ორიგინალური განსახიერება პიოვა: ქორს, რომლის როლი ფრიად მნიშვნელოვანია ბერძნულ ტრადეციაში, წარმოდგენილია სკულპტურულ ფიგურებად, რომელნიც გაერთიანებული არიან ფართო ქსოვილით. ეს ქსოვილი, რომელიც პოსტამენტსაც ფარავს, მკაფიო ვერტიკალურ ნაოჭებად ეშვება ქვემოთ და ამით ძლიერდება ფიგურების ბრძნულ კლასიკურ სკულპტურასთან მსგავსების შთაბეჭდილება. ქსოვილის ექსპრესიული მოძრაობით მხატვრებმა მონახეს მოქმედებაში ქორსს აქტიური ჩართვის ხერხი და ამით გააძვირეს დრამატული სიმძაფრე. ამგვარი დინამიკური მომენტების შექმნა შეესაბამება სოფოკლეს „თრობის“ მღღვარე რიტმს (განსხვავებულს ესქილეს „ზომიერი“ ტემპისაგან). ქორის ფიგურებით შეზღუდული, საკმაოდ მცირე ზომის სათამაშო მოედანი ხელს

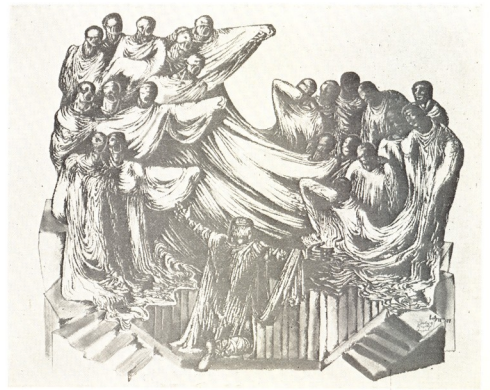
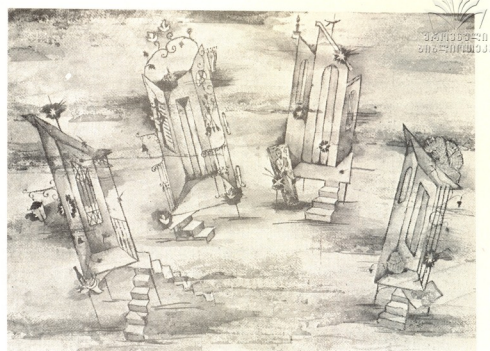
უნდა უწყობდეს სოფოკლესათვის დამახასიათებელ, ყურადღების გამაზვიებლას პიროვნების დრამაზე. ორივე ეს მომენტი მეტყვევალადა განსახიერებული ესკიზებში, რამაც, ჩვენი აზრით, მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე, ვერ კპოვა სათანადო განხორციელება. ერთის მხრივ, თეატრის მცირე დარბაზში მოხსენსებებმა დაკარგეს მინუმენტურობა (რომელიც უნდა შეექმნა ამ გაფორმებას. თ.კვადარველად იგი გათვალისწინებული იყო ფლანდრიისის ფართო დარბაზისათვის), მეორე მხრივ კი, ზოგიერთი მოხსენსების რეჟისორულმა ინტერპრეტაციამ, სათამაშო მოედნის სივრცის მცირე ზომის პირობებში, წარმოდგენა თითქმის ჟანრულ ხასიათამდე დიდივანა. ვერ მოინახა აგრეთვე, ქსოვილისა და პოსტამენტის მოძრაობის სიმალღეთა ცვალებადობის სათანადო რიტმი, რის გამოც მხატვრების მიერ საინტერესოდ გააზრებულმა ხერხმა პირდაპირი, ილუსტრაციული ხასიათი შეიძინა. არ შეიძლება არ გავიხსენოთ, რომ იმავე მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე, მასშტაბურად არცთუ გრანდიოზული პ. ოცხელის დეკორაციები სპექტაკლსათვის „ურიელ აოსტა“ აღიქმებოდა ხაზგასმულად მინუმენტურად, არა მარტო თავისი განზოგადებული ფორმების, არამედ მიხსენსებების მკაფიო, ზუსტად ნაპოვნი მეტყველი რიტმის გამოც.

„ასოციაციის“ ხერხს მიმართავს ი. გვევმიძეც (ბალუტი „მედია“). ბალუტი სცენური სივრცის სულ სხვაგვარ ორგანიზაციას მოითხოვდა. ი. გვევმიძეც ქმნის დეკორირებულ ფარდას, რომელზეც შავ-თეთრი ფერებით წარმოდგენილია ბერძნული ჭანდაკებისა და ტანების მსგავსი გამოსახულებანი. ამ გამოსახულებათა სხვადასხვა მასშტაბი, მათი დამონტაჟება ხაზს უსვამს ფარდის დეკორატიულ ხასიათს. მოქმედებების განვითარებისას ვიწრო „ფარდები“ მრავლდება. მათ ზედაპირზე „დაღვრილია“ წითელი და წაი ლაქები, რაც უნდა ზრდიდეს ემოციური დაძაბულობის შთაბეჭდილებას, მაგრამ ეს ამოცანა „ჩაიძირა“ შავ-თეთრი ლაქების ქაოსურ ექოვლანტულობაში. ეს კიდევ ერთი მაგალითია იმისა, თუ რა მკაცრად უნდა იყოს გათვალისწინებული სცენისა და დარბაზის საერთო სივრცითან კავშირში დეკორაციების აღქმის მხატვრული ფემქტი.

თ. გაიზე ესკიზი სპექტაკლსათვის „ესპერადა“ (კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ თეატრალური სახელოსნო, 1978).

მ. კავკავაძე კოსტუმების ესკიზი სპექტაკლსათვის „პამლეტი“ (მეტეხის თეატრი, 1975).

ო. ქორაიძე, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლსათვის ა. სლოვინსკი, ოლიდოს შეფე“ (მარჯანიშვილის თეატრი, 1978).





ნ. იგნატოვისა და გ. ალექსი-მესხიშვილის ესკიზები სხვადასხვა ფერწერულ მანერას წარმოგედგინენ.

ბალეტისათვის „ბერიკაბოა“ ნ. იგნატოვმა შესარტა ესკიზები, რომელთა მხატვრულმა ხასიათმა კიდევ ერთხელ წარმოაჩინა ავტორის დაუმრეტელი ნიჭი დეკორაციული კომპოზიციების შექმნაში. მან ხაზი გაუსვა წმინდა თეატრალური ხასიათის დეტალებს (ნიღბები, სტილიზებული კოსტუმები), რომელნიც აცოცხლებენ საგნებს, ცოცხალ ფიგურებს კი საკანთა სამაროსთან აახლოებენ. კოსტუმების ნახატი ორგანულ კავშირშია მოქმედების პლასტიკასთან და ხელს უწყობს მოქმედ პირთა ქუსტების, მოძრაობის დახასიათებას. კოსტუმთა მხატვრული „სახის“ შექმნის საწინააღმდეგო მაგალითია მ. ჭავჭავაძის ესკიზები სპექტაკლისათვის „კამლეტი“, სადაც ტიპაჟი დახატულია დარღვეული პროპორციებით — ხაზგასმულად მოკლე ფეხებით, ფართო მხრებით, თითების უზომო უტრირებით, ასეთი ნახატი არავითარ კავშირში არ არის ტრაგედიის შინაარსთან, სახეების ხასიათთან. პ. ოცხელმა თავის დროზე წარმოსახა უადრესად სტილიზებული პერსონაჟები კოსტუმებში, მაგრამ ამ შემთხვევაში ფიგურათა უტრირებული ფორმები შეესაბამებოდა პიესის ხასიათს და ხაზს უსვამდა მოქმედ გმირთა სახეს, მათ ხასიათს. ამით მაყურებელი მოქმედების „ატმოსფეროში“ შედიოდა.

გ. ალექსი-მესხიშვილის ფერწერული ნიჭი ფაქიზ კოლორატში მდლანდება. ფერის გრძობა, დეკორაციულობა განსაკუთრებით ვლინდება საბალეტო სპექტაკლებში „მშლუკნიკი“, „პაპელაია“. სხვაგვარადაა გადაწყვეტილი დეკორაციები სპექტაკლებისათვის „კავკასიური ცარცის წრე“, „ქალი ქეიშაში“, „ღალატის“. თავისთავად ორიგინალურად გააზრებული, ისინი ძალზე განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან და მხატვრის ფანტაზიაზე მიუთითებენ.

გ. ალექსი-მესხიშვილი თავისუფლად იყენებს ფერების კომბინაციას, რითაც ახერხებს მოქმედების ადგილის სწრაფ და მეტყველ შეცვლას („კავკასიური ცარცის წრე“). მხატვრისათვის ძარდა — წმინდა დეკორაციული ფუნქციის შექმნის ხერხივცა („პოეზიის საღამო“, „ღრაკონის“ ფარდა).

დახვეწილი გემოვნების მიუხედავად, გ. ალექსი-მესხიშვილის დეკორაციებს, ზოგიერთ შემთხვევაში, ერთგვარი ეკლექტიზმის ვალდებულება აქვია (ასე, მაგალითად, ნიღბების ვეერდით ნატურალიზმამდე დაყვანილი მსაჯურის გრიმი), მაგრამ ეს, შესაძლოა, უფრო რეჟისორის ჩანაფერითანაა დაკავშირებული (თვით რეჟისორი აერთიანებს ამ სპექტაკლში იმგვარი საწინააღმდეგო ხასიათის მოქმედებებს, როგორცაა პირობითი ქუსტები და ბანაობის ნატურალისტური

სცენა). ასევეა სპექტაკლში „ღრაკონი“; ფარდის ნაკვეთის დეკორაციულ ფუნქციას უპირისპირდება მასზე დამატებული მოცულობითი გამოსახულებანი. ზოგჯერ მხატვრის ესკიზებში ფუნქციური დეტალი შეაქვს და ვერ ითვისაწინებს თუ როგორ აქედნდება იგი გადღობის დროს (ფოთლები ფარდაზე — „პოეზიის საღამო“).

ნამუშევრებში ჩანდა ავტორთა სწრაფვა სცენური ესკიზების სახით შექმნათ მხატვრულად გამომსახველი ნაწარმოებები. ა. ჭელიძის ესკიზები „რევიზორისათვის“ თავისთავად საინტერესო, დეკორაციული ხასიათის კომპოზიციებია. კოსტუმები და დეკორაციები ერთ დაფაზეა დამონტაჟებული. ამ კომპოზიციებში ლაქების მეტყველი აქცენტები და გროტესკული ფორმები ხელს უწყობს პიესის მოქმედებისა და გმირთა ხასიათის გასნახს.

სურათოვან სილამაჟზე ზრუნვა ზოგჯერ ესკიზებში თვითმონაწილთაგანადა დადევნილი. კოლაჟის კომპოზიციების მსგავსად შესრულებული ასეთი, წმინდა აბსტრაქტულ-დეკორაციული კომპოზიციები ვერც მხატვრული და ვერც შინაარსობრივი თვალსაზრისით ვერ უკავშირდება სცენას. დამახასიათებელია, რომ ასეთ შემთხვევაში ერთნაირ მხატვრულ მიდამოს ვაჩვენებ სულ სხვადასხვა ხასიათის სპექტაკლებისადმი (უხუშარაშვილის „ჩარლის დიდა“, „მოგვეთილი“). ვერავითარ ესთეტიკურ სიამოვნებას ვერ აღძვრს სცენაზე გადღებული, ნებისმიერ მონტაჟში წარმოდგენილი ხის ნაწილები, ჭედღობისა და ქსოვილის ნაფლეთები, ძაფების ან მავთულის ხლართი.

ამგვარი ხასიათის ნამუშევრებს მიეკუთვნება ესკიზები, რომელშიც მაყურებელმა, შესაძლოა, გულდასმითი დაკვირვების შედეგად ამოიკითხოს ზოგიერთი საკანთა ფორმა, სივრცეში მათი ვარკვეული განლაგება, მაგრამ ფერთა ლაქების განაწილება, კომპოზიციის ქაოსური, მშრალი ხასიათი ამ ესკიზებს ამსჯავს დაზგურ-აბსტრაქტულ კომპოზიციებს (მ. ზეგლიძის „ყვარეყვარე თუთაბერი“, „ქალის ტირით“).

ფერადოვან, ფერწერულ ესკიზებს გამოფენაზე უპირისპირდება გ. გუნიას ნამუშევრები, რომელშიც ზუსტად ნახატის გამოთქვამისა და მხატვრული მეტყველი დეტალები. დახვეწილ გემოვნებაზე მიუთითებს თავშეკავებული კოლორიტი, კომპოზიციის ნათელი ხასიათი, მჭიდროდ დაკავშირებული სპექტაკლის დეტალების განსნახსთან. მძიმე თოკების ხლართისა და ტყავის „ფარდის“ მოძრაობით შექმნილი მრავალფეროვანი, ფუნქციური კომბინაციები ესკიზებში სპექტაკლისათვის „მეფე ლორი“ მეტყველად გადმოსცემს ფსიქოლოგიურ სიტუაციას და, ამასთან, ხელს უწყობს სცენების ადვილად შეცვლას.

„შუშანიის წამების“ ესკიზებში კვლის გეირვების მეტყველი სიმბოლო, მკაცრი თარის გა-

სიტაბრი დაპირისპირება სათამაშო მიედინს სივრცესთან და მიზანსცენებით მონუმენტურ ელერადობას აღწევს და შეესატყვისება ისტორიული დრამის პათოსს. ესკიზებში „პიკის ქალი-სათვის“ გვიხილავს მსუბუქი და, ამასთან, ზუსტი ნახატი გამოსახული, პეტერბურგის არქიტექტურის დამასასიათებელი დეკორი, კლასიკურად ნათელი კომპოზიცია, ტექტონიკური ხასიათის არქიტექტურული მოტივებით, რაც ქმნის წარსული საუკუნის პეტერბურგის „ატმოსფეროს“. მხატვარი ყურადღებას ამახვილებს მაგიდაზე, რომელიც დრამის ბირთვს წარმოადგენს და სცენებში სხვა ფუნქციებსაც ასრულებს.

მკაცრი, თითქმის მონოჭრთული კოლორიტი გ. გუნის ესკიზებში მდიდრდება მეტყველად გამოყენებული განათების ცხოველხატული ეფექტებით. სულ სხვაგვარი ხასიათისაა ესკიზები მხიარული სპექტაკლისათვის „სოკრატე“. მსუბუქი, დინამიკური ნახატი ერწყმის თვით მოქმედების ტემპს.

გ. გუნია გამომსახველად იყენებს ძველი ქართული ხელოვნების მოტივებს („ყიფიანი შემოყვარა“). დეკორაციების კომპოზიციებში ეს მოტივები მხატვრულად და შინაარსობრივად ლოგიკურია. კოსტუმების ესკიზები გმირთა სახეებსა და სპექტაკლის საერთო ხასიათთან სტილისტურ ერთიანობაში იკითხება, გამოირჩევა მკაცრი, განუზოგადებელი ფორმებით.

ძველი ქართული ხელოვნების ელემენტებს დიდ მხატვრულ ძალას ანიჭებს მ. მალაზონიაც. მის მიერ „კახაბერის ხმლისთვის“ შექმნილ ფა-

რდაზე ძველი ქართული რელიეფების მსგავსი მოტივები მეტყველი „შესავლის“ როლს თამაშობს, რომელიც თავიდანვე განსაზღვრავს მოქმედების „ატმოსფეროს“.

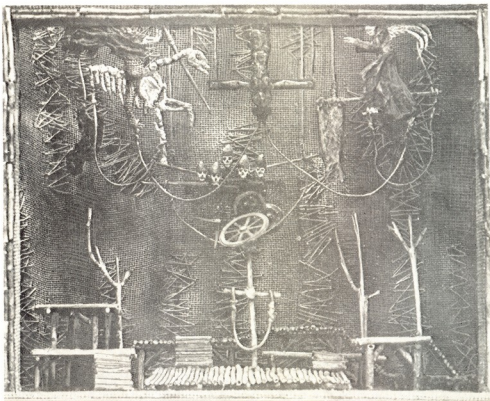
თეატრალური პირობითობა ფართო შესაძლებლობას იძლევა მხატვრული ხერხების ძიებისათვის, მაგრამ ესკიზების სცენაზე გადატანისას აუცილებლად უნდა იყოს გათვალისწინებული საბოლოო მხატვრული ეფექტი.

მხატვრულად გაუმართლებლად მიგვაჩნია ზოგიერთ ესკიზში ფოტოსურათების გამოყენება. ეს ფოტოსურათები, თავისი შემთხვევითი, თანაც დოკუმენტურობის გამო, ვერც კოსტუმის ხასიათზე მიგვანიშნებს და არც დეკორაციების საერთო ფერადოვან გადაწყვეტას არ გადმოსცემს.

გამოყენაზე ფართოდ იყო წარმოდგენილი სადღილო ნამუშევრები, რომლებშიც ჩანს ოპერისა და დრამის სასცენო მოედნების სპეციფიკის გათვალისწინება. ესკიზები, შესრულების მხრივ, დასრულებულობის შთაბეჭდილებას ქმნიან. ზოგიერთ შემთხვევაში აშკარად ვლინდება ხელმძღვანელის „ხედვა“ (ფ. ლაბიაშვილი, დ. თაყაიშვილი), რამდენიმე ნამუშევარში თეატრალური ესკიზის სპეციფიკას ჩრდილავს დაზგური ფერწერული სურათისათვის დამასასიათებელი თავისებურებანი („რომეო და ჯულიეტა“), ზოგჯერ კი დეკორაციების გადაწყვეტის პრინციპი არ ეთანხმება პიესის ხასიათს („მეფე ლირი“).

**გ. გუნია**

ესკიზი სპექტაკლისათვის „უამთა სიანე“ (მარჯანიშვილის თეატრი, 1972).



ესკიზები კინოფილმებისათვის, შესრულებული დ. ერისთავის, ა. კაკაბაძის, კ. ხუციშვილისა და სხვა მხატვართა მიერ, აღსანიშნავია არა მარტო შოქმედების ადგილის ხატოვანი დახასიათებით, არამედ კინო-სიერცის სპეციფიკის გათვალისწინებითაც. სიერცე ამ ესკიზებში ხშირად იქმნება სათანადო დეტალის შერჩევით, მოქმედებაში მათი მნიშვნელობის საზგასმით. ეს დეტალები მოქმედების ადგილის ავტორისეულ, ემოციურ დახასიათებას იძლევიან.

ბევრი მკვლევარი ეხება კინოსა და სახვითი ხელოვნების გენეტიკური კავშირის საკითხს და, ამასთან ერთად, ყურადღებას ამახვილებს, ჩარჩოს როლზე სურათისა და კინოკადრის კომპოზიციის სტრუქტურის შექმნაში. თუ ჩარჩო ფერწერულ ნაწარმოებში ხაზს უსვამს ზღვარს მაცურებელსა და გამოსახულ სიერცეს შორის, კინოკადრის საზღვრები პირიქით, ხაზს უსვამენ სიერცის განვითარებას კადრის გარეთ, მაცურებელი თავს გრძნობს ეკრანზე გამოსახული ამბების თანადამსწრედ. დამახასიათებელია, რომ გამოფენილი კინო-ესკიზები სწორედ ამ თვალსაზრისით განსწავლდება თეატრალური ესკიზებისაგან. საკმარისია, დავაკვირდეთ ერთი და იგივე მხატვრის მიერ შესრულებულ სათეატრო და კინო-ესკიზებს, რომ ამაში დავრწმუნდეთ.

ა. კაკაბაძე სპექტაკლისათვის შესრულებულ ესკიზში („მოვარის მოტაცება“) კომპაქტურ და ნაღვარს წარმოგვიდგენს; ეს დანაღვარი სცენის საერთო სიერციდან პირობით სიერცეს გამოჰყოფს, ხოლო კინო-ესკიზში კი (ფილმისთვის „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“) ხაზგასმულია გამოსახული სიერცის ფრაგმენტული ხასიათი. ასევე, მხატვარ კ. ხუციშვილის ესკიზში სპექტაკლისათვის „კაცია ადამიანი?!“ ჰიპობოლიზებულიადაა გამოსახული საწოლი, რომლის საშუალებით მოქმედების სიერცე კონცენტრირებულია სცენის „ჩარჩოს“ — პორტალის საზღვრებში. იმავე მხატვრის კინო-ესკიზში კი იქმნება სიერცის გაზრდის შთაბეჭდილება კადრის საზღვრებს გარეთ.

სრულიად ბუნებრივია ქართული თეატრისა და კინოს დადგმების ფართო აღიარება არა მარტო ჩვენს ქვეყანაში, არამედ საზღვარგარეთაც, რაც ქართველ მხატვართა შემოქმედების მაღალ შეფასებაზეც მეტყველებს.

# ქართული სცენოგრაფიის სკოლა

ციხანა კუხიანიძე

მსანამდრინამ ქართულ სცენოგრაფიაში სიახლეს აღარ წარმოადგენს სპექტაკლის თამაში სახვითი გადაწყვეტა, დრამატურული ნაწარმოების ორიგინალური წაკითხვა, რეჟისორის ფუნქციებში შეტრა და თანავეტრობა, დეკორაციის სიმბოლურად გააზრება, ფერის ძლიერი, ემოციური დატვირთვა, მასალის მხატვრული დამორჩილება, ზოგჯერ ფაქტურის საპირისპიროდაც, ლაკონიზმი და სხვა. აღნიშნული თვისებები მკავფოდ გამოვლინდა ჯერ კიდევ გასული წლის გაზაფხულზე მოწყობილ. სეზონის შემაჯამებელ თეატრალურ გამოფენაზე (ა.ე. სორავას სახ. მსახიობის სახელში).

თბილისის სახელმწიფო სურათების გალერეაში გამართულ, თეატრისა და კინოს მხატვართა ნამუშევრების გამოფენაზე, აღნიშნულ თვისებებთან ერთად, ძლიერად გამოიკვეთა ესკიზების დაზგური ხასიათი და დეკორატიულობა,



რამაც განსაკუთრებული საზეიმო ელფერი შესძინა მას. ეს იყო გამოფენა, რომელიც გამოირჩეოდა არა მხოლოდ ნაწარმოებთა სიმრავლით, არამედ, რაც მთავარია, მათი მხატვრულ-ემოციური ზემოქმედებით.

გამოფენაზე წარმოდგენილ ექსპონატთა დაზვერობა და დეკორატიულობა როდი წარმოადგენდა მხატვართა თვითმიზანს, ნამუშევართა დიდ ნაწილს მხატვრული გამართლება გააჩნდა, რამდენადაც ექსპონატი გადაწყვეტილი იყო სცენური სივრცის ორგანიზაციის ამოცანები. გარდა ამისა, თანამედროვე ქართულ თეატრალურ მხატვრობაში საცენო ექსპონის სიახლოვე დაზვერი ფერწერის ნაწარმოებთან უნდა აეხსნათ, ერთის მხრივ, მხატვრების ფართო შემოქმედებითი შესაძლებლობებით და, მეორეს მხრივ, დრამატურ-გიული მასალის ძლიერი განცდით, რომლის განტვირთვასა და გამოფენას სცენოგრაფები სამუშაო ექსპონის მხატვრულ სრულყოფაში პოუბენ. რა თქმა უნდა, სპექტაკლში ჩანაფიქრის განხორციელება მეორე შემოქმედებითი საფეხურია. დღევანდელ სცენოგრაფიაში შეინიშნება ძიებათა გაგრძელება სპექტაკლის განხორციელების მერეც. ზოგჯერ სპექტაკლის დადგმის შემდეგ მხატვარი ახალ ექსპონს ქმნის, რათა, ერთის მხრივ, ხორცი შეასხას დადგმის პროცესში მიღებულ სიახლეებს და, მეორეს მხრივ, დამთვალეირებულთან შემოქმედებითი კონტაქტი დააყაროს. ასეთი მისწრაფება მისასაღებელია. სასურველია სცენოგრაფის ამ მხარეს მეტი ყურადღება დაეთოს, რადგან ამით ორი დიდი საქმე კეთდება: სპექტაკლის ისტორიაში რჩება მისი მხატვრული გაფორმების სრულყოფილი სურათი და, მეორეს მხრივ, ხელოვნების ისტორია იძენს დაზვერი თვისებების ექსპონს. ზოგიერთი მხატვარი თეატრალური ექსპონის დაზვერობასთან სინთეზს პირველივე საფეხურზე აღწევს.

საქართველოს მხატვართა შემოქმედებაში ნაოლად ვლინდება ეროვნულობა, შეთავსებული ზოგადკაცობრიულ თვალთახედვასთან. სცენოგრაფები მსოფლიოს თეატრებისათვის მისაღები, ყველასათვის გასაგები, თანამედროვე სახეითი ხერხებით ხსნიან როგორც ეროვნულ, ასევე უცხო ქვეყნის დრამატურულ ნაწარმოებთა არსს.

გამოფენა გამოირჩეოდა სახეითი ტექნიკის მრავალფეროვნებით, მასალასთან თავისუფალი დამოკიდებულებით, მის მხატვრულ ღირსებათა გამოვლენით.

ქართველ მხატვართა შემოქმედების კიდევ ერთი ნიშანდობლივი მხარეა ადამიანის ფსიქოლოგიურ დახასიათებაზე ყურადღების გამახვილება, რაც საგრძნობია ყველა ქანრის ნაწარმოებში, იქნება ეს ტრაგედია თუ კომედია, ზღაპარი თუ ყოფითი სინამდვილე. ქართული სცენოგრაფია ხასიათდება პოეტურობით, სპექტაკლის მეტაფორული გააზრებით.

საქართველოს მხატვრები ავითარებენ ქართული საბჭოთა თეატრალური სკოლის ფუძემდებელთა (ი.რ. გამრეკელის, პ. ოცხელის და სხვთა) მდიდარ ტრადიციებს და ხელოვნების ახალ სიმაღლეებს იპყრობენ. ისინი თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის აღზრდილები არიან. ეს კი ქართული სკოლის ძლიერებას ნიშნავს, რომელსაც დღეს სა-



თ. შურვანიძე ექსპონ სპექტაკლისათვის «ცხოვრება და სიკვდილი ბარონ მელნაჰუნისა» (პაჩვანიშვილის თეატრი, 1977).



მ. ხუციშვილი ექსპონ სპექტაკლისათვის «უბედურება» (გორის დრამატული თეატრი, 1976).

თავეში უდგანან და პედაგოგიურ მუშაობას წარმართავენ: ფ. ლაპიაშვილი, დ. თაყაიშვილი და სხვები.

თანამედროვე ქართული თეატრალური სკოლის შესანიშნავი წარმომადგენელი ფ. ლაპიაშვილი გამოფენაზე წარმოგივდება მასშტაბური, კონსტრუქციულ-ფორმული დეკორაციებითა და კოსტუმთა მეტყველი ესკიზებით. ექსპონირებული იყო მისი „ხოვანის მიწილი“, „ტიკაია“, „პეპო“ და „დონ-კარლოსი“. ნაწარმოებთა მარტო დასახელებაც ცხადაყოფს მხატვრის შემოქმედებითი დიაპაზონის სიფართოვეს. დრამატურგიულ ნაწარმოებთა განსხვავებული ხასიათის მიუხედავად, დამოვალეირებული ადვილად ხვდება მათი ავტორის ვინაობას, იმდენად სპეციფიკური, ინდივიდუალური ხელწერა აქვს ფ. ლაპიაშვილს. კომედიასა და ტრაგედიას, მუსიკალურსა და დრამატულ ნაწარმოებს, ეროვნულსა და უცხოურს მხატვარი რომანტიკული საბურველთ მოსახსნად ყოველთვის ამბლელბულ განცდებს იწვევს მაცურებელში.

ფ. ლაპიაშვილის ახალი ნამუშევარია გ. სუნდუიანის „პეპო“, რომლის ესკიზებშიც, მისთვის ჩვეულ მონუმენტურ და სადა ფორმებში, მხატვარმა ჩააქოვა ოცნება ხალასი სულის ადამიანებზე. მთვარის მგრთალი შუკით განათებული პეპოს ბანიანი კარმიდამო მშვიდი, სადა ფორმებით უპირისპირდება უგემოვნებო ზომიზომივების სახლის ინტერიერს, მის ზიზილ-პიპილეს.

მიუხედავად იმისა, რომ სოციალურმა კონტრასტმა მკაფიო ასახვა აპოვა სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაში, ყველა შოქმდება და სურათი ერთი სტილისტური მხატვრული პრინციპითაა შეტრული, რაც თანამედროვე ქართული სცენოგრაფიის მხატვრული გეზია.

სცენოგრაფიის დიდოსტატის ს. ვირსალაძის ნაწარმოებები გამოფენაზე ვერ ვიხილეთ. მხატვარი — მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებში მოღვაწიობს და დიდი ხანია ემსახურება მოსკოვისა და ლენინგრადის თეატრებს, მაგრამ მისი შემოქმედებითი საფუძველი მაინც ქართული სკოლა და ტრადიციაა.

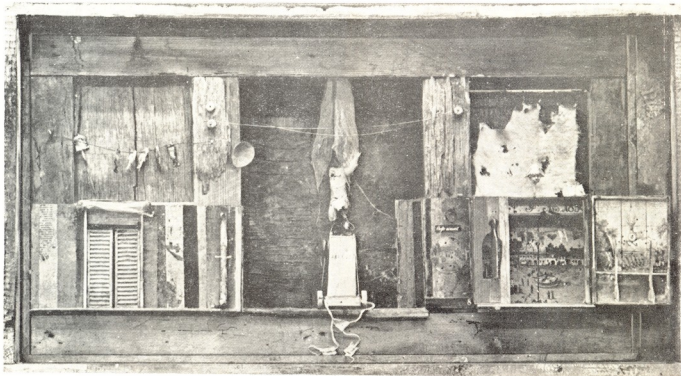
ექსპონიციაში საკუთარი ხმით გამოირჩეოდა აგრეთვე მდიდარი გამოცდილებისა და ორიგინალური ხელწერის ოსტატის დ. თავაძის ნამუშევრები: „რიჩარდ III“ და „ანტიგონე“. მხატვარი ერთგან თუ ბერძნული არქიტექტურის განადიოზული ფორმების მშრალ სიმეტრიას უმორჩილებს ტრაგედიის ენებათა ლევას, „რიჩარდ III“-ში უაღრესად პირქუშ ფორმებში ავლენს ფერის დრამატიზმს. სავგარეულო ლერბთა სამოლოური გამოსახულება ლივლივებს სისხლისფერსა და ბნელით მოკულ გარემოში.

ქართული სცენოგრაფიის ერთ-ერთი საინტერესო და ღვაწლმოსილი ოსტატი ი. ასკურავა გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო სხვადასხვა ხასიათის ნაწარმოებთა მაკეტებითა და ესკიზებით. „სველიელი დალაქი“ მ-სუქე, სალალბოთ განწყობას გადმოვცემს, „ჰამლეტი“ და „ფაუსტი“ ტიტანური ძალთა მადალ სულიერ ტრაგედიასზე გვესაუბრება.

ი. ასკურავას შემოქმედებაში მრავლად მოიპოვება ისეთი ნამუშევრები, სადაც ილუზორულად გადაწყვეტილ დეკორაციაში ჩართულია, გაბედული, თანამედროვე თეატრისათვის დამახასიათებელი პირობითი ელემენტები, გამოფენაზე მან თითოეული ნაწარმოები წარმოგივდგინა მხოლოდ ერთი მხატვრული პრინციპით გადაწყვეტილი. „ჭიხელი“ თუ ილუზორული მიდგომითაა შესრულებული, „ფაუსტი“,

3. შედეგი

მაკეტი სპექტაკლისათვის „მოილის-კი“ (რუსთაველის თეატრი, 1977).





„პამლეტი“ და „სველიელი დალაქი“ მეტი თეატრალური პირობითობით გამოირჩევა.

შ. ჩიქოვანის კოლორისტულად მდიდარი ნამუშევარი — ჯ. ვერდის „ტრავიატა“ თხრობით-ალწერილობითი ხასიათისაა. თავისთავად მშვენიერი დეკორაციები, ჩვენის აზრით, ვერ გადმოსცემს ნაწარმოების ლირიკულ-ფსიქოლოგიურ ხასიათს.

შ. ხუციშვილის ესკიზებში სპექტაკლებისათვის „ბაბაჯანას ჭოშები“, „უბედური შემთხვევა“, „მამის მკვლელი“, „უბედურება“ და „ახალგაზრდა გვარდია“ დრამატურგიული აზრის სიღრმე გამოხატულია მკაფიო სისადავით. მხატვარს ყველა მოქმედება ერთიანი უმეტესად კომპაქტური დეკორაციით აქვს წარმოდგენილი, იქმნება ფერისა და კონსტრუქციული ფორმის პოეტური სიმბოლიკა. შ. ხუციშვილის დეკორაციები, რომელსაც სპექტაკლის კომპონენტთა შორის ერთ-ერთი წამყვანი როლი უჭირავს, ერთ ორგანიზმადა შეგროვებული.

მ. მალაზონია გვიბოლავს ეროვნული ძარღვის სიმტკიცით, ქართულ ტრადიციების სახვით სიახლესთან ოსტატური შეხამებით.

ერთი მეორეზე საუკეთესო ესკიზებიდან, როგორცაა „სირანო დე ბერჟერაკის“ კოსტუმები; „დავით VII“ და სხვა, ძნელია გამოვარჩიოთ რომელიმე და არაფერი ვთქვათ დანარჩენებზე, მაგრამ აქ მხოლოდ თრიოდ ნიმუშზე შეგჩერდებით.

მ. მალაზონიას „აბესალომ და ეთერის“ ორივე ვარიანტი ავგებულა დეკორატიული პრინციპითა და სტილიზაციის ხერხებით. მიუხედავად ამისა, თითოეული მათგანი ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულ მხატვრულ ნაწარ-

მოხებად იკითხება. თუ პირველში ქართული ზღაპრისა და რეალური სინამდვილის რომანტიკული წარმოსახვა, აგრეთვე არქაული რელიეფური გამოსახულებანი სჭარბობს, მეორეში მხატვარი ქართულ ავთენტურულ და მცენარეულ ელემენტთა დეკორატიული წყობით გადმოგვეცხს ნაწარმოების როგორც აზრობრივ, ასევე მუსიკალურ სახეს. მეორე ვარიანტში განსაკუთრებით გამაშუქავნდა მ. მალაზონიას მონუმენტურ ფერწერაში მუშაობისაკენ მისწრაფება. იარუსებად განლაგებული ფერწერული დეკორაციები, გარდა იმისა, რომ წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს მასშტაბებით, ფერის ქედრადობით და ეროვნული ფორმით, უაღრესად მოხერხებულა და ორიგინალური მიზანსცენების ვერტიკალური და ფრონტალური განლაგებისათვის. დეკორაციების ნაწილებად დაშლა სპექტაკლის დინამიკას უწყობს ხელს და მომღერალს თავიდან აცილებს აღმა-დაღმა სიარულის საჭიროებას, ეს კი სუნთქვისათვის მნიშვნელოვანია. დეკორაციების დანაწილებას სიმბოლური დანაშნულებაც გააჩნია. საქორწილო ტახტი ორ ნაწილად იყოფა და იარუსებთან ერთად ცალკეედება, რაც ეთერისა და აბესალომის განშორების ხატოვან სურათს წარმოადგენს.

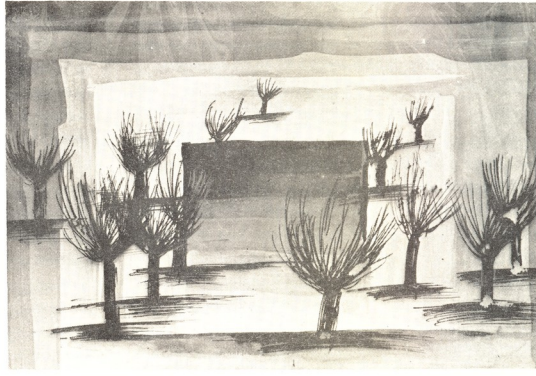
ე. დონცოვამ წინა გამოფენაზე თუ გორკის „უკანასკნელი“ დაგვიანტერესა, ამჟამად „არშაკ II“-ს დეკორაციის ესკიზით მიიპყრო ჩვენი ყურადღება. მასიური ფორმების სისადავე, დინჯი ზომწვანო ოქრისფერი კოლორიტი, ძუნწი დეკორატიული დეტალები, როგორცაა აქა-იქ შემორჩენილი ფეაადი ქვის ფრაგმენტები, კედლებს წარსულის უტყვი მოწმის როლს აკისრებს.

„სამულის“ (თ. ჭიჩიკიძე, ა. სლონინსკი, ი. ჩიკვაიძე) ხატოვან ნაწარმოებთან, რომლებიც გამოფენაზე იყო წარმოდ-

ა. ჭიჩიკიძე კოსტუმები სპექტაკლისათვის  
ბ. სლონინსკი „ბერიკაობა“ (მარჯანიშვილის თეატრი, 1974).  
ი. ჩიკვაიძე

მ. მალაზონია

ესკიზი სპექტაკლისათვის „მოვარის მოტაცება“ (თბილისის ოპერის თეატრი, 1978).





კენილი, „ოიდიპოსის მეფის“ გაფორმება გამოირჩევა ჩანაფიქრის სიმარტყეობა და გრძობათა გადმოცემის სიმძაფრობა, ხანა მშფოთვარე დინამიკითა და მათი მკაცრი, რიტუული დინამიით. „ოიდიპოსში“ დეკორაცია არც არის. იგი წარმოადგენს ამფითატრის ნაწილს, რომელზედაც დგას ქორო. ეს არის და ეს. მხატვრები მარტივი, მაგრამ ორიგინალური ხერხით, როგორცაა კოსტუმების ერთ მილიან ქსიტილში გაერთიანება, უდიდეს სცენურ ეფექტს აღწევენ სპექტაკლშიც. „სამეული“ თავიდანვე განსაზღვრავს მიზანსცენების კომპოზიციას, მსახიობთა მოძრაობის ტემპსა და რიტმს, მის ხასიათს. სპექტაკლში ქოროს ყოველ ამოძახილსა და გოდებას მოსდევს კოსტუმები ერთიანი ქსივილის რიტმულ-ხასხობრივი მოძრაობა, რაც ტრავაშით აღსავსე მუსიკალურ მელოდიასთან ერთად, წარშუქვლ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე.

რაც შეეხება ქოროს უკან დაკიდებულ აბლაბუდას, იგი ოიდიპოსის სამეფოში გაფრთხილებული ქირის სიმბოლოდ გვევლინება. აღნიშნული დეტალი ძნელად ამოსახსნელია. ჩვენ აზრით, იგი ამოვარდნილია სპექტაკლის ძირითადი მხატვრული გადაწყვეტისაგან, არ ესაზება იმ პათეტურ ფორმათა სინატივებს, რომელიც კოსტუმებსა და მიზანსცენებშია. გამოფენაზე წარმოდგენილ ესკიზსა და მაკეტში ეს დეტალი არ იყო გამოსახული, მაგრამ მათი მხატვრული შემოქმედება ოდნავადაც არ შესუსტებულა სპექტაკლთან შედარებით.

ჯ. ჰერდის „როგოლუტოსის“ შექმნილ მაკეტში მხატვრები ძუნწი ნივრებით ბუერის თქმას ახერხებენ. დიდი მასშტაბის მრგვალ დრამაში თეთრი ატლასით და მაქსიმით მორთული კედლებიდან შემოგვეცქერის ველურ ცხოველთა ნივრები, რომლებიც მუსუბუქი ყოფაქცევების არისტოკრატიულ სიმბოლოებს სახეებს წარმოადგენენ. მათი კისრებიდან კედლებზე ნაღვენთი სისხლი არისტოკრატიის ცხოველური ინსტიქტების მეტაფორად აღიქმება.

თ. მურვანიძის შემოქმედებამ უცხოეთის თეატრებიც დააინტერესა. მან პოლონეთში არა ერთი სპექტაკლი გააფორმა, მათ შორის ბ. ბრესტის „კავკასიური ცარცის წრე“ და ს. პროკოფივის „ჯგერისწერა მონასტერში“. ორივე მათგანი გამოფენაზე იყო წარმოდგენილი. თუ „კავკასიური ცარცის წრე“ ფორმათა გამოხატულებითა და ფსიქოლოგიური სიღრმით გვიპყრობს, „ჯგერისწერა მონასტერში“ ფერწერულობითა და მუსიკალური ნახატივ გვატყვევებს. „ჯგერისწერა მონასტერში“ და „ღამურა“, „შაიანი ხიხი“ და „ჩანჩურა“ ფერთა სიმფონიაა, ხოლო „ედმუნდ კინი“, „მომავალი დაღის ქალაქში“ და „ჯადღინური ქვა“ კონსტრუქციულ ძიებათა საინტერესო ნიმუშებს წარმოადგენს.

თ. მურვანიძე ძირითადად მუსიკალურ სპექტაკლებზე მუშაობს, მაგრამ არა ნაკლებად ფრთხილად მისი მხატვრული აზრი დრამატულ სპექტაკლებშიც, როგორცაა გ. გორინის „ცხოვრება და სიკვდილი ბარონ მიუნაუხუნისა“, დორეცკის „უცხო კაცი“ და სხვ. მის ესკიზებში სცენოგრაფიული ფორმის ყოველიტივ ექვემდებარება შინაარსს. როგორც მხატვარს, კოლორითის მიღწერა დეკორაციები იზიდავს და დი-

დი გატაცებით ქმნის ფერთა დრამატურგიას. დორეცკის „უცხო კაციში“ კი შავ-თეთრი ფერთი ისაზღვრება, რაც ნაწარმოების მკაცრ ხასიათს შეესაბამება.

ქართულ სცენოგრაფიაში ერთ-ერთი მკაფიოდ გამოვლენილი თავისებურება სპექტაკლის გააზრება ერთიანი მხატვრული პრინციპით. ეს კარგად ჩანს გ. გუნიას ნამუშევრებში. უზრუნველა მხატვრის ფანტაზია. ყოველი მისი ახალი ნაწარმოები გვიზიდავს ორიგინალობით, თვითმყოფადობით, აზრის სიღრმით. მისი ბოლო ნამუშევარი „ყივხალი შემომყვარა“, აღნიშნულთან ერთად, გამოირჩევა წარსლის განცდით, ხალხური ფორმათა უშუალოდ, ესკიზებში მეტყველია სადა და მკვეთრი კონტურული ნახატი, აზრის გადმოცემულია მარტივად, რაც არც თუ იოლი მისაღწევია.

შავ ფონზე თიხებით დაჭიმული, ასომთავრული ნაწერი დაფლეთილი პერგამენტი, თავმოჭრილი ანგელოსი, კოჭრისანი ფოთოლგაცხენილი ორი ზე, დაღარულ კიდევებიანი მოედნები საქართველოს წარსლის შემადრწუნებელ სიმბოლურ სურათს წარმოადგენს. დეკორაციის თითოეული ელემენტი ექსპრესიულია და მეტყველი. დეკორაციაში ნახატის დინამიკას ერთგვარად უპირისპირდება პერსონაჟთა მუშაობებით გაქვავებული სახეები და მათი სტატიკური ფიგურები, ზეაწეული მკლავები უსიტყვოდ მიგვიჩვენებს ისტორიულ ქართველზე, კართივნილი ხალხის ძნელდებობაზე. ტანჯული სახეები ქვეყნის სატკივარზე დააღწერს.

გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო „მეფე ლირი“, „შუშანიკის წამება“, „ჯამთა სიავე“, „პიკის ქალი“ და სხვა ნაწარმოებები, რომელთაგან ძნელია საუკეთესოს გამოყოფა. თითოეული მათგანი მხატვრის შემოქმედებით ფანტაზიის მეტყველი ხორცშესხმაა. გ. გუნიას მიღწერის სცენოგრაფიული აზროვნება ახალ დეკორაციულ ფორმებს ბადებს და მაყურებელი მის ესკიზებსა და მაკეტებში დრამატურგულ ნაწარმოებსაც ახლებურად კითხულობს. მხატვარი სცენურ სივრცეს უმეტესად პერსონაჟებთან კავშირში ქმნის, რის გამოც უფრო ემოციური და მკაფიო დრამატურგიული ნაწარმოების მხატვრული ინტერპრეტაცია. ესკიზებში ნახატის გრაფიულ სიმკვეთრეს ყოველთვის ახლავს ფერწერულობა.

გ. ალექსი-მესხიშვილი ჩვეულებრივ, ყოფით ნივთებს მხატვრული ეფექტით მოგვაწოდის, რის ნივთი მაკალითი იყო გამოფენაზე წარმოდგენილი ესკიზები სპექტაკლისათვის, „სამგროშინი ოპერა“.

ცხოველხატულია „დრაკონისთვის“ შექმნილი სიმბოლური ფერად. ქათვლა თუარ მაქმანზე თავი მოუყრიათ მის მომასწავებელ შავ ყვავსა და მშვიდობის მუწეყებულ თეთრ მტრედს, ხალხის ინტერესების დამკველ შუბოსან წმინდანსა და სიბნელის მოყვარულ ბუს, თეთრ წმინდა სანთლებსა და ფერადი ყვავილების გვირგვინს. პიესის არსი, სიკეთის ბრძოლა ბოროტებასთან, კონკრეტირებულია კომპოზიციურად ხატოვან ფარდაზე. იგი დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს როგორც სპექტაკლში, ასევე ნახევარმაკეტში.

გერდს ვერ აუვლით „დალატა“, რომელიც გამოირჩევა დეკორაციის მთლიანობითა და აზრის მკაფიოებით. აქ-იქ დამწვარ-ჩამოფლეთილი ქსოვილით შემოკავებული სცენური მოედანი საქართველოს მძიმე წარსულზე მიგვანიშნებს, ხოლო ავანსცენაზე მთავსებული ნორჩი ნერჯი მის უკრობ სიცოცხლეზე. მეომარი წმინდა ვიორჯის ხატი და მიხკენ ადამიანი კიბე კი რწმენისა და გამარჯვების ერთ-ერთი წმინდა გზაა, ქართველი ხალხის ოცნება და ლოცვაა საქართველოს მხსნელ ვიწრობაზე.

ფერთა სიმდიდრით გამოირჩევა გ. ალექსი-მესხიშვილის „ოპელია“. კოსტუმების შექმნის დიდი ოსტატობა გვიჩვენებს მხატვარმა ამ სპექტაკლში, თუმცა გამოფენაზე მხოლოდ დეკორაციის ესკიზები იყო წარმოდგენილი. თითოეულ მოქმედებას თავისი კოლორიტი გააჩნია — შუაგანე, ცისკენი ფერმკრთალი ტონები ერთმანეთს ასესება და ნაწარმოების ორი სურათი ერთ მხატვრულ მთლიანობაში იკითხება. ფერადი შექმნა ცისფერი და მწვანე ტონების აძლიერება და მხატვრულ-კოლორიტულ მთლიანობაში იჭრება. თითოეულ მოქმედებას მდიდარი ფერწერული სახე გააჩნია და გეგმავებებს მხოლოდ საკუთარი, დამოუკიდებელი იერით.

ნ. ინგატაის შემოქმედება გვიხილავს ეროვნული თემის ღრმა შერყენებით, ქართული ტრადიციების ახლებური გააზრებითა და ყოფის უფაქიზეს ნიუანსთა წვდომით.

ამის მაგალითია მისი „ბერეკობა“, რომელიც გამოფენაზე ორ ვარიანტად იყო წარმოდგენილი. დიდი სიყვარულსა ჩანსოვილი ხალხისა და ბერიკების მხატვრულ სახეებში.

მ. ჭავჭავაძის სცენოგრაფიული შემოქმედება გამოირჩევა დეკორაციისა და მისი შემადგენელი ელემენტების დანამუშრობით, რაც ყოველთვის ნაწარმოების კონცეფციიდან გამომდინარეობს და მხატვრულ გამართლებას პოულობს: მისი დეკორაციები სან დეტალურად იშლება, სან შენდება და ახალ სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. მტკიცელი სცენოგრაფიული მხატვრული გააზრებით გამოირჩევა „სიმინა მამარის სისმრები“, „ამლეტი“, „საპანიშვილის დედინაცვალი“, „იულოის კეისარი“, „დადი კეცხოველი“ და სხვ.

ა. ჭელიძე თამამად მოაზროვნე თეატრალური მხატვარია, რაც კარგად ჩანს მის მკაცრებასა და ნახევარმკაცრებში. მკაფიო და ნათელია ამა თუ იმ დრამატურგიული ნაწარმოების მხატვრისეული ინტერპრეტაცია. დეკორაცია რეჟისორს გარკვეულ პროგრამას სთავაზობს. ამაზე მეტყველებს „რევიზორის“, „ფიროსმინის“, „გვირგვილიანების ოჯახის“, „ელექტრის“ გაფორმება. თითოეული მკაცრი გამოირჩევა მხატვრული გადამწყვეტის სისადავითა და აზრის სიყოველით, ფაქტურის შერჩევით, ეპოქისათვის სახასიათო დეტალების მიღებით.

ქართული ლეგენდების ცოდნა და მხატვრული ამოცანით გულწრფელი გატაცება იგრძნობა ი. გვეგშიძის მიერ გაფორმებულ საბალეტო სპექტაკლების ესკიზებში.

„მედია“, მხატვრის სხვა ნაწარმოებთა მსგავსად, ხასიათდება დეკორაციისა და კოსტუმების მხატვრული მთლიანობით.

აქრომატული ფერებით ნახატ პანოზეზე ბერძნულ-ქართული ცხოვრების ეპიზოდები და მოქალაქეთა სახეობა გამოსახული. ნახატის სილამდე და დაძაბული რიტმი უდემიწეებით ხატონა. მხატვარმა სრულიად ახლებურად გამოიყენა ტრადიციისათვის ოდითგანვე მიღებული ორი ძირითადი ფერი — წითელი და შავი, ახალი ძალით განაცხადებინა ფერთა ნაცადი შესაბამე კოსტუმების აფრიალებული, ბაფთისებურად დაჭირილი წითელი და შავი ენები, ასევე სიმბოლურად გააზრებული, შავი ცემფლითა და წითელი სისხლით დასერილი გრძელი პანოების ერთობლივი მოძრაობა ფერადან რიტმს წარმოქმნის სცენაზე და დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე.

ი. გვეგშიძე სათუთად გვიღება ქართულ ზღაპარს და ახალი მხატვრული ხედვით ამდიდრებს მას. ასეთია მისი „ჭინჭრაქა“ და სხვ.

საკუთარი თვალთახედვით, ნიდარი ფანტაზიით ხასიათდება მხატვრის ქალების — თ. გინეს და თ. თავაძის თეატრალური შემოქმედება.

თ. გინეს ესკიზები ზოგჯერ სპექტაკლში კარგავს იმ პოეტურობას, რაც მათ გააჩნია. ასეთია კოსტუმები „ჯადოსნური ფლეიტისათვის“, „რეკვიემი მონაზონზე“ (ეს უკანასკნელი თბილისის რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის სადაბლოში სპექტაკლია). დეკორაციის ესკიზში მოცემული მასშტაბების შემცირებამ და შეცვლილმა ფაქტურამ შეაწინააღმდეგა მხატვრული ძალა, რომელსაც ნახატი იწვევს.

ე. ნუციშვილის „აკაცია ადამიანი“ დაზგური ფერწერის ნაწარმოებს უახლოვდება. სატირული იერის დეკორაციებში მხატვარი მავილად გააზრებულ მონასტრებს გვთავაზობს. მუხარასია და დარეჯანის გაზულუქებებით სახეები თითქმის ტახების ვეებრთელა ქონიან თავებთანაა გაიგივებული და ასოცირებული, ხოლო თთახში მიულ სიგრძე-სიგანეზე გადაჭიმული აფუებული საწლი მეთნარობისა და სიზარმაცის გამოსატვის ხატოვან ხერხად იკითხება.

უ. იმერლიშვილი თავის შემოქმედებაში ხშირად აღწევს ადამიანთა და გარემოს ფსიქოლოგიურად ზუსტ და მხატვრულად მეტყველ დახასიათებას. საამისოდ იგი კარგად იყენებს ჩვეულებრივ ყოფით ნივთებსა და საგნებს. საინტერესოა გაფორმება სპექტაკლისა „ძველი თბილისის სურათები“, „ყოჩაღი ჯარისკაცი შვეიცია“, „ბიჭუნა“, „ქოში ავი ძალია“ და სხვა.

თეატრის და კინოს მხატვართა ნამუშევრების რესპუბლიკურმა გამოფენამ არა მხოლოდ ჩვენი სცენოგრაფების ოსტატობის ზრდა დაგვანახა, არამედ შემოქმედებით ინდივიდუალურბა სიმრავლეც, რაც მეტად საინტერესოს ხდიდა მთელ ექსპოზიციას.



მ. ქობაქიძე, ა. ხლოვიწყი, ი. ჩიკაიძე

ესკიზი მულტფილმისათვის „სადა არის ჩემი სახანა“ (1977)

# ტრადიციებზე დაყრდნობით

ირინე ძუცოვა

მშატრისა და კინოს მხატვართა დიდ რესპუბლიკურ გამოფენაზე ექსპონირებულმა, სხვადასხვა თაობის მხატვართა ხუთასამდე ნამუშევარმა ნათლად წარმოგვიდგინა ის აღმავლობა, ქართული თეატრალური ფერწერა რომ განიცდის, გაგაცნოთ შემოქმედებითი ძიებები ეროვნული სახვითი ხელოვნების ამ დარგში. ასეთი დიდი მასშტაბის ექსპოზიცია თეატრალურ-დეკორატიულ მხატვრობაში ჯერ არ გამართულა. მოწმენი გაგზდით იმისა, თუ რამდენი ნიჭიერი, საკუთარი ხელწერის შემოქმედი იღვწის სათეატრო მხატვრობის სარბიულზე. ისინი ისწრაფვიან შექმნან ღრმა ფილოსოფიური შინაარსის სახეები, ფაქიზად კვიდებიან ეროვნული თეატრალური კულტურის ტრადიციათა თავისებურებებს. ქართველი მხატვრები წარმოგვიდგენენ როგორც ახალი სცენური აინთეზის შემქმნელებს და, ამავე დროს, მაღალი სახვითი ოსტატობით აღჭურვილებს. მათი ესკიზები და მკაეტები გამოირჩევიან არა მხოლოდ თეატრისათვის სპეციფიკური, მაღალი ღირსებებით, არამედ წმინდა მხატვრული ღირსებებითაც, მკაფიო ფერწერულობითა და ნათელი დეკორატიულობით. ქართული თეატრალური მხატვრობის ბრწყინვალე ტრადიციებზე დაფუძნებული მათი ხელოვნება წარმოგვიდგენს ეროვნული თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნების მრავალმხრივსა და ორიგინალურ სკოლას.

როცა თეატრალური მხატვრობის ტრადიციათა მემკვიდრეობითობაზე ვლაპარაკობთ, მხედველობაში გვყავს ახალგაზრდობა, რომელთა შემოქმედებაც ბოლო ათი წლის მანძილზე ჩვენს თვალწინ მიმდინარეობს.

ახალგაზრდების გამოფენაზე წარმოდგენილი ნამუშევრები (ზოგიერთმა მათგანმა სულ ახლახან დამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემია) ძირითადად იმგვარადვე შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც მათი წინამორბედი მხატვრების შემოქმედება. მაგრამ შესამჩნევია რიგი მხარეებისა და ტენდენციებისა, რაც ნიშანდობლივია როგორც ცალკეული მხატვრისათვის, ისე საერთოდ 70-იანი წლების თაობისათვის.

შემოქმედებითმა ახალგაზრდობამ დამაჯერებლად გვიჩვენა დაუფლება სკოლისა, რომელიც 60-70-იანი წლების მხატვრულ პრინციპებს ეფუძნება. საინტერესოა აღინიშნოს, რომ გამოფენის ექსპოზიციაში შედიოდა სცენურად განხორციელებული და განუხორციელებელი (ასეთი ცოტა იყო) ნამუშევრები, რომელთა ავტორებს უკვე სტუდენტობისას უმუშავიათ თეატრში თავიანთი ესკიზების სკინაზე ადასაბაანად. ასე რომ, თეატრისადმი მათი დამოკიდებულება და სასცენო ფერწერის ამოცანათა გაგება გონიბაჭურეკით კი არა, ცოცხალი, კინერეტული და ქმიითია.

ახალგაზრდა თეატრალურ მხატვართა შემოქმედება გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო თ. ნინუას, შ. შველაშვილის, მ. შველიძის, თ. გომელაურის, ს. ლარიაშვილი-წერეთლის, ლ. მანთიძის, გ. მღერბიშვილის, უ. ხუმარაშვილის, გ. ბაქრაძისა და სხვათა ნაწარმოებებით. დეკორაციებისა და კოსტუმების ესკიზებში, მკაეტებში გარკვევით ჩანს ახალგაზრდა მხატვართა სურვილი—კი არ განეცაცვიფრონ ახალი ფერწერული და პლასტიკური ხერხებით, არამედ ცდილობენ ღრმად ჩაახედონ მაყურებელი მკაეტკალის არს-



ში, ჩასწვდენენ დრამატურგიის ფსიქოლოგიურ სიღრმეს.

შ. შველაშვილი ძალზე პროდუქტიული მხატვარია. უკვე რამდენიმე დადგმის განხორციელებაში მიიღო მონაწილეობა. მეტეხის თეატრის სპექტაკლების გაფორმებაში — „შევედრები ძველ ფურნში“, „განკითხვის დღე“ კარგად ჩანს თუ როგორ შეესატყვისება ჩანაფიქრის მისი სცენური ხორცხეხნა, რაც თეატრალური მხატვრის შემოქმედებით გამარჯვებად უნდა მივიჩნიოთ. გადაუჭარბებლად შეიძლება ვთქვათ, რომ შ. შველაშვილის სამი ესკიზი შექვიძის „რომეო და ჯულიეტასთვის“ (სადიპლომი ნამუშევარი) უკვე გამოცდილი ოსტატის ნახელავს უტოლდება.

თ. ნინუას ნამუშევრებში მკაფიოდ ვლინდება მხატვრის ნიჭის თავისებურება. იგი ერთნაირი გულწრფელი ვეიდება როგორც სანასაობრეო-სათამაშო, სასცენო მხარეებს, ისე პერსონაჟთა ფსიქოლოგიურ დახასიათებას კოსტუმთა ესკიზებში. დიდეს, როგორც არასოდეს, თეატრის მხატვრის ფერწერული ოსტატობა უნდა შეგრძნავს ტკმნიკურ გამომოგონებლობას, თუ გნებავთ, დიზაინსაც კი. თ. ნინუა თავისუფლად ფლობს ორივეს. იგი ავტორია კოსტუმთა ტრადიციული ესკიზებისა და ნამუშევრებისაც, სადაც ერთდროულად განიკეთებულია ფერწერა, გრაფიკა, კოლაჟი და არქიტექტურული ფორმები. დიდი გამომოგონებლობით, მსუბუქი იმპროვიზაციით მიჰყავს მას მკაფიოებული სპექტაკლის სახეობრივი აღქმისაკენ. ეს ჩანს სპექტაკლების „ბურატინოს თავგადასავალი“ (ა. ტოლსტოი), „შოთთან დღე“ (დ. ბისეტი) გაფორმებაში.

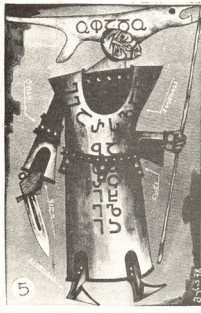
თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემიის ასლადკურსდამთავრებულთა — ს. ლარიაშვილი-წერეთლისა და თ. მაჭავარიანის ნამუშევრებში იგრძნობა ფერწერულობის ტენდენცია და სცენური რეალიზმის პრინციპების ერთგულება. ს. ლარიაშვილი-წერეთლის დეკორაციის ესკიზები ვ. შუკშინის პიესისათვის „ენერგიული ადამიანები“ გამოირჩევა საკმაოდ შეზღუდული სახითი საშუალებების გამოყენებით, სცენური მოქმედების განზოგადებისაკენ სწრაფვით, კარგად მიფიქრებული და სტრუქტურულად მარტივია დეკორაციის კომპოზიციური წყობა. იგივე შეიძლება ვთქვათ თ. მაჭავარიანის ესკიზებზე ა. ცაგარლის „ხანუმასათვის“.

თ. გომელაურმა გამოფენაზე წარმოადგინა მკვეტი ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიის სპექტაკლისათვის „ახალგაზრდა გეგარდის სახელით“ (ა. ფადეევის რომანის მიხედვით). ეს სპექტაკლი, როგორც ცნობილია, საქართველოს ლენინური კომკავშირის პრემიით აღინიშნა. სპექტაკლის მაკეტში მკაფიოდაა გამოვლენილი სცენური გაფორმების პირობით-ასოციაციური ხერხები. მთელი წარმოდგენის მანძილზე ყურადღების ცენტრშია ერთიანი კონსტრუქციული დანადგარი. სცენ-



შ. ტერ-მინისაიანი

ესკიზი სპექტაკლისათვის „ჩვენ 120 წლის ვართ“ (ს. შუმიანის სახელობის სიმუხური დრამატული თეატრი, 1978).



ბ. გუნია

კოსტუმის ესკიზი სპექტაკლისათვის „ყვიჩაშვილი შემომეყარა“ (რუსთავეის თეატრი, 1978).



თ. დონცოვა

ესკიზი სპექტაკლისათვის „კატა-თავკობანა“ (გრიბოედოვის თეატრი, 1975).



ნური სივრცის მოწყობის ამგვარი ცდა არა თვითმხნურია, არამედ სცენოგრაფიულ ხერხს წარმოადგენს. ლითონის კონსტრუქციის უძველეს არქიტექტურული ერთი მხატვარი სცენური სივრცის მონუმენტურობას აღწევს, გმირული ტრაგიდიის შესატყვის გარემოდ რომ იქცევა.

მ. შველიძე ძალიან სწრაფად და მკვეთრად ჩადაჭართული სცენოგრაფიის წამყვან მხატვართა რიგებში. განსაკუთრებით ნაყოფიერია მისი მუშაობა მეტეხის თეატრში. გამოყენაზე მისი შემოქმედება წარმოდგენილი იყო ესკიზებითა და მაკეტებით. ამ ნამუშევართა შესრულების ტექნიკა ის რთულია და მრავალმნიშვნელოვანია, რომ ისინი ესკიზ-მაკეტებად შეიძლება მივიჩნიოთ. მხატვრის მანერის ფერწერული მოცულობით-ფაქტურული კოლაჟებით იქმნება, რაც, ამასთან, სკულპტურულობის ეფექტსაც ქმნის. სცენური გაფორმების სირთულე მხატვრის შემოქმედებაში ტექნიკურ სირთულეებში პპოვებს ასახვას. მისი სცენოგრაფია მყარუბლების აღქმის, შეცნობის აქტიურობას მოითხოვს, რამდენადაც აღსაყვარე ფერწერული და პლასტიკური იდეებით. „ყვარყვარე თუთაბერის“ (1973) სცენური იდეა მხატვარმა კონფლიქტურად გაიზარა. სპექტაკლის პლასტიკური ხატი დაპირისპირებებზეა აღებული და ემოციური შემოქმედების საშუალებებიც ფერთა, ფაქტურის, საგნების კონტრასტებში მდგომარეობს. ეს საგნები სპექტაკლში მიმდინარე მოქმედების პროცესში მუდამ მსა-

ხიობებთან კონტაქტში აღიქმება (ქმედითი სცენოგრაფიის პრინციპი), ამასთან ისინი გარკვეულ იდეურ-მხატვრულ დატვირთვას შეიცავენ. ასე მაგალითად, „ყვარყვარეს“ ესკიზ-მაკეტში „საიდუმლო სერობის“, ძველი ფრესკას და ტიციანის „ვენერას“ ციტრებით მხატვარი მინიმუმებს მარადიულობის თემას სცენაზე დატრიალებულ ამბებთან კონტრასტში.

როცა გვეცნობთ გაბაქრაძის, უ. ხუმარაშვილის, გ. მეგრებიშვილის, მ. მანთიძის და სხვათა ნამუშევრებს, კვლავ ვგრძნობთ ახალი ნიჭიერი ნაკადის შემოსვლას თანამედროვე ქართულ სცენოგრაფიაში.

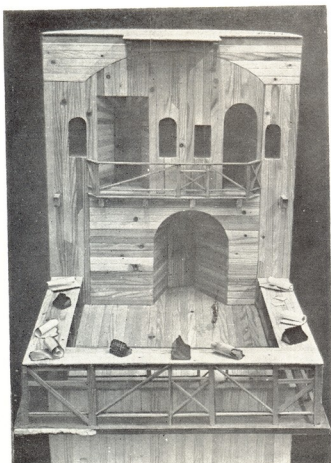
სასაიმოვნოა აღინიშნოს, რომ გამოფენის მონაწილეთა უმრავლესობა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის აღზრდილებია. ეს კი მიუთითებს კადრების მოზადების შესანიშნავ სკოლაზე. დებუტანტთაგან იქნებ ყველა თანაბარი სიძლიერით არ წარმოვიგდებ ექსპოზიცივზე, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ახალგაზრდები დიდი სიყვარულით მუშაობენ საოცარო მხატვრობის ყველა სფეროში: დრამატული, მოხარდა, მუსიკალური, თოჯინების თეატრების სპექტაკლებზე, თანამედროვე დრამატურგთა თუ კლასიკოსთა პიესების გასაფორმებლად. ახლა მათთვის საჭიროა ფართო თეატრალური პრაქტიკა, საჭიროა მიუვითებულ შეცდომებზე, რათა შემდგომში მათმა შემოქმედებამ შეისისლხორცოს ქართული ეროვნული სცენოგრაფიის საუკეთესო ნიმუში.

გამოფენაზე არცთუ სრულად იყვნენ წარმოდგენილი კინოს მხატვრები. ამ სფეროში სომ შეესანიშნავი ხელოვანი მუშაობენ, რომლებიც ცნობილი არიან როგორც ფერწერები, გრაფიკოსები, თეატრალური მხატვრები. ისეთ შემოქმედთა ინდივიდულობა, როგორც არიან თ. ქოჩიაქიძე, ა. სლოინსკი, ი. ჩიკავაძე (სამუელი), დ. ერისთავი, თ. მირზაშვილი, მ. მაღაზონია, თ. მურგანიძე და სხვები, კინოში ძალზე საინტერესოდ გამოვლინდა. მათ ხელწერას ცნობთ ფილმებში „პასტორალი“, „იყო შაშვი მაგლობელი“, „გიორგობისთვე“, „დიდოსტატის მარჯვენა“ და სხვ. ეს ფილმები მყარუბელს დაახსოვდა არა მხოლოდ აქტივობითა და დამდგმულ რეჟისორთა წყალობით, იდეური შინაარსითა თუ სიუჟეტური ქარგით, არამედ დროსა და ადგილის სახიერებით, ფილმის მთავარ გმირებს ფსიქოლოგიური ნახატი. ეს ფილმები დავგახსოვდა სახივითი სტილისტიკის წყალობითაც.

დ. ერისთავის კინოეკსიზებს, ისევე როგორც მის გრაფიკას გამოარჩევს სიუჟეტის კონკრეტულობა, აკვარელური სიმსუბუქე. ფერწერული გრაფიკულობა, აქუსუართა ლოგიკურად აგება ყოველ კადრში, ნახატის ფილიგრანული დახვეწილობა ახასიათებს ესკიზებს ფილმებისთვის. „გიორგობისთვე“, „იყო შაშვი მაგლობელი“... შემოქმედებითი ფანტაზიით, სახეთა გამომსა-

მაკეტი სპექტაკლისთვის „განკიოხვის დღე“ (მეტეხის თეატრი, 1978).

მ. შველაშვილი





ხელობით გვიზილავს გ. ბაქრაძის ესკიზები კინოფილმისათვის „ვერისუნის მელოდები“, ზუსტი სილუეტია მიგნებული თითოეული პერსონაჟის სამოსში, ნაპოვია გამომსახველი ფაქტურა ყოველი კოსტუმისათვის. ეს ფილმი არა მხოლოდ მხიარული მიუზიკლია, არამედ კონფლიქტური დრამაც, სადაც ორი, სოციალურად დაპირისპირებული სამყარო წარმოდგენილი. ამისდა შესატყვისად, მხატვარი სხვადასხვა ფერებითა და ფაქტურით ამუშავებს მათ სამოსს.

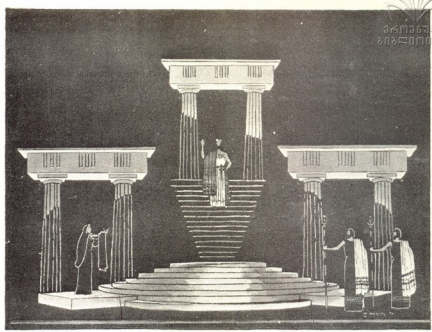
ესკიზებში კინოფილმისათვის „დიდოსტატის მარჯენი“ მ. მაღაზონია, ისევე როგორც თავის თეატრალურ ნამუშევრებში, ძველქართული ხელოვნების ტრადიციებიდან გამომდინარეობს და ისტორიული ქუმმარტების დაცვით, აქცენტს აკეთებს ნახატის კონტურსა და სილუეტზე მ. მაღაზონიას ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივი „რომანტიკულა დეკორატივიზმი“ აქვს, კინოფერწერაშიც კმედიითი და შთამბეჭდავი.

სამეულის უაღრესად მრავალმხრივი შემოქმედება კარგადაა ცნობილი. ამჯერად გამოყენაზე წარმოდგენილი იყო ესკიზები კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მულტფილმებისათვის. კიდევ ერთხელ დაგრწმუნდით, თუ როგორი ინტერესით და გატაცებით მუშაობენ ისინი ყველა თემაზე. სწრაფვა მხიარული სანახაობრიობისკენ, გროტესკისკენ ჩანს ამ ნამუშევრებში, ნათელი დეკორატიულობით რომ გვიზილავს. გამოიყურია და მხატვრის ნიჭის მრავალმხრიობაზე მეტყველებს მ. მუფანიძის ესკიზებზე მულტფილმებისთვის.

გროტესკსა და შარტს მიმართავს თ. მირზაშვილი თოჯინების ესკიზებში ფილმისათვის „ხანუმა პაროზში“. მკაცრი ექსპრესიითა და ტემპერამენტითაა აღბეჭდილი მისი ესკიზები მხატვრული ფილმისათვის „ვედრება“. თ. მირზაშვილის კინოშემოქმედება მაღალი პროფესიონალიზმის ნიმუშია და კინოს მხატვრობის ენის დრმა გაგებას მოწოდებს.

ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ გამოფენაზე კინოს მხატვართა შემოქმედების სრული სურათი ვერ აისახა ექსპონატთა სიმცირის გამო.

ორიოდ სიტყვა თვით ექსპოზიციის შესახებ. ეს გამოფენა მრავალრიცხოვანი იყო, როგორც წარმოდგენილი ნამუშევრების, ისე შემოქმედებით ინდივიდუალობათა მხრივ, რაც სურვილს ბადებდა თითოეული შემოქმედი უფრო მკაფიოდ წარმოჩენილიყო, გამოფენილი გვენახა თეატრალური გაფორმების სხვა ელემენტებიც, — განხორციელებული კოსტუმი, სპექტაკლის სცენების ფოტოები და სხვ., ე. ი. ყველაფერი, რაც მხსნავს სცენურ სახეებზე წარმოდგენას შეუქმნიდა. ექსპოზიცია კი ტრადიციული ფორმისა იყო. ქართული სცენოგრაფიის დღევანდლობა, მოკავშირე რესპუბლიკებისა და საზღვარგარეთის საექსპოზიციო პრაქტიკა აღნიშნულის განსორციელების სურვილს ბადებს.



დ. თაყაყე ესკიზი სპექტაკლისათვის „ანტიკონი“ (კორიოვანის დრამატული თეატრი, 1978).



ფ. ლაპაშვილი კოსტუმების ესკიზი სპექტაკლისათვის „ქოჯაის მიწია“ (რუსთაველის თეატრი, 1968).

გ. აღციხე-მესხაშვილი ესკიზი სპექტაკლისათვის „ქველი ვალსი“ (მარჯანიშვილის თეატრი, 1978).





# სცენური სიტყვა

## მიხეილ თუმანიშვილი

— რას კითხულობთ, ხელშეწივს შვილი?  
— სიტყვებს, სიტყვებს, სიტყვებს...“ (პამლუტი)

რამპტინი ნიშნავს გამოკვლევას, გამორკვევას, ვარაუდს, გამოცნობას, მიხედვარს, შეთხზვას, აგებას. რეპეტიცია იწყება ჩვეულებრივად — მომავალ სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებს, რეჟისორს ურიდებათ. ამ პატარა რეჟისორში კი „სიტყვები, სიტყვები, სიტყვებია...“ ჯერ-ჯერობით გაუმგებარი, ცივი, სხვისი... ეს სიტყვები ამოსავალი წერტილია, მასალაა, თიხაა. ყველაფერი აქედან იწყება. მსახიობმა ამ სიტყვებიდან და თავისი ფსიქიკიდან, ნერვებიდან, წარმოსახვიდან, განწყობილებიდან, სხეულიდან, ხელების, მიმიკის და მოძრაობის საშუალებით სცენური ხელოვნების ნაწარმოები — სახე უნდა გამოძერწოს.

ყველაფერი სიტყვიდან იწყება. სიტყვა, ჯერ კიდევ მართლად მინიშნული საროლო რეჟისორში, არაფრისმთქმელი, თავისთავად არსებული, ცივი და უკარგაა. მსახიობი გაუბედავად კითხულობს სხვის სიტყვებს და ცდილობს თავისად გახადოს.

არსებობს ორი გზა: ერთი — ჯერ კიდევ ბავშვობიდან ყველასათვის კარგად ცნობილი და, მეორე — პროფესიული, ძალზე რთული, მძიმე და მტანჯველი. პირველი გზა ავტორისეული სიტყვების ზეპირად სწავლა-

სა და მათ, რაც შეიძლება, ცხოვრებისეულად წარმოთქმას გულისხმობს. ამ შემთხვევაში მსახიობი ცდილობს კარგად წაითხოს სიტყვებს მოქმედებები, მოძრაობები (ქესტები) და განცდები მიუსადაგოს. და თუკი მსახიობი ნიჭიერი, ყოველივე ამას ძალზე საინტერესოდ აკეთებს ზოგჯერ, დიდ წარმატებასაც აღწევს.

მეორე გზა — სიტყვების მეშვეობით ავტორისეული ჩანაფიქრის საიდუმლოებათა წვდომის გზაა. გმირთა მოქმედების ურთიერთობის და განცდის წვდომის გზა, რათა სიტყვებმა ისევე შესძლონ აღმოცენება, ამტკაცვლება, როგორც ოდესღაც ავტორის ჰქონდა წარმოდგენილი.

ეს გახლავთ ორი ურთიერთგამომრიცხველი გზა, ავტორისეულ სიტყვაზე მუშაობის ორი სხვადასხვა საშუალება. პირველი — თეატრალური ხელოსნობის გზაა. მეორე — ქმშარიტი შემოქმედების.

სიტყვები ნიშნათა ისეთ კომბინაციას წარმოადგენს, რომლის საშუალებით ადამიანები ერთმანეთს აგებინებენ თავიანთ განზრახვებს, განცდებს და სხვ. იმისათვის, რომ პარტნიორის ცნობიერებაში რაიმე ცვლილება მოხდეს და მან თავისი ქცევა შესცვალოს, აუცილებელია სათანადო ინფორმაცია მიიღოს. პამლუტს მამა გამოეცხადება და რაღაცას ანიშნებს. ამ ნიშნით არჩილმა თავის შვილს გარკვეული ცნობა, აზრი გადასცა, რომელმაც შემდგომ შესცვალა პამლუტის ქცევა. მერე არჩილმა სიტყვით მიმართა შვილს. სიტყვებმაც შეცვალა მისი ქცევა და ააღელვა. ე.ი., სიტყვა-ნიშანია.

ახალი ინფორმაციის გადაცემისას ყველაზე ძლიერი ქმედითი შემოქმედების საშუალებად უღირსო სიტყვა გვევლინება. სიტყვები ადამიანთა საქმიანობის რეგულაციას, მათ ურთიერთობას და ფსიქიკური ცხოვრების განვითარებაში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს. როდესაც ერთი ადამიანი მეორეს ეუბნება: მოემზადე, წადი, ყურადღება მოიკრიფე და სხვა, ამით იგი შემოქმედებას ახდენს მეორე ადამიანზე, აიძულებს მას თავის სურვილისამებრ იმოქმედოს. სიტყვა ამ შემთხვევაში ძალას წარმოადგენს, რომელიც წარმართავს მეორე ადამიანის ქცევას, აიძულებს მას გააკეთოს ის, რასაც უკარნახებენ, ან პირიქით, შეეწინააღმდეგოს მას. თუ ადამიანი ლაპარაკის დროს მეორე ადამიანის ქცევას ვერ შეცვლის, მის გრძობებსა და აზრებზე იმოქმედებს მანაც. სიტყვის შემოქმედება ადამიანზე მრავალგვარია. სიტყვით ადამიანში ისეთი ემოციური რეაქციების გამოწვევა შეიძლება, რომლებიც შედგომენ შეუძლიათ მასში ფიზიოლოგიური ფუნქციების შეცვლა. კი. სიტყვით შეიძლება პირდაპირ ან გადატანილი მნიშვნელობით მოვლა კაცს. სამედიცინო-პოპულარულ ლიტერატურაში ხშირად მოჰყავთ შემთხვევა, როდესაც სიკვდილმისიჯილი ბოროტმოქმედი გარდაიცვალა იმისაგან, რომ შთააგონეს ვიომედა სისხლისაგან იცლებოდა. საკუთარი გამოცდილებიდან ვიცით, რომ ძველი ამბების გასწენებისა და მიყოლის დროს არა მარტო გადაცემით მეორე ადამიანს ჩვენს განცდებს, არამედ თავდაცვ ხელახლა ვიწყებთ კაცებს. „სიტყვა — პაუზი მფრინავი სათამაშო მუსტიკი არ არის, სიტყვა სამუშაო იარაღია, — წერდა ვ. კოროლენ-

კი, — სიტყვამ აუცილებლად უნდა ზოდის გარკვეული სიმძიმე და მხოლოდ იმის მიხედვით, თუ რამდენად ასწვევს იგი სხვის განწყობილებას, შეგვიძლია მისი მნიშვნელობისა და ძალის შეფასება“.

### რეპატიცია — მოქმედების არსის კვლევა

„ცნობილია, რომ კომედია იწყება მხოლოდ იმისათვის, რომ ითა-  
ვანაჲ ამ, რატომ ვერცხეთ ამ პიესის წაიხიებაჲ მხოლოდ იმას, კი-  
საც ვაპირებთ თვალი აქვს და ტექსტის მიღმა შეუძლია წარმოადგინა  
დაიხაროს“ (მოლოერი). „თუ ესტრის გამოიყენო სიტყვები, სიტ-  
ყვებს მიღმა სინამდვილე იგულისხმებ“ (ი. პავლოვი).

მსახიობის მიერ ავტორისგან მიღებული სიტყვები ნაბჭ-  
დი ფურცლების ტყვეობაში იმყოფება. არ არის საჭირო  
იმისათვის, რომ სიტყვები გაეანალიზო უფლებით ამ ტყვეობი-  
დან და ხელნალა აღმოვაყენოთ ისე, როგორც ავტორს თა-  
ვიდან ჰქონდა ჩაფიქრებული.

ბოლოსდაბოლოს, რას წარმოადგენს ავტორისეული ტექს-  
ტი, რომელიც მსახიობს წინ უდევს პირველ რეპეტიციასზე? რა-  
ღაც გრძნობების, მოქმედებების, სურვილების მისწრაფე-  
ბების გარსს, ორთაბრძოლების კვალს.

თოვლზე ნარჩენი ნაკვალევის მიხედვით მონადირეს აღ-  
ვივლად შეუძლია წარმოიდგინოს, რა ხდებოდა ტყვეში. ასევე  
უნდა შესძლოს მსახიობმა სიტყვების (ნაკვალევების) მიხედ-  
ვით ავტორის მიერ დანახული და განცდილი ცხოვრების  
ამოკითხვა. მაგრამ ეს სიტყვები (ნაკვალევი) ისევე გაყინუ-  
ლი და გაქვავებული, როგორც დინოზავრთა ნაფეხური სა-  
თაფლიაში. თუკი ძალიან მოეინდობებთ, ალბათ, შეგძლებთ  
წარმოიდგინოთ, თუ რა ხდებოდა ოდესაც დინოზავრებს  
შორის. იქნებ, დინოზავრთა მთელი ოჯახი ნელი, აუჩქარე-  
ბელი ნაბიჯით მოსეირნობდა, გეგებ ეს შეყვარებულ ურჩხულ-  
თა კვალთა, ბოლოსდაბოლოს ეს შეიძლება მოწინააღმდე-  
გეთა დიპლომატიური მოლაპარაკების დროს დარჩენილი კვალ-  
ი იყო, რამაჲ არ წარმოიდგენს ადამიანი ნამარხ გიგანტთა ამ  
გაქვავებული ნაკვალევების (სიტყვების) შემყურე, როდესაც  
ცდილობს წარმოსახვის საშუალებით ქვის ფურცლებზე აღ-  
ბეჭდილი ცხოვრების სურათი დაინახოს.

გაქვავებული ნაკვალევი უნდა გავაცოცხოთ, სული შთაე-  
ბერთ, გავაღლოთ, უნდა გვეცადოთ რაც შეიძლება ღრმად  
ჩაეწვდეთ მის არსს და მომხდარი ამბისა თუ შემთხვევის  
ყველაწიერი ვერსია ვეძიოთ, მაგრამ ამგვარად მოძებნილი  
შემთხვევა — ამბავი მხოლოდ ადამიანთებს ქვის ნაკვალე-  
ვის წარმოქმნის შესაძლებლობას, შეცვლით კი ვერას შეე-  
ვლის. წარმოიქმნულ სიტყვას კი შეცვლის უნარი გააჩ-  
ნია. იგი შეიძლება იყოს მკვება, კეთილი, ბოროტი.  
სიტყვა შეიძლება წარმოიფხვავთ ღრმად, აღერსით, უხეზად  
და ა. შ. დიან, ერთი და იგივე სიტყვა ათასგვარი ნიუანსით  
წარმოითქმის.

სხვადასხვა ნაბიჯი ვერსიიდან გამომდინარე, ჩვენ შე-  
საფრისად ვცვლით წარმოიქმნულ სიტყვათა ელვრებს.

ამასთან დაკავშირებით მაგონდება ამბავი, რომელიც პან-  
ტაგრულსა და მის მეგობრებს უკნობ ჩრდილოეთ მხარეში.  
გადახდათ, სადაც ისინი გაყინული სიტყვების ძალზე საინ-  
ტერესო მოვლენას წააწყდნენ:

... შეიპოვნა მიმართა პანტაგრულს: „ნურთაფრის გემი-  
ნითა, ბატონი! აქ გადის სასლავარი ყინულთაჲნი ზღვისაჲნი“

სადაც შარშან სამთარიწი არიმაჲსიანებისა და ნუფლიბა-  
ტების შორის საშინელი ბრძოლა მოხდა. ჯერ კიდევამაშინა  
პაერში გაყინა (ავტორის წარმოსახვაში — მ.თ.) სიტყვე-  
ბი, ქალებისა და კაცების ყვირილი, საომარი კომპლექსი-  
დარტყმის ხმა, აბჯრის ჩხრალი, ცხენების ჭიხვინი და  
ბრძოლის სხვა საშინელებანი. ახლა, როდესაც ყინებმა გა-  
დაიარა და თბილი ამინდები დადგა, სიტყვებმაც იწყეს  
დრობა და გასაგებნი გახდნენ: — „ღმერთმანი, მკვრა ყო-  
ველივე ამისა — თქვა პანტაგრულმა. მაგრამ ნუთუ არ  
შეიძლება როგორმე დაეინახოთ ეს სიტყვები? (ალბათ, მო-  
ქმედება იგულისხმება — მ.თ.), მასხუსე, წამყიოთხასე, რომ  
მისის ძირს, სადაც მოსემ იუდეველთა კანონი მიიღო, ხალხი  
ხმებს მხედველთათმ აღიქვამდა.

— შეხედეთ, შეხედეთ — თქვა პანტაგრულმა. აი, რა-  
მოდენიმე ცალი, რომლებმაც ჯერ ვერ მოასწრეს გადნობა,  
და მან გემბანზე მთელი ბუჯაა გაყინული სიტყვები დაყა-  
რა. ისინი დრავეს წააგადენენ და ვარდისფერი ელვადენენ  
მათ შორის იყო წიფელი, მწვანე, ცისფერი, ჭრისისფერი და  
მოოქროვილი სიტყვები. ჩვენს ხელთ ისინი თებობდნენ და  
თოვლივით დნებოდნენ, და მაშინ მართლაც გვესმოდა ისი-  
ნი... (ფ. რაბლე, „გარკანტუა და პანტაგრულმა“)

ავტორისეული ტექსტზე მუშაობისას ჩვენ არსებითად გა-  
ყინულ სიტყვათა გადნობასა და მათში სულის შთაბერვას  
ვედილობდით. ეს ხდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც მსახიობი  
თავისი გმირის ქვევს დაუფლება. ე.ი. როდესაც შეიძინოს  
რას აკეთებს მისი გმირი, მხოლოდ ამ შემთხვევაში აღმო-  
ცნებება (კი არ წაიკითხება და წარმოითქმება) სტრუქტურა-  
სა და დეკლამაციის ბორკილებიდან თავდაღწეული თავისუფალი  
ელვარივად სიტყვა.

პიტერ ბრუკი ამბობს: „ავტორისეული ტექსტი გარკვე-  
ულ შიფრს შეიცავს. შექმნის მის მიერ დაწერილი სიტყვები  
წერილობითი აღნიშვნა იმ სიტყვებისა, რომელთა მოსმენა  
მას გარკვეული სიმაღლის ბეჭედების სახით, გარკვეული პაუზე-  
ბით, გარკვეულ რიტმში, გარკვეულ აზრობრივი დატვირთვის  
ქმენე შესტების თანხლებით სურდა.“

სიტყვა ბუნებრივად წარმოქმნილი მოქმედების გაგრძე-  
ბა უნდა იყოს. მსახიობი დარწმუნებული უნდა იყოს იმაში,  
რომ სიტყვები ბუნებრივად იხადება მხოლოდ მაშინ,  
როდესაც ისინი აუცილებელნი ხდებიან მოქმედებისათვის.  
მათი ელვერი დამოკიდებულია ამ მოქმედებაზე. მოქმედება  
კი დრამატული ხელოვნების არსია. მოქმედება და არა სი-  
ტყვა. სიტყვები სიმ მხოლოდ ფოთლებია, მოქმედება კი  
ფესვიანია, ხის ტანია. ფოთლები იშლებიან ხის ტოტებზე  
და არა პირიქით.

როდესაც მსახიობმა არ იცის რა გააკეთოს, როდესაც მას  
არა აქვს მკაფიო სცენური ამოცანა და პარტიკირისადმი  
მიმართული მისი მოქმედება არ არის გამოკვეთილი, მაშინ  
იგი, ჩვეულებრივ, სიტყვებს ეპოტინება, იწყებს მათ წაელე-  
ბას, დეკლამაციას ამ სიტყვის ცუდი გაგებით.

თავიდან მსახიობი ბრმასავით ვერაფერს ხედავს, ყრუსა-  
ვით არაფერი ეძმის, მის წინ თეთრი კედელი აღინათვება,  
რომელიც უცნობი ნიშნებით, იეროგლიფებითაა დაფარული.  
იმისთვის რომ ამ იეროგლიფების ქვეშ დამალული ცხოვრე-  
ბისეული მოვლენები, განცდები, გრძნობები ამოვიკითხოთ,  
აუცილებელია მოქმედნით იმ შიფრის გასაღები.

როგორც შამპლეონმა ამოიკითხა ეგვიპტური იეროგლი-



ფეხი და ათასობით ადამიანის ცხოვრების ისტორია ამოა-  
ჩინა, ასევე მსახიობი ვალდებულია სიტყვებს შორის ის  
ცხოვრებისეული მოვლენა დაინახოს, რომლის კვალი პიესის  
გვერდებზე გაყინულ სიტყვებშია მოცემული. თუკი ასეთი  
მოვლენა აღმოჩენილი იქნება, მაშინ მსახიობისათვის აქამ-  
დე გაუგებარი სიტყვები მოწყობილობები, გასაგებნი და  
უფრო ხეტოც, აუცილებელი გახდებიან. მთავარი ხომ სიტ-  
ყვის მიღმა იმალება და არა თვით სიტყვაში. მსახიობებს  
და რეჟისორებს კი, საუბრებზე, სცენაზე, სიტყვების გა-  
რის გათვალისწინებით, ნაკვალ იმისა, რომ გამოიტანონ ის, რაც  
ამ სიტყვებს აცოცხლებს (აზრები, განცდები, ქმედება).  
ამის გამო ფრაზაში ხშირად არასწორი მახვილი წარმოიქმ-  
ნება, რაც მას გაუგებარს ხდის. ვიყოფიერ, მხოლოდ სიტყვე-  
ბიდან გამომდინარე ვერ გადასწყვეტ, როგორ უნდა წარმო-  
სიტქვა ისინი. ხშირად სიტყვაში შეიძლება მოგვაცუტოს. შემო-  
ქმედებითი წარმოსახვის საშუალებით სიტყვებს უნდა „გა-  
დააფრინებ“ და ამ „წარმოსახვითი სინაზილიდან“ შეეცა-  
ოდ დაინახო რა ხდება პიესაში, მოვლენებში, ეპიზოდებში,  
რა ორთაბრძოლა იმათეთს?

ერთი ადამიანის ზემოქმედება მეორეზე, უმეტეს შემთხვე-  
ვაში, ერთი მათგანის შეტევითა და მეორის თვადაცით  
ხორციელდება. ყოველი ცხოვრებისეული ეპიზოდის ქვეშ აუ-  
ცილებლად იმალება ბრძოლა. თუ მსახიობისათვის გაუმე-  
ბარია, ვინ გადადის შეტევაზე და ვინ იცავს თავს და მაინც  
განაგრძობს ავტორისეული ტექსტის კითხვას, მისი სიტყვები  
მამინევე ცარიელ ლაქაქაზე გადაიქცევა.

ამ სიტყვებში არ გაჩნია არავითარი ინფორმაცია, სიტყვა  
საგონარის ემსახურება, რის მანერად ბავშვს რომ შეაჩერე-  
ბენ ხოლმე. ამ ვითარებაში მხოლოდ თეატრისათვის დამახა-  
სიათებელი უნიკალური სიტუაცია იქმნება, როდესაც ადამი-  
ანები ერთმანეთს ცარიელ სიტყვებს უწებებან, მიზანი კი  
არ გაჩნდება. ლაპარაკობენ მხოლოდ იმიტომ, რომ ავტორის  
მიერ მოცემული აქვთ სიტყვები.

სანამ არ აღიქვამ როლს მთლიანად, ზუსტად არ დაა-  
დგენ მიმავალი სპექტაკლის მთავარ სათქმელს, არ განსაზღ-  
ვრავ ამ როლის ფუნქციას სპექტაკლის მთლიან სტრუქტუ-  
რაში, არ დაადგენ მთავარ მოვლენას, მოქმედების მთავარ  
კვანძებს, ზუსტად არ დასახავ როლის ადგილს სპექტაკ-  
ლის კონსტრუქციაში, ვერასოდეს დაადგენ, თუ როგორ უნდა  
წარმოსთქვა სიტყვა. ყველაფერი უნდა გამოიკვირო მთლი-  
ანობაში და ცალკეულ დეტალებში. მთლიანობა უნდა  
გაანალიზო მისი შემადგენელი ცალკეული ნაწილებიდან,  
ნაწილები კი დაზუსტო მთლიანიდან გამომდინარე. შორი-  
დან ხომ ყველაფერი უკეთესად ჩანს, შემდეგ კი პირიქით,  
საიდუმლოებით მოცული სიტყვების შივით უნდა შეძერვ,  
შეუღწევილი საიდუმლოებები დასასვე თეთრ კედელში უნდა  
შეადგინო (რეჟისორის სახით რომ დგეს რეპეტიციაზე მსა-  
ხიობის წინ), გაიგო რა ხდება ამ სიტყვებს მიღმა, ცხო-  
ვრებისეული მოვლენების უდაბლეს ტყეში და უნდა აღმოაჩი-  
ნო სწორედ ის ამბავი, რომელიც პიესის გვერდებზე გაყინუ-  
ლი სიტყვების გადნობას, გაცოცხლებას შესძლებს.

ვ. მეიერჰოლდი ისეთ თეატრზე ოცნებობდა, სადაც მსა-  
ხიობს სიტყვებს მხოლოდ „მორბაობების სცენარის“ შემდეგ  
მისცემდნენ.

ავტორისეული სიტყვის გამართლება მრავალნაირი ცხო-  
ვრებისეული მოვლენის ვერსიებით შეიძლება. ერთი და  
იმევე ამბის მოყლა ხომ სულ სხვადასხვაანარადა შესა-

ლებელი და არა მხოლოდ ისე, როგორც ტექსტის პირველი  
წაკითხვისას გვეჩვენება. ხომ ნათქვამია, რომ ზოგიერთმა  
მიანს პირიდან შაქარი ამოსდის და გული კი შხამ-შხამით  
აქვს სასვე. ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს, რომ ყველაზე მე-  
ტად ყველბით სწორედ მაშინ, როდესაც როლების მიხედ-  
ვით პირველად ვითხოვთ ავტორისეულ ტექსტს. სწო-  
რედ აქ გვისაფრდება საშინელი შტამპები... ამ დროს არა-  
ვიტარი შემთხვევები არ უნდა ავჩქარდეთ.

მაკალითისათვის მოყვანთ ერთ პატარა ეპიზოდს „და-  
რისპანის გასაჭირიდან“.

„ონისიმე — (სიციოს), ერთობ მოწოდინებულია, ქალიშვი-  
ლი მიათხოვოს.

ოსიკო — აქვს რამე?

ონისიმე — გავიგებ... ძალნა კი იჩარჩება!

მსახიობი, ამ სიტყვების დანახვისთანავე, იწყებს მთ  
კითხვას. მისთვის ბავშვობიდანვე ცნობილია, როგორ წარ-  
მოითქმება ისინი, ეს სიტყვები ბევრჯერ აქვს გაგონილი  
სცენიდან, რადიოთი, ტელევიზიით და ა.შ. რა მიხედება  
სულ სხვა თვალთ რომ შეეხედოთ ამ ნაცნობ სიტყვებს?  
მაკალითისათვის ავიღოთ ამ ტექსტის გამოვლენის ორი  
დასაშვები ვერსია.

1. სა და ზ ვ ე რ ე თ ო პ ე რ ა ც ი ა — პირობითად აქ  
გუურობდა ამ მოვლენას. ოსიკო და ონისიმე, ყველასათვის  
შეუპირნდებოდა, მაღლად ეჩურჩულებიან ერთმანეთს. სიტყ-  
ვებს შუა წარმოქმნილი დიდი პაუზების დროს გადახედვენ  
ხოლმე ერთმანეთს.

2. სა წ ყ ყ ა ლ ა დ ა მ ი ა ნ ე ბ ი ს დ ა ც ი ნ ვ ა — ორი-  
ვე მშენებლად ხვდება, ვისთან აქვს საქმე, ძლივს იკავებენ  
სიცილს, წამოწითლდებიან, სიცილისაგან ივუდებიან. პატარ-  
ძღობის და მათი მშობლების ამდენ მეცადინეობას და  
მნდომებას აბუჟად იღებენ.

აი, ერთი და იგივე ეპიზოდის გადაწყვეტის ორი სრუ-  
ლიად განსხვავებული ვარიანტი. და, მიუხედავად იმისა,  
რომ სიტყვები უცვლელად რჩება, სულ სხვაგვარად შეიძლე-  
ბა მათი წარმოთქმა.

ამრიგად, იმისათვის რომ განსაზღვროთ, როგორ წარმო-  
ვთქვით ესა თუ ის სიტყვა, აუცილებელია ჩაწვდეთ მის მი-  
ღდა არსებულ მნიშვნელობას, არსად და იქ აღმოვაჩინოთ  
მომხდარი ამბავი. ალბათ, არც ისე ადვილია მიგა-  
წიოთ ამას? ეს ისევე ძნელია, როგორც კომპოზიტორისთვის  
მელდიის შეთხზვა. ხომ წარმოუდგენლად ძნელია თოვზე  
საირული, მაგრამ ადამიანი ამასაც აცუწეს. ძალიან ძნელია,  
მაგრამ სასებრით შესაძლებელი, თუ მსახიობს გააჩნია ფან-  
ტაზია და წარმოსახვა, ცხოვრებისეული ცოდნა და ადამიან-  
ის ფსიქოლოგიაში ღრმად ჩაწვდომის უნარი.

სიტყვა — გამოცანა! მსახიობის საბოლოო რეჟულში  
სიტყვები ნაკვალევია. და მარტო სიტყვები კი არა, ამ  
სიტყვისაგან შემდგარი მივლი ბილიკებია აღბეჭდილი. გა-  
მოყველი და განასახიერო — აი, ეს არის მსახიობის პრო-  
ფესიის ძირითადი არსი. ნიჭიერი მსახიობის როლზე მუშა-  
ობის დასაწყისში საავტორო ტექსტს ძალზე გაუბედავად  
კითხულობს. ნაკვალად ნიჭიერი ამ ხელისანი მსახიობი  
იგივეს აკეთებს მოუჩიდებლად, უტიფრად და თავდაჯერე-  
ბულად. არავითარ შემთხვევაში ამ პროცესის დაჩქარება არ  
შეიძლება. მსახიობი უნდა დავაშვავდით და გურჩით, რომ  
როლზე მუშაობის დასაწყისში (ხაზს უვსვამ, დასაწყისში  
დასა სავრობად) არ არის აუცილებელი სიტყვების ხმა-



ლა წარმოქმნა. ეს ხომ ჯერ დამცინობს, კვლევითი და ზეურთის პროცესია. უმჯობესია, დასწავისში მსახიობი ყველაფერს თითქოსდა „თავისთვის“ აკეთებდეს. ძალზე მაგნებელია, როდესაც რეჟისორი პირველივე რეჟექტივიდან ტექსტის დიქტიურ სწომინდეს, ჟღერად სიტყვას მოითხოვს, ანდა ძიებისა და დასწავრების ნაცვლად მსახიობს თავის საკუთარ ხედვას სთავაზობს. მაგრამ ყოვლად დაუსშებელია, როდესაც ის მსახიობს წარმოსათქმელი სიტყვების საკუთარ ინტენსივობას ახვევს თავს. ასეთი რეჟისორი ვერასდროს ვერ აღზრდის მსახიობს მსახიობს.

დაწყებით რეჟექტივებზე ხმამაღალი ლაპარაკი მსახიობს ნაცნობი შტამპებისაკენ და ნაცნობი ამოცანებისაკენ უბიძგებს, რომლებზეც სიტყვებისა და წინადადებების ზედაბიძგაზე დევს.

ფ. ჟემიე წერდა: „ნიჭიერ მსახიობებს შორის ზოგი მათგანი ოცი — ოცდაათი წლის ვაჟების შუდვად ხვდება, რომ მხოლოდ დეკლამატორები იყვნენ. მანამდე ისინი კმაყოფილებოდნენ მხოლოდ იმით, რომ აზრში ჩაუწვდომლად კეთილსინდისიერად იმეორებდნენ ფრაზებს. ისინი მწერლის თანამეუწყნი კი არა, მსახურნი იყვნენ. მათი პატრიონი, ავტორი, ანდობდა მათ ყუთებს. მათ ეს ყუთები გამოჰქონდათ: სცენაზე და გაუხსნელად აჩვენებდნენ მაყურებელს. მათ ავიწყდებოდათ ყუთების გახსნა, რათა, რაც შიგ იყო ე. ი. აზრი ამოეღოთ (კურსივი ჩეჩია — მ.თ.), ვინაიდან სიტყვა სხვა არაფერია, თუ არა ყუთი, რომლებშიც აზრები და გრძობები მითავაფებული“.

მსახიობს დასაწყისში როლის უამრავი სიტყვის ათვისება ძალიან უჭირს. ის იხრჩობა სიტყვების ზღვაში და ძირითადად მორთესარისხოვანისგან ვეღარ არჩევს. შეუძლებელია, რომ ყველა ფრაზა ერთნაირად მნიშვნელოვანი იყოს. ასე შემთხვევაში მსახიობებს ვერჩევ რამდენიმეჯერ წაიკითხონ დასამეუწყებელი ნაწყვეტი და მთავარი ფრაზები ფანქრი აღნიშნონ. ეს არცთუ ისე ადვილია. გამოკყო მთავარი — ეს ნიშნავს ნაწყვეტში განსაზღვრო მოვლენა, შექმნა მოქმედების ჩონჩხი, განსაზღვრო მისი არსი. ამ ოპერაციის შემდეგ ნაწყვეტში მხოლოდ აუცილებელი სიტყვები რჩება; დიალოგი ძუნწი და გასაგები ხდება. სამაგიეროდ, ჩნდება ე.წ. „სიჩუმის ზონები“ (ა. პოპოვის ტერმინოლოგიით), ე.ი., ისეთი ადგილები, როდესაც მსახიობი უსიტყვოდ მოქმედებს. „სიჩუმის ზონები“ მსახიობისაგან განცდას და ზუსტ მოქმედებას მოითხოვს. ასეთი სარეჟექტიო ხერხი მსახიობს აჩვენებს ფაქტად და ზუსტად გამოიყენოს სიტყვები და ავტორისიველი ტექსტის მიმართ დამოკიდებულებაში მკაცრი დისციპლინა დაიცვას.

მას შემდეგ, რაც განსაზღვრულ მოვლენათა სქემა ათვისებული იქნება და მოქმედება ფაქტიურად წარმოიშობება, შეიძლება აურქარებელი, ნაწყვეტის დანარჩენი ფრაზებიც დავამატოთ. ამის შედეგად მსახიობი თანდათან ეფუძვება ავტორისულ სიტყვებს და, რაც მთავარია ყოველივე ამას არა დეკლამაციის, არამედ მოქმედების სფეროში აკეთებს.

ვ. მიერპოლდი ხშირად იმეორებს და, რომ სიტყვა მხოლოდ ჩუქურთმა მოძრაობის ქსოვილზე.

მეჩვენებელი ჯერ ნაგებობის კონსტრუქციას აშენებს და მერე ამკობს ჩუქურთმით.

ჯერ უნდა ააგო ფიგურა, სწორად დააყენო, რომ არ წაიქცეს, დააზუსტო ყველაფერი და მხოლოდ ამის შემდეგ დავწყო დამუშავება.

მსაკვად ამისა, მსახიობის გონებაში ჯერ უნდა ჩაედოთ მოქმედების სქემა და მხოლოდ ამის შემდეგ მივეთქმებოდეთ ვები. მაშინ სიტყვა ძალად, შთაგონებად იქცევა და შემქმნელს მსახიობში მიძინებული ასოციაციებისა და ქვეცნობიერ გრძობების, მოქმედებების გაღვიძებას.

იმისთვის, რომ სწორად ვილაპარაკოთ, ჯერ ვისწავლოთ სცენაზე მოსმენა.

ლაპარაკი — მხოლოდ სიტყვების სწორი წარმოთქმა როლია. ილაპარაკო — ნიშნავს სიტყვა და მოსმინო. ჩემის აზრით, გაცილებით ძნელია ასწავლო მსახიობს პარტიზორის მოსმენა, ვიდრე ლაპარაკი. სცენაზე მოსმენა — უდიდესი ხელოვნებაა.

ს. კოლონევი წერს: „გამომხატველი სიტყვა“, ჩემის აზრით, აღმოჩნება აკეთებს: „მოსმენა ნიშნავს პასუხის მომხადებას, მომავალი სიტყვა ყურადღებიდან იხადება, ხოლო ყურადღება თავისთავად სხვისი სიტყვების ანაბეჭდაა“.

კარგად უნდა ჩაეწვდეთ ამ სიტყვების არსს. ეს ფორმულაა. იშვიათად თუ ვინმე კარგად უსმენს პარტიზორს სცენაზე. ხშირად გენანავს მსახიობი, რომელიც „უსმენს პარტიზორს, მაგრამ არ ესმის. არ ესმის იმიტომ, რომ „მოსმენა“ რეაგირებას ნიშნავს.

პარტიზორის სწორად მოსმენის დროს მზადდება და იხადება სიტყვების სწორი წარმოთქმის ხერხი. უნდა მივადვიოთ იმას, რომ მაყურებელი სცენაზე უყურებდეს იმ მსახიობს, რომელიც უსმენს და არა იმას, რომელიც ლაპარაკობს, პარტიზორის მოსმენის დროს უნდა იმოქმედო, განიკადო და იცხოვრო ხელოვნების სცენური ცხოვრებით. ეს არის მსახიობის ხელოვნების უმაღლესი ხარისხი.

სამწუხაროდ, მსახიობების უმრავლესობა სცენაზე რეპლიკის წარმოთქმის შემდეგ მხოლოდ ელოდება, ელოდება და არ უსმენს, ელოდება პარტიზორის რეპლიკის დათავარებას და რა სინანულით უყურებს მსახიობს, რომელიც შუშის თვალებით უცქერს პარტიზორს და არ „ესმის“ რას ამბობს ის, თანაც ყოველნაირად ეცდებიან არ დაკარგოს სათანადო სელენიერი აგზნება. რა შორს არის ყოველივე ეს ნამდვილი დრამატული ხელოვნებისაგან.

ხოლო როდესაც მსახიობი ნამდვილად უსმენს პარტიზორს (ეს კი ნიშნავს, რომ პარტიზორის რეპლიკის დროს მსახიობი ამზადებს პასუხს, ჩვენ ვხედავთ თუ როგორ იხადება, პარტიზორის ქვეყიდან გამოიძინარე პასუხის სხვადასხვა ვარიანტები) ეს პასუხი იმპროვიზაციულად იმალება, გამოძინარე იქიდან, თუ როგორ წარმოთქვამს ის დღეს თავის რეპლიკას პარტიზორი.

ყოველი საექტაკლის დროს რაღაც ხომ იცვლება. ამ შემთხვევაში სიტყვის ელფერი მაშინვე დაიხადება, იქვე წარმოქმნება და არ წაიკითხება, დეკლამაციას არ დავმსგავსება.

ე. ი. მოსიმინო — ნიშნავს მოამზადო პასუხი, პარტიზორის სიტყვებსა და ქვეყაზე რეაგირება მოახდინო, რეაგირება კი ნიშნავს ფსიქოლოგიური ფესტის საშუალებით პარტიზორის სიტყვებსა და მოქმედების მიმართ შენი დამოკიდებულება გამოამჟღავნო.

დამოკიდებულება კი, თავის მხრივ, ფსიქოლოგიური ფესტის, მოქმედების, მიმოკის, თვალების, თითების, მთელი სხეულის საშუალებით, ადამიანის მთელი არსებით გამოიხატება. ფსიქოლოგიური ფესტი ხელს უწყობს ბუნებრივი შე-

გრანტების გამოყენებაზე, როდესაც ისინი გარკვეული შიდადამკვეთების გავლენით გარკვეულ გამოვლინების თიო- ულის. ფსიქოლოგიური ფესტი სიტყვებს სიცოცხლეს სძენს. ფესტი გარკვეუ არ არსებობს ციციკალი სიტყვა.

ჯერ კიდევ XVII ს. რიკოინი წერდა: „თუ არა გზადე შენი ლაპარაკი უსიციცლოა, თუ არ გზადე, შენი სიწყუე არაფრის გამოხმაველია“.

დასალოებით იმავე ხანაში მარმონტელი წერდა: „ფესტი ყოველივის წინ უსწრებს სიტყვას, რადგან გაცი- ულებით ადრე გრანობენ, ვიდრე სიტყვიერად შესვლებენ გამოხმავს და ფესტიც გაცილებით სწრაფად ქმედებს, ვი- დრე სიტყვა. იმისათვის, რომ სიტყვა წარმოიქმნას და ავლდეს, საჭიროა დროის გარკვეულ მოხაკეობი, ფესტი კი შეგრანების შედეგია და ჩნდება წამიერად, როგორც კი სული შეიგრანობს“.

თანამედროვე სცენაზე, სამწუხაროდ, საწინააღმდეგო მო- ვლენას შეიძლება წააწყდეთ: მახიობები ხშირად სიტყვე- ბის შემდეგ ხმარობენ ფესტებს. ფსიქოლოგიური ფესტი მა- შინ არის ბუნებრივი, როდესაც იხადება არა გონივლიან, არამედ უშუალოდ რეაგირების შედეგად. მხოლოდ ფსიქო- ლოგიური ფესტის საშუალებით აგებინებს მახიობი მაყურ- ბულს, თუ რა პასუხს აწვადებს პარტნიორისათვის. პარტნი- ორის სწორი მოხმნა ბუნებრივად წარმოქმნილი სიტყვისა- თვის ამზადებს იხადებს. დიალოგი პინგპონგის, ფრენურ- თის ან ჩოგბურთის თამაშს წააგავს. აქ კამათის ობიექტს სიტყვიც წარმოადგენს. არავითარ შემთხვევაში არ უნდა დაუშუალო, რომ სიტყვიც „მოწაზე“ დაეგრანდეს“. ეს ხომ იმის ნიშნავს, რომ თამაში შეწყვეტილია. სულ მუდამ მზად უნდა ვიყოთ, რომ დროზე მოვადინოთ რეაგირება, შეცვა- ლოთ განზრახვა, თავი შევიკავოთ, შევცვალოთ კამათის არეულენტი და სხვა.

კ. იახონტოვი წერდა: „ჟონგლიორი იჭერს თეფშებს, დიალოგებში თეფშებს უღობილად ამტკიცებს, — მიედევ- ლობაში მაქვს სიტყვიც, ფრასები, რომლებიც უსასუსოდ რჩება პაერში, ისე რომ, პარტნიორი ვერ იჭერს მათ“.

საბოლოო რეველში დაწერილი სიტყვების „გაცოცხლება“ ძალზე მნილია. ზოგიერთი მახიობი კი უგულვებელყოფს ამ რთულ გზას, რომელსაც მაყურებელი ავტორისეული ტექ- სტის მიღმა დასაძველებლებრივ საწყაროსეული მი- ყავს.

„კითხვის“ წინააღმდეგ კატეგორიულად ვაცხადებ პიო- ტესტს, — ამობდა სტანისლავსკი. — დაბეჯითობით ვამტ- კიცებ, არაფერია მახიობისთვის ისეთი მავნებელი, რო- გორც ის, რომ როლის „წაიკითხვას“ მაჩაივის თავი, იმის ნა- ცვლად, რომ როლის ტექსტით „ლაპარაკი“ მინც შეეცა- დოს“.

საუბედუროდ, ჩვენს სცენაზე მახიობები ხშირად არიან გართლნი „ინტელიგენტური დეკლამაციით“. ისინი „კი- თხვას“ ძალიან მოხერხებულად „ცხოვრებისეულ სიმართ- ლეს“ ამსჯავსებენ. მაყურებელიც ხშირად ტყუილებს. მაგ- რამ ასეთი მახიობები ნამდვილ სცენურ მხატვრულ სახეს ვერადადროს შექმნიან. მიმსგავსება კი ძალიან შორს არის ნამდვილი ხელოვნებისაგან. ეს ნამდვილი ავადმყოფობაა! ავადმყოფობა სხვადასხვა სახის არსებობს.

არის, მაგალითად, შემთხვევები, როდესაც მახიობები ძა- ლზე ბუნებრივად მოქმედებენ, განიცდიან თავიკი გმირის ქცევას, მაგრამ იმდენად გაურკვეველად და ჩუმიად ლაპარა-

კობენ, რომ მათი ბუბუბუ პირველ რიგებშიც კი არ ისი- ეს უზრდლობაა, უარესი სენია ვიდრე დეკლამაციულ პარაკის ასეთი მანერა, სამწუხაროდ, ჩვენს თანამედროვე სცენაზე უკიდუმიასავითაა მოედებუა და გარკვეულყო. მასთან აუცილებლობა სასტიკი ბრძოლა ყურადღების გადა- ტანა მხოლოდ სწორ, ბუნებრივ მოქმედებაზე არავითარ შე- მთხვევაში არ ნიშნავს იმას, რომ უნდა დავაგვიწყდეს სიტ- ვება, ფრასა. ფრასა უნდა გამოიძერწოს და დაიგველოს და ეფერად, გამომსახველი ახსენს. არიან მახიობები, რომ- ლებიც სრულიად გულახდილად კითხულობენ სცენიდან ისევე, როგორც მხატვრული კითხვის დროს. მაგრამ ეს ხონ სრულიად ხეც ხელოვნებაა, რომელსაც სცენურ, დრამატ- ულ ხელოვნებასთან საერთო არაფერი აქვს.

როდესაც მახიობი ლაპარაკობს სცენაზე, უნდა ეცადოს, რომ მაყურებელმა კი არ უსმინოს (როგორც თეატრაი); არამედ დიანახოს საკანი, რომლის შესახებაც ის ლაპარა- კობს და აგრანობინოს ამ საგნისადმი მისი დამოკიდებულე- ბა. წარმოიდგინეთ ერთი წუთით, რომ ჩვენმა სასცენაულ მხატვრული სიტყვის ოსტატმა გ. საღრაძემ, რომელსაც თავისი ხელოვნებით აღფრთოვანებანი მოჰყავს მაყურებელ- თა დრამაში, იგივე ხერხები გამოიყენოს რომელიმე როლის თამაშის დროს. ეს ხომ საშიშრელია იქნებოდა.

პაინრის პაინეს აქვს არანეულებრივი გამონათქვამი ორი ორატორის (ციცერონის და დემოსთენეს) სხვაობის შესა- ხებ: „როდესაც ციციკრონი გამოდირდა სიტყვით, სენატრ აღფრთოვანებანივან გრცხვდა და ხალხი ამობოდა: ღმრ- თო, როგორ მეტყველებს ციციკრონი! როდესაც ბერნანების წინაშე დემოსთენე გამოდიოდა, ათენელები ყვიროდნენ. იმი ფილიპეს! სად ეწერებიან ფრანტზე წასასვლელად!“

ციციკრონი მსგავსი დეკლამატორები თანამედროვე სცენა- ზე იშვიათად გვხვდებიან, ასე რომ ეს „სენა“ მაინცდამაინც საშიში არ არის.

გაცილებით უარესია ის ავადმყოფობა, რომელსაც პიო- ბითად „ლაზუნდარობა“ შეიძლება ვუწოდოთ, მახიობი და ლაზუნდარობენ მაშინ, როდესაც თამაშის დროს საკუთარ სიტყვებს თხზავენ და ავტორისეულ ტექსტში უმატებენ. ამ შემთხვევაში მახიობი საზოგადოების წინაშე წარდ- გება არა როგორც ავტორისეული ტექსტის ინტერპრეტატორი, არამედ როგორც მწერლის თაამაშეში (რა თქმა უნდა, ყოვლად უნადრუტ). ამ დროს მახიობი სასტყვადი იმპრო- ვიზატორის ან თვითმოქმედი ავტორობის როლი გამოის. თან, როგორც წესი, მისი „აღმოჩენები“ ყოველივის დაბა- ლი გემოვნებისა და მდარე ხარისხისაა, რადგან ყოველივე ეს ერთი მიზნისათვის ეკლდება — როგორღე გააცნოს მა- ყურებელი, რასაც, საუბედუროდ, ხშირად აღწევენ კიდევ მაყურებელი იყინოს, მაგრამ განა ასეთი იაფუასიანი ხერხე- ბით გამოწვეული სიცილია ჩვენი ხელოვნების მიზანი?

მაგალითად, გაჩნდა ყოვლად უნადრუკი და ძალზე გავი- რცხვებული მანერა აურიო გმირის სიტყვების ისე, რომ ხაზი გაუსვა ამ პერსონაჟის სიბრძნევას, სისულელეს, ეს ხომ არ ეკადრება ჩვენს დიდებულ ხელოვნებას?

ეს დადავებები თანდათან ვრცელდება ჩვენს თეატრებში და ეპოქურებით ვერავითარი ცვლა ვერა დასვს მას. ხშირია შემ- თხვევები, როდესაც სტადიონზე მიმდარნი ფაქტი ანდა ახა- ლი ანედლოტი მოულოდნელად კ. ბუაჩიძის, ალ. ჩხაიძის ან ღ. ღუმუბაძის პიესების მიხედვით დადგმულ სპექტაკლებში აღ- მოჩნდება ხოლმე, მაგრამ ყველაზე საკვირველი ის არის,



რის ეს ნიჭიერი მწერლები სრულიად დამშვიდებით, შეს-  
ქვიანად ყოველივე ამას და არავითარ აღშფოთებას არ გამო-  
სთქვამენ.

ერთი წუთით წარმოვიდგინოთ, რომ კონცერტის დროს  
ესტრადაზე გამოდის პიანისტი და იწყებს გია ყანჭელის  
მუსიკის თავისებურ „გადაკეთებას“ (ნუ ავურევთ ამ შემთ-  
ხვევას ნამდვილ ჯაზურ იმპროვიზაციასთან. ეს სულ სხვა  
ხელოვნებაა!) დარწმუნებული ვართ, რომ გია ყანჭელი მა-  
შინვე პრეტესტს განაცხადებს, ვატრებში კი რატომღაც  
არაფერი ამის მსგავსი არ ხდება.

მშვენიერად მესმის, — რეპეტიციის დროს, იმისათვის,  
რომ უფრო ზუსტად ქმედითი სვლა მოხდეს, ხანდახან  
შეიძლება რამდენიმე ავტორისეული სიტყვა, ზოგჯერ ფრა-  
ზაც კი შეეცვალოს. ამასი არაფერია გასაკუთრებული, მი-  
თუმებტს, თუ მუშაობა გვიხდება არასრულყოფილ პიესაზე.  
(აბა, ვის მიუყვება თავში დ. კლდიაშვილის გადაკეთება? მის  
ყოველ სიტყვაში, მრავალწერტილსა თუ მიმომხი, სიტყვა-  
თა განლაგებამდე კი უმარავი შესაძლებლობა იქმნება ირიაა,  
რომ ძვილი მასალა ახლებურად ამოიკითხო). ამასი არაფე-  
რია განსაკუთრებული, მითუმებტს, თუ ეს ყველაფერი არის  
ავტორთან შეთანხმებული.

მე მომხრე ვარ მუშაობის დროს, მაშინ, როდესაც გე-  
ვენება, რომ დილოგი გრძელდა და მისაწყენი, პიესაში  
კუპურები გაკეთდეს. მომხრე ვარ სცენების გადაადგილე-  
ბისა (მონტაჟი) თუ ამას სარეჟისორო ჩანაფიქრი მოით-  
ხოვს. მაგრამ სცენაზე თამაშის დროს საცურო სიტყვების  
თხზვა და ცუდი გემოვნების კალამბურებით ავტორის ნაწ-  
რმოების დანაგებება — ეს, ჩემის აზრით, დიდი ბოროტ-  
მოქმედებაა ხელოვნების ყველა დიქციის წინაშე.

ეს ხდება მაშინ, როცა მსახიობს ავტორის მიერ შემოთავა-  
ზებული ინტერბის (სიტყვების) მიხედვით თამაში ან  
უჭირს ან ეჭირება.

მას სწავლება და იმის ნაცვლად, რომ ქვეყის და მოქმე-  
დების სფეროს ჩასწავდეს, პეპელასავით დაფარფატებს ზე-  
დაპირზე. მას არ შეუძლია რიტორიული მუსიკის სიღრმეებს  
ჩასწავდეს და სხვისი ნოტებით მაცურებელს საკუთარი აზრე-  
ბი და სათქმელი გაუხიაროს. ასეთი მსახიობი დიდი ინტერ-  
პრეტატორი ვერასდროს ვერ გახდება. ყველაზე ხშირად ამას  
სჩადის არაპროფესიული მსახიობი, რაივც ნიჭიერიც  
არ უნდა იყოს იგი. რატომღაც, ხშირად გვაგვიწყდება, თუ  
რაოდენ დიდ ენერჯიას ხარჯავს მწერალი თითოეული რე-  
პლიკის დამუშავებაზე. უნდა გვახსოვდეს, რომ სამქმე გვაქვს  
განსაკუთრებულ ხელოვნებასთან. პიესის, დიალოგის, ფრა-  
ზის შექმნა ყველას როდი შეუძლია. ამას განსაკუთრებული  
ნიჭი ჭირდება. რატომ არ იგონებენ მსახიობები სცენაზე  
ლექსებს? იმიტომ, რომ დიქციის შეთხზვა ძელია. ახვენე  
არანაკლებ ძელია ნამდვილი დიალოგის შექმნა. ეს ხომ  
დიდი ხელოვნებაა!

საჭიროა კიდევ ერთხელ გავერკვეთ სასცენო და სამწერ-  
ლო შემოქმედების განიხილვით. როდესაც მწერალი თხზავს  
სცენას, ის ცდილობს წარმოიდგინოს ეს ამავე ცხოვრება-  
ში (და არა სცენაზე, დეკორაციებში), ცდილობს დანახოს,  
აღიქვას ხმაურით, ბგერებით, გაიგონოს სიტყვები, განიცა-  
დოს და ა. შ. ყოველივე ამის ფიქსირება კი ხდება მხოლოდ  
და მხოლოდ სიტყვების (ნიშნების) საშუალებით, მოქმედ-  
პირთა სალაპარაკო სიტყვებითა და რემარკებით. ამ შემთ-  
ხვევაში სიტყვები — მხოლოდ ნიშანია, რომლის საშუალებ-

ით მიწერილი აფიქსირებს თავის წარმოდგენას პერსონაჟი-  
თა ცხოვრებაზე, ე. ი. მწერლისათვის კვლევის მთავარი ობიექ-  
ტი პერსონაჟთა ცხოვრება-ამბავია და არა მარტო მონტაჟი-  
კვები, რომელსაც ამ ცხოვრების დროს წარმოისთქვამენ. მა-  
გალითად, მაგნიტოფონზე რომ ჩაწეროთ მომხდარი რაიმე  
ამბავი, ფირზე ჩაწერება მხოლოდ სიტყვები და ხმაური, ე. ი.  
მაგნიტოფონზე აღიბეჭდება ცხოვრებისეული ამბის მხოლოდ  
ნიშნები და არა თვით ამბავი.

თითქმის იმავეს აკეთებს მწერალი, თუმცა პატარა, მაგ-  
რამ ძალიან მნიშვნელოვანი განსხვავებით; თუ მაგნიტოფი-  
რი აფიქსირებს განურჩევლად ყველაფერს, მწერალი იბაჟს  
აკეთების შერჩევით და ამოკრებით, რის შედეგადაც იქმნება  
ხელოვნების ნაწარმოები. გახსალვრებულ სიტყვათა (მიხან-  
თა) სისტემის შეთხზვა ხელოვნებაა, რომელიც მოითხოვს  
განსაკუთრებულ ნიჭსა და არაფიქვლებიერ შრომას, მამასა-  
დამე, მწერლის თანაავტორობა ძალზე ძნელია.

სცენაზე უღვთოდ ლექსაქი, უაზრო კითხვა, გაუგებარი  
ჩურჩული, საკუთარი სიტყვების ავტორისეული მსატრული  
ტექსტის დამანიჭება — ყველაფერი ეს საშიშელი ვადან-  
ყოფობაა, და ამ სენს სასტიკი ბრძოლა უნდა გამოვეცადოთ.

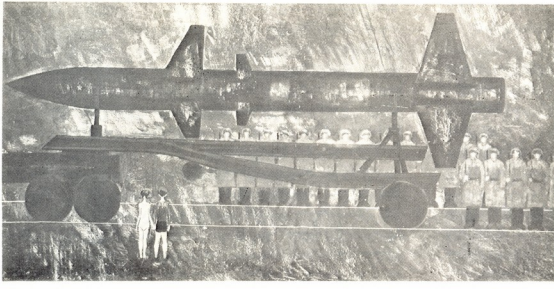
სიტყვა იგივეა, რაც მელოდია მუსიკაში და ფერი ფერზე-  
რამი. იგი მოითხოვს სიხსტესტს და აზრობრივ დატვირთვის,  
როგორც მშვენიერი მომღერლის სიმღერისას ყოველი ბგერა  
დიდი ხელოვნებაა, ასევე, სიტყვა მსახიობის შემოქმედება.  
ში ისტატურად გამოძიწვილი და გაციცხლებული უნდა  
იყოს. სიტყვა ბუნებრივად უნდა დაიბადოს და არ გადაიზ-  
რდის ყალბ დეკლამაციოში.

სიტყვის ძალა რომ განუსაზღვრელია!

ერთი და იგივე სიტყვა შეიძლება იყოს ფრითიანი, სამარ-  
თებელივით ალსილი, ტკბილი, ცვლიანი. სიტყვა შეიძლე-  
ბა ისრლოდ, მიათვა, სიტყვით შეიძლება დაარტყა, მიუ-  
ლერსო, დაარწმუნო, შეაგანებინო. სიტყვა შეიძლება იყოს  
უხეში, რბილი, საწყენი. სიტყვა — ნივთია! სიტყვა ძალზე  
ძვირი რამ არის! იგი ვერ იტანს უპატკეცველობა მოპყრობას,  
სიტყვა საშიშლინ წყენიაა და როგორც კი იგრძნობს უყურა-  
დღებობას, ეწყინება და სამუდამოდ დაიმალება. თავის თავის  
ნაცვლად ცარდელ ხმარს დატოვებს, უბრალოდ ბგერების  
ხმარს, რომლებიც არავითარ კონკრეტულ ინფორმაციას არ  
ატარებს. სიტყვა უნდა გვიყვარდეს, პატივი ვცეთ, მას უნდა  
მოვუაროთ ისევე, როგორ ძველად ნამდვილ ვაჟაკები თა-  
ვითი იარაღ უღვლდნენ. სიტყვა ხომ მხალივით ბანსია,  
ცვივითადაც სწრაფი. მსახიობის იარაღი — სიტყვაა. იგი  
მოქმედების, ძალის ტოლია. სამწუხაროდ, რა ხშირად გვი-  
დევს ეს ჩვენი იარაღ ქარტაში დაგანგებულნი. მსახიობის  
უნდა ესმოდეს, რომ საკუთესი სიტყვაც შეიძლება დაკარგო,  
ფუჭად დახარჯოს....

„...როცა საზოგადო მნიშვნელობის აზრი ამოქმედებს  
სიტყვას, მაშინ თითონ თქმა ქმნად გადაიქცევა ხოლმე —  
ამბობდა ილია. — ... მაშინ სიტყვა უბრალო ლექსაქი  
არ არის, მაშინ სიტყვა საქმეა. მაშინ სიტყვა ხმალზედ უფ-  
რო სჭირს და ზარბაზანზედ უფრო ძლიერ მოქმედობს, მა-  
შინ სიტყვა ძალაა და ძლიერება“.





დ. ერისთავი

რკეტი

**23 თებერვალი**  
**საგჟოთა პრეიისა ღა**  
**საჟხედრო-საზღვაო**  
**ულოტის ღღა**

# თანამედროვეობის მიერ აღორქიანებული...

მერაბ გეგია

რწმულუშიამდელ დრამატურგიას მოკრძალებული ადგილი აქვს მიჩენილი ქართული ხელოვნების ისტორიაში. გამონაკლისს მხოლოდ გიორგი ერისთავი წარმოადგენს, რომლის შემოქმედებამ საფუძველი ჩაუყარა პროფესიული ქართული თეატრის შექმნას. XIX საუკუნის ქართული დრამატურგია, ტრადიციებისაგან მოწყვეტილი, უმკაცრესი ცენზურის ხელში, მხოლოდ ცალკეული წარმატებებით თუ კმაყოფილდებოდა — იქნებოდა ეს ავქსენტის ცაგარლის კომედიები, ილია ჭავჭავაძის და აკაკი წერეთლის დრამატული თხზულებები, თუ ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“, რომელიც დღესაც გვხვბლავს ფორმის სინატიფით და ფილოსოფიური სიღრმით. ამ პერიოდის ქართული თეატრი ძირითადად ვოდევილებით საზრდოობდა. მხოლოდ ჩვენი საუკუნის დასაწყისში გამოანათა

სუმბათაშვილი-იუქინის „ლატამა“, რომელიც იმჟამინდელ ქართულ თეატრში არსებული პროცესების პირმო კი არ იყო, არამედ დიდი თეატრალური მოღვაწის ეგრეთწოდებული „ლატამის“ გამოსყიდვა.

მეოცე საუკუნის დასაწყისში ქართულ დრამატურგიას ჯერ დ. კლდიაშვილის, შემდეგ შ. დადიანისა და პ. კაკაბაძის დრამატული ქმნილებანი შესძინა. მაგრამ არც ქართული თეატრის დონე და არც ამ დრამატურგების გავლენა აღმოჩნდა საკმარისი, რომ მათ ერთმანეთი გაემდიდრებინათ. დ. კლდიაშვილი დარჩა პროზის აღიარებულ ოსტატად, ხოლო შ. დადიანმა და პ. კაკაბაძემ მხოლოდ რევოლუციის შემდგომ პიოვეს ჭეუმარიტი აღიარება.

ქართული სცენის რეფორმატორებმა კ. მარჯანიშვილმა



და ს. ამბეჭობა რევოლუციამდელი დრამატურგია შეუფერებლად სცნეს ეპოქის უმნიშვნელოვანესი და უაღრესად მას-ტაბური მოვლენის ასახვისათვის და, ალბათ, სამართლიანადაც, თუმცა ეკ მიერ გამოთქმული შეხედულებანი ამა თუ იმ ნაწარმოების ან ავტორის შესახებ, დღემდე ინარჩუნებს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას და ეს შეხედულებანი, იქნებ, მხოლოდ ჩვენი თანამედროვეობის მიერ იქნა სწორად ახსნილი და გააზრებული.

არც შემდგომმა პერიოდმა გაანებიერა რევოლუციამდელი დრამატურგია. მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში მიმხდარმა სოციალურმა თუ საკაცობრივ კატაკლიზმებმა, იგი მილიანად ჩრდილოდ მოაქციეს. გამოხდა ხანი, და მან 60-იანი წლების ქართულ თეატრში არა მარტო აღორძინება, არამედ უკანაღობაც ჰპოვა. პირველხანად მას ისევ მოკრძალებული ადგილი მიუჩინეს, შემდეგ ეკ იმდენად საყურადღებოდ სცნეს, რომ ამ პერიოდის თეატრალური პროცესების ერთ-ერთ მამოძრავებელ ძალად აქციეს.

თავის დროზე აკაკი წერეთელმა მასხვილონიერულად შენიშნა: „შეიძლება სხვათა დრამატურგია ღვიინ იყოს, ჩვენი კი წყლია, მაგრამ უღვიინო გაგებლთ, უწყვილო კი ვერა...“ პოეტის ეს ლაკონური შედარება ცხადად ავლენს იმ ტუმბარტებას, რომ თეატრის განვითარება წარმოუდგენელია ეროვნული დრამატურგიის გარეშე.

ჩვენი საუკუნის 60-70-იანი წლების ქართული რეისურა უძველად დაიკავეს კუთვნილ საპატიო ადგილს ქართული თეატრის ისტორიაში, რადგან იგი გამოირჩევა მაყურებელთა ან ახალი კონტაქტის აქტიური ძიებით. თავის დროზე ამ გარემოებას წყვეად პოლემიკა გამოიწვია. გერმული რომანტიზმი, რომელიც ათეული წლების განმავლობაში წარმმართველი მიმდინარეობდა იყო, ადგილს უთმობს ყოფიან-ფსიქოლოგიურ, პირობით-რეალისტურ, მსატრული განზოგადებების თეატრს. ჩვენს სცენაზე ამ პერიოდში ისახება და შემდგომ მყარად მკვიდრდება ბრესტის „ეპიკური“ თეატრის პრინციპები. შესაბამისად, მკვეთრი ცვლილებები შეინიშნება სამხატვრო ხელოვნებაში. და რაოდენ საკვირველიც არ უნდა გვეჩვენოს, ამ ვითარებათა ერთ-ერთი მაორგანიზებელი და წარმმართველი ხდება რევოლუციამდელი ქართული დრამატურგია.

აღნიშნულის გარდა, ამ წლების ქართულ თეატრში ცხად-ლივ შეიგრძნობა კონტაქტის გაფართოება გლობალურ თეატრალურ პროცესებთან. იზრდება რეისურის მსატრული აზროვნების არე. ქართულ თეატრში აღძრული პრობლემები ზოგადაცაობრულამდე მალდება. ყოველივე ეს ეროვნულ ბაზის მოითხოვს. ერთ-ერთ ასეთ ბაზისად იქცევა რევოლუციამდელი ქართული დრამატურგია. ეს სიტყვები ლტონად რომ ამ ჩავერთავოს, გავისწინოთ იმ სპექტაკლების წარმატება, რომელიც შეიქმნა ამ დრამატურგიის საფუძველზე.

დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალზე“ ტრიუმფალური სვლა რუსთაველის თეატრის მიერ დარბაზიდან დაიწყო და ამერიკის კონტინენტამდე ჩააღწია, გაიარა რა ვერობის თეატრალური კულტურის ცენტრები. საარბრიკუნის თეატრმა „სამანიშვილის დედინაცვალი“ თავის რებერტურში შეიტანა.

რეისორი რ. სტურუა რუსთაველის თეატრში დგამს ა. ცაგარელის „ხანუშას“. თეატრალური კრიტიკა ძირითადად დღმილთ ხედება ამ წარმოდგენას, თუმც იწერება რამდენიმე უარყოფით რეცენზია. სპექტაკლის პოპულარობა კი

დღმილთ-დღე იზრდება. მოგვიანებით პრესის ფურცლებზე მისიარება პოლემიკა დადგმის ასეთი პოპულარობის გამოწვეულენინგრადის დიდი დრამატული თეატრის მოვარ რეისორის გ. ტოსტონგოვს „ხანუშა“ შეაქვს ამ თეატრის რებერტურაში. სპექტაკლი აქვს არაჩვეულებრივი წარმატებით გამოირჩევა. „ხანუშას“ დგამენ სამეცხეთა კავშირის მრავალ თეატრში და იგი ყველგან იმარჯვებს.

„ხანუშას“ პარალელურად მარჯანიშვილის თეატრში იდგამება „ძველი ვიდეოლები“, ამ ვიდეოლების „იონაზო“, „მუტიაბო“, „ძველ სასამართლოში“ ავტორები არიან რევოლუციამდელი დრამატურგები ა. ცაგარელი, ა. წერეთელი, ქ. ბახტაშვილი. სპექტაკლს დგამს და მოვარ როლებს ასრულებს მასიხობის ვ. კოიბაშვილი. სპექტაკლი არაჩვეულებრივად პოპულარული ხდება და დღემდე თეატრის რებერტურაშია.

1971 წელს რეისორი თ. ჩხეიძე ახსორციელებს შ. დღმიანის „ეუმინდელის“ დადგმას რუსთაველის თეატრში. სპექტაკლი საყოველთაო აღიარებას მოიპოვებს.

მაგრამ რევოლუციამდელი ქართული დრამატურგიის დამახსებება თანამედროვე ქართული თეატრის წინაშე ამით როდი ამოიწურება. შექმნილია სხვა მრავალი საინტერესო სპექტაკლიც, რომელთა შორის ზოგიერთმა საცაპო მნიშვნელობა შეიძინა. ამ დრამატურგიის წყალობით ჯერ მიიწინა, შემდეგ კი განვითარდა და დაფუძნდა ის შემოქმედებით ტენდენციები, რაც საერთოდ ასახაითებს 60-70-იანი წლებს ქართულ თეატრს. ამავე დრამატურგიის შეწყობით მსოფლის პროგრესული თეატრების გაგენდა ქართულ თეატრზე არ აღიზრდა მტკნური. ჩვენმა თეატრებმა შესძლეს დამოუკიდებელი გზის პოვნა და ყველა სიახლე ორგანულ მოვლენად აქციეს.

ისტორიის კუთვნილება გახდა რევოლუციამდელ ქართულ დრამატურგიაში ასახული ემიგრული გარემო, ამ ნაწარმოებთა იდურ-ესთეტიკური არჩი. მაგრამ ამ პიესებმა თანამედროვე თეატრის მოცეს ინტერპრეტაციის ფართო შესაძლებლობა. ხოლო კლასიკური დრამატურგული მემკვიდრეობის ინტერპრეტაციის პრობლემა ერთ-ერთი უმთავრესია არა მარტო ქართული, არამედ მთლიანად თანამედროვე თეატრალური ხელოვნებისათვის. იგი მრავალ სასქეტიკთა საყურადღებო, რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანი ეროვნული თვითშეგნების პრობლემაა, რადგან „აწყმო, შობილი წარსულისადაც, არის მშობელი მომავლისა...“

60-იანი წლების ქართულ თეატრში აშკარად შეიგრძნობოდა ლტოლვა ბრესტის თეატრალური ესთეტიკისაკენ. რუსთაველის თეატრში იდგამება „სამგრომანი ოპერა“ და „სქუანუელი კეთილი ადამიანი“. ქართული რეისურა ექებს მაყურებელთან კონტაქტის ახალ ტარებს. ასეთი სპექტაკლის აღქმა აუცილებლად მოითხოვს განვითარებულ ინტელექტს. მაგრამ რადენ პარადქუსული და, ამავე დროს, კანონზომიერია ის ვითარება, რომ ქართულ სცენაზე ბრესტის ესთეტიკის დამამკვიდრებლად იქცა ახა თვით ბრესტის (აღნიშნულ დადგმებს წარმატება არ მოჰყოლია), არამედ თითქმის მოუღონდელად, ყველასათვის გარდა ცნობილი ქართული მწერალი და კლდიაშვილი. სულ მალე იგი ქართულ თეატრს დამამკვიდრება არა მარტო აითვისოს „ეპიკური თეატრის“ პრინციპები, არამედ შემოქმედებითად განავითაროს იგი და ყოველივე ამის საფუძველი მოცემული იქნება თვით დ. კლდიაშვილის მსატრულ ქმნილებებში. პრივილეგია ამ მხრივ



უდაოდ კვთვების რუსთაველის თეატრი განხორციელებულ „პოეზიის საღამოს“ დადგამს, რომელშიც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“.

სპექტაკლი-კომპოზიცია „პოეზიის საღამო“ ლიტერატული თეატრის პრინციპზე იყო აგებული. მასში გაერთიანებულ იყო ლექსი, პოემა, ნოველა, დრამა. ერთმანეთსაგან განსხვავებული სახეობის ნაწარმოებთა სცენური სინთეზი და სტილური გაერთიანება თავისთავად წარმოადგენდა თამამ თეატრალურ ექსპერიმენტს.

ბუნებრივია, სპექტაკლის ასეთმა წყობამ „დარისპანის გასაჭირის“ პოეტურ პლანში გადაწყვეტა მოთხოვნა. დადგმის რაჟისორმა მ. თუმანიშვილმა „დარისპანის გასაჭირის“ ჩართვა „პოეზიის საღამოში“ ასე ახსნა: „ახლა, როცა „პოეზიის საღამოს ვმართავთ, პირველყოფილსა, სწორედ ცხოვრების პოეტური განცდა გვირედა ვაჩვენოთ. ავირჩიეთ დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“. იგი ლექსად არ არის დწერილი, მაგრამ ამით სრულიადე არ მცირდება მისი პოეტური ხარისხი. ეს პიესა ნამდვილი პოეტური ნაწარმოებია.“ (მ. თუმანიშვილი გაზ. „თბილისი“, №-9, 1964 წ.)

ცხადია, „დარისპანის გასაჭირის“ პოეტურ პლანში გადაწყვეტა და „პოეზიის საღამოში“ ჩართვა არ მოხერხდებოდა ლიტერატურული თეატრის პრინციპის გარეშე. რეჟისურამ მიმართა ამ პრინციპს, რამაც თავისთავად გამოიწვია „დარისპანის გასაჭირის“ ეპიზოდია. ამასთანავე, ეს იყო ერთდერეთი ზუსტ კლექტრისზისაგან თავის დასაღწევად. ამან გამოიწვია პიესის სრულიად ახლებური ჟღერადობა. პიესაში გამოვლინდა ლირიული ინტონაციები, რომლებიც კონფლიქტის გაღრმავების შედეგად, დრამატული პოეზიის ეპიკური საშუალებებით იყო განდოკუმებული. ეს სრული სიახლე იყო იმ პერიოდის ქართულ თეატრში და, ალბათ, გარკვეულ წინადადგობას წააყვებოდა მაყურებელთან კონტაქტის მხრივ, რომ არა ზემოთაღნიშნული ლიტერატურული თეატრის პრინციპი. ამავე პრინციპის შემწეობით ხორციელდებოდა სხვა პირობითობანიც სპექტაკლში — დეკორაციისა და პერსონაჟისეული კოსტუმის უარყოფა, მოქმედ პირთა გვერდით „პოეზიის საღამოს“ სხვა მონაწილეების ყოფნაც. შედეგად გამოირიცხა ილუზორული თანაგანცდა სცენასა და აუდიტორიის შორის. ყოველივე ეს „დარისპანის გასაჭირს“ სრულიად ახალ, მანამდე უცნობ სცენურ ატმოსფეროში ატევიდა და, ბუნებრივია, უყვებოდა ახალ. შესაბამის მოთხოვნებს. პიესამ ურთულეს გამოცდას გაუძლო და ნათელყო, რომ ბრეტის თეატრალური ესთეტიკის დანერგვა ქართულ სცენაზე შესაძლებელია ეროვნულ ნიადაგზე დაყრდნობით, რამდენიმე წლის შემდგომ იგი დასრულდება და სრულყოფილი გამახატულდება კპოვებს ამავე სცენაზე განხორციელებულ დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დენიანაცვლი“.

ქართულ თეატრს წარსულში არაერთგზის მიუმართავს დ. კლდიაშვილის პროზისათვის. ამ დადგენიდან ზოგიერთს წარმატება ხვდა წილად. მაგრამ რუსთაველის თეატრის განზრახვა განეხორციელებინა დ. კლდიაშვილის პროზის გასცენიურებას, თვისობრივად ახალ ეტაპს წარმოადგენდა.

დავით კლდიაშვილის პროზის ადრეულ დადგენებში, თითქმის ყველა შემთხვევაში, ინსცენირებისას

უარყოფილი იყო ნაწარმოების ეპიკური წარმომავლობა აკვერად, „სამანიშვილის დენიანაცვლი“ დამდგმელმა, რეჟისორმა თ. ჩხეიძემ და რ. სტურუამ სწორედ ეპიკურმა პიესის სპექტაკლის გააზრების ქვეყნობდა. მის ავტორისეული ძირობა და მოქმედება ერთმანეთს შეურწყებს, გვიჩვენებს ისინი ერთად, განუცხადებულად. ეს ნოვატორული ნაბიჯი იყო. არა წამბამებლობა, არამედ ისეთი სიახლე, რომელსაც ღრმად ჰქონდა ფეხები გადმეული ქართული თეატრალური ხელოვნების ტრადიციამ. პირველყოფილსა, იმიტომ, რომ ნაწარმოებით იყო ნაკარნახევი და მეორედ, სპექტაკლს არ ავლდა განცდათა მრავალფეროვნება და მას-შტაბი, ესოდენ დამასახიანებელი ქართული თეატრისათვის. პერსონაჟისეული თანაგანცდას და „გაცხოვების“ მონაცვლობა ქმნიდა იმ განუყოფელ ატმოსფეროს, სადაც სრულიად წარმოსახვითად დ. კლდიაშვილის მხატვრული სამყარო.

დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა პირობით სცენურ პლანში გადაწყვეტა უკვე ნიშნული, შეძლებდა ითქვას, ტრადიციული განდა 70-იანი წლების ქართული თეატრისათვის პირობითი გამოსახველი საშუალებანი იქცა იმ ხილად, რომლითაც პიესაში თუ ინსცენირებაში მოცემული შინაარსი დაუჯერდა და დღევანდლობა. ეს გარემოება კიდევ ერთხელ ნათლად დაადასტურა მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრში დ. კლდიაშვილის „ქამუშაძის გაჭირვების“ დადგამა. საკულისხმობა, რომ ნორჩი მაყურებელი სასახებით მომზადებული აღმოჩნდა ამ რთული, მრავალფეროვანი თეატრალური ხერხებით შემწილი სპექტაკლის აღსაქმელად.

რეჟისორმა შ. გაყერელიამ სპექტაკლი „ქამუშაძის გაჭირვება“ შექმნა უაღრესად ლაიონიური და ძუნწი გამომსახველი საშუალებებით. უარყოფილი იქნა ყოველგვარი დეკორაციული დანადგარი, ეპიქის ან ყოფის ამახველი სცენური დეტალები. სცენურ სარკეს შემოვლებული ჩარჩო სივრცეს ახალ შინაარსს სძენდა. იგი ხაზს უსვამდა ასახვის პირობის თხილ და სპექტაკლის მსვლელობის დროს ქმნიდა დისტანციას სცენასა და მაყურებელს დარბაზს შორის. სცენოგრაფია (მხატვარი მ. ჭეჭავაძე) ყოველგვარი ორზოვნების გარეშე გამოსატყავდა რეჟისორის მიზანსწრაფვას გადმოეცა განსაკუთრებული ხატოვანებითა და კოლორიტულითი ადასავსე წარსულის სურათები, მაგრამ ისე, რომ გვერდნო კავშირი თანამედროვეობასთან. სადისუსუიო და ნიშნული გახვდა მწერლის მიერ აძრეული პრობლემები. და თუმცა სპექტაკლს პირდაპირი კავშირი არ ჰქონდა ბრეტთან, მაგრამ მთლიანად ბრეტის ესთეტიკის ზეგავლენა არა მარტო შეიგრძნობოდა, არამედ ხაზგასმული იყო რეჟისორის მიერ.

მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის ეს სპექტაკლი არ იყო გამონაკლისი. დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა სცენური სიციქული მჭიდროდ დაუჯავშნოდა ბრეტის თეატრალურ ესთეტიკას.

60-70-იანი წლების ქართული თეატრი განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენს ტრაგიკომედიის ჟანრისადმი. ამ პერიოდში იღვმება ელვაროდ დე ფილიპოს „კომედიის ხელოვნება“ და „ცილინდრი“, მაქს ფრიშის „ბიღერმანი და ცეცხლის წამიდებლები“, ფრიდრიხ დურენმატის „მილიარდების ვიზიტია“. მაგრამ ისევ პარადული — ეს დადგმები მეტ-ნაკლებად ინტერესს აღძრავენ, ტრაგიკომედიის ჟანრი კი ქართულ





სავსებით კანონზომიერი იყო ის მოვლენა, რომ ქართულ თეატრში ახალი გამომსახველობითი ხერხი — „სახვითობის პრინციპი“ (როცა სცენა ან ეპიზოდი ფერწერული ტილოს ასოციაციას აღძრავს) სრულყოფილად პირველად იქნა გამოყენებული დ. კლდიაშვილის „ქაშუშაძის გაჯირგებასა“ (მოზარდ მაცურებელთა ქართული თეატრი) და „უბედურებაში“ (მეტეხის თეატრი-სტუდია) „სახვითობის პრინციპმა“ ქართულ რეჟისურას ყურადღება გაუმახვილა მთლიანად სტატიკური კომპოზიციებისადმი.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია ჩვენი რეგულაციამდელი დრამატურგიის როლი თანამედროვე ქართულ სცენაზე თეატრალური მისტიკისა და სხვა ქვეცნობიერი ფსიქოლოგიური შრეების გამოვლენის თვალსაზრისითაც. ასე, მაგალითად, ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ მოზარდ მაცურებელთა ქართულ თეატრში შიშველ ემპირიზმთან ერთად (ხევესურული ყოფის ნატურალისტური ასახვა) აშკარად შეიცავდა მისტიკურ პლასტს. გროტესკისა და თეატრალური მისტიკის საინტერესო შერწყმით გამოირჩეოდა „უბედურება“ მეტეხის თეატრ-სტუდიაში.

რეგულაციამდელმა ქართულმა დრამატურგიამ თეატრალური სახსრების დამკვიდრებასთან ერთად გარკვევით მიიწინააღმდეგა ქართული თეატრის განვითარების გზები. ამ თვალსაზრისით ძალზე მნიშვნელოვანია ეროვნული ნიადაგის ძიება ქართული „მიუზიკლის“ შესაქმნელად. საამისო წინაპირობად შეიძლება ჩავთვალოთ „ხანუშას“ და „ძველი ვოდევილების“ დადგმა რუსთაველის და მარჯანიშვილის თეატრებში. ცხადია, ამ მუსიკალურ სპექტაკლებში სრულყოფილად არ განხორციელებულა „მიუზიკლის“ პრინციპები (პიესებს აკლდა ფილოსოფიურობა, მუსიკას — დრამატურგიულობა), მაგრამ ამ სპექტაკლების დიდი პოპულარობა მაცურებელთა შორის, უეჭველად, საწინდარია ეროვნული „მიუზიკლის“ შექმნისა. მით უფრო, რომ 60-70-იან წლებში წარმატებით განხორციელდა მიუზიკლების „ლამანჩელი“ რუსთავის თეატრში და „მერი პოპინისი“ მოზარდ მაცურებელთა ქართულ თეატრში დადგმა.

ამრიგად, რეგულაციამდელი ქართული დრამატურგია თანამედროვე ქართული თეატრისათვის იქცა ერთ-ერთ ბაზისად, რათა სრულყოფილად გამყვანებულიყო სხვადასხვა შემოქმედებითი ტენდენციები. ცხადია მიღწეული ზღვარი არ არის და მომავალში იგი კიდევ შეასრულებს ჩვენი თეატრალური პროცესების ერთ-ერთი მათრგანიშნულის როლს. ამ მხრივ, საბოლოო სიტყვა ისევ და ისევ ჩვენს თანამედროვე რეჟისურას ეკუთვნის.

# რ ე ზ ო ე ს ა ძ ე

## ავთანდილ გველესიანი

ქინემატოგრაფიაში რეჟო ესაქე 60-იანი წლების დასასრულს მოვიდა.

პირველი დამოუკიდებელი ნაბიჯი რ. ესაქემ კინოსტუდია „ლენფილმში“ გადადგა. მხატვრულმა ფილმებმა „ფრო“, „ერთი ახალგაზრდის ცხოვრების ოთხი ფურცელი“, „წამოშობი“ გამოაჩინეს ახალგაზრდა რეჟისორის შემოქმედებითი შესაძლებლობები.

მაგრამ ნამდვილი წარმატება რ. ესაქეს თბილისის სატელევიზიო ფილმების სტუდიაში გადაღებულმა „წიკპურტებმა“ მოუტანა.

ამ კინოომედიაში, რომლის მხატვრულ სტრუქტურასაც პირობითობა და გროტესკი უდევს საფუძვლად, რეჟისორმა მაცურებელს არა მარტო პერსონაჟთა ყოფითი პორტრეტები და ხასიათი გააცნო, არამედ ხასიათის სათავეების დასაბამიც უჩვენა. ხასიათების ნათელი შუქით გასხივოსნებულ სიკვთე, კაეთიმოყვარობა, თითოეული პერსონაჟისა თუ გმირის თვითმოყვადობა — აი, რა იქცევა, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას ფილმში.

მთელი თავისი შემოქმედებით რეჟო ესაქე ცდილობს განუდგეს სტანდარტულ ცნებებსა და სიტუაციებს. სიახლის ძიებისას იგი ნაკლებად გაკავლულ ბილიკებს ირჩევს. რეჟისორი თამამად უარყოფს კინოში ერთხელ და სამუდამოდ დამკვიდრებულ არტახებს, ახდენს ცნობილი ხერხებისა და საშუალებების მიღერწინააღმდეგობას.



ფილმ „წიკიურტემში“ გამოვლინდა რ. ესაძის მიდრეკილება ევრანული გამოხატვისა და მხატვრული განზოგადების შედარებით პირობითი ფორმებისადმი, გამოსახულებისა და მსახიობური გასხვივების ექსცენტრიკული გადაწყვეტისაკენ.

მაყურებელი ინტერესით შეჰყურებს რ. ესაძის „წიკიურტემს“. ზოგი იცინის, ზოგიც ცრემლს იწმენდს, მაგრამ, არა მგონია ცრემლის მიზეზი სიცილი იყოს მხოლოდ. სევდა და ტკივილი მეტია ამ ფილმში.

ყველა დროს თავისი სატკივარი, თავისი ხალისი მოჰყვება. ყოველი სათქმელი შესაფერის ფორმას ითხოვს. რეჟო ესაძის მიერ შემოთავაზებული მხატვრული ფორმა შინაარსს მომგებიანად წარმოაჩენს. სიცილი, იუმორის გრძნობა ერის სიბრძნეზე, მის ჯანსაღ სულზე მიგვაჩინებს. ერთ აღმოსავლელ ბრძენს უთქვამს: შენს თავს შორიდან სხვისი თვალით შეხედე, გაუღიძე და უკეთესი გახდებიო. რეჟო ესაძე ჩვენ, თავისი ფილმის გმირებს და პერსონაჟებს, ხან შორიდან, ხან ახლო მანძილიდან გვაკვირდება, ფილმის დამთავრების შემდეგ კი... იღიძება.

რეჟო ესაძე კინომსახიობიკაა. რეჟისორ ირაკლი კვირიკაძის ფილმში „ქალაქი ანარა“ მან მთავარი გმირის — ვარლამის სახე შექმნა და კომედიური ფილმების საერთაშორისო კინოფესტივალზე ბულგარეთის ქალაქ გამბოუოში სპეციალური პრიზი დაიმსახურა მამაკაცის საუკეთესო როლისთვის.

რეჟო ესაძე კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ახლად შექმნილი შემოქმედებითი გაერთიანება „დებიუტის“ მხატვრული ხელმძღვანელია. საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის მუშაობის აქტიური წევრი, იგი რეჟისურის კურსს კითხულობს თეატრალურ ინსტიტუტთან არსებულ კინოფაკულტეტზე.

და მაინც, დღეისათვის, მისთვისაც და მაყუ-

რებისთვისაც, მთავარია მისი ახალი მხატვრული ფილმი „სიყვარული ერთი ნახვით“.

ფილმი მოგვითხრობს ახალგაზრდა ქალ-ვაჟის სიყრმის სიყვარულს ამბავს. გზაზე გმირებს ბევრი წინააღმდეგობა ეღობებათ, მაგრამ ფილმის მთავარი მამოძრავებელი ნერვი მაინც სიკეთეა. გმირთა და პერსონაჟთა შორის სევდანარევი, ცრემლგაზაფხულ ამბავს ხალასი სიყვარული ასახივსნებს. ფილმის დასასრულს ცხოვრების უკუღმართობით დაშორებული ქალ-ვაგი, ანია და მურატი, ერთმანეთს ხვდება. სტილიზებული ცეკვისას ისინი ერთხელ კიდევ უმტკიცებენ ერთმანეთს სიყვარულს. ამვე დროს, ამ ცეკვაში სამუდამო განშორების სევდაც იგრძნობა (საოცარი დამაჯერებლობით წარმართეს ეს როლები მსახიობებმა ნატალია იურილიცკაია და ვახტანგ ფანჩულაძემ).

რეჟო ესაძეს ღრმად სჯერა, რომ კინო საოცრების ხელოვნებაა, და რომ შეიძლება ამიტომაც მას „ილუზიონს“ უწოდებდნენ უწინ. მისი ახალი ფილმი „სიყვარული ერთი ნახვით“ უაღრესად საინტერესოა დღევანდელ ქართულ კინოში. რეჟისორის ნიჭის წყალობით ეკრანსა და მაყურებელთა დარბაზს შორის უმაღ იმიზეზა უხილავი ძაფები, უმაღ მყარდება კონტაქტი. ერთი შეხედვით თითქოს გროტესკული ხერხებით შექმნილი ამ ფილმში ყველაფერი რეალურია. ფილმის მთავარი გმირები, პერსონაჟები უბრალო, ცოცხალი ადამიანები არიან.

რეჟო ესაძის ფილმში „სიყვარული ერთი ნახვით“ ადამიანების მიერ პერსონიფიცირებული სიკეთის ილუსტრირება ხდება; ევრანზე ადამიანურ ურთიერთობათა მრავალფეროვანი, ხატოვანი კალეიდოსკოპი, ხასიათების, გნებების, ემოციების, გრძნობების ნამდვილი ფიციფერკია.

რ. ესაძეს აქვს ბუნებისაგან მომადლეულო მიქვეყნებ გრძნობა — მხატვრული ალღო, — სა-



ზომი, რომელიც ერთადერთ სწორ გადაწყვეტას მთავარნებს ხელგაწესს. ფილმში „სიყვარული ერთი ნახვით“ რეჟისორის გუმანის, გემოვნების, მხატვრული ალღოს წყალობით სიუჟეტი ფეთქებადად წარმართება. მთავარი გმირები, — ახალგაზრდა ქალ-ვაჟი, — რომელთა ირგვლივ სიუჟეტი ვითარდება, სხვა მთავარი პერსონაჟები და მოქმედი პირობი ძალდატანებლად სუნთქავენ.

ყოველ მხატვრულ ფილმს მისი თემის, ეანრის, სიუჟეტის შესაფერისი „ლექსიკა“ და „გრამატიკა“ აქვს, ეკრანული ხორცშესხმის შესაფერისი ილეთები და ხერხები ჭაბრდება. ყველა ეს ხერხი დროულად, სრულად ამოიყენა რეჟოესაქმე ფილმის საბოლოოდ ჩამოყალიბებისას. დამდგმელმა ოპერატორმა იური ვორონცოვმა რეჟისორის აზრებს, მიზანსაცემებს, ემოციებს ზუსტი ვიზუალური სახეები მოუძებნა. იაკობ ბობოხიძის მუსიკის წყალობით ყველაფერი დასრულებულ ფორმას იძენს ფილმში. ყველა ეპიზოდსა თუ სცენაში კინეტიკური ენერჯია იგრძნობა. დიალოგების ნაწყვეტები, პაუზების რიტმი ორგანულად ერწყმის მსხვილ თუ საშუალო ხედებს, სხვა გამომსახველობით ხერხებთან ორგანულ კავშირში ისინი ქმნიან ფილმის ერთიან ქსოვილს. „ნიღაბი“, — როგორც მეთოდი-ხერხი, რეჟისორის მიერ ამჟღერად სახეებით უკვებდებულა.

რეჟოესაქმე დღეს ქართულ კინოში (და არა მარტო ქართულ კინოში) მკაფიოდ გამოხატულ კომპლიოგრაფად წარმოგადგება.

კინორეჟისორი დარწმუნებულია, რომ სიცილი, იუმორი, საზოგადოებისათვის აუცილებელი, ამასთან, რთული სოციალური ფენომენია. იგი ბეერისშემძლედ, სერიოზული იარაღია. მას ისიც კარგად ესმის, რომ სიცილის გამოწვევებზე მიზნებს, საბაბს, ობიექტს, საგანს სათუთი შერჩევა, ბრძენული მიდგომა უნდა.

ამავე დროს, რეჟოესაქმე — რეჟისორს კარგად აქვს შეგნებული, რომ ზემოთქმულთან კავშირში ფილმის ხარისხის მთავარი ნიშანი მხატვრულობა, დაძაბული მოქმედება, საინტერესო სიუჟეტი, ფსიქოლოგიური ელემენტებით განსაზღვრული კინოსფეროს და გმირების ჩვენებაა. თუკი სიუჟეტი არ ყალიბდება, კინოფილმის მაჯისცემა სუსტია. ეს ნიშნები მხატვრული ფილმის უნიათობაზე მეტყველებენ.

რ. ესაქმე ცხოვრებას გამადიდებელი ღონისით აკვირდება, სწავლობს გმირთა და პერსონაჟთა ირგვლივ არსებულ სამყაროს, ამიტომ მის ფილმებში ყველაფერი ოდნავ ზომამსყველია. ხელოვნებისადმი ასეთი მიდგომა სულსა და გონებას აფხიზლებს, რეჟისორის ხილვები გამჭვირვალეა, შარავანდით იმსუბუქა.

რეჟოესაქმეს დიდი ხანია ავტობიოგრაფიული

ხასიათის მხატვრული ფილმის გადაღება აქვს ჩაფიქრებული. „ფილმები ორი მთავარი გმირი იქნება, — ყმაწვილი და ძროხა. ყრმა დილუეთენია ძროხას საძოვარზე წყიყვანს საბალახოდ. საღამოთი ეურგამოტენილ ძროხას სახში მიდენის, მერე... მერე მოწყველის ძროხას და... რძეს შექვევება. ეს არის და ეს. მოქმედება ცისკრისას დაიწყება და საღამოთი სამხრობისას დამთავრდება. ჩემი მიზანია ყმაწვილკაცის თვალით დაწახული ერთი ცვრანამიანი, შინანი და ბალახიანი დღის „კინემატოგრაფიული შევსება“ შექმლო“, — ამბობს რეჟისორი.

ეს მომავლის შემოქმედებითი გეგმებია, ამჟამად კი რ. ესაქმე ბრეტის „კავკასიური ცარცის წრის“ გადაღებას შეუდგა. ვიდრე მუშაობას შეუდგებოდა, ბრეტოლოგთა უამრავ თეორიულ ნაშრომს გაეცნო, გულდასმით შესწავლა ბრეტის თეატრალური მემკვიდრეობა, რის შედეგადაც თანამი, რამდენადმე ნოვატორული გადაწყვეტილება მიიღო (და ამაში ქართული კინოს მესვეურებიც დაარწმუნა) დადგას ორსერიიანი მხატვრული ფილმი „კავკასიური ცარცის წრე“, როგორც დღესასწაული, როგორც ნიღბების „აღებარადი“, სადაც სკედისა და სიხარულის, ბედობისა და უბედობის, ამინდისა და უამინდობის, ცრემლგაზავებული და სიცილნარევი ამბავი აიხატება.

უნდა ითქვას, რომ ბრეტის თეატრალური ესთეტიკა ძალზე ახლობელი აღმოჩნდა რ. ესაქმის შემოქმედებითი ინდივიდუალობისათვის. სწორედ ბრეტის მხატვრული პრინციპები იქცა ის საუუძვლად, რომელზეც რეჟისორმა საკუთარი ფილმების სტილისტური სისტემა ააგო.

„ფილმის გადაღებას რომ ვაპირებ, — ამბობს რეჟისორი, ყოველთვის სახობრივად, ერთ დეტალში, მეტაფორაში მაქვს წარმოდგენილი მომავალი ნაწარმოების დედაზრი. მაგალითად, როცა „წიბურტებს“ ვიღებდი, ყოველთვის ივალწინ მდებდა ადამიანის დაძაბული, ჩემსკენ გამოშვებული საჩვენებელი თითი. ეს ხერხი თვითმიზანი არ გახლავთ. ეს მეთოდი ჩემთვის ისაა, რასაც ხელოვნის დვირტას უწოდებენ“.

# მარჯანიშვილი

1924 წლის ზაფხულს ლუნაჩარსკიმ გადაწყვიტა შეებრუნებოდა საქართველოში, ჩემთან და ჩემს ძმასთან, იგორთან ერთად გაეტარებინა.

ანატოლი ვასილევჩი იქამდე არ იყო ნამყოფი ამიერკავკასიაში. მე ბავშვობაში ვიყავი ამ ადგილებში მშობლებთან ერთად, და ის იყო ჩემი ახალგაზრდობის ყველაზე რომანტიკული, ყველაზე მშვენიერი შთაბეჭდილებებით აღსავსე დღეები. წინასწარ განვიცდიდი სიამოვნებას იმით, რომ ანატოლი ვასილევჩის ჩემგან ერთხელ უკვე ნანახ ამ სიმშვენიერებს ვაჩვენებდი.

ერთ ნათელ დღიას სამი „ფიატის“ მარკის ღია მანქანით ვლადიკავკაზიდან თბილისისაკენ გავეუდციეთ გზას. ამ გზაზე ქართველების გარდა, ჩვენს გასაცილებლად გამოვიდნენ მთის რესპუბლიკის მთავრობის წარმომადგენლები — ოსები, ინგუშები, ჩეჩნები.

ყველაფერი სადღესასწაულოდ გამოიყურებოდა. გზად მიმავლებს აულებიდან ლუნაჩარსკის შესახვედრად შუბლებამდე ფაფახჩამოფხატული მხედრები გვგვდებოდნენ. ისინი ჩვენს მანქანებსაც ეკიბრებოდნენ სისწრაფეში და ისეთ კლდე-ღრანტებში დააქროლებდნენ ცხენებს, სადაც ადამიანს ფეხითაც გაუჭირდებოდა გასვლა.

გადავიარეთ დარიალის პირქუში, რომანტიკული ხეობა და გამოჩნდა სიმწვანეთ სასვე ქართული პეიზაჟი. ყველგან და ყველაფერში სილამაჟი იყო ფანტასტიკური, უდიდესი, თავისებურად განუმეორებელი სილამაჟე!

გზად, სოფელ ფასანაურთან, ჩვენს შესახვედრად ჩამოსული თბილისელი მეგობრები დაგვგვინდნენ. ძალიან სასიამოვნო და მხიარულ სასოფლოებასთან ერთად ვისაძიებოთ. სასადილოში მოხდა ერთი საინტერესო შემთხვევა. ლუნაჩარსკის

უყვარდა ცხოველები და დარწმუნებული იყო, რომ ისინიც სიყვარულით პასუხობდნენ. სასადილოს ეზოში რამდენიმე დათვის ბული იყო ხეზე მიბმული, შესახვედავდ ყოველდღე უყვინჯავდნენ და თვინიერნი. ლუნაჩარსკიმ გადაწყვიტა მათი მოალერსება. გარეგნობით შექმნილი შთაბეჭდილება მცდარი აღმოჩნდა: მოფერებისას ერთმა, შედარებით მოზრდილმა ბულმა, საკამოდ ძლიერად დაუზიანა მას ხელი. ლუნაჩარსკიმ ეს არ შეიმჩნია, ყოველმხრივ ცდილობდა სუფრის მხიარული განწყობილების შენარჩუნებას და დიდი მიწოდებით უხსნიდა რესტორნის შეუსებულ დირექტორს, რომ მის ალსაზრდელებს სტუმართმოყვარეობის წესის დარღვევაში არავითარი ბრალი არ მიუძღოდათ.

თბილისში უდიდესი შთაბეჭდილებებით გადავლილნი საღამო ხანს ჩავედით, დავინავდით ძველმოდურ, მდიდრულ, გობელენიან, მოვარაყეულ სასტუმრო „ორონში“. ძლივს მოვასწარით თავის წესრიგში მოყვანა, რომ ტელეფონმა დარეკა. გვირეკავდა რესპუბლიკის ერთ-ერთი გამოჩენილი მოღვაწე, შალვა ელიავა. მან გვთხოვა მიღების უფლება და ისიც გვითხრა, რომ თან ჩვენს ძველ მეგობარსაც მოიყვანს.

— ვინ?

— ნება მომეცით არ გაგიმხლოთ მისი გვარი. ჩვენ ახლავე ამოვალთ თქვენთან. დარწმუნებული ვარ ამ შეხვედრით არ განაწყენდებით.

ანატოლი ვასილევჩი გავიდა სტუმრების შესახვედრად მისალბე ოთახში და უკვე მესმის მხიარული შეძახილები, შეხვედრისაგან გამოწვეული აღფრთოვანება. შევდივარ სასტუმრო ოთახში და გხვდავ შეთვალეობა, ოდნავ შეჭაღარაებულ კაცს.

— კონსტანტინ ალექსანდროვიჩ, ძალიან მოხარული ვარ!

„გულის სასიოვარი“. გამომცემლობა „სიკუსტეკო“. მოსკოვი, 1977.

რა თქმა უნდა, ეს ის იყო, — რეფორმატორი და ქართული თეატრის მამამთავარი, ერთ-ერთი გამოჩინებული რუსეთის გამოჩინული რეჟისორთა შორის, კოტე მარჯანიშვილი.

მეუღლე უნდადა წარედგინე მარჯანიშვილისათვის.  
— ჩვენ კარგა ხანია ვიცნობთ ერთმანეთს, გახსოვთ ჩვენ პირველი შეხვედრა? — შემეჩიხა ღმილით მარჯანიშვილი.

— მე კი მასსოვს, კონსტანტინ ალექსანდროვიჩ, სცენაზე მეოცნებე პატარა გოგონას მსხვედრა დიდ მარჯანიშვილთან, რომელიც ჩემს ცხოვრებაში მოვლენა იყო, მაგრამ როგორ დაიკავრო, რომ თქვენც გახსოვთ იგი.

— კივეში, 1919 წელს „ელამ ჯიშიში“ ერთმანეთი გავაცნო გაროდმა, ხომ სწორია? შემდეგ კი მოსკოვში შევხვდით „კოტლ ჯოში“ ესენინისა და შერშენევიჩის თანამუსყრებელთა ერთად.

— დიას, ყველაფერი სწორია, რა განსაცვიფრებელი მესიურება გაქვთ!

აქ საუბარში ჩაერია შალვა ელიავა:  
— უცნაური შეხვედრები გაქვთ, — „ელამი ჯიში“, „კოტლი ახლა“, ახლა კი თბილისშიც კოტლთან ხართ (იგი მართლაც შესამჩნევად კოჭლობდა).

— ეს სტილის ბოლომდე შენარჩუნებას ნაშნაქ, — ამბობს ლუნარსკი.

— წაივადეთ სასაიროდ, ვნახოთ ღამის თბილისი, — გვიხმობს მარჯანიშვილი.

ანატოლი ვასილევჩი თვანხმება და ჩვენ ღრთად მივდივართ ღამის თბილისის ქუჩებში სახვებელით.

გვიანი დრო იყო, მაგრამ ეს სახვრეთული ქალაქი არ აპირებდა მოსვენებას. მამაკაცების თეთრი კოსტუმები, ქალების მკვეთრი ფერის კაბები, მომავალდებული გამხედვა, ბრწყინვალე ღიმილი და რაღაც თავისებური, ხმაურიანი გადალაპარაკება, — ყველაფერი ეს ღამაზე, მოულოდნელ და მიოწინდელ სიხსნელ გვეჩვენებოდა.

— გახსოვთ კივეი? — მეუბნება კონსტანტინ ალექსანდროვიჩი.

\* \* \*

მე ბედნიერებად და გამართლებად მიმაჩნია, რომ ჩემი თეატრალური მოღვაწეობის დაწყების განთიადღზე, თუნდაც მცირე ხნით, მაგრამ მაინც შეხვდინე მარჯანიშვილს.

მე ჯერ კიდევ გაუბედავად ვოცნებობდი თეატრალურ სცენაზე, როდესაც მარჯანიშვილი გამოჩნდა, ეს მოხდა 1919 წლის კივეში, სამოქალაქო ომისაგან განაწამებ, მაგრამ მაინც სიცოცხლით სასუხ და მშვენიერ ქალაქში.

1918 წლის განმავლობაში კივემა ბევრი მწაზე დღე გადაიტანა. ვინ არ იყო აქ: მონოკლიანი პრუსიელი ოფიცრები და პეტლიურელთა გაიდამაკები, გასაქცევად სამხრეთისაკენ გზადებული პეტებურგელები და მოსკოველები. მთელი ეს ხროვა მოხრა წითელმა არმიამ 1919 წლის იანვარში და ამ ჭრილობებისაგან ჯერ კიდევ მოსუშუმებელ ქალაქში დაიწყო ახალი დიადი ზედაფორმა.

კივეის თეატრალურ ცხოვრებას სათავეში ჩაუდგა მარჯა-

ნიშვილი, უხარმაზარი ენერჯისა და დაუოკებელი ფანტაზიის ადამიანი.

მე ვინცნებობდი 1919 წლის შემოდგომისათვის მარჯანიშვილის სტუდიაში მოხვედრას, შემდეგ, რა თქმა უნდა, სწავლასა და მუშაობაზე. ჩემი პირადი ცხოვრების ბედი სრულებით არ მასუხებდა. მთავარია მოხვდეს მარჯანიშვილთან, — ეს არის მომავალდებულად სანტრეუსი! უფროსი მეგობრები, რომლებიც უკვე თანამშრომლობდნენ მის სტუდიაში, დამხმარნენ, რომ დავსწრებოდი „ცხვრის წყაროს“ მარჯანიშვილისეულ რეპეტიციას. მე პირველად აღიქვე რეჟისორის მუშაობა და თანაც რა დონის რეჟისორისა! მე არ შეეჩერდები „ცხვრის წყაროს“ დაღმის შეფასებაზე. მასზე ბევრი ითქვა და ბევრიც დაიწერა.

ის, რაც ამდენი ხნის განმავლობაში ცოცხლობს ლოკედე ვეგას დრამაში, ის, რაც საარსებო პურზე უფრო მეტად სჭირდება მამიშვილ ახალგაზრდობას, ერთად იყო თავმოყრილი და განსახიერებელი ამ სპექტაკლში: „თავისუფლება! თავისუფლება ან სიკვდილი!“

მარჯანიშვილის, იურიენევის, რაბინოვიჩის, თვით ყველაზე უფრო უბრალო, უსიტყვო როლის შემსრულებლის საერთო შეთანხმებულმა მოწადინებამ გამოიღო ის ნაყოფი, რომ მაყურებელმა იხილა მოძალადეობისა და ჩაგრების წინააღმდეგ მიმართული მეტად მძაფრი სპექტაკლი.

შეიძლება ჩემი ახალგაზრდობისა და გამოუცდლობის ბრალი იყო, რომ ასე უკამათოდ და აღფრთოვანებით მივიღე მთელი სპექტაკლი, მაგრამ მე მართო ხომ არ ვიყავი? „ცხვრის წყაროს“ თითოეული სპექტაკლი ტრიუმფით მიდიოდა, მაყურებელი ბოთქობდა და მჭინვარებდა აღფრთოვანებისაგან!

ასეთი იყო მარჯანიშვილის „ცხვრის წყარო!“

ეს ქარბუქი და ჯადოსნური სამყარო შექმნა ერთმა მოხდენილმა, მართალია, ოდნავ შევერცხლილმა, მაგრამ მაინც შაგვრემანმა კაცმა, რომელზეც მთელი კივეის თეატრალური საზოგადოების ახალგაზრდობა დაუსრულებლად ჰყვებოდა უამრავ გულისამაჩუყებელსა და თავშესაქცევ ამბავს.

და, აი, ჩემი ცხოვრების ფრიად მნიშვნელოვანი მოვლენა: სარდაფ-კაბაზე „ელამ ჯიშიში“ ერთ-ერთი სპექტაკლის ანტრაქტის დროს ცნობილმა კივეელმა ჟურნალისტმა და კრიტიკოსმა გაროდმა გამაცნო მარჯანიშვილი. ეს ისე მოულოდნელი იყო, რომ მე ვერც დამირეგებ და ვერც შეკრბომა ვერ მოვასწარი. გაროდმა თქვა, რომ მე თეატრალურ სტუდიაში ვაპირებ შესვლას და რომ ჩემი ძმია ილია საცი. სიბოთით და აღესიათ ავესო თვალები მარჯანიშვილს. მას მივედისთან მიგვეწვია და ჩემს ძმაზე ილიაზე დაიწყო საუბარი. მათი ცხოვრების გზები არაერთხელ გადააჭრინა ერთმანეთს და ერთი გზით უვლიათ. ისინი არა მართო შემოქმედებით, ადამიანური თვისებებითაც ჰგავდნენ ერთმანეთს. ალბათ, ამიტომ იყო მათი მეგობრობა გულისსმიერი და თბილი.

— გახსოვთ ფანფარები „ამპლეტიდან“, ან... ჟრუანტელმა დამიარა! — ცხოვრების ბრყვალბში“ გახსოვთ, ვალსი! სამსუხაროდ, რამდენი ასეთი მშვენიერი ჩანაფიქრი ადაგვრია ილიასთან ერთად განხორციელებული. ილია, ახლა



ძალიან საჭირო იყო! თქვენ ვერც წარმოიდგემთ ჩვენ რას ჩავიდინდით!

ჩემს ოცნებას სცენის შესახებ მარჯანიშვილი გულთბილად გამოეხმაურა, მითხრა რამდენიმე გამამხნეველი სიტყვა, რომლებზეც მე აღმაფრთოვანეს. წასვლისას კი დასძინა:

— თქვენმა გადაწყვეტილებამ ნიშნავს ავციტოს თვეში ჩვენ შეხვედრას. ეს მოხდება სოლოვოვის სტუდიაში. თუ ამ დრომდე რაიმე რჩევა-დარიგება დაჭირდეთ ჩემთან, მე ყოველთვის მზად ვარ, დაუყოვნებლივ მიმმართვეთ! ბოლოს და ბოლოს, ჩვენ ხომ უცხოინი არა ვართ, — თქვენ ილიას და ბრძანდებით.

ბოლო მოქმედებას ისე ვუსმენდი და ვუყურებდი, თითქმის ყველაფერი სადღაც შორს. ნიღოში ხდებოდა. ჩემს თვალში „კოლაო ჯო“ ამ ეპარის მამინდელ თეატრებს შორის სავეტოსო იყო. კურიხინი, ხენჯინი, პერფომენცი — მიმოიღველი და მშვენიერი მსახიობები იყვნენ. მაგრამ საუკეთესო იყო მარჯანიშვილი, დიდი რეჟისორი, ამასთანავე, ახალი უზრალო და მომხიბვლელი.

... კვიციმი არასასიამოვნო ხმები დაიჩხა. სამწუხაროდ, ეს ხმები მართალი აღმოჩნდა. ყველა დაწესებულება ევაკუირებულ იქნა. მარჯანიშვილი პეტროგრადში გადავიდა. წითელმა არმიამ დაარტყვა ქალაქი და რამდენიმე საარტილერიო ზაღბის შემდეგ კივეი დენიკინელების ხელში აღმოჩნდა.

დაიწყო ჩხრეკები, ბოლშევიკებთან ანგარიშსწორება. ყველა სანახაობრივი დაწესებულებიდან მხოლოდ ორი მანქანა მოქმედებდა, აქაც დენიკინელი მთვარი ოფიცრები დრობდნენ.

ამ მიზეზ დღეებში ჩვენ, სტუდენტები, ხშირად ვიგონებდით მარჯანიშვილს, მის დადგმებს სოლოვოვის თეატრში, მის გრანდიოზულ გეგმებსა და ზრუნვას ახალგაზრდობაზე. მარჯანიშვილის კვალს თეატრალური სტუდიის რამდენიმე ახლად კურსდამთავრებული გაჰყვა. ჩვენ გეშურდა მათი. პეტროგრადი ბლოკარებული აღმოჩნდა, იქ მიმშოლბა და სიცივე იყო, მაგრამ თითოეული ჩვენგანი სიამოვნებით დასიმობდა კვიციის მდგომარეობას, ოღონდ მარჯანიშვილთან მუშაობის საშუალება მისცემოდა.

კვიციის ამ დღეებს ვიგონებდით ლუნარსკის და მე მარჯანიშვილთან ერთად, „სიმპატიაში“ ვისხედით. ასე ერქვა საშუალო, რომლის კედლებზე მრგვალი, ოვალურ ჩარჩოებში გამოკიდებულნი იყო დიდი აღმთავრების პორტრეტები. ეს სურათები საოცრად ჰგავდნენ ერთმანეთს. მათი განსხვავება შეიძლებოდა მხოლოდ თმის ვარცხნილობით, უღვაწეობითა და ჰაკანარდებით. ყველაზე უფრო განმასხვავებელი ნიშანი კი წარსურები იყო: სიკრატე, ლერმონტოვი, ნაპოლეონი, გალილიეო...

— გასსოეთ პეტროგრადი? — შევიციხა მარჯანიშვილი ლუნარსკის და ჩვენს წინაშე კვლავ აღსდგა ნოვატორი რეჟისორის, გაუტყობის გზების მუდმივი მძიებლისა და ნათელი ნიჭის ადამიანი.

ლუნარსკიმ გაიხსენა მარჯანიშვილის მიერ 1920 წელს პეტროგრადში დადგმული „მსოფლიო კომუნა“, რომელშიც ოთხი ათასი კაცი მონაწილეობდა, არც ადრე, არც დღემდე

არ შექმნილა მსგავსი რამ. ამავე პერიოდში შესთავაზა მარჯანიშვილმა ლუნარსკის დიდი თეატრი ღია ცის ქვეშ. ეს თეატრი განლაგებული უნდა ყოფილიყო მდინარე მოსკოვის ნაპირის ერთ-ერთ ავარჯანთ ახლოს, სადაც ამჟამად თეატრს თვით ბუნება ჰქმნიდა. საამისოდ თვითონვე დამუშავა სარეჟისორო სცენარი „პირველი მასის“.

მარჯანიშვილის ფანტაზია ტემერიტად ამოუწურავი იყო.

\* \* \*

1924 წლის საფხულში თბილისს ეწვია ალექსანდრე ივანეს ძე სუმბათაშვილი-იუეჩინი, რომლის მიმართ განსაკუთრებული პატივისცემითა და სიმბოთი იყო განწყობილი მარჯანიშვილი. მათ შემოქმედებით ცხოვრებას ბევრი საერთო ჰქონდა. უპირველესად ის, რომ ორივენი ქართველები იყვნენ და საოცრად მწყვარებულნი თავის სამშობლოზე. ამავე დროს, ისინი რუსული თეატრის უდიდესი მოღვაწენი იყვნენ, სუმბათაშვილი მარჯანიშვილზე ჩვიდმეტწი წლით უფროსი გახლდათ. სუმბათაშვილი, ეს ძველი რუსული აკადემიური თეატრის წარმომადგენელი, აღიარებულნი მსახიობი, ჭარმაგი დრამატურგი სიამოვნებით უსმენდა, ხშირად ოდნავ ირონიული ღიმილითაც კი, კატკეს ცეცხლვან მპროვოცაციებს. ეს იყო ცხოვრებისაკან დაბრძნებული კაცის ღიმილი. რაც შეეხება მარჯანიშვილის ცხოვრვას და ცხოვრებისეულ არაპრაქტიკულობას, ეს, ჩემის აზრით, ალექსანდრე ივანეს ძეს მოსწონდა კიდევ.

დიდი ხნის შესვენების შემდეგ ეწვია სუმბათაშვილი თბილისს, სადაც სიყმაწვილს წლები ჰქონდა გატარებული. იგი გაეცაცებოთ ეძებდა მისთვის ნაწინობა და მოსაგონარ ადგილებს ქალაქის ძველ უბნებში, სიყვარულით იხსენებდა ძველ ნაცნობებსა და გიმნაზიის წლებს.

სუმბათაშვილის პატივსაცემად კოტემ გულისამაწყებლად სასიამოვნო სერბმა მოაწყო, რომელსაც სახელად „ერთი დღე ძველ თბილისში“ უწოდა და რომლის ავტორიც, რეჟისორი და ერთ-ერთი მონაწილე თვითონ იყო. კოტემ, სუმბათაშვილმა და მათმა თანამეინახებებმა რამდენიმე საათი გაატარეს ორბელიანის აბანოში, სადაც მათ უშაღლეს დონეზე ემსახურებოდნენ მექისეები.

აქვე მოქმედებდა მათთვის გავარჯილებულ შამფურზე აცმული მწვალები და კახური ღვინით სავსე ტიკურები. აბანოში შემდეგ განთქმულ თბილისურ „ფაეტონში“ ჩასხდნენ და მცხეთას გაემგზავრნენ, იმ დროისათვის მეტად განთქმულ მედუნეში, ვინმე ზაქარიას ნართული სიმღერების მონაწილედ. ზაქარიას პოპულარობა იმდენად დიდი იყო, რომ იგი რამდენჯერმე ფილმშიც გადაიღეს. მისი ვკრანზე გამოჩენა მარჯანიშვილში დიდ აღფრთოვანებას იწვევდა. თვითონ ზაქარია ვკრანზე მიღწევებით უფრო ამაყობდა, ვიდრე მისი ნაადვილი მიწოდებით, მიქმელი-იმპროვიზატორებით.

სალამონხანს გამოვიდით მცხეთიდან. ცნენები უპირავი ჭრელა-ჭრელა ბაუთებითა და ყვავილებით იყო მორთული. ერთ-ერთი ასეთ ფაეტონში სასანდრები და მეუღლეები იხსდნენ.

სუმათაშვილი აღფრთოვანებული იყო. კოტე მას მისი ასალგაზრდობის, მც-იანი წლების თბილისი აღდგინა.

გაზეთ „ზარა ვოსტოკაში“ დაიბეჭდა „ფეოდალური გამოსტრომის“ (ასე ეწერა გაზეთში) გამეცხვება წიროლი. ჩემი აზრით, ამ დღეს ერთხელ კიდევ დამტკიცება ან ორი არაჩვეულებრივად ნიჭიერი ადამიანის შემოქმედებითი სული, ადამიანებისა, რომლებიც თავდავიწყებამდე ეძლეოდნენ ხელოვნებას არამატრო სიყვანაზე, არამედ ცხოვრებაშიც, მიუხედავად ხანდაზმულობისა.

თბილისში ჩვენი ყოფნის დროს ხშირად ვხვდებოდით მარჯანიშვილს. ყველა შეხვედრა საინტერესო საუბარში მიმდინარებდა, ყოველთვის მჟღავნებოდა კოტეს ტემპერამენტი და ბრწყინვალე ნიჭი.

განსაკუთრებით დამამახსოვრდა ლუნაჩარსკის პატივსაცემად მწერალთა სახლში მოწყობილი შეხვედრა ქართულ ინტელიგენციასთან. ამ ღამეს შენობაში იმ საღამოს შევიკრიბნენ მეცნიერები, მწერლები, მხატვრები, მსახიობები, მუსიკოსები. დარბაზში, მუყდროდ განლაგებულ მაგიდებთან ისხდნენ ქართველი ერის ყველაზე გამოჩენილი ადამიანები. სტუმრებს თავს ევლებოდნენ ტელუმბაშები, რომელთა შორის აქტიურობითა და დაუშრეტელი ენერგიით მარჯანიშვილი გამოირჩეოდა. სუფრის თანმიმდევრობა ასეთი იყო: პირველი მისასალმებელი სადღეგრძელო ლუნაჩარსკის პატივსაცემად წარმოითქვა. შემდეგი სადღეგრძელოთი მე შემამეკეს (აქ განსაკუთრებით იჩინა თავი კოტეს მჭევრმეტყველებამ), შემდეგ თამადად ლუნაჩარსკის წარუდგინა თითოეული მაგიდის წევრი. საოცარი ის იყო, რომ ამ უწადიანების შემდეგ ყოველი მათგანი ან მიეროდა, ან უკრავდა, ან ცეკვავდა ასაკის მიუხედავად, ანდა საასაუბო სიტყვებით გამოიდიოდნენ. ჩვენ პირველად გავყვანილი დიდი მასშტაბის ქართულ სუფრას მისი რიტუალებით. შემდეგ ჩემი მუდმივ ხშირად მეუბნებოდა, რომ როგორც ჩანს, ლამაზსიტყვაობა და მოძრაობის პლასტიკურობა ქართველების თანდაყოლილი თვისება არის. მართლაცადა, სრულიად განსხვავებული პროფესიის ადამიანები ისე გამოდიოდნენ სიტყვებით, როგორც წარჩინებული ორატორები. ახლა ცეკვას არ იკითხავენ? ცეკვავდნენ ბალეტის ოსტატების დონეზე, იატაკს თითქოს არც ეხებიათ, ისე, და ხშირად ამ სანახაობის საგამოდ პატივსაცემი პროფესორებიც რეპელოდნენ მონაწილეობას.

კოტე მარჯანიშვილი ამ საღამოს მთავარი „დამდგელი“ იყო. იგი ხედავდა, რომ მისი წამოწყება მშვენიერად მიდიოდა და განსაკუთრებულად კარგ გუნებაზე იყო. მისი ცეცხლოვანი შავი თვალები ყველანა ანათებდნენ, უხვად იფრქვეოდა მისი დახვეწილი შფარავები და იუმორი.

მიუხედავად სასიამოვნო ღამისა, დილით მაინც დადლილად ვერძობდი თავს, ადრე ავდექი და ჩემს მეზობელს, კომპოზიტორ ბალანჩიძეს ვსიხოვე ჩემი მეზური ყოფილიყო ღამით ბაღის დათვალიერებისას. ბაღში ჩხრალებდა მშვენიერი შადრევანი, იფურჩქნებოდნენ სუბტროპიკული მცენარეები და საერთოდ მშვენიერი დილა თენდებოდა. მალე შემოვიგვიერთდა პაოლო იაშვილი, „ქართველი მიაკოგსკი“, როგორც მას აქ მისი მეგობრები უწოდებდნენ. მცირე

ხნის შემდეგ შემოვიგვიერთდა მარჯანიშვილიც. მისმა გამოჩენამ ყველანაირ მოლოდინს გადააჭარბა. მან გაითამაშა ეჭვიანი კაცის როლი მთელი თანმიმდევრობით: თვალების ბრიალით, კიბლების ღრჭიალით, დღელში გამოწვევითა კი (ამ დროს ეჭვიანობის ობიექტი, კომპოზიტორი ბალანჩიძეა საქამო ხნით იყო გადაცილებული სამოცდაათ წელს). იმ დღეს ერთხელ კიდევ დავრწმუნდნა ახსოვბელი იყო მარჯანიშვილი-ხელოვნისთვის ბუფონადა.

არასოდეს დამავიწყდება მარჯანიშვილის ჩამოსვლა ბორჯომში, ჩვენი ერთად სეირნობა წადღერსა და ბაკურიანში. რა დამავიწყებს ლიკანის მშვენიერ ბაღში სეირნობას, ანდა იქვე, სოფლის დუქანში თითო ჭიკა ღვინოსუე ლუნაჩარსკი და მარჯანიშვილი რა პერსპექტივებს სახვანდენ რუსთაველის თეატრისთვის, რამდენად შინაარსიანი და საქმიანი იყო მათი საუბარი ლიტერატურაზე, ხელოვნებაზე.

კოტე მარჯანიშვილმა თავისი რეჟისორული და მსახიობური ოსტატობა უმთავრესად რუსულ თეატრთან ურთიერთობაში შეიძინა; როგორც სამხატვრო თეატრის ხელმძღვანელი, იგი ხშირად მიმართავდა დასავლეთ ევროპის კლასიკური დრამატურგიის ნიმუშებს, მაგრამ მისი ყველაზე უფრო დიდი ოცნება სხვა იყო. სამშობლოზე თავდავიწყებამდე შეყვარებული კოტეს მიზანი ახალი ქართული თეატრის დაარსება და განხორციელება იყო.

ზაფხულის შესვენების დროს, როდესაც თეატრი არ მუშაობდა, მარჯანიშვილი თავის ჩანაფიქრს ხეწვდა და ამუშავებდა, რასაც დიდი სიამოვნებით უსიარებდა ლუნაჩარსკის. მისგან კი ყოველთვის მხარდაჭერა და კეთილი სურვილები ხვდებოდა.

იმ წლებში საუფუძელი ყურებოდა სამბოთა კინოს. სახლი უნდა მიეზღოს ქართული კინოს. იმ დროს იქ მუშაობდნენ გამოცდილი კინორეჟისორები პერესტიანი, ბეგ-ნახაროვი. ლუნაჩარსკი აფასებდა საქართველოს საცენარეუვის ნაწარმოებებს და ახალისებდა მარჯანიშვილის ჩანაფიქრს, — იგი კინოსხლოვნებაში აპირებდა ჩაბმას.

მარჯანიშვილი მთელი სიცოცხლე იწვოდა, ლახავდა უხარმაზარ წინადადებებებს. ერთი შეხედვით შეიძლება მოგჩვენებოდეთ, რომ მისი ენერგია იწურება, მაგრამ არა. კოტეს კინოში აუცილებლად გამოადგებოდა მისი მისწრაფება გრანდიოზულობისა და მასშტაბურობისკენ.



1926 წელს კვლავ საქართველოში ვართ. ამჯერად ლუნაჩარსკი მიიწვია რესპუბლიკის სახალხო განათლების კომისარიატმა. ჩვენ ავარაკ კოჯორში დავბინავდით. იგი თბილისთან ახლოს მდებარეობს. აქ ბევრი ბავშვთა ბავა და სახლია. ერთ-ერთ დასასვენებელ სახლში ლუნაჩარსკის ტყვედრდა მოუწყვეს. იყო სიმღერები, ლექსების კითხვა, ცეკვები.

ამ საღამოზე ამოვიდა მარჯანიშვილიც, ავი აღმშოთებელი იყო საცენარეუვის მუშაობით.

როგორ შეიძლებოდა არ გადავლეთ ლუნაჩარსკი ქართველ ბავშვებთან ერთად. ჩინონიკები არიან, არა აქვთ







რობები, წინააღმდეგ შემთხვევაში გაფრთხილებით, მგობრებ-  
ბო, რომ მოსკოვი უცილებლად მოგტაცებთ მას, იგი ძალზე  
საჭიროა.

რამდენიმე დღის შემდეგ ჩვენ მომხიბვლელი და მშენიე-  
რი პიროვნების, შალვა დადიანის პიესა „კაკალ გულში“  
ენახეთ. საქვეტაციო გავტყვევებდა სიხალღეებითა და მარჯანი-  
შვილისეული მიზანსცენებით. მოსკოვის თეატრალურ წრე-  
ებში წარმატება უცალო იყო; მარჯანიშვილზე, მის ტლან-  
ტასა და სრულქმნილ ოსტატობაზე ლაპარაკობდნენ და წე-  
რდნენ თეატრის უდიდესი შემოქმედნი, ხოლო მსახიობები  
მასთან მუშაობაზე ოცნებობდნენ. მარჯანიშვილის პატივ-  
საცემად და მისთვის მადლობის სათქმელად ყოფილ კორმის  
თეატრში შეიკრიბნენ დედაქალაქის ხელოვნების სახელგა-  
ნთქმული მოღვაწენი. შეხვედრაზე ანატოლი ვასილის ძემ  
თქვა:

— მსგავს ოსტატასა და დიდ ხელოვანს უფლება აქვს  
იზრუნოს მისი სამშობლოს საკეთილდღეოდ და ყურადღება  
არ მოაკლოს მას. იმედო მაქვს, საქართველოში დაფასებენ  
გასტროლების დიდ წარმატებას, სათანადო დასვენებს გა-  
აკეთებენ აქედან და კიდევ უფრო შეუწყობენ ხელს მის გა-  
ნეითარებას. სასურველია, რომ მარჯანიშვილმა რუსუბლი-  
კის მეორე სახელმწიფო თეატრში მუშაობის პარალელურად  
დედაქალაქში, მოსკოვში განახორციელოს რამდენიმე დად-  
გმა.

ანატოლი ვასილის ძე წინასწარმეტყველი გამოდგა: ასე-  
თი დიდი აღიარების შემდეგ მარჯანიშვილი გადაიყვანეს  
თბილისში, მის თეატრს მიაკუთვნეს მისივე სახელი, ხოლო  
თეიონი მას სახალხო არტისტის წოდება მიანიჭეს.

მიძინ ავადმყოფობამ, თეატრის რორგანიზაციასთან და-  
კავშირებულმა მივლერაგებამ მარჯანიშვილის გარეგნობას  
დადი დასავა. მის ხშირსა და მუქ თმებში კიდევ უფრო გა-  
ხშირდა ჭაღარა, ხოლო ჩვეულებრივ ცოცხლასა და მოძრავ  
სახეს დაღლისა და დარღის კვალი ადებტეს.

მაგრამ არც ავადმყოფობა და არც დაღლა არ დასტყობია  
მარჯანიშვილს, როგორც ხელოვანს.

\* \* \*

მალე მარჯანიშვილი მიიწვიეს თეატრ „კომედიანთი“ (ყო-  
ფილი კორმის თეატრი) იბსენის „სოლნესის მშენებლის“  
დასადგმელად.

ლუნაჩარსკიმ ხელი შეუწყო ამ მიპატავებას: მან მონაწი-  
ლეობა მიიღო თეატრის გაფართოებულ სამხატვრო საბჭო-  
ზე პიესის განხილვაში. საინტერესო გასმოვიდა პროფ. ი.ს.  
გროსმან-როშირნი, რომელმაც რეაფორმისა თეატრი მო-  
სალოდნელი იდეოლოგიური შეცდომების გამო იბსენის ინ-  
ტერპრეტაციის დროს. ლუნაჩარსკის „სოლნესის“ დადგმა  
სწორება ამ დროულ საქმედ მიიჩნდა.

საქვეტაციო მონაწილე მსახიობთა შემადგენლობა ძლიერი  
იყო. მონაწილეობდნენ ვ.ნ. პოპოვა, ნ.მ. რადინი, ა.პ. კტო-  
როვი, მათგან ვიცი, რომ მუშაობა საქვეტალზე რეჟისორის  
მიმართ სრული ნდობის ატმოსფეროში მიმდინარეობდა.

საქვეტაციო თავისებურად საინტერესო გამოდგა, თუმიცა  
ჩველატორი არ იყო მაღალ დონეზე. ზოგი ამოცანის რეჟი-

სორულ-ტექნიკური გადაწყვეტა (მაგ. სინათლე) განსაკვი-  
ფრებელი იყო. მიუხედავად ცალკეული ხარვეზებისა, მოს-  
კოვი საბოლოოდ დარწმუნდა რანაირი რეჟისორის შექნა  
შეეძლო მას მარჯანიშვილის სახით.

„სოლნესზე“ მუშაობისას ხშირად ვხვდებოდი ერთმანეთს  
ჩვენთან, სახლში. ანატოლი ვასილის ძეს ძალიან სიამოვნე-  
ბდა მასთან შეხვედრები.

ლუნაჩარსკის აზრი იყო, რომ მარჯანიშვილი „მცირე  
თეატრში“ მუშაობაში ჩაებათ. თეატრს მამინ მშენიერი და-  
ნი ჰყავდა, მაგრამ იგი ძალიან განიცდიდა „ურეჟისორობას“. ანატოლი ვასილის ძე ხშირად ეუნებებოდა მარჯანიშვილს:

— თქვენ ერთ-ერთი უდიდესი დამდგელი რეჟისორი  
ხართ მთელ კავშირში, ნუ გაწყვეტთ კავშირს თქვენ პირ-  
მოსთან თბილისში, მითუმეტეს, რომ ეს ბავშვი საკმაოდ  
ნიჭიერი გამოდგა. მაგრამ ნუ შემოიფარგლებით მხოლოდ სა-  
ქართველოთი. თქვენ სჭირდებოთ მოსკოვის თეატრებს: მსა-  
ხიობებს სწამთ თქვენი.

\* \* \*

1933 წელს ანატოლი ვასილის ძე და მე დაებრუნდით  
საზღვარგარეთიდან, სადაც მან მიძინე და სამშინ ოპერაცია  
გადაიტანა. ექიმების დაქინებულის თხოვნით ჩვენ მოსკოვი-  
დან სამოცდაათი კილომეტრის დაშორებით დაებინავდით  
დასახარებლად სახლში. ჩვენთან იყო ჩემი ძმა იგორი. იგი  
ლუნაჩარსკის ლიტერატურული მიდიენის მოვალეობას ას-  
რულუნდა.

საზღვარგარეთიდან ჩვენს დაბრუნებაში მარჯანიშვილი  
უკვე ვარდამოდა მუშაობას მცირე თეატრში. იგი დამბედა  
„დონ კარლოსის“, შილერის დრამებიდან ყველაზე უფრო რომ-  
მანტულსა და ბრწყინვალე დრამას. როლები განაწილდა,  
დაისახა ორი შემადგენლობა. მე დამპირდა დედოფლის  
როლს ნ. ა. ბაღლევიკიასთან ცვლაში, მაგრამ ქირის ჯანმრ-  
თეობაზე მუდმივმა შიშმა და ქალბატონთ ცხოვრების უაუკ-  
ლელობამ გარკვეული დროით უარი მათქმევინა „დონ  
კარლოსის“ რეპეტიციებში მონაწილეობაზე.

ჩამოსვლის პირველ დღეებშივე შევხვდით მარჯანიშვილს.  
იგი ის იყო ენებობდა მცირე თეატრის დასს, უხაროდა,  
რომ მსახიობები, უფრო სწორედ, მსახიობთა დიდი ნაწილი  
წრფელი სიხარულით შეხვდა მის მოსვლას უძველეს რუსულ  
თეატრში.

ყველა, ვისთვისაც ძვირფასი იყო მცირე თეატრის ბედი,  
გრძნობდა, რომ მიუხედავად შესანიშნავი დასისა, მას მაინც  
გაუკირდებოდა მოწინავე თეატრების სათავეში დგომა ნიჭი-  
ერი და ნებისყოფიანი დახმავებისა და ხელმძღვანელის გა-  
რეშე. მცირე თეატრის ძველი რეჟისურა დროის მოთხოვნებს  
ჩამორჩა, ხოლო ცალკეულ დადგმებისათვის „სხვა მართან“  
რეჟისორის მოწვევას თეატრი გვალექტიზმამდე მიჰყავდა.

როდესაც დიდი მოცოდლები, ტლანტისა და შემოქმე-  
დებით გაფურჩქნას მიღწეული, განთქმული რეჟისორი მუ-  
შაობას შეუდგა შილერის დრამაზე, ბევრ მსახიობს იმედი  
მიეცა, რომ ეს არ იქნებოდა მხოლოდ ეპიზოდი, რომ მარ-  
ჯანიშვილის კავშირი მცირე თეატრთან შენარჩუნებული იქ-  
ნებოდა შემდგომშიც.

ვინაიდან მარჯანიშვილს სრულიად არ შეეძლო თავის გაფრთხილება, ხოლო მისი სულიერი ძალა აღემატებოდა ფიზიკურს, იგი დათანხმდა „დონ კარლოსის“ პარალელურად ოპერეტის თეატრში „ღამურაც“ დადგა. ძველი ვენა, შტრაუსი, მუსტუკი მიხარულება, მავილეგინიერი სურმოხა. თავშესაქცევი ინტერმედები, — ყოველივე ეს მარჯანიშვილისათვის არანაკლები სტიქია იყო, ვიდრე შიღერის „ქარიხახალი და ცირთი“. ოპერეტში მისი მუშაობა ერთსაფეხიანი გატაცებით მიმდინარეობდა. მთელი დასი მარჯანიშვილის ყოველ სიტყვას იჭერდა და ცდილობდა ყოფილყო მისი მოთხოვნების სიმაღლესე.

მცირე თეატრში უფრო რთული სიტუაცია შეიქმნა. ზოგიერთი „მოხუცი“ ზუსტუნებდა, ყველაფერში მცირე თეატრის უმდიურო საფრთხილსა, — ფორმალისში ეჩვენებოდათ. ზოგნი მარჯანიშვილის ოპერეტში თანამშრომლობის გამო ეჭვიანობდნენ, ისინი ასეთ შეთავსებას „არაავადმეორს“ უწოდებდნენ, ძირითადად კი ასეთი არამეგობრული დამოკიდებულება დირექციისაგან მოდიოდა, რომელსაც არ ესმოდა მარჯანიშვილის დიდი თეატრალიზმისა და სპექტაკლს უკან, ძველი შტამპებისაკენ ეჭაჩებოდა. მარჯანიშვილის რეპეტიციები დაძაბული იყო და მისგან ბევრ ნერვების მითითხობდა. იგი შეჩვეული იყო ისეთ დასთან მუშაობას, სადაც პლასტიკას, სხეულის გამოხატულებისა თითქმის პირველი ადგილი ეჭირა. აქ იყო იგი ნამდვილი შემოქმედი და ყველაფერის სულის ჩამდგმელი. ახალ დასთან კი რეჟისორის შეჯახება მოუხდა ცალკეულ ცნობილ მსახიობებთან, რომლებიც ძველ, საყოფაცხოვრებო პიესებზე იყვნენ აღზრდილები. ეს მსახიობები არ ემორჩილებოდნენ რეჟისორის მითითებებს. ისინი ყრუ, გარედან შეუმჩნეველ, მაგრამ მაინც მტკიცე წინააღმდეგობას უწევდნენ მარჯანიშვილს.

ამავე „დონ კარლოსში“ თამაშობდნენ მარჯანიშვილის ტალანტის თავყანსმეცემელი მსახიობებიც. ისინი ხარბად ითვისებდნენ მის ყველა რჩევას და მუშაობაში ნამდვილი ერთუზიანში შექტონდათ. ეს მსახიობები ცდილობდნენ გაეჩარწყლებინათ ის არასასიამოვნო შთაბეჭდილება, რომელიც შეიძლებოდა რეპეტიციებისას შექმნიოდა მარჯანიშვილს.

თავისუფალ დროს მარჯანიშვილი სიამოვნებით შემოივლიდა ხოლმე ჩვენთან. აქ იგი თავს ხალვათად და თავისუფლად გრძობდა. მე მსიამოვნება, რომ ჩვენთან, მის მიმართ გულწრფელად განწყობილ წრეში მას შეეძლო დასვენება, ემხიარულა, დაეცა ჭიქა ღინო.

ორივე სპექტაკლის რეპეტიციები დასასრულს უახლოვდებოდა. მარჯანიშვილი თავდაუსოგავად, დაძაბულად მუშაობდა.

ერთხელ, დღისთი მცირე თეატრში მივედი. კიბეზე მარჯანიშვილი შემომხვდა: ჩამორბოდა, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, კი არ ჩამოდიოდა, — ჩამორბოდა. ჭიდა-რაშერეული თმები შუბლზე სცემდა, თვლები უბრწყინავდა. დამინახა თუ არა, ხელებით გზა გადამიღობა.

— ნატაშა, წამოდი ჩემთან ერთად, „საეიოში“ ვისადილოთ.

— არ შემიძლია ანატოლი ვასილის ძე მელიძედა, მოროხოვკაში უნდა წავიდე.

— ერთი საათით მაინც, ჩემი ესლა მარტო დატოვება არ შეიძლება, წნევამ დამარტყა.

მე გავეშვიდი.

— როგორ მე წნევამ? თქვენ ხუმრობთ!

— არა, არა, არ ხუმრობ... ნამდვილი წნევია, აი მარჯვენა ფეხი არ შემორჩილება, — და იგი ფეხის აწვევასა და დაშვებას შეეცადა.

მე გულდასმით შევათვალე კოტე და მხოლოდ ასლა შევინძინე, რომ მისი გამოსოცებუბა არაბუნებრივი და გადამეტებით ნერვიული იყო. ავადმყოფური გამოხედვა ჰქონდა, ლოყები უხურდა. შემეშინდა და გადავწყვიტე იგი მარტო არ გამეშვა.

ყველა ჩემს თხოვნაზე სახლში წავსულიყავით, სასტიკი ურით მიაპსუხა. გადავწყვიტე ემსაკობისათვის მიმემართა. მე შევთავაზე „საეიოში“ ერთი მისი ახლობელი კაცაც წავეყვანა. დამთანხმდა. მე დავეურთვე მის ახლობელ და თან გავავფრთხილე მარჯანიშვილის მდგომარეობის შესახებ.

კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე რომ არ გაველოზიანებინა, ჩვენ შევედით „საეიოში“, ღვინო და ბორჯაში შევუკვეთეთ, შემდეგ კი, სულ მალე, ჩემი მოროხოვკაში წასვლა მოვიზიფუზეთ და ოც წუთში იგი სახლში მივიყვანეთ. აქ იგი მისმა მეგობარმა ლოციაში ჩააწვნა და ექიმს გამოუცხა. მეორე დღეს მარჯანიშვილი ისე ატარებდა რეპეტიციას, ვითორც არაფერი მომხდარაიყო.

გოგოლევა, აქსიონოვა და სხვები მიყვებოდნენ, რომ „დონ კარლოსის“ რეპეტიციებზე დაძაბულობამ იმდენად მოიმატა, საცა იფეთქებს და მოსალოდნელია დირექციასთან განხეთქილება! ასეთი დაძაბულობა მარჯანიშვილის რეჟისორულ პრაქტიკაში სხვა დროსაც ყოფილა, მაგრამ იგი ასლა სამოცი წლისა იყო და თანაც სერიოზულად დაავადებულში. თუმცა კი, მარჯანიშვილი არც ასაკს და არც ავადმყოფობას სთვლიდა არ აქცევდა ყურადღებას.

მარჯანიშვილის ძველიცა და ახლადმეყმინილი მეგობრებიც ძალზე სწუსდნენ მის გამო. ანატოლი ვასილის ძემ იცოდა თეატრში შექმნილი მდგომარეობა. მან მიჩნია უახლოეს დღეებში მომეწვია მარჯანიშვილი და შემექმნა ისეთი გარეობა, რომ მას თავი მეგობრების გარემოცვაში ეგრძნო, მიხვედრილიყო, რომ აფასებენ და უყვარნო იგი.

15 აპრილს ჩვენთან შეიკრიბნენ მ.ფ. ლენინი მეუღლითურთ, ე.წ. გოგოლევა, ვ.წ. აქსიონივი, ო.წ. პოლიაკოვა, ვ.წ. მასლოტინოვა, ს.ი. ამალოდელი — ახალი თეატრის დირექტორი, პოეტ ვასილი კამენსკი, მარჯანიშვილის ძველი მეგობარი პროფესორი ი.კ. ლუპოლი მეუღლითურთ, ბ.ბ. კრასავინი და კიდევ რამდენიმე კაცი. ყველას გვეპირიანებადა სურვილი შევექმნა მარჯანიშვილისათვის მოსოკოველებისა და კავკასიელების მეგობრობის ატმოსფერო, კეთილგანწყობა.

შტერბოვსა სამწუხაროდ, ანატოლი ვასილის ძემ ვერ შეძლო იმ საღამოს მოროხოვიდან ჩამოსვლა. ექიმმა დაარწმუნა, რომ უნდა დარჩენილიყო ავარაკზე, რადგან გზა, უძილო დამე და კამათი სუფრასთან — მისთვის საზიანო იქნებოდა. ანატოლი — ვასილის ძე გულდაწყვეტილი დარჩა მოროხოვკაში, მე დავპირდი, რომ უახლოეს თავისუფალ დღეს ჩამოვიყვანიდი მარჯანიშვილს.



კვიან შვეიცრიაში, მარჯანიშვილს იმ დღეს „ლაშქრის“ პირველი სამონტაჟო რუბრიკითა ჰქონდა, რომლის შემდეგ დასასველდა წამოწვა.

ჩემთან მარჯანიშვილი შესანიშნავი განწყობით ჩამოვიდა. იგი მხნედ გამოიუტერებოდა და კარგ ფერზე იყო. თან ახლდა ნათესავი, რომელიც „ლაშქრის“ დადგომის სახატენტად ჰყავდა აყვანილი.

დინანსა რა შვებულები საზოგადოებად, მარჯანიშვილი მიხედნა ჩემს ჩანაფიქრს და გულწრფელად აღედა. შვეიცრიაშიც, მარჯანიშვილი უბრალოდ, რათა მისთვის ეგრძნობინებინათ. რომ იგი მარტო არაა, რომ მას ჰყავს ერთგული მეგობრები, ძლიერ გაეხარადა ვასილი კამენსკის ნახვა, რომელთანაც „შინობით“ იყო. კამენსკიმ თან მიიტანა თავისი ცნობილი ბაიანი, რომელსაც ვირტუოზულად უკრავდა. მ.ფ. ლენინს, ე. ნ. გოგოლევის, ვ. ნ. აქსიონოვის და სხვებს იგი „დონ კარლოსზე“ მუშაობისა დაუახლოვდა და აფასებდა მათ გულწრფელ განწყობის მისადმი. ამაღლებული კი რუსთაველის სახელობის თეატრის დირექტორი იყო იმ დროს, როდესაც მარჯანიშვილი მის სამხატვრო ხელმძღვანელად მუშაობდა და მის ერთგულებაში ეჭვი არ ეპარებოდა.

ანატოლი ვასილის ძის ავადყოფნის მწარე გამოცდილებამ მასწავლა, თუ რა ბარბაროსული და მაუნე ჩვევა დააძალო სასმელი და საჭმელი ადამიანს, რომელსაც მკაცრი რეჟიმი აქვს დაწესებული. მე ყოველნაირად ვცდილობდი დამეჭვა მარჯანიშვილი არისას. ბევრი სადღეგრძელო ითქვა, მაგრამ მარჯანიშვილი ყველას ერთი მიქა შამპანურით უტახუნებდა, რომელშიც სხვების შეუმჩნეველად მიჯრჯოთს ვამპეტედი. იგი შეთქმული იყო მიჯრჯავდა თავის. მარჯანიშვილი ცოტას ჰჭამდა, არაფერს სვამდა და შესანიშნავ მუნჯაზე იყო, ხშირად იმყოფებდა:

— რა კარგად ვარ დღეს, რა კარგია თქვეთან ყოფნა, მეგობრებო!

როდესაც ვიღაცამ ლაპარაკი თეატრის ადმინისტრაციის ვინმეზე ჩაბრუნებლობაზე, მის ხელისშემშლელ მუშაობაზე ჩამოაგდო, მარჯანიშვილმა მხოლოდ ხელი ჩაიქო.

— ეს ხომ ჩვეულებრივი ამბავია, მე ძველი გამოქექილი კაცი ვარ, მოდი, დღეს მხოლოდ კარგზე ვილაპარაკოთ. უკმაყოფილო ვასია დაუკრას.

და ვასია კამენსკიც უკრავდა და მღერობდა. თურთმეტ საათზე მორთოვკიდან დარეკა ჩემმა ძმამ იგორმა და ანატოლი ვასილის ძის მოკითხვა დამდგევდა ყველას. ჩვენც ჩვენი „კოლექტივის“ სახელით მივსალმეთ ლენინარსკის. მარჯანიშვილმა სიტყვა ითხოვა და ლენინარსკის საპატივცემულოდ სადღეგრძელო წარმოსთქვა. მან ლენინარსკის ხელოვნების საკითხის „ეოცხაზე“ წყარო, „უცდომელი არბიტრი“ უწოდა. გულდასაწყვეტია, რომ ასეთი ბრწყინვალე სიტყვის ჩაწერა ვერ მოვახერხებთ.

ლაპარაკი, რა თქმა უნდა, თეატრის გარშემო ტრიალებდა. მარჯანიშვილი თავს არიდებდა პატარა, საჭირბოროტო საქმეველებ ლაპარაკს. იგი დიდ გემებს, შორეულ პერსპექტივებს სახავდა. ყველა გაიტაცა მისი აზრების გაქანებამ. იგი ამტკიცებდა, რომ მცირე თეატრის სცენიდან ახლებურად უნდა აღდგებოდა თეატრი, ლოზე დე ვეპა, შილერი.

ყველა გაამხარებდა ვ.ო. მასალიტინოვმა. — დეკლარირება, — იყვირა მან, — კონსტანტინ ალექსანდროვიჩ, თქვენ უნდა დადგათ „მეფე ლირი“. შეიძლება შემიყნაინამდგეთ, მთავარი როლის შემსრულებელი

არა გვეცხოს, მაგრამ არ იქნება სწორი: სარა ბერნარდი სომ თამაშობდა კამლეტს? დამავალეთ ლირის როლი, ვეროხას გაძლეთ, ბრწყინვალედ გამომივა.

— ეჭვი არ მებარება, — სრულიად სერიოზულად უპასუხა მარჯანიშვილი, — მხოლოდ ერთის პირობით — კორდელასს მე ვითამაშებ!

ყველას გაგვეყენა. მასალიტინოვაც იცინობდა. გადავედით მიერე თთახში, როიათან. მარჯანიშვილმა კრასავის სკრიაბის დაკვრა სთხოვა. თვალდახუჭული უსმენდა მუსიკას. შემდეგ კი სერიოზული მუსიკა ცხვეკება შეცვალეს. შტრაუსის ვალის კანცერის ქვეშ მარჯანიშვილმა ჩემთან ერთად რამდენიმე პა გაკეთა, მაგრამ ჩქარა დაიღალა.

— არა, ნატაშა, მე უკვე ცუდი მოცეკვავე ვარ. სარა ბერნარდი ყველას გიყურებ, — და სავარძლად დაურბუნა.

მარჯანიშვილთან მისი ნათესავი სერგო მივინდა და რაღაც უთხრა ქართულად, გტყობა, სახლში წასვლას სთხოვდა. მარჯანიშვილმა რუსულად უთხრა უარი.

— ცხოვრება ხანმოკლეა, მე კი დღეს განსაკუთრებით კარგად ვარ; ღერო, ყვავილები, ცხვეკები, მეგობრების ღიმილი, ლამაზი ქალეზი. ვინ იცის, გამწოვრდება კი ასეთი საღამო ჩემს ცხოვრებაში? შეიძლება ხვალ მოვეგდე... — ეს ძალიან მზიარულად, ყოველნაირ სეფდის გარეშე მუშაობს-ქვა მან. მარტო მე კი არა, ე. გოგოლევისაც მიუქცევია ყურადღება მისი ბოლო ფრაზისათვის და შემდეგში ხშირად ვიგონებდით მას.

გვიან დავიხსენებ. მე ისეთი შვებულება მქონდა, თითქოს ამ საღამოს ხიდი გაედოს მარჯანიშვილის მცირე თეატრში მიღებაწვობისთან, — შემდგომი ჩამოხდის დროს მას ეციოდნება, რომ სიხარულითა და დია გულით ელანის, ასეთი იყო მ.ფ. ლენინის სიტყვების აზრიც, რომელმაც წავსვლის წინ ყველას, ძველი ჩვეულებისამებრ, დაჯდომა სთხოვა და გზა დაულოცა.

დამშობებობისას მეგობრულად გადავკოცნე მარჯანიშვილი. ჯერ კიდევ არ ვიყავი დაწოლილი, რომ ტელეფონმა დარეკა. რეკავდა მ.ფ. ლენინი. აღუღებესაც ჩახლოვილი ხმით მიხრას, რომ მარჯანიშვილი გარდაიცვალა, რომ ეს წუთი დაურეკა სერგომ და სთხოვა ჩემთვის გაგვებინებინათ ეს ამბავი. მ.ფ. ლენინმა სიტყვა ვერ დაამთავრა და ატირდა. ერთი წუთის შემდეგ დამირეკა ე. აქსიონოვმა და დაწერალებით მომიყვას ის, რაც იცოდა. ჩემგან წასვლის წინ სტუმრებს „ინტერსიტინი“ სამი მანქანა გამოიძახეს. მარჯანიშვილი, სერგო, კამენსკი და ამაღლებული ერთად წავიდნენ. გზაში მარჯანიშვილი ხალისიანად ესაუბრებოდა თანამგზავრებს. ჯერ მიყვანეს კამენსკი, შემდეგ მანქანიდან გამოვიდა ამაღლებული. დარჩა რა მანქანაში სერგოსთან ერთად, მარჯანიშვილი მიბრუნდა ფანჯრისაკენ და თვალები დახუჭა. სერგოს ეგონა დალოლის ჩასთვლილმა და ამიტომ ახერ გამოლაპარაკებია. როდესაც მანქანა ბრუსოვის შესახვერზე შევიდა, — იქ იგი ძველი მეგობრის მსახიობ სარანჩევას ბინაში ცხოვრობდა, — სერგომ გაღვიძება დაუწყო. მარჯანიშვილმა არ უპასუხა. სერგო შეიშოვდა და, ხელი ჩამოვიდა. მარჯანიშვილი უფრონოდ იყო. სერგომ მძღოლის დახმარებით შეიყვანა თთახში. გამოუძახეს სასწრაფოს, დაურეკეს ნაცნობ ექიმებს, მაგრამ უკვე დავიანებული იყო, ვინც არ დაბრუნებია. კოტე მარჯანიშვილი გარდაიცვალა. არავინ, თვით უახლოესი ადამიანებიც კი, არ ელოდნენ



ტრაგიკულ ფინალს. მის ენერჯის, სიმწვევის, სისალისეს შედეგადაში შეჰყავდა ყველა, ექიმებიც კი.

ძალიან გამჭირდა ანატოლი ვასილის ძისთვის მეტეკა იმ ადამიანის უცარი, ტრაგიკული სიკვდილის ამბავი, ვისი ენერჯიც მას ყოველთვის აღაფრთოვანებდა. მით უმეტეს, მიძიმე იყო გამხელა, რადგან ეს სიკვდილი რაღაცთ: მაინც იყო ჩვენ სახლთან დაკავშირებული.

აღერ დღით წავედი მოროსოვკაში. ანატოლი ვასილის ძესთან საუბრისას ვედილობდი ნელ-ნელა შემეშმაღებინა იგი სამწუხარო ცნობისათვის, მაგრამ მან ხელად შმაწყვეტინა.

— მარჯანიშვილი ცუდადაა? მოკვდა?

მე თავი დაეჰქნე. ანატოლი ვასილის ძემ თვალბზეხელი აიფარა, შემდეგ წყინრად მეტეკა:

— რას იზამ, კოტე კარგად ცხოვრობდა და კარგად მოკვდა, უცებ, ტანჯვის გარეშე. ვაცხოველებული მუშაობისას. რა თქმა უნდა, მას კიდევ შეეძლო ნაყოფიერად ეცხოვრა ათი-თორმეტი წელი, მაგრამ რადგან სიკვდილი ეწერა, მოკვდა, როგორც ნამდვილი ხელოვანი.

ანატოლი ვასილის ძე მიძიმედ განიცდიდა მეგობრის დაკარგვას. ექიმებმა გააფრთხილეს, რომ მისი დაკრძალვაზე დასწრება არ შეიძლებოდა, რადგან მარჯანიშვილის გარდაცვალებასთან დაკავშირებულ განცდებს შეიძლება მიძიმე შედეგი გამოეწვივა. ის დამპირდა, რომ დაემორჩილებოდა ექიმების მოთხოვნას და მხოლოდ წაიღოს დაწერდა, რომელსაც სამოქალაქო პანაშოვიზე წაიკითხავდნენ.

სამელოვიარი მიტინგი მცირე თეატრის შენაკინის ფოიეში იყო დანიშნული. ძაძით მოსილი სარკეები და ჭაღბები, პოსტამენტზე ყვავილებში ჩაფლული კუბო. აქამდე ეს პატეი, — შენაკინის ფოიეში გამობოვება, — მცირე თეატრის ყველაზე სახელგანთქმულ მასხიობებს ხვდა წაიღებ მხოლოდ. თეატრში სამელოვიარი მიტინგის დაწყებამდე მივედი და დამკრძალავ კომისიას ანატოლ ვასილის ძის წერილი გადავიცე. ფოიეში უკვე თავი მოყვარა განსვენებულის ოჯახის წევრებს, მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის დელეგაციასა და საქართველოდან, სხვადასხვა საზოგადოებრიდან მრავალ წარმომავანს. ბევრი მოსყოლედი მოვიდა ცნობილ რეჟისორთან და თეატრალურ მოღვაწესთან გამოსახივებულად.

ჩვენ, მარჯანიშვილის მეგობრები, ვინც უკანასკნელი საბათი ვაგაბარეთ მასთან, ცალკე ვიდგეთ, თითქმის ამ დანაკარგმა კიდევ უფრო დაგვახალოვა ერთმანეთთან.

როგორც ჩანს, ხელოვნების მუშაკებმა არ იცოდნენ ანატოლი ვასილის ძის ავადყოფობის ამბავი. ყველამ კარგად უწყობდა მარჯანიშვილისა და ლუნარსკის მეგობრობა და ამიტომ მოსოვდნენ დამყოლივინა ანატოლ ვასილის ძე და რამდენიმე გამოსახივარი სიტყვა ეთქვა. მე განუწყვეტილი ვიმოურებდი, რომ მკურნალმა ექიმებმა აუკრძალეს ლუნარსკის დაკრძალვაზე დასწრება და იგი ახლა კომპაგადემიის სხლომაზა-მეთი.

დაიწყო სამელოვიარი მიტინგი. ბევრი კარგი და მართალი სიტყვა ითქვა, ისმოდა სამელოვიარი მუსიკა. თავს ვერ ვაკავებდი ცრემლებისაგან, თუცა ამ დღეში მართო მე არ ვიყავი.

სუბე მარჯანიშვილის კუბოსთან თვალი მოყვარი ანატოლ ვასილის ძეს. იგი იდგა გაფრთხილებულ, გამხვდარი, დარდილი დამძიმებულ. მიმიასლოვდა ე. აქსიონი და ჩურჩულით

მითხრა, რომ გაიყო თუ არა ჩემმა ლუნარსკის კომპლემენტში მიაში ყოფნა, ვეგარდა ვოლხოზაზე, გამოიხას სხდომები და ლუნარსკი და დაარწმუნა გამოსულიყო სამელოვიარი მიტინგზე. საყვედროს თქმას აზრი არ ჰქონდა. მე ახლა მხოლოდ ის მაწუხებდა, რომ მიძიმე შთაბეჭდილებას არ შეერყია მისი ჯანმრთელობა.

ლუნარსკის სიტყვა მიძღვნილი იყო მხატვრისა და ადამიანისადმი, — წმინდა, კეთილშობილი, ფიცი, თავისი თავისადმი მოთხოვნი, დაუმოვლად მრავალფეროვანი, მუდამ ახალგაზრდა ხელოვანისადმი.

— მარჯანიშვილმა განვლო იმედით, ბოძოლითა და შრომით აღსავსე შესანიშნავი ცხოვრების გზა. სიკვდილამდე რამდენიმე საათით ადრეც კი იგი სასვე იყო შემოქმედებითი აღმაფრენითა და მგზნებარებით... ჩვენგან წავიდა სიცხელის დელსანაწილის დიდი სიტატი.

ლუნარსკის სიტყვა შთამბეჭდავი იყო, მისი ხმა ძლიერად და ახალგაზრდულად ეძღერა. მსმენელები გაიტაცეს მისმა სიტყვამ. სამელოვიარი მიტინგზე დამსწრეთაგან, აღბდა, არავის არ მოუვიდოდა აზრად, რომ სულ რაღაც რვა თვის შემდეგ თვითონ გააჰყვებოდა მისი მომხიბველი მეგობარის, კოტე მარჯანიშვილის გზას.

„დონ კარლოსი“ დადგმა მარჯანიშვილის გარდაცვალების შემდეგ დაამთავრეს.

ხელოვნებაში ხშირად იხმარება სიტყვა „ოდნავ“. თუმცა მარჯანიშვილმა სარეპეტეციო მუშაობა თითქმის ბოლომდე მიიყვანა, მაგრამ სიტატის საბოლოო, დამამთავრებელი ხელი სანქტაგლს მაინც დააკლდა. სწორედ ეს დაუსრულებლობა, რაღაც შეუმნეველში რომ გამოიხატა. დაეტყო საბოლოოდ სანქტატუს. შეიძლება ბევრმა ვერც შენიშნა ეს.

ანატოლი ვასილის ძემ სანქტატოში რიგი სამლოვანებები შენიშნა და ამის შესახებ კიდევაც აღნიშნა მისთვის ჩვეული პირდაპირობით პრესაში. მე გული მეტკინა, მიხდოდა, რომ მარჯანიშვილის ბოლო ნამუშევარი, როგორც ნამდვილი შემეღვრი, იგი ახმოვანებულობდა და კიდევ ერთხარ ამის შესახებ ლუნარსკის. მან მიპასუხა: ჯერ ეუბნო, მარჯანიშვილის არ შეუძლია პასუხი აგოს მივლ სანქტატულე. „დონ კარლოსი“ უემისოდ დაამთავრეს. მეორეც: ეს იყო მისი პირველი მუშაობა უცნობ კოლექტივთან. მესამეც: სანქტატოში არის შესანიშნავი, ამაღლებული სცენები და მე დაწერე ამის შესახებ. მთავარი კი ის არის, რომ მარჯანიშვილი იმდენად დაივიდა და ორიგინალური მხატვარია, რომ იგი არ საჭიროებს თავისი შეცდომების მიჩქვარებას. წარმოიდგინე, როგორ მიიღებდა კოტე ჩემს სტატიათ. ჩვენ ვაკამათებდით, მასთან კამათი კი უღელდეს საიმედოდა იყო, ვაცხარდებოდით და, ბოლოს, იგი მიხვდებოდა, რომ თითოეული ჩემი შენიშვნა ნაკარნახევი იყო მისი ტალანტისადმი პატივისცემითა და სიყვარულით.

მიგხვდი, ანატოლი ვასილის ძემ განებე დაივიწყა ძველი ლაითური ანდასა „მიცვალეულზე ან კარგი ან არავერი“... ის მარჯანიშვილის უყურებდა, როგორც ცოცხალ ხელოვანს, რომელთან კვლავაც შეიძლებოდა კამათი.

მესჩივრებამი საშუალოდ ჩამრჩა ეს მოძრავი, ბოძოქარი ადამიანი მისი გადამდები სიცილითა და ხელოვნებისადმი უსაზღვრო სიყვარულით.

თარგმნა პიპი სასუნძაძე.

# მხატვრული

# კინოს

# ლოკაინტერობა

რუსულან თიკანაძე

თანამედროვეობის ერთ-ერთი მიდრეკილება ცხოვრების, ისტორიის დოკუმენტური შეცნობისაკენ სწრაფვაა. საგანგებო გამოკვლევებით დადგენილია, რომ დღეს ყველაზე ფართო მიმოხილვებით დოკუმენტური ლიტერატურა სარგებლობს. გამოჩენილ პირთა მემუარებში, მოგზაურობათა აღწერებში (ვთქვათ ნორვეგიელი ტ. ჰეიერდალის წიგნები) ყველაზე პოპულარულ გამოცემათა რიცხვს ეკუთვნის.

ფაქტების, დოკუმენტური მასალის საფუძველზე ცხოვრებისეული პროცესების შეცნობისაკენ სწრაფვა განსაკუთრებით მევენტრად ვინდვება კინოხელოვნებაში.

თანამედროვე კინემატოგრაფს დოკუმენტური სტილისაკენ მიდრეკილება ახასიათებს. მაგრამ თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ ეს ტენდენცია არ წარმოადგენს ეკრანული ხელოვნების რაიმე სახალეს. ათობით ფილმი გადაებულია დოკუმენტური სიმართლით, სადად და დამაჯერებლად. ხშირად, ამგვარი დოკუმენტურობა ეწინააღმდეგება კიდევ დრამატურ-

გის სქემატურობას. ეს ძალზე აქტუალური და მტკივნეული საკითხია და მასზე მსჯელობა, ვფიქრობ, აუცილებელია.

რეჟისორის ოსტატობა იწყება მისი უნარით ჩაწვდეს არა მარტო სცენარის წამყვან იდეასა და პრობლემას, არამედ მიავნოს გამომსახველობებს იმ განსაკუთრებულ კინემატოგრაფიულ საშუალებებს, რომლებიც სწორედ ამ მოცემული ჩანაფიქრის რეალიზაციისთვისაა აუცილებელი.

მხატვრული კინოს დოკუმენტურობა, უპირველეს ყოვლისა, თანამედროვეობის ზნეობრივ, სულიერ ძიებათა დოკუმენტურებას, ჩვენი დროის უმთავრეს კონფლიქტურ სიტუაციათა შეცნობას გულისხმობს. უამისოდ ფილმში არსებული ყოველი წვრილმანი დეტალი არაფრისმთქმელი იქნება.

მხატვრული კინოს დოკუმენტურობა იწყება მხატვრის უნარით ჩაწვდეს მის გარშემო არსებულ სინამდვილეს, დაინახოს ყოველი წვრილმანი დეტალი როგორც აუცილებელი და გარდაუვალი რამ, გაიზიაროს იგი ავტორის საერთო ჩანაფიქრთან კავშირში.

გ. შენგელაიას ფილმი „ქვიშანი დარჩებიან“ არ არის შემთხვევითი მოვლენა თანამედროვე ქართულ კინემატოგრაფიაში. უკვე „ალავერდობაში“ იგრძნობა რეჟისორის მიდრეკილება კონკრეტულობისკენ. რეალურ ფაქტებში აზრის აღმოჩენისაკენ. მაგრამ ამავე ფილმში იგრძნობა სწრაფვა მეტაფორულობისაკენ, ასახული საგნისა თუ მოვლენის პერსონიფიკაციისაკენ. ექსპრესიული გადაწყვეტა მკაფიოდ და დინამიკურად წარმოაჩენს მასალისადმი ავტორისეულ მიდგომას.

ფილმ „ფირსიმანი“ რეჟისორმა უარი თქვა დოკუმენტურობაზე, აქ გამოჩნდა გ. შენგელაიას სწრაფვა რეალობის ესთეტიკისაკენ, იგრძნობა ავტორზე არჩეული მასალის ერთგვარი „დაწოლა“. ამ ნაწარმოებში კინემატოგრაფიული ხერხებით გ. შენგელაია შეეცადა გადმოეცა თავისი გმირის ხედვის თავისებურება. იგი სამყაროს ფიროსმანის თვალთუყურებს. ფილმში ხდება სამყაროს სუბიექტიზირება, იგი ძიენს ფერწერულობის, კომპოზიციური დასრულებულობის, უჩვეულობის ნიშნებს.

„ვერის უნის მელოდიები“ გ. შენგელაიამ მიუზიკლის ეაზრის მიმართ და საკუთარი ჩანაფიქრის განსახორციელებლად პირობითი, თეატრალური ხერხები აირჩია. მოცეკვავე და მომღერალი სამყარო, ვოდევილური სიტუაციები ეკრანზე შეაწყო, კარნავალურ ატმოსფეროშია წარმოდგენილი.

ამგვარად, დოკუმენტურობისაგან განდგომა, რაც „ალავერდობის“ შემდეგ მოხდა გ. შენგელაიას შემოქმედებაში, ერთის მხრივ, მის პირად ინდივიდუალურ ძიებათა შედეგია, რეჟისორის პირად ინტერესთა გამოხატულება, ხოლო მეორეს მხრივ, ემთხვევა ქართული კინოს ოსტატთა ძიებების მიმართულებას, რომლებიც იმ ეტაპზე მომიჯნავე ხელოვნებთან ეკრანის ესთეტიკური კავშირის დიალექტიკის გამოვლენას, კინოს გამომსახველობის სპეციფიკური, პირობითი ფორმების მიგნებას ცდილობდნენ.

„ქვიშანი დარჩებიან“ იმ ამოცანებისაკენ ერთგვარი მიბ-

რუნების ცდაა, რომელიც გ. შენგელაიამ გზის დასაწყისში დაიხსა, მაგრამ ამ ცდამ წინამორბედი დადგემების გამოცდილებაც გაითავისწინა.

ფილმის ტიტრებში ავტორები მადლობას უხდიან ლანჩის არხის მშენებლებს ფილმის გადაღებისას გაწეული დახმარებისათვის, რაც თავიდანვე ცხადყოფს, რომ რეჟისორმა მიმართა რეალურ მოვლენებს, თანამედროვეობას. თავი-სთავად, წმინდა მხატვრული თვალსაზრისით ასეთი განცხადება არაფერისმთქმელია, მაგრამ ფილმის კონტექსტში გაჩვეულ მნიშვნელობას იძენს.

ფილმში მოთხრობილი ამბავი თვით არხის მშენებლობის ისტორიაა. მის ქარგაში გაერთიანებული რამდენიმე სიუჟეტური ხაზი, რამდენიმე მეტნაკლებად დასრულებული ნოველა საერთო საქმით დაკავშირებული ხალხის ცხოვრებას წარმოგვსთავს. ძრითად სიუჟეტურ პერიპეტოიებში არ არის საზგასმული დრამატოზი, ისინი არც ეფექტურობით ან მოულოდნელობით გამოირჩევიან. ფილმის ნახვისას, ისევე, როგორც მისი ანალიზის დროს, მშინგემა თხრობის ერთგვარი წვეტილობა, თითქოს თვით ავტორი ყველაფერს ცხოვრებაში, მისი დინების პროცესში აღიქვამს. ამიტომაც ასე თავისუფლად გადააქვს რეჟისორს ყურადღება ერთი გმირიდან ან კოლხიდან მეორეზე. გ. შენგელაიამ ცდილობს თავი დააღწიოს კინემატოგრაფულ ტრაფარეტს, არღვევს მასლის აგების ჩვეულ ლოგიკას, აღმოაჩენს მასში უმნიშვნელოს, ყოველდღიურს, იმას, რაც არ საჭიროებს აქტიურ დამუშავებას, მაგრამ ითხოვს მშვიდ, აუქმარებელ ყურადღებას.

ფილმის ეპიზოდები თავისუფლად ენაცვლებიან ერთმანეთს: მოხუცი გლეხი სესიკა უარს ამბობს მიატოვოს მშობლიური სახლი, არხის მშენებლობას რომ უშლის ხელს... ხელმძღვანელობა ითხოვს არხის მშენებლობის სწრაფ დასრულებას... ვიღაც დასაფლავებაზე წავიდა ისე, რომ ანგარიშიც არ გაუწია მშენებლობის დასრულების ვადებს... მანქანა ტალახში ჩაეფლო და მძღოლი ვერ პოულობს გამოსავალს... არჩეული მოვლენები ძალზე სადა და უმნიშვნელოა, რაც ფილმის თავისებურებას წარმოადგენს.

იმ ფილმებისაგან განსხვავებით, რომლებიც ანალოგიური ამოცანის გადაწყვეტისას არმონატურებზე გამოსახვის საგანს, ანტიციკლებ შრომით გმირობას, ადამიანის ყოველგვარი ნამოღვაწის მნიშვნელობას, გ. შენგელაიას ფილმში მასალისადმი სულ სხვა მიდგომას ვხვდავთ. ფილმში განსაკუთრებული ავტორისეული ინტონაცია იგრძნობა. საწარმოო კოლონიებს არ ენიჭებათ უპირატესობა, რაც არტუტ იშვი... ათია თანამედროვე კინოპოლემტიკაში. რეჟისორს უფრო სხვა საკითხები აინტერესებს: მისთვის მთავარი ადამიანთა ურთიერთობაა. დაკავებულია, რეალური ტექნიკური დაბრკოლებების დაძლევა, მშენებლობის დასრულების იძულებითი დაჩქარება ხელს უშლის ადამიანების შეინარჩუნენ სულიერი წონასწორობა, ურთიერთგაგების უნარი, გაიკონ სხვისი გასაჭირი თუ სიხარული.

ყოველდღიურ ფუსფუსში, საქმიან ურთიერთობათა ნაკადში შეიძლება დიაგრავოს მთავარი — გვერდით მდგომის მიმართ ყურადღება და პატივისცემა. არა გმირულსა და უჩვეულოს სურს გ. შენგელაიას უბრალო ადამიანური თვისებების აღმოჩენა და არც უჩვეულო სულიერ სიღამაზეს ეძებს იგი თავისი ფილმის პერსონაჟებში. რეჟისორი გვაგვაზობს მოთხრობას ცხოვრებაზე, იმ სახით, როგორც ეს არის და ამგვარი მიდგომა სიმპტომატურია თანამედროვე ხელოვნებისათვის. ეს განსაკუთრებული ამოცანა ბევრ რამეში განსაზღვრავს თხრობის მთელ სისტემას, და თუკი მხატვრული გადაწყვეტა ზოგჯერ არ არის სათანადო დონეზე, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ რეჟისორი ირჩევს კვლევის ახალ გზებს, ატარებს სერიოზულ ექსპერიმენტებს და, ამასთანავე, მაყურებლამდე ცდილობს ამ ექსპერიმენტის მიტანას.

„ქვიზანი დარჩებიან“ როგორც აღვნიშნეთ, ნოველების კრებული კი არ არის, არამედ მიმდინარე მოვლენათა მრავალშენაკადიანი სურათია. ერთი ამბის ფრაგმენტები დამონტაჟებულია სხვასთან, რის გამოც მომხდარი ამბავი ლოგიკური დასრულებულობით კი არ წარმოგვიდგება, არამედ შემდგომ ვითარდება: თხრობაში არ პრის წინასწარი დაყოფა არსებით და მორეჟისორისგან მიმენტებად, ყველაფერი თანაზრად მნიშვნელობანა რეჟისორები ჩანაფიქრის გახსნისათვის: შეცდენილი ქალიშვილის ამბავიც (შესაძლოა ყველაზე ხელთნებრი ამბავი ფილმში), იჯახთან ერთად მთავარი ინტინის გასიერებაც, საუბარი გამგებობაში, სამშენებლო პერიპეტოებზე, იჯახური სცენებიც და ა.შ.

დაიწინებთ ეპატივება მოხუცი სესიკა მუდამ საქმით დაკავებულ უფროსს თავის სუფრასთან, ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ საქმეებზე კი არ სურს მასთან საუბარი, არამედ რაღაც მნიშვნელოვანზე, უფრო ასევე ითხოვს, რასაც უნებლეთ იგიწყებენ აუცილებელ და გადაუდებელ საქმეთა ნაკადში. ადამიანი ბოლომდე არ უნდა ჩაეფლოს ყოველდღიური ყოფის ორმოწვრილობაში. მას უნდა ჰქონდეს თავისუფლად ამოსთქვისის, შინაგანი სიმშვიდის მოპოვების საშუალება, რათა ამწუთიერი პერსპექტივაში განჭვრეტოს, წარსულითა და მომავლით შეამოწმოს იგი.

მთავარ ინჟინერსაც ესმის, რომ ძია სესიკასთან საუბარი, უპირველეს ყოვლისა, თვით მას სჭირდება, მაგრამ საქმე არ ძლევს დარჩენის საშუალებას. ნაწყენია გლეხი, მაგრამ ყოველი ახალი შესვლდის დროს კვლავ და კვლავ თავისას იმეორებს. ამ სიუჟეტური ხაზის გადმოცემისას რეჟისორი არსად არ ამახვილებს ყურადღებას, ხსნის კიდევაც შესაძლებელ პეტენტებს, ამ ფრაგმენტებს ყველა დანარჩენთან ათანარბებს. ამ ორი ადამიანის შეხვედრები წუთიერი, ჩვეულებრივია და ერთი ადამიანის შეხვედრები კიდევ ერთ სირთულედაც კი ჩანს. სიტუაციის განმეორებადობა იწვევს მაყურებლის მოლოდინს, ითხოვს სიუჟეტურ დასრულებულობას.

ფილმის დასასრულს ვაჟა და მოხუცი სესიკა შეხვდებიან ერთმანეთს. მთავარი ინჟინერი ტოვებს არხის გახსნათან



დაკავშირებით გამართულ ზეიმს და მიოლი ოჯახით ეწვევა სესიას ძიას. სახლში მაგდის კი არ შემოუსდებიან ისინი, არამედ ბაღში, პატარა წყაროსთან ჩამოსხდებიან, საკუთარ და საერთო საქმეზე დაფიქრებულები მდუმარედ შესცქერიან ბავშვთა მხიარულ თამაშს. ეკრანზე არ ისმის არც ერთი „იტყუა, რომელიც პათეტური ელფერს შესძენდა ამ ამბავს, სიტყუებ, ასე სწორად რომ ქლერს ეკრანიდან, და ალბათ, ამიტომაც გაუფასურდნენ.“

ნეორეალისტის პოეტიკის, იტალიური კინოს ოსტატების მიერ ცხოვრებისეული მასალის ხედვისა და ასახვის მეთოდის კვლევისას ა. ბაზენი წერდა: „Чистота линии развития повествования ничем не обязана классическим приемам построения, свойственным того рода рассказу. Камере чужда психологическая субъективность!“. ან კიდევ: „Согласно обычной режиссерской разработке (построение которой напоминает процесс классического романного повествования), камера выхватывает факт, дробит его, анализирует и воссоздает; разумеется, он не утрачивает при этом стройность своих природных свойств; однако его естество обвалачивается абстракцией, подобно тому, как кирпичная глина оказывается заключенной в отсутствующую пока еще стену. У Росселини факты обретают свой смысл не так, как орудие, чья форма заранее predeterminedена его функцией. Факты следуют один за другим и разум должен заметить их сходство, что будучи похожими, они в результате начинают означать то, что было заложено в каждом из них в отдельности и что, при желании, составляет мораль рассказанной истории. Мораль, от которой разуму не уйти именно потому, что она вырастает из самой действительности“<sup>1</sup>.

მასალასთან დამოკიდებულების ეს ხერხი, ნეორეალისტის ოსტატებისათვის რომ არის დამახასიათებელი, მეთოდოლოგიურად თვით დოკუმენტალისტების მუშაობას ემსგავსება. ყურადღება თავიდანვე გადატანლია მასალის წინიშეწოდებაზე, იმის შერჩევასა და გამთიანებაზე, რასაც სინამდვილე სთავაზობს.

სწორედ ეს ტენდენცია იჩენს თავს გ. შენგელიას ექსპერიმენტში, რომელიც ძიებათა ერთგვარ შინაგან მემკვიდრეობითობის, შემოქმედებით პრინციპთა მსგავსებისა და იმავდროულად, განსხვავების შერჩენებას იწვევს.

აღნიშნულ მსგავსება. იგივე თავისუფლება ამა თუ იმ მოვლენის სხვადასხვა ეპიზოდის მონაცვლეობაზე დამყარებული სიტუატის აგებისას, არაპროფესიული მსახიობების შერჩევა (ცნობილი მსახიობებიც კი ფილმში ტიპათან არიან „მორგებულნი“), უარის თქმა ფსიქოლოგიურ სუბექტურობაზე, გადაღების წერტილების სისადავე და ბუნებრიობა, მოჩვენის საშუალებით ცალკეული ეპიზოდის თხრობის ერთ ჯაჭვში გაერთიანება. დოკუმენტური სიზუსტე გ. შენგელიას ფილმის განმსაზღვრელი, დამახასიათებელი ნიშანია.

მაგრამ, მიუხედავად ამ გარკვეულ მსგავსებისა, გ. შენგელიას ფილმში ადვილად აღმოვაჩინთ პრინციპულად სხვა, მკვეთრად განსხვავებულ ნიშნებს, კინემატოგრაფის ისტორიულ გამოცდილებასაც რომ მიწმობს და თვით ავტორის ინდივიდუალობაზე მეტყველებს.

მოვიყვან კიდევ ერთ ციტატას ა. ბაზენის წიგნიდან: „ზო-

გართი ანარი ითხოვს სწრაფ, გადაუდებელ ქირურგიულ რევას, მაგრამ, ამასთან, ქირურგი უფრო მეტი თავდაჯერებითა და სისუსტით უნდა მოქმედებდეს. მხოლოდ ამ-სუსტობაშია დიდი იტალიური კინომის რევორტაჟული (ხაზი ჩემია - რ. თ.) მანერა, იმ ბუნებრიობას, რომელიც უფრო ზეპირ მონაცოლს უახლოვდება, ვიდრე დაწერილი ნაწარმოებს. უფრო ჩანახატს ემსგავსება, ვიდრე დასრულებულ სურათს“ (გვ. 270).

სწორედ აქ იჩენს თავს იმ მასალის, იმ „ობიექტების“ განსხვავება, რომლებსაც მიმართავენ ნეორეალისტის ოსტატები და თანამედროვე ქართველი რეჟისორი. სინამდვილე ნეორეალისტურ ფილმში წარმოდგება როგორც მოძრა-ვი, მოუსვენარი, ცვალებადი რეალობა, რომელიც გადაუდებელ ფიქსაციას საჭიროებდა. განსაკუთრებული ყურადღება ამწუთავისადმი, მიმდინარე მოვლენების აღქმა როგორც „წარმატებული ნაჭურვისა“ — სწორედ ეს არის ერთ-ერთი მთავარი იმპულსი, ნეორეალისტური მიმართულების ხასიათი რომ განსაზღვრავს.

გ. შენგელიას სტილისთვის სულაც არ არის დამახასიათებელი ინფორმაციურობა, მასალის ცვალებადობის, მისი წარმავალი უჩვეულობის შეგრძნება. ყოველდღიური, მთელ თავის გამოვლინებათა კონრეტულობასთან ერთად, დანახულია, როგორც რაღაც სტაბილური. კამერა ცდილობს დაინახოს ადამიანი და საგნობრივი სამყარო ურთიერთმოქმედებაში, დავგახაზოს მათი ცოცხალი სპონტანური არსებობა, ამასთანავე, შესცქერის ყოველივეს მშვიდად, აუქმარებულად. თხრობის ხასიათი არამც თუ უშვებს, არამედ ითხოვს ფიქსას და გულსიყურს.

გრძელი კადრები აღმებდავენ სტატიკურ კომპოზიციებს, ეკრანული მოქმედება ერთადერთი წერტილადანაა დანახული. სახვითი კომპოზიციები ფორმალურია. ეს გარკვეული პირობითობა, როგორც ჩანს, არაა შემთხვევითი. რეჟისორი თითქოს ქმნის ზღვარს გადასალბე ობიექტსა და გადაღების ხერხს შორის. აქ უკვე აღარაა ობიექტისა და მისი ფიქსაციის ხერხის ის იგივეობა, ნეორეალისტურ ფილმებს რომ გამოარჩევს. გ. შენგელიას ფილმში აშკარად იგრძნობა ინარჩუნებს თავის ინდივიდუალობას, პერიპეტეიების შემთხვევითობას, მოცემული გამოვლინების „ერთჯერადობას“, ხორცმსხმის ხერხი კი ხაზს უსვამს კოლონიათა მუდმივობას, მოქმედებათა და გამოვლენათა ტიპოზობას.

გ. შენგელიას მიერ არჩეული პრინციპის ასახსნულად კვლავ უნდა დაუბრუნდეთ მთავარ საკითხს — ავტორისეულ კონცეფციას, იმ შინაგან ამოცანას, რომლის გადაჭრაც დაიასხა მიზნად რეჟისორმა ამ ნაწარმოებში. ფილმში ასახული ამბები ვითარდება ერთიან დროში, რომელიც თვით ფილმის მსვლელობის დროს ემთხვევა. მოვლენებისა და მათი ეკრანული ასახვის დროის ასეთი თანხვედრა რეჟისორისთვის თითქოს არ არის საკმარისი. აზრი, რომელიც სახუფუნოდ უდევს ფილმის თავდაპირველ ჩანაფიქრს, მოითხოვს დამატებით დისტანციას, რეალურად მომხდარისა და ეკრანზე ასახულის შფავსების სხვა სისტემას. ადამიანს განსხვავებულ განზომილება სჭირდება საკუთარი საქმის, მოთხოვნის, თავისი ბედისა და უბედობის ჭეშმარიტი ფასის შესანებოდ. ის საუბარი, რომლისკენაც ვყავს მოხუცი სესიკა მოუწოდებს, აზრთა ის გაცვლა-გამოცვლა, ესოდენ აუცილებელი ყოველი ადამიანისათვის, სხვა სიტუაციათა

<sup>1</sup> А. Базен, Что такое кино, стр. 275.  
<sup>2</sup> იქვე, გვ. 274.

შორის ერთ-ერთ ჩვეულებრივ ამბად წარმოგვიდგება, სინამდვილეში კი ავტორმა სწორედ ეს ამბავი აქცია მიწილი ნაწარმოების საფუძვლად, სულ სხვა სფეროში გადაიყვანა თხრობა. ამ ეპიზოდს ფილმში არა აქვს რაღაც განსაკუთრებული დროისმიერი ხერხი. მისი ხროქმესხმა არ არის ამოვარდნილი სახეობი ფენების სისტემიდან.

გ. შენგელაის ამ ახალ ნამუშევარში აშკარად იგრძნობა ძიება. მართალია, მხატვრული თვალსაზრისით ბევრი რამ ფილმში არ დგას სათანადო დონეზე, მაგრამ ავტორის სწორი პოზიცია ამართლებს ნაწარმოების ამ სახელს.

პრინციპულად განსხვავებულ მეთოდს მიმართა თ. იოსელიანმა ფილმ „პასტორალში“.

ფილმში მაცურებელი სინამდვილეს პირისპირ თითქმის პირველად ხვდებით. პირველივე კადრებიდან გოცებთ უჩვეულო სისადავე, დაკვირვების, ხედვის უნარი. სამყაროს თითქმის მისი პირველქმანადობა უბრაზდება.

დინჯად, აუქმარებლად ვითარდება მოქმედება, რომელიც თვით ცხოვრების დინების ადექვატურია. დრამატული კვანძის შეკვრა ყოველგვარი ხაზგასმის გარეშე შემოქმნილად ხდება.

სოფელში ჩამოდიან მუსიკოსები. აქ ისინი მუშაობენ, ერთობიან, ისვენებენ. ეს მათი არდადეგებია — საქმიანი და უზრუნველიც. მათ გვერდით კი გადაუდებელ საქმეთა ულველი მჭრეოა. ეს უცვლელი და ერთფეროვანი წრებრუნვაა, რომელიც საუკუნეების მანძილზე დაღს ასვამს ადამიანს, განსაზღვრავს სინამდვილისადმი მის დამოკიდებულებას, მის ჩვევებს, ჩინ-ჩვეულებებს.

ფილმის დოკუმენტურობა თვით მასალით, თემითაა ნაკარნახევი. სურათში ერთმანეთის გვერდით ნაჩვენებია ცხოვრების ორი წესი, მაგრამ არა მათი დაპირისპირებისა და კრიტიკისათვის, არამედ იმის შესაქნობად, რაც ჩვენს გარშემო ხდება და რასაც ჩვენ, თანამედროვენი ხშირად ვაგრძნობთ. ამიტომ რეჟისორს სჭირდება არა იმიტაცია, არა ცხოვრებისეული მასალის ესთეტიკური გარდასახვა, არამედ ის ზღვარი, ის წახანაგი. სადაც სინამდვილე თვითონ აღმოაჩნდება თავის ესთეტიკურ ბუნებას.

თ. იოსელიანი ქმნის განსაკუთრებულ მოდელს, რომლის თითოეული ელემენტი არსებულ სინამდვილეშია მიგნებული, თითოეული ელემენტი ცხოვრების რეალურ დინებაშია დასახული და შენარჩუნებული. მაგრამ ყველაფერი ეს შემდეგ ავტორის მიერ მოჭობს, მკაცრ სისტემაშია მოყვანილი. ვიზუალური და ხმოვანი კომპლექსის სწორედ ეს მკაცრი ორგანიზებულობა, რომელიც მოიცავს პოლიფონიური მიოლის ყველა ფენას, ქმნის სიმართლის სრულ ილუზიას.

თ. იოსელიანი კინემატოგრაფიულ სინამდვილეს რეალურად და ესთეტიკურ კანონებით ქმნის. მათ შორის არ არის რაიმე წინააღმდეგობა. ობიექტივში მონხვედრილი ადამიანები თითქმის არ არიან შეზღუდული რეჟისორის რაიმე დაჯავშებით, ისინი აგრძელებენ თავიანთ საქმიანობას, საუბრობენ, კამათობენ, ჩხუბობენ, ერთობიან. ტიპური ბუნებრივ სიტუაციაში მოქმედებს. რეჟისორის დაგეგმვა არ გულისხმობს თავისუფალი უსუსტადა შეჩერვას. ამასთანავე ყველა შემსრულებელი უდავო ადამიანური ნიჭითაა დაჯილდოებული. სწორედ ეს ჭირდება თ. იოსელიანს, ამის გახსნას ცდილობს იგი თითოეულ გმირში.

ფილმში კომიკური შედის როგორც ბუნებრივის, ცხოვრ-

ბის უნართი დაჯილდოების გამოხატულება. ელვადური ინტონაციები ნაწარმოების ქსოვილი ჩართულია როგორც არსებითი რამ პიროვნების მსოფლშეგრძნებისათვის და „მ.“

მოქმედება ვითარდება ნელა, უმალ არ წარმოიჩენს ამბავს, არ წარმოადგენს მას, როგორც აუცილებელ დრამატულ მოთხრობას. ფილმის საშუაი ელემენტია ვარიაციაც. შეორდება მუსიკალური პასაჟები, ყურადღება კვლავ ეროსა და იმავე დეტალებზე, ქუსტებზე, სიტუაციებზე მახვილდება. ამავე სიტუციაში აღმოცენდება გამჭოლი ლიტმობიტივი — შეხვედრები.

ეს შეხვედრები მუდმივადაა ფილმში, სოფელში მუსიკოსების ჩამოსვლის მომენტიდან გამჭვრეტამდე. ჩივილი ავტობუსი — ერთმანეთის ხვდება მტავართა მურხა. ავტორი ნეიტრალური რჩება. არავის ანიჭებს იგი უპირატესობას, მისი მიზანია — აღმოაჩინოს პრობლემა, მისი რეალური მნიშვნელობა. ისტორიას ბარდება მთელი ცხოვრებისეული წესი. კანონზომიერად ქრება ძველი სოფლები, ხელის შრომა ადგილს უთმობს მექანიზირებულს. მაგრამ ძველს, წარმავალს თან მიაქვს რაღაც მნიშვნელოვანი. და საქმე არა მარტო ძველი წეს-ჩვეულებების, პოეტური წარმოდგენების დაკარგვაა, არამედ იმ უბრალო, საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული ზნეობრივი კრიტერიუმების გარდუვალი დაკარგვაც, რომლებმაც ჩვენი დროის ადამიანები უნდა ჰპოვონ მეტყველება. ირღვევა კავშირი ადამიანსა და ბუნებას შორის, იკარგება ბუნების ის შეგრძნება, რომელიც ადამიანს მის ნაწილად, მის მსახურად და ბატონ-პატრონად აქცევდა. მუსიკოსები უკეთ ხედავენ ბუნების სილამაზეს, მის პოეზიას, მაგრამ ვერ გრძობენ მის მიუხანწეონილობას რეალურ ცხოვრებაში. ვლებები ვერ ჩაწვდიან კლასიკური მუსიკალური ნაწარმოების სილამაზეს, მაგრამ მათ შექმნეს უდიდესი მუსიკალური კულტურა, რომლის შეყვანასაც ასე ცდილობენ თანამედროვენი.

ფილმში არ არის კონფლიქტი ამ სიტყვის ჩვეული გაგებით. მისი სასიათი ავლენს ახალ აზრს, ესოდენ დამახასიათებელ კინოს ხელოვნებისათვის. ეს თვით ცხოვრების მელოდიაა მხატვრის მიერ მოსმენილი და ხორცმსხსმული.

თ. იოსელიანის ნოვაციების გადაჭარბება ძნელია, მაგრამ ეს იმიტომაც არ იქცა მიმართულებად, სკოლად, რომ იშვიათი ინდივიდუალობით, ჭეშმარიტად კინემატოგრაფიული ნიჭითაა შობილი.

ფილმების კონკრეტული ანალიზიდან გვსურს კვლავ ძირითად პრობლემას მივებრუნდეთ. შევეცდებით დავადგინოთ ტერმინების დოკუმენტური და მხატვრული მნიშვნელობა.

თუკი ტრინიკას, დოკუმენტურ და მხატვრულ კინოს განვიხილავთ როგორც სინამდვილის ასახვის თავისებურ სახეებურებს — გზას სინამდვილის ფიქსაციიდან მისი გააზრებისა და მხატვრული დემუშავებისაკენ, მაშინ შეიძლება შემდეგ დასავლად გაგვათოთ: სინამდვილის დოკუმენტურობა არ წარმოადგენს კინემატოგრაფის პრეროგატივას, იგი გარკვეული აზრით ყველა ხელოვნებისთვისაა დამახასიათებელი. ტრინიკაში ფაქტის კინემატოგრაფიული ხროქმესხმა გვათავისუფლებს ერთეული მოვლენის ასახვას, რომლის სასიათი და ტიპოლოგიურობა აღმოჩნდება ან დროის კონტექსტში ან მისი ჩართვით გარკვეული ავტორისეული კონცეფციის მატარებელ ნაწარმოებში.

დაფიქსირებული ფაქტის ინტერპრეტაცია მისი გა-



შვიფრის მიორე საფეხურია, რომელიც თავს იჩენს დოკუმენტურ ფილმში.

მხატვრული კინოს დოკუმენტურობა საშუალებას გვაძლევს დაეინახოთ არა იმდენად დროის, მოვლენების, კონფლიქტების „გარეგნული“ სახე (რაც საერთოდ კინემატოგრაფისთვის ძალზე მნიშვნელოვანია), არამედ დროის, ეპოქის, ისტორიული მომენტის სულიერი მდგომარეობის დოკუმენტირებაც მოვახდინოთ.

საკითხის ამგვარად დაყენებისას ტერმინ „მხატვრული კინოს დოკუმენტურობის“ ცნების საფუძველი ხდება არა გარეგანი ატრიბუტიკა, არამედ მხატვრის უნარი ყოფის კერძო ნიშნებში, არსებულისა და ყველასათვის ჩვეულში აღმოჩინოს და ხორცი შესასხა რეალური პროცესების არსს, მათ შინაგან ტენდენციებს.

ორი უკანასკნელი ათწლეულის მანძილზე აღნიშნული ამოცანის გადასაწყვეტად გერანის ოსტატთა მიერ მხატვრული ფორმის ძიების სურათი ძალზე ჭრელი და წინააღმდეგობრივია, თანამედროვეთა ზნეობრივი იდეალისა, მათ სულიერ ძიებათა ვერანდი ხორცშესხმისაკენ სწრაფვა კინემატოგრაფს ხან უკედურესი პირობითობის, თეატრალიზებულ, „ფერწერულ“ წარმოდგენათა სამყაროში გადაიყვანდა, ხან კვლავ სინამდვილესთან აახლოვებდა, ნატურალიზმისაკენ, ქრონიკულობისა და მაქსიმალური სიმართლისაკენ ეწეოდა. ამასთანავე, ეს უკანასკნელი უფრო მეტად ვიდრე პირველი, აღმოჩნდებოდა ხოლმე სტალიზაციის ზონაში: ვერან რვა-ლობის დოკუმენტირებას კი არ ახდენდა, არამედ იმეორებდა უკვე ნაცნობ და აპრობირებულ კინემატოგრაფიულ ვერსიებს: ცხოვრების სიმართლით ჩვენებას კინემატოგრაფი მხოლოდ ერთეულ შემთხვევაში ბუდავდა.

ისიც უნდა გაავითვალისწინოთ, რომ ივანის ფორმაც და დოკუმენტური ხერხებიც ერთსა და იმავე მექანიზმს მოჰყავს მოქმედებაში — თანამედროვე ადამიანისა და დროის ხასიათის, მისი თავისებურებების გახსნის სურვილს. საზოგადოების სულიერი მდგომარეობის დოკუმენტირებისას ცხოვრების სული მასალის დამუშავებისა და მხატვრული ხორცშესხმის ეს ორი, თითქმის ურთიერთსაწინააღმდეგო ხერხი მიზიდულობის ერთ წერტილში ექცევა.

კინემატოგრაფში პირველმა მისცა ხელოვნებას ავტორისეულის, კონცეფტუალურის თვით სინამდვილის ფორმებში გამოსატყვის საშუალება. მაგრამ სინამდვილე არცთუ დამყოლი აღმოჩნდა კინემატოგრაფიული ხორცშესხმისათვის.

რეალობასთან რთულ ორთაბრძოლაში ყოველი აღმოჩენა, რომელიც სპეციფიკურ, მაღლოკუმენტირებულ კინემატოგრაფიულ საშუალებათა მიგნებაზე მეტყველებს, იმსახურებს უზრადლებას, წარმოაჩენს თვით ამ ხელოვნების ბუნებას. ყველა ხელოვანი როდი ბუდავს სინამდვილის ჩვენებას დამუშავების გარეშე. გამბედაობასთან ერთად ხელოვანმა, უპირველეს ყოვლისა, მტკიცედ უნდა იცოდეს რა სურს, რა არის მისი მიზანი, რათა სინამდვილე არსებულ შაბლონს კი არ მოარგოს, არამედ მასში აღმოაჩინოს ის მარცვალი, რომელიც ცხოვრებისეულ სინამდვილეს მხატვრულად აქცევს.

მაგრამ კინემატოგრაფი უფრო ფართოდ და დაკრუნებული წარმართავს თავის ძიებებს. დოკუმენტური მასალის სარგებლობა, ადამიანთა ხასიათებისა და კონფლიქტების კვლევა, რეალური მოვლენებისადმი ინტერესის გაძლიერება მიმოიბობს იმას, რომ ეს მიმართულება აღელვებს თანამედროვე კინოს ოსტატებს. და საჭმის ის კი არაა, რომ ისინი გარბობენ, რომ სინამდვილე ახალგაზრდა ხელოვნების პირველწყარო, პირველსახე, არამედ ის, რომ მხატვრული კინოს დოკუმენტურობაში ისინი დიდ შემოქმედებით შესაძლებლობებს ხედავენ.

ფილმებში „პასტორალი“ და „ქვიშანი დარჩებიან“ დოკუმენტურობის იდეა გააზრებულია ძალზე ინდივიდუალურად. იგი წარმოაჩენს იმ ამოცანის თავისებურებებს, რომელთა გადაწყვეტაც დაისახეს მიზნად ო. იოსელიანმა და გ. შენგელიამ. თუკი ექსპერიმენტის სახით ხელოვნურად შევცდებით ერთ-ერთ ამ სურათის დოკუმენტურობის შემოწმებას აღმოჩნდება, რომ თვით ეს ხარისხი თითოეულ შემთხვევაში ისრულიად განსხვავებულია, რომ ამ ფილმების ეპიზოდები ვერ შექმნიან ერთ მოვლას, ერთიან ნაწარმოებში ვერ გაერთიანდებიან. ისინი მიუთითებენ ხელოვანთა „სუბიექტურობაზე“ მხატვრული კინოს დოკუმენტურობის ცნების გააზრებისას.

უკანასკნელი წლების მთელი რიგი ფილმები თვალნათლივ მოწოდებს, რომ კინემატოგრაფში გარკვეული ცვლილებები მოეფიქრება. პოლიტიკისტიკა გავრცელებულ მოვლენად იქცევა, განსხვავებული ხერხები ყოველგვარი წინააღმდეგობების გარეშე თავსდება ერთი სისტემის ფარგლებში, ამასთანავე, არცერთი მათგანი არ კარგავს თავის მადონირებელ მნიშვნელობას. თვით ეს ფაქტი მიუთითებს ხელოვანთა ძიებების სხვადასხვა მიმართულებაზე. ამასთანავე, გვაძიებებს გულდასმით გამოვიკვლიოთ ამ მოვლენათა მიზეზებიც და ის გამომართვისებიც, რომლებზეც გაგლენა ვერ მოხადინა თანამედროვე მთლამ.

მხატვრული კინოს დოკუმენტურობა მნიშვნელოვანი და აქტუალური პრობლემაა. დღესდღეობით ჩვენ არ გვაქვს მიმართულება, აღმოაჩინოთ მხოლოდ ტენდენციები. ყოველი ცდა ამ მხრივ მიანიშნებს ამ ზონის ნაყოფიერებაზე, მოაქვს ახალ-ახალი აღმოჩენები, რომლებსაც დიდი მნიშვნელობა აქვს კინოს განვითარებისათვის. აღვნიშნავ, რომ მხატვრული კინოს დოკუმენტურობა საშუალებას გვაძლევს გაეიგოთ კინოხელოვნების ბუნება, ხსნის ძიებათა ახალ პირობინტებს. მაგრამ ყოველივე ეს არსებითი და ნაყოფიერია იმ შემთხვევაში, თუკი მხატვარს, რომელმაც ეს გზა აირჩია, აქვს ჩამოყალიბებული მსოფლმხედველობა, თუკი მას ამობრავებს სურვილი მჭიდროდ თანამედროვეობის სულიერ პრობლემებზე; ახლებს ეპოქის ზნეობრივი დონის დოკუმენტირებას.



# ვოკალური ხელოვნების გობადი თეორიის მეთოდოლოგიური საკითხები

ნოდარ ანდლულაძე

ვოკალური ხელოვნების თეორიაში მეცნიერულად ითვისება მხოლოდ ის ცოდნა და მეთოდი, რომელიც ექსპერიმენტს ემყარება, რომელიც საბუნებისმეტყველო, ამ შემთხვევაში — ფიზიოლოგიური და ფიზიკური კანონზომიერების განვითარების, თეორიული ინტერპრეტაციის და, იდეალურ პირობებში, მათემატიკაციის შესაძლებლობას იძლევა.

მეტყველების მექანიზმების გამოჩენილი მკვლევარი ნ. ი. ენჯინის თვის ფუნდამენტალური შრომის წინასიტყვაობაში წერს: „...კვლევის კუთხითად სამეცნიერო ინტერესს შეადგენს მოვლენათა მექანიზმების დადგენა. თუ მოვლენის მექანიზმი შესწავლილია, მისი დაუფლების შესაძლებლობა და პერსპექტივა იქნება. ამაში მდგომარეობს თეორიისა და პრაქტიკის კავშირი, რამდენადაც მოცემული საკითხის თეორიად არის სათანადო მებაწინაშემის მოქმედების პრინციპების ბათვალისწინება, ხოლო ამ მექანიზმების შეგუება, გაუმჯობესება, გადაკეთება ადამიანთა საქმიანობისაშემრ ნაკარნახევა პრაქტიკული ამოცანებით“ (ხაზი ჩვენია — ნ. ა.).

ი. ენჯინის გამოკვლევაში მეტყველების მექანიზმების თეორია მებაწინაშემის ფიზიოლოგიური მებაწინაშემის თეორიად, თუმცა მოხმობილია შექი მოფთის აზროვნების ფსიქოლოგიის პრობლემებს.

ასევე წარმოდგენია სამეცნიერო თეორია ცნობილ მეთოდისტსა და მკვლევარს პროფ. დ. ბ. დმიტრიევს: „ხმისა და სახმო აპარატის მოქმედების შესახებ, ასევე ადამიანის ორბანინების მოქმედების ზოგად კანონზომიერებათა შესახებ სამეცნიერო მონაცემების შეთვისება სრულიად აუცილებელია მეთოდური საკითხების საფუძვლიანი განხილვისათვის (ხაზი ჩვენია — ნ. ა.).“

ფიზიოლოგიური თვალსაზრისით დ. ბ. დმიტრიევს სიმღერა მიენია „ორგანიზმის ერთ-ერთ ფუნქციად, რომელიც ექვემდებარება მისი მოქმედების ზოგად კანონებს“. სპეციალურად, სიმღერის, თუნდაც ფონაციის, ბებარაწარმოქმნის პროცესების თვისობრივ განს-

ხევემულობაზე აქ არაა ლაპარაკი: „სიმღერა... ექვემდებარება იმავე ძირითად კანონზომიერებებს, რომლებიც ახასიათებს ორბანინების სპეციალურ ფუნქციებს. ანუ ორგანიზმს მის ერთიანობაში“ (იქვე — ხაზი ჩვენია — ნ. ა.).

ამიტომ, აქვენი ლ. ბ. დმიტრიევი, „ვისაც უნდა გაიგოს რა არის სიმღერა და სასიმღერო ხმა, როგორ შეიძლება იგი განვითარდეს, სრულყოფილ და, საერთოდ, როგორ უნდა მოეკეთებ მას, პირველ რიგში უნდა შეისწავლოს ნერვული სისტემის მოქმედება, მისი კანონები, რომლებიც განსაზღვრავენ ორგანიზმის მუშაობას, საერთოდ და სასიმღერო საქმიანობას (деятельность) კერძოდ. სიმღერის პროცესი ლ. ბ. დმიტრიევთან დაიუვანება მექანიკურ მოძრაობამდე — „სიმღერა — კუნთური მოძრაობის ერთ-ერთი სახეობაა“. ი. ბ. სტენოვს უთქვამს:

«Все бесконечное разнообразие внешних проявлений мозговой деятельности сводится окончательно к одному лишь явлению — мышечному движению»; «...ведь и у музыканта и у скульптора рука, творящая жизнь, способна делать лишь чисто механические движения...» (მოითითება, ი. მ. სეჩენოვ, Избранные произведения, т. I, изд. АН СССР, М., 1952, стр. 9—10).

დიალექტიკური აზროვნებისათვის მარტივი ფორმები რთული ანალიზით, რთულიდან განიზარტებან. აქ კი ხდება რთული ფორმების მარტივად დაყვანა (რთულის ახსნა მარტივიდან). ესაა პირველად ფიზიოლოგიური რედუქციონიზმი. ამის შესაბამისად კაუზალობის პრინციპის დაცვით ლ. ბ. დმიტრიევი ტექნიკასა და საშემსრულებლო ამოცანის ფიზიოლოგიურ არსს ხედავს მათს რეფლექტორულ კავშირში. იგი წერს:

«Возбуждение по нервным волокнам, как проводом, бежит в центральную нервную систему и оттуда, благодаря установленным связям, по другим проводом приносится к рабочему органу, трансформируясь в свою очередь в сведифический процесс клеток этого органа. Такая образом тот или другой агент закономерно связы-

\* დასასრული. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 1979 წ.





ყოფი ადამიანის საზოგადოებრივი ცხოვრების რეალურ ფორმებში, რომელიც უმაღლესი ფსიქიკური ფუნქციების განვითარების ძირითად პირობას წარმოადგენს" (ხაზი ჩვეინა — 5. ა.).

ფსიქიკის მოქმედების ურთულესი ფორმების სახეა გაეგმა ამ მოთხოვნა ახალი ფიზიოლოგიური წარმოდგენების შემუშავება, რომელიც შეესაბამებოდა ფსიქიკურ მოვლენათა არსებით მხარეს.

ამ მოთხოვნებიდან განპირობებული მდინარის ახალი დატვირთვა — ფსიქიკური მოძვარების მიმართებით ფორმების ფიზიოლოგიური წარმოდგენების შემუშავება, რომელიც მოხდა რეალურად ფსიქიკური მოვლენათა არსებით მხარეს.

ამ ფსიქიკოლოგიურ ორიენტაციებში „ფსიქიკოლოგიური ფიზიოლოგიის“ საფუძვლები შეიქმნა 5. ა. ბერნსტეინისა და 3. კ. ანოხინის ძიებათა შედეგად. ბერნსტეინმა შესწავლა ჩამოყალიბების რეალური, აქტიური, ნებისმიერი, მთავარბრუნველი ფსიქიკოლოგიური მექანიზმების დახვეწილი ფიზიოლოგიური რეგულირების დონეებზე ადგილზე არქიტექტონიკა — სქემა ცენტრის კონტრენტაციული თვისობის 12 წლით აღიწერა.

ეს ფსიქიკოლოგიური მოწოდებები იყო მოცულობით აქტიური მოწოდებები მოქმედებისათვის მატერიალისტური ახსნა; ამისათვის მის დასაბრუნებელი რეაქციებისა და რეგულირების კლასიკური ფიზიოლოგიის ფარგლებიდან გასვლა და ახალი აქტიურობის ფიზიოლოგიის შექმნა. „ადამიანის ნებისმიერი მოძრაობის არ არის „რეაქტიული“ ხასიათისა და მარტოვად არ ასახავენ ადამიანზე გარემოს ზემოქმედებას. ადამიანის მოძრაობები, მოქმედებები, ქცევა და ა. შ. მიზანსწრაფულია, აქტიურია და იცვლება ადამიანის ნებით“.

ბერნსტეინმა დაამტკიცა, რომ შეუძლებელია მოძრაობების პირდაპირი მართვა მხოლოდ ეფერენტული იმპულსების მეშვეობით (მხოლოდ ეფერენტული იმპულსებით მოძრაობების პირდაპირი უმართავი დასაბრუნებელია) და რომ ეს მართვა განხორციელდება ადრეტიული იმპულსებით — იმ სივანებით, რომლებსაც მოაკვთავს თავის ტვინი ინფორმაცია გარე საყარის შესახებ (სივანებით ველი). ცნობილია, და კიდურების მდგომარეობის შესახებ ყოველ მოცულებულ მოძებში (ცენტრალური ველი), მერე მართა. სწორედ ეს ადრეტიული სივანელი ქმნის ამ ადრეტიულ სინთეზს, რომელიც უზრუნველყოფს ერთგვარ „მედიაციურ ხელსაწყოს“ შექმნას, რომელიც იძლევა საშუალებას განხორციელდეს მოძრაობების მუდმივი კორექცია.

ასეთი ადრეტიული იმპულსების სიტემმა, მათი დონორები თანმიმდევრული ორგანიზაცია (სინანული რღონი დაწყებული, წითელი პირობის რღონისა და თაღამა — სტრიატორის სისტემის ველოთ და დამთავრებული კორტეკალური სივანური რღონი და რღონი, რომელიც უზრუნველყოფს სახეობრივ მოქმედებებს) ბერნსტეინმა განიხილა მიუღეს მის სივანეზე.

ანოხინის ფუნქციონალური სისტემების თეორია გამოის ქცევის რეგულირების ბუნების მისი წინამორბედი თეორიიდან, მაგრამ ახვე დროს არსებითად ახვს ამ თეორიას. თუ რეგულირების რეალის სისტემის, რომელიც ახვე ამოღება მიუღეს კლასიკური ფიზიოლოგია, განიხილავდა ქცევის რეალური ურთულესი სტიმულზე სასახეობრივ რეაქციას და მიიწევდა, რომ ქცევა შთავლევდა მოძრაობით ან სერტორული რეაქციით, ფუნქციონალური სისტემების თეორია ურთურობს ეს დებულებები.

ახალი წარმოდგენების მიხედვით, ქცევის მამორბედი ძალა შეიძლება იყოს არა მარტო ურთულად აღქმული ზემოქმედებანი, რომლებიც ახვედა აწყოში არსებობს (და რაღაც ნაწილში შეიძლება წარსლის ელემენტებს), არამედ მოსალოდნელი ეფექტის მოსალოდნელი მომავალი, რომელიც ისეთვე რეალურ ძალას წარმოადგენს როგორც აწყო და წარსული. მერე მართა, ახალი წარმოდგენების მიხედვით, ქცევა არ სრულდება სასახეობრივ რეაქციით; არ რეაქციურ „შექცევათა ადრეტიურობა“ ისევ მიღეს თავის ტვინში და ადრეტიუბს, უსივანლბს მას მოქმედების წარმადობის თუ წარმადობების შესახებ. თუ მოსალოდნელი რეგულირებისა და მოქმედების მიღებული ეფექტის შექმნა და იძლევა განსხვავებებს, მაშინ მოქმედება შეწყდება. ხოლო თუ შესაძლებელი კომპონენტები განსხვავებას ახვენენ, ანუ თუ შექცევათა ადრეტიურობა მთლიანად მოქმედების მარტსზე, გალანანება კლავ წარმოიშობა

და ისევ იწევა საჭირო მოქმედების ამორტვა და მისი ხელახალი შექმნა მოსალოდნელი რეგულირებით.

ამისთან არის დაკავშირებული ლტონის მიხედვით ახალი მნიშვნელოვანი მომენტები.

„პირველი მდომარეობის სტიმულის გამარტვებულ გაგების შეცვლაში, როგორც ერთადერთი ქცევის გამომწვევი მექანიზმი, ქცევის განსახვდრელი ურთო რთული ფაქტორების წარმოდგენი, სადაც იფუნქციონირებს აგრეთვე „სახეობრივი მომავლის მოდელი“ (модель потребного будущего), ანდა „მოქმედების ურთულად მოსალოდნელი რეგულირების სახე“ („образ непосредственно ожидаемого результата действия“)“. ამ წარმოდგენებმა განსახვდრეს 3. კ. ანოხინის ძიებანი „წინასწარი ახვენების“ („опережающие возбуждения“) ზუსტი ფიზიოლოგიური მექანიზმების სწორება და მათა შედეგება ვიწვევს, რომ მოსალოდნელი ეფექტის მოდელი იწევის დადრეტიურობულ გალანანებათა სისტემას, რომლებიც სერიფერიაზე იმ მომენტზე ვაცილებით ადრე ტვინდება, ვიდრე სერიფერიალური რეგულირები დაიწყებდნენ მათზე ურთულად ზემოქმედი გამომწვევების შეტარების.

ეს იყო ფაქტორები იმ მოვლენის ფიზიოლოგიური ანალიზი, რომელიც ფსიქიკოლოგიაში აღწერილი იყო განწყობის სახით. საწყება რღონი ა. ლტონის აქ არასახვდრეს განწყობის ფსიქიკოლოგიის შემქმნელად. ურთახის დაბანი, ურთულად ველმოკვირების გამო, და ურთულადვე მოიღეს შემოახას ამ მიმართულებით საქარეთვლი და ფსიქიკოლოგური ძიებების სხვა საკაროშიც ცენტრალური (იხ. მავალითადა. „Психологические исследования“, კრებული მიმდინარეობს. ურთახის დაბანი 85 წლისთახისადა. თბილისი, 1978.

მეორე მნიშვნელოვანი დამატება კლასიკური წარმოდგენებისათვის იყო დებულება „შექცევათა ადრეტიურობის“ და მისი მნიშვნელობის შესახებ მიმდინარე მოქმედების შემდგომი განხორციელებისათვის. ეს არის ახალი, მეოთხე რეგულირების რეგულირების კლასიკური სქემაში, რომელსაც ფუნქციონალური სისტემების ფიზიოლოგია შეუახს იმ კონტექსტებში, რომლებიც ეთარებდნენ ინტერაქტიული სივანებით რეგულირების“ შრომებში და რომლებსაც გამოალონეს ის მდომარეობა, რომ ქცევის შემდგომი განხორციელება დამოკიდებულია ურთუ წარმოებული მოქმედების წარმადობის შესახებ სივანეზე.

ეს იდეები, რომლებიც უსწრებდნენ თვითმარტვორებულ სისტემების ტექნიკურ იდეებს, ანოხინმა წარმოადგინა ვაცილებით ურთო ადრე (ბერნსტეინთან ერთად 1945 წელს).

მისამდე განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი დამატება კლასიკური ფიზიოლოგიისათვის იყო ახალი ფუნქციონალური აპარატის ცნების შემოტანა, აპარატის, რომელიც ახორციელებს მოქმედების მოსალოდნელი რეგულირების ამოვალა სისხის და რეალური მოქმედების ეფექტის შექმნას, რომელსაც 3. კ. ანოხინმა ურთა „მოქმედების რეგულირების აკცელორია“. ამით 3. კ. ანოხინი ახლოს მივანა „გადაწყვეტილების მიღების“ პროცესების ფიზიოლოგიური მექანიზმებში, რომლებიც ურთახსადაც ღრის ფსიქიკოლოგიის ცენტრალური ცნების წარმოდგენის.

ასე წარმოადგინა ფიზიოლოგიური კლავა XX საუკუნის მეორე ნახევარში, ასეთი შედეგები მოგვცა, რამაც საწყებაოდ ახვდა არსებობა მეწინა ვოკალური ხელისხების მეოლოლოგიური ხასიათის შემყარებულ შრომებში.

ფიზიოლოგობს, ნატურალიზმს, რომელიც პოზიტივიზმი სარეალობს, როგორც მეოლოლოგიური ბაზის, საზოგადოებრივ მეცნიერებებში „ისტორიულ“ მეცნიერებებში და, მათსახვედ, ესეთიკური დუმიისისარდა ქემარტავდა დალექტურ-მატერიალისტური თვალსაზრისი საზოგადოებრივ მოვლენებზე, ადამიანის კულტურის საქარობზე.

ფიზიოლოგობს პრეტენზიებს ადამიანის ცნობიერების მუდმივად შექცევაში, ახორციელების სოციალური ბუნების დაფუძნებაში უპირისპირდება ცნობიერების, სოცონების მარქსისტული სოციალოგობის „რეგულირებელი დაწმინდებული არან, რომ ურთა ხასიათის რეალური გადწყვეტა ადამიანის ახორციელების შესახებ, ქცევის შესახებ და „ადამიანთა ურთიერთდაყოფილებული“ შესახებ (პ. პავლოვი) შესაძლებელია მხოლოდ მარტო და რთული რეგულირების ფიზიოლოგიური მექანიზმების შესწავლის საფუძველზე.

«...Я глуповко, бесспоротно и нескороинно убежден,



ყო ადეს, главнейшим образом, на этом пути, окончательное торжество человеческого ума над последней и верховной задачей его — познать механизм и законы человеческой природы» (И. П. Павлов. Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности животных, 1923, стр. 9—10).

ატრამენტის „ორგანიზმის რეფლექსი გარკვეული გაღიზიანებაზე“ მიუყვებით ადამიანის აზროვნებასთვის ჩვენ არც ერთ ნაბიჯს არ ვაღმაბნე წინ ადამიანის აზროვნების ექსპერიმენტ არის შეუძლებელი“ — აღნიშნავს კი. შერტლედი.

ფიზიოლოგია, ისევე როგორც ყოველი სხვა მეცნიერება, გამოსადეგია მხოლოდ მოვლენათა გარკვეული წრის შესასწავლად და ისიც გარკვეულ საზღვრებში, მაგრამ არსებობს იბიექტური, რომელიც განუყოფელია ცოცხალ არსებთა სამყაროს და არ შეიძლება ფიზიოლოგიის კომპლექტითა. ვინაიდან ვერ დაამტკიცებ, მაგალითად, რომ შესაძლებელია სასქონლო ფასების ფიზიოლოგია, სამართლის, სახელმწიფოს ფიზიოლოგია, ისევე როგორც შეუძლებელია გრამატიკის ფიზიოლოგია ან ფიზიოლოგია ლოგოკაიომული გამორჩეაზრების წესებისა. ამით სრულბითაც არ უნდა დამტკიცდეს ფიზიოლოგიის მნიშვნელობა, მაგრამ ეს იბიექტური მდებარეობს სინაფიჯის სრულად სხვა სიბრტეკეზე და არ გარკვეუნივნიბას არც ფიზიოლოგიას, არც ბიოლოგიას და, საერთოდ, არც ერთ ექსპერიმენტულ მეცნიერებას.

„მაქსისში ატკიცებს რომ ადამიანის ცნობიერება და აზროვნება არიან არა ნატურალურ — ბიოლოგიური (პრიოდო-ბიოლოგიჩესკი, естественно-биологический) რიგის მოვლენები, არამედ სოციალური რიგისა. ადამიანის ცნობიერება განუყოფელია არა ბუნების ისტორიის სფეროს, არამედ სპაქსონიმის (სმარნიის სფეროს) და ამის გამო მოითხოვს სხვაგვარ მდგომარე, შესწავლის სხვაგვარ ხერხებს და საშუალებებს, ვიდრე იმათ, რომლებსაც იყენებენ ცხოველთა ქვეყის შესასწავლად“ (საჩი ავტორისა — 5. ა.).

ფიზიოლოგები იმ ცხადი დებულებიდან ამოდიან, რომ ნერვული სისტემის ცვლენებების გარეშე ფსიქიკური ცვლირება არ არსებობს და რომ აზროვნება ნერვო-ცერებრალური (ცერუ-მოзгового) აპარატის გარეშე შეუძლებელია. აქედან ისინი აკეთებენ თავისებურებას, რომ შეესაწავლით აზროვნების არსებობის თავისებურებებს, საქმარისაა გამოავლინონ ნერვო-ცერებრალური აპარატის შინაგანი მექანიზმი“.

„ცხადია, ნერვული სისტემის გარეშე, გამართა გზების მექანიზმის გარეშე, ნერვო-ცერებრალური აპარატის, ანდა, მარტუდ ცოცხალი სუბიექტის გარეშე აზრი, როგორც ადეთი არ არსებობს, შეუძლებელია. ყოველგვარი აზროვნება ფიზიოლოგიური თავსაღსკისით არის, ჩაახკარეველია, თავის ტვინის ფუნქცია (Функция мозговой деятельности).“

„ნერვული მოქმედების გარეშე არავითარი აზროვნება არ არსებობს. მაგრამ წინაშეს თუ არა ეს, რომ ნერვული აპარატის მუშაობის შესწავლით ამოწურება აზროვნების შესწავლის პრობლემა?“

„ადამიანის აზროვნების წარსი ამონსა მდგომარეობის ცხადია არა ნერვული სისტემაში და არც ტვინში, არამედ იმ სტრუქტურალ პრობლემაში, რომელშიც აქროვდება ტვინის პირი აქროვდება აქროვდება და იმპროვდება აქროვდება, სილო სხვა დამართა — სხვადასხვა მდგომარეობის რადი აქროვდება ადამიანის ნერვულ სისტემაში ბარკვეულ მიმართულებით იმპროვდება, მდგომარეობა სწორად აქროვდება აქროვდება არა სხვა რაბს. თავისთავად ნერვო-ცერებრალური აპარატი არავფარს არ სხვის და არავფარს არ ატკიცებებს. მეტიც — იგი თვითონ თხოვლობს თავისი წარმოშობის ახსნას. მაშასადამე არ შეიძლება არაფრმეტყვიანა მოდიოდეს აპარატის გარკვეული აგებულებიდან“ (საჩი ავტორისა — 5. ა.).

„ადამიანის გონება და მისი აზრები არსებობენ არა მარტო ინტრასუბიექტურად შინაგანი საქმიანობის პროცესში, გონებასახელობისა და მისი რეპროდუცირების დროს, ადამიანის გონება იძენს იბიექტური ყოფიერების ფორმასაც მატერიალური კულტურის ნივთებში და ის, აქ წარმოიქმნება როგორც არა, რელიგია, ფილოლოგია და ს. შ., აქ აზრები არსებობენ არა მხოლოდ აქტუალური სუბიექტური პროცესის ფორმით, არა ნერვული ნივთიერების მოქმედების ფორმით, არამედ იბიექტურად არსებულ მატერიალურ

კი კულტურის წარმოქმნა სახითაც და ჩამოყალიბებული იქნა კულტურის ფორმებში“.

„აზრების ეს იბიექტურად ყოფა შეადგენს მათი სუბიექტური არსებობის უმნიშვნელოვანეს პირობას. სავანე ქვეული იბიექტური იბიექტური სამყარო რომ არ ყოფილიყო ადამიანის სუბიექტურად და არ შეეძლებოდა არავითარი აზრები“.

„თუ ჩვენ ფიზიოლოგიური ფსიქოლოგიის, რეფლექსიოლოგიის გზას დავადგებით ანდა ადამიანის ცნობიერების ბიოლოგიური განმარტებისა და ევოლუციური მატერიალიზმის გზას, მაშინ არ გვეძინება ვარტაბა იმისა, რომ როდესაც მივადგენთ ადამიანის ცნობიერებისა და აზროვნების არსებობის მხარეების ნაწილად შესწავლას. „იქიხივაც, ამოწურება თუ არა აზროვნების არსი ფიზიოლოგიური პრეტენციის შესწავლით, ენგელსი უარყოფითად პასუხობდა: „იგი, უსათუოდ, იდგენს ექსპერიმენტული აზროვნების „დადევინება“ მოლეკულურ და კიბიურ მოძრაობებზე ტვინში“, მაგრამ ვინა ამით იბიექტურად აზროვნების არის?“ (ენგელსი, ბუნების დიალექტიკა, 1950, გვ. 225).

„თუ ფიზიოლოგები მოახლებენ ზუსტად დადანიონ ნერვული ნივთიერების მუშაობა, რომელიც მიმდინარეობს აზროვნების პროცესში, ეს იტება მეცნიერების დიდი მიღწევა, მაგრამ ამასთანავე არ წავცებენ წინ არც ერთი ნაბიჯი იმის გაგებაში, რაში მდგომარეობს ადამიანის აზროვნების არსი, როგორია მისი როლი, როგორი ძალბება და კანონები მართავს ცნობიერების მუშაობას და რატომ ჰუმობს ნერვო-ცერებრალური აპარატი მოცემული მიმართულებით“.

„მაქსისში იმ დებულებიდან გამოდის, რომ ადამიანის ცნობიერების არსი, შემადგენლობა და აღნაგობა, ადამიანთა აზროვნების ფორმები და წესები ეპიბიოლოგია, იყვლება და ეთარდება არა ბუნების ძალთა, არამედ უბიექტულს ყოვლისა საზოგადოებრივ ძალთა ზეგავლენით. ადამიანთა აზროვნება ეთარდება არა ბუნებრივ თუ ბიოლოგიური კანონების მიხედვით, არამედ საზოგადოებრივ-ტორიულ კანონზომიერების გზებზე. ადამიანური აზრის წესი (სინონი) არის უბიექტული ყოვლისა სოციალური რიგის მოვლენა. ცნობიერება იმთავითვე არის საზოგადოებრივი პროცესი და ის ასეთად დარტება სანამ საერთოდ არსებობენ ადამიანები“ (K. Marx and F. Engels, Die Deutsche Ideologie Marx-Engels Gesamtausgabe, Moskau-Leningrad, 1933, B. V. გვ. 20. მითითება — კი. შერტლედიისა — 5. ა.).

ფსიქოლოგიისა და ფიზიოლოგიის საკანთა ბუნების გარკვევის უკმარისობას ფილოსოფიური პრობლემა — ფილოსოფიის ძირითადი საკითხის — ყოფიერებისა და ცნობიერების ურთიერთობის შესახებ — გადასაწყვეტად აღნიშნავს ა. ბეგიაშვილი: „უ. ენგელსი უნდა უსვამს იმ გარკვევას, რომ ფილოსოფიის საკანთა არ ამოწურება საშუაროსა და მისი კანონზომიერების შესწავლით იმ სახით, როგორც იმინი თავისთავად არიან მოცემული. ფილოსოფიის უპირველესი მოცანა — ცნობიერებისა და მატერიის, გონისა და საშუაროს ურთიერთმიმართების გარკვევა, დადგენა ამ კომპლექტების პირველობისა და მერაობისა“.

„შინადაც ამ პრინციპის განხილვისას ჩვენ ვიწოდებდით იმით, რომ ცდილობდით ბუნებრივ ადამიანის ფსიქიკური ფუნქციების დამოკიდებულობა სახითა მისი ფიზიოლოგიური სუბსტრატისაგან, მაგრამ არ არის მართებული პირველობა — მერაობის საკითხის დაყვანა აქამდე. არავინ არ უარყოფს წარმოდგენლად უაქტებს და თუ ეს უაქტები კომპლექტურად საქმარის იდეალური დასაძლევად, მაშინ მათი საშუალებით შეიძლებოდა უკვე კარგა ხანა საქმე დავეკვივრებინა. „ფილოსოფიური კვლევის საკანთა არის არა მარტო სამყარო და მისი კანონზომიერებანი ისე როგორც იმინი არსებობენ თავისთავად, არამედ ასევე საშუაროსა და ადამიანის ურთიერთმიმართება“.

„სიცივიტვის“ შესახებ მრავალს და მრავალგვარად დასაძლევად ჩვენს დროში. „სიცივიტვის“ არსი იოს სიბეკით ადამიანთა საზოგადოებრივად: ფილოსოფია უნდა იყოს მეცნიერული. ეს მეცნიერული უნდა იყოს გაგებულ ზუსტმეცნიერებისდაგვარად, ამატომ უნდა ვიფიქროთ ფილოსოფია უნდა აიგოს ზუსტ მეცნიერებათა ყიადრე, უნდა გამოიყენოს მათგან ნასესხები მეთოდები







# ქრეპოზიტორი ნიკო სულხანიშვილი

იოსებ იმედაშვილი

ბასსლი საუკუნის დამლევს, დაახლოებით 1898-99 წწ., ერთს დილით ნუშო მერკვილიძისამ შემომითვალა — დღეს საღამოთი სა-„ვეფხისტყაოსნო საუბრის“ ნაცვლად აკაკის-თან ახალგაზრდა მომღერალ-მუსიკოსი ნიკო სულხანიშვილი თავისი ოპერის ნაწყვეტს შეასრულებს და უეჭველად დაესწარიო. მე სიამოვნებით მივიღე ს. მერკვილიძის ბინაზე (ნ. ი. არჯევანიძის სახლში ყოფ. გიორგიევის აწ არ. ჯორჯაძის ქ., ალექსანდრეს ბაღის პირდაპირ), სადაც აკაკი ბინადრობდა, და სადაც ლიტმოყვარულთა წრე კვირაში ერთხელ იკრიბებოდა მისი ხელმძღვანელობით „ვეფხისტყაოსნის“ შესასწავლ-გამოსაკვლედა. აქ რამდენიმე ქალ-გაგი დამხვედა, მათ შორის ერთი შუა ტანის, პირხმელი ახალგაზრდა, რომელიც მასპინძელმა გამაცნო — აი, ჩვენი დღევანდელი შეყვრების მიზეზით. ახალგაყნობილი მაინცდამაინც რაიმე განსაკუთრებული იერით არ განირჩეოდა. — მიუხედავად ამისა, მის სიმღერას გულის ფანცქალით ველოდი.

ეს სანატრელი წუთიც დადგა. სტუმართა თხოვნით ნიკომ, მოზოდნების შემდეგ, დაიწყო „დაიგვიანეს, ჯერ არსად სჩანან...“ დაიწყო და, თითქოს დედამიწას მოგვეყვი, ირგვლივ ყველასა და ყველაფერს განვეშორე, სულ სხვა არემი გავეწნდი... მუხაიის ჯადოსნობა მუდამა მწამდა, მაგრამ ასეთი თავისებურება, მშობლიური, მასთან უცხო რამ, მანამდე არ მეგრანო და მას შემდეგაც არ მიგრძენია. სიმღერა შეწყდა. ყველანი მოხიბლულნი ვიყავით. მეცირდი მიყურების შემდეგ უცებ იგრიალა ანართო ტყვმა. შეენიშნე, აკაკი იქ აღარ იყო, — გაიხიბდე, მეორე ოთახის ღია კარებში გამოჩნდა სი-

ამისგან გაბადრული სახით, აკაკური მღიმარე იერით, მოციმიციმე ცრემლებით, ნიკოს გადაებეჭა, რამდენჯერმე გადაჭკონა, გულში ჩაიკრა და სიხარულისგან მღელვარე ხმით უთხრა:

— ტემპირიტად ჯადოსანი შემოქმედი ყოფილხართ! აგრე როგორ ჩასწვდით ხალხურ პანგთა საიდუმლოებას!.. ამიერიდან „პატარა კახი“ თქვენ გვეუთვნით! — და კვლავ გადაჭკონა, შემდეგ ჩვენ მოგვიბრუნდა: ყმაწვილებო, თქვენ ამ პანგთა სიტკობების ნათასედსაც ვერ იგრძნობდით, რადგან ახლო იხედით: ამიტომ იყო, რომ სრული სიტკობების შესაგრძნობლად, ამ ჩვენს პანგთა შესაიდუმლეს გაცეცალე და შორით ეუსმენდი, ვითარცა ბულბულის სტვენას... ისევ ნიკოს მიუბრუნდა და უთხრა: ყველაზე საყურადღებო ის არის, რომ თქვენ მშობლიური პანგი ევროპიულად ამოგიქეილავთ, ისე კი, რი მისი თავისებურება არ დაეინრდილავთ, ჩვენის ხალხის გულიდან ამოძახილი ბეგრა დაგიცავთ და ეს არის ჩვენი ეროვნული ოპერის თავისთავადობის საუწყო.

რა თქმა უნდა, ჩვენ ყველანი არა ნაკლებ მოხიბლულნი ვიყავით.

ამ საღამო ნობათს დიასახლისმა ნუშომ მშვენიერი ვახშამი მოაყოლა, რომლის დროსაც ნიკომ პირველ ყოვლისა აკაკის, შემდეგ ჩვენ, აღგვითქვა, ოპერას „პატარა კახი“ სრულად დაწერო.

უნეტარესი და ტკბილი საღამო იყო.

\*\*\*

ცხრაასიანი წლები რევოლუციონური აღტაცების ხანი იყო. უმაღლესი პოეზიისა და ხელოვნებისათვის ვის ეცალა?

ბუბლაკია დასაბუღლად მოამზადა კობა იმედაშვილმა



პარნასის მფლობელი დაბლა, ძირს, მიწაზე უნდა ჩაბო-  
სულიყვნენ. მხოლოდ ისეთ ლექსს ჰქონდა ფასი, რომელიც  
პროგრამულ-პროკლამაციურ ყაბდით რ. მიწის შვილთა შუ-  
ღეროდა, მუსიკა, სიმღერა გაბატონებულია საკუთრებად  
იყო გადაქცეული; გმირული, ბრძოლად გამწვევი რამ თუ გა-  
ნისმოდა, — ჩვენბურთი „აღსდევ, გმირთგმირო, ნუ გინაწეს,  
მტერთა ისმინა ხმანა... და „მარსელითსა...“ სხვაფერე ჩა-  
მირეში არ ირღვეოდა... აღარც გვგვროდა, თუ სიმღერით,  
რეჟოლუციის გადაიქება შეიძლებოდა. ენაზე და ვიგარტნი წი-  
ნააღმდეგი.

1905 წ. განმანათავისუფლებელ მოძრაობას 1906 წ. მძა-  
ფრი და სისხლიანი რევოლუცია მოჰყვა. რევოლუციის დასაწყისში  
მეფის ჯალათებმა ბაქოში მოჰკლეს რეჟოლუციის ქურის  
ერთ-ერთი მებრავი — მუშათა კლასის რჩეულთაგანი პეტრე  
მინტინი, რომლის ცხედარიც მუშა ხალხმა ბაქოდან ტფი-  
ლის დღის ამბით გადმოსაყენა. მისი ტფილისში ჩამოსვენ-  
ების დროს, ამ სასტიკი რევოლუციის ხანაში, ჰაერში თანისმა  
მძლავრი გუგუნი მუშათა პირველი მარშისა „ძირს თვით-  
მპყრობელობაზე“ ეს მარში ისეთის სიძლიერით იყო ამოძა-  
ხილი, რომ ათასეულ პროლეტარტა გულნი უზლიაგის კავშირ-  
ით გააყრთიანა და შურისძიების ცეცხლით აავივინა. თვითმპყრობელობის ხელქვეითებმა მალე მიიკლდეს სიმღე-  
რის ავტორ-მემსრულებელი: ეს გახლდათ ნიკო სულხანიშვი-  
ლი, იმ დროს სასულიერო სასწავლებლის გალობის მასწავ-  
ლებელი. თვითმპყრობელობამ ნიკო ცინზემი ჩასვა, სამასაბუ-  
რიდან დაითხოვა და მუდმივად დევნა დაუწყო. მარტამ ნიკო  
სახით „თავგებლობისათვის“ მარტო თვითმპყრობელობამ არ  
დასაჯა: დღილიმა მშობლებმაც კი გარისხეს, როგორც „უკუ-  
ღმარათ გზაზე შემდგარი, ეშმაკის კრძი... რაკი პირი მოუ-  
საფელთისავენი გიქმნია, წაიდა და წაიღო!“

და ნიკოც სამუდამოდ „მოუსაფრეთისავენი“ წავიდა: ხალ-  
ხის გულს უფრო ღრმად ჩაეჭრა, — ამ მეთიდან, ფონოგრა-  
ფით შეიარაღებული და საკუთარი სამუსიკო სმენით გამა-  
ხილებული, საქართველოს დაბა-სოფლებს მიეღო და ხალხ-  
ში დარჩენილი სასიმღერო მარგალიტების კრეფა დაიწყო,  
რომელთა ნაწილი 1912-13 წწ. გამოატყევენა და მით მსმე-  
ნელთა გულსკური ხალხური შემოქმედების აღდგენისაკენ  
მიაყრო.

მამა მაინც ვერ შეურიგდა: მამულ-დედული სახს შვილს  
(დათას, ბაბოს, სოფის) უანდერძა, ხოლო ნიკოს შემოუთვა-  
ლა — შენ რაკი მთელ თავადაზნაურობას ჰკებნავ, არც მარ-  
შისი დინი ჩაიღო.

და ნიკოს ცოლშვილი სამშობლო სოფელში, (ს. აწყურ-  
ში) მამა-პაპის მიწაწყალზე, მხოლოდ გასაბჭოების შემდეგ  
ჩავიდა.

\* \* \*

მუშათა პირველი მარშის „ძირს თვითმპყრობელობაზე“  
დაწერის დროს ნიკო ტფილისში ჩერქეზოვილის (აწ საბ-  
ჭოს) ქუჩაზე ფიციერ კარაშვილის სახლში ცხოვრობდა. პ. მო-  
ნტინის ჩამოსვენების წინა დღით, იდლით ცილისძამამ —  
გიორგი ნასიძემ — დას, ნიკოს მეუღლეს ანნას, პროკლამა-

ციები მოუტანა და უთხრა: — მონტინის ჩამოსვენებისას ბე-  
რი ხალხი იქნება და პროცესიის დროს ხალხში გააბნეო. ნი-  
კომავე გადაიკითხა. ნაშუადღევს პიანინოზე მღერა და ნოტე-  
ბის წერა დაიწყო, სიმღერაში გამოერია „ძირს თვითმპყრო-  
ბელობაზე“ ანნას ელდა ეცა. ნიკო გატაცებით დაღმეროდა,  
თან სწერდა. გულგახტეულიმა ანნამ გასძახა:

— ნიკო, რა ღმერთი გიწყურება, რასა მღერის! არ იცი, რომ  
კარაშვინიჩი აქა სდგანან?!  
— ვინც უნდა იღვდეს!..

— ნუ სწერ, თავი გაანებე.  
— მუშათა საქმისათვის მსხვერპლად შეწირულს მონტინს

მღედელი არ გაუძღვება, — საჭირთა თუ არა შესაფერი მარ-  
შით და... — ნიკო, თავს ნუ იღუბავ, მარცხენა თვალი ამითამაშდა,  
ცუდადა მაქვს დაცდილი. — რა ცრუმორწმუნე ხარ, ჩემთან  
ვინ მოვა? — მიუყო ნიკომ და განაგებო წერა, სანამ არ  
გათავა, პიანინოს არ მოშორდა. შემდეგ დაიძინა.

მარცხენა თვალის თამაშით გულამქროლებულმა წინა-  
ხედულმა ანნამ, ნიკოს დაძინების შემდეგ, ნოტები მოკრიფა,  
ძმისგან მოტანულ პროკლამაციებთან ერთად ხელსახოცში გა-  
მოხვდა, საგარძელს ქვემოდან ამოკარა და მიიძინა.

ნაშუადღევის ორ საათზე კარის ბრახუნი მოისმა:  
— გააღეთ!

ნიკომ კარი გააღო. უბნის უფროსი სამი ჟანდარმით თავს  
დაადგა.  
— აბა, ახლაც იტყვი საქმეში არ ვერევივარო, — დას-  
ძახა გაფითრებულ ნიკოს ჟანდარმთ უფროსმა: წუნახელი  
დაწერილი რა უყავი?  
ნიკოს ის-ის იყო უნდა ეთქვა, აგერ პიანინოზეა, რომ  
ანნამ თვალით გაჩუქებდა ანიშნა; ამასთანავე ჟანდარმთ უფ-  
როსის საგარძელი მისთავაზა:

— დაბრძანდით, ბატონო!.. ჩავიცავთ?  
ჟანდარმთ უფროსი ჩამოჯდა და მიუყო:

— ჩაცმა საჭირო არ არის, — ხოლო სხვებს უბრძანა —  
გაჩხრაკეთ!  
ჟანდარმებმა ყველაფერი გადააქოთეს, გადააბრუნეს ყვე-  
ლაფერი, გარდა იმ საგარძლისა, რომელსაცაც ჟანდარმთ  
უფროსი იყო ჩამოხვდარი და რომელსაც პროკლამაციანო-  
ტები ჰქონდა ამოკრული.

— რა უყავ, ჩაყლაპე? — შეეკითხა ნიკოს იმედაცრე-  
ბული ჟანდარმთ უფროსი.  
— ხულ აგრე მიგონებენ და ცილსა მწამებენ, — მიუყო  
გულგამაგრებულმა ნიკომ, როცა მიხვდა, რომ ნოტები სად-  
ღაც გამკრალიყო, ხოლო როცა ჟანდარმები წავიდნენ, ცილს  
მიუბრუნდა:

— დედაკაცო, ნოტები რა უყავ, დასწვი?  
— დასწვი შენა და შენს თავსა, აქ სიმშობლით და სიცი-  
ვით ბავშვები მძებნება, შენ კი უბედურებაზე ხელს არ  
იღებ... ავიღებ ვ პიანინოსა, დავამსხვრევ და ცეცხლს შევუ-  
კეთებ, — მიუყო.

— დედაკაცო, დასწვი? — შეეკითხა კვლავ სასოწარკვე-  
თით ნიკო.



— დავწვი არა, ემანდა! — მიუგო და საავარტული გადა-  
უბრუნა.

მიუხედავად ასეთი დევნისა, ნიკომ მონტანის გამოსე-  
ვნებაზე ეს მართმე გაბეჯულად შეასრულა და როგორც მო-  
ვასწინეო, მისი მწარე ნაყოფიც იყება, ხოლო, ეს პიანინო  
ანანს თუმცა არ დაამტკიცა, მაგრამ შვილების სიმშობისა  
გამო გაკაჟდა...

\* \* \*

რევოლუციამდე მეფისნაცვლის სასახლეში სხვადასხვა  
გუნდის მონაწილეობით სასულიერო კონცერტები იმართებო-  
და. ამ კონცერტში მონაწილეობისათვის ერთხელ, სასულიერ-  
ო სასწავლებელში მასწავლებლობის დროს, ნიკოც მიიწვი-  
ეს — შენის გუნდით გამოდიო.

— გამოვალ, თუ ნებას მომცემთ, გუნდს რამდენიმე ქარ-  
თული საგადაღებელი შევასწავლო.

პიანინო რექტორს ეს არ ეგანაჟა, მაგრამ მანინ დასთანხმ-  
და, თუმცა იქვე დაიცვიით დაუმტაცა:

— ქართველებს რა საგაღებლები გაქვთ, რომ შეასწავლო:  
შენც შერცხვები, ქართული საზოგადოებასაც შეარცხვები.

გამართა კონცერტი. დარბაზი უმაღლესი სამხედრო და  
სამოქალაქო საზოგადოებით იყო გაჭვდილი. აქ მშრომელი  
მუშა ხალხი არა სჩანდა, რადგან ამ დროს ასეთი კონცერტე-  
ბი მხოლოდ რჩეულთათვის იმართებოდა. ნიკო საზოგადოე-  
ბისათვის სრულიად უცხო და არა სასურველი პიროვნება  
იყო.

ამიტომ კონცერტში მას უკანასკნელი ადგილი მიაკუთვ-  
ნეს.

თავიანობი და მედიდურად გამოვიდნენ: სასახლის კა-  
ხატა გუნდი კოლონტიას ხელმძღვანელობით, ექსპანსიის  
გუნდი — არსანგელსკის ლიტბარობით და სხვ. ზემოთხსენ-  
ებულ გუნდებს ნიკო სულგანაბული, ჩაფიქრებული უხმენდა,  
თან კამბოქამად შუბლზე ხელს ახამდა. ჯერ იმიდა ნიკოს  
გუნდურად. რექტორი პიანინო მივიდა ნიკოსთან გამასწავე-  
ბლად, მაგრამ ნიკომ გამოსვლავ უარი განაცხადა. რექტო-  
რი გაგიჟორდა, აილანდა და მიხეზი ჰქითხა. ნიკომ მტკიცედ  
უპასუხა:

— ჯერ ქართულად ვგალობებ, მეგრე რუსულად. თუ ნებას  
მომცემთ, გამოვალ, თუ არადა, მონაწილეობას ვერ მივიღებო!

სამღვდელოება არჩქოლდა. პიანინო რექტორი ექსპანსიის-  
სკენ გაქანდა. რამდენიმე წუთის შემდეგ დაბრუნდა და ნი-  
კოს უთხრა:

— ექსპანსიისმა ნება მოგვცა, გუნდი ჯერ ქართულად აგა-  
ლობო, მეგრე რუსულადო.

ნიკომ შესარულა თავისიციე: „რომელი ქერტიმბიათა“, „წმი-  
დაო ღმერთისა“ და ერთი ძლისპირი, რამაც საზოგადოებაზე  
ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა, აღტაცებული წარჩინე-  
ბულნი იძახდნენ: „ეს რა ყოფილა ქართული გალობა, რა სა-  
უნჯეჲ ქჷნიათ ქართულეგებაჲ. ხოლო ექსპანსიისმა ნიკოს მან-  
დლობა გაგუხადა და უთხრა:

— არ ვიცოდი, თუ ქართველებს ასეთი საგალობელინი  
გქონიათ!

ნიკომ მიუგო:

— ნება მოხოძეთ, ქართული გუნდი შევადგინო და მამინ  
დარწმუნდებით, რომ ქართველებს ამაზე უკეთესი სიმღერა-  
გალობა აქვსთო.

ქართული გუნდის წედგენის ნება მისცეს, ნიკო საქმედაც

შეუღო, მაგრამ სამღვდელოების გაიძვირობის გამო სამა-  
რიან დაითხოვეს და საქმეც ჩიმიშალა.

\* \* \*

სამღვდელოების მიერ დევნილი ნიკო მარინეს — სკოლის  
სამხრუნველომ (ავლაბარში) გუნდის ლიტბარ-ხელმძღვანე-  
ლად მიწვიდა. ამ დროს მარინეს სასკოლო-საგვლეისო სამ-  
ხრუნველობისათავემ ედგნენ: ძველი ხალხისან-რევოლუციო-  
ნური და მწერალი (ქურ. „იმიდი“-ს თანამშრომელი) მდ.  
ზაქარია (შაქრო) გულისაგვლი, ავლაბრის კულტაქმინაო-  
ბის ერთი აქტიური მუშაკათანი თ. მალაროელი (ნასიძე);  
სიმ. ფორაქაშვილი, ევ. კვესურელი, ვარო ზერინიშვილი, ელი-  
საბედ დევანოშიშვილი, ლიტბარი მარკვიანი და სხ. ეს სამ-  
ხრუნველო, სახელი საგვლეისო, საქმით უფრო მეტ ყურად-  
ღების საერთო-სარევოლუციო მუშაობას აქვეყნდა. ნიკოს ხელ-  
მძღვანელობით ადგილობრივ „გოგო-მიტოა“ გუნდს ავლაბ-  
რის თეატრის მოზრდილობა გუნდიც შემოუერთა და გაჩაღ-  
და მუშაობა. ნიკოს შემოქმედებამ ფრთა გაშალა. გუნდის მო-  
ნაწილეობით. მალაროელმა მიაზნა:

„ხმა გაგრცელდა, ნიკო თქერა „პატარა კახა“-ს წერსო.  
ამ ცნობამ ძალიან დამაინტერესა და ერთ დღეს მასთან შე-  
ვედი. ნიკო მისჯღოლომდა პიანინოს, კლავიშებს ათამაშებდა,  
მღეროდა, თან ნოტებს ასწორებდა.

— გამარჯვება შენი! რას აკეთებ, ბიჭო? — შევეკითხე.

— „პატარა კახა“-ს მეორე მოქმედება დავამთავრე,  
მესამის წერას შევუდგეჲ. აბა, ყური და უდვდე ბარტონის,  
მწყემსი — რევანის არიას. ეს პარტია შენ უნდა შეასრულო,  
როცა მისი დადგმა მდღისებია.

მე იმ დროს საბოჲრო არტიკტად ვემუხადებოდი და პრო-  
ფესორ დე-მარკვისთან დავიარებოდი სავარჯიშოდ. ამიტომ  
მუკასუხე:

— ოღონდ შენი შრომა დამამთავრე და მე სიამოვნებით  
მივიღებ მონაწილეობას.

და მართლაც შევედგეჲ მწყემსის პარტიის შესწავლას  
ნიკოს ხელმძღვანელობით. ამ თქერაში ირავლის პარტია —  
პატარა კახი — ერთ ახალგაზრდას, ვანო მიქვიანიშვილს უნ-  
და შეესრულებინა, — საუცხოო წერიალა ხმა ჰქონდა (პირ-  
ველი ტენორი), დიდს იმედს იძლეოდა, ვანო სარაჯიშვილის  
შემცველულად სთვლდნენ: ან ვანო სარაჯიშვილი ან ვანო  
მიქვიანიშვილი, იძხადა ნიკო. ეს ახალგაზრდა, ჩვენებურივე  
უყურადღებობით უღროოდ დაიღუპა.

ერთ საღამოს ჩვეულებრივ სამეცადინოდ შევედი ნიკოს-  
თან. იგი პიანინოსთან იჯდა, შემომხედა.

— ოჲ, რა კაცი დროს მოხვედგი, „დღივება“ მოვისმინა?

— ჩვენებური, ქაზიყურ-კახური „დღივება და ღმერთსა“?

— ჰო, სწორედ გვა, აბა, ახლა მოისმინე „პატარ კახი“-ს

მესამე მოქმედებაში, გლოვო შეუხუტებულმა გუნდმა რა უნდა  
იმღეროს...

— ამას რა მოსმინა უნდა? — მივეუბნე სიცილით, — განა  
არ ვიცი, ჩემს რომანში „დღედაკაცია“ მაქვს შეტანილი.

— მისმინე, მისმინე!... — მიიხრა და დაიწყო...

და თითქმის ერთი საათი უტარადა; პანგებს ისე აბრუნებდა,  
რომ ყოფილდ ახალი პანგი ახალ აღტაცებას იწვედა: ამაში  
ისმობდა მთელი ხალხის გულის ნადები, წუხილი, სასოწარკვე-  
თილება, გმინვა, ბრძოლა, — ასე იფიქრებდი, ღმერთს ებრ-  
ძეის, უდაგება, რომ სასურველი (ცისანში) ძალით გათხოტა-  
ცოსო, — იგრძნობდი, თითქმის ხან გრივალმა ამხოთქვა, ქა-  
რისხალი აფორიქდა, ხან მინაბებოდა, ხან მწყვეტოდა და



კვლავ ავგუნდებოდა, აკუნებდებოდა... საკვირველი კიდევ ის იყო, რომ ყოველი ძაბვის მიმოხივარში ჩვენი სამშობლო, ჩვენი მშრომელი და გამწარებული, ბედთან მებრძოლი და მომავლის მოიხმედ გლეხი ივრბობოდა... ოპერას ხალისით ვამზადებდით და ორი მოქმედების დადგამაც გადაწყვეტილი იყო, მაგრამ ლადო მესხიშვილის საიუბილეოდ მზადებამ ხელ შეგვიშალა. ამ იუბილეს დიდი ეროვნულ-კულტურული მნიშვნელობა ჰქონდა, რომელშიც ჩვენც მონაწილეობა უნდა მიგვეღო.

\* \* \*

რეაქციის გაძლიერების ხანაში, 1910-1913 წ. წ., პოლიტიკურ „ცოდვებისა“ გამო. მეტეხის ციხის საკანში ვიყავ დაბორთვილები, სტოლიპინისა და მის თანამშრომელთა ქული, ბოიკოლი და ხშიტი ქვეყანას ის დასწოლოდა, რომ იღანე თავისუფალი აზრი, მივჩინებულნი თქმა, რამე გამოსვლა სასაწარმოებელში ჩაყენებულთა გულს მალამოდ ექებოდა. ამ დროს ჩვენი საპაციდრებლის (ძველი შენობა, პოლიტიკურთა საცემი) „მევიდრნი“ ერთმა გარემოებამ აღაფრთოვანა, — ლადო მესხიშვილის იუბილესე ნიკო სულხანიშვილის გამოსვლაში.

ნიკოს ყოველ სასუიშო გამოსვლაში ახალ-ახალი ნაბიჯის გადადგმა უყვარდა. ლადო მესხიშვილის საიუბილეო მზადების დროსაც ამ ახალ ძიებაში იყო, გუნდს ამეცადინებდა, რომ სრულიად მოულოდნელად ვევა ფშაველა ეყვია. ვაგამ გუნდს მოსმენით უცებ იგრძინო ნიკოს გულის ნადები და უმალ დაუწერა „მესტიერილი“ ქვემოთ ლექსი (მომყავს ზუბირი გაზაფხუნებით, — ტექსტი ლადოს არქივში უნდა იყოს დადული ოქროს გარაყიან ასოებით დაბეჭდილი თუ დაწერილი).

ქართულ თეატრის მშენებმა,  
დგრომა ახალს წყნაო,  
შეების რაზმეში მებრძოლევ,  
სალაშ მოგოდნითი შენაო  
აილონისა ტაძარი  
შენ თვალთ ცრემლს დესვლაო;  
ქართულად ეხვეწილოდ,  
ქართველებს მიე შევლაო,  
ერთხელ მსხებარლისა შეწირავ  
ძალიან გაგინდლაო,  
მაგრამ ყი დიდის ძმუჟას  
სხვა შედარება ვერაო,  
ეს თურმე კარავად გყოლნია,  
მიო გლეხებძმებუთა ყველაო!..

ვაქვ ეს ლექსი ნიკომ იმავე საღამოს ნოტებზე გადაიდო და ლადო მესხიშვილის იუბილესე (1912) შეასრულა, — ამის გარდა „სამშობლო ხეყლისისა“, „გუნთერი“, „რონგურის სამიბე გაფაბი“, „მო, ფანდურო“, რომლებითაც სასოგადოებაზე უსიშო შთაბეჭდილება მოახდინა: მთელი ხალხი გადანათლა, უსულოს სული ჩაუდგა, რწმენა შერყეულს რწმენა გაუნშტყავა, უნიმდოს იმედი და სასოება შთაბერდა. ამ ზეიმის დღადობა მასევე აფიკო და აღტკვებულმა სასოგადოებამ ერთხმად „სახალხო მუსიკის კომპოზიტორი“ უწოდა. ყოველივე ამით წახალისებული ნიკო „ახალი კლუბის“ მამასახლისითა საბჭოს დახმარებით კვლავ აღმოსავლეთ საქართველოს გაემზავრა ხალხურ სიმღერა-პანგების შესაკრებად. გარდა ამისა, ამ იუბილესე გამარჯვების გამო ბაქოს, ვლადიკავკასისა და საქართველოს მოზრდილ დაბა-ქალაქებში გაიწვიეს, სადაც ნიკომ ადგილობრივ მათათან შედგარნი გუნ-

დების მონაწილეობით ამ სიმღერების შესრულებაში მსხენელი მონიბობა, აგუნთერი—სა და „მამ შედარჯვებულსა“ გამორქვეყნებით საპატიო სახელი დაიმკვიდრა.

\* \* \*

თვითმპყობელობის დამსობის შემდეგ თელავში მოხსენება მქონდა „ხელოვნება და რეჟოლუცია“. მოხსენების დროს, სხვათა შორის, ნიკოც ვაიხსენე და ვსთქვი: თელავი დღინის ტბად გადაქცეულა, რომელშიცა ჩვენი ხალხის ძანგია მესაიდუმლე — ნიკო სულხანიშვილი — „დალოე დამალენესე“ მიკავშირე ძმამბებთან ერთად ნავით დასეუფავს... ნეტავი გამაგებინა, ამ ტბაში როდემდის იტურავებს და ფიქრობავ თუ არა აკავსადმი მიცემულ ალთქმის შესრულებას მეთქი?!

მეორე თუ მესამე დღეს ნიკომ მანხა, გადამეხება და მიხთხა:

— შე რჯულადლო, ძლიერი მათრახი გადმოგირავს ჩემთვის, არა მწყინს... ნაწილობრივ მართალიც ხარ, მაგრამ არც უსაქმიოდ ვსიხარ. ისეთი ნაწარმოებნი მაქვს, ისეთი რომ... უმადლოდ ამ დამჩრეთ...  
— ოპერა „პატარა კახი“?  
— სულ მალე დავასრულებ...  
— როდისა?

— ბიჭო, ოპერის დაწერა „დაახსი დამალენინე“ ხომ არა გვინია. თუ დაწერ, ისეთი უნდა იყოს, ჩვენი სალხური მუსიკის მარგალიტები შეისრუტოს, კაკის სახლის შესაფერი და ჩვენი მომავალი საოპერო რეპერტუარის დამამშენებელიც იყოს... დიდძალი მასალა დავაგროვე — ხალხური ძანგები, ადგილები დამთავრებული მაქვს, ნაწილები დაწერილი... ცეკვას მოსმენე, ცეკვას, რომ რა გითხრას...  
— როდის?  
— ძალიან მალე... თითქმის სულ მზადა მაქვს... საჭიროა მთელი ჩემი მასალები ტვილისს გადმოვიდე, რომ ყოველივე ლარში გამოვიყვანო, თორემ, ვინ თქმის არ იყოს, აქ არა თუ დღინის, ლამის პროვინციის ჭობში ჩავიხრჩე...

და მართლაც მალე ტვილისში ვახე რეინსეზის სკოლის სიმღერა-გალობლის მასწავლებლად.  
„ქართულ კლუბში“ ზ. ფალიაშვილის ლოტბარობით კონცერტი ვაიმართა. ამ კონცერტზე ზ. ფალიაშვილმა შესარულა თავისი „ცნანგალა და გოგონა“. სასოგადოდ დიდი აღტკებით შეხვდა. ნიკო უკონგანაბული უსმენდა. მერე უცებ წამოიჭრა, კონცერტის დასრულებას აღარ მოუყვდა და ტყაყინით ვაგარდა. მეორე დღეს თ. მადაროელმა ნიკოსკენ წაისვია (ავტობარში კოლტიარების ქ., გვინებ თუშმალიშვილის სახლში), რათა ნიკოს წუხანდელი უეცარი წასვლის მიზეზი შეეტკო. სახლთან მიახლოვების მომისა პიანინოს ხმა. თ. მადაროელი ფეხატანებით ავიდა. გარეთ ნიკოს მეუღლე შეხვდა, ანიშნა ხმა არ ამოღო, რათა ნიკოს ხელი არ შეშლოდა. ნიკო პიანინოს მისჯდომიდა, გვერდის მაგიდაზე დღინის ოთხი ბოთლი ედგა, აქედან სამი გამოცელილი, ერთი დანაყლულებული, წინ სასოტო ფურცლები. ნიკო გახელოვით უკრავდა, პანგიდან პანგზე გადაიდგა, ბოლოს უცებ კლავიშებს ხელი დატყრა შეძახილით „ჯან!“ და პაერში მუშტის ქნითი წამოიძხა:

— მოდილი და მოსმინეთ!..  
რაკი შენიშნა, ხელს აღარ შეუშლიდა, შევიდა, მხარზე ხელი დატყრა და ჰკითხა:  
— რას შვებები ნიკო?



— თოპ, მოხვედი, ჩემი თოპია... აბა, ამომსინე, ან „ცანა-გალა და გოგონა“ როგორი უნდა იყოს! — უთხრა და კლავიშები აამტყველდა.

ნიკო უცებ გარდაიქმნა, გახელდა, საცვევაო პანგი 18-ჯერ შეატრიალა. დაბარუნა... პიანინო გუგუნუნდა, იტყვიდი, ქალ-ვაჟთა გახურებული ცვევათა, — გაოცება უმაღლეს წერტილს აღწევდა: ნუთუ კაცის ხელსა და უსულო საკრავს ეგოდინი სიტოცლების გამაირჩნა შეეძლო!...

ნიკოს თავისი შემოქმედების ძალა მუდამა სწამდა, მაგრამ თავისზე უფრო მეტადნეს ანგარიშს უწევდა, ერთ საღამოს თ. მალაროელს გაუთხარა:

— ჩემი ახალი ნაწარმოები „გუთონი“ („ერთ ბედს ქვეშა ვართ ლაბაც მე და შენ!“ სიტყვები ილია ჭავჭავაძისა) ჩემს ყოფ. მასწავლებელს პრიფესორს იპოლიტოვ-ივანოვს უნდა წავუღო, თუ გინდა წამოიყვ. ვნახოთ რას იტყვის.

წაიკვინა.

პროფ. იპოლიტოვ-ივანოვმა თავისი ყოფ. მოწაფე და სტუმარი თავაზით მიიღო. ნიკოს ნოტივი ჩამოართვა, გადანიხ-გადმოსინჯა, თავიდან-ბოლომდე პიანინოზე დააკრა. დაკვრა გაათავა. შეტედა ნიკოს, ერთ ხანს გამტვრებით უცქირსა, შედგე შეუბღუე აკოცა და უთხრა: Я чувствовал, что ты будешь народным композитором... ты Вагнер Грузии! Это настоящая грузинская симфония, но как Вагнер при жизни не ценили, так и тебя не оценят, только после твоей смерти они поймут, что в лице тебя какого великого композитора потеряла Грузия, но уже будет поздно...

ეს სიმფონია ქართველმა საზოგადოებამ რამდენჯერმე მოისმინა და იცის კიდევ, მართლაც რა საუცხოო ნაწარმოებია და პატივცემულ კომპოზიტორის იპოლიტოვ-ივანოვის აზრი, რამდენად წინასწარმეტყველური და მართალი გამოდგა. ეს სიმფონიაც „პატარა კახში“ უნდა შეეტანა.

\* \* \*

ნიკო შემოქმედებებში ნამდვილი მოვარბე იყო, შთაბეჭდილების გაღვნიტ შთაგონებული შემოქმედი. საკმარისი იყო, რომელიმე პანგი, სიმღერა, ჭკუანი არ დასკამოდა, რომ სა-მაგიერო შეექმნა, ან როგორი უნდაო, რისი მავალითაც ზემოთ მოგასხენეთ. მისიმე შთაბეჭდილების გაღვნიტ შექმნა მან თავისი პირველი რომანსი „ტურფაც მოდი!“ (რომელიც იმედგაცრუებულ მიჯნურის მოლოდინში დასწერა), უკვე მოხსენებულ „ძირს თეთომპურთებობავს!“, „ნანა“ (გურიაში კაზაეთა შესევის გამო, სიტყვები ი. ევდოშვილის), რომელიც ასე იწერებოდა (მომე. ზეირადა):

ტყეში თოვლზე ვარწოვ აკანას,  
ნანა, ვილო, ნანა!  
გულქა მტრების მთარახებმა  
ჩვენ დაგვაშინაო, (?)  
რა გაკამო ჩემო კარგო,  
ვაძმე ძუძუ დამიდნაო...

შემოქმედების დროს „ოფლის ღვრა“ არ იცოდა, — მის ნაწარმოებთ მძიმე თფლის სუნი არ უღის, — სწერდა სწარაფად, ოღონდ ამისი დრო ქეონოდა, ლუკმა-პურისათვის არ ეწანწალნა.

პანგთა შემოქმედებისა და ხალხური ვილო-სიმღერების, მისი ბუნებითი ათვისების უნარიც უხედა ჭკონდა მომადლებული. მაგ. როცა კი რაიმე საზემო საღამო გამართებოდა, ნიკო ამ შემთხვევისათვის უმჯეჟეჟდა ახალს რასმეს შექმნიდა, მაგ. ასე გადაიღო ნოტიებზე ილიას (ილიაობის აღსანიხნავ დღისათვის), „ერთს ბედს ქვეშა ვართ“, აკაცის „ოღე-

ლა, დელოა“. ნ. ბარათაშვილის, „მირის, მიმავრენს“ და ასევე მხრეო ნამდვილი ზენარი ცეცხლით აღგზნებული პოეტური, უდიდესი შემოქმედი და მხმენელსაც ამ ცეცხლსავე ეწეოდა ზნებდა. მისი მოსმენა და ჯაღო-ცეცხლით აღგზნება კი ერთი იყო... ასეთი ურთიერთ აღგზნებში შედგევი იყო ვაჟა-ფშაველას უკვე მოხსენებული ლუკი: აქ პოეტმა და მუსიკოსმა ერთმანეთი ათივისეს, — ერთმა მეორე იგრძნო...

\* \* \*

ერთ საღამოს ნიკო მომღერალთა გუნდს ამცეჟებდა (ამხადმებდნენ „სამშობლო ხეგსურისა“). ამ დროს შემოვიდა დ. პავლიაშვილი, რომელმაც რაღაც წასარჩულა. ნიკო გამეშვდა, გაფითრდა, ერთი წარმოსთქვა „კირიონი მოუკლავა“. დაუწერდა ნანტოტო ქაღალდები აიღო, „ცოტა ხანს აქ მომიცადეთ“—ო და უცებ მეორე ოთახში გავიდა. გუნდი გამტვრებით გაკურებდა. რამდენიმე ხნის შემდეგ ნიკო თვალცრემლიანი დაბრუნდა ნოტივით, გუნდის მონაწილეთ თათვავისი საგლობელი ჩამოურგია და განაცხადა „ასლა დავაწეო, აი, ეს უნდა ვსთქვათ“—ო და გუნდის მზადება შეუდგა. ეს ნაწარმოები იყო „სულთა თანა აღსრულებულსა მართლთანა“. ნიკოს გუნდმა ეს საგლობელი სისონში კირიონის ანდერძის აგების დროს შეასრულა, სადაც სხვა რამდენიმე გუნდიც აგებობდა. ნიკოს გუნდი იდგა აღსაღლის კარის პირდაპირ საგლობელთა აივანზე, დაკრძალვას დიდძალი საზოგადოება დაესწრო, სხვათა შორის, მთელი დიპლომატიური კორპუსიც. გალობის დროს როგორც საზოგადოება, ისევე დიპლომატიური კორპუსი, ზურგ შეზრუნებით (პირით მაგლობელთაკენ) გაოცებით შესცქეროდა ნიკოს გუნდს. გალობის დასრულების დროს ცეცხლიც დიპლომატიური კორპუსის თხოვნით გუნდმა გაიმორა და მესამედაც იგალობა და ზედოზედ უცხოეთის დიპლომატიური კორპუსი გაოცებით იძხვდა,—ამის მსგავსი აზარფერი მოგვიმენიაო (სხვათა შორის ჩვენი ერის მაღალ კულტურისონობის საბუთად ეს გალობაც ჩასთავალებს).

\* \* \*

სამღვედელოების კრებამ ტფილისში გადასწვიცია — მთელი ქართველი სასულიერო საგლობლები, წირვის სახელწოდებით, შეგკრინა ნოტივზე გადღებები, რომლის შესრულებაც ერთ-ერთ კომპოზიტორს მიწოდ. ამ კომპოზიტორმა დასწერა კიდევ, ნიკო მოისმინა და მწარად გაავიდა: ეს სადაური ქართული წირვის საგლობლებიაო, ადგა და მთელი წირვა თვითონ დასწერა, ყველა ხმის სრული პარტიტურათ.

ეს იყო საყვალისი საგლობელთა საუცხოო ნაწარმოები. მითხრეს, დაკარგულიაო.

\* \* \*

ტფილისში გადმოსვლამ ნიკო სულხანიშვილის შემოქმედება გამაზურა, — მისმა ნაწარმოებებმა საყოველთაოდ აღტყვება გამოიწვია და კომპოზიტორს საპატიო სახელი მოუტოვა.

იმ ხანებში „ასალმა (ქართ. კლუბმა“ კიმნის შეკირბება მოაწყო, რომლის დროსაც, რამდენიმე მასხლეს, ყოფრე 14 ნაწარმოებიდან ორი მიიწერა, ორივეს ჯოღო მოსუხავა და... ეს ორივე ნიკო სულხანიშვილისა აღმოჩნდა (კიმნი „ქება ივერიისა“ და ლიცვა „ღმერთო, ღმერთო!“ ვეფხისტყაოსნიდან). ამ კიმნთა „შეკირბებას“ დაესწრო ერთი უცხოეთის (ვგონებ გერმანიის) ელჩიც, რომელმაც, როცა შეიტყო გა-

მარტველი ავტორის ვინაობა, პატივისცემით ხელი ჩამართვა და შემოღეს აკოცა.

— პირი აღარ დაიბნო და არ ჩამორევსო, — ვილა დადგომდა, უცხო ელჩის ნაკურთხი ხარო, — ხუმრობით უთხრეს ნაენობებმა.

ამ გამარჯვებით წაქეზებულ სახალხო კომპოზიტორს კიდევ უფრო ფრთხილ შეესხა და შემოაბასავ უმატა, მაგრამ... ეს წყველი ამარტა: თურმე ჩვენი შურიათბა, ღვარამილი შხამიანი გველივით დაიკლავა, ინტრიგანობა ნიკოს პირილივით აედგნა, უფრო იმ მხრიდან საიდანაც თანაგრძობა და ხელის შეწყობა იყო მოსალოდნელი, ჩვენი სამსუიკო კამარლია ამუშავდა, კულსიგმა ქსელები გააბეს და...

მაგრამ დარჩეს... აღარ მინდა ამ ჭუჭყიან ამბავს დაეუბრუნდე..

\* \* \*

ნიკო სულხანიშვილი, შემოქმედებითი ნიჭის გარდა, ცნობილი იყო, როგორც სიმღერა-გალობლის საუკეთესო მასწავლებელი. სიმღერის მოყვარულთა ახალგაზრდებს ანუ სკოლის მოწაფე — „გოგო-ბიჭებს“ უცებ შეკრებდა და მცირე ხნის განმავლობაში საუკეთესო მომღერალ-მგალობელთა გუნდად გარდაქმნა ხოლმე. კახეთში სულხანიშვილის ოჯახი ცნობილი იყო თავისი სიმღერით, ხოლო მამში ნიკოს ნაპოვანთრეული ადგილი ეჭირა. ამიტომაც იყო, რომ ყველა ახალგაზრდას მის გუნდში ენატრებოდა მუცადინობა. გუნდიც მუდამ საუცხოო მკაცდა. საველსოა გუნდებით განსაკუთრებით აღსაწაულებში გამოდიოდა — ალავერდობის და სხვა, სადაც დიდალი ხალხი იყრდა ხოლმე თავსა, საღვთისმსახურედ კი არა, უფრო დროს გასატრებოდა. მაგრამ ეს დროს გასატრებოდა მოსული ხალხი, მისი გუნდის გალობის დროს, ეკლესიიდან ფეხს არ იცვლიდა. პირლია, თვალღებაკეტილი უხმინდა: „ი, გენაცვალეთ მც ხამში, ყანყარობში ბულბულები ხომ არ გისხედანო“.

თუმცა მეფის წყობილების დროს რუსული გალობა იყო დაკანონებული, ნიკო გუნდს უტყველდა ქართულადაც ამზადებდა, — სულ თუ არა, ნახევარს მაინც ქართულად შესარულებდა ხოლმე, როსთისაც, თავსე ხელს არ უსვამდნენ.

როგორც ლიტბარი — ნიკო ჯადოსანი იყო. ჩვეულებრივ, იგი წყველი მოხრობი დადიოდა, სიღარიბე და ინტრიგანობის სასადა დაჯანბილი, მოთენთილი, ზოგჯერ ცარიელი კუმბი, ვითომდა მეგობრების დაძალებით ჩასხმულ ღვინისაგან დაძლეული, მაგრამ ნა წუთსაც სცენაზე გამოვიდოდა, კამერტონს ან სახელმწიფოებრივ ჯობს მოიმარჯვებდა, ეს გალახული ნაკაკარი, უცებ წყველი აღმიართებოდა, გასწორდებოდა, გაბრწყინდებოდა. თითქო უხილავი შუქი მოეფინა, ზედიტაცებდა, თვალთა ყოველი გამოხეობით შეჩინჩხილებული მუგულის მსავსე ნაპერწკლებს აფრთხილებდა...

როგორც ადამიანი, იშვიათი გულგრილი პიროვნება იყო, და, მიუხედავად დიდი გაციოვნებისა, უღარიბეს მოწაფეებს სივითობად ეხმარებოდა, მომღერალთა გუნდებს ყოველთვის უანგაროდ ამცხადინებდა, საზოგადოებრივ-კულტურულ და რევოლუციურ გამოსვლებში უფასოდ მონაწილეობდა.

როგორც რევოლუციონერი, ნიკო თავიდანვე მემამოხე სულის პატრონი, რევმობრაობის ერთი აქტიური ხელმძღვანელთაგანი იყო: მამამ ტყვილად კი არ გამოისწირა მექვიდრეობა: „თავდაზნაურობას ჰქებნავო“. მრავალთა შორის, მაგონდება ერთი ამბავიც: ვვინებ განმანათვისუფლებულ მოძრაობის დროს იყო. გელათის მონასტრის წინამძღოლმა ნამოროძემ

გელათის ტაძარში სამღვდლოება მატყუარებად გამოაქცადა, რის გამოც დევნა დაუწყეს. დევნილმა ნამოროძემ ნიკოს, შეეფარა ფარა თავი. თმა გაიკრიბა, ნიკომ მოუხერხა ტანისამოსი, სათვალეები და, საერთოდ, იფარავდა, რის გამოც კლერიკალებს (ან. ნატკრება და სხვა.) ნიკოს მეთავალყურეობა დაუწყეს და მუქარაც შეუთვალეს: მაისთანებზე ხელი აიღე, თორემ თავს წააგებო.

მაგრამ ნიკო კლერიკალების მუქარას მინცდამინც არ იმჩნევდა. ასეთივე რევოლუციონერი მიდრეკილების გამო თავდაზნაურობა არა სწყალობდა. მუსიკის უმაღლესი განათლების მოძინის წყურვილით გატაცებულმა ნიკომ ერთ ქართველ მოღვაწე-ფინანსისტს მიმართა: მისი ოგომი მივალ, სასწავლებლად თვეში 15 მ. სტიპენდია დამინიშნეთო. ამ მოღვაწე-ფინანსისტმა სამი თუ ოთხი თუანი გაუწოდა ერთდროული დახმარების სახით, სტიპენდია სადა გაუქტო. ნიკომ იუკადრინა და ეს ფული თვემე მოიყარა — გელათს ხომ არა ვარ, მე სტიპენდია მინდა, არა მოწყალებათო, — და გამორდა. თავისანთავან ნიკოს ისევე უცხო ეხმარებოდა, — ტფილისში სწავლის დროს თელავში რუსი აფთიაქარი, ვვინებ მოლაზნოვი, თვიურად 10 მ. უტყავინებო.

რამდენად უცხონი თანაგრძობით ეპყრობოდნენ იმდენად შინაური ჰვემეადნენ. მუდამ გაჭირვებას და შევიწროებაში მყვას, ძებნით გატაცებულს წინსვლის გზას უხმობდნენ: კონცერტის გამართვის დროს ყოველნაირი მახის გებით ხელს უშლიდნენ, — შეგროვებულ გუნდს წვევრებს აცილებენ. ნიკო მაინც სამაგიერო ძალების მონახვას ახერხებდა. მასხოსს ერთი კონცერტის დროს გუნდის მონაწილე რუსი ქალები, „პიო, შინდაო გითრი!“ — ს მაგიერ „იო, ცმინდაო გვირგი-ის იხსდნენ. მიუხედავად ამისა, ცილო-პანვის დიადობამ დაძმწერ საზოგადოება ისე მოაჯდოვა, რომ ნიკოს დაფრთხიანებული ტაში შესძენდა.

ნიკო სულხანიშვილი მარტო მეფის მთავრობისაგან არ შეიქმნა დენილი პირველი რევოლუციონერი მარშის შექმნის სათვის, მარტო მშობლებისაგან არ გაირიხა ხალხის მომხრეობისათვის, არამედ... ამხანაგებმაც გაინაპირეს სალხურ ჰანთა დაუფლებისათვის და მისი ერთი მოხსენებული, დაკანონებული უროვნული მარშის ნაცვლად კონტრპანანთ სხვისა შეაპარეს... ყოველივე ამის შედეგი ის იყო, რომ გულგაძნობილი, ცხოვრების სახსარს მოკლებული, სიღარიბით სულ ამოხილი, წყრილი ცოლშვილის უღლეთ დაჯანბილი, ყოველგვარ ყალბანადობის წინააღმდეგ ბრძოლის უნარ მოკლებული, ბოლოში გათანეული, სამინელ ტანჯვამი მყოფი ნიკო იმუდარებოდა „ვიღუვალა, მიშვილებო, გზა, გზა მომეციო!“ ხოლო შვილის მავებრი მის ირვლეთ ისეთი პირობები შეიქმნა, რომ უნდა დაღუბულიყო...

უკანასკნელად, რამდენიმე მასხოსს, ვასლო ბარნოვის იუბილუმში მიიღო მონაწილეობა. ოფლიანი ღია ფანჯარასთან მივიდა, ნიავმა დაქარა. ისედაც მოხსწინოს, უსასობა, სახადი დაემართა, რის გამოც რ. გ. საავადმყოფოში დააწვიენს. ექ მ. ზანდუკელის წყალობით განიკურნა და გადარჩა, — კარგად განკურნებამდე არც უნდა გამოწერილიყო, ასე უნდა ექიმმა, მაგრამ მტერ-მოყვარენი, ვითომდა მეგობარნი, განგებ აიფრენენ და მის სწრაფად დაღუპვას ხელი შეუწყობენ. მისმა ჩიწერონემ (დ. პავლიანოვი) როგორღაც საავადმყოფოდან გამოიყვანა, სარდაფში ჩაიყვანა და... რამდენიმე ხნის შემდეგ სახადი დაუბრუნდა, რის გამოც ისევ საავადმყოფოში დაწვა (1919 წ. 28/ XI), სადაც სუსტულამ შეზრუნებული სახადი ვეღარ გადაიტანა და 1919 წლის დეკემბრის 3 დღის



აინახევრე საათზე გარდაიცვალა. მისი უკანასკნელი ამოსუნთქვა იყო: „კონცერტს ვმართავ!“ ხოლო ამ სიტყვების ამოთქმამდე ანდერბად დასტოვა: თუ სიცოცხლეში ვერ მომიართო, სიკვდილის შემდეგაც არ მოხვდით, გვირგვინები არ მომიხატოთ.

მისმა სიკვდილმა მთელი შეგნებული საქართველო და ხელოვნების ყველა უანგარო მუშაკი შეაწუხა, სინდისის ქენჯამ იფეთქა: მის ოჯახს, თელავთან ჩამოსულს, საღვთოებს ავტომობილი და შესამოსი შეაგებეს, ნიკო პანთონში დაკრძალეს. გვირგვინების მაგიერ მხოლოდ ციციხელი ყვავილების ქანაღის შეაგეს კუბო, დასაბჭოების შემდეგ ნიკოს ოჯახს პერსონალური პენსია და განიშნა, მაგრამ ქართულმა სასაღვთო-სიკო შემოქმედებამ და საოპერო ხელოვნებამ ეს დიდი დანაკლისი ვეღარ აინაწილა. დანახლისი აუნაწილაურებელი იყო...

...მას არასდროს არ აქონია კარგი პირობები თავის ნიემოქმედების განსაზღვრად. ჩახშული იყო მისი დიდი ნიემოცხოვრების მზრუნველობაში, ნიგიერ ხელმოკლეობაში, მხოლოდ ხანდახან იმეფებდა მისი სული და თავის ტანჯავზე დადიდებდა („თ. და სხ.“ 1919 წ. № 19). რესპუბლიკის სახალხო არტისტის, პროფ. დ. არაყიშვილის დახასიათებით „ნ. სულხანიშვილის შემოქმედებას წმინდა ხალხური საფუძველი აქონდა. მან შეძლო აესანა და განევითარებინა მისი ისეთი მხარეები, რომელნიც ნაწარმოებს ანიჭებდა ქვემარტ ხალხურ ხასიათს და მას აწნებდა ორიგინალობის დაღს. სულხანიშვილი თავისთავად კომპოზიტორია, თვით ხალხის, გლეხის უტყუარო სხის გამოხატველი“. (იხ. მისი „ქართული მუსიკა“ 1925 წ. გვ. 60).

ამას განმარტება აღარ ჭირებდა.

რა ბედი ეწია სულხანიშვილის მუსიკალურ მემკვიდრეობას? ნიკო უკანასკნელად თელავთან ჩამოიტანა (ჩემოდანში ჩალაგებულ) თავისი სამუსიკო ნაწარმოები — ნოტები, პარტიტურები და სხ. აქ აპირებდა საფუძვლიან, დადგინებულ მუშაობას. ამ დროს მისი მახსოვრებელი მეგობრები იყვნენ მუსიკოს ილ. აბაშიძე, კომ. გ. სენაძე (რომლის პიანინო-ტიც ნიკო სარგებლობდა) და ჟურნალისტი დ. პავლიაშვილი. ნიკოს ცოლშვილი, მისი გარდაცვალების გამო თელავიდან მთლად მესამე დღეს ჩამოვიდა. დაკრძალვის შემდეგ სასტუმროში მოიკითხეს ნიკოს ჩემოდანი ნოტებით. ჩემოდანი ცარიელი აღმოჩნდა. როცა ცოლის და მასალემ და ილ. აბაშიძემ მოიკითხეს ნოტები, სასტუმროს მასულამ მიუთქა:

— აივადე ახალგაზრდა მოვიდა, ამილიო და წაილიო! ილ. აბაშიძემ და დ. პავლიაშვილმა ნიკოს ოჯახთან გააფრთხილეს — ხმა არ ამილიო, გამოიყენებს ვინმე და მამინ დავეტყუროთ.

თელავში დარჩენილ ნაწარმოებთა შესახებ შევეკითხე სამუსიკო საზოგადოების თელავის გან-ბის გამგეობის თავმჯდომარეს დ. ცინოსთეს, რომელსაც ასეთი ცნობა მიმცა: „1919 წ. დეკემბერში თბილისიდან მთავარი სამუსიკო საზოგადოების მიერ დეპუტით დაგაულებული მქონდა, როგორც თელავის სამუსიკო საზ. გამგეობის თავმჯდომარე ნიკოს გარდაცვალების მორე დღეზე წავსულიყავ მის ბინაზე, მომეგარა თავი მისი მუსიკალური ნაწარმოებისათვის, აღმეწუნსა და ბეჭედს ქვეშ გადმომეგზავნა თბილისში. დავალება მე მამინე შევსარულად და ბოი კვირის შემდეგ მე ჩამოველ თბილისში, რომ გამეგო რა ბედი ეწია ნიკოს ოტერას, „პატარა კახი“ და ზოგიერთ მის ნომრებს, რომლებიც თან წამილიო მან. ამავე დროს, ჩემ მიერ წარმოგზავნილი ნიკოს მუსიკალური ნაწარმოებები ხელახლა იქმნენ კომისიის მიერ

არტიცხული ოქმის შეყენებით, ჩემსა და ილია აბაშიძეთანდასწრებით და ჩანარდა ისტორიულ-ვინოგრაფიული ხელშეკრულება (ქართ. უნივერსიტეტის შენობაში). ასაკუთხაზა ნაწარმოებების გარდა სთამი შევიდა რამდენიმე მუსიკალური სახელმძღვანელო, აგრეთვე პარტიტურები სხვადასხვა კომპოზიციისა“.

ყოფილი თელავის სამუსიკო საზოგად. გამგეობის თავმჯდომარე არჩილ ციხისთავი.

ამ ცნობის გარეშე მე საჭიროდ მიმაჩნია ამ დღეებში მოველაპარაკე ბ. ტციანს, რომელიც იმედია შეეცდებოდა ნიკოს ნაწარმოების გამოქვეყნებას ხელი შეეწყოს. რა სახის პატრონა ტციანმა (ტუბიძემ) ან როგორ შეეცადა ნიკოს ნაწარმოებების გამოქვეყნების ხელის შეწყობას, არ ვიცი. ნიკოს ნაწარმოებებიდან ზოგი რამ ლოტბარებს აქვთ, ან ზეიარ და ხალხში ტრიბლებს (მაგ. „პატარა კახი“ ნაწყვეტები: „დაგვიანეს“, „ძივის მართ დავრჩი“, „ეგული რას იტყვი“ და სხვ.); ლოტბარ პაპამივილითან არის ნიკოს ნაწარმოებთა დედის პარტიტურები. ვერ იქნა და დღემდე ვერ მოხერხდა ნიკოს ნაწარმოებთა თავმოყრა, გამოხატულება.

იმედია, ჩვენი კომპოზიტორთა კავშირი ამ უდროოდ დაღუპული კომპოზიტორის მემკვიდრეობის გადასარჩენად იზრუნებს, იზრუნებს არა მხოლოდ დასრულებულთა შესაკრებად და გამოსაცემად, არამედ დაუსრულებლის დასამთავრებლად. მოვიგონოთ: რუსეთის გამოჩენილი კომპოზიტორი ბორდინი (ტომტი ქართველი, გენეაღმნიშვილი) თავის ოპერა „თავადი იგორი“-ს 18 წ. სწერდა, მაინც ვერ დაასრულა და ეს ცნობილი ოპერა, ავტორის სიკვდილის შემდეგ, დარჩენილი მასალების თანახმად, მისმა მეგობრებმა ნ. ა. რისკვიკორსკივმა და ა. კ. ვალსუივმა დაასრულეს; ჩვენს ბედავრ ნიკო სულხანიშვილს თუ ასეთი მეგობრები ვერ გამოუჩნდებიან, დანაკლისს ვერ შეუკრებენ, — ვიმეორებ, — უკვე შექმნილი მაინც შეგაროვონ და ნაწყვეტების სახით გამოსცენ. ეს არის ჩვენი დროის კომპოზიტორთა უწმინდესი ზნეობრივი მოვალეობა.

ცნობად აღვნიშნავ, რომ ნიკოს ოპ. „პატარა კახი“ მოთავსებული აქონდა იმ სენამდე, სადაც მალღობზე გადმომდგარი მეფე-დედოფალი ბრძოლის ველს გასცქერიათ და დედოფალი მეფეს შეეკითხება: „ირაკლი არაა?“ მეფე მიუგებს: „იგონა!“ (ბოლო მოქმედების მიწურული).

ამ საქმეში მუსიკოსთა კავშირის დახმარება უნდა აღმოუჩინოს სახალხო ლოტბარებმა გ. სენაძემ, პაპამივილმა, შ. ხატიაშვილმა, რუხაძემ და სხვ.) აგრეთვე ძველი გუნდის მონაწილეებმა, რომელთაც ნიკოს ძველი ნაწარმოებნი მოეპოვებათ ამ ზეიარად იცინათ.

ნიკოს დაწერილი ჰქონდა საბავშვო ოპერაც (სიტყვები შოი მიკელიოსი), რომლის ზოგიერთ ადგილსაც მღეროდნენ. მაგ. „გაკვეთილი“ გავთავა? და სხ.

ვგონებ ჩვენი დროის მუსიკის მოღვაწეთა ყურადღების ღირსია ის კაცი, რომელმაც რამდენიმე ათეული წლის წინად თავისი ბედი მშრომელი ხალხის რევოლუციონერ გათვითცნობიერებას და მის სამუსიკო პანგებით ამღლებს შესწირა, თავის წოდებას დემონსტრაციულად განეწორა, მუშათა კლასისათვის პირველი რევოლუციონერი მარში („ძივის თეთმპრობოლობა“) შექმნა, რისთვისაც დედნა დაიმსახურა, ნიგიერ გატყირების ქსელში გაეხა და, მიუხედავად დიდი შევიწროებისა, მეფის უკუღმართობის წინაშე ქედი არ მოიხარა.

# ბედისწერა თუ შემთხვევითობა

ვახტანგ ერქომაიშვილი

## დიღმის არსი

ბმდისწმრსა და შემთხვევითობის დიღმეა გამოკვეთილი სახით პირველად სტოიციკოსებმა წამოაყენეს.

სტოიციკოსში წარმოიშვა დაახლოებით IV ს. ბოლოს ძვ. წ. ეპიკურეიზმის საპირისპიროდ და იგი ბერძნულ-რომაული ფილოსოფიის ერთ-ერთი გავლენიანი მიმართულება გახდა.

სტოიციკოსმა ასე დააყენა პრობლემა: სამყარო ან კანონ-ზომიერი მთელია ან უწყსრივო ქაოსი. თუ ის მოწყსრივებულა, ე. ი., კოსმოსია, მაშინ მასში ყოველი მოვლენა მკაცრად განსაზღვრულა, მას თავისი წილი, ხვედრი აქვს წინასწარ მოზომილი და დადგენილი. ვერც ერთი საგანი თავიდან ვერ აიღდენს თავის ხვედრს. ყოველი გარდაუვალია და მას განსაზღვრავს ბედისწერა.

ხოლო თუ სამყარო მოწყსრივებულა, ქაოსია, მაშინ მასში ყველაფერი შემთხვევით, ე. ი., არაკანონზომიერად ხდებ. ყოველი შეიძლება მოხდეს და ამიტომ გაუგებარია რატომ ხდება ასე და არა სხვაგვარად. თუ ყოველი შემთხვევითა, მაშინ არაფერია გარდაუვალი და არც ბედისწერა არსებობს.

სტოიციკოსში დიღმის გადაწყვეტას იძლევა იმის საფუძველზე, რომ აღიარებს ბედისწერას. საპირისპირო მიმართულებად მას მიაჩნია ეპიკურეიზმი, რომელიც ბრმა შემთხვევითობის საფუძველზე ხსნის ყოველივეს წარმოშობას. პირვე-

ლისთვის სამყარო კანონზომიერი მთელია, მეორისთვის კი ქაოსი.<sup>1</sup> გავარკვეით რა იგულისხმება ბედისწერასა და შემთხვევითობაში. გამორიცხავენ თუ არა ისინი ერთმანეთს?

ბედისწერა არის ზებუნებრივი ძალა, რომელიც წინასწარ განსაზღვრავს ყოველივე იმას, რაც ადამიანს მისი ცხოვრების გზაზე შეხვდება. იგი ემყარება გარდაუვალობას, რომელმაც არ იცის გამოწკაცისები. ამიტომ ბედისწერის განაჩენი აუცილებლობით განხორციელება და მას ვერაფერს თავიდან ვერ აიცილებს.

შემთხვევითია ის, რაც შეიძლება მოხდეს და არც მოხდეს. იგი შეიცავს სხვაგვარად მოხდენის შესაძლებლობას, შემთხვევითი გაურკვეველია, არჩევანის („ან-ან“) შემცველია, ამიტომ შეიძლება მოხდეს ერთიც და მეორეც. თუ რომელიმე მოხდება ეს არ ძეგს თვით შემთხვევითის ბუნებაში. არჩევანის განხორციელება არ არის გაპირობებული შემთხვევითის მიერ. ასეთ პირობებში რაიმე მოვლენის მოხდენა არ არის წინასწარ განსაზღვრული და დადგენილი. არ არის გარდაუვალი მოხდეს სწორედ ეს და არა სხვა, არამედ შეიძლება

<sup>1</sup> ასე იყო გაგებული ეპიკურეიზმი სტოიციკოსის მიერ. სხვა საკითხია შესაბამება თუ არა იგი ისტორიულად არსებულ ეპიკურეიზმს. მაგრამ ამ საკითხს ატყაპმდ ჩვენთვის მნიშვნელობა არა აქვს.





მიხდეს ესეც და სხვა. მაგრამ თუ რატომ მიხდა ასე და არა სხვანაირად, გონებას ამის ახსნა მხოლოდ შემთხვევითობის საფუძველზე არ შეუძლია.

მასწავლებელი, ბედისწერა გამოხატავს მაკაც გარდაუვალობას, რომელიც გამოირჩევა ყოველგვარ შემთხვევითობას, ხოლო შემთხვევითობა გამოირჩევა ყოველივე წინასწარ დადგენილსა და განსაზღვრულს და ამდენად ბედისწერას.

ამიტომ, ბედისწერა და შემთხვევითობა შეუთავსებადი ცნებებია. ისინი გამოირჩევიან ერთმანეთს. დღემაც — ბედისწერა თუ შემთხვევითობა — ამ გამოირჩეველობის გამოითქმა.

ამ დღემაც მასხვა პიოვა არა მხოლოდ ფილოსოფიაში, არამედ მხატვრულ ლიტერატურაშიც. ამის ნიმუშია თველი ბერძენი მწერლის სოფოკლეს ტრაგედია „ოიდიპოს მეფე“ და თანამედროვე შვეიცარიელი მწერლის მას ჟირის რომანი „Homo Faber“. ისინი სხვადასხვა ეპოქის მიეკუთვნებიან: პირველი დაიწერა დაახლოებით 429-26 წწ. ძვ. წ. მეორე კი 1957 წ. მათი შედარებით ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ისინი გამოხატავენ იმ საპირისპირო მსოფლმხედველობას, რომელთაგან ერთი ბედისწერის, ხოლო მეორე — შემთხვევითობის — აღიარებას ემყარება.

### ოიდიპოსის ტრაგედია

სოფოკლეს აღნიშნულ ტრაგედიაში აღწერილია შემდეგი ფაქტი: თებეს მეფე ლაიოსს მისანი უწინასწარმეტყველებს: „შეგეძინება ვაჟი, რომელიც მოგვადის შენ, ცოლად შეირთავს საკუთარ დედას და მისგან ეყოლება შვილები. მისნის მიერ ნაწინასწარმეტყველები არის ლაიოსის ბედისწერის განაჩენის გამკლავება. იმისათვის, რომ ლაიოსმა თავი დააღწიოს ბედისწერას, გადაწყვეტს თავისი ვაჟის მოკვლა. ამ მიზნით იგი უბრძანებს მწყემსს სამი დღის ბავშვი წაიყვანოს და ტყეში უშვოდ მიატოვოს. მწყემსს ბავშვი შეეცოდება, ამიტომ მას გაატანს მეორე მწყემსს მუხომბელი სახელმწიფო კორინთიდან. კორინთელი მწყემსი ბავშვს მიუყვანს თავის უწიერო მეფეს, რომელიც მას იშვილებს და ზრდის ტახტის მემკვიდრედ. ბავშვს დაარქმევენ ოიდიპოსს. როდესაც ოიდიპოსი დაგაგვიცდება და გაიკვთება ბედისწერის განაჩენს, იგი ცდილობს გაექვას მას, ამიტომ მიადის კორინთიდან. გზაში ოიდიპოსი შეხვდება თავის ნამდვილ მამას, მოუვა მასთან შეტაკება და მოკლავს. იგი თებეს ისინის ურჩხულისაგან, რის გამოც მას აღიარებენ მეფედ. ოიდიპოსი ცოლად ირთავს ლაიოსის ქვრივს, ე. ი. საკუთარ დედას და მისგან ეყოლება შვილები. აღსრულდა ბედისწერა.

ტრაგედიის ეს სიუჟეტი აღებულია მითიდან და მასში ზოგიერთი ცვლილება შეტანილი იმ მიზნით, რომ უფრო დამიმბეზულ იქნეს ოიდიპოსის დანაშაული. სოფოკლემ აღწერა ოიდიპოსის დანაშაულის გამორქვანება, მისი განცდები და ის ტრაგედია, რაც ამას შედეგად მოყვა.

რას ეყარება ოიდიპოსის მიერ ჩადენილი ეს მძიმე დანაშაული? არის თუ არა იგი მისი და სხვა ადამიანთა მოქმედებების შედეგი? შეუძლიათ თუ არა მათ თავიდან აიცილონ ეს შემხარავი დანაშაული?

სოფოკლე ყველა ამ კითხვას უარყოფით პასუხს აძლევს. ოიდიპოსის მიერ ჩადენილი დანაშაული გამორქმულია აუცილებლობით, რადგან ყოველი, რაც ადამიანს დამხარავია, შეხვდება მისი ცხოვრების გზაზე, გარდაუვალია. ეს გარდაუვალობა არის ბედისწერა, რომელიც წინასწარ დადგენილი და განსაზღვრულია. მას თავს ვერ დააღწევს ვერცერთი ადამიანი.

ბედისწერის განაჩენი ადამიანისათვის დაფარული და გამოუტყობია. ეს განაჩენი მხოლოდ ღმერთებისთვისაა ცნობილი. მათ შეუძლიან მისინების ან რაღაც იღუმული ნიშნების საშუალებით გაუმხილონ იგი ადამიანებს. მაგრამ ცოდნის შემთხვევაშიც არ ძალძს ადამიანს თავიდან აიცილოს ბედისწერა, რადგან ის გარდაუვალია. ლაიოსმა ცოლად თავისი ბედისწერა, სცდა მისი თავიდან აცილება, მაგრამ ვერ შესძლო. ასევე იქცეოდა ოიდიპოსიც. იგი ამბობს: „ვაგრძობდი, რათა გავეცვოდი ჩემს ბედისწერას“, მაგრამ ყოველი ამათ აღმოჩნდა. ბედისწერის განაჩენი მთელი უღმობელოებით აღსრულდა.

მძიმე და შემხარავია ოიდიპოსის დანაშაული. მაგრამ უძღვის თუ არა მას რაიმე ბრალი ამაში? არა, ეს ბედისწერის მიერ წინასწარ იყო გადაწყვეტილი და იგი უძღვრი იყო აქ რაიმე შეცვლას. იგი შეუქვდა ბედისწერას, მაგრამ დამარცხდა. ბედისწერამ თავისი განაჩენი აღასრულა მისი ნების საპირისპიროდ, ასე ვთქვათ, წაათრია იგი, როგორც ურჩი შვილი, რომელმაც გაბედა გაეწია მისთვის წინააღმდეგობა.

### „ოიდიპოს მეფის“ მსოფლმხედველოზრივი საფუძველი

ოიდიპოსის ტრაგედია საძიებელია არა მის პირად თვისებებში, არა მის ზრახვებში, არამედ ბედისწერაში. ბედისწერა არის ის უღმობელო ძალა, რომელიც მას თავის ნებაზე ათამაშებს და ბოროტების ჩადენას განაპირობებს. რატომ ბედისწერა, რა შუაშია იგი? იმისათვის, რომ ამ კითხვას ვუპასუხოთ, საჭიროა გამოვივლინოთ ის სულიერი ატმოსფერო, საიდანაც საზრდადობდა სოფოკლე.

ეს არის ბერძნული მითოლოგია. მისი საფუძველი კი ბედისწერის იდეაა.

ბერძნული მითოლოგიის მანძილად, სამყარო შედგება ფანტასტიკურ არსებათაგან (ღმერთები, ურჩხულები, ტიტანები და ა. შ.), საგნებისა და მოვლენებისაგან (ცხოველები, მცენარეები, წელიწადის დროთა ცვლილებანი, ბრძოლა, ნაყოფიერება, დაბადება, სიკვდილი და ა. შ.) და ადამიანებისაგან. სამყაროში მომხდარ ცვალებადობას განააზღვრავს ღმერთების ნება-სურვილი. არსებობს მრავალი ღმერთი, რომელთა შორის უზეუსაა უზეუსი. ყოველი მოვლენისა თუ პროცესის ცვლებადობას თავისი ღმერთი განაპირობებს. მაგალითად, ქვიპქვილს — უზეუსი, ნაყოფიერებას — დემეტრი, სიკვდილს — თანატოსი, გამარჯვებას — ნიკე, ომს — არესი და ა. შ.

სამყარო მიხანმეწონილიაა მოწყობილი. ყოველ საკანს თავისი ზვეერი აქვს მოზოშილი. ყოველი ემსახურება ვარკვეულ მიზნს, დანიშნულებას და მისი ვალია კარგად შესრულოს იგი. სამყარო არის მთელი, რომელიც კანონზომიერად შეგროვლია. მისი ყოველი ნაწილი — ღმერთი, მოვლენა თუ ადამიანი — ვალდებულია ემსახუროს ამ მთელს, განახორ-



ციელის მისთვის მიწნული წლი. ვერაფერ ვერ დაარღვევს მისთვის დაწესებულ ვერაფერ ვერ გავეცემა იმ ხვედრს, რაც მას თავიდანვე აქვს მიხვლი. იგი ყველასათვის წინასწარ განსაზღვრულია და დადგენილი. თუ ვინმე შეეცდება გაეცემა თავის ხვედრს, არსებობს ძალები, რომლებიც მას ამითვის დასჯა. მაგალითად. ქალღმერთები თუ და დივე იკავენ წესრიგსა და კანონებს: შურისძიების ქაღალდებზე — ერთნებები სასტიკად ღვენიან დანაშაულებს.

რა არის ის ძალა, რომელიც საწყაროს ერთ მივლად კრავს? რა განსაზღვრავს ყოველი სავნის ხვედრს? რომელიც ის უმაღლესი ძალა, რომელსაც არა თუ ადამიანები, არამედ ღმერთებიც კი ემორჩილებიან? ასეთი ძალა ბედისწერაა.

ბედისწერა არის მრავალ სწორილი ძალა. ყველაზე და ყველაზე უფრო მაღალ რადგომი, ყოველივესაგან დამოკიდებული და ყოველის განსაზღვრელი. იგი უპიროვნოა, ამ ემორჩილება არავის ნებისყოფას. ბედისწერა არ არის თავმოყრილი ერთ რომელიმე არსებაში, რომელიც მისი გამოხატულება იქნებოდა. იგი ყოველმა და ყოველი მას ახორციელებს. ბედისწერა ის უხილავი და უხეხავი ძალაა, რომელიც წინასწარ განსაზღვრავს და განაპირობებს ყოველი სავნის მიზანსა და დანიშნულებას. ყოველი სამყაროში ბედისწერის რელიზაციაა.

ბედისწერა აძლევს სამყაროს დასრულებულ ხასიათს. მასში ყველაფერი წინასწარ დადგენილი და განსაზღვრულია. რაც ხდება, წინასწარ იყო დადგენილი. მოსახდენი გარდაუვალია, მას ვერაფერ აცილებს თავიდან.

როგორია ადამიანების დამოკიდებულება ბედისწერისადმი? მითოლოგიის თანახმად, ადამიანები ემორჩილებიან ბედისწერას. ვერაფერ ვერაფერა მის განაჩენს. ყველაფერი, რაც ადამიანს თავისი ცხოვრების გზაზე შესვდება, ბედისწერის მიერ არის წინასწარ დადგენილი და განსაზღვრული.

მაგრამ შეიძლება ყოველივე ეს უხეხა მხოლოდ ჩვეულებრივ მოკვდავებს? შეიძლება ძლიერ ადამიანებს — გმირებს ძალუქი ბედისწერის თავიდან აცილება? შეიძლება ისინი არ ემორჩილებიან მას? მითოლოგიაში ამ კითხვაზე უარყოფითი პასუხია გაცემული. არც გმირებს შეუძლიათ ბედისწერის განაჩენის თავიდან აცილება.

ვინ არიან გმირები? გმირები არიან ღმერთებისა და ჩვეულებრივი მოკვდავების შვილები. ისინი ნახვებად ღმერთებთან არიან. ჩვეულებრივი მოკვდავებისაგან გამოირჩევიან რაღაც განსაკუთრებული ნიჭით და ძალით. ღმერთებისაგან კი განსხვავდებიან მოკვდავობით. ღმერთები უკვდავი არიან, გმირები — კი მოკვდავი. რაშია გმირობის საფუძველი? რა ხდის მოკვდავ ადამიანს გმირად? ჩვეულებრივი მოკვდავი და გმირი ბედისწერის მონაა. ბედისწერა ერთნაირად ბატონობს ორთავეზე. მაგრამ განსხვავებულია მათი დამოკიდებულება ბედისწერისადმი. ჩვეულებრივ ადამიანს ემთხვევა თავისი ბედისწერის, იგი მას ემორჩილება იძულებით. ამიტომ ბედისწერა ასეთ ადამიანს მიათრევს ძალით და ასე აღასრულებს თავის განაჩენს. გმირს არ ემთხვევა ბედისწერის. იგი კი არ გაურბის მას, არამედ თვითონ, ნებაყოფლობით აღასრულებს მის განაჩენს. გმირისთვის ბედისწერა არის არა გარეგანი, არამედ შინაგანი. მას არ გააჩნია მოქმედების სხვა გეგმა, გარდა ბედისწერით დადგენილისა. იგი ამ განაჩენს ასრულებს, როგორც საკუთარს, მისი შინაგანი ბუნებრივად მომდინარის. ბედისწერის გარდაუვალობის ნებაყოფლობით, შეგნე-

ბული მიღება ხდის ჩვეულებრივ ადამიანს გმირად. გმირია ის, ვინც ბედისწერის განაჩენს აღასრულებს სისარულით. გმირიც ვირც საკუთარი, შინაგან გარდაუვალობას. გმირს უყვარს თავისი ბედისწერა.

თუკი ბედისწერის განაჩენი გარდაუვალია და თუ იგი აუცილებლობით აღსრულებდა, რაღა საჭიროა ადამიანის მოქმედება? იგი ხომ თავისივედ განხორციელებდა, მას მატებს მას ადამიანის მოქმედება? მაშასადამე, ზედმეტი ხომ არ არის გმირობა? რაშია მისი ფასი?

ძველი ბერძენისათვის მნიშვნელობა აქვს არა მხოლოდ იმას, რაც მისხდება, ე. ი. ბედისწერის განაჩენს, არამედ იმასაც — როგორ მოხდება. ბედისწერის განაჩენი გარდაუვალია და მას აღნიშნავენ ვერაფერა. მაგრამ როგორ მიიღებს ადამიანი ამ განაჩენს — ძალდატანებით თუ ნებაყოფლობით, შიშით თუ სისარულით, ე. ი. ლაჩრულიად თუ გმირულიად — ეს უკვე ადამიანზეა დამოკიდებული. და ამას არანაკლები მნიშვნელობა აქვს ძველი ბერძენებისათვის. სწორედ აქ არის გმირობის საფუძველი.

ძველი ბერძენი პატვის სცემს არა მხოლოდ შინაარსს, არამედ ფორმასაც, არა მხოლოდ საგანს, არამედ მის სილამაზეც, შვენიერებას. იგი არის არა homo faber (მწარმოებელი ადამიანი), არამედ homo sapiens (გონიერი ადამიანი). მისთვის მნიშვნელობა აქვს არა მხოლოდ იმას, რაც ხდება, არამედ როგორ ხდება. ბედისწერის განაჩენს ყველა შესასრულებს, აქ არ არის გამომკლისი. მაგრამ როგორ შესასრულებს — შიშით, ძალდატანებით თუ სისარულით, ნებაყოფლობით. სწორედ აქ არის წყალავაწყობი ჩვეულებრივ მოკვდავსა და გმირს შორის. ძველი ბერძენის ფანტაზიის მიხედვით პატვისწერის ღირსი ადამიანი, რომელიც შეგნებულად, სულის მხნეობით, ვაჯყკურად აიჭანს მისთვის მიჩენილ ხვედრს, რაფერ მძიმეც არ უნდა იყოს იგი: თუმცა მოქმედების შედეგში არავითარ სხვაობას არა აქვს ადგილი, ბედისწერა ერთნაირი გარდაუვალობით აღასრულებს ჩვეულებრივი მოკვდავისა და გმირისათვის, მაგრამ არსებითი განსხვავება შესრულების ხასიათში. და ეს ხასიათი, ფორმამ არანაკლებ ღირებულია ძველი ბერძენებისათვის, ვიდრე მისი შინაარსი. სწორედ ამ ფორმის სილამაზას გამო აღიარებს იგი ჩვეულებრივ მოკვდავს გმირად. ე. ი., აქ ძირითადია სამყაროს ესეთეტიკი და არა პრაგმატიკული ხედვა.

მითოლოგიის თანახმად, არა თუ გმირები, არამედ ღმერთებიც კი ემორჩილებიან ბედისწერას. ამ დაქვემდებარებას ხეის უსაგამ სოფოკლეს თანამედროვე ისტორიკოსი ჰეროდოტეს თავის ოცენში „ისტორია“. ამის ნიმუშია პითიას სიტყვები: „ღმერთისთვისაც კი შეუძლებელია გაეცეს იმას, რაც უწყურია“. აქ გამოთქმულია იმდროინდელი ეპოქის რწმენა, რომლის თანახმად, ღმერთებიც კი ბედისწერის მორჩილი არიან.

ასეთი იყო ის სულიერი ატმოსფერო, საიდანაც საზრდობდა სოფოკლე. მისი მსოფლმხედველობის საფუძველი იყო მითოლოგია: ამიტომ გასაკვირი უნდა იყოს ის გარემოება, თუ რატომ მიმართა მან ბედისწერას. მითოლოგიის ნიადაგზე მდგომ ადამიანს არც შეეძლო საკითხის სხვაგან რი გადაწყვეტა, მაგრამ შეეძლო თუ არა სოფოკლეს მითოლოგიისათვის ვერდი აველო? სოფოკლე თავისი ეპოქის ღვიძლი შვილი იყო და, ცხადია, მას არ ძალუქდა მასზე მაღლა დამდგარიყო. იმ დროს არ არსებობდა მეცნიერება



და მითოლოგია იყო ის საფუძველი, საიდანაც ძირითადად საზრდობდა მთელი ბერძნული კულტურა. ეს გარემოება სასუსებით სამართლიანად აღნიშნა კ. მარქსმა. „...ბერძნული მითოლოგია შეადგენდა ბერძნული ხელოვნების არა მარტო არსენალს, არამედ მის ნადავლსაც“ (კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, სახელგამო, 1953, გვ. 296). ამიტომ სოფოკლე არა მხოლოდ სიუჟეტის, არამედ მთავრობდებელი მხრივაც განასაზღვრული იყო მითოლოგიით. ამის გამო სასუსებით ბუნებრივად და კანონზომიერად გამოიყურება ის გარემოება, თუ რატომ ახსნა სოფოკლემ იდიპოსის ტრაგედია ბედისწერის საფუძველზე.

### პალტმერ ფაბერის ტრაგედია

Homo Faber-ის მთავარი გმირის ვალტერ ფაბერის ტრაგედია შემდგომია: 50 წლის ასაკში იგი შესვლდა 20 წლის ქალიშვილს, რომელსაც იხდის სატროფად და აპირებს მის ცოლად შერთვას. ისინი ერთმანეთს ვაიციზებენ გვიშე, ერთად დროს ატარებენ პაროზში, მადანს სა-მოგზაუროდ იტალიაში, იქიდან ათენში, სადაც ტრაგიკული შემთხვევის გამო ქალიშვილი იღუპება. ეს ქალიშვილი აღმოჩნდება ფაბერის საკუთარი შვილი — ზაბეტე. იგი შესძინა მის ყოფილ საცოლეს პანას, მას შემდეგ, რაც ისინი ერთმანეთს დამორღვენ. განშორებამდე ისინი შეთანხმებული იყვნენ იმაში, რომ შვილი არ გაეჩინათ. შვილის შექმნა პანას ვალტერისთვის არ უცნობია, ამიტომ მან არა თუ არ იცნა ფაბერის არსებობა, არამედ ილანჯე ეჭვივ კი არ ჰქონდა ამის შესახებ. ეს მან გაიგო მხოლოდ ტრაგიკული შემთხვევის მოხდენის შემდეგ.

როგორ უნდა აიხსნას ეს ფაქტი? რამ განაპირობა მისი მოხდენა? რაში მიუძღვის ბრალი ვალტერ ფაბერს? — აი კითხვები, რომლებიც რომანის მთავარ გმირს და, მასთან ერთად, მკითხველსაც აწუხებს.

იქნებ ვალტერი პათოლოგიური პიროვნებაა. მან იყო, და, რომ ზაბეტე მისი შვილია და იმდენად გარყვნილია, რომ მაინც იცხოვრა მასთან? ამ შემთხვევაში, რაც ვალტერს დამატარა, მისთვის იქნებოდა არა ტრაგედია, არამედ ავსტრული კინის აღრულება, რაც მხოლოდ მორალურ ავსტრუალს კი არ იმსახურებს, არამედ სისხლის სამართლის კანონით დასჯასაც. არა! იგი სასუსებით ნორმალური ადამიანისად და ყველი მოხდა მისი ცოდნისა და ნება-სურვილი-სანად დამოუკიდებლად. ვალტერი თავისთავად გასაყვანი თვლის, რომ მცოდნობა, სულ სხვაგვარად მოვიქცეოდი. „ჩემში პათოლოგიური არაფერია. ქალიშვილს მამაშვილურად მივიღებდი. მე მხო გარყვნილი კაცი ვარ ავ“.

ტრაგედია სწორედ ისაა, რომ ეს ემართებათ სასუსებით ნორმალურ ადამიანებს, თავისდაუნებურად, ყველგვარი ავი ზრახვებისა და ბოროტი მიზნების გარეშე.

ასეთ სიტუაციაში ეს ფაქტი დაუჯერებელია, მოულოდნელია, მაგრამ შეუძლებელი არ არის. ვალტერი ამბობს: „როცა ერთხელ არაალბათური რამ ხდება, უცნაური და არანეველებრივი აქ არაფერია, როგორც ეს არასპეციოლისტ ადამიანებს უნდათ, რომ იყოს. როცა ვლპარაკობთ ალბათურის შესახებ, მაშინ ხომ თავისთავად გველისსმობთ არაალბათურსაც, როგორც შესაძლებელს ზღვარს და როცა

ეს არაალბათური მოვეგონებმა, არავითარი საფუძველი არა გვაქვს შევრწმუნდეთ ან გავცოდეთ ან მისტიფიკაცად მივიჩნიოთ ის, რაც მოხდა“.

მასთანავე, მოხდარი ფაქტი ძნელად დასაშვებია, ნაკლებად საალბათოდ და ამიტომ მოულოდნელად გამოიყურება. მაგრამ იგი შეუძლებელი არაა, არამედ შესაძლებელია. განსხვავება ალბათურსა (მოსალოდნელსა) და არაალბათურს (მოულოდნელს) შორის არის არა არსების მიხედვით, როგორც შესაძლებელსა და შეუძლებელს შორის, არამედ სიზნირის მხრივ. მოსალოდნელი ხშირად ხდება, ამიტომ მისი მოხდენა მეტად ალბათურია და დამაჯერებელი: მოულოდნელი იშვიათად ხდება. ამიტომ იგი ნაკლებ ალბათურია და ამდენად დაუჯერებელი. მაგრამ ორთავე შესაძლებლობის ფარგლებშია და თუ მოულოდნელი რამ მოხდა, არავითარი საფუძველი მისტიკისათვის არა გვაქვს. ამის ასახსნელად არ არის საჭირო ვიწამოთ რაღაც საიდუმლო ძალა — ბედისწერის სხიბი. გინებას თავისუფლად შეუძლია ახსნას იგი რაციონალური მეთოდების გამოყენებით.

რის საფუძველზე შეუძლია გამართლდეს გინებას ასეთი დაუჯერებელი და მოულოდნელი ფაქტი? შემთხვევითობის, უფრო სწორად, მრავალ შემთხვევითობათა გადაკვეთის, გადაჯაჭვის საფუძველზე. ვნახით, თუ როგორ ხსნის ამ ფაქტს ვალტერ ფაბერი. „კვლავ წმინდა წყლის შემთხვევითობამ გადაწყვიტა მომავალი“, — ფიქრობს იგი. მისი აზრით, მან რომ გემით იმგზავრა, ეს შემთხვევით მოხდა (ჩვეულებრივად იგი თვითფარნავად მგზავნობდა). სწორედ იმ გემით რომ იმგზავრა, რომლითაც მისმა ქალიშვილმა, ესეც შემთხვევით მოხდა: ისინი რომ ერთმანეთს გამოელაპარაკნენ, ესეც შემთხვევით იყო. ვალტერი თვლის: „ჩემი ქალიშვილი და მე ერთმანეთს რომ გამოველაპარაკებ, ეს იყო არაალბათური შემთხვევა. ასევე თავისუფლად შეიძლება და ერთმანეთისათვის გვეფრთხილებოდ. რა შუაშია აქ გარემოებათა გარდაუვალი დამთხვევა? ხომ შეიძლებოდა სულ სხვაგვარად დასულიყო საქმე?“

მართალია. ძალიან უცნაურად გამოიყურება ამდენ შემთხვევათა გადაჯაჭვა, მაგრამ ესეც ხომ შესაძლებელია? ვალტერი თვლის: „არ გადადებთ: ეს შემთხვევითობაზე მეტია, რომ ყველაფერი ასე წაეწყო ერთმანეთზე. ეს იყო შემთხვევითობათა მთელი ჯაჭვი. მაგრამ რა მოსატანია აქ გარემოებათა გარდაუვალი დამთხვევა?“

ამგვარად, ფაბერის აზრით, ბედისწერა დაუშვებელია, რადგან არსებობს შემთხვევითობა. წმინდა და არაალბათური შემთხვევითობათა გადაჯაჭვამ გამოიწვია ტრაგიკული შედეგი. ამიტომ იგი სასუსებით ბუნებრივია შექმნილი სიტუაციისათვის და არაფერი შეუძლებელი აქ არ არის. ეს ტრაგედია წინასწარ კი არ იყო დადგენილი ბედისწერის მიერ, არამედ შემთხვევითობათა გადაჯაჭვამ გამოიწვია. ეს გადაჯაჭვა თითქმის დაუჯერებელია, მაგრამ იგი ასეთად გამოიყურება საქმეში ჩაუხედავი ადამიანისათვის. ადამიანი, რომელიც გინებას, და არა გრძობების, საფუძველზე გაანალიზებს მას, რაც მოხდა, მისთვის ყველაფერი სასუსებით ბუნებრივი და გასაგებია,<sup>2</sup> მაგრამ რა შუაშია შემთხვევითობა

<sup>2</sup> აქ ბეობა ეხება ფაქტის მოცენების შესაძლებლობის გამართლდეს და არა მისი მორალურ შეფასებას. მორალურად ცხადია, იგი შემამაწუხებელი, აღმშფოფუნებელი და დასაგმობია. მიუხედავად ასეთი სიმძიმისა, იგი ბუნებრივი შედეგი იყო იმ სიტუაციისა, რომელიც შემთხვევითობის წყალობით შეიქმნა.

ბა? რატომ შემთხვევითობის და არა სხვა რაიმეს საფუძველზე სხნის ვალტერ ფაბერი ამ ტრეფენისა?

ეს უკვე დამოკიდებულია მის მსოფლმხედველობაზე. მივლედ გავანალიზოთ იგი, რათა შევკვდილოს პასუხი გავცეთ აქ დასმულ კითხვას.

### ვალტერ ფაბერის მსოფლმხედველობა

ვალტერ ფაბერი თავისი ეპოქის ღვიძლი შვილია. ეს არის ტექნიკის განვითარებისა და მეცნიერების აყვავების ხანა. „ჩვენ ტექნიკის საუკუნეში ვცხოვრობთ, ადამიანი ბუნების დამპყრობელია, ადამიანი ინჟინერია“ — ამბობს ვალტერი. იგი პროფესიით ინჟინერია, მეუშაბის ინჟინერის ხაზით, ტექნიკურ დანადგარებს ამონტაჟებს ლათინური ამერიკის ქვეყნებში. ვალტერი თვლის, რომ „ინჟინერის პროფესია, რაც არ უნდა იყოს, მამაკაცური პროფესიაა, შესაძლოა ერთადერთი მამაკაცური პროფესიაც კი“.

ვალტერ ფაბერი ტექნიკის აბსოლუტიზაციას ახდენს. მას ტექნიკა მიაჩნია ყველაფრის საფუძვალად. მისი აზრით, მათს ტომმა, მიუხედავად იმისა, რომ მას გარკვეული მიღწევები ჰქონდა მათემატიკაში, ვერაიათარ ტექნიკა ვერ შექმნა და ამიტომ დასაღუპავად იყო განწყობილი. ძველი საზოგადოება მისტიკის ემყარებოდა, ჩვენ კი — ტექნიკას. „ტექნიკა მისტიკის ნაცვლად“ — ასკენის იგი.

ვალტერ ფაბერი კიბერნეტიკულ მანქანას უპირატესობას აძლევს ადამიანთან შედარებით. მანქანას გრძნობები არ აქვს, იგი მოქმედებს ალბათობის ლოგიკის მიხედვით. „მანქანა არაფერს არ განიცდის, მას არც ეშინია და არც არაფრის იმედი აქვს, ისინი მხოლოდ ხელისშემშლელია“. გრძნობები ადამიანს უნდა და ღაღადღობის შედეგად. „გრძნობები, როგორც შე დავადგინე, დალილობის გამოვლენის ფორმებია და სხვა არაფერი“. ამიტომ ადამიანი უნდა დაემკვასკოს მანქანას. ამში ხედავს იგი თანამედროვე ადამიანის სხნს.

ეს შეხედულებანი ე.წ. ტექნიკური გაუცხოების შედეგია, რასაც კიბერნეტიკის არასწორი, ცალმხრივი ინტერპრეტაცია იძლევა. ტექნიკის აბსოლუტიზაცია — ასეთია ამ გაუცხოების საფუძველი.

ეს ამახინჯებს ადამიანის ბუნებას, ცალმხრივს ხდის მას, აღარბიებს მის სულიერ სამყაროს. ამის ნიშნება თვით ვალტერ ფაბერი. იგი არ ათავალიერებს ხელოვნების მუხუცემს (აქედრ რომ შემოდენ მუხუცეში მისლ ვერ შემოიხან — ამბობს იგი), ვერ იტანს რომანების კითხვას, საუბარს ხელოვნებაზე, ძალით დაჰყავთ თეატრში. საზაგიეროდ, სიაშონებთით ათავალიერებს გემის სამანქანო განყოფილებას, გატაცებით საუბრობს მაქსეულის დემონზე, რადარებზე, კიბერნეტიკაზე და ა. შ. homo faber, რომელიც მას ჰანამ შვარტვა, ადვკატურად გამოხატავს მის ბუნებას. ის მხოლოდ მომხდარირ ტრადიციის შემდეგ იგრძნობს ამ შეხედულებათა მცდარობას.

ტექნიკის განვითარება თანამედროვე საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა სფეროში მიღწეული უდიდესი წარმატებების შედეგია. ამიტომ აფასებს და ცნობს ვალტერი საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებს. მათ საფუძვლად კი მიაჩნია ალბათობის თეორია. მაგრამ ვალტერ ფაბერი აქაც აწვია დებს: ეს თეორია არის მისი მსოფლმხედველობის, მსოფლგაგების, მრწამის აბსოლუტი და საყრდენი. „ინჟინერი გა-

სლაკათ და ალბათობის თეორიის ფორმულებს არ შეიძლება ანაგარიში არ გავუწიო. რას მიცხვია ვარემოებათა, ვალტერ ფაბერი დამთხვევა? — ამბობს იგი. ვალტერი მიუთითებს შემდეგი ავტორების შრომებს: ერნსტ მეილი „ალბათობა და კანონი“, ჰანს რასინგენის „ალბათობის თეორია“, უაიტჰედი და რასელი „Principia mathematica“ მიხეცი „ალბათობა, სტატისტიკა და ჭეშმარიტება“. ამ ავტორებმა დაამუშავეს ალბათობის სტატისტიკური (სიხშირისული) თეორია. განსაკუთრებით ეს ენება მიუხედავად რასინგენის. სწორედ ალბათობის სტატისტიკური ინტერპრეტაციაა ვალტერ ფაბერის მსოფლმხედველობის ამოსავალი. სტატისტიკის საფუძველზე ამართლებს იგი შემთხვევითობის არსებობას და უარყოფს ბედისწერას. სტატისტიკა და ბედისწერა მას შეუთავსებლად მიაჩნია. ჰანს შესახებ ვალტერი ამბობს: „ჰანს სტატისტიკის გაგინებვ არ უნდა, რადგან ბედისწერა სწამს“. სტატისტიკის ამოსავალი შემთხვევითობა. იგი შემთხვევითი ხდომილებების მოხდენის შესაძლებლობის პირობებს ადგენს ალბათობის საფუძველზე. ხოლო თუ შემთხვევითობა არსებობს, მაშინ ბედისწერა გამოირცხლება. „სასაილოა მექანიკურ-ფიზიოლოგიის შემთხვევითობას ბედისწერა დაარქვა. ეს თანამედროვე ადამიანს არ შეეფერება“. — ფიქრობს ვალტერ ფაბერი.

ჩვენ ამჟამად არც სტატისტიკა გავინტერესებს და არც ალბათობის თეორია. ხაზი ვინდა ვაგუსვით მხოლოდ იმას, რომ სტატისტიკა მოქმედებს შემთხვევითი ხდომილებათა სფეროში, ე.ი., შემთხვევითობათა არსებობა არის სტატისტიკის საფუძველი. ამგვანად, სტატისტიკა ამართლებს შემთხვევითობას. ადგენს ამის ალბათობის ხარისხს, ვინც სტატისტიკას ამართლებს, მას სჯერა შემთხვევითობის არსებობაზე.

ახლა უკვე გასაგებია ვალტერ ფაბერი თუ რატომ სხნის მომხდარ ფაქტს შემთხვევითობის საფუძველზე. იგი ალბათობის თეორიაზე დაყრდნობით ამართლებს სტატისტიკას, რომლის ამოსავალი შემთხვევითი ხდომილებათა არსებობის აღიარებაა. ეს მაგრამ, რამ მოიყვანა იგი ალბათობის თეორიის გადაფასებამდე? ტექნიკის როლის აბსოლუტიზაცია, ე. ი. ე. წ. ტექნიკურმა გადაცხოვრებამ.

ვალტერ ფაბერი თვლის, რომ ყოველი ფაქტი შემთხვევითი ხდება. რა ვინდა არაალბატურად, დაუჯერებლად გამოიყურებოდეს ესა თუ ის ფაქტი, იგი მაინც შესაძლებელია, რადგან შემთხვევითი მოვლენათა გადაჯაჭვამ გამოიწვია იგი. მართალია, ეს გადაჯაჭვა უცნაურად გამოიყურება, მაგრამ ეს მხოლოდ არასაკვიარიტისათვის. ის, ვინც თანამედროვე საბუნებისმეტყველო მეცნიერების საფუძველს — ალბათობის თეორიას იცნობს, მისთვის არაფერი არაბუნებრივი და მოულოდნელი არ არის. ყველაფერი შესაძლებელი და დასაშვებია, რადგან არაფერი წინასწარ დადგენილი და განსაზღვრული არ არის. ცხადია, სამყაროს ასეთი ვადების დროს ადგილი აღარ რჩება ბედისწერისათვის, ამიტომ სასებთი ლოგიკურია ის დასკვნა, რომელსაც ვალტერ ფაბერი აკეთებს: „მე არც ვარემოებათა გარდაუვალი დამთხვევის და არც ბედისწერის მჯერა“.

### ოიდიპოსი და ვალტერ ფაბერი

ოიდიპოსი და ვალტერ ფაბერი სრულიად განსხვავებული ეპოქისა და მსოფლმხედველობის ადამიანები არიან.



ოიდიოსი ცხოვრობს ძველ საბერძნეთში, მესხეთ საუკუნეში ძველ. მისთვის ფასეულია არა მხოლოდ რეალური ფაქტები, არამედ ღმერთებიც. მას სჯერა ბედისწერის და მიხსანთა წინასწარმეტყველებისა. ვალტერ ფაბერი ცხოვრობს მეოცე საუკუნის კაპიტალისტურ სამყაროში. იგი ანგარიშს უსწევს მხოლოდ ტექნიკას და მეცნიერებას: მოითხოვს ყველაფრის ახსნას გონების საფუძველზე და გრძობებსაც კი უარყოფს. მას არ სჯერა ბედისწერის. ერთი სიტყვით, იოდიპოსის მსოფლმხედველობა ემყარება მითოლოგიას, ხოლო ვალტერ ფაბერისა — მეცნიერებას.

ამიტომ სხვადასხვაგვარია მათ მიერ განცდილი ტრაგედიების ახსნა. ოიდიოსი თვლის, რომ უბედურება, როგორც მას შეეხდა, ბედისწერის მიერ იყო წინასწარ დადგენილი. ეს იყო მისი ხვედრი, წილი, რომელიც გარდაუვალად ჰქონდა მისკენი. მას არ შეეძლო მისი თავიდან აცილება. მან იცადა მისანთა წინასწარმეტყველება ამის თავიდან, ბევრს ეცადა შეტევა ბედისწერას, მაგრამ დაამარცხდა. მოხდა ის, რაც აუცილებლად უნდა მომხდარიყო. იგი ბედისწერის მონაა.

ვალტერ ფაბერი არ თვლის, რომ უბედურება, რომელიც მას შეეხდა, ბედისწერის მიერ წინასწარ გარდაუვალად იყო დადგენილი. ეს არ იყო მისი ხვედრი, წილი, რომელიც მას წინასწარ მუსჯავა ვიღაცამ ან რაღაც ძალამ. ეს უბედურება მას შეეხდა მხოლოდ შემთხვევითობის წყალობით. შემთხვევითობათა სხვაგვარი გადაჯაჭვის დროს ამ ფაქტს შეიძლება არ ჰქონოდა ადგილი. მხოლოდ კონკრეტულმა სიტუაციამ, რომელიც შეიქმნა მრავალ შემთხვევითობათა გადაჯაჭვით შედეგად, განაპირობა ის, რაც მოხდა.

შეეძლო თუ არა ვალტერ ფაბერს თავიდან აეცილებინა ეს ტრაგედია? მას რომ წინასწარ სცოდნოდა ამ უბედურების მოხდენის მოსალოდნელობა, მაშინ იგი შეიძლება მის თავიდან აცილებას. ის, რაც შემთხვევითია, მისი დაძლევა ადამიანს შეუძლია. ამიტომაც, რომ ვალტერ ფაბერი გულწრფელად ნანობს, „ცხოვრების თავიდან დაწყება რომ შეიძლებოდა...“ იგულისხმება, რომ ცოდნის შემთხვევაში იგი თავს დააღწევდა ამ ტრაგედიას, რადგან არ განიცდიდა მის გარდაუვალობას. ასეთი სინანული გამოთქმა არ შეუძლო იოდიპოსს. ცხოვრების თავიდან გამოვრების შემთხვევაში მას იგივე შესვლილია, რადგან ეს გარდაუვალად იყო დადგენილი ბედისწერის მიერ.

მაშასადამე, განსხვავება ქმნის მხოლოდ ცოდნა: ცოდნის შემთხვევაში ვალტერ ფაბერი შეეძლო ტრაგედიის თავიდან აცილება, იოდიპოსს კი არა.

მაგრამ ვალტერ ფაბერმა არა თუ არ იცის, არამედ ეჭვიც კი არა აქვს ტრაგედიის შესახებ. იგი მას გაიგებს მხოლოდ ფაქტის მოხდენის შემდეგ, როდესაც უკვე ეს ფაქტი წარსულს მიეკუთვნება და მასში არავითარი ცვლილებების შეტანა არ შეიძლება. ასეთ სიტუაციაში იგი მისთვის გარდაუვალია თუ არა? ვალტერ ფაბერი ყველაფერს შემთხვევითად თვლის და უარყოფს აუცილებლობას. ამიტომ, თუ ის ლოგიკურია, უნდა დაუშვას, რომ ეს ტრაგედია მისთვის შემთხვევითია და არა აუცილებელი. მაგრამ შემთხვევითი ხომ ნიშნავს იმას, რაც შეიძლება მოხდეს და არც მოხდეს. რატომ მაინცდამაინც ეს მოხდა და არა მისი საწინააღმდეგო? მხოლოდ წმინდა შემთხვევითობის აღიარებისას შეუძლებელია გონების მეშვეობით აიხსნას არჩევანის განხორციელება: რატომ ხდება ეს და არა სხვა.

აქ გონებამ ადგილი უნდა დაუთმოს მისტიკას. მართალია, ვალტერ ფაბერს სურს ყველაფერი ახსნას გონების მეშვეობით, დამყაროს მხოლოდ მეცნიერებას, მაგრამ იგი ამას ვერ ახერხებს, ვარდება წინააღმდეგობაში. ამის მიზეზია შემთხვევითობის აბსოლუტოზაცია. თუ წმინდა შემთხვევითობა არსებობს ადამიანს და ცვლილებითა, მაშინ გონებისათვის გაუგებარია რატომ მოხდა ასე და არა ისე. ეს რჩება რაღაც გამცანად, რომლის ამოცნობაც მეცნიერებას არ შეუძლია. აქ ძალაში რჩება ისეთივე მისტიკა, რაც ბედისწერის დაშვებისას. ადამიანი ხდება შემთხვევითობის მონა, მას მისი მართვა და დაძლევა არ შეუძლია. ბედისწერის ადგილს იკავებს შემთხვევითობა. ბედისწერის რწმუნის ნაცვლად შემთხვევითობის რწმუნა.

ბედისწერა ადამიანის გონებისათვის დაფარულია, საიდუმლოა (მისტიკურია). მისი გამოცნობა ადამიანს გონების მეშვეობით არ ძალუძს. მხოლოდ ღმერთები თუ მოისურვე. ბუნ და შეატყობინებენ ადამიანს მის განაჩენს, ამიტომ, ცხადია, ბედისწერის აღიარება მოითხოვს მისტიკას.

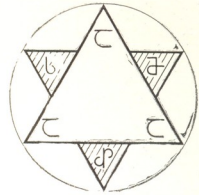
ვალტერ ფაბერი ბრძვის მისტიკას და ყველაფერი უნდა ახსნას გონების საფუძველზე. მეცნიერებისა და ტექნიკის ეპოქის ადამიანისათვის ეს საცხები ბუნებრივი და ლოგიკურია. მაგრამ ახერხებს კი იგი ამას? ვერა, ვერ ახერხებს, რისი მიზეზიც შემთხვევითობის აბსოლუტოზაციაა. ამიტომ მისტიკა, ოლინდ ბედისწერის ნაცვლად, წმინდა შემთხვევითობის მისტიკა არის ვალტერ ფაბერის მსოფლმხედველობის ამოსავალი.

### დილიმის ბაღაწყვება

ამგვარად, სოფოკლეს „იოდიპოს მეფე“ და მაქს ფრიშის „Homo Faber“ დილიმის გადაწყვეტის ორი საპირისპირო ვარიანტია: პირველი მითოლოგის საფუძველზე ბედისწერის აღიარება, ხოლო მეორე — თანამედროვე მეცნიერების გარკვეული ინტერპრეტაციის შედეგად წმინდა შემთხვევითობის აბსოლუტიზირებას ახდენს. პირველი აშკარად ეფუძნება მისტიკას, მეორე ცდილობს მის დაძლევას, მაგრამ ვერ ახერხებს.

დილიმა — ბედისწერა თუ შემთხვევითობა — მეცნიერების ფარგლებში არ გადაწყდება მისი ერთი რომელიმე მომენტის საფუძველზე: ან ბედისწერა (სოფოკლე) ან შემთხვევითობა ( მაქს ფრიში) იწვევს მეცნიერების უარყოფას და მიდის მისტიკამდე. პრობლემის მეცნიერულ გადაწყვეტა შეიძლება იყოს შემდეგი: არც ბედისწერა და არც მხოლოდ შემთხვევითობა, არამედ ობიექტური კანონზომიერება, რომელიც აუცილებელია და შემთხვევითის ხელაღქმავურ ერთიანობაა.

# ზარნაპაზ—666\*



## თამაზ ჩხენკელი

ანბანში რიგის მე-7 და მე-10 რიცხვებზე ასომთავრულში გრაფიკულად ერთგვაროვანი „ზ — ი“ ასოები სხედან. ტიპოლოგიურად მათსავე კონლიტერაციას მიეკუთვნება მე-17 „პ“ გრაფემაც, რომლის რიგითი რიცხვი პირველი ორის ჯამს უდრის:  $7 + 10 = 17$ . სტრუქტურა „არმაზ“ სახელის გამბატრიული რიცხვის ( $7^2 + 10^2 = 149$ ) სექტიმალურ კონსტრუქციას გვიდასტურებს და ამდენად, მის გრაფიკულ საყრდენს წარმოადგენს ანბანში. მაგრამ ანბანში ტიპოლოგიურად მათივე მსგავსი კიდევ ერთი გრაფემა გვხვდება: მე-13 „მ“, რომელიც სექტიმალურად თანმიმდევრ რიცხვებზე დასმული გრაფიკულად ერთგვაროვანი ასოების რიცხვს აგრძელებს:  $7 - 10 - 13...$

რას უნდა გვანიშნებდეს ასომთავრულ ანბანში „ზ — ი — მ“ გრაფემების კონლიტერაცია, რომელთა რიგითი რიცხვების სექტიმალურად თანმიმდევარი  $7 - 10 - 13$  რიცხვებია ასახული? იმას ხომ არა, რომ ასომთავრული ანბანის 1 — დან 36 — მდე რიგითი რიცხვების ფარგლებს სექტიმალურად თანმიმდევარი რიცხვთა ცხრილი ავაციოთ (ვინაიდან, უკეთუ ანბანის შემოქმედს ამგვარ მიზანდასახულობას მივაწყოთ, — შესაძლებლობათა უაღრესი ეკონომიის გამო, — იგი იძულებული იქნებოდა სწორედ ასე მოქცეულიყო)?

7	—	10	—	13	—	16	—	22	—	31
.	.	.	.	.	.	●	—	●	—	●
.	.	.	.	.	.	●	—	●	—	●
.	.	.	.	.	.	●	—	●	—	●
8	—	11	—	14	—	20	—	26	—	35
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
9	—	12	—	15	—	21	—	30	—	42

ამ ცხრილის პირველი მწკრივი, როგორც ვხედავთ, სექტიმალურად თანმიმდევარი ექვსი რიცხვით ამოიწურება. 7-ის მომდევნო 8-ით იწყება თანმიმდევარი რიცხვთა მეორე მწკრივი, რასაც აგრეთვე შეეძლება რიცხვი 35 ამთავრებს. 9-ით დაწყებული მესამე მწკრივი 30-ით სრულდება, რადგან სექტიმალურად თანმიმდევარი მისი ჯუფთი 42 გადის ასომთავრულის რიგითი რიცხვების ფარგლებიდან.

ასომთავრული ანბანის რიგითი რიცხვების ფარგლებში ეს ცხრილი მხოლოდ ჩვიდმეტ სექტიმალურად თანმიმდევარი რიცხვს ასაჩინობს. და აქ ყურადღება უნდა გავამახვილოთ იმაზე, რომ ცხრილის რიცხვებს შორის არა გვხვდება 17, რომელზეც ზემოთსენებული „ზ — ი — მ“-ს ტიპოლოგიურად ერთგვაროვანი კონლიტერაციაში შემავალი „პარი“ ზის. არადა, ჩვენ ვიცით, რომ „პარი“ სექტიმალურ შესაბამისობათა ახალ რიგს იწყებს, რომ „პარ-ფართი“ ( $17 - 23$ ) ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი სექტიმალური წყვილებულის რიცხვებია გაცხადებული. ამდენად, „პარის“ გრაფიკული ერთიანობა „ზ — ი — მ“ გრაფემებთან იმაზე მეტხვევლით რომ უნდა არსებობდეს და არსებობს კიდევ „პარით“ ( $17$ ) დაწყებული სექტიმალურად თანმიმდევარი რიცხვების რიგი...

ახლა დავაკვირდეთ ზემოთ დახაზულ ცხრილს: ცხრილის ვერტიკალურ მწკრივებში (ზევიდან ქვევით) რიცხვები ჩვეულებრივი თანმიმდევრობით მისდევს ერთმანეთს 16-მდე: 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16. ხოლო სექტიმალურად თანმიმდევარი 16 — 22 — 31 — ის მომდევნო სამ-სამი რიცხვი, რომლებიც ცხრილში შვიდ წერტილებით გვაქვს აღნიშნული, — გაუჩინარებულა... ეს სამ-სამად განლაგებული უჩინარი რიცხვი, თავის მხრივ, აგრეთვე სექტიმალური შესაბამისობით არის ერთმანეთთან დაკავშირებული:

17	—	23	—	32
18	—	24	—	33
19	—	25	—	34

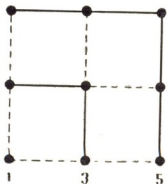
\* დასასრული. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 8, 1978 წ.



ამრიგად, ჩვენს მიერ „ზ — ი — მ“-ს გრაფიკის საფუძველზე აგებულ სექტიმალურად თანმიმდევარი რიცხვების თვალსაჩინო ცხრილში იგულისხმება აგრეთვე სექტიმალურად თანმიმდევარი ცხრა რიცხვისაგან შემდგარი უჩინარი ან დაფარული ცხრილი. ეს დაფარული ცხრილი 17-ით, ე. ი. „პარით“ იწყება, და როგორც ჩანს, ერთ-ერთი უმთავრესი ასპექტი „პარის“ გრაფიკული კონფიგურაციის „ზ — ი — მ“ გრაფიკების ჯგუფში გაერთიანების ის უნდა იყოს, რომ ყურადღება გამახვილდეს სწორედ ამ უჩინარ ცხრილზე.

მაგრამ რატომ, რა აზრი უნდა იყოს ამაში?

უჩინარეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ ეს „უჩინარი ცხრილი“ ცხრა რიცხვისაგან შედგება, ხოლო  $9 = 3^2 = 4$  და მასსადამე, სამი კენტი თანმიმდევარი რიცხვის ჯამი:  $1 + 3 + 5 = 9$ . კენტი თანმიმდევარ რიცხვების ჯამი კი, როგორც ვიცით, კვადრატ-ს ღიჯურას ასახეობს (ნახაზი 1):



ნახ. 1

დავაკვირდეთ ნახაზს: უწყვეტი ხაზით დაკავშირებულია კენტი რიცხვების აღმნიშვნელი წერტილები, რომლებიც ამ დაკავშირებით კვადრატის ფიგურას წარმოქმნიან (ნახაზში კარგად ჩანს მცირე და  $1 + 3 = 4$  და დიდი  $1 + 3 + 5 = 9$  კვადრატ, რომელთან პირველი, ე. ი. მცირე კვადრატი დიდი კვადრატის მეოთხედკვადრატულ მოდიფიკაციას წარმოადგენს... თანმიმდევარი კენტი რიცხვები შეგიძლია უსასრულოდ გავზარდოთ, რითაც კვადრატის ფიგურის გეომეტრიული არსი არ შეიცვლება). უკეთუ კვადრატის ამ ცხრა წერტილს წყვეტილი ხაზებით დაკავშირებთ, მივიღებთ მდინანებით გადაკვეთილი კვადრატის ცხაურს...

და აქ ნებით თუ უნებლით, იხადება ერთი შეხედვით უცნაური, მაგრამ ანბანის რიცხვული და გეომეტრიული სტრუქტურის შინაგანი ლოგიკიდან გამომდინარე აზრი: დავსვათ გეომეტრიული კვადრატის ამ ცხრა წერტილზე „უჩინარი ცხრილის“ სექტიმალურად თანმიმდევარი სამი მწკრივისაგან შემდგარი ცხრა რიცხვი და ამგვარად გარიცხვინებულ კვადრატის ცხაურში ჩაგზავთ ასომთავრულის გრაფიკები!..

ეს აზრი ანბანის რიცხვული და გეომეტრიული სტრუქტურის შინაგანი ლოგიკიდან გამომდინარეობს-მეთქი იმიტომ, რომ

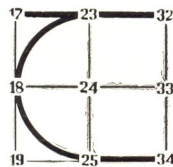
1. როგორც წინა წერილში ვაჩვენეთ, სექტიმალური აღრიცხვის სისტემა, რომელსაც ანბანის შემოქმედის სახელისა და მასთან უშუალოდ დაკავშირებული სახელების „სამარა-ფარნავაზ-არმაზ“-ის გემატრიული, ე. ი. სათვალავით აკრეფილი რიცხვები გეცხადებს, მსუკლავს ასომთავრული ანბანის რიგისა და გრაფიკულ სტრუქტურას... კერძოდ,

„ზ — ი — მ“ გრაფიკები სექტიმალურად თანმიმდევარი რიცხვებზე  $7 - 10 - 13$  სხედან, რაც საუფველეს გეგამულეებს იმისას, რომ ანბანის რიგით რიცხვების ფარგლებში სექტიმალურად თანმიმდევარ რიცხვთა ცხრილი ავაგოთ.

2. როგორც ზევით ვხეხეთ, ამ თვალსაჩინო ცხრილში ნაგულისხმევია ცხრა რიცხვისაგან შემდგარი „უჩინარი ცხრილი“, რაც სწორედ თავისი დაფარულობის მეოთხებით იმყრობს ყურადღებას, რაკი ასომთავრული ანბანის კველა შრე დაფარულის გეშქვავების შინაგანი იმპულსით არის აღბეჭდილი. ეს „უჩინარი ცხრილი“ 17-ით, ე. ი. გრაფიკულად „ზ — ი — მ“ ასოთა კონლიტერაციას გაერთიანებული „პარის“ გრაფიკით იწყება, რაკი „ზ — ი — მ“ გრაფიკების ანალოგიურად ისიც ახალ სექტიმალურ რიგს ასაჩინოებს. ამავე დროს, 9 — კვადრატული რიცხვისა და მასსადამე, კვადრატის გეომეტრიულ ფიგურას ასახეობს.

3. ანბანის ასოთა სახელდება, როგორც წინა წერილში ვაჩვენეთ, თანმიმდევარი და კვადრატული რიცხვებით ოპერირების საშუალებას გვაძლევს, ხოლო გეომეტრიზმი ასოთა გრაფიკაში აშკარად საჩინოვდება: ასოები თითქოს ჩახაზულია „უხილავ კვადრატში“ (ელ. მაჭავარიანი); „ასომთავრული შრიფტი ისე იწყება, რომ ცალკეული ასოები ავსებენ კვადრატს ან მის ნახევარს“ (ვ. ბუღდერი)²... ეს ასოები ჩვენი აზრით, გეომეტრიულ კანონთა შესაბამისად არის ჩახაზული სხენებულ კვადრატში, კერძოდ, ცხადი და თვალსაჩინოა, რომ ასომთავრული ანბანის პირველი ხუთი თანმიმდევარი რიცხვის კვადრატებზე  $1^2, 2^2, 3^2, 4^2, 5^2$ -ზე მჯდარი გრაფიკების კონფიგურაციები თავიანთ რიგით რიცხვებზე დაბაგრების გეომეტრიული სტრუქტურითაც ამართლებენ და ადასტურებენ³...

აქედან გამომდინარე ლოგიკური და კანონზომიერი უნდა იყოს ცხრა რიცხვისაგან შემდგარი „უჩინარი ცხრილის“ იმ „უჩინარ კვადრატად“ გააზრება, რომელიც ქართული ასომთავრულის გრაფიკები იხაზება. ამგვარად, მდინანებით გადაკვეთილი კვადრატის ცხრავე წერტილს ვარიცხვინებთ უჩინარი ცხრილის ცხრა რიცხვით... ჩაგზავთ ამ გარიცხვინებულ კვადრატის ცხაურში, რომელსაც სიმარტისათვის უბრალოდ რიცხვულ კვადრატს ვუწოდებთ, ასომთავრულის პირველი ასო „ანი“ და შეკვრიბით კვადრატის ის რიცხვ-წერტილები, რომლებსაც მისი კონფიგურაცია მოიცავს (ნახაზი 2)...



ნახ. 2

„ანის“ კონფიგურაცია, როგორც ვხედავთ, რიცხვული კვადრატის ექვს რიცხვ-წერტილს მოიცავს.  $17 + 23 + 32 + 18 + 25 + 34...$  რას გვიცხადებს ამ რიცხვების ჯამი?

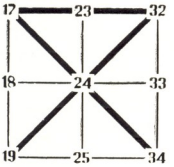
როგორც უცნაური და საკვირველიც არ უნდა იყოს, ეს არის ანბანის შემოქმედის საღმრთო სახელის „არმაზ“-ის გემატრიული, ანუ სათვალავით აკრფილი რიცხვი — 149. მაშასადამე, რიცხვულ კვადრატში ჩანაზეთი ვასანიონობთ ასოს გრაფიკულ რიცხვს, — გრაფიკულს, რადგან ამ რიცხვს მოცემული ასოს კონფიგურაცია განსაზღვრავს.

„ანის“ გრაფიკული რიცხვი 149, როგორც ვნახეთ, პირველი წყვილულის კვადრატების ჯამს ( $7^2 + 10^2 = 149$ ), ანუ სახელის „არმაზ“-ს გემატრიულ რიცხვს ვემთვლანებას, რაც იმას ნიშნავს, რომ სეპტიმალური აღრიცხვა ასოს გრაფიკულ რიცხვზე ვრცელდება...

შემთხვევითია, ეს განსაკვირვებელი დამთხვევა, ერთის მხრივ, არმაზის გემატრიული რიცხვისა ასო „ანის“ გრაფიკულ რიცხვთან, ხილი მეორეს მხრივ, სახელის „ა — რმაზ“ ინიციალისა ასომთავრული ანბანის პირველი ასოს ფონეტიკურ მნიშვნელობასთან? როგორცა ჩანს, — არა!..

თუკი ჩვენ რიცხვული კვადრატის მეშვეობით შევაპოწმებთ ასომთავრულის სხვა ასოებს, ე. ი. თუ გავარიცხვინებთ ანბანის ყველა ასოს, აღმოჩნდება, რომ ამავე გრაფიკულ რიცხვს — 149-ს ასაჩინოებს კიდევ ერთი გრაფემა, სახელდობრ, 35-ე „ჯანი“, რომელსაც პირველი „ან“ გრაფემისაგან სასებთო განსხვავებული კონფიგურაცია აქვს. „ჯანის“ კონფიგურაციაც ექვს რიცხვ-წერტილს მოიცავს რიცხვულ კვადრატში:  $17 + 23 + 3\bar{5} + 24 + 19 + 34 = 149$  (იხ. ნახაზი 3)...

ნახ. 3



მაშასადამე, ანბანური რივის მხოლოდ ორი, პირველი და ოცდამეოთხეტი „ან-ჯანის“ კონფიგურაციები ჰკრებს სეპტიმალური აღრიცხვის ამ უღრესად მნიშვნელოვან რიცხვს, რომელიც ამასთანავე, არმაზის გემატრიულ რიცხვს აცნაურებს...

და აქ გარდუვალად იბადება კითხვა: რატომ მაინცდამაინც ამ ორ გრაფემას ახლავს ესოდენ მნიშვნელოვანი და ერთნაირი რიცხვი?

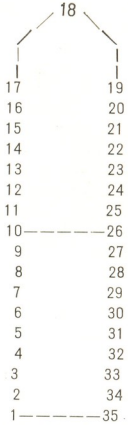
„ანის“ მიმართ პასუხი ნათელია: იმიტომ, რომ ის პირველი ასოა ანბანისა. მაგრამ რატომ აქვს ეგვერდ რიცხვი ანბანისა არა უკანასკნელ 36-ე, არამედ უკანასკნელისწინა 35-ე ასოს? უკანასკნელს-მეთქი იმიტომ, რომ პირველისა და უკანასკნელის დაკავშირება ისევე ბუნებრივია, როგორც თავისა და ბოლოსი, დასაწყისისა და დასასრულისა. გარდა ამისა, ამ კონტექსტში აღსანიშნავია ერთი ფრიად მნიშვნელოვანი გარემოება: ანტიკური აზროვნების ათასწლოვანი ტრადიციის თანახმად, პირველი და უკანასკნელი ყოველთვის გულისხმობს შუას, ე. ი. თავი და ბოლო ყოველთვის შუაგულს ანუ ცენტრს აცნაურებს, ხილი ეს ცენტრი მხოლოდ რიცხვების კუნთ ოდენობას აქვს და არასოდეს გააჩნია რიცხვების ოქრო ოდენობას. ამიტომ გრაფიკული რიცხვით უკეთურთიღენტური „ან-ჯანი“ ამ აზრით, პირველსა და უკ-

ნასკნელ გრაფემებს უნდა ასახიონებდეს, რადგან თავიერი კონფიგურაციით ექვსის ჯერადი რიცხვი რიგით რიცხვების მქონე „ვინ“ ( $6 = 1 \times 6$ ), „ლას“ ( $12 = 2 \times 6$ ) და „სოს“ ( $30 = 5 \times 6$ ) ასოებით გრაფიკულად დაკავშირებული უკანასკნელი ლუწი „პაე“ ( $36 = 6 \times 6$ ) ამისათვის ვერ გამოდგებოდა. მაშასადამე, ანბანური რივის მხოლოდ პირველ და უკანასკნელ კენტ რიცხვებზე დასმულ გრაფემებს შეეძლოთ გამოეჩინათ ანბანის რიცხვითი ცენტრი... მაგრამ ჯერ ვიკითხოთ: „ან-ჯანის“ პირველ და უკანასკნელ გრაფემებზე მიჩნევის კიდევ რა არგუმენტი შეგვიძლია მოვიყვანოთ შემოთქმულს გარდა?

უწინარეს ყოვლისა უნდა ითქვას, რომ „ან-ჯანს“ აკავშირებს ერთგვაროვანი სახელდება, რასაც ვერ ვიტყვით „პაეზე“. ამავე დროს, „ანია“ და „ჯანიც“ სრულკვადრატოვანი გრაფემებია, რასაც აგრეთვე ვერ ვიტყვით „პაეს“ გრაფიკაზე. უაღრესად განსხვავებული კონფიგურაციების მიუხედავად, „ან-ჯანს“ გრაფიკულად ერთმანეთთან ანათესავენებს ზედა თვესარქმული ხაზი, რომელიც მათ გარდა არცერთ სხვა გრაფემას არა აქვს (თუ არ ვიგულისხმებთ დიდ „დონს“ და დიდ „ნარს“). ამასთანავე, „ანს“, როგორც პირველ გრაფემას, პირი გახსნილი აქვს მარჯვნივ, მომდევნო გრაფემათა რიგისაკენ, რაც არცერთი გრაფემისათვის არ არის ნიშნული („ცანის“ გარდა) მაგრამ „ანის“ მთელი კორპუსით ვახსნილი და მობრუნებულია მომდევნო გრაფემებისაკენ, ხოლო უკანასკნელი „ჯანი“ თვესარქმული ხაზით დახშულია და დიაგონალური დერქების მეშვეობით სტატისტიკურად არის დადგინებული, ვითარცა დამასრულებელი, ჩამკეტი გრაფემა...

მაგრამ საკითხავია: ცხადდება კია „ან-ჯანის“ მეშვეობით ასომთავრული ანბანის ცენტრი ანუ შუაგული?

35 ერთეულის რიცხვითი ცენტრი 18-ია, ე. ი. ანბანის ორი უკიდურესი კენტი რიცხვული წერტილიდან (1, — 35) თანაბრად გადათვლილი ჩვიდმეტ-ჩვიდმეტი ერთეულის შუა დგას მე-„ქანი“...

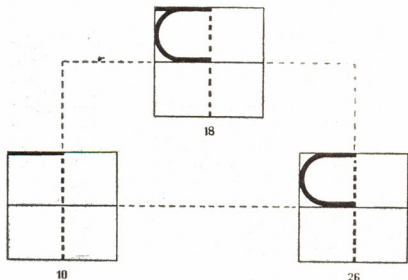


რა გრაფიკული ნიშნი შეგვიძლია მოვიჩინოთ „ჯანი“ ანბანის ცენტრალურ გრაფემად?



„ჟანი“ ნახევარკვადრატული გრაფემაა და თითქოს არაფერი ამჟღავნებს ანბანის რიცხვულ ცენტრში მდგარი გრაფემისათვის ნიშანდობლივ კონფიგურაციას. ყოველ შემთხვევაში, ერთი შეხედვით ასე ჩანს. მაგრამ დავაკვირდეთ ცენტრიდან ორმხრივ განლაგებულ ასოთა წყვილებებს (აქ მოტანილი გვაქვს მხოლოდ ამ ასოთა რიგის აღმნიშვნელი რიგებები): გვხვდება თუ არა მათ შორის ისეთი ორი გრაფემა, რომელთა კონფიგურაცია რაიმე ნიშნით გვიცხადებდეს ცენტრალურ „ჟან“ გრაფემასთან კავშირს?

ასეთებია ანბანის თავსა და ბოლოდან მე-10 გრაფემები „ინი“ (10) და „ყარი“ (26), რომელთა კონფიგურაცია „ჟან“ გრაფემიდან გამომდინარეობს, ან „ჟანის“ გრაფიკული დახლის შედეგად არის მიღებული. (ნახაზი 4)...



ნახ. 4

როგორ შევამოწმოთ ეს?

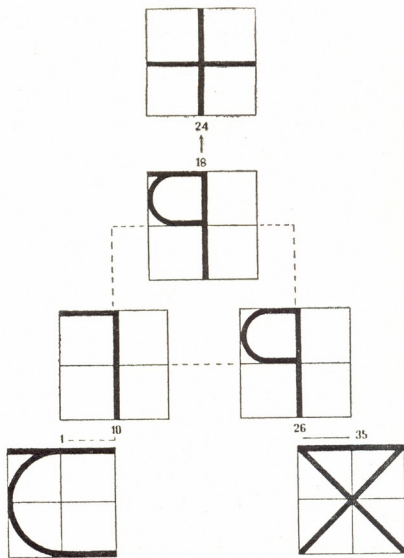
თუკი „ინისა“ და „ყარის“ კონფიგურაციებს მათი ღერძების ურთიერთდამხვევით ერთმანეთს შევურწყამთ, მივიღებთ „ჟანის“ კონფიგურაციას. მაშასადამე, „ინ-ყარის“ გრაფიკის მეშვეობით თვალნათლივ მტკიცდება „ჟან“ გრაფემის ცენტრალურობა.

მაგრამ არის კიდევ ერთი არგუმენტი, რომელიც უმკველს ხდის ამ მტკიცებას: „ინ-ყარის“ გრაფეაში ისევე, როგორც „ჟანის“ გრაფეაში საერთოა ღერძი (ნახაზში აღნიშნული გვაქვს წყვეტილი ხაზით) რაც კვადრატის ვერტიკალურ მედიანას წარმოადგენს. „ინი“ და „ყარი“ მხოლოდ მეთხველკვადრატული ელემენტებით განსხვავდებიან ურთიერთისაგან, და სწორედ ამ ორი გრაფემის მეოთხედკვადრატული ელემენტების შერწყმით მიიღება „ჟანის“ მეოთხედკვადრატული ელემენტი, რაც სხვას არაფერს წარმოადგენს თუ არა „ანის“ — ასომთავრულის პირველი გრაფემის — მეოთხედკვადრატულ მოდიფიკაციას (იხ. ნახაზი 4). ხოლო ეს იმას გვიცხადებს, რომ ანბანის რიცხვულ ცენტრში მდგარი „ჟანის“ კონფიგურაცია ასომთავრულის პირველი ასოს გრაფიკული ენერგიით არის აღბეჭდილი:

როგორც ვნახეთ, ანბანის ცენტრს საფუძვლად უდევს ანბანურ რიგში სიმეტრიულად განლაგებული და გრაფიკულად ურთიერთდაკავშირებული სამი გრაფემა, რომელთაგან ორი — „ინ-ყარი“, ცენტრალური გრაფემის „ჟანის“ დამ-

ლის შედეგად არის მიღებული. ეს სამი გრაფემა კქმის ანბანის პირველი ასოს „ანის“ გრაფიკული ენერგიით აღბეჭდილი ერთიან კონლიტერაციას, რომელშიც შეფარულად ქვივის „ანის“ მეოთხედკვადრატული ხატი...

მაგრამ ცხადი უნდა იყოს, რომ ამავე არგუმენტაციის ძალით „ანთან“ გრაფიკულად დაკავშირებული „ჟან-ინ-ყარის“ კონლიტერაციიდან ითიშება „ჟან“ გრაფემა, რომლის კონფიგურაცია თავსარქმული ხაზით თუმცა კი დაკავშირებულია „ან“ გრაფემასთან და მაშასადამე, „ჟან-ინ-ყარის“ შესაბამის მეოთხედკვადრატულ მოდიფიკაციასთან, მაგრამ ტიპოლოგიურად სახეებით განსხვავებულია მათგან. ამ „გათიშულობის“ მოსახსენილ ძალაში შედის სექტიმალურ შესაბამისობათა კანონი: 26—35; ე. ი. „ჟანი“ ცენტრალურ „ჟან-ინ-ყარს“ უკავშირდება ვითარცა მათგან უკანასკნელის — „ყარის“ (26) სექტიმალურად შესაბამისი 35-ე გრაფემა...



ნახ. 5

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სამივე შემთხვევით „ჟან-ინ-ყარ“ გრაფემა ნახევარკვადრატული გრაფემებია და ამ შრიტით, თითქოს არ შეესაბამება ანბანის პირველსა და უკანასკნელ „ან-ჟანის“ გრაფიკულად უაღრესად შთამბეჭდავ სრულკვადრატოვან კონფიგურაციას. ამ ხუთი გრაფემისაგან შემდგარ კონსტრუქციას თითქოს აკლია რაღაც ელემენტი. ეს ელემენტი უნდა იყოს ანბანის ათობით რიცხვული ცენტრის 18-ის სექტიმალური შესატყვისი, რომელიც ასომთავ-

რული ანბანის რიგითი რიცხვების სუბტიმალურ ცენტრებს გავიყვანდებოდა. ათობით 18-ს სუბტიმალური 24 შეესაბამება და მასმასადამე, ანბანური რიგის 24-ე რიცხვზე მოდის სუბტიმალური ცენტრი. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ის, რომ თავად ეს 24 — რიცხვული კვადრატის გეომეტრიულ ცენტრში ზის და ამგვარად თავის თავში აერთიანებს ერთის მხრივ, ანბანის სუბტიმალურსა და მეორეს მხრივ, რიცხვული კვადრატის გეომეტრიულ ცენტრს (იხ. ნახაზი 5).

რა გრაფიკული ნიშნით შეიძლება გამოხატულიყო ანბანის ასეთ რიგით რიცხვზე მჯდარი ასო-ნიშანი? ასომთავრულში ამ ადგილზე ზის ასო „ქანი“, რომლის ოთხმხრივ სიმეტრიული კონფიგურაცია თავისთავად ასაჩინოებს ცენტრის სიმბოლოს — კვადრატის ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ღერძების გადაკვეთით განსახიერებულ ტოლფეხავე ჯვარს!

ანბანის სუბტიმალური ცენტრის განმასახიერებელი გრაფიკა „ქანი“, ანბანის პირველ და უკანასკნელ კენტ რიცხვებზე მჯდარ „ან-ჯანს“ ათობით 18-ის მემკვიდრით უკავშირდება. ოთხივე ეს გრაფიკა ერთგვარაზნა სახელდებით არის გაერთიანებული: „ან-ჯან-ჯან-ქანი“.

საკითხავია: რა აკავშირებს გრაფიკულად „ქანისა“ და „ან-ჯანის“ სრულკვადრატთან კონფიგურაციებს?

„ქანის“ გრაფიკა კვადრატის ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ღერძების გადაკვეთის შედეგად მიიღება. „ჯანის“ კონფიგურაციათან მას სწორედ ეს მომენტი აკავშირებს, რაკ ამ უკანასკნელის გრაფიკული ხატი აგრეთვე კვადრატის ღერძების, ოღონდ დიაგონალური ღერძების გადაკვეთით მიიღება. ის გრაფიკული ნიშანი, კერძოდ, თავსაჩქმელი ხაზი, რითაც „ჯანი“ არსებობდა განსხვავდება „ქანისაგან“ მას გრაფიკულად „ანთან“ აკავშირებს.

„ქანის“ მოთხოვნიდავად რეალური მკვლავები ოთხ ტოლ ნაწილად ჰყოფს კვადრატს და მით დასაბამს აძლევს მეთოთხედვადრატული სწორხაზოვანი ელემენტებით კონსტრუირებულ გრაფიკებს. — ასეთია მისი გრაფიკული ფორმისქმნადობის ძალა. რაც შეეხება „ქანის“ გრაფიკულ რიცხვს, — მახვუ შემდეგ ვილაპარაკებო...

ამ რიცხვად, ქართული ასომთავრული ანბანის რიცხვული და გეომეტრიული სისტემები აშკარად გამოხატულ სტრუქტურულ მთლიანობას ასაჩინოებს. ანბანის პირველ (1) და უკანასკნელ (35) კენტ რიცხვებზე მჯდარი „ან-ჯანის“ გრაფიკული რიგები ანბანის შემოქმედლის საღმრთო სახელის გემარტობა რიცხვს გვიცხადებს (არმაზ-149). ასომთავრული ანბანის თავისა და ბოლოს მემკვიდრით ჩვენ გპოულობთ ანბანური რიგის ათობით რიცხვულ ცენტრს „ჯანს“ (18), რომლის გრაფიკა ანბანის პირველი ასოს მოთხოვნიდავად რატულ მოდიფიკაციას შეიცავს („ჯანის“ გრაფიკიდან გამომდინარეობს მისგან ორსავე მხარის სიმეტრიულად განლაგებული „ინ-ყარის“ კონფიგურაცია). ამავე „ქანის“ მემკვიდრით ჩვენ გპოულობთ ანბანის სუბტიმალურ რიცხვულ ცენტრს „ქანს“ (24), რომლის ცენტრალურობა მისი ოთხმხრივი სიმეტრიული გაუნანსწორებელი კონფიგურაციით ენაგრძება.

ამავე დროს: „ჯანს“ (18) სუბტიმალურად უკავშირდება „ქანი“ (24), ე.ი. „ჯან-ქანი“ სუბტიმალურ წყვეტილად წარმოადგენს 18—24. „ქანის“ გრაფიკიდან გამომავალ „ყარს“ (26) სუბტიმალურად „ჯანის“ (35) უკავშირდება 26—35, ხოლო აგრეთვე „ჯანის“ გრაფიკიდან გამომავალი

„ინი“ (10) და ანბანის პირველი ასო, რომელთა სუბტიმალური აკავშირება შეუძლებელია, ერთმანეთს უკავშირდება ბინაროვან პირველ და მეთვ, ე. ი. პირველი ათეულის თავისა და ბოლოს განმასახიერებელი გრაფიკები (იხ. ნახაზი 5).

მასმასადამე, ასომთავრული ანბანი აღმუქვლილია ერთობლივი სტრუქტურით: მას აქვს რიცხვულ-გეომეტრიულად ურთიერთდაკავშირებული და ერთნაირი სახელდებით გაერთიანებული თავი, ბოლო და ცენტრი...

„ძველი თაქვიზების თანხაზად, — გვეუბნება პლატონი, — ღმერთს უპყრია ყოველი მყოფის დასაწყისი, შუაგული და დასასრული...“

ა.ფ. ლესევი ასე განანარტავს პლატონის თვალსაზრისს:

«Начало, середина и конец чего бы то ни было представляют собой единое и нераздельное целое; это не мешает их раздельному представлению, но для этого необходимо, чтобы каждый из этих моментов отражал на себе прочие два момента; это значит, что начало вмещает в себя в свернутом виде все то, для чего оно является началом; середина, с этой точки зрения тоже не является механическим разделением целого, но той центральной смысловой силой, которая соединяет все целое от распадаения и осмысливает собою все части целого как их смысловое и силовое равновесие; конец тоже в сжатом виде вмещает в себя все то, для чего он является концом...».

მაგრამ საქმის არსი ამით არ ამოიწურება. ანბანურ რიცხვთა შორის ჩვენ მიერ მოძიებული ურთიერთთან სუბტიმალურად შესაბამისი ოთხობით (18) და სუბტიმალური (24) რიცხვული რიცხვები, როგორც აღნიშნული გვექვს, ექვსის ჯერადი რიცხვებია:  $18 = 3 \times 6$ , ხოლო  $24 = 4 \times 6$ . აღნიშნული გვექვს აგრეთვე, რომ ანბანური რიგის ყველა ექვსის ჯერადი რიცხვი, ამ ორის გარდა, ერთ გრაფიკულ კონსტიტუციამ ერთიანდება. ახლა ჩვენთვის ცხადი ხდება რატომ არ იქმნებოდებოდა 18 — 24 ექვსის ჯერად რიგით რიცხვებზე დამატებულად ასოების გრაფიკული ინერციის. იმიტომ რომ მე-18 ადგილზე, ე. ი. ანბანის ათობით რიცხვულ ცენტრში მჯდარ გრაფიკას მოთხოვნიდავად რეალური მოდიფიკაციით უნდა გამოეხატა ანბანის პირველი გრაფიკის ხატი და თავის მხრივ დასაბამი უნდა მიეცა მისგან სიმეტრიულად განლაგებული „ინ-ყარის“ გრაფიკისათვის, ხოლო 24-ე „ქანს“, — ასომთავრული ანბანის სუბტიმალურ ცენტრს, თავისი გრაფიკით მთელი ანბანის „ცენტრალური აქსორბირების“ უნდა გამოეხატა. ე.ი. მისი გრაფიკა ანბანში ცენტრის გამოხატვად სიმბოლოდ უნდა ქცეულიყო. მაგრამ ექვსის ჯერად რიცხვებთან კავშირს „ჯან-ქანი“ მიცემ ინარჩუნებს. დააკვირდეთ ქვემოთ მოტანილ ნახაზს (ნახაზი 6)...

როგორც გვევლიან, „ქანისა“ (18) და „ქანის“ (24) მათგან ორსავე მხარეს სიმეტრიულად განლაგებული ორ-ორი გრაფიკის ცენტრებს წარმოადგენენ, „ჯანი“ (18) სიმეტრიული ცენტრია „ვინისა“ ( $6 = 1 \times 6$ ) და „ძილისა“ ( $30 = 5 \times 6$ ), რომელთაგან იგი თანაბრად, 12 ერთეულით არის დაშორებული „ქანი“ (24) სიმეტრიული ცენტრია „ლასისა“ ( $12 = 2 \times 6$ ) და „ჰესის“ ( $36 = 6 \times 6$ ), რომელთაგან იგი აგრეთვე 12 ერთეულით არის დაშორებული. ასე რომ, ხსენებული ასოები „ჯან-ქანის“ სიმეტრიულ ბურჯებს, საყრდენებს წარმოადგენენ, რითაც ერთხელ კიდევ, ახლა



და 1000-ით: «სეპტიმალური რიცხვები 666 და 1000 უსაზღვროდია ერთმანეთს, როგორც 1000-ის მიმართ 1000-ის მიმართ, ისე, როგორც 1000-ის მიმართ 1000-ის მიმართ» (XV)».

„ფარნავაზის ცხოვრებაში“ ეს მაგიური რიცხვები გემატრიის მეშვეობით სახელმად არის გახშირებული: 343 — 343 = „სამარ“ — „სამარა“, 666 = „ფარნავაზ“... როგორც ვიცით, „არმაზ“ სახელის გემატრიული რიცხვი სექტიმალური აღრიცხვის პირველი წყვილულის კვადრატული რიცხვების ჯამს ( $7^2 + 10^2 = 149$ ) წარმოადგენს...

ქართული საისტორიო წყაროს ავთენტურობას ადასტურებს და ამტკიცებს ის ფაქტი, რომ სექტიმალური აღრიცხვა ასახულია ასომთავრულის რიცხვულ სისტემაში: ანბანური რიგის პირველი სექტიმალური წყვილულის (7 — 10) და მათი ჯამის (17) აღმნიშვნელ რიცხვებზე მჯდარი „შ — ი“ და „პ“ ასოების კონფიგურაცია სპეციფიკური გრაფიკული ნახაზით გამოირჩევა ასომთავრულის სხვა გრაფემებისაგან. განსხვავებულ ასოთა ამავე კონლიტერაციას მიეკუთვნება ანბანური რიგის მე-13 ადგილას მჯდარი „მ“ გრაფემაც, რომელიც სექტიმალურად თანმიმდევარი რიცხვების 7 — 10 — 13 რიგში დგას...

სექტიმალურად თანმიმდევარი ამ რიცხვების საფუძველზე იგება ის თვალსაჩინო ცხრილი (იხ. წერილის თავში მოყვანილი ცხრილი), რომელშიც ცხრა რიცხვებისაგან შემდგარი უნიჩარი კვადრატი დევს და რომელშიც რიცხვიანდება ასომთავრულის გრაფემები.

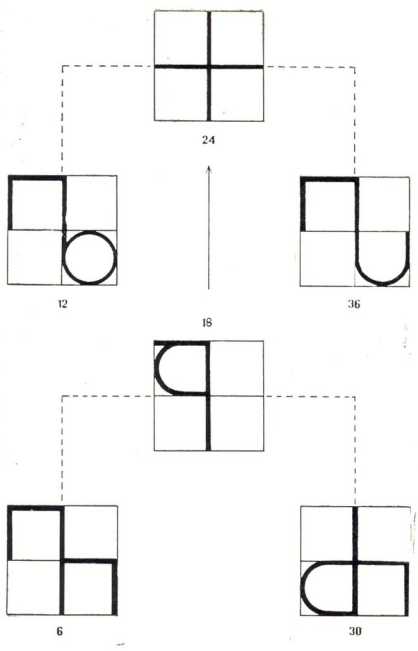
ასომთავრულის ფარულ ანუ რიცხვულ კვადრატში ჩახაზვა მათ გრაფიკულ რიცხვს ასაჩინოებს. განსაკვირვებელია, რომ ანბანური რიგის პირველ და უკანასკნელ კენტ რიცხვებზე მჯდარი გრაფემები („ან-ჯანი“) არმაზის გემატრიულ რიცხვს აცნაურებს, იმ რიცხვს, რომელიც პირველი სექტიმალური წყვილულის კვადრატული რიცხვების ჯამს წარმოადგენს. „ან-ჯანის“ მეშვეობით ჩვენ ვძებნით ანბანის ათობით (18) და სექტიმალურ (24) ცენტრებს და ვაგვებთ პარონიულობათა და სიმეტრიულობით აღმუქვით ასოთა რიცხვულ-გრაფიკულ კონსტრუქციას (იხ. ნახაზები 5, 6), რაც თვალსაჩინო გვარწმუნებს ანბანის შემოქმედის წინასწარ-განსაზრებულ მიზანსწრაფვაში.

მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს: ასომთავრულის გრაფემების რიცხვულ კვადრატში ჩახაზვა და მათი ამგვარი გარიცხვანება იმდენად შორს გამიზნული შედეგების მქონე, მრავლის-მეტყველი და ამავე დროს, განსაკვირვებელი ფაქტია, რომ მართვ შემოთმობანად, თუნდაც თვალსაჩინო და უსწველი მაგალითების მოხმობით ვერ დაგვკაყოფილდებით. ბუნებრივი იქნებოდა დასპულიყო გიოხვა: რა რიცხვებს ასაჩინოებს თავად პირველი წყვილულის (7 — 10) აღმნიშვნელ რიგის რიცხვებზე მჯდარი „შ — ი“ გრაფემები?

ეს კითხვა ბუნებრივია, რადგან თუ „სამარ-ფარნავაზ-არმაზ“ სახელების გემატრიული რიცხვები სექტიმალური აღრიცხვის საიდუმლოს გვიხმებს, ეს აღრიცხვა სწორედ ანბანური რიგის 7 — 10 რიცხვებზე მჯდარი გრაფემების ეროგვაროვანი კონლიტერაციის მეშვეობით გეცხადება ასომთავრულ ანბანთან უთუო კავშირს.

ჩახაზული რიცხვულ კვადრატში ამ ორი გრაფემის კონფიგურაცია (ნახაზი 7)...

როგორც ვხედავთ, „შინის“ სამი რიცხვ-წერტილი 64-ს, ხოლო „ინის“ ოთხი რიცხვ-წერტილი 89-ს გვაძლევს, მათი



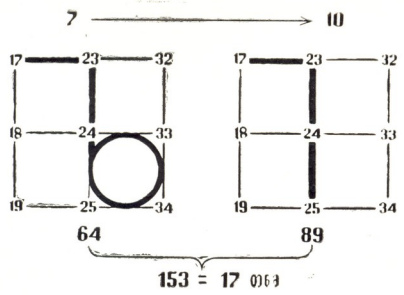
ნახ. 6

უკვე სხვა კუთხით, ასოთა ექვსის ჯერადი სისტემის მეშვეობით არის აქტენტირებული ანბანურ რიგში „ჟან-ქანის“ ცენტრისმიერობა.

შემოთქმულიდან უგვევლი უნდა იყოს ის, რომ ასომთავრული ანბანი აღმუქვითა ერთიანი ახედვით“. ეს ერთიანობა ძალუმად ვლინდება როგორც ასოთა ანბანური რიგის რიცხვებში, ასევე ამ რიცხვებზე დასმული ასოების გრაფიკულ-გეომეტრიული სტრუქტურაში...

ქართულ საისტორიო წყაროში დაცული სახელის ანბანის შემოქმედისა „ფარნავაზ“ და მასთან უშუალოდ დაკავშირებული სახელები „სამარ-სამარა“ და „არმაზ“, თუ მათ გემატრიული თვალსაზრისით განვიხილავთ, შეიძლება ანუ სექტიმალური აღრიცხვის გასაღებს წარმოადგენს. ეს აღრიცხვა, — წერს ენ. ბინდელი, — იმის გამო, რომ რიცხვი 7 ძველ მისტერიუმში დროისა და წინსვლითი განვითარების რიცხვს ასახიერებს, ორიენტირებულია დროთა მსვლელობაში მომხდარ აღსრულებათა გადმოსაცემად (XV)⁶.

ენ. ბინდელი მიკითხვების ყურადღებას განსაკუთრებით ამახვილებს 342 — 666-ისა და 343 — 1000-ის ათობით შეიძობით წყვილულებზე და განმარტავს: 342 და 343 უშუალოდ თანმიმდევარი რიცხვებია ისევე, როგორც 666



ნახ. 7

ჯამი კი 153-ია. რას გვიცნაურებს ეს რიცხვი — 153? — 17 თანმიმდევარი რიცხვის ჯამს! მაშასადამე, ანბანური რიგის 7 — 10 რიცხვებზე დამატებული ასოების გრაფიკულ რიცხვთა ჯამი — 153, მათსავე რიგითი რიცხვების ჯამს 17-ს გვიცნაურებს, ოღონდ, თანმიმდევარი რიცხვების კოდით, ვინაიდან 153-ით „შენიღებულა“ სწორედ ეს რიცხვი — 17. თვალსაჩინო და აშკარა უნდა იყოს რომ „ზ — ი“ (7 — 10) ასოების გრაფიკას მათივე ანბანური რიგის რიცხვთა ჯამი განსაზღვრავს. რიცხვეულ კვადრატში ჩახაზული მათი კონფიგურაცია კვადრატის იმ რიცხვ-წერტილებით არის გაპირობებული, რომელთა ჯამს აუცილებლად 153, ე. ი. 17 თანმიმდევარი რიცხვის ჯამი უნდა შეგვრია.

მაშასადამე, თუ ერთის მხრივ, ანბანური რიგის პირველ და უკანასკნელ კენტ რიცხვებზე დასმული „ან-ჯან“ ასოების გრაფიკული რიცხვი — 149 პირველი სუბტიმალური წვეილულის  $(7^2 + 10^2)$  კვადრატების ჯამს ასაჩინოებს, თავად ამ რიცხვებზე, ე. ი. ანბანური რიგის 7-სა და 10-ზე დასმული ასოების გრაფიკულ რიცხვთა ჯამი — 153 ასაჩინოებს 17  $(7+10)$  თანმიმდევარი რიცხვის ჯამს...

ამრიგად, ასოთა კონფიგურაციას კვადრატის რიცხვ-წერტილებთან მიმართება განსაზღვრავს, რაც გეომეტრული კანონითა შესაბამისად ხორციელდება. ცხადი ხდება, რომ ასოთა ესთეტიკურ-გრაფიკული ხატი რიცხვეულ-გეომეტრიული პრინციპის აუცილებელი გათვალისწინებით არის შექმნილი.

ზემოთქმულს ადასტურებს „ზ — ი“ წვეილულთან გრაფიკულად დაკავშირებული „უ — ე“ წვეილული, რომლის რიგითი რიცხვების ჯამი აგრეთვე 17-ია. ეს ოთხი ასო ერთობლივ კონლიტერაციას ქმნის (იხ. წინა წერილი, გვ. 92, ნახაზი 3). მეორე წვეილი პირველისაგან მხოლოდ ზემოდან ქვემოთ ჩამოსაზული მეოთხეკვადრატული ელემენტებით განსხვავდება. ახლა შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს მეოთხეკვადრატული ელემენტები რიცხვეულ კვადრატში 18-ით აღინიშნულ რიცხვ-წერტილს მოიცავს და მაშასადამე, ამ ოთხი ასოსაგან შემდგარი კონლიტერაციის გრაფიკულ რიცხვთა ჯამი  $153 + 153 + 36 = 342$ -ს. ეს რიცხვი კი, როგორც ვიცით სახელების „სამარ“ გემატრიული რიცხვი.

აქვე უნდა თქვათ: თუ „ზ — ი“ ასოების, როგორც სუბტიმალური აღრიცხვის პირველი წვეილულის 7 — 10 რი-

ცხვებზე დამატებული ასოების უარესი მნიშვნელობა მათი გრაფიკული რიცხვების ჯამითაც დასტურდება (17 თანმიმდევარი რიცხვის ჯამი 153), მოსალოდნელი უნდა იყოს, რომ „ზ — ი“ წვეილულის გრაფიკულ რიცხვთა ჯამსაც  $(82 + 107 = 189)$  ასეთივე მნიშვნელობა ქმნის (ამის შესახებ შემდეგ), მით უმეტეს, რომ ამ ასოების რიგითი რიცხვების ჯამიც 17-ია... რაც შეეხება ამ ორი წვეილულის გრაფიკულ რიცხვთა ერთობლივ ჯამს — 342-ს, გვიმხვდის რა სახელის „სამარ“ გემატრიული რიცხვს, იგი არა მარტო რიცხვეული კვადრატის რეალბაში გვარწმუნებს, არამედ ამ ასოთა კონფიგურაციის უძველესობასაც...

ორიოდ სიტყვით, კიდევ უნდა შევხვით ანბანური რიგის სუბტიმალურად თანმიმდევარ 7 — 10 — 13 რიცხვებზე და პირველი ორის ჯამის აღნიშვნულ 17-ზე დამატებული „ზ — ი — მ“ და „პ“ ასოების გრაფიკას. როგორც ვაჩვენებთ (იხ. წინა წერილი, გვ. 92, ნახაზი 2), ამ ასოების გრაფიკულ-გეომეტრიულ სტრუქტურაში აშკარად საჩინოვდება უცილებელი ტიპოლოგიური მსგავსება, რაც ასოთა ღერძის თავზე მარცხნივ წარმოიადგილი მეოთხეკვადრატული ელემენტით ცხადდება. ახლა შეგვიძლია დავთვალოთ, რომ ეს ელემენტი რიცხვეულ კვადრატში 17 — 23 რიცხვ-წერტილებს მოიცავს. გაუმართლებელი იქნებოდა, რომ ესოდენ მნიშვნელოვანი გრაფიკულ-გეომეტრიული ელემენტი რამენიაარად აქცენირებული არ ყოფილიყო რიცხვეულ კვადრატში. მართლაც, ამ რიგით რიცხვებზე ასომთავრულ ანბანში ფონეტიკურად და სახელებში ერთგვაროვანი „პარ-ფარ“ ზის, რითაც ხაზსასმულია რიცხვეულ კვადრატში ამ ორი რიცხვ-წერტილის უარესი მნიშვნელობა. სწორედ ამიტომ, მე ვფიქრობ, „მე-უხა“ ცხოვრების იმ მონაკვეთში, სადაც მეორეკვარ არის ნახსენები ფარნავაზის სახელი (ამ სახელებს ახლა უკვე არსე ფარსმანის სპასპეტი და ძუძუმტყა მოხსენიებული). ამ რიცხვებს 17 — 23 მფისა და სპასპეტიც მიერ მოკლულ ბუმბარაზთა რიცხვები ასახეირებენ...

ბოლოს, უნდა აღინიშნოს შემდეგი: სუბტიმალურად თანმიმდევარ 7 — 10 — 13 რიცხვებზე მჯდარი, გრაფიკულად ერთ კონლიტერაციაში გაერთიანებული გრაფემები „ზ — ი — მ“ თვითონ მივივითებენ რიცხვეულ კვადრატზე (ოღონდ, არა ფარულ კვადრატზე, სადაც გრაფიკულად ერთგვაროვანი „ზ — ი — მ“-ს ანალოგიურ ფუნქციას ასოთა ერთგვაროვანი სახელები „პარ-ფარ-ჭარ“ ასრულებენ, არამედ ცხად კვადრატზე), რომლითაც იწყება წერილის თავში მოტანილი თვალსაჩინო ცხრილი:

- 7 — 10 — 13
- 8 — 11 — 14
- 9 — 12 — 15

ამ რიცხვეულ კვადრატს, ფარული ან უჩინარი რიცხვეული კვადრატის საპირისპიროდ, ცხადი ან საჩინო რიცხვეული კვადრატი შეიძლება დაერქვას, მაგრამ უფრო მოსახერხებელი მას „მცირე კვადრატი“ ეწოდება იმის გამო, რომ „ლიდ“ ფარულ კვადრატთან შედარებით, იგი მცირე სიდიდის რიცხვ-წერტილებს აერთიანებს. „მცირე კვადრატის“ რიცხვ-წერტილების ჯამი 99-ს უდრის მაშინ, როცა „ლიდი კვადრატის“ რიცხვ-წერტილების ჯამი 225-ია. ასე რომ, სუბტიმალურად თანმიმდევარი რიცხვების ცხრილი ჩვენ გვიცნაურებს ორ რიცხვეულ კვადრატს, „ლიდ“ (უჩინარ) კვადრატს და „მცირე“ (საჩინო) კვადრატს, რომელთა რიცხვეულ-გრაფიკულ სტრუქტურას და მასთან დაკავშირებულ საკით-

17  
— ი — მ — პ



უნდა სხვა წერილში განვიხილოთ. მაგრამ აქ, საზუსტოდ ვერა და აღვნიშნოთ: სწორედ „დიდ“, ე.ი. ფარულ რიცხვულ კვადრატში ჩახსული ასოები გვიმტკუნებს სებატიანულურ აღნიშვნასთან აშკარა და პირდაპირ კავშირს (გავიხსენოთ „ინ-ჯანის“ გრაფიკული რიცხვები). რაც იმაზე მეტყველებს, რომ გემატრიული სისტემის ანალოგიურად, ასომთავრულის გრაფიკულ-რიცხვული სისტემავე დაფარულის გაცხადების შინაგანი ენერგიით არის მომართული...

გემატრიული რიცხვი, ჩვეულებრივ, ანბანური სათვალავით აკრეფულ რიცხვს გულისხმობს და ამ აზრით, გემატრია ამა თუ იმ სიტყვისა თუ სახელის რიცხვულ ოდენობას ანბანური სათვალავის მეშვეობით აჯამებს. მაგალითად, როდესაც ვამბობთ, „ფარნავაზის“ გემატრიული რიცხვი 666-ს, ეს იმას ნიშნავს, რომ ჩვენ ვითვალისწინებთ ამ სახელის თვითული ასოს რიცხვულ მნიშვნელობას და შემდეგ ვკრებთ მათ.

ასოთა რიცხვული მნიშვნელობა გააიბრებულა ანბანური რიგში მთი თანმიმდევრობით და ამიტომ — წერს რამაზ პატარაძე — „ანბანური დაწერლობის ორი სათვალავი არსებობს: საყოველთაო ცნობილი ანბანური სათვალავი და ნაკლებადცნობილი რიგითი სათვალავი... ქართული ასომთავრული ანბანის რიგით სათვალავსა და ანბანურ სათვალავს შორის ურთიერთკავშირია, უფრო ზუსტად, ქართულ ასომთავრულ ანბანზე ასო-ნიშნების რიგით სათვალავს და ანბანურ სათვალავს შორის სრული შესაბამისობაა... ქართული ანბანის რიგითი და ანბანური სათვალავი ერთმანეთს შეესაბამება იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ყველა ასო-ნიშანს თანმიმდევრულად აქვს როგორც რიგითი სათვალავი, ასევე ანბანური რიცხვითი მნიშვნელობა“... (ხაზი ჩვენია, თ. წ.)

რამე მდგომარეობს ასო-ნიშანთა რიცხვს და ანბანურ სათვალავს შორის ეს ურთიერთკავშირი ანუ შესაბამისობა? ასომთავრულის ანბანური სათვალავის რიცხვული სისტემა ერთეულებს, ათეულებს, ასეულებსა და ათასეულებს გამოხატავს. ანბანური რიგის I ცხრეულს ანბანური სათვალავის ერთეულები შეესაბამება, II-ს ათეულები, III-ს ასეულები, IV-ს ათასეულები. ანბანის რიგის რიცხვებთან შესაბამეული სათვალავის ანუ ასოთა რიცხვული მნიშვნელობის დასადგენად, უწინაშეს ყოვლისა, უნდა გაიკვეს რომელ ცხრეულს განეკუთვნება მოცემული ასოს რიგითი რიცხვი. ე.ი. უნდა გაიკვეს რას ასაჩინოებს იგი, — ერთეულებს, ათეულებს თუ ათასეულებს: ხოლო იმის დასადგენად თუ საკუთარი რიგ, რამდენ ათეულს, ასეულს და ა.შ. აღნიშნავს მოცემული ასოს რიგითი რიცხვი, საჭიროა ამ რიგითი რიცხვის გაყოფა რიანება (გაციფრინება არ ეხება I ცხრეულს, ე.ი. ერთეულებს, ვინაიდან აქ რიგისა და სათვალავის რიცხვები პირდაპირ და უშუალოდ ესაბამებიან ერთმანეთს:  $1=1, 2=2, 3=3$  და ა.შ.).

როგორ უნდა გავაციფრინოთ ანბანური რიგის რიცხვი? მოცემულ რიგით რიცხვს უნდა შევსაბამოთ მისი ციფრების ჯამი, მაგალითად:  $16 \rightarrow 1+6=7$ , ანდა  $31 \rightarrow 3+1=4$ . მაშასადამე, გაციფრინებული  $16=7$ -ს, ხოლო გაციფრინებული  $31=4$ -ს... იმ შემთხვევაში, თუ გაციფრინება კვლავ ორინჯა რიცხვს მოგვცემს, მიკლებულ შედეგს კვლავ

შევუბამამთ ციფრთა ჯამს, მაგალითად:  $29 \rightarrow 2+9=11 \rightarrow 1+1=2$ . მაშასადამე, 29-ის გაციფრინება გვაძლევს 2-ს. მაგრამ რას აღნიშნავს ეს 2? 2-ად გაციფრინებული 29 იმის გამო, რომ ეს უკანასკნელი IV ცხრეული შემავალი რიცხვია, ათასეულს გამოხატავს, ე.ი. გამოხატავს 2000-ს. რას გამოხატავს 7-ად გაციფრინებული 16? იმის გამო, რომ ეს უკანასკნელი I ცხრეულში შემავალი რიცხვია, გამოხატავს 7 ათეულს, ე.ი. 70-ს. გაციფრინებული 25-იე 7-ს ვამძლევს, მაგრამ 25 III ცხრეულში შემავალი რიცხვია და ამიტომ ასეულებს კრებს, ე.ი. 700-ს გამოხატავს...

ამრიგად, ყველი ასო გამოხატავს ანბანური სათვალავის იმ რიცხვს, რომელიც ანბანში მისი რიგის რიცხვს შეესაბამება და პირველ, ასოს ანბანური სათვალავი მის რიგით რიცხვზე მივითითებს.

და აქ ბუნებრივი იქნებოდა დასმულიყო კითხვა: სწორედ იმიტომ, რომ ასომთავრულ ანბანში ერთმანეთთან იდენტურად შესაბამეული რიგისა და სათვალავის „სრულყოფილი სისტემა განხორციელებული“, ხომ არ შევცდით გემატრიულ მეთოდში ჩავგუთნოთ რიგის რიცხვებიც, ე.ი. ეს მეთოდი ანბანის რიგითი რიცხვების მონაწილეობით გავცემდით რიცხვებს?

ყოველ შემთხვევაში, უადრესად საგულისხმო იქნებოდა ჩვენთვის მნიშვნელოვანი სახელები არა მარტო ანბანური სათვალავის ჯამით, არამედ რიგისა და სათვალავის ერთობლივი რიცხვული ჯამით გამოგვეჩინა. რას მოგვეცემა მაგალითად, „ფარნავაზის“ რიგ-სათვალავით აკრეფილი რიცხვების ჯამი?

72. ფარნავაზ — 666  
738

ანბანური რიგით სახელი „ფარნავაზ“ კრებს 72-ს, ანბანური სათვალავით 666-ს (შემდეგ სიმარტივისათვის ანბანურად შეკრებილ რიცხვს რიგ-სათვალავის რიცხვს ვუწოდებთ). გვეუბნება რასმე ეს რიცხვი?

წინა წერილში ვწერდით: „ფარნავაზის ცხოვრების“ ბოლო მონაკვეთი, რომელიც ანბანის შემოქმედის შესახებ ერთადერთ ქართულ ცნობაა დაცული, იმიტომ უმდგამ 36 სიტყვისაგან, რომ 36 თანმიმდევარი რიცხვის ჯამი 666 — „ფარნავაზის“ გემატრიულ რიცხვს აცნაურებს-მეთქი, და კიდევ იმიტომ, რომ თავად ფარნავაზის მიერ შექმნილი ანბანი 36 ასო-ნიშნისაგან შედგება.

36 — ნის კვადრატია და მაშასადამე, 6 კენტი თანმიმდევარი რიცხვის ჯამი, ამიტომ 36 სიტყვისაგან შემდგარ ამ მონაკვეთში აშკარად არის აქცენტირებული „ქან“ ასო-ნიშნით დაწყებული 6 ერთი და იმავე ფუძიანი სიტყვა, რაც აუცილებელი განმეორების წინასწარგანზრახულობას ამტკუნებს-მეთქი... ახლა შევცდილია, ვთქვათ: ეს ექვსი „ქანიც“ ამავე მიზნისთვის არის მოხმობილი, ე.ი. იმისათვის რომ ფარნავაზის სახელი გავციფრინავს, ვინაიდან, როგორც უკვე ვთქვით, „ქანის“ გრაფიკული რიცხვი 123-ია, ხოლო  $6 \times 123 = 738$ -ს. მაშასადამე, ახლა უკვე ასომთავრული ან-

ბანის რიგ-სათვალავით აკრეფილი რიცხვების ჯამით ცხადდება ფარნავაზის სახელი, რომლის გრაფიკულ საყრდენს ამ მონაკვეთში ჯვრის გრაფიკული ფორმით გამოსახული „ჰანასო-ნიშანი“ წარმოადგენს.

მაგრამ ეს არ ამოწურავს სათქმელს. როგორც ქვემოთ დანახავს მკითხველი, ამავე რიცხვს — 738-ს ასაჩინობს ასომთავრული ანბანის პირველი ორი ასოს სახელების „ან — ბან“ გრაფიკულ რიცხვთა ჯამი, თუ ამ სახელებს დიდი „ნართი“ ჩავხაზავთ რიცხვულ კვადრატში (ნახ. 8).

„სამარ — ფარნავაზ“ სახელების სათვალავით აკრეფილი რიცხვების ჯამი 342 — 666 სექტიმალური წყვილდულია, ამიტომ უაღრესად საინტერესოა, აქვს თუ არა ასომთავრულ ანბანში გრაფიკული ხასიათის ასეთივე საყრდენი „სამარ“-ის რიგ-სათვალავით აკრეფილი რიცხვების ჯამს?

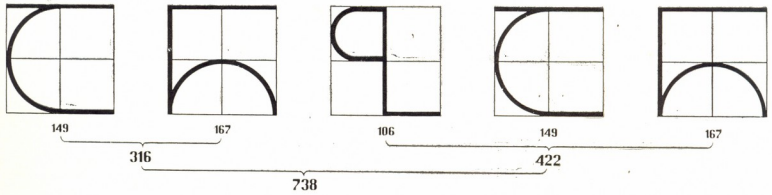


წინა წერილში გვწერდით: „სახელი „სამარ“, როგორც სე-

კრეფილი რიცხვების ჯამს აცნაურებს და ამდენად, მისი გრაფიკულ საყრდენს წარმოადგენს, რაც ამაგრებს ჩვენს მკვლევარულ რაღდს იმის შესახებ, რომ სახელი „სამარ“ ქართულ მწიგნობარულ წყისაგან „სამ“ არის წარმოებული.

ამრიგად, მართო იმაში კი არ ვრწმუნდებით, რომ „ფარნავაზის ცხოვრება“ ნამდვილად ავთენტური ტექსტია, არამედ იმაშიც, რომ ამ ტექსტსა და ასომთავრულ ანბანს შორის აშკარა და პირდაპირი კავშირია. ამასთანავე, ეს ფაქტი ერთხელ კიდევ გვარწმუნებს, რომ რეალურია რიცხვული კვადრატი და რომ ამ კვადრატში შემოთმთქმენილი ასოები სწორად არის ჩახაზული...

აპოკალიფსური რიცხვი 666 „მისტიფიცირებული სიმბოლიზით“ არის აღბეჭდილი ისევე, როგორც დაახლოებით იმავე ხანებში შექმნილი სიმბოლურ წიგნებში მოხსენიებული 888 (1,326 — 330), რაც ბერძნულად დაწერილი „იქსოვს“ სახელის სათვალავით აკრეფულ რიცხვს, ე.ი. გემატრიულ რიცხვს აცნაურებს.<sup>9</sup> 666 — ქართლის პირველი მეფე დემეტრისა და ანბანის შემოქმედის ფარნავაზის გემატრიული



ნახ. 8

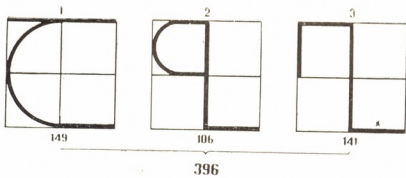
ბტიმალური ტაბულის სამი ექვსეული რევისტრის მეექვსე მკრეფის შემჯამებელი ათობით რიცხვის (342 = 6 + 42 + 294) აღმნიშვნელი ტერმინი, ქართულ სიტყვას „სამ“-ს უკავშირდება-მუთუ (საკულისხმობა, რომ ეს სახელი არცერთ ონომასტიკონში არ არის დიდასტურებული). დიდად საცნაური იქნებოდა, რომ ამ სახელის რიგ-სათვალავით აკრეფულ რიცხვთა ჯამს — 396-ს ასოთა რომელიმე სამეფოს გრაფიკული რიცხვების ჯამი გამოეხატა. მაგრამ რომელი სამეფოს? ყველაზე უპირიანი იქნებოდა ანბანის პირველი სამი ასოს გრაფიკული რიცხვების ჯამი შევეგმოწმებინა, ვინაიდან „ან-ბან-გან“ ასოები, ჯერ ერთი, ერთგვაროვანი სახელდებით არიან გაერთიანებულნი და ამავე დროს, გამოყოფილნიც (მე-4 ასოს უკვე სხვა სახელი ჰქვია, — დან“), მეორეც, — მათი რიგითი რიცხვების ჯამს (1 + 2 + 3 = 6) მე-6 „ვინი“ ჰკრებს, რითაც აგრეთვე ხაზგასმულია მათი განსაკუთრებული ერთიანობა... შევკრიბოთ ამ ასოების „ა-ბ-გ“-ს გრაფიკულ რიცხვთა ჯამი: (ნახ. 9).

მაშასადამე, ასომთავრულის პირველი სამი ასოს გრაფიკულ რიცხვთა ჯამი 396 სახელის „სამარ“ რიგ-სათვალავით

რიცხვია და სწორედ ამ იდუმალი, აპოკალიფსური რიცხვის გათვლისწინებითა და გაცნობიერებით იწყება ძეგლთა გრძელი ჯაჭვი, რომელსაც რიცხვული კვადრატის მოძიება და მასში ასოთა გარიცხვინება ამთავრებს...

ძნელი წარმოსადგენია, რომ შუა საუკუნეების რომელიმე ქართველ მწიგნობარს ან მოღვაწეს არ გაესინჯა „მწიგნობრობის შემქმნელი“ თავისი პირველი მუფის სახელის გემატრიული რიცხვი, მით უმეტეს, რომ გემატრია ცნობილი იყო მაშინდელ საქართველოში. მაგრამ თუ გასინჯავდა, მისდა გასაოცრად, იგი ამ სახელში დაფარულ „მხეცის რიცხვს“ წააწყდებოდა. უნდა ვიგულისხმობთ, რომ ეს რიცხვი მას, როგორც ქრისტიანს, შეაძრწუნებდა და სავარაუდებელია, ხელსაც ააღებინებდა იმის ჩრქეკასა და გამოძიებაზე, თუ როგორ და რატომ აღმოჩნდა „ფარნავაზს“ ქრისტიანული თვალსაზრისით ესოდენ შემუზარავი რიცხვი. ხოლო ამან — თავის მხრივ, შეუძლებელია, არ გვაფიქრებინოს, რომ ეს რიცხვი (666) რაღაც დიდმნიშვნელოვანი საიდუმლოს ტა-





ნახ. 9

ბუდ იყო იმთავითვე გათვალისწინებული, ისეთი საიდუმლოს ტაბუდ, რომელიც ბეჭდითა შვიდითა უნდა ყოფილიყო დაბეჭდილი.

**შენიშვნები:**

- 1 ელ. მაკავარიანი, ქართული ხელნაწერები (წინასიტყვა), 1970, გვ. 27.
- 2 Winfrid Boeder. Zur analyse des altgeorgischen Alphabets. Hamburg (Slavisches Seminar), 1975.
- 3 თ. ჩხენკელი, ასომთავრულის გეომეტრიული სტრუქტურა, „საბჭოთა ხელოვნება“ № 8, 1977, გვ. 78.
- 4 ვ. ბოდერს აღნიშნული აქვს, რომ ასო „ეანი“ გრაფიკულად შეიცავს „ყარს“... დას. ნაშრომი, გვ. 19.
- 5 А. Ф. Лосев. История античной эстетики, М., 1969, стр. 339, 370.
- 6 ერნ. ბინდელი, რიცხვთა სელეირი საფუძვლები, შტუტგარტი, 1958... ამ წიგნის გამოუქვეყნებელი რუსული თარგმანი გვაქვს ხელთ, რის გამოც ვუთითებთ რომელი ციფრით აღნიშნულ თავებს და არა გვერდებს.
- 7 იქვე.
- 8 რ. პატარიძე, ქართული წარმართული კალენდარი, მნათობი № 2, 1976, გვ. 159, 167.
- 9 Еврейская энциклопедия, т. II, С. Петербург: (Апокалиптическая литература), стр. 863.

პოლ ვალერი

# აზრები

**მათხოვრები**

იყვნენ და არა იყვნენ რა, იყვნენ მათხოვრები! ერთნი თხოულობდნენ სიყვარულს, მეორენი — პატივისცემას. სხვები — ღიღბას. და მათ ეზიზღებოდათ ისინი, რომელნიც თხოულობდნენ პურსა და ფულს. ზოგი თხოულობდა იდეას, ღვთის გულისხამვის, ან სრულქმნილ ლექსს, ანდა ორიგინალურ სტილს.

\* \* \*

ქეშმარიტ ღმერთთა ტაძრები —

შიში, შიშშილი, სურვილი, უბედურება, სიცივე...

ქეშმარიტ ღმერთები გრძნობდნენ ობიექტების ძალები თუ ძალ-მოხილვანი არიან.

\* \* \*

გემოვნება ათასი უგემოვნებისაგან არის შემდგარი.

\* \* \*

დამალე შენი ღმერთი

სხვებს კი არ უნდა უბეჭდე, არამედ მათ ღმერთებს. უნდა შე-

მუსიკის მტრის ღმერთები, მაგრამ თავდამირველად საქონია მათი აღმოჩენა. თავიანთ ქუმპარტ ღმერთებს კაცნი საგულდაგულოდ მალავენ.

\* \* \*

ულამაზესი ქალი, უმატორისი ქმნილება, ფიქრობს: „სულ ასე მოდის: საჰმარისია ვინმე მომიახლოვდა, რომ მუისვე თავის უფლებას აცხადებს ჩემზე; ვერ გამოგია, რა იქნებულა მესაუფრისი უფლებას. — მე მათ ვეუფუნე, იმბრომ რომ მოვწონარ მათი“.

„მათი პრეტენცია ჩემთვის აუტანელია... მე ვერ ვიცოცხლებდი ამის გარეშე“.

\* \* \*

აღმანები სხოვენ აღმანებს, უთხრან მათ ის, რასაც ისინი არ ფიქრობენ. გვითხარით ის, რისი გავლენაც გვემბოდა. გვიხარიათ რამე სასიამოვნო, — მღერიან თავებში.

\* \* \*

ენერგიული კაცი არის ის, ვინც ყოველგვარ ვიარაგებაში ინსტიქტურად ირჩევს გადაწყვეტილებას, რომელიც მისგან ენერჯის ან უფლაზე მეტ ხარჯავს მოითხოვს, რისკია მისი მამორავებელი.

\* \* \*

როგორც არიან „ერის კაცნი“, ასევე არიან „სამყაროს კაცნი“.

\* \* \*

უმცირება უკიდურეს სიმულგესა და უკიდურეს სიმბადას შორის მერყეობს.

\* \* \*

კაცი უფრო რთულია, ათასწილ უფრო რთული, ვიდრე მისი აზრი.

\* \* \*

სახითათო მდგომარეობა: როცა გგონია, გავიგეო.

\* \* \*

თვითუღ ჩვენგანს უხილავს რაღაც ისეთი, რაც არავის არასოდეს უხილავს. და უყვლა ეს „რაღაცა“ ერთობლივად ნულის ტოლია. ითვლება მხოლოდ ის, რაც უყვალს ერთად უხილავს.

\* \* \*

ამბობენ ხოლმე: ჩემი გონება არ როგორც ამბობენ: ჩემი ფეხები, ჩემი ხელი ამბობენ ხოლმე: მას ნათელია გონება აქვს როგორც ამბობენ: მას ცისფერი თვალეები აქვს რა უკეთაინა როგორც ამბობენ: რა ლამაზი თმები აქვს რა არის უფრო უფსერისი და უფრო უღრმესი, ვიდრე ამის თქმა: ჩემი მესხიბრება?

\* \* \*

„უაქტი“ არის ის, რასაც მნიშვნელობა არ სჭირდება.

\* \* \*

ბაჰის ჩენი შეშინება არ შეუძლია, მაგრამ ბაჰის მოულოდნელ გამოჩენას დახაც შეუძლია დაგავფეროს.

იგივე იოჰანს იდიოსთისაც, რომელიც ჩვენ გვაოცებს, გვაუბუნებს, გვატაცებს, რადგანაც მოულოდნელია ჩენთვის, და ცოტა ხნის შემდეგ იმად იქცევა, რაც არის..

ნუ დაივიწყებთ — გაუთვალისწინებელს! კარგად გასოვდეთ ის, რაც არასოდეს მომხდარა! უზრუნველ, დაუდგარი და წინასწარ ვერმედი კაცი მოსალოდნელი კატასტროფის წინაშე უფრო ნაკლებ შემწრუნებელია და თავზარდაცმული, ვიდრე წინასწარმხედი.

წინასწარ ვერმედიისათვის — გაუთვალისწინებლისა და წინასწარ უხილავის მიმართში  
ან კი წინასწარ უხილავს რა უნდა იყოს მისთვის, ვისაც წინასწარ არაფერი უხილავს?

\* \* \*

კაცი დაშუქვედელი ცხოველია — თავისი გალის გარეთ. ის თავის გარეთ მოქმედებს.

\* \* \*

მაღლე გრძელელები სიცრუე. სიყვარულის, რწმენის, კველმოქმედებისა თუ კეთილშობილური ქცევის ნაგარძობობა; მუდმივობა გენიალობის, სულიერი ქმედობის, ენერჯის, სიწმინდის და თვით ბიწისაც. — უზრუნველყოფილი სიმულაციით: იმით, რომ უფრო მდებარე მდგომარეობა კეთილშობილურად მპაპავს უფრო მაღალს, და უფრო შორი — უფრო იშვიათს.

ყველაფერი მოწმობს იმას, რომ ნამდვილი დაშუქვედობა და დაილოდა ყალბის გარეშე. მოთამაშე არ აღიარებს, არც სხვის და არც თვით საკუთარი თავის წინაშე, თავისი შანის ცვალებადობას; შეყვარებული — თავისი ცეცხლისას; გმირი — თავისი ვარკვავების ციმციმს. აი, რატომბა, რომ არაფერი გაცდებულა სათვალავში არ მოიგება. ექვების, თავმობრზების, გულაცრუების, ხელისმომცარების, მოწყენილობის მიქმალავს; წინააღმდეგობების წაშლა; და, ამასთან, ყველა მტკიცე საყრდენის განმტკიცება, სიმდიდრის გაზღვირება, კვლავ დაგრეობვა; ყოველწამიერი გაყალბება წამის; მცირის დაძვრობა და აღიღის განღვირება.

ს ი ც რ უ ე

ის, რაც ჩვენ გვაიძულებს ვიცრუოთ, შხირად სხვა არა არის რა, თუ არა გრძობა იმისა, რომ ჩვენ უშეწონი ვართ სხვების წინაშე; რომ ისინი ვერასიღებდით თუ გაიგებენ ჩვენს ქცევას; რომ ისინი ვერასოდეს ვერ აღიქვამენ ან ცილებლობას (რომელიც თვითონ ჩვენ აუხსენილად გვეხვევა თავს).

— მე შენ ვეცევი იმას, რისი გაგებაც შეგიძლია. შენ არ შეგიძლია გავგოს სიმართლე. მე ისიც კი არ შემიძლია ვცადო, რომ შენ გაგაგებინო ეს. ამიტომ მეც ავდგები და მოგაბატუებ.

— ესაა სიცრუე იმისა, ვისაც აღარა აქვს სხვისი სულის იმედი, და ამიტომ ცრუობს მის წინაშე, ვინაიდან სიცრუე უფრო მარტოვია, ვიდრე სიმართლე. თვით ყველაზე რთული სიცრუეც კი უფრო მარტოვია, ვიდრე სიმართლე. სიტყვას არ შეუძლია მკინდეს იმის პრეტენცია, რომ გადმოსცეს ინდივიდის მთელი სიროული.

\* \* \*

როცა ვილაცის მიმართ „ეთილი ხარ“, ამით მათ აძლევ იმის საბაბს, რომ დაგიმონოს. მას უფრო აღარ აქვს შენი სიტყვი. ის აშკარად თავსაც მათია შენს მიმართ. ის უკვე დაუფიქრებლად გაიუნებს. შენ უკვე აღარა ხარ მისი ხელისშემშლელი. შენ ფარულად შედისარ მის ჩანაფიქრში, ყველაზე აოლი საშუალებების სახით.





რა უცნაურია იმაზე ფიქრი, რომ ტვირთის სიმძიმე — ჩვენი წარსული ცხოვრების გაკლენა ჩვენს აწინდელ ცხოვრებაზე — სიციხულის დარჩენილი დროს სავარაუდო ხანგრძლივობა განიზომება; რადგან თუ წინ დიდი დრო გვიძევს, წარსული თავად ანაღურდება, თავად შესუსტდება და შესუსტებდება. კაცო მრავალნაირი არსებობის უნარს შეიძენს.

მამასადავმე, ვინც მსუბუქად ატარებს თავის წარსულს, უთუოდ იხანგრძლივებს სიციხულს.

გულცივი კაცი, სწორედ თავისი გულცივიობის წყალობით, უკეთ ეკუთვნის სინამდვილეს, რომელიც თავადაც გულცივია. — საგნები არც ისწრაფიან და არც იგაიანებენ, არც ნაწობენ და არც იმედოვნებენ.

და ამ კაცის გულცივობა პარმონიულად ეთანხმება და ესადაგება მ რ ო ს ა ც ე, ესე იგი, მზად აღმზობისას უოველივე იმის საპირისპიროსას, რასაც ჩვენში ჰქვია აფექტი.

ჩვენ მით უფრო ნაკლებ თაკის უფალნი ვართ, რაც უფრო მეტად გვჭირდება ის, რომ თავისუფალნი ვიყოთ. მაგალითად, საფრთხეში, ან ცთუების ეპსი. ჩვენი თავისუფლება მცირდება სურენლოდ, მცირდება ამინდით, მცირდება ხიჯაოთით.

მაგრამ როდესაც ვუკვირდებით, რომ ეს თავისუფლება ამდენ სხვადასხვა რამეზეა დამოკიდებული; რომ ის იზრდება, რომ ის მცირდება; რომ ფისკურად თუ მორალურად ჩვენთვის შესაძლო მოქმედებათა თუ გადაწყვეტილებათა რიცხვი ესოდენ უცნაურად ცვალებადია; რომ ენერჯია, რომელსაც ფლობს ის, რაც სჯის ჩვენში ჩვენსავე ხატებს, ცვლილი სიდიდით, — ხომ არ ნიშნავს ეს, რომ თავისუფლება სხვა არა არის არა, თუ არა გარემოებათა შედეგი, რომელნიც მას ავიწროებენ ანდა ავრცობენ, ესე იგი, თანაფარდობის ფორმა, რომელიც შეიძლება ერთმანეთს უფარდებდეს, ერთის მხრივ, იმას, რაც ჩემზე მოქმედებს და, მეორეს მხრივ, ჩემს სასუს მის მოქმედებაზე?

— როდესაც მტკიცია, მეშინია, ან სხვა რამ მიჭირს, ჩემში მაშინვე უფრო ნაკლები გასაქანი ეძლევა აზრს, რადგანაც მისივე ვიწროვდება აზრის ასპარეზი. მაგრამ როგორც კი გაჭირვება გაივლის, მე კვლავ ვიბრუნებ ჩემს ვრცეულობას. კერძოდ, კვლავ ვიძენ თვით იმის უნარს, რომ თვითნებური გასაქპირი შეუქმნა ჩემს თავს. მე თავისუფალი ვარ: მამასადავმე, თავს ვიტყვევებ, მე უურადლებას ვამხატვებ ჩემს თავზე, ამოცანას უსუსხად და თამაშის წესებს თავს ვხატვ მას, მე ვტოვებ გარკვეულ მდგომარეობას. მე ვაუქმებ თავისუფალ გაცვლა-გაშვალვას და სულიერი გარკიბების თანასწორობას. მე ვმზარეულობ ჩემი გრძნობებისა თუ აზრებისეულად წარმოებისა ამ თუ იმ პირობებზე. მე ვაღდენ ჩემ ი დ რ ო ს ს სექციალიზაციას.

შოში, რომელსაც გავიწროვებ სხვისი აზრი, განპირობებულია ჩვენი სისუსტით, რომელსაც არ შეუძლია ხელი არ შეგვიშალოს იმაში, რომ ჩვენს გულში გავიმეორროთ იგი ჩვენივე თავის წინააღმდეგ. — ესე იგი, შესაძლებელი დაცვის გარეშე.

ჩვენ არ შეგვიძლია განვიხილოთ სხვისი აზრი, როგორც მისი ავტორისგან განუყოფელი, და, ამრიგად, სასრული და ზიჯლის დირისი, როგორც თვით კაცი.

იმას, რაც ვეყვას სწამდა, ვეყვან სწამათ და უოველივით სწამდათ, ვეყლა ზანისი აქვს იმისა, რომ უაღბო აღმოჩნდეს.

ღმერთმა შექმნა კაცი, და რაკი ვერ ჰყოვა, რომ ის საქმარისად მარტოა, სამეგობროდ შეუქმნა ქალი, რათა კაცს უკეთ ეტარძოთ თავისი მარტოობა.

კაცთა უმრავლესობას იმდენად ბუნდოვანი წარმოდგენა აქვს პოეზიაზე, რომ თვით მათი წარმოდგენის ბუნდოვანება პოეზიის განსაზღვრებაზე იქვეა მათთვის.

ლექისი ღირსება: ერთი მავთილი სიტყვა ვეკლავრს აფუქებს.

წაწრმოების ნაწილები ერთზე მეტი ძაფით უნდა უკავშირდებოდნენ ერთმანეთს.

რ ჩ ე ვ მ წ ე რ ა ლ ს

ორი სიტყვიდან უმოკლესი უნდა იარჩიო. (მაგრამ, დავ, ფილოსოფოსმაკ უურად იღოს ეს პატარა რჩევა)

ქეშმარტი კრიტიკის სავანი უნდა იყოს იმის აღმოჩენა, თუ რა პრობლემას ისხავდა ავტორი (ცნობიერად თუ არაცნობიერად), და როგორ შესძლო მისი გადაჭრა.

ვეულაზე მდამალი ენარი არის ის, რომელიც ჩვენგან ვეულაზე ნაკლებ ძალისხმევას მოითხოვს.

ჩვენ ვიუენებთ, როგორც უსასიდილო მკვლევს, ათას იგეთ რასმე, რაც სიციხულის ფსაღ დასჯლომითა ადამიანებს; მარგალიტებს, რომელთა მომპოვებლებიც სისხლს ანთხედდნენ, ნაწარსა გადარჩინელ წიგნებს...

მ ხ ა ტ ვ რ ო ბ ა

მხატვრისი მზინა გაურკვეველია. ის რომ გარკვეული იყოს, — მაგალითად, ხილულ სავანთა ილუზიის შექმნა, ამ მჭერის დატობნა ფერებისა და ფიგურების თავიზებული მუსიკალური განწარმებისათვის, პრობლემა გაცილებით უფრო გაოლდნობდა და უამქველად უფრო მეტი მშვენიერი ცხე იგი კონკრეტულ მოთხოვნილებათა შესატყვისი) ნაწარმოები შეიქმნებოდა. მაგრამ ველარ ველირისებოლით აუხსნელად მშვენიერ ქმნილებებს.

ალარ გვეჩვენებოდა არცერთი იმეოი ქმნილება, რომლის ამოწურვაც შეუძლებელია.

უოველგვარი უსარგებლო საქმის კეთებისას ღვთაებრიობას უნდა მიუღტოვოდ. ან სულაც არ უნდა მოჰკიდო ხელი მას.

მუსიკა საქმიოდ მალე მებერდება, და მით უფრო მალე მებერდება, რაც უფრო მაძარად მოქმედებს ჩემზე. რადგანაც თვითონვე უშლის ხელს იმას, რაც ეს-ესნა აღმარ ჩემში: აზრებს, ხილვებს, სახეებს, წანამდგრატებს.

იშვიათა მუსიკა, რომელიც ბოლომდე ის არის, რაც არის; რომელიც არ უშლის და არ არღვევს იმას, რაც თვითონვე შექმნა; არამედ ასაზრდოებს იმას, რაც არსებობისთვის გაიწერია — ჩემში.

აქედან მე ვასკერი, რომ ამ ხელოვნების კემწინად დამფესვლად, უთუოდ, უნდა მივიჩნიედით მას, ვისაც ის არაფერს არ შთავაგონებს.



აღმაწურ ქმნილებათა ფასეულობა მათივე რაობით კი არ განსაზღვრება, არამედ იმ განვითარებით, რასაც ისინი იჩენენ სხვა კაცთა თუ შემდგომდროინდელ გარემოებათა წყალობით.

ჩვენ წინასწარ არასოდეს არ ვიცით, იცოცხლებს თუ არა ესა თუ ის ნაწარმოები. ის სხვა არა არის რა, თუ არა მტნაყლებად სიცოცხლისუნარიანი ჩანასახი; და მას სურდება პირობები, რომლებიც შეიძლება კეთილმოწყაელი აღმოჩნდნენ თვით ყველაზე სუსტის მიმართაც.

\* \* \*

ყველაზე დიდი ხელოვნება ის ხელოვნებაა, რომლის მიზანკვებით გამართლებული არაა, კანონიერი, დასაშვებნი, და რომელიც მათი მეზობებით არ უძმდება, არც უფასურდება, და არც ისინი — მისით.

\* \* \*

კლასიკური ქმნილებები, შესაძლოა, ისეთი ქმნილებები არიან, რომლებიც შეიძლება მიხვდნენ, მაგრამ არ ჩაქრნენ და რა საგულისხმო იქნებოდა აღმოგვიჩინა და გამოგვევლინა ეგრეთ წოდებული კლასიკური ეპოქების ხელოვნებათა პრინციპებში, წესებში, ნორმებში თუ კანონებში სრულყოფილებისა თუ სრულკმნინილი ფორმების იდეაში ჩაყირული და ჩაღვლებული თვითშეზაზვის ნება.

\* \* \*

პოეტების სილიად ისაა, რომ შეუძლიათ ზუსტად ამოიხსლონ სიტყვებით ის, რასაც მხოლოდ ბუნდოვანად ჰქვებენ გონებით.

\* \* \*

შთაგონება არის შიპოთეზა, რომელიც ავტორს დაშვირებლის როლით აყენებს.

\* \* \*

მშრალი სტილი უხარწნელი მუმიასავით უძლებს დროს, მაშინ როდესაც ბევრი სხვა სტილი, სიმუშენით გასიებული და მალაფარდოვანი ხატოვანებით შემკული, თავიანთ სამაგულუმშივე იხრწებიან და ლტებიან. შემდეგ მათი სამარხებიდან ჩვენ ვიღებთ გაღარჩენილ დიალემებს და ბეძებებს.

\* \* \*

ტკბობა აბსტრაქტული და კონკრეტული აბსტრაქტული ტკბობა — შესაუთრის ტკბობა: აზრი, რომელიც თავისი თავივე ტკბება.

კონკრეტული ტკბობა — მფლობელის ტკბობა: მისი მოქმედება და მისი შეგრძნება, რომლებიც სიხარულს ჰგვიჩინებს მას.

ეს საგანი ჩემია. მე შემეძლია მოვიხმარო, ანდა ბოროტად მოვიხმარო იგი.

ეს საგანი ჩემთვისაა. მე ვგრძნობ, მე ვიყენებ, ან ბოროტად ვიყენებ მას.

ერთი ძალბოლიდებით ტკბებიან, მეორე — მოქმედებით. პირველი მეორეთა თვალში ხელმოჭერდნენ ჩანან, მეორეში პირველთა თვალში — ხელგაშლილი.

ძუნწი უფრო პოეტია, ვიდრე მფლანგველი.

\* \* \*

ყოველი აზრი გამონაკლისია იმ ზოგადი წესიდან, რომლის თანახმადაც, არ უნდა ვაზროვნებდეთ.

\* \* \*

უმრავლესობისათვის უცნობია ის, რასაც სახელი არა აქვს; და უმრავლესობას ჰგონია, რომ არსებობს ის, რასაც სახელი აქვს.

ყველაზე უფრო მარტივია და ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან საგანთანგან ყველას რადი აქვს სახელი. რაც შეეხება არა გრძობად საგნებს, დუფინობით ბუნდოვანი სიტყვა, როგორც მაგალითად, იდეა, აზრი, გონიერება, ბუნება, მქესიერება, შემთხვევითობა და ა. შ., შემდეგისამებრ გვესახებურება ჩვენ ისინი, თავის მხრივ, იწყვენ ამ შეიცნობენ ასევე დუფინობით: არარსებულ პრობლემას.

ჩვენს სულს ორი ინტერდინტი აქვს: უწესრიგობა და მისი შემდგომი წესრიგების მომზადება.

\* \* \*

ხანდახან სიბრძნე, ხანდახან კი ძალბოლიდობა სულსა გაკერადება ფაქტის წინაშე.

\* \* \*

„სული“ არაფრისგან რაღაცას ქმნის, და რაღაცისგან არარას. ის მბატებს და აკლებს არსებულს. რაც ყველაზე ძნელია მისთვის, — ეს თავშეკავება გახლავთ.

\* \* \*

საჭიროა, ასე თუ ისე პატივს ვცემდეთ, თაყვანს ვცემდეთ ჩვენს წინაშე წამოჭრილ ყველა სიძნელეს. სიძნელე არის სიმათლე. დაუძლეველი სიძნელე — მუჯა.

\* \* \*

დროა ვისწავლოთ უნდობლობა ჩვენივე აზრის მიმართ, იმით რომ ჩვენს იკვეთს აზრის მიმართ...

\* \* \*

ლიტერატურა, რომლის სისტემაზე შეგვიძლია შევიცნოთ, განწირულია. ჩვენ გვიზიდავს სისტემა, და ნაწარმოები გრამატიკული მრავლობის მნიშვნელობას და ინარჩუნებს. ის მხოლოდ სისტემის ცხადყოფაში თუ გვიწყობს ხელს.

\* \* \*

მშვიდობით, — ეუნება მომავალი სარკეს, რომელსაც მას უწევდა, — ჩვენ ვეღარასოდეს ვიზილავთ ერთმანეთს...

\* \* \*

ბედნიერება ყველაზე სასტიკი იარაღია დროის ხელში.

\* \* \*

ვისაც ქება-დიდება უფერია, არა სძულს კაცია. ვისაც კრიტიკისა უწონია, მისგან საწინდელ კერძსა ქმნის.

კრიტიკა და ქება-დიდება ჩვენ გვაფიქრებინებენ, რომ ვიღაცას შეუძლია მოგვცეს უფრო მეტი, ვიდრე თავად ფლობს.

\* \* \*

რასაც უნდა ამბობდ, ყველაფერს, რასაც შენ ამბობ, შეუძლია უფრო მეტი თქვას, ვიდრე შენ გგონია, თუკი ის, ვინც შენ გისმენს, უფრო პოეტია, ვიდრე შენ გგონია, ანდა ნაკლები.

\* \* \*

ყველაფერი, რასაც ლაპარაკობ, შენზე მეტყველებს: განსაკუთრებით მაშინ, რაცა სხვაზე ლაპარაკობ.

\* \* \*

ვ ლ ა პ ა რ ი.

\* \* \*

ერთი კაცი ბძქმინი გახდა. მან ისწავლა არ გაეცთებინა არცერთი უსარგებლო ყვები, არ წარმოეთქვა არცერთი უსარგებლო სიტყვა.

ცოტა ხნის შემდეგ, იგი დაძარცხდა.

\* \* \*

ყოველმა კაცმა იცის ურცხვი ისეთი რამ, რაც თვითონაც არ იცის, რომ იცის. ცოდნა ყოველდღე იმისა, რაც ვიცით? ეს მარტივი ძიება ამოსწრავს ფილოსოფიას.



# ბავშვობა

ნინო ტიკლაური, 1965 წ.  
 შუა პერიოდი, 7 წ.  
 ლდია ქარიჭიანი-მუხომანი, 8 წ.

ესი მორაჯის სახელების მხანობის სახლი ვიზრათა ქართული თეატრის დღისაღწევი მიწვეული ბავშვთა მხატვების გამოფენა, რომელიც მოაწვდის საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრომ, მხატვართა კავშირმა, თეატრალურმა საზოგადოებამ და ბავშვთა სფეროსის გადგრეგამ.



# ნახატები



ირაკლი ვეზია, 5 წ.  
 ირანე ტანატაძე, 10 წ.  
 გიორგი ნემსაძე, 2 წ.  
 ზენა ციციანი, 8 წ.





ღრმა ფიქრი წასული კაცი. მისი სახე არაფრისმთქმელია; ვერაფერს ვერ ამოვიკითხავ მის ნაკეთებზე, როგორ შეიძლება ასე შორის იყო იმისგან, რაც ასე ახლოა?

\* \* \*

გეზინოდეს ქეზმარტებისა, როგორც ცეცხლის. მას ცეცხლის თვისებები აქვს. ვერაფერი ვერ უძლებს.

\* \* \*

სიმათილე იმდენჯერ უპირისპირდება მშვენიერებს და სიკეთეს, რამდენჯერაც მოგვეპირინება.

\* \* \*

წაწარმოები მრავალი „სულისა“ და მოვლენისაგან არის შექმნილი — (წინარები, მდგომარეობანი, შეუზღვევიობანი, წინაშობები და მურტლები, და ა. შ.) ავტორის ხელმძღვანელობით.

მასხადამე, ეს უყანასნელი უნდა იყოს დახვეწილი პოლიტიკოსი, რათა შეეძლოს ერთმანეთს შეეთანხმოს ეს პირქუში ლანდები და ურთიერთმოქიშპე ინტელექტუალური ქმედებები. აქ უნდა ითვალთვალოს, იქ უნდა გაძვრეს: უნდა შეაუყონო, გაისტუმრო, მოზარძანება სხხოვო, საქმით დაინტერესო, — ათსგვარი შელოცვა, გრძნებით შეყვრა, მონუსხვა, — ჩვენს პირად, შინაგან, გრძნობადეკონკრეტულ სამყაროზე ზემოქმედების მოხასხენად ჩვენ მხოლოდ მაგიერსა თუ სიმოლოდურ საშუალებებს ვფლობთ. უშუალოდ ნებელობა აქ არას მანისია. მისი ძალისხილება არ ცუცვალდება ამ რიგის არცერთ შემთხვევითობასა თუ თვითნებურ თამაშზე, რომლებსაც უნდა დაუპირისპირო ესა თუ ის უნარი, ისეთივე ანაზღედული, ისეთივე ცოცხალი და ცვლადი, როგორც ისინი არიან თავად.

\* \* \*

წაწარმოები და მისი დღეგრძელობა. უველა დღეი კაცი სულდგმულობს იმ ილუზიით, რომ შესძლებს რაიმე ვადსდროს მოხვალს; სწორად ამას ჰქვია დღეგრძელობა.

მაგამ დროს უღმობილია, — და თუ ვინმე, ასე თუ ისე, მაინც ეუბრება, თუ რომელიმე ქმნილება ტივივებს, ტალღებზე ირწევა და არ იძირება, — უყოფლითის შეიძლება ვამტყივოთ, რომ ის ძალიან ცოტათი მკავს იმას, რაც ავტორმა, მისი აზრით, დაუტოვა შთამომავლობას.

წაწარმოების ცოცხლობის მხოლოდ იმ დღენად, რამდენადაც შეუძლია სულს სხვა რამად ჩანდეს, და არ იმად, რადაც ის შექმნა ავტორმა.

ის ცოცხლობს თავისი სახეცვალებადობის წყალობით, და მით უფრო მეტხანს ცოცხლობს, რაც უფრო უკეთ უძლებს ათასწარი გარდამქნას და განწირებას.

ან არა და, სიცოცხლის უნარს რომელიდაც სხვა თვისების წყალობით იძენს, რომელიც არც ავტორისა და მოკლებული და არც ავტორისთვისა, არამედ მისი ეპოქისა თუ ხალხისა განპირობებული, და რომელიც ფასეული ხდება იმ ცვლილებათა წყალობით, რასაც გინცდის ეპოქა თუ ხალხი.

\* \* \*

დიდხანს, ძალიან დიდხანს ადამიანის ხმა იყო ლიტერატორის ის საუფქედო და საწყისი. ხმის ფენიერად ხსნის ძველთაძველს ლიტერატურას, ხანდახან კლასიკამ აიღო ფორმა და მომხილავი ტემპერამენტი. ადამიანის მთელი სხეული წარმოდგენილია ხმასით; და მასშივე პოულობს საყრდენსა და წინასწარობის პრინციპსაც ჩვენი აზრი...

\* \* \*

მოვიდა დღე, როცა ხალხმა ისწავლა თვალბით კითხვა, უხმოდ და უხმენლად, რის შედეგადაც ლიტერატურა არახსულად შეიცვალა.

გადასვლა, დანაწევრებულიდან მოუხელოებელზე — რიტმულიდან და წყობილიდან მომენტალურზე — იმისგან, რასაც აღიარებს

და მოთხოვნს აუღიბორია, იმაზე, რასაც იღებს და ნათქმის უფრო ლიდან მარდი, ხარბი და დაუმჯობესალი თვალთ.

\* \* \*

შთაგონების იდეა შემდეგ იღებს შეიცავს: ის, რაც მუქთადა გემოქვეა, უველაზე ძვირფასია.

ის, რაც უველაზე ძვირფასია, მუქთი უნდა იყოს.

დაკიდევ ამას: უველაზე მტკადა ამაყობდენ იმით, რაც უველაზე ნაკლებ დაკვალბებულია შენგან.

\* \* \*

ვაი სირცხვილი: წერდა და არ იცოდო, რა არის ენა, სიტყვა, მტაფორა, იდეებისა თუ ინტონაციის ცვალებადობა; ვერ აღიქვამდენ წაწარმოების განვიარებისა თუ მისი დამსარტლებელი პირების სტრატეგურას; ძლივსვლივით არჩვევდ მიზნს, და საერთოდ ვერ არჩვევდ საშუალებებს! გრცხვენილად იმისა, რომ შთითა ხარ...

ავტორის მხრივ — ვარიანტები

ლეკის დანარსდეს არ არის დასრულებული — მხოლოდ შემთხვევითობა ასრულებს მას; ესე იგი, ის, რაც შკითხველს გადაცემს ლექსს.

ეს შეიძლება იყოს დალილობა, გამოქმელების მოთხოვნილება, — ახალი ლექსის მომწიფება.

მაგამ თვით წაწარმოების მდგომარეობა არასოდეს არ გვიჩვენებს (თუკი ავტორი ბრძივი არ არის), რომ არ შეიძლება გადაღრმავოთ. გადავავთოთ, საწყისი მონახაზად ან ახალი ძიების დასაწყისად მივიანითო იგი.

პირადად მე მწამს, რომ ერთი და იგივე სიუჟეტი და თვით ერთი და იგივე სიტყვები შეიძლება დასრულებულიდ გამოიყენო მთელი სიცოცხლის განმავლობაში.

„სრულქმნილება“ — ეს არის შრომა.

\* \* \*

ჩვენ მივღვივართ ფორმასთან, რათა უკიდურესად შევზღუდოთ შკითხველის შესაძლებელი როლი, — მტკიც, რათა მიწიფამდე და დავუვანითო ჩვენნივე გაურკვევლობა და შესაძლო თვითნებობა.

ცუდია ის ფორმა, რომლის შეცვლასაც ვცილობთ და ცველით კიდევ ჩვენდა თავად; კარგია ის ფორმა, რომელსაც ვიშორებთ და ვბამათ, რადგანაც ამოდ ვესწარფით მის გაუმჯობესებას. ფორმა არსებითად დაეკუშირებულია განმეორებასთან.

მასხადამე, სიახლის კულტი უპირისპირდება ფორმისთვის ზრუნვას.

\* \* \*

თუ გემოვნება არასოდეს არ გრდელატობთ, მასხადამე, ღრმად არასოდეს ჩაგებდეთ თქვენსვე თაშში.

ხილო თუ გემოვნება საერთოდ არ გაგანიათ, ეს იმას ნიშნავს, რომ ამოდ ჩაღრმავებხართ თქვენსვე თაშს.

\* \* \*

პროზა არის ისეთი ტექსტი, რომლის მიზანიც შეიძლება სხვა ტექსტით იქნეს გამოჩატული.

\* \* \*

როცა სტილი მშვენიერია, ფრაზა მკაფიოდ იკვეთება, მიზანი ცხადი ხდება, — უველაფერი სულიერდება.



შეიძლება ითქვას, რომ, რასაც უნდა განწინიდეგ ან ენებოდეს, სიტყვა წმინდა ჩრება, როგორც სინათლე. მისგან განდევნილი ჩრდილის გათვლა შესაძლებელია. ის არ ითქვამება ფერებში, რომლებსაც არსებობისთვის თვითონვე იწვევს.

\* \* \*

კრიტიკოსი მკითხველი კი არ უნდა იყო, არამედ მკითხველის მოწმე: ვინც ხედავს, როგორ კიბოვლობს ის და რადაცს გამო დე-ლავეს. უარსებობის კრიტიკული ოპერაცია მკითხველის განსაზღვრა გახლავს. კრიტიკა მემტისმდად დიდ ყურადღებას უთმობს ავტორს. მისი სარგებლობა, მისი პოზიტიური ფუნქცია შეიძლება ამ სიტყუე-ბით იქნეს გამოხატული: ამა და ამ ტექსტზე ამ დეტალს და ამა და ამ განწყობის კაცს მე ვფრჩხევ წა-კითხოს ესა და ეს წიგნი.

\* \* \*

როცა ნაწარმოები გამოქვეყნებულია, მისი ავტორისული განმარტება სულაც არ არის უფრო მეტად ფასებული, ვიდრე ყველა სხვა განმარტება.

და მე შევქმენი პიერის პორტრეტი, მაგრამ ვილაყს ჰგონია, რომ ის უკან უფრო ჰგავს, ვიდრე პიერს, მე ვერაფერს დავუპირისპირებ მას... — და მისი მტკიცება ჩემი მტკიცების ტოლფასია.

ჩემი შინაფიქრი სხვა არა არის რა, თუ არა ჩემი შინაფიქრი, ნაწარმოები კი არის ნაწარმოები.

\* \* \*

ს ი ც ხ ა დ ე

„გააღუთ ეს კარი“, აი, ცხადად და ნათელი ფრწა. მაგრამ თუ ასე მოგმარათვენ ტრიალ მინდორში, ჩვენ ვეღარ ვიგებთ მას. ხოლო თუ ის გადატანილი მნიშვნელობით არის ნაშაბრი, ცვლავ გასაგებები ხდება.

ყველაფერი მშენების აზრზეა დამოკიდებული: უმატებს თუ არა იგი ნაქვას ესოდენ ცვლად პირიბითობებს, შეუძლია თუ არა მათი მიკვლევა?

\* \* \*

და ა. შ... და ა. შ...

მალარმეს არ უყვარდა ეს გამოთქმა, — ეს უნტი, რომელიც გა-მორიცხავს უსარგებლო უსასრულობას. იგი არ სცნობდა მას. მე კი მომწონდა ის და მალარმესი მიყვარდა.

ეს გონების ყველაზე ნიშანდობლივი რეაქციაა. და სწორედ ეს გამოთქმა აძლავს მას მსდელიბისთვის.

„და ა. შ.“ უცხოა ბუნებისათვის, რომელიც არის უწყვეტი და უღმობილი ჩაითვლება. ტრადიციული ჩაითვლება. ბუნებაში არ არსებობს წაწილი მთელისათვის. — გონება განმეორებას ვერ იტანს. გეგონება, რომ ის განუმეორებლობისთვის არის შექმნილი. ერთხელ და სამუდამოდ. და როგორც კი შენიშნავს კანონზომიერებას, ერთფეროვნებას, განმეორებას, — ის პირს იბრუნებს.

\* \* \*

განსხვავება კლასიკოსსა და რომანტიკოსს შორის უმნიშვნელოა. ასე განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან ის, ვინც არ იცის თავისი ხე-ლობა, და ის, ვინც მას ფლობს. თავის ხელობას დაუფლებული რომანტიკოსი კლასიკოსს ხდება. აი, რატომ, რომ რომანტიკოსი პარანა-სით დავიკრიკვინდა.

\* \* \*

ხელოვნების ნაწარმოების ქემპირტი მოყვარულნი ისინი არიან, რომელნიც მის ქვერტას თუ მასზე ფიქრს არანაყად ვენებასა და დროს ალუენ, ვიდრე საქირო იყო მის შესაქმნელად.

მაგრამ მასთან უფრო მეტად დაკავშირებული არიან ისინი, რომელნიც მას უფროთინად და გაუბრბაინ.

საქმი იმდენად ხალხის აზრებზეა როდია, რამდენადაც დაუფლებელია მისი. ზოგი მწერალი და პოეტი მეამომხე ბელადებსა თუ ტრამპუნებს ჰგვანან, რომლებიც სილანდაც გვევლინებიან და ერთბაშად იძენენ შეუზღუადი მმრანაზობლის უღლებას ხალხზე. მეორენი უფრო ნელა მიკრბება ძალაუფლებას და ხელიდან ადარ უშვებენ მას. ისინი ავტორს იმპერირებს არსებენ.

პირველნი ამხსვრევენ კანონებს, შუათით ავებენ სულებს, — გრგინავენ მოქვფრული ცის კილით-კილდებ, რომელსაც ხანძრის ალით ანთებენ. მეორენი ქმნიან კანონებს.

\* \* \*

ხელოვნებისა და, საერთოდ, სულის ქმნილება მნიშვნელოვანია, როცა მისი არსებობა განსაზღვრავს, განაპირობებს, არსებობისათვის იწვევს ან აუქმებს სხვა — უკუ შექმნილსა თუ ჭრ კიდევ შეუქმნელ — ქმნილებებს.

ის ამძაფრებს სულის გრანობელობას სრულიად სხვადასხვა ქმნილებათა მიზართ, ან იწუებს, ან ამთავრებს, და ა. შ.

\* \* \*

კაცის ცხოვრება მოქვეყნდება ორ ლიტერატურულ ფანრს შორის. ჩვენი ვნებების აღწერით ვიწყებთ და ჩვენი მემუარებიო კი ვამთავრებთ.

ლიტერატურიდან გამოვიდვართ და მასვე ვუბრუნდებით...

\* \* \*

ღრმა და შეუბრალებელი გონების კაცი დაინტერესდებოდა კია ლიტერატურით? ვითომ რატომ?

სად მიუჩენდა თავის სულში მას ადგალს?

\* \* \*

„გენიოსობა“ ეს არის ჩვეულება, რომელსაც ზოგ-ზოგი ითვისებს.

\* \* \*

მე იმდენი რამ ვიცი — მე იმდენი თანაფარდობის ერთობლიობა ვიკვებს — ხომ ხნას ვეღარ ვიღებ, მეტიც, ვეღარც კი ვაზროვნებ, ვინაჲდ, აზრის აღძვრისათავე, წინასწარ ვგრძნობ, რომ უზარმაზარი სისტემა ირყება, რომ უზარმაზარი შრომის დახარჯვა მომიწევს, რომ ვერასოდეს ვერ მივალ იქ, მაღალდაც სპორტი იქნებოდ და მისვლა. ეს ჩანასახზე მდლის, ჩანასახზე მაძრწუნებს. ეერა, მე ვერ გავებდავ ფეხი შედეგა ანაზდელდალ გამკრთალი სინათლის რკალში, წამიგრად რომ ანათებს წლებს.

\* \* \*

კაცი მხოლოდ შედაპირულადაა კაცი.

გაავრტე ტუაჲ, ვაკეთე; აქ იწეება მანქანა. შემდეგ კი შენ იკარგები გონებაშიუყვედომელ ულსტანციაში, რომელიც არა ჰგავს აზრებს, რასაც შენ იცნობ, მაგრამ მინც არსებობთა.

იგივე ითქმის შენი სურვილების, შენის გრანობებისა და შენი აზრების მიზართ. მათი შინაურულობა და ადამიანური იერი ამ მდებელი თვალთ დანახვისათავე ქარწყლებდა. და თუ ენის გარსს ვაკაძრობთ და ამ კანის ქვეშ ჩაუხედეთ მათ, ის, რაც მაშინ გამოჩნდება, მე თავგზას მიბნებს და მავნებს.

\* \* \*

ეს წიგნი, რომელიც შენ ასე მკრავადღეროვანი გგონია, მე თავისი ერთფეროვნებით მიწყალებს გულს. ის შენ სამყაროსათვი ნაორგვარი გეჩვენება, მე კი მასში ვხედავ მხოლოდ ერთადერთ „თანაფარდობას“, გულსგამაწვრილებლად განმეორებულს. მართალია, ის მთელ ლექსიკონს იწლებს, მაგრამ მინც ყოველთვის ერთ და იგივეა.

\* \* \*

აზროვნება?... აზროვნება! ეს ნიშნავს ძაფის დაკარგვას.

ისწავლე შენი სულის კიოხვა, და ყველივე დანარჩენი უხვად მოგეცემა.

\* \* \*

მწერლობაში არის რაღაც ელამი: ყველას ძალაუნებურად მეთხველურ უჭირავს თვალი. მასხანადმე, არის აზრის ერთგვარი სიბეჭეც: ერთგვარი ფარული აზრიც, სადაც ბუღღბს ყოველგვარი შარღღბანიში. ასე რომ, ყოველი ლიტერატურული პროდუქტი არ აწმინდა პროდუქტია.

ყველა კრიტიკონი ცუდი ქიოქონია, იმიტომ რომ ივიწყებამ უსოგადეს კანონს. ასე და ამრიგად, აზრი ქმნილობიდან ცაცხე კი არ უნდა გადღღღღღღღ, არაივე ქმნილობიდან—ნიღაბზე და ნიღაბიდან—მის მექანიზმზე.

\* \* \*

აჩვენე ერთხა და იმავე ფრასაში მისი ანარეკლი. მისი პასუხი, მისი არარობა, მისი საფუძველი.

\* \* \*

სევდა უსახობა.

\* \* \*

ურთიერთგამომრიცხველი საშუალებები.

ყველაზე მზღღღღ და ყველაზე მამაცს გაღღღღღღის თანაბარი შანსი აქვთ, უფრო მეტი, ვიდრე საშუალოდ მზღღღღღ და საშუალოდ მამაცს.

\* \* \*

...სევდა — აი, ჩემი კუმპარტი ბელომა...

\* \* \*

სიზღღღღის შეუძლია შემუსროს სიზღღღღ: მაგრამ აზრს არ შეუძლია შემუსროს მეორე აზრი. ის მუსრავს მის სარეზობას, მაგრამ არა მის შესახებლობას.

\* \* \*

მერწმუნე, არა და, მოკლავ, გაგათავებ.

\* \* \*

არის ლექსები, რომლებსაც პოელობენ, და არის ლექსები, რომლებსაც აკეთებენ.

აღტორი აუშკობებს ნაკონს.

და აზუნებრივებს ნაკეთებს.

ორმაგი სიმულაცია, პირუფ აზრით, რათა მიადწინ ამ სიყალბეს: სრულქმნილებას. თანაბრად დაშორებულს როგორც ყოველგვარი წმინდა თიონებობის, ისე ყოველგვარი წმინდა ნებელიობის, მიიერი პროდუქტისადაც, რომელიც არის მწარე, მტანჯველი, მწიკი, ნატიფი, ყველა სხვა ნების მიერ უარყოფადი; რომელსაც არ შეწყნებს მისი უნარი, რომ დაეჭიკმედიბაროს სხვებს.

\* \* \*

მე არ მიყვარს მქვერმეკედელება. მაგრამ დაწერილი, ის ჩემთვის სრულიად აუტანელი ხდება.

რატომ? მოგახსენებ. იმიტომ, რომ ის არის სიზრავლისა და მღერე წაჯიხიბის მისადაგებული ფორმა.

ის არის აზრის ფორმა — და ა. შ.

არ არსებობს აზრი, რომელსაც შეეძლოს ამნაირი სიტყვების გარსში გახვევა.

აზრი დასაბამს ვერ აძლევს ესოდენ გრძელსა და ესოდენ თავდაყრბულ ფრაზებს.

ყველა ეს სხვადასხვა სიგრძე სხვა არა არის რა, თუ არა ხელის ფათური.

\* \* \*

„სული“— თანსარად აბრუნებს და ატრიალებს რაღაცას, რასაც მის საყუთარ ენაზე ჭერ კიდევ არა აქვს სახელი, რაღაც უთქმელსა

და უცნაურ სუბტანცია; სანამ, ბოლოს და ბოლოს, ეს „სუბიექტი“, ეს არარობა, ეს მომწინ, ეს უნივერსალური საყრდენი ექსპლანაშა—არ დაემგანება იმიტებს, არ შეუბება იმიტებს, ზღღღღღღღ, შანსს, აღზობობას, შემთხვევიობას, რომელიც არის ცნობიერება!

\* \* \*

მწერალი ღრმია, თუკი მისი სიტყვა, ადვილად აღსაქმელი აზრის ენაზე გადატანილი, შეაღძრავს ხანგრძლივი და საგრძნობლად სასარგებლო სულიერი ქმედობისთვის.

მაგრამ ხაზგამსული პირობა არსებობს. მარჯვე მოხვედლს (მერედა, რამდენია ასეთი) და თვით კაცსაც, რომელიც, ჩვეულებისამებრ, იოლად იხვევა მალაღობრეულების სამოსში, — ყოველთვის შეუძლია წარმოვიდგინო მოჩვენებითი სიღრმე მიკიბულ-მიკიბული სიტყვების მადღუნებელი კომბინაციებით. ჩვენ გვგონია, რომ აზრს ვსვდებით, მაშინ როდესაც, სინამდვილეში, მხოლოდ დავეძებთ მას. ისინი გვაძიებენ უფრო მეტი გავილო ჩვენის მზრავ, ვიდრე მათგან მივიღო. ისინი იძილებულს ვცხდიან, რომ გოგონება, რასაც ვწერო იწვევენ, მათი გავიბის სიმძელს მივაწერო.

ნამდვილი სიღრმე გამჭვირავულია. მას არ სჭირდება რაღაც განსაკუთრებულ სიტყვები, როგორც მაგალითად, სიკედილი, დემერტი, სიციცხელი, სიყვარული, არამედ ამ ტრომბონების გარეშეც იოლად გადის.

\* \* \*

შობაღობის შემცირება.

შობაღობის შემცირების მიზეზი ნათლია: ეს გახლავთ გოგონის დომინანტობა.

შობაღობის წინაწარმჭერტ მეუღლეთა კამი შეადგენს მომავალზე გულაერილ ხალხს.

ასეთი უნდა დაკარგო, ან შენი რასა.

\* \* \*

გემოვნებინა კაცი ერთგვარი ურწმუნოა. მას არა სწავს განცვიფრება: თანადროულ ხელოვნებათა ეს ერთათადრონი კანონი. რაღაც განცვიფრება არის რაღაც დასრულებული.

\* \* \*

ყველაზე მამიკტურია ის ტენდენცია, რომელიც გვაძიებებს ყოველ ოცდაათ წელიწადში აღმოგონიოთ „ბუნება“.

არ არსებობს ბუნება, ან, უკეთ არის ვთქვათ, ის, რასაც მოცულებულია ბუნება, სხვა არა არის რა, თუ არა მტრ-ნაკლებად ძველი პროდუქტი.

აზრი, რომელიც პირველქმნილი არისსაკვე მიზრუნების ისახავს მონად, მათორმელი ძალითა სავხე, ჩვენ გვგონია, რომ არსებობს ამნაირი პირველქმნილობა, მაგრამ ზღვა, ხეები, მწიკონები, — და, მით უმეტეს, ადამიანის თვალი, — ყველაფერი ეს ხელოვნებაა.

გაკეთილშობილება და კეთილშობილების მოთხოვნობა, რაც ნიშნულია კლასიკოსებისთვის, დიდად როდი განსხვავდება ნატურალიზმისაგან.

ორივე მოთხოვნობა (გამკრიახობისა და გულწრფელობის სხვადასხვა მარისის გათვალისწინებით) გულისხმობს პირველსაწყისთა საქმარის დაიწყებას.

შუბი უფრო კეთილშობილურია — და უფრო ბუნებრივიც, ვიდრე თოფი.

წვილი წადა უფრო კეთილშობილურია, ვიდრე წვილი ჩემმა. დაიწყება კაცის, გამორიცხვა კაცის, უმოქმედობა კაცის, დაიწყება კაცის არსებობის უწინდელი პირობებისა, — აი, რისგან იიხზება „კეთილშობილება“, „ბუნება“ და... ეგრეთ წოდებული „ადამიანრობა“.





რატორი და სოფელი — აი, მარილი მიწისა. დანარჩენი კი  
კერპთათყვისნაცემი მდინარეა: ისინი სიტყვებს საგნებად, ხოლო  
ფრაზებს აქტებად თვლიან.

მაგრამ პირველი ყოველივე ამას ერთობლივად აღიქვა-  
ვენ; მათშია სასუფეველი შესაძლებლისა.

აქედან გამოდინარეობს, რომ ზუსტი, მძლავრი და გამბედავი  
მოქმედების კაცო, თავისი არსით, დიდად რადი განსხვავდება თვი-  
თმპურადებისა და თავისუფალი პირგონებისაგან. შინაგანად ისინი მძე-  
ბი არიან.

(ნაპოლეონი, კეისარი, ფრედრიხი — მწიგნობრები არი-  
ან, რომლებსაც უშურველად მიემადლათ იმის უნარი, რომ —  
სიტყვების მეშვეობით — მართავდნენ ადამიანებს და საგნებს).

\* \* \*

უკვე აღარავის შეუძლია სერიოზულად იმსჯელოს სამყარო-  
ზე. ეს სიტყვა თავის აზრს ეტყობს. და თვით „ბუნებაც“ თანდათა-  
ნობით იწრება აზრისაგან, რომელიც მას სიტყვის ანაზნა ტო-  
ვებს. ეს სიტყვები, სულ უფრო და უფრო აუტარად, მართალიედ  
სიტყვებადა გვევლინებიან. იმიტომ, რომ სულ უფრო მეტად საგ-  
რნობი ღებვა გათიშულობა, ერთის მხრივ, საყოველღაურო სიტ-  
ყვანსა და მეორის მხრივ, ზუსტ მეცნიერებათა მოწინავედელი კო-  
მუნიკაციებისა და მათი ფიქსაციისათვის საკულდაგულოდ დაშუშავე-  
ბულ წმინდა იდეათა კოდექს შორის.

და ამა, ახლოვდება აღსასრული არაკნაღისა, და მოიწევა  
საუფლო არადამიანურისა, რომელიც დაბადება ადამიან-  
ურს საქმეთათვის სულ უფრო და უფრო მეტადინწინეული სისუს-  
ტის, სიმეცრისა და სიმწინდისაგან.

\* \* \*

არის მარტივ საგანთა მეცნიერება, და რთულთა ხელო-  
ვნება. მეცნიერება, — როცა ცვალობდა აღრცევა შესა-  
ღებლად, მათი სიმრავლე — განსაზღვრული, მათი კომპინაციები—  
ცხელი და ნათელი.

ჩვენ ვესწრათვით სამეცნიერო მდგომარეობას, ჩვენ მივლევით  
მას. ხელოვანი წესებს ქმნის თავისთვის. მეცნიერების ინტერესი მე-  
ცნიერების შექმნის ხელოვნებაში მდებ.

\* \* \*

ყოველგვარი კრიტიკა, ყოველგვარი გმირობა ამ სიტყვებამდე  
დაიყვანება: შეარაკვარ შენ. აი, რაკომა, რომ აქ საქმეში  
ერთება დაუბრუნდება, — ესე იგი, უგრძნობლობა, არსებითი გა-  
სხვებება, — როგორც ქვაბი, რომელიც ვარდება, და ცხოველს შო-  
რის, რომელსაც ის სრესს.

შეუძლებელია გაუგო და, იმავდროულად, დასაჯო კიდევ.  
თუ მსაჯული ბრალდებულად არ ექცა, ის თვითონ განის-  
ჯება ბრალდებულის სულის სიღრმეში, რომელიც იგივეა, რაც  
მისი სულის სიღრმე. მაგრამ თუ ის შლიანად სწვდება დანაშა-  
ულის ინტიმურ არსს, სადღა ბრალდებული, ანდა მსაჯული?

\* \* \*

აღბათობა და მსგავსება.

„რადაც შეუბნება“, რომ ტიტუსის ამ ბიუსტო მიღწეულია  
სრული მსგავსება.

რა თქმა უნდა, მე ქვემარტივებად მივიჩნევ ამ შესატყვი-  
ლობას მაიმორლოს თავისა და ტიტუსზე ჩემს წარმოდგენას შორის,  
თუმცა ტიტუსი არასოდეს მინახავს, ხოლო ეს ბიუსტი XVI ს.  
ეკუოვინს.

მასთვის, რა ცხატად ვდავობდი მე და მარსელ შვობი მალსის  
„დეკარტის“ წინაშე: ის აბტიკცება, მგავსობა.  
— ვის-მეთქი? — ვეკიბებოლი მე.

როცა ჩვენს ნაწერებს კუთხოვლობა, მამინა ვხედვით  
ცულად ვცნობდით ჩვენს თავს.

\* \* \*

წინასიტყვაობის პროექტი.

აი, ჩვენი მითები და შეცდომები, რომლებიც რის ვიავაგლობით  
დავუპირისპირეთ უწინდელ მითებს და შეცდომებს.

\* \* \*

ნაწარმოები სიცოცხლისუნარიანია, თუკი ქელს არ უხრის და  
ჭიუხად ეწინააღმდეგება იმ ცვლილებებს, რასაც ქმედითი და  
მეამბედ მეითხველის სული გამუდმებით თავს ახვევს მის ელემენ-  
ტებს.

ნუ დაივიწყებ, რომ ნაწარმოები — ესაა რაღაც დასრულებული,  
გაკვეთილი, მატარებელი. მეთხველის ცოცხალი ფიფინობა  
თავს ესხმის და უტებს ნაწარმოების მკვდარ თვითნებობას.

მაგრამ სწორედ ეს ენერგიული მეთხველია, რაცაა, ჩვენივის,  
— რადგანაც მხოლოდ მას შეუძლია გამოავლინოს ჩვენი ის, რა-  
საც ჩვენს კუთვნილებად თვითონ ვერც კი წარმოვიდგენდით.

\* \* \*

წინასიტყვაობის მხარზემოღიან უნდა ჩახედო.

\* \* \*

„ხედვის გარკვეული წერტილიდან“, რომელიც არცთუ იშვიათად  
ჩემი არის, — ის, რასაც შვედეთი ნაწარმოები ჰქვია, შეიძლე-  
ბა ავტორის საშინელ შეცდომად იქნეს მიჩნეული.

\* \* \*

სტილის ნამდვილი ელემენტები შემდეგია: ათხვევარი მანია,  
ენება, აუცილებლობა, დაიწყება, სრიკები, შემთხვევითობა, რემი-  
ნიცენციები.

\* \* \*

პოეტი ისაა, ვისშიაც ხელოვნების თანდაყოლილი სიმწინდე არა-  
ვლებს იღებებს, — და არ არის ის, ვისშიაც ახშობს მათ.

\* \* \*

პოეტი. — ლექსების წერისას არის მომენტი, როცა მან არ  
იცის, ახლოა მიზანთან თუ ჭარ კიდევ არაფერი გაუკეთებია. ერ-  
თოცა და მეორედ მართებულად; და ეს მომენტი შეიძლება იმდენ  
ხანს გავრძიდდეს, რამდენ ხანსაც გრძიდდება მთელი მუშაობა.

\* \* \*

შთავიწყება.

თუ ვიგოლისხმებთ, რომ შთავიწყება მართლაც ისეთია, როგო-  
რიც წარმოდგენია ხალხს, — ესე იგი, რაღაც აბსურდული, რო-  
მლის მიხედვითაც, მთელი ი პოემა ავტორის შეძლებდა უარნახოს  
რომელიც ღვათებამ, — აქედან უცილობლად გამოდინარეობს  
ლოკუტური დასკვნა, რომ შთავიწყებით შეიძლება ისევე კარგად  
წერდეს უცხო ენაზე, რომელსაც არა ღვობს, როგორც შენს შობ-  
ლოურ ენაზე წერ.

(ასე, უწინდელ დროში, სულით შეპყრობილი, თვით  
ყველგვარ უპიჯიდე კი, ქაღავად დაეცემის დაღებდნენ ეტარულად  
თუ მეტრულად; და სწორედ ამ უნარს უზარო მითქვა-მოთქვა მია-  
წერს პოეტებს...).

შთავიწყებულ შედგომ არ სცოდნოდა თვით თავისი ცოქა, მი-  
სი გემოვნება, თავისი წინამორბედებისა თუ მეტოქეების შემოქმედე-  
ბა, — რაც გვაიძულებდა შთავიწყება დაგვესახა იმდენად დახვეწილ,

იმდენად რთულ, იმდენად ბრძნულად და იმდენად აზროსილად ძალად, რომ გაუმგებარი იქნებოდა, რატომ არ ვუწოდებთ მას ინტელექტს ან შემეცნებას.



მე შევიღვივარ კანცელარიაში: საქმე მაქვს. განცხადება უნდა დაწერო, და მე მამლიფერე კალმისტარს, მაღალს, ქალადეს; ყველაფერი ეს ხალკად საჭიროა აზვამად. მე ვწერ ადილად, ვწერ სრულად უშინაშელო რასმე. ჩემი ნაწერი მევე მომწონს. ის ჩემში წერის სურვილს იწვევს. მე გამოვიღვივარ. მე მივიღვივარ. მე თან მიმაქვს წერის სურვილი, რომელიც წერის სახასი და საგანს იძებს. თანდათანობით მოდიან სიტყვები, რიტმი, სტრიქონები, და ყოველივე ეს დასრულდება ლექსით, რომლის მოტივი, მუსიკა, საშაყულები, ერთის სიტყვით, ყველაფერი, დასაბამს იღებს სრულიად უშინაშელო შემთხვევათობისაგან, რომლის ნახაზიც ადარ ღარჩება მათში. რომელი კრიტიკა წარმოიღვეს ამ დასაბამს? შესაძლოა თუ არა, საერთოდ, კრიტიკა? — მე ვგულმგობს კრიტიკას, რომელიც გამოვადგებოდა თვითონ ჩვენ, და ცოტათი მაინც აგვიხსნიდა, როგორ ვაკეთებთ იმას, რასაც ვაკეთებთ...



ვინც ამბობს: შემოქმედება, ამბობს: მსხვერპლი. საქთხება და გადასაწყვეტი ისაა, თუ რას მივიღებთ მსხვერპლად: უნდა ვიცოდეთ, მაინც რა, რა უშთაინთქმება სამსხვერპლო ცეცხლში.



ყველა რომ მწერალი იყოს, რა მოვიფიქრო და მამინ ლიტერატურულ ფასეულობებს?



რაც კაცში სხევისხათვის მიუბაძველია, სხვა არა არის რა, თუ არა ის, რისი მიზანვა თვითონ მასაც არ შეუძლია. ის, რაც ჩემში მიუბაძველია, ჩემთვისვეა მიუბაძველი.



საკუთარი თავის მიბაძვა

ხელოვანისათვის აუცილებელია მბაძველეს თავის თავს. ასეთია ნაწარმოების შემქნის ერთადერთი კანონი, ნაწარმოებისა, რომელიც ნაწარმოებია არის რა, თუ არა ცვალებადობას, სულის, ძალმოხილვების, განწყობილების უმტიკიკობასთან ბრძოლა.

ხელოვანი ნიშნულად სახავს თავის საუკეთესო მდგომარეობას. ქმნილება, რომელიც საუკეთესოდ მიანია (თავისი აზრებით) ფასეულ ეტალონად ემსახურება მას.



ლიტერატურაში არაფერია ფასეული, თუკი ის არ არის ინტელექტუალური ცხოველის უზენაესი თვითწარმისა.

მამასადავმე, აუცილებელია, რომ ის მოიცავდეს ამ ცხოველის ყველა გონებრივი ფუნქციის ერთობლივ ქმედობას; დაბ, აუცილებელია მათი ერთობლიობა მთელი თავიანთი სიზუსტით, სინატიფთა და ძალმოხილვებით; აუცილებელია, რომ ლიტერატურა ახორციელებდეს მათს თანაშრომლობას, და არ იწვევდეს არავითარ სხვა ილუზიას, გარდა იმისა, რასაც თვითონ ქმნის, ან დასაბამს აძლევს თავისი თამაშიში.

ასე, მოცუვადავმე, გვერთა, თითქოს გვეუბნება: მე — ჩემი მორჩილი მუსულუმების შეგარჩენა; შენ — ჩემი სხეულის ფიგურებით აღჭრული და გადმოცემული განცდები, ფიგურები, რომლებიც შეუმწინველად ცვლიან ერთმანეთს, გარკვეული ჩანაფიქრისა თუ ნახატის თანახმად, — და სწორად მე არის ცეცხა.

აზრი ყოველთვის საგრძნობლად უნდა იყოს აშკარად თუ ფარულად. ის მიყურავს და წყალს ზემოთ მოატიკიკვებს პოეზიას.

ლიტერატურას არ შეუძლია — რისკის გაუმწველად და დაუსკეულად — იილად გავიდეს რომელიმე ზემოთნახსენებში ფუნქციის გა-

რემე: ის უმწერო აღმოჩნდებოდა განსაკუთრებით მკაცრი და გმირი რაბი მტერის წინაშე. — თუმცა მის წინაშე ის ყოველთვის უმწერო ჩანს.



კითხვის ხელოვნება.

უწრადლებით ჩვენ ვკითხულობთ მხოლოდ იმას, რასაც აშკარად პირად ინტერესის გამო ვკითხულობთ. ზოგჯერ ეს შეიძლება იყოს სურვილი ამა თუ იმ უნარის გამოიშუაებისა. ზოგჯერ ეს შეიძლება იყოს ზიზღი ავტორის მიმართ.



პუბლიკის მოთვინერება.

„დიდი ადამიანის“ სიდიადე სხვა არა არის რა, თუ არა ის, რომ მიაჩვოს ხალხი უოკელიც იმის სიყვარულს და იმის ნატვრას, რაც მისგან მომდინარეობს, რაც მისგან იღებს დასაბამს. ის არ ვეცს მათ თავის „მე“-ს, როგორც საშემელს, და ისინი ხელს ულუკავენ მას.

მაგრამ „დიდი ადამიანები“ ორნარიანი არიან: ერთნი ხალხს აძლევენ იმას, რაც მოსწონს ხალხს; მეორენი მას აჩვენენ იმის სიყვარულს, რაც არ უყვარს მას.



დაცემისნდონდილი ლიტერატურის დახმასათიებელი ნიშანია სრულქმნილება — არასნარი სრულქმნილება. აკც შეიძლება სხვაგვარად იყოს. ესაა მზარდი ვირტუოზობა, სულ უფრო მეტი სულუტობა, მეტი გრძნობელობა, კომბინაციების სიუფე, სულსშემზოთველ აუცილებლობათა უწყობ შენდება, სულ უფრო მეტი აზრი და სიღრმე, ხოლო ჭამში: უცუეთის ცოდნა კაცისა, მკითხველის მოთხოვნილებებისა და რეაქციების, სიტყვიერი საშუალებებისა და ეფექტების უფრო ღრმად წვდობა, თვითფლობის უფრო მძლავრი უნარი, — ავტორისა. ვირტიოლუნი ამის ნიშნია.



„რამე იფი, რა მშვენიერია ჩვენი დიდი პოეტების ლექსები!“ სულთან აბდულჰამიდ ი.

ეს „მე იფი“ მხოლოდ მცოდნეს შეეძლო ეთქვა: დიდებული სიტყვაა.



ახალგაზრდობას არ უყვარს სრულყოფილი ქმნილებები. ისინი მას ძალზე ცოტა რამეს უტოვებენ გასაკეთებელს, და ამიტომ აღიზანებენ ან ასეცდიანებენ მას.



მწერლობის დასაწყისი არ იცნობს წმინდა პოეტებს, ისევე როგორც პირველი მელიორნიები არ იცნობდნენ წმინდა ლიონებებს.



პომპროსი და ლუკრეტუსი ჯერ კიდევ არ არიან წმინდა პოეტები. ეპიკოსი, დიდაქტიკოსი და ა. შ. პოეტები არაწმინდა პოეტები არიან.

არაწმინდა საღანძავი სიტყვა არ გახლავთ. ის აღნიშნავს გარკვეულ ფაქტს.



ყველაზე მოსაწყენი ვანრი, რომელიც შეიძლება ლიტერატურის ისტორიაში აღმოჩინონო, არასოდეს არ ქრება უყვალოდ. ის აღიძინდება, — როგორც მოწყენილობის საწინააღმდეგო საშუალება, მოწყენილობისა, რომელიც, ბოლოს და ბოლოს, აღივსება თვით ყველაზე მომხიბლავი ვანრი.

ლოგია მხოლოდ ლოგიკოსებს აწინებს.

\* \* \*

ზოგიერთ შემთხვევაში სულის თავისუფლების შენარჩუნება დანაშაულად მიიჩნევა. (ხანდახან თვით მის მიერაც, ვინც ინარჩუნებს მას).

\* \* \*

სიკრულ ზოგიერთ შემთხვევების ბრალია, რომელსაც საშუალებად ხდის სიმატოდ.

\* \* \*

დაუბრუნდე საკუთარ თავს, ნიშნავს დაუბრუნდე ნაშთს, ან, უფრო სუსტად, — სხვას.

\* \* \*

ჩვენი გონების უმარისობა, — აი, ზუსტად, — შეუთხვევითობის, ღმერთებისა და ბედისწერის საქმარისობის სფერო.

\* \* \*

არ არსებობს კომპლიმენტების მიმართ უგარმობელი კაცი. ერთადერთი გამონაკლისი — ესაა ტანჯული კაცი.

ასე გგონია, აღმართური მცენარე იფურჩქნება ქებით: ზედვც, როგორ იშლება ბილიყ ყვავილი, გესმის, როგორ შრიალებენ ხშირი ფოთლები. ესაა ძალზე ღრმა ღღინი, რაც შეტისმტეად ეთავილება ზოგიერთს. ის მოქმედებს თვით წინადახედულსა და გამოცდილ კაცზეც და კეთილად განაწყობს მას, თუკი კომპლიმენტების ოსტატი გაწაფულია და არაპირდაპირი.

გამოცდილი კაცის სულში რაღაც ქანულება იმის წინააღმდეგ, რომ მას თავის ნებაზე ათამაშებენ და ამ უცნაურ ვნებას უმორჩილებენ, როგორც გმორჩილება ხორცი მაცუთური კურტოზნის ზანტისა და მომხსუნავ მოძრაობებს. მაგარ თვით ეს ქანყც სხვა არა არის რა, თუ არა სიამაჟის სამო მოძრაობა, გამოწვეული იმის მიხედვით, რომ ის ყუველგვარ ქებაზე უფრო მეტ ქებას იმსახურებს.

და ეს მოძრაობა, ეს თავმოთრობა, თავისი თავის ეს სიყვარული მხოლოდ თავის თავშივე გადამის, თავის თავადვე გარდაიქმნება.

\* \* \*

შეთქმულება. ჩვენ ვისურვებთ ერთად შეგაკავშირებინა ყველა, ვისთვისაც ჩვენ ვაზროვნებთ და ვისაც შინაგანად ვუძღვნივთ ჩვენს უყეთეს აზრებს. ნაწარმოები ამნაირი ერთობის ძეგლი უნდა იყოს.

\* \* \*

რაც ყველაზე მეტად გეწონება ამ ცხოვრებაში, ესაა ის, რაც მან არ მოგვცა, — და ვერც ვერასდროს მოგვცემდა. ჰოდა, დამშვიდდი.

\* \* \*

### შეჩვენება

...და შენ და შესაჩვენებლად, შენ შექმნი მშვენიერ ქმნილებებს.

აი, რას ეუბნება ღმერთი, რომელიც არაფრით არა ჰგავს იემოვას, აი, ქუთმხარითად, რას ეუბნება იგი კაცს, ცოდვითაცემის შემდეგ.

\* \* \*

### შექმნილი შემოქმედი.

ის, ვინც აღ ნაწარმოებს ასრულებს, ზედვც, როგორ გარდაიქმნება იგი ერთგვარ არსებად, რომელიც მან არ სურდა, რომელსაც

არ არ ეძება, — წერილდ მიმართ, რომ მან შექმნა იგი. და, როცა აღ დამცირებულნი, გარნობ, როგორ იქცევა საკუთარი ქმნილების ნაშთად, როგორ იმებს, მისი წყალობით გარკვეულ, ფერსხატებას, მინას, ზღვარს, სარკეს; და იმას, რითაც საშინელია სარკე: ხილულ სისრულეს. თავისი რაობის და ვინაობისას.

\* \* \*

### ხელოვნება და მოწყენილობა

ცარიელი ადგილი, ცარიელი დრო აუტანელია. ამ სიყაროილეთა სამაჟულს ქმნის მოწყენილობა, ისევე როგორც სტომაქის სიყაროილდ ჩვენ გვიხატავს სავსე სუფრას. — როგორც უმოქმედობა იწვევს მოქმედებას, როგორც ტოკავს დაბული ცხენი, როგორც იხადება მოაგონება და გვეწვევა ხილმე სიზმარი: მოქმედებათა ინტერვალებში.

გარნობათა დაღლილობა ქმნის. — სიყაროილდ ქმნის. სიბნელე ქმნის. სიწმენე ქმნის. ყველაფერი ქმნის, გარდა იმისა, ვინც ხელს აწერს ქმნილებას და სასუბისმგებლობას სისრულბის მასზე.

ესეტიტურთა სავანი — ესაა ერთგვარი ვასეული ექსტრატი, ყველა სხვა ძვირფასი ექსტრატის მსგავსად: საყვეელი, შირონი, ამბრი...

\* \* \*

ჩემი მოთხოვნილება — აი, ჩემი საშუალება.

\* \* \*

ეპიური პოემა არის პოემა; რომელიც შეიძლება მოყოლილ იქნეს. თუ მას უყებია, ორნიდან ტექსტთან გვაქვს საქმე.

\* \* \*

ფერწერა საშუალებას გვაძლევს ისე ადვილად სავნები, როგორც იზინი იყვენს ერთხელ, როცა მათ უფურცებდნენ სიყვარულით.

\* \* \*

თანადროული თვალი, თანადროული ყური ისეთი თვალა და ისეთი ყურია, რომლებსაც ბგერებისა თუ ფერების შემთხვევითმა კომბინაციებმა შეიძლება უფრო ადვილად მოაწოდონ თავი, ვიდრე არათანადროული თვალსა თუ ყურს.

როგორც ჩანს, თანამედროვეს მით უფრო მეტად შეუძლია დატკბეს იმით, რაც გნებავთ, ან რითაც გნებავთ, რაც უფრო ნაყლებ შესწევს იმის უნარი, რომ ყურადღებანი და გული-სხმეირი იყოს.

ეს არის ფაქტი, რომელიც რაღაცით ჰგავს შეცინებების განვითარებას, ფაქტებიც განვითარებულ გროვად დახვევაზე გადაიქცეულსა და გადაგვარებულს.

\* \* \*

### ხელოვნება

მწვენიერი, როგორც ჩანს, მოთხოვს მონურ მიზნაკას იმის მიმართ, რაც სავნებში გამოუთქმელია და განუსაზღვრელი.

\* \* \*

ჩვენი მოწყენილობის უმეტესობა ჩვენი ორიგინალური ქმნილებებია.

\* \* \*

სახელმწიფო უზარმაზარი, სახარელი, ჩლუნგი არსია. გონებაში-უწვლამოდ ძლიერი და წარმოუდგენლად მოუქნელი და მოუხეშავი ციკლოპი, „ძალისა“ და „სამართლისა“ პირში, მათი წინააღმდეგობებისაგან შობილი ურჩხული. ის მხოლოდ პატარა კაცუნების მოფუთფუთებ ბრბოთი სულდგმულობს, უგერგილოდ რომ ამოძრავებენ მის ინერტულ კიდურებს, და მისი ყება, შუშის თვალთ ვერაფრის ამწვანს გროშებისა თუ მილიარდების გარდა. სახელმწიფო, — ყველას განუბარი, ვთხოველის მტერი.





ყველაზე დიდი პირობებშია მუწია.

\* \* \*

ზოგი მხოლოდ იმიტომ ამბობს სიმართლეს, რომ არ იცის, რა იკრუს.

\* \* \*

ზუსტი აზრები ყოველთვის მოულოდნელი აზრებია. ყველა მოულოდნელი აზრი რამდენიმე წმასა ზუსტია.

\* \* \*

აგერ უკვე X ათასი წლის მანძილზე, კაცთა მოდგმის დასაბამიდან ვიდრე დღევანდელ დღემდე, — ...ისინი მუდამ გაცუბულნი არიან აზროვნებით, — მთლად გაცუბულნი, მთლად გაოგნებულნი, — ერთის სიტყვით, მთლად გაცუბებულნი, — აზროვნებით.

\* \* \*

ჩემი არსებითი მოზანი იყო, რამდენადაც შესაძლოა, მარტივად და წმინდად წარმოვადგინა ჩემი ქმედობის მთლიანი სურათი: მე ვარ სამყარო, სხეულები, აზრები.

\* \* \*

არ არის ფილოსოფიური მოზანი. ფილოსოფია, რომელიც მართლაც გიხიბავს, არ ციცი, არ არის, — ყველაფერზე უფრო მკაცრი მიკვლეობა. მე ვერ ვხედავ მისი ხედვის უნარტაღის პერმანენტულობას, ვერც მისი საშუალებების სიწმინდეს.

\* \* \*

არაფერი არ შეიძლება იყოს უფრო ყალბი, ვიდრე, მაგალითად, შინაგანი დაკვირვებისა და მსჯელობის ნაწავი, თუკი ეს ნაწავი დაუდევრად მზადდება და საშუალებას აღარ გვაძლევს ერთმანეთისაგან განჯანსჯავთ გამოთვლილი და დაკვირვებით მიკვლეული, აღქმული და დედუქციით მიღებული, — ერთის მხრივ, ენობრივი, ხოლო მეორეს მხრივ, უშუალო სინამდვილის ფაქტები.

\* \* \*

სიბრყვე იხსია, რომ ვერ ხედავ იმას, რასაც სხვა ხედავს. სისუსტე — ის, რომ არ შეგიძლია ის, რაც სხვას შეუძლია.

\* \* \*

მგარამ იქ, სადაც კაციწვილი ვერაფერს ხედავს და კაციწვილის არაფერი შეუძლია, აღარც სიბრყვეა შესაძლებელი და აღარც სისუსტე.

\* \* \*

კაცს წარმოუდგენია, რომ „არსებობს“, ის აზროვნებს, მაშასადამე, არსებობს, — და ეს გულუბრყვილო იდეა, რომლის მიხედვითაც, მას განკერძოებულ, თვითმოყვარე სამყაროდ მიაჩნია თავი, მხოლოდ და დაუდევრად რომ ბისა თუ უგულუბნებელყოფის შედეგადაა შესაძლებელი.

მე უფლებდებოდა ჩემ ძილს, ჩემს არყოფნას, ჩემს გამოიშვას, ჩემს უღრმეს, უფრცხსა და უგრძობელ ვარაიციებს.

მე ვიფიქვებ, რომ ჩემს სახელოარ სიცოცხლემევე სიკვდილის, ყოველდღიური არარაობის, ხარვეშთა გასაოცარი სიზრავლის, გამოთავანობის, გამოღუნების, ცნობიერებისაგან დაცლილი, უცნობი და შეუცნობელი ინტერვალების ათასნაირ მოდელს ვვლობ.

მე არ შემიძლია წარმოვიდგინო ჩემი თავი გამოირცხული, გამოართული, გაუქმებული, არ შემიძლია დავეიერო, რომ ერთ მშვენიერ დღეს აღარ გამოვიადიებდე. მე აა ვ ციცი, რა გოგარ შეეწყვედ, და წამდაუწყვეტ ვწვედები!

თუ ფიქრობ, რომ ყოველთვის უნდა ფხიზლობდე, ისიც იფიქრე, რომ ყოველთვის უნდა იძინო.

თუ უყვავიე გახლები, მაშასადამე, მოყვავიე იქნები. სწორედ ამით უნდა დაიწყოთ.

რეალური მხოლოდ აბსურდით შეიძლება გამოხატული.

\* \* \*

ხომ არ მოვატყვი ამ სიტყვებში მთელი მისტიკა და ნახევარი მეტაფიზიკა?

და მართლაც, თუ კაცი, ვისაც სურს ჩასწვდეს თუნდაც სრულიად უმნიშვნელო ქიზიური თუ ფიზიკური მოკვლის არს, — თავგამოდებით ცდილობს ფონს გასლას ზუსტი და კონკრეტული ოპერაციების გარეშე, რომლებიც საშუალებას გვაძლევს გამოვყოთ მასა, გავაკლეთოთ მისულობა ტრანსტურისაგან, სტრუქტურა — წონისაგან და ა. შ., ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად განვიზილოთ დრო და ცვალებადობა, სიქარე და აქტარება, სხეული და მისი ადგილმდებარეობა, ძალბეი და ძალისმიერი ველბეი და ა. შ. და თუ, მასთან, მაინც ახერხებთ რაიმეს გაგებას, — მაშასადამე, ის აკვირდება და იკვირებს სისწამლს.

და პირიქით, თუ ამნარი ურთიერთგამიქვანა შეტისმტად ნატეფია და დახვეწილი, ხოლო უურადლება — შეტისმტად დაძაბული, საგნებში კარგავეთ თვითნა აზრს. ჩვენ განვაიხვეთ გაგების გარკვეულ „იპოტიზმს“, ანუ კაცისა და მისი შემეცნებითი უნარის შესაძლო თანავარდობას; კაცი, როგორც მას ჩვენსავ თავე ვგრძობთ, და როგორცაა ჩვენდა თავად ვიგრძობთ, ვერ არსებებდა, ვერ აღიქმებოდა ამ უნებურ მიკროსკოპური, რომლის სიღრმეშიც, მიუხედავად ამისა, მაინც აღწევს იმისი შუგრა. ჩვენ მართლაც ვხედავთ, მაგარამ გარკვეულ ზღურბლს მიღმა დაგვრჩა ჩვენი ცნებები. რასაც ჩვენ ვხედავთ, ექვემოტანელია და გონება-მიუწვდომელი. გაქრა კავშირი მთელსა და ნაწილს შორის.

ახე ხდება ყველანა: ლოკაქში, მიკროსკოპის ქვეშ, სისწამრში, დრმა ფიქრში, ტეივლის მძაფრ შეტევებს შორის საზინლად დანაწერებლად შუადღებში და ა. შ.

„იპოტიზმი“ არ იცნობს ხანგრძლივობისა და ხედვის კუთხეთა ამ „იპოტიზმობლობას“.

\* \* \*

### ბ გ რ ე ბ ი და ს უ რ ნ ე ლ ბ ა ნ ი

ასოციაციები. ჩვენ არ შეგვიძლია, და, მაშასადამე, არც ვიცით სურნალობა ურთიერთდაკავშირება. რომ შეგვეკვლოს და ვიცოდეთ, ომ, რა მუსიკა შეიქმნებოდა.

უფრო ადვილად აღიქვამს ვარაიციებს, — ამიტომაც იხადება ურთიერთავიშორი, შესაძლო გაგრძელება და განვითარება, — მუხიკა.

როგორ ხდება ეს? სურნალობა თანმიმდევრული მწკრივი მხოლოდ აზრების თანმიმდევრული მწკრივის იწვევს (უკეთეს შემთხვევაში). მაგარამ ბგერების თანმიმდევრული მწკრივი შეიძლება აღნიშნავდეს რაიმე ახალ არსს, ვინაიდან შეიძლება შეესაბამებოდეს ამა თუ იმ რთულ მოქმედებას.

განკერძოებული ბგერა უფრო მეტად არ არაა (საერთოდ), ვიდრე განკერძოებული სურნელი.

\* \* \*

ენა აზრის წინაშე ძალდაუტანებლად დგამს ვამაღლებელ შუშს, რომელიც სხვის თვალში საოცრად გაბერული და გაწეილი სახით არტყობს მას. მაშინ როდესაც ის, თავისთავად, სხვა არა იცის არ, თუ არა ოღნავ შესაძენეი ლოკალური რტება. მაგარამ ის, ვისაც არა აქვს ლტობარტურული მიზი, პირიქით, ძალთან პატარა საშუალებებით გამოხატავს თავის ყველაზე დიდ ემოციებს და ძალდაუტანებლად მხოლოდ ეპითეტებს ასხივებს. ეს — დამატარავებელი შუშაა.



ორ კაცს რომ ზუსტად ერთი და იგივე საგნები უყვარდეს (და სხვა არაფერი, მათ გარდა), ასეთე ზუსტად ერთი და იგივე იქნებოდა თუ არა მათი ზიზღის ყველა საგანი?

ყველაზე ღრმა რევოლუცია იქნება ის რევოლუცია, რომელიც ძველ ენასა და ძველ ბუნდოვან იდეებს ახალი ენითა და წმინდა იდეებით შეცვლის.

მაგრამ, ვინ იცის, იქნებ ბუნდოვანი შეუცვლელიყო, იქნებ მისი არსებობა აუცილებელია ფიზიკური კმედითობისთვის?

ძრწოვრით, კაცო, რის გამოც გენბავთ, ყველასა და ყველაფრას გამო. იფიქრეთ იმაზე, რომ თქვენ გაქვთ ათასგვარი რწმენა, ათასგვარი შეხედულება, ათასგვარი წმინდა იდეა, — მაგრამ იფიქრეთ იმაზეც, რაც არასდროს მოგსვლიათ აზრად თვით იმ საგნებით და კავშირებით, რომელთა გამოც ყველაზე მეტი გიფიქრიათ.

გემონივრეთ იმისა, რაც შეიძლება გეფიქრათ, რაც შეიძლება იფიქროთ, რაც არასდროს გიფიქრიათ, და რასაც შეუძლია სულ სხვაგვარი შუქით განათოს და გარდაქმნას იდეა, რომელსაც ელოლიავეთ, რომელიც ერთადერთ ზუსტ და მართებულ იდეად მიიგანინათ, და შეიძლება სრულიად მიაშიტურ და ბანალურ იდეად იქცეს ერთ წამში.

იყო და არა იყო რა...

სამყარო იყო ყველაფერი, და ჰქონდა ცენტრი. აღარც ყველაფერი, და აღარც ცენტრი. მაგრამ მაინც სამყაროზე ლაპარაკობენ.

იყავი ის, რაც ხარ!.. კი მაგრამ, ღირს ვითომ?

მითია ყველა ცნება, რომლის ადგილიც სხვა ეპოქაში, სხვა სინამდვილეში, სხვა სულში შეიძლება დაიკავოს მისგან სრულიად განსხვავებულმა ცნებამ, ე. ი. შეისრულოს იგივე როლი, დაამაუფილოს იგივე მოთხოვნილება.

ყველა კაცი მოელის რაღაც სასწაულს... ან თავისი სულისაგან; ან სხეულისაგან; ან ვიღაცისაგან; ან რაღაცისაგან. (ეს წმინდა დაკვირება გახლავთ).

ჩვენ დიხავთ შეგვიძლია აღვიკეთო ის, რაც არ არსებობს, და არ დავინახოთ ის, რაც თვალში გვეჩინირება.

კაცთა უმრავლესობას ათასგზის აჩრად შურთაცხავს თავისი თავი საკუთარ წარმოსახვაში, და ათასგზის ცად აუფანინა და გაულმერტებია თავისი თავი საკუთარ სულში; ათასგზის დაუტყვევია ქვეყანა, და ათასგზის აღუდგინია იგი; არსებობს მხოლოდ ეს ალტერნატივა.

ნული და უსასრულობა, — აი, გრძობილობის ორი ჩვეულება. რიგი პროლუქტი.

იმამო, რაც მოგვწონს, ყოველთვის არის რაღაც მართალი; იმაზე რაც არ მოგვწონს, — რაღაც ყალბი.

წარსული შემთხვევითობით სულდგმულობს. ყოველი შემთხვევა რაიმე მოგონებას იწვევს.

განა შენ შენივე მოგონებების მომავალი არა ხარ? წარსულის მომავალი?

უბადრუკი ცოცხალი არსებების დიდი ერთობა, დიდი შექმულება ღმერთების წინააღმდეგ. თვით მეელი და კრავიცი ებუტებიან ბოროტ ბუნებას; რომელმაც შექმნა ისინი.

ღმერთი ქვრტებს უძღურთა მთელს მძვინვარებას, ძლიერთა მთელს უძღურებას, გონიერთა მთელს სიბრძოვეს, წმინდთა მთელს უწმინდურებას...

ყველა რაღაცას უმაღლავს ვიღაცას, და რაღაცას — საკუთარ თავს. მაშასადამე, არსებობს „გულწრფელობის“ ორი საზომი.

ავტორები იშვიათად თუ ჰკითხავენ თავიანთ თავს: კი მაგრამ, ვითომ რა სანდერტესო უნდა იყოს ჩვენს მიერ ეს-ენაა დაწერილი ბჭკარი მკითხველისათვის?

მწერლის იდეალი: თუ გინდათ თქვათ — წვიმსო, დაწერეთ „წვიმს“! ამას მოხელეც ეყოფა.

ბევრი კრიტიკული მსჯელობა ამ სიტყვებამდე დაიყვანება: მე თქვენ გასაყვედურობთ იმას, რომ არა ხართ მე, და მე-საით არ მეთანხმებთ მე.

ჩვენ თავზარდაცმულნი უუვიკცევით ამ დასკვნისაგან, რომელიც სარკეების ალყაში გავაწყვევდეს.

კაცის ტალანტია ის, რაც ჩვენ გვაკლია, რათა შევიზიზღოთ ან შევმუსროთ მისი ქმნილება.

ანდაზა ამა ქვეყნის ძლიერთათვის: თუ ვინმე ფესსაცემლს გილოკოეთ, სწრაფად დაადგით თავზე ფეხი, სანამ კბენა არ დაუწყია.

ბელადი არის კაცი, რომელსაც სხვები სჭირდება.

ძალის სისუსტე ისაა, რომ ძალის მეტი არაფერი სწამს.

\* \* \*

„ცივილოზაცია“ პერსექუტაცია.

\* \* \*

სახელმწიფო იმდენად უფრო ძლიერია, რამდენდაც უფრო მეტს ითმენს თავის წიაღში იმას, რაც უნს უპირისპირდება.

\* \* \*

კაცი, რომელიც წემოდან დაწყურებს დიდ ქალაქს, გულში ამბობს: მე ვხედავ, რომ ადამიანები კვამლით საწარლოებენ.

\* \* \*

არაფერია უფრო სასშიო, ვიდრე კაცი, რომელიც კარგად იქცევა და ცუდად კი ფიქრობს. პირფერის საპირისპირო ან სიმეტრიული ტიპი ძალიან სახიფათოა.

\* \* \*

ადამიანები იძულებულნი არიან ერთმანეთი შეიძლონ, რათა შთანთქან ერთიმეორე. ამ მხრივ, მათთან შედარებით, აშკარა უპირატესობა აქვთ ცხოველებს, რომლებიც გააფორბებთ ნთქამენ ერთმანეთს, მაგრამ არა მძულვარებით. ცხოველში არაფერია ფუჭი და ზედმეტი.

\* \* \*

ბედნიერება და სამართლიანობა ამ ქვეყნისანი არ არიან. და როცა შემთხვევით, როცა დრო და დრო და იფიანთად, მაგრამ მაინც გვეუძლინებთან ზოლმე, ურჩხულებს ჰგვანან, რომლებიც ყველაფერს შიშის ზარს სცემენ, სწორედ იმიტომ, რომ ამ ქვეყნისანი არ არიან. ასე აფრთხობს კაცის გამოჩენა გარეულ ცხოველებს: ასე დაგავფრთხობდა ჩვენც რომელიმე ვარსკვლავის მკვიდრი.

\* \* \*

მ ი მ ი ე ც ხ ვ რ ე ბ ა .

კაცისთვის, რომელსაც ეწიზდება აზრების ყოველგვარი ბუნღოვანება, ძალიან ძნელია იყოს პოეტი, პოლიტიკოსი, ერთვის სიტყვით, საწაო ვ ა დ ო მ ო ლ ვ ა წ ე .

\* \* \*

მას არ შეუძლია იყოს რელიგიის აღმსარებელი, არ შეუძლია სწამდეს, ვინაიდან, როგორც ეს გამომდინარეობს მისი ბუნებიდან, იძულებულია მიეტკვოდეს მხოლოდ სისუსტეს.

სამი მეთოხედი ფრაზებისა, რომლებიც მიმართვენ ბრბოს ანდა ღმერთს, საერთოდ აკრძალულია მისთვის.

თარგმნა ზაზანა ბრეშვასკამი



„არსენა“

არ შევცდები, თუ ვიტყვი, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს, უფრო ზუსტად, ბარის საქართველოს ხალხურ თქმულებებს შორის „არსენას ღეჭის“ და, საერთოდ, ხალხის სსოფნაში აღბეჭდილი სახე არსენასი განსაკუთრებულად შთამბეჭდავი. არსენა ერთ-ერთი საყვარელი გმირია ქართველი ხალხისა. შეიძლება ითქვას, ეს არის თვით ხალხის მიერ შექმნილი გმირის სახეა, სახეა გმირი გლეხი კაცისა, არსენა ოძელაშვილისა. როგორც სოციალური ინდივიდი, რეალური პიროვნება, იგი მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში ცხოვრობდა და, სინამდვილეში, იგი ეგებ არც იყო იმდენი სიკვებით მორჭმული, როგორც სხვადასხვა გადმოცემებშია დახატული; მაგრამ ქართველმა მწრომელმა, უბრალო, დაჩაგრულმა კაცმა მისი სახელთან შემამულეთა და მეფის მოხელეთა წინააღმდეგ, ანუ ქართველი გლეხობის მზაგერვლთა წინააღმდეგ მებრძოლის სულდგმულება დააკავშირა, მის ცხოვრებას და ბრძოლვას თავისი წარმოდგენებით, თავისი სურვილებით დაუკავშირა. ასე ხდება ეს ბევრ შემთხვევაში, როდესაც ხალხურ თქმულებებთან გვაქვს საქმე. ამგვარად, არსენას პიროვნების ერთ უთუო მხარეზე — კეთილშობილურობაზე, ვაჟაკობაზე და ალაღ-მართლობაზე ვამბობთა ყურადღება, ამასთანავე, უმღერა რა არსენა ოძელაშვილის პირად გმირობას, გამბედაობასა და ალაღობას, ამით ხალხსმა თავისი თავისუფლებისმოყვარეობა, თავისუფლებისაღმი სწრაფვა, მუხნებარე გული და მზაგერვლთაღმი მისუფელი, მზაგერვლთაღმი დიდი პროტესტი გამოხატა.

როგორც ცნობილია, ქართველი გლეხობის მდგომარეობა განსაკუთრებით გაუარესდა მეცხრამეტე საუკუნეში, როდესაც მემამულეთა მიმე ძალას დაერით მეფის რუსეთის არმიის შესანახი სავალდებულო გადასახადები. ეს ორმაგი მიმე უღელი, არააღმანური დამოკიდებულება, თვითნებობანი მემამულეთა და მეფის რუსეთის მოხელეთა, სისტემატური ცეზუკუციები და ათასგვარი სხვა უგანზობა გლეხობაში გამწარება და ბოღმას აღვივებდა. გახშირდა პატარ-პატარა აჯანყებები, ვაჟაკთა ტყემი გახიზნა და გაყაჩაღება. სასოწარგვეთილი გლეხი კაცი ცდილობდა თავისი ადამიანური არსებობის მცირედი ღირებუა მაინც დაეცვა, მაგრამ ეს უაღრესად ძნელი იყო უდროო დროით თავგზაანუელი, სულიერი და ხორციელი გარყვნის გზაზე მდგარი ზოგი მემამულეთის წინაშე, რომლებსაც მხარს უჭერდნენ ამპარტავანი, თავწასული, არაკაცი ოფიცრები მეფის რუსეთის ჯარისა. ამ უთანასწორო დაპირისპირებაში აქა-იქ თავს წამოწყდნენ გმირები, თავგზებულადებულნი, უშიზარნი, რომელნიც არა მარტო თავის უფლებებს იცავდნენ, არამედ გლეხობის მოსარწლენიც გამოდიოდნენ და თავისუფლების საქმეს თავს სწირავდნენ. აი, ასეთ გმირთა გულერას მიაკუთვნა ქართველმა ხალხმა არსენა ოძელაშვილიც, რომელსიც, ოცნებითა თუ ცხადად,

\* ვაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 1979 წ.



# მოგონებები და ფიქრები\*

აკაკი ვასაძე

დაინახა თავისი ქიმიკი, თავისი მებრძოლი სულისკვეთების გამომავლინებელი, თავისი მოსაჩრღე და დამხმარე პიროვნება:

„გზაზე შიშველს დაინახავს  
თავის პერანგს ჩააცმევსა,  
მდიდარს ართმევს —  
ღარიბს აძლევს,  
ღმერთი როგორ წახედნისა“

აი, ასევე დაახასიათა, ასევე უმდერა ხალხმა არსენას. არსენას პიროვნებას ბევრი ქართველი მწერლის ყურადღება მიუზღიდაც და მთელი რიგი ნაწარმოებებიც შექმნილა ამ თემაზე. რაც შეეხება სანდრო შანშიაშვილს, მან თავისი პიესით განიზრახა არსენას სახეში ზოგადად მებრძოლი გლეხობის სულისკვეთება დაეკონკრეტებინა და დაესაჯა იგი, როგორც მშრომელი ხალხის წინამძღოლი, მათი ფიქრის მესაიდუმლე, მათი წუხილის მოხაივრე და არა ცალკე ურთულად მებრძოლი ფირალი. მეტიც. ს. შანშიაშვილმა არსენას რევოლუციონერის გუნდებითა და მიზანსწრაფვით, პოლიტიკური მებრძოლის „ცოდინითაც“ აღჭურვა და ამით, ეს უკვე ისტორიული გმირი თანამედროვეობას დაუკავშირა, თანამედროვეობას დაუნათესავა. ს. შანშიაშვილის არსენას უკვე ისიც ესმის, რომ გლეხობისათვის საჭიროა ქალაქის მშრომლებთან დაკავშირება და ასე ერთობლივად მებრძოლება მრავალრელებთან; და არა მარტო ქალაქის მშრომლებთან, ამ მწერლის არსენა მეზობელ ხალხთა წარმომადგენლებთან მეგობრობაშიც ხედავს მხარველთა წინააღმდეგ პირობაში გამარჯვების მტიკეც საფუძველს. სანდრო შანშიაშვილმა ეს უკანასკნელი მომენტი მეორე საუკუნის დასაწყისის ხალხური ზეპირსიტყვიერებისადაც ამოიკითხა, გამოიყენა და შინაარსობრივადაც გააფართოვა თავის პიესაში. მარაბდე მწყემსს არსენას, აღბთა, მართლაც უამრავი დოსტი და ნათლი-მამა ყოფილიყო აზერბაიჯანში, სომხეთში, ბოვდანოვოელ რუსებსა და ოსებში, — ამას, ჯერ კიდევ მანგლისში რომ ვფუშაობდით და ვისვენებდით რუსთაველები, (და ჩვენთან ერთად სანდრო შანშიაშვილიც), იქაური მკვიდრნი ბერიკაცები, გუშინდელ ამბავივით: ცოცხლად გვიყვებოდნენ. ამას გარ-

და, „არსენაზე“ მუშაობა რომ დავიწყე, ჩვენმა სალიტერატურო ნაწილის გამგემ, ჩემის დავალებით, იქამდე უცნობი, უაღრესად საინტერესო მასალა შეაგროვა არსენა ოქლავილიზე, შევეცადე, იმოთვან ერთი-ორი მაინც ადვადგინო ჩემს მებს-სიერებაში:

პირველი ამბავი: ქალბატონმა, ზაალის მეუღლემ თავის პირისფარეშს, არსენა ოქლავილის დანიშნულს, ნენოს, თავისი ფარის კაბა, ქოშები და პირეშუმის თავსაკაჭვი აჩუქა თურმე. ნენოს ისე მოურგია, ტანთ ისე მოხდომია საქალბატონო სამოსელი, რომ ტოლ-ამხანაგებს ვერც უცენიათ. საღამო ხანს ნენოსთვის წყაროზე წასვლა და ათი თუნგი წყლის ამოზიდვა უმბრძნებიათ, ქალბატონის ტანთ დასაბანად. წყაროსთან გიგნობები დახვედრიან ნენოს და სასაცილოდ აიგდეს, წყაროზე თუნგი არ აავსებინეს წყლით. ამ ამბავს არსენა შესწრება, დაბნულ-დაარცხენილ ნენოს მიხმარებია, — თვითონ აუვისა თუნგი და ათჯერვე თვითონ აუზიდავს ზაალ-ბატონის ეზომდე. ასეთი საქციელით არსენამ პირველად მიანიშნა სოფელელებს, რომ ნენო უყვარდა და მის გამასხარაგებასა თუ დამცირებას არავის აპატიებდა. მეორე ამბავი: ერთხელ არსენა ზაალ ბარათაშვილის სასახლეს დასცემია, თვითონ ზაალი ოჯახითურთ თბილისს ყოფილა იმხანად. მიუთავსა და შინამოსამსახურებს მცირე წინააღმდეგობა გაუწყვიათ, გლეხობა არ დახმარებიათ და მალე დაწებებულან არსენას შემოტყეებს. არსენას უბრძანებია, სასახლე უნდა გადავბუგო და, ვისაც რა გინდათ, წაიღეთ მანამდეო. არავის ხელი არ უხლია ბატონის ნივთებისათვის. მაშინ არსენას ცეცხლი წაუკიდებია ბატონის კარ-მიდამოსთვის და ერთიანად გადაუბუგავს. მერე გუთანში ცხრა უღელი ხარ-კამეჩი გამოუბამს და ის ადგილი ძირფესვიანად გადაუხუნავს.

არსენას ქორწილისა და სხვა საინტერესო დეტალები ახლა უკვე ყველასთვის ცნობილია და მათზე აღარ შევჩერდები. ერთი კია, იმ ხანად ამ პატარ-პატარა ფაქტების გაცნობა დიდად დაგვეხმარა არსენას სასიათის, მისი ცხოვრების წვედომა-გააზრებამი.

„თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე“ რომ ვახსენებ

ნე. — დღეს ეს სიტყვები გაცილებით მსუბუქად ეძვრს, ვიდრე იმ ხანად. მაშინ, რუსთაველის თეატრის საერთოდ შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის ამ თანამდებობას — სალიტერატურო ნაწილის გაგეგმვას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, მეორეს მხრივ, თვით ჩვენი სალიტერატურო ნაწილის გამგე, ჩემი სიყრმის (გიმნაზიის წლები) მეგობარი ლევან ასათიანი თავისი პიროვნული წონით, თავისი მწერლური დაიამაზებით ანაჭებდა ამ თანამდებობას მნიშვნელობას და ღირსებას. სარეჟისორო კოლეჯის თხოვნით ლევან ასათიანის მოსვლამ რუსთაველის თეატრისათვის იმ რთულ, შიშიმე ხანაში, საკერძოდად განტვირთვა ახალი ხელმძღვანელობა სარეჟერტუარო საკითხთა მოგვარების საქმეში. იგი დიდ დახმარებას მიწვევდა მე, როგორც ხელმძღვანელს, დრამატული ნაწარმოების როგორც მწერების, ასევე დახვეწის საქმეში. ლევანს, როგორც ჭეშმარიტ მწერალს, გემოვნებაში, განათლებულ კაცს დრამატურგია ლიტერატურული ხელოვნების უმნიშვნელოვანეს დარგად მიაჩნდა და არა მარტო სპექტაკლის მასალად, სცენარად. მას იზიდავდა, უპირველეს ყოვლისა, ლიტერატურული ამბისხა და განხორციელება პიესისა ასახული ცხოვრების მოვლენებისა. ამიტომ იყო, ს. შანშიაშვილის „არსენაზე“ მუშაობის დროს, მან ისეთი მასალა შეიმარჩია, რომელიც მეც და ავტორსაც დაეხმარებოდა პიესის შინაარსობრივი, ზეგობრივი და სოციალური მხარეების უფრო დრამად წარმოჩინებაში. ამას გარდა, სწორედ ასეთი პიროვნება სჭირდებოდა თეატრს იმ ხანად იმისთვისაც, რათა თეატრსა და მწერლობას შორის აღდგენილიყო ამ დროისათვის დაკარგული მჭიდრო კონტაქტი. კ. მარჯანიშვილისა და ა. აბშეგელის ბრძოლების, მათი დაზოგების შემდეგ, მწერლობა ჩვენი თეატრის მიმართ უწინდებურ ერთსულოვნებასა და სიყვარულს ვერ იჩენდა, დიდი ნაწილი მწერლობის ჩამოშორდა რუსთაველის თეატრს და ვის უნდა აღედგინა ეს აუცილებელი შემოქმედებითი კავშირი, თუ არა ისეთი დიდი ცოდნისა და ტაქტის მქონე პიროვნებას, როგორც ლევან ასათიანი იყო.

რუსთაველის თეატრს, მართალია, ხელახლა არასდროს დაუწერია ბიუჯეტი ავტორებისთვის, მაგრამ, ძალიან ხშირად, ძალიან დიდ მუშაობას გაუწევია, რომ ავტორების კარგი ჩანაფიქრისათვის უფრო სრულად შეესაბამ ხორცი და მრავალფეროვნად განავითარებინათ მოქმედება. ასე იყო ეს სასწაურო შანშიაშვილის „არსენას“ მიმართაც.

სანდრო შანშიაშვილის როგორც დრამატურგის სიახლოვე რუსთაველის თეატრთან მომდინარეობდა არა ოფიციალური, ფორმალური, მხოლოდ, „პიესისა და რეჟისორის“ ურთიერთობიდან, არამედ ფეოდალური, შინაგანი, შემოქმედებითი ურთიერთ მიმართებიდან, როგორც ჩვენი მისდამი, ასევე თვით მისი დიანტიქურსებიდან რუსთაველის თეატრის ბედ-ღობალით. სანდროს ჩვენზე ნაკლებ და აღუდევდა რუსთაველის თეატრის როგორც შიდა შემოქმედებითი, ასევე საზოგადოებრივი არსებობა და ყოველთვის გულწრფელად ცდილობდა დაეხმარებოდა თავისი ახალი კალმით. ასეთ დახმარებას წარმოადგენდა ჩვენთვის იმ რთულ ეტაპზე მისი „არსენას“ და ჩვენზე მთელი გულისყურით მოგვეცადა ამ პიესის ათვისებას.

„არსენას“ დრამატული კომპოზიცია, მისი არქიტექტონიკა დახვეწა მოითხოვდა; საჭირო იყო ამ პიესის შემადგენელი ამა თუ იმ ელემენტის დახუსტება, შინაგანი აესება დინამიური მოქმედებით, ამა თუ იმ ეპიზოდის დატვირთვა მეტი მნიშვნელობით; მისი უფრო მკვეთრად გამოკვეთა; საჭი-

რო იყო აგრეთვე იმ ეპიქოსათვის დამახასიათებელი პერსონაჟი უფრო გამდიდრება უსიტყვო როლების მშვენიერად ეპოქის სოციალური პანორამის უფრო მასშტაბური გამომჭირება. სანდრო შანშიაშვილიც ჩვენთან ერთად, მთელი რიგი სცენების ახალ ვარიანტებს ქმნიდა; მრავალფეროვნება და ამდიდრებდა, ერთის მხრივ მზავრებოდა, ხოლო მეორეს მხრივ, ჩაგრებოდა უსუსურვების გამოშავლებით პერსონაჟსა სახეებს. ასეთი გადაამუშავების შედეგად ჩვენ მივიღეთ განსულებული სახე როგორც მზავრებოდა წინააღმდეგ მებრძოლი გლეხობისა, ასევე ამ გლეხების გახედული, მოახროვე, ამაღლებული იდეალის მქონე წინამძღოლისა (და ეს უკანასკნელი თუოდა, უკვე საგრძობლად განსხვავდებოდა ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში დახასიათებული გმირი — არსენასგან). აი, ამგვარად შეიქმნა პიესაში მრავალფეროვნად, მრავალფეროვნად ქართველი გლეხობის სრული სურათი. ასე მაგალითად, ტექსტის გადაამუშავების შემდეგ, უშუალოდ გვადამტავ ხალხური მოქმედის, მუსტიკის, არსენას ცხოვრების მეამტინასა და მზავრებოდა პიროვნული განსჯელ-შემფასებლის სახედ; ნენო — სოფლის უბრალო გოგო, ქალბატონის პირისფარეში, გადაიქცა არსენას ღირსეული მემკვიდრედ და მის გვერდით ამომდგარ უშუალო თანამებრძოლად; ასევე, პიესის უკანასკნელ ვარიანტში მაღალი დრამატული ელემენტის მოიპოვა ქართველი გლეხი ქალის, ნანდულის დედა-კაცის მართას ეპიზოდმა. პიესის კომპოზიციურ დახუსტებაში, სხვადასხვა ეპიზოდს დახვეწასა და გამრავლებოვნების საქმეში გადაამუშავებდა როლს თამაშობდა ავტორის შინაგანი სიახლოვე თეატრის მხატვრული მიმართულებებისა, რის გამოც რეჟისორსა და ავტორს ურთიერთ გაგება არ გვიერთდა, მეგობრული დამოკიდებულება კი გვათავისუფლებდა ყოველგვარი უსარგებლო, ხელისშემშლელი რეჟისორებისაგან. ორივე მხარე დარწმუნებული ვიყავით, რომ ერთმანეთისთვის და, რაც მთავარია, საერთო საქმიანობის, საბოლოო მიზნისთვის, სპექტაკლისთვის მხოლოდ კარგი გვიჩვენდა. პიესა „არსენას“ ჩვენთვის წარმოადგენდა იმ მასალას, რომლის განხორციელებითაც თეატრი შესძლებდა პასუხის გაცემას იმ პერიოდის სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების შემქმნელ კითხვებზე, თუ არა წარმოადგენდა და როგორ უნდა ყოფილიყო ამ ეტაპზე აქტიური, რეჟისორი და, საერთოდ, წარმოდგენა რუსთაველის თეატრში. სანდრო ამგვარად ხელმძღვანელობის დროიდან ასეთ კითხვებზე ასპექტის გაცემა საკუთარი შემოქმედებით, შეიძლება ითქვას, რუსთაველის თეატრის არა მარტო შინაგან მოთხოვნილებად, არამედ ვალდებულებაც გადაიქცა, ყველა ვნებადი, ყველას შეცნებულად გვეჩვენა, რომ სწორედ „არსენას“ სანდროს განხორციელებით უნდა აღესრულებინა თეატრს ეს მოთხოვნილებაც და ვალდებულებაც. ამიტომაც, განსაკუთრებული რუდუნებით მოვეცადით ამ საქმეს.

პიესაზე მუშაობის პარალელურად, მხატვართან — ირაკლი გამრეკელთან, და კომპოზიტორთან — იონა ტუსკიასთან ვმართავდით შემოქმედებით საუბრებს. აქაც ბევრი ვარიანტი მოიხატა, ბევრი ჩანაფიქრი აიწონ-დაიწონა, მაყარად შეესადა. ირაკლი გამრეკელმა განიხრახა სცენური დაზვა ფერწერული პანორამით შემოერკალა, და ამ მხატვრული ხერხით დეტორაციული დამადგარებდა, ტანსაცემი, სხვადასხვა მორთულობა და თვით შინაგანსცენური ერთ მილიან სურათად, ერთ მილიან მხატვრულ, პირობითად რომ ვთქვა, ფერწერულ ტილოდ გადაიქცია, ამ სპექტაკლის გაფორმებისას ირაკლი გამრეკელი გაუმეანა მიდრეკილებას კონსტრუქცივისმიკენ



დეკორაციულ ხელოვნებაში, რიყი უფოდ თავი დააღწია „მტამასა“, მისი შემოქმედებით დიპაზონის შეზღუდვას ერთი მიმართულებით, მისი შემოქმედების გაერთიანების.

იონა ტუსკიამ კი თავისი მუსიკა, ძირითადად, იმ ხალხურ მოტივებზე ააგო, რომლებიც მიესადაგებოდნენ ნაწარმოების (პიესის) და განასხორციელებელი სპექტაკლის სულისკვეთებას, მის შინაგან განწყობილებას, — კერძოდ, „მუშლი მუხასა“ და „მუხტივირული“ კანეტი აირია სხვადასხვა აქტების მუსიკალური გაფორმების ლეიტმოტივებად.

ამგვარად, დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი, მხატვარი და კომპოზიტორი ერთობლივად ჩაებნით, შევსავემირდით სცენური სახეების შექმნის საქმეში. თეატრში ცალკე „მუსიკალური სახე“, ცალკე „ფერწერული სახე“, ცალკე „პლასტიკური სახე“ არ არსებობენ, რადგან თეატრში შეიძლება მისი (ამ მთლიანი მეტაფორის) კანეტი აირია სხვადასხვა აქტების სახე თავისი ვნებებით, ფიქრებით, მისწრაფებებით, გარემოთი; და სცენაზე ამ ერთ მთლიან მხატვრულ სახებას ადამიანური ცხოვრებისა ჰქმნის დრამატურგი, რეჟისორი, მხატვარი, კომპოზიტორი და აქტიორი ერთობლივად, ურთიერთდაკავშირებულად. თეატრში ეს მთლიანი მხატვრული სახე ადამიანური ცხოვრებისა მხოლოდ მაშინ შეიქმნება, როდესაც მისი (ამ მთლიანი მეტაფორის) შექმნელი დამხმარე ხელოვნებანი (მუსიკა, მხატვრობა და სხვა) თავისთავადობას, თავისთავად მნიშვნელობას ჰკარგავენ, ითქვიფებიან, ურთიერთგანმისჭყალებიან ამ მთლიანი ხასიათის მქონე მეტაფორაში.

როგორც აღვნიშნე, „არსენაში“ მთავარ გმირად ხალხი დაგინახე, — ხალხი, რომელიც შეებრძოლა ბატონებსა და მეფის რუსეთის მოხელეებს; ის ხალხი, გლეხობის ის მასა, რომელმაც გამოიჩინა მეტი კეთილშობილება, ამაღლებულობა, თავისუფლებისაკენ და სიკეთისკენ მისწრაფება, მეტი ადამიანური ღირსება, ვიდრე ხავერდსა და ფარჩაში მოსილმა უცვანო შთამომავლობამ რაინდ წინაპართა, ვიდრე მათმა ამფსონმა და თანამზრახველმა მეფის რუსეთის ოფიცრობამ და

მხოვლებმა, ვიდრე მებატონეთა მიერ შიშითა და ფულით დამონებულ-მოსყიდულმა ყმებმა. არსენა სწორედ ამ ხალხურ წრიდან გამოსული გმირია, მისი სულისკვეთების გამტარებელია, მისი ღვიძლია.

შერედა რა სუფთა, ამაღლებული, ეპიკური და ადამიანური არსენასი და ხალხის ბუნება, მათი ზნეობა, ჩვევები, მიზნები. ერთი და ორი მოღალატე, ძმის გამყიდველი გამოსული იმავ მშრომელთა წრიდან, ჩრდილს ვერ აყენებს მშრომელი გლეხობის კეთილშობილურ სწრაფვას, მის ბუნებას. პიესის ასეთი დემოკრატიული, ადამიანური სულისკვეთება, ასეთი ზნეობის ქადაგება, პიესის გმირთა ფიქრები და სურვილები ხომ სახეებით ემთხვეოდა და ყოველთვის დაემთხვევა ყოველ ფიქრებსა და სურვილებს ყოველი იმ ქვეყნის მაყურებლისა, რომელიც ებრძვის ან ახლი წარსულში ებრძოდა მზავრულ-დამპყრობელთ.

აქვე უნდა აღვნიშნო: მე თავიდანვე გადაწყვიტე, სცენაზე ხალხი გამომეყვანა არა ერთსახოვან ბრბოდ, არამედ მრავალსახოვანი, მრავალფეროვანი, ინდივიდუალური ხასიათების მქონე ადამიანთა კრებულად, ანუ ხალხი — მასა გამომეყვანა სცენაზე როგორც მრავალგვარი, სხვადასხვა ერთეულებსგან (ელემენტებისგან) შემდგარი მთლიანი, მონოლითური სისტემა და გამომეყვანა იგი ისე, რომ მისი შენადგენელი ნაწილების, ერთეულების თავისებურება, განუმორებლობა, ინდივიდუალურობა არ დაკარგულიყო, არ გათქვეფილიყო ამ მთელში. თვით არსენაც, ნენიც და მთელი გალერეა სახეებისა გლეხობის წრიდან (ონიე, პიპა, ზურიკო, შეუე, მათია და სხვები) მე ხალხის — სისტემის ერთეულებად მქონდა გააზრებული. მინდოდა, აგრეთვე, მათი ბრძოლა მზავრულთა წინააღმდეგ სხვადასხვა კუთხიდან და მუხანა და გამეშუქებინა და, ამით, სპექტაკლის სოციალური შინაარსი გამემძაფრებინა, გამელრმაგებინა.

ამ ამოცანის გადასაწყვეტად მთელი რიგი ახალი, უსიტყვო პერსონაჟების გამოიონება და დამატება დამჭირდა პი-

სცენა სპექტაკლიდან „არსენა“ (1935-36 წწ.).





უსამი არსებული მოქმედი პირობისათვის. ვარაუდ ცვილი ცოლი, დინამორედი მოქმედი მასიური სცენების ზეგავლი- ნის ძალა მაყურებელზე და, ამიტომ, მსატყართან და კომპო- ზიტორთან ერთად ვცდილობდი, მოვლდათა განვითარების მტკიცე ლოგოვა გამოიწვევებინა, შემეძინა მეგობრთა მოხა- ზული ხასიათები, პერსონაჟთა მოქმედებისთვის შესაბამისი გარემო და მათი ცხოვრების, მათი განწყობილებების გარე გამოხატულებები, გამამწვავებელი მუსიკალური ატმოს- ფერო.

მასიური სცენების აგების საქმეში ასეთი პოზიციის არჩე- ვა, რა თქმა უნდა, უცხო არ იყო რუსთაველის თეატრის მ- მინდელი დასისთვის, რომელიც მოწყვეა და მინაწილზე იყო ჯერ კიდევ „ქვირის წყაროსი“ და, შემდეგ „ანზორის- სა“. რეპტიციებზე დასი საბოლოოდ დარწმუნდა, რომ ახა- ლი ხელმძღვანელობა არ აპირებდა თეატრის მიერ არაფრეც არჩეული ძირითადი გზიდან გადახვევას, რომ იგი აგრძელებ- და რომანტიკულ-გმირულ მიმართულებას თეატრის შემოქ- მედებითი ცხოვრებაში და, ყოველგვარი მითქმა-მოთქმის მიე- ხედავად, ენერგიულად ჩაება შემთავაში, რადგან დასს სწყე- როდა და ყოველთვის სწყურია შემოქმედებითი მუშაობა.

...აა, შემზარავად გაისმა საუკუნავოდ ახმინებული ბუე- ნალარის ხმა და მის ხმაზე რიტმული, ყოველი მხრიდან შემო- იჭირებოდნენ თავზარდაცემულ გლეხთა ჯგუფები და ისე აგრძე- ლდნენ აღმართულ დაზგაზე, საიდანაც საუკუნავო ხმა მოის- მოდა, თითქოს დაზგის მწვერვალის აფებას და ამ ხმების დახმობას ჰიქორი ბრძოლით აპირებენ. დაქანებული, ფართო დაზგაზე ჰიქორ ავარდნილი მოფიცი ვსასა, დაზგის მისაღ- გომთან, მოუღვინდლად, ვით ერთი კაცი, ერთ ადგილზე შედგებოდა, გაქცავებოდა, სუნთქავაგვერდით. წუთით-პაუზ- და, მძიმე თვითდაჯერებული მორაობით ამოხრდებოდნენ დაზგის მწვერვალის იქითა, დაზგაზე ავარდნილი ხალხის საპირისპირო მხრიდან მოურავისა და ჩაფრების სხეულები და ადგილზე შემდგარ, დადგებულ ხალხს თავს წამოადგე- ბოდნენ. შემდეგ, მოურავი (მასიობი ვიორეც გასამილი) ულმოებელი ხმით ბატონის ასეთსავე ულმოებელი, გაულქვა ბრძანების დამოცემას შეუდგებოდა. ბატონის ყოველ სიტყ- ვას იგი დამსავით უმინდებდა გლეხობას, ლურსმანივით უჭებდავდა თავში, თან დამეცინავდა, ზიზლით დასცემდა და, ბოლოს, თითქოს პირუტყვითა ჯოჯს, ისე შეუძახებდა „ჰი- დაოი“, და თავისი ჩაფრებიანად სცენიდან სწრაფად, რიხი- ნად გადიოდა.

საგონებელში ჩავარდნილი გლეხობა ერთ ხანს გარტია- ნებულობით დახვეული იდგა. უცებ, მათ შორის მყოფი გონჯა (მასიობი ენაზედა აფხაზი) ახითინდებოდა, ასტებდა აურზაურს და გამეშვებულ, თავჩაქინდრულ გლეხებს, თავის მოძმეებს გამინაფხიზლებელი სიცილ-ხუმრობით აუელ-ჩაუე- ლიდა ვარშეშო, — ვის ნიკაპში ამოკარავდა ხელს, ვის სახერის მოურავსებდა კოჭეში და, ასე, ხუმრობა-ხუმრობით აწო- კებდა მანამ, სანამ თავისკენ არ მიიპყრობდა მათ ყურადღე- ვას, არ გამოაფხიზლებდა თავისი გადაღმები სიცილითა და გამაღიანიზებელი ქვეყით. ამ სცენას მშვენიერად ართმევდა თავს ენაზედა აფხაზი, მისთვის დამახასიათებელი გულწრ- ველობით, სცენური იუმორის დიდი გრძობითა და ადამია- ნური სიბოთით. თავისკენ რომ მიიპყრობდა გლეხების ყურა- დღლებს, რომ გამოაფხიზლებდა, მამივე ხალხის შუაგულში აღმოჩნდებოდა, იქ, ხალხის შუაგულში მდგარი ერთ-ერთი გლეხი, შუბისკი რიტმში, თანამოძმე წყუეითისავდა და დრო- დადრო წაუშდებოდა კიდევ გამამწვავებელი, ჭკუაზე მოსაყვან

ივავს. სასოწარკვეთილი გლეხების თვალბში იმედონ ნაქრე- წკალი ვანდნდობდა, გამოცხილდებოდნენ; ამ დროს ხან- ხანადაც (მასიობი დავით შუბივილი) გაცილებელი შეგებობ- და თითქოს საფლავიდან წამომდგარ, ტანსაცმელ-შემოფლე- თით, ბეჯვ, ყრუ-მუნჯ გლახას (სტუდიელი ილი ბეჭური) და როგორც უმწეო ბავშვს წამოაყვებდა და გულში ჩაიკარა- ვდა. პირველი სურათის ბოლოც ეს იყო.

მეორე პაუზის შემდეგ, გაისმებოდა ზახიან ბარტონის მოხაზილი, რომელიც, ურმულის ხასიათით, სოლოდ მოიძე- როდა. ყველაზე მაღალ ბერებს, კულმინაციურ წერტილს რომ მიალეწვდა სიმღერა, სცენაზე აღმართული დაზგის მწვერ- ვალზე ამოშვებოდა — მთელი ტანით აღიმართებოდა არ- ხნა (აკაკი ხორავა), გარემოს გადახედვდა და შერჩედებო- და ასე, ვიდრე სიმღერა არ დასრულდებოდა სიტყვებით: „შენს იქით ჩემს სახაფოსს სხვა ვინმე გადაჰყვითა“. მერე დინჯავდა, ქართულ სტასთში, ჩამოდიოდა არსენა, — მუსი- კის რიტმზე, ვაჟაკური რხებით და, მაყურებელს უახლოე- დებოდა ხალხის საყვარელი ეს უსისილო ყაჩაღი, ნაცრისფერ რომა-სალუხში გამოწყობილი, ქორილი თავზე წაბის ქედ- მოგაბლებოდა. არსენა ნენოსთან შესახვედრად წამოსულიყო. ნენო აქ კი ელოდებოდა, მაგრამ წყაროს კედელს ამოფარე- ბოდა და, არსენას გამოჩენაზე მის სახელს, შეცვლილი ხმით, რადენეგრეც დაიძახებდა. არსენა აჰყვებოდა ამ თამაშს და იქით გააშვარებდა ნენოს, — ვითომ დაინა, ვერ გაიგო- ვინ ან საიდან ეძახდნენ, აქეთ-იქით ეცემოდა და, მერე, სრულიად სხვა მხარეს გასწვდა. საქციელწამდგარი ნენო, ვადარებდა და უკვე თავისი ხმით დაიძახებდა „არსენაო“, გამოვიდოდა საფარინდა და, გახარებული შეგებოდნენ ერთმანეთს.

თავიდან ვიტყვი: აკაკი ამ როლში იყო უფრო მეტი, ვიდ- რე შემსრულებელი თეატრალური ხასისა; თავისი ადამიანუ- რი ბუნებიდან ძერწავდა იგი არსენას სახებს და მაყურებ- ლის გულს ანდამატილით იზიდავდა; ამ როლშიც, მისი ხე- ლუნებდა ახლოს იყო ადამიანურ აღსარებასთან. ყველაფერი უწყობდა ხელს არსენას სრულყოფილი სცენური განსაზოერე- ბისათვის: მომხმებელი ვარცნობა, განუყოფრებელი ხმა, ტემპერამენტი, რასაც თან ერთვოდა მატატურული ზომიერე- ბის გრძობა, აუცილებელი ყველა დარგის ხელოვანისთვის. ამ როლში იგი საოცრად დამაჯერებელი და ბუნებრივი იყო, და კიდევ უფრო მაღალ დონეზე განესაზოებრება ხალხის წყაიდან ამოხრდილი, თავისუფლების მოყვარე, სიმართლი- სთვის მებრძოლი, მოძმეთათვის თავდადებული, შეუდრეკე- ლი ხასიათის, მტკიცე გულისა და ნაოლად განმსაჯელი გონე- ბის მქონე კაცის სახება.

რაც შეეხება ნენოს როლს — მის შემსრულებლად ორი საპირისპირო შემოქმედებითი ხასიათის მსახიობი ქალი, მე- რი ჯაჯანავილი და ნინო ლუგარო დავნიშნე. პირველი, ლი- რიკო-დრამატული მსახიობის მონაცემებით იყო დაჯილდოე- ბული, მეორე კი — მშვენიერი სასცენო ვარცნობითა და სა- ხასიათო როლების შესრულების მიდრეკილებით. ორივე მსა- ხიობმა ღირსეულად ვარცნოდა თავი ნენოს როლს არა მარტო ქართული მაყურებლის, არამედ მოსკოვის, ხარკოვის, კიე- ვისა და ოდესის მომხიბონი მაყურებლის წინაშეც და სპე- ციალისტთა დიდი მოწონებაც დაიმსახურეს.

აი, ხალხიდან გამოსულ ამ ჯანსაღ, მგზნებარე, უშუა- ლო და სიცოცხლით სავსე პერსონაჟებთან შედარებით, რა ეშვეტურად კონტრასტული იყო გაროგი დავითაშვილის მი- ერ განხორციელებული ზაალ ბარათაშვილი. დიდი ბარათას

ეს უკანასკნელი და უკვანო შიშიშობავალი, კობცა, დახვეწი-  
ლი გარეგნობის შუა ხნის კაცი იყო, — ქლაქში ზეიშა და  
რატუტის, სოფელში ნადირობასა და ქიფის გადაყლილი;  
თავტარისი, ამაჰარტავანიც და ჩინ-მედლების მოყვარულიც;  
ამასთანავე, სამარველოდ შქირდავი, შიშიშობავა და ზნედაცე-  
მულიც გახლდათ.

აქ ჩინათვლილი თვისებათაგან სურველსობის გამოშველ-  
ნებას მისობით გ. დავითიშვილი სეჩანაზე გამოიჩინებდა  
ასერსებდა თავისი იერით, კომპოზიტორმა იონა ტუჟაკამ ზაა-  
ლის გამოსვლისთვის, სათანადო სცენური ხასიათის შესაქმნე-  
ლად, შესანიშნავი სახუმარო-სანადირო სიმღერა შექმნა  
ამ ხალხურ ლექსზე.

„ქურდიღელმა სთქვა: ჩორგვი გვიყარ,  
ვერის მოვა ჩემუღელა,  
გავიხელ სერზედლა, ბატონი ზის ცხენუღელა,  
წინ შეტებრები მოუძღვის დავემოლი ჩემუღელა...“

და ასე, ბოლომდე, ამ სიმღერით შემოიჭრებოდნენ სცენა-  
ზე ბატონებში მიიზნით, მარგენი, მერიკიფენი; ვინ მუხის  
ჩრდილოში ხაიხის შლიდა, ვინ მუთაქი-ბალიშებს აწყობდა,  
ვინ ლურჯ სუფრას შლიდა, აქეთ, ნანადირვებს ჩამოართმე-  
დნენ ბატონ ზაალს, წყაროდან წყალს მოართმენებდნენ  
ხელ-პირის დასაბანად და, ერთი სიტყვით, ყველა დასაქმე-  
ბული, ყველა მოძრაობაში იყო.

ნადირობით კმაყოფილი ზაალ ბატონი ჩიხის კალთებს  
დაიბერტყავდა, გამოლიფდებოდა, სალიჩაზე უხუთო ბავშვი-  
ვით გაგორდებოდა და ფეხებს აფშლიკავდა. ორი თავადი-  
შვილი, აზრდილივით რომ თან დაჰყვებოდნენ ზაალ ბატონს,  
უფრო თავმჯდომეული მოძრაობით სალიჩაზე გვერდით მო-  
გორდებოდნენ: ერთი, მაღალი და გამზად-გამზადარი (მსა-  
ხიობი იროდიონ შერაზადაშვილი) ბანს ეუბნებოდა, მეორე  
კი, დაბალი (სტუდიელი ისკანდერ კაკაიციშვილი) ლაქუ-  
ლაქუებით ზაალს მუცელზე ხელს უათუნებდა. განცხრომისა  
და პირის ჭამის სამზადისის ეს სცენა გრძელდებოდა მანამ-  
დე, ვიდრე ხალხური ლექსი ბოლომდე არ ითქმებოდა მომ-  
ღერალთა მიერ ორკესტრის თანხლებით.

შეწყდებოდა თუ არა სიმღერა და მუსიკა, სცენაზე თავა-  
ტებით მოურავი შემოვარდებოდა და ბატონის წინაშე არსე-  
ნაზე ჩივილს დაიწყებდა. მიურავს სიტყვა არ ექნებოდა ჩა-  
თავებული, რომ კულისებიდან გაისმებოდა აღმფოთებული  
გლეხების ყავანი, რომლებიც შემოვიდოდნენ სცენაზე და  
ბატონს შესთხოვდნენ, მოურავი სამართალში მიეცა და დაე-  
საჯა. ზაალი თავებობდა მიიჩნევს გლეხთა ასეთ საქციელსა  
და მოთხოვნას, და მსლებლებს უბრძანებს მათარხის ცეხით  
გარეკონ ხალხი; მიურავს კი თბილისში გავაზნის მოვარ  
მართებელ ბარონ როზენთან, რათა მოვარ მართებელმა და-  
მსჯელი რაშიმ გამოუგაზნის ურჩი ყმების ასალგამავად.  
პირველი აქტის ბოლოც ეს იყო.

ამგვარად, ხალხის ბრძოლა ბატონყმობის წინააღმდეგ  
თანდათან გადაქცევა სპექტაკლის განვითარების მოვარ ღერ-  
ქად, მის საყრდენად კონფლიქტის შემქმნელი ორი მხარეც  
— ხალხი და ბატონი, პირველ მოქმედებაშივე, უკვე აშკა-  
რად გამოისხავა.

ამ შემთხვევაში გადაწყვეტილი მნიშვნელობა ჰქონდა იმა-  
საც, თუ მხატვარი როგორ დეკორატიულ გარემოს მოგვიცემ-  
და, რა კონტრასტულ ფერებს, მხატვრულ საშუალებებს შემო-  
გვთავაზებდა ამ ორი საპირისპირო მხარის უფრო მეტფორი  
გამოხატვა-წამოხატვისათვის. ირაკლი გამრეკელის სასახელოდ  
უნდა ითქვას, რომ მან ერთი სკლითით აცილებს სპექტაკლში

ორი ისეთი საპირისპირო ჩაცმულობას და დეკორატიულ  
მორთულობა-ნაგებობასი მოგვცა, უკეთეს ვერც ინტერედუ-  
რებისორი. პირველ, მესამე და მესხეთე მოქმედებაში ადგა  
ორმოცი გარდუსით დაქანებული დაზგა, ჩაყითილებული ბა-  
ლობით დაფარული, მარცხნიდან ამოხილებული უსარმაზარი  
მუხის ტანი და მისი ათ მეტრამდე გაშვერილი ბორჯალო-  
ტოტი ამ დაზგის მჭარი ჩარჩო იყო; თითქოს მუხის ფეხებს  
ყურდებოდა სამოქმედო დაზგაც, რომელსაც მარცხნიდან  
ჭრალი ჰქონდა: ერთი მიჯანიშნება მიწურ-თავსუასფარზე,  
ხოლო მეორე — წყაროდან ამოსასვლელ ვაზზე. ასეთი იყო  
იგი მესამე მოქმედებაშიც; ამხსეთე მოქმედებაში კი მიწურ-  
და წყაროზე ჩასასვლელ-მოსახლეობა გზა დაიფარებოდა;  
მესხეთე მოქმედებაში დაზგას უკნიდან ციხის ნანგრევის კედ-  
ლებს მოადგამდნენ დაზგაც ჩამოსასვლელი ქვის კიბით და  
ეს ნანგრევი ძველი ციხე-სიმაგრე არსნას და მისი „ტყის  
ძმების“ ბანაგად ციხეაიქცეოდა. ფაქტურა იგივე იყო, რაც  
პირველსა და მესამე მოქმედებაში (ეს ყველაფერი, რაც შეეხე-  
ბა პირველი, მესამე და მესხეთე მოქმედებების დეკორატიულ  
მორთულობას).

მეორე მოქმედებაში კი: მოზობინე მწვანე ბალსით და-  
ფარული ეზო ზაალ ბარათაშვილის სასახლისა; ეზოს სამთა-  
ნადი ბურჯაზე შემდგარი, სვეტებისა, დასურული დერეფანი  
გაღმთაბურჯება და ოქვიან ეზოსკენ ეშვებოდა სამ მიჯანი  
კიბეები. ასეთ დეკორატიულ გარემოში მოქმედი პირნი უაღ-  
რესად ბუნებრივად გრძობოდნენ სცენაზე თავს. მხატვრის  
მიერ ამგვარად მოსაზრებულ გარემოში, სადაც წინასწარ არ იყო  
მინიშნებული, ვინ სად უნდა დამდგარიყო, იქმნებოდა საშუა-  
ლება ნამდვილი, ციხეხალი მოქმედების გაშლისა და მიზან-  
სცენებსაც უშუალოდ გარემოშიან გამომდინარე, გარემოში მო-  
ქმედი მოქმედი პირების უწყვეტი მოძრაობის ნივთავზე  
ვაწყობი და გაშენიდი, — ანუ მიზანსცენებს ვალაგებიდი  
ისე, როგორც ამას მოითხოვდა გარემოში მოქმედი პირის-  
ნაყების მოქმედების ბუნებრიობა.

ასეთსავე პრინციპზე იყო შექმნილი კომპოზიტორ იონა  
ტუსისაის მუსიკაც ამ სპექტაკლისთვის: ეს იყო მუსიკა ანა-  
თავისთავად, არა რაიმე განცდის ილუსტრირების, ან მსაყუ-  
რების გასამხიარულებლად შექმნილი მუსიკა, არამედ მუსი-  
კა გამიზნული მოქმედების მიმდინარეობის გასამგებლად,  
გასამაძვრებლად, მოქმედებთან გამომდინარე საჭირო გან-  
წყობის შესაქმნელი მუსიკა. ამით ის მიზნად ვთქვა, რომ მუსი-  
კა ამ სპექტაკლში არ იქნება თავისთავად მნიშვნელობას,  
მოქმედებაში იყო ჩაშლილი და მოქმედების მიმკვეთლად ისე  
როგორც ეს შეპყრობის წარმოდგენას ღრმავტულ თეატრში.

რა სასიხარულო იყო, როდესაც ამ დეკორატიულ დანა-  
გარებზე ბუნებრივად აღმოცენდებოდნენ და სცენაზე ნამდ-  
ვილ სიციხესებს შემოიტანდნენ დიდი თუ პატარა ეპიზოდუ-  
რი როლების შემსრულებლებიც, როგორებიც იყვნენ: ზურბი-  
კი (მსახიობი ზაზა მანაბელი), მართა — უფუდრი დედა  
(მსახიობი თამარ თუშუშვილი), გივი — არსნას მამა (მსა-  
ხიობი მიხეილ ჩიხლაძე), ზაალის დედა — დიდი კნინა  
(მსახიობი ნინო დავითაშვილი, შემდეგ ნუკა ჩხეიძე), ბა-  
რონ-როზენი (მსახიობი დიმიტრი მგაგია), მიტროხინი  
(მსახიობი ბიძინა წულაძე), ანდუყავარი ორბელიანი (მსა-  
ხიობი პლატონ კორნილი, შემდეგ დიმიტრი გუგუა)  
(მსახიობი სტეფანე ჯაფარიძე), ფარხადან (მსახიობი გიორ-  
გი საღარაძე), ლაზარე (გიორგი საჩინძე), პრიკლე  
(ვანო ჯავახიშვილი) და სხვები, თვით უსიტყვო როლების  
შემსრულებლებიც, რომლებიც უშუალოდ ჩართულნი იყვნენ



მოქმედებაში და თავიანთი სუტევა, თავიანთი შესაძლებლობა სრულად შეჰქონდათ ამ სექტაკლის არარეგულბრევად ანსამბლურ ცხოვრებაში, ერთობლივ განვითარებაში. იმდენად იყვნენ შერჩეული მსახიობები თავიანთი ინდივიდუალური მინაცემებით მთავარ, ეპიზოდურ თუ უსიტყვო როლებში, რომ შემდგომ, როდესაც სამამულო ომში ზოგი მთავარი დავკარგავთ, მათი შეცვლა უაღრესად გაჭირდა. ომში დავკარგულბა მსახიობებმა კიდევ ერთხელ გაგვანსნეს თავიანთი თავი, კიდევ ერთხელ განგვაადგინეს არა მარტო როლებიერი, ადამიანური, არამედ შემოქმედებითი გულისტკივილიც, როდესაც ომის შემდეგ ამ სექტაკლის აღდგენა განვირახავთ და რეპერტუარს შევუდგეთ. ახლად შეყვანილი მსახიობები თავკამოდებით მუშაობდნენ, მაგრამ მათ გარდაცვლილ წინამორბედებს სრულყოფილად მაინც ვერა ცვლიდნენ. და ეს არა მარტო, და არა აუცილებლად, ნიჭიერების თუ უნარიანობის პრაღი იყო: მერე შეყვანილი მსახიობი სექტაკლში, იმიტომად თუ შევკუება წინანდელ ანსამბლს, უშტეს შემთხვევაში უტხო სრულიებით მიტმანსილი აღმოჩნდება სექტაკლში. პარტიიორის შესისხლორცება, სექტაკლის გამწინაგება, სექტაკლის ცხოვრებით ცხოვრება საწყისიდანვე, როდესაც სექტაკლი იხადება, როლის გასრუება და საკუთარი ბუნებრივი ადგილის ორგანულად გამონახვა ანსამბლში, — ყოველივე ეს აუცილებელი არის ყოველ ქუმმარტი წარმოდგენისთვის, ამას ბგერი მტკიცება არ სჭირდება. უკვე განხორციელებულ სექტაკლში შესვლა, სექტაკლის ცხოვრებით ორგანულად ცხოვრება, ანსამბლურობის უნარჩუნება — ეს სცენის ვარსკვლავებსაც გასჭირვებით, რადან საჭირო დრო და ენერჯია არ დაუნარჯავთ პიესის გამჭოლი მოქმედების განათვისებას და ზემომოცანაზე კონკრეტული შექედულების გამომუშავებაზე; და თუ იმ ეპიზოდში გაუბრწყინიანთ ვია, მაგრამ თავისი ადგილი კი პიესაში სრულყოფილად ვერ უპოვებიათ. უაღრესად რთულია არა მარტო სექტაკლის აღდგენა, არამედ და განსაკუთრებით შეცვლა მსახიობების აღდგენილ სექტაკლში, რადან, კარგი რეჟისორი სექტაკლს ყოველთვის მსახიობებზე აგებს. მტკიცე ვიტყვი: სექტაკლში შეიძლება რამდენიმე ცნობილი ვარსკვლავი ერთად შეკრიბო და წარმოადგენა მაინც ვერ განხორციელდება მაღალ დონეზე.

ამის თვალსაჩინო მაგალითია საბჭოთა თეატრის ისტორიაში ანეკდოტურად შემორჩენილი ამბავი: ერთმა ავტორიტეტანამ ადმინისტრატორმა დაიყოლია მოსკოვის სხვადასხვა თეატრების გენიალური მსახიობები, რათა გოგოლის რეჟისორის თეამაშაში. მთელი ეს ამბავი მიყრდნობის მიერ განხორციელებული „რეჟისორის“ საპირისპიროდ იყო მიმართული და ამ საქმის წამომწყვეტს უნდოდა მასზე უკეთესი „რეჟისორი“ წარმოედგინა სცენაზე. მართლაც ბრწყინვალე ვარსკვლავი წყარობნენ: ხლესტაკოვი — მიხეილ ჩეხოვი, გორდონი — სტეფანე კუნსტაცი, ზემლიანიკა — მიხეილ კლიმოვი... ერთი სიტყვით სექტაკლში გენისიები აღაპარაკნენ ერთმანეთის გვერდით, მაგრამ — ალაპარაკდნენ ერთმანეთისთვის უტხო, ერთმანედან შეუთახსმებულ, ერთმანეთთან არასრულყოფილად დამუშავებულ მსატერულ ენაზე. ამას დარბაზში მყოფი თვით უბრალო თეატრალიც მიხვდა და ყველა უბრუნებლ მდგომარეობაში ჩაყარდნია. რა თქმა უნდა, მეიყოზობლის „რეჟისორთან“, ვარსკვლავთა ამ ბრწყინვალე კრებულმა, „ვაკო თამაში“ და ეს სრულიად კანონზომიერი. და არა მარტო სცენაზე, არამედ ყველანა ასე მოხდება ეს. თვით პორტრე: თავის დროს ბრაზილის, ინგლი-

სისა თუ გერმანიის ფესხურთვის ეროვნულ, ერთმანეთის შეთანამშებელი გუნდი, დიდდახსლოლ შეკრებულ კომპოზიციური ვარსკვლავთა გუნდს“ აუცილებლად დამარცხებულ და დამუხრცებათ კიდევ.

ვარსკვლავების კრებულ სექტაკლში მაშინ აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა, როცა ყოველი სახე პიესის გამჭოლი მოქმედებდა არის აღმოცენებული და ერთი საერთო ზემომოცანის განსახორციელებლად ისწრაფვის, ერთი მთავარი მიმართულებით არის განმსვლავალი. ყოველივე ამის შემქმნელი სცენაზე, ყოველივე ამის მომწესრიგებელი თანამედროვე თეატრში, არის რეჟისორი, — მას თვალის ყოველთვის ფიხნულად უნდა ჰქონდეს და არ გამოჰპაროს მსახიობის თამაში უმნიშვნელო გადახრაც კი მომავალი სექტაკლის მთავარ ხაზიდან; მან არ უნდა დაანების მტკიარობა ამა თუ იმ ვარსკვლავს, რომელიც თავისი როლის ჩარჩოებში „ვერ ეტყება“. უსამწოდოდ აზვიადებს, „აღრმაგებს“, „აფართოებს“ თავის როლს და ყოველ ღონეს ხმარობს, რომ მარტოკამ იბრწყინოს...

დიდი წვრთნისა და მუშაობის შედეგად ვალწევდით რომ, თვით უსიტყვო როლების შესრულება, მთავარ როლთა შესრულების დონეს არ ჩამორჩნოდ, — თამაშის მხრივ, სექტაკლს ჰქონოდა ერთი, საერთო მაღალი დონე. და რა სასიამოვნო იყო, რა სასიხარულო, რომ აკაკი ხორვაკელი, გიორგი დავითაშვილთან, ემანუელ აფხაიძესთან და ნინო დავითაშვილთან ერთად და მათ გვერდით, მთელი სამი — თვით სტუდიელებიც, თავიანთი სახეების შესაბამისი საშოქმედო ასპარეზსა და საშუალებებს უპოლობდნენ სცენაზე და სექტაკლის დედააზრის, სექტაკლის მთავარი ღრძის გარშემო ტრიალებდნენ, სექტაკლის საერთო ქსოვილი კანონზომიერად იყვნენ მოქმედები.

...ხალხურ ეპოსში არსენა უსისხლო გმირია და აქ, ეს თვისება სასცენო უნარბოვია იმ ადამიანისთვის, რომელიც მარტოკა იჩქძვის შესამართლებს წინააღმდეგ, თავისუფლებისათვის; აქ ეს ადამიანი პასუხსმდებელი მხოლოდ თავისი თავის წინაშე, თავისი სინდისის წინაშე, თავისი თავის პატრონ-პატრონისა. სანდრო მანშინავილის იტალიაში არ ასენა გლესიობის წინამძღოლად, თავ-კაცად არის დასახული და, ცხადია, აქ იგი უკვე პასუხს აგებს, უპირველეს ყოვლისა, იმთ წინაშე, ვინც მას ბრძოლაში გვერდით ამოვლდა, აქ იგი არა მარტო თავისი თავის, არამედ იმდრო მისარჩლვა. ამიტომაც, პიესაში არსენა მანუარი თუ ვარეული მტრის წინაშე უფრო დაუნდობლია, ვიდრე ხალხურ პოემაში; პიესაში იგი თანამებრძოლთა ნდობას, მთ სიცოცხლესა და ნამუსს თვალის ჩინებით უფრთხილდება და იმთ უგლისთვის, თუ საჭიროა, ხმალითაც გაუსწორდება მოწინააღმდეგეს. მრისხანებით მიმდინარეობდა სექტაკლშიც არსენას ცხოვრების განვითარება.

სექტაკლში მოქმედების განვითარება ცხოველმყოფელი და მრავალმხრივი რომ ყოფილიყო, პიესის დრამატულ სტიქიაში თანამიმდევრობით უნდა შევეყვანა კომიკურის ნაკადიც, ეს აუცილებელი იყო. ასეც გავაკეთეთ. კომიკურის ნაკადი თავს მძაფრად იჩენდა ჯერ მეორე მოქმედებაში; სლოო, მეოთხე მოქმედებაში, პატრონების გასამართლების სცენაში განვითარების კულმინაციურ წერტილს აღწევდა. უნდა აღინიშნოს, რომ სექტაკლის დინამიკას არა მარტო მასიური სცენებისა და არსენას ცხოვრების, არსენას სახის შესრულების მისწრაფებელი რიტმი განსაზღვრავდა, არამედ ამ კომიკური ნაკადის შემქმნელი ძალებიც — თუნდაც, იგივე კანონ-







დღივებიდან, ასევე ჩემი ბუნებიდან და ჩემი საკუთარი მიწა-წყარებიდან, უარი უნდა მეთქვა. ამას მოითხოვდა დროსა, გარემო სიტუაციები და ხელოვნების განვითარების კანონებიც.

მარჯანიშვილისა და ახმეტელის მხატვრული პოზიციების გახიზნვით, მათ მონაპოვართა გათვალისწინებით, მე რაღაც უნიფიცირებული სცენარი პიბრიდი კი არ მიწოდდა გამომეყვანა რუსთაველის თეატრის სცენაზე, არამედ წარსულის გამოცდილება გამოიმყვინებინა ისეთი რეალისტური სცენარის ტილის წარმოსამყენებლად, რომელიც აღმოცენებული იქნებოდა მსახიობის შემოქმედებითა გამოცდილებიდან და მონაცემებიდან. ახალი დრო და თვით ხელოვნების განვითარებაც მოითხოვდნენ ესთეტიზმისა და ფორმალიზმის უარყოფას, რეალისტური ხელოვნების პოზიციები მყარად დადგოვას და, მე ვცდილობდი, სოციალისტური რეალიზმის გზაზე, შემენარჩუნებინა ქართული თეატრისთვის სისხლსხივითი, მისი შინაგანი სულსაკეციებიდან გამომდინარე რომანტიკულ-პერიკული მიმართება. რეალისტური და, იმავე დროს, პერიკული რომანტიკული! სათქმელად ადვილია, მაგრამ, განსახორციელებლად ფრიალ ძნელი. და ასეთი იყო ჩემი სურვილი.

მაგრამ თეატრალურ ხელოვნებაში მართა სურვილები როდესაც კარა, მოქმედება და ძვრების მოხდენა საჭიროა; ხოლო მოქმედება და ძვრები თეატრალურ ხელოვნებაში, მრავალ სიროტულსადაც არის დაკავშირებული. უპირველეს ყოვლისა, საჭირო იყო დრამატურების შემოტრიალება სინამდვილისაკენ, თეატრისთვის საჭირო მიმართებით, საჭირო იყო დრამატურების შემოტრიალება სინამდვილის ძირითადი მხარეებისაკენ, რეალური კონფლიქტებისაკენ და მრავალფეროვან თანამედროვე ადამიანების სასიაოებისაკენ. თვით დრამატურული ხელოვნებაში, საჭირო იყო შეუხედელები ბრძოლა ყოველგვარი ესთეტიკური დღემების წინააღმდეგ, უშინაარსობისა და წვირილობის წინააღმდეგ. ეს ერთი. ამას გარდა, საჭირო იყო ახალი რეჟისორული და აქტორული კადრების გამოხატვა, შერჩევა და მათთვის თეატრის კარის ფართოდ გაღება.

იმ პერიოდში საქართველოს თეატრში მართლაც გამოჩნდნენ, ნამდვილად შემოქმედებით, რეჟისორული და აქტორული ძალები. რეჟისორი ვასო ყუშიტაშვილის დაბრუნება სასულვარგართიდან და მისი პირველი სპექტაკლი „ვოლჰონი“ ქუთაისის თეატრში იმის ნაოლე დემონსტრაცია იყო, რომ ჩვენ პროფესიონალურად მოწოდებულ, მაღალნიჭიერ ოსტატთან გვექნოდა საქმე. მისი სპექტაკლი არ განისაზღვრებოდა მარტოიდან მკვერი, თვალში საცემი სანახაობრიობით, იგი ღრმად იყო განმსჭვალული დრამატუზითა და ფსიქოლოგიური სიმწვავეთ, რაც იმაზე მეტყველებდა, რომ ვ. ყუშიტაშვილს არა მარტო რეჟისორობის ნიჭი აქვს, არამედ იცის დრამატული ნაწარმოების ღრმად წაკითხვა, ღრმად გააზრება. მუშენიერი იყო ამ სპექტაკლში მსახიობი ვარლამ ჩხიკვაძე.

მარჯანიშვილის თეატრში აშკარად შეინიშნებოდა ახალგაზრდა მსახიობთა ზრდა-დაოსტატება: ვასო გომიაშვილი, სესილია თაყაიშვილი, გიორგი შაველიძე, სერგო ზაქარაძე, კაკო კვანტლიანი და სხვები უკვე მტკიცე საყრდენს წარმოადგენდნენ უფროსი თაობის მსახიობთათვის (ვერიკო ანჯაფარიძე, უშანგი ჩხეიძე, შალვა დამაპშიძე და სხვები).

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ეტაპზე გარკვეული წვლილი შექმნიდა ქართული თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში ვას-

ტანგ მჭედლიშვილის სტუდიაში აღზრდილ რეჟისორებს: გორგი ჯურულს, ნიკო გომიაშვილს, გიორგი სულაშვილს, ქსანდრე მიქელაძეს და სხვებს. ზემოთქც დასახლებული რეჟისორების დამსახურება ის იყო, რომ არც ერთი მათგანი არ აყლიდა მიდას და მთელი თავისი შემოქმედებითი პრაქტიკის მანძილზე, ქართულ სცენაზე სტანისლავსკის სისტემას პირუთვნლად ნერგავდნენ.

რუსთაველის თეატრის სტუდიაში სანდრო ახმეტელის მიერ შემქმნილ აჭარული სექციის სტუდილებმა უკვე გაიარეს მოზარდების კურსი და მისი მილიანად გამოიშვება-დასაქმება შეჩერებული იყო, ვიდრე მათი თეატრისთვის მსახურები ხელმძღვანელს არ შეეპარებოდნენ. ბოლოს, მათ ხელმძღვანელად მე განვიზრახე რეჟისორ არჩილ ჩხარტიშვილის წარმოდგენა მთავარების წინაშე, რომელიც იმგავად უ. გროსმანი მუშაობდა ჩვენთა თეატრის ხელმძღვანელად და მუშაობაში კარგადვე იჩინდა თავს. ა. ჩხარტიშვილს მე აღრეც, არა მარტო პირადად, შემოქმედებითადაც ვიცნობდი, როდესაც იგი რეჟისორის თანამშემდეგ მუშაობდა რუსთაველის თეატრში... მისი სარეპეტიციო დღივების ჩანაწერები, მოხანსცენების ფიქსირება, მსახიობთან მუშაობის აღწერილობა, იშვიათი მუსიკალურობა და, სავითოდ, არაჩვეულებრივად დაკვირვებულობა და ბეჯითობა, ჯერ კიდევ მაშინ აძლევდა ყველას, და მათ შორის მეც, იმის იმედს, და გვეინერგავდა იმის რწმენას, რომ მისგან შემდგომში კარგი რეჟისორი დადგებოდა. არც შეგეცდარები. მაშინ მან თანხმობა მომიცა აჭარულ ჯგუფს სათავეში ჩაღობოდა ოცდაჩვიდმეტი წლის პირველი ნახევრისა.

მაგრამ ყველაფერი ეს რუსთაველის თეატრის გარეთ ხდებოდა.

და აი, მსაკარნამ ირაკლი გამრეკელმა ერთხელ მიიხრა, რომ საბჭოთა არმიის ოფიცერთა სახლში (სადაც იგი მხატვრულად აღორძნებდა რონამოვის პიუას „მებრძოლი“), მას უხვდებოდა მუშაობა ერთ საინტერესო ახალგაზრდა რეჟისორთან, დიდი ალექსიძესთან. უნდა გითხრას, ძალიან მოწონის თვითონაც და მისი მუშაობაც, მიიხრა ირაკლიმ, „ჩვენი თეატრისთვის, პირდაპირ, მისწრება იქნება“. შენს პირს მჯერა-მეთოც, ვფთსიარ და ორი დღის შემდეგ, ოფიცერთა სახლში პრემიერას დავესწარით მე და აკაკი ხორავა. ახალგაზრდა რეჟისორის ნამუშევარი, მართლაც, კარგი გამოდგა; მეც და აკაკისაც ძალზედ მოგვწონდა და, დიმიტრი ალექსანდრეს ძე ალექსიძე უახლოეს დღეებში უკვე რუსთაველის თეატრის სტუდიაში რეჟისორად ირინებოდა. მე გაეცაველიც თვალ მუშაობაში ჩაუბეა ახალგაზრდა რეჟისორი, თავიდანვე მუშაობაში შესისხლხორციელებდა თეატრს და ეწვინა მისი შემოქმედებითი ტიპობის სიმძიმე. ამიტომაც, ვიდრე არჩილ ჩხარტიშვილი ჩვენთა თეატრიდან გათავისუფლდებოდა, დიდი ალექსიძეს გადავეცი დასაგვემლად გოლოდინის „სასტუმროს დიასახლისი“ აჭარულ მსახიობებთან განსახორციელებლად. ისიც არაჩვეულებრივი გამოხედვებით, აღფრთოვანებით შეუდგა პიუის დადგმისათვის მზადებას.

ყველა ზემოთქც ჩამოთვლილი შემოქმედებითი ძალების წინ წამოწევა, გამოიწვება თეატრალური ცხოვრების ასპარეზზე, საიმედოდ და სანუგეშო იყო, მაგრამ, ცხადია, ვერ ასებოდა, განსაკუთრებით რეჟისორაში, იმ აუნაზღვრებულ დანაკლისს, რაც გამოწვეული იყო, ერთის მხრივ, კოტე მარჯანიშვილის რუსეთში გაქცევით და მისი გარდაცვალებით, და, მეორეს მხრივ, სანდრო ახმეტელის გათავისუფლებით რუსთაველის





თეატრში და, ჯერ მისი გადასვლით რუსეთში სამუშაოდ და შედგენ, მისა დაჯერებო.

ამ მიძიე, აუნაზღაურებელი და მარად შეუცვლელი დანაკლისის მიუხედავად, ჩვენმა და, საერთოდ, საქართველის თეატრალურ მოღვაწეთა გულწრფელმა სწრაფვამ და წინდახედულობამ, სიდილისტური რეალისმის პრინციპებზე დრმა დაფიქრებამ, რომ იგი შეძლებისდაგვარად პრაქტიკულად განეგვიხორციელებინა თეატრთა ცხოვრებაში, გარკვეული ნაყოფი გამოიღო.

ამ დანაკლისსა და თეატრის შიდა დაიბაბულ მდგომარეობას, თან ერთოდ ცენტრალური პრესის ფურცლებზე გამართულ მწვავე კრიტიკა იდეოლოგიური ბრძოლის პოზიციებშია, კრიტიკა ყოველგვარი „სუმბურისა და ფორმალისმის, ყოველგვარი „ექსპერიმენტის“ წინააღმდეგ. დიდი სიფრთხილედ და წინდახედულებად იყო იმ და მომდევნო ათეული წლების მანძილზე საჭირო, რომ თეატრის ცხოვრებისთვის და შეინ თავისთვისაც გამოუსწორებელი ზიანი არ მიეყენებინა. ეგრეთ წოდებული კრიტიკოსები არ ერიდებოდნენ არაფრის, თვით ყველაზე ღირსეულსაც და სახელმწიფეცელსაც. ისეთი სცენური შედეგებში, როგორც იყო სტანისლავსკის მიერ აღდგებული „მეზრავლე აუტი“ ისტორიკისა, როგორც იყო ვახტანგოვის „ტურანდოტი“ და სხვა ამდაგვარი, ცოტა დადავლდა, ზოგიერთი სინდისზე მიოლად ხელაღებული კრიტიკოსის წყალობით, კინაღამ „ფორმალისმის ნიშნულად“ არ გამოხატვდა; ხოლო მოსტაკოვიჩის ძიებანი მუსიკაში, დადგომებისა და საზოგადოებრივი გაკიცხვის საგანი გახდა. აღმონდნენ ისეთი შემოდასტლები და მასჯალნი, რომლებმაც მაიაკოვსკის „კარგია“ და ძმები ვასილიევიტის ფილმი „ჩაპაიევი“ შემოქმედებით მარცხად მიიჩნიეს. საქართველოში, ზოგიერთი სურვილით, ზოგიც იძულებით აკრიტიკებდა ოცინათასათან წლებში განხორციელებულ საქმეებებს: „ლაბირინთა“ და „ანთროსი“, და მათ ბრალად სდებდნენ ეგზოტიკურობას (რაც ნაწილობრივ სწორი იყო) და ნაციონალისტურ მისწრაფებებს (რაც სასებით არ შეესაბამებოდა სინამდვილეს). მე მგონი, ბევრის მხრივ, სწორედ იმ გაიკრიტიკოსების მიერაც შეიქმნა ისეთი ატმოსფერო, რომ მხოლოდ ასეთი „სამარცხებინო დალით“ თუ შეიძლებოდა ამ საუცხოო საქმეებების მოსხვნიება მაშინდელ პრესაში.

ასეთი უსამართლობის წინააღმდეგ ხმის ამოღება არ შეეძლო მაინც არც ბრალდებულს, არც მის უშუალო მოწესს თუ თანაშემწეს; სხვა ბევრთან ერთად, ამის მიზეზი ისიც იყო, რომ მაშინ ჩვენს შემოქმედებით ცხოვრებაში ისეთი მივინებები და ხილველი გვეხონდა, რომ მისთვის სათანადო სასიულის დარქმევას ვერც ჩვენ და ვერც აკრიტიკოსები ვერ ვახერხებდით. ყოველივე იმისათვის სახელის დარქმევა ძნელი იყო და არის. სწორედ ესა და დანახათებელი ქვემარტივი ნიჭისთვის, რომ მისი ნაშრომები არა, ხელოვანის სულის გამოვლინება, ვერ გეტყვა ხოლმე შესტ ფორმალისტებმა. ამ წარმოდგენებში თანამომხმწრე კრიტიკოსებმა ძირითადად აუკი შემოუხანეს მომდევნო თაობებს და არ გამოიჩინალა ისეთი თეატრმწოდენ, რომელიც მეტწილად სიხარულით, უბრალოდ, აღწერდა მაინც თუნდაც რომელიმე მოქმედებას და ობიექტურად გადმოსცემდა თავის ესთეტიკურ განცდებს. ამ საქმეებლთა თანამედროვე აპოლოგეტებს, საუბედროდ. არ უნახავთ ისინი და, ამიტომ, მათი აპოლოგაცა, უმეტეს შემთხვევაში, ბრმაა. თანამედროვე კრიტიკოსის განახლებული ის საქმეებლებიც რომ ანახო, საქ-

მის ვერაფერი უშეუბის, რადგან საქმეებლთა მართ დღეობები და მისხსენებნი არ არის, — და არ იყო ეს ასეც. თითო უმეტეს, მაშინ. საქმეებლთა უპირველეს ყოვლისა, მსაზრობისა, რადგან ყოველი დაზვა, ყოველი მისხსენება მისთვის და მის დროს კეთდება, და უმისოდ, შემდგომ, ძირითადად, სარკვევითო ბეტატორისა წარმოადგენს, მეტს ვაფერის. თვით განახლებაც საქმეებლისა შეუძლებელია ხოლმე გარკვეული ცვლილებების შეტანის გარეშე; ცვლილება კი, თუნდაც უწინაშეულ, არღვდა იმ მოლან სისტემას, რასაც წარმოადგენს გარკვეული ანსამბლით შემწვილი საქმეებლი.

ჩემს პირველ წიგნში, მე შევეცადე ზოგიერთი საქმეებლის აღწერა ყბაღვლედ, მაგრამ, განა ეს საკანონისა? რას იხამ, სასცენო ხელოვნება წუთიერია და, თუ საქმეებლით თვითონ არ გინახავს, ჰაღვლედ აღწერილი მისი შთამომედავი ძალა როგორ უნდა გაიგო, მისი მხატვრული ეფექტი როგორ უნდა განიხილო? თეატრისა და მასჯერბლის ურთიერთობაში კი, ის წამიერი მხატვრული ეფექტია ყველაზე უმთავრესი.

თუმცა წაივითავ ერთხელ და, მერე, ამა წლის შემდეგაც წაივითავ და უფრო სრულად იგრძნობ მის მხატვრულ ღირსეობას; იგი ისევ გამოიწვევს შენში არა ვაკლებ ესთეტიკურ მოთხოვნას. ასეა ფერწერული ქმნილებაც, ჰანდაკიც, ფილმიც — რამდენჯერაც და როდესაც მოვიხილება იხილავ და დასტკები. სულ სხვა თეატრი, მსახიობი, საქმეებლი... მოთქვამს და, ახლაც გავიმეორებ გულისტკივლით, თუმც ერთგვარი სიამაფითაც; მსახიობის შემოქმედებითი ცხოვრება, მისი ყოველი როლი, ყოველი საქმეებლი მეტეორისა ჰგავს. — მისი თითო ნაბიჯი, თითო მეტეორის ვარდნაა — იწვივს, ანათებს და ქრება; თუ თავის დროს თვალი შეასწარ, ხომ ვარგი და, თუ არა, მორჩა, მხოლოდ ლეგენდად, მხოლოდ მოგონებად იქცევა. და, ისიც, რამდენი ხნის მანძილზე? მსახიობის უბედურებაცა და ბედნიერებაც ეს არის, ამაშიც იგი არავის არა ჰგავს, თვით მისი ბედიც განუმეორებელია.

ახლა, ბოლო ათეული წლების განმავლობაში, ქართული თეატრმცოდნეობა უთუოდ გაიზარდა; თეატრალური ხელოვნების საკითხებში ჩაღრმავებისა და ქართული თეატრის განვითარების რეტრისპექტული შესავსების გზით, მან შესძლო ბევრი რამ, რაც წინათ თეატრალურ ხელოვნებაში შექმნილა, ობიექტურად შეფასებინა, გაეანალიზებინა, განესაზღვრა. ოღონდ, ვერ ეტიკვა, თავისი ძალით თანაბარი, სრულყოფილიაო ჩვენს თეატრალურ კრიტიკოსთა და თეატრმცოდნეთა მიოლი არმია. ამაში თვითონ კრიტიკოსებიც უთუოდ დამეთანხმებინ. თეატრალური კრიტიკის განვითარებას წლების მანძილზე დიდი დაბრკოლებები ელიობოდა ვარდდა, რასაც თან ერთოდ კრიტიკოსთა სუბიექტურობა და ცალმხრივობა, მიკერძობეულობა. მაპატიონ კრიტიკოსებმა, რომელთაც თუმცა უაღრესად საჭირო მიღავეუებად ვოვლი ხელოვნების სფეროში, (როგორც ხელოვნებისთვის აუცილებელ მასხურსა და თანმავსურს, კრიტიკას დიდი მნიშვნელობა აქვს მასეში ხელოვნების ნაშუბის პოპულარიზაციისა, ვარკვევით და შეფასებისათვის), მაგრამ სწორედ მათი წვრილმანი სუბიექტურობისა და მიკერძობეულობის გამო, ერთის მხრივ, და მეორეს მხრივ, მათი, ხშირად, შემოქმედებითი სიბრძნავისა და უღლურების გამო, დიდად მაინცა და მაინც არასდროს არ ვაფასებდით. ჯერ კიდევ ახალგაზრდამ ომი გამოუუცხადე კრიტიკის სიბრძნავს და სუბიექტურობას (რა თქმა უნდა, არა იმიტომ



რამ მე ვერ მხედავდნენ. — პირიქით, ოციანი წლების უკრ-  
ნალ-გაუჭეთიანად მოყოლებული დღემდე, და განსაკუთრე-  
ბით ორმოცეანა წლებამდე, კრიტიკოსთა უკრძალვად და ქება  
არ დამკლბება) მახსოვს, საკმაოდ მოზრდილი წერილიც კი  
დაწერე სათაურით „კრიტიკის კრიტიკა“, რომელიც სხვადა-  
სხვა მიზეზების გამო, თავის დროს არ დაბეჭდილა და, მგო-  
ნი, დამკვრავა კიდევ. ისიც უნდა ითქვას, კაცის მიერ ამა თუ  
იმ მოვლენის შეფასებისას სუბიექტურობის და მიკერძოე-  
ბულობის თავიდან აცილება უაღრესად ძნელია, — საავად-  
ბული ობიექტურობის დაცვა კი, მხოლოდ ერთდროულა ხვედ-  
რია, თანაც, მათ საუკეთესო გამოვლენებებში. ჩემი შემოქმე-  
დებითი ცხოვრების სხვადასხვა, ადრეულ პერიოდებში. როდე-  
საც თეატრის შემფასებლის როლში გამოვდიოდი ხოლმე, ზოგ-  
ჯერ მეც ვიწინდი ასეთ მიკერძოებულობას და, ერთი იდეთი,  
ერთი მიმართულებით შემოქმედებითად ატანილი, მომენტის  
მიერე მხარეს კი ვითვალისწინებდი... კარგი, ნამდვილი კრი-  
ტიკოსი ისეთივე იშვიათი რამაა, როგორც ნამდვილი ხელო-  
ვანი. ხანდახან, ვკითხულობ ამა თუ იმ კრიტიკოსის წერილს  
და ვფიქრობ, რა უხვად მიაძალა უფალმა ამ უკულის წი-  
ნასწარ „ჩაწყობილი“ აზრების ასე ოსტატურად გამოთქმის  
უნარი?! რა ფანტაზია აქვს ამ ჯურის ხალხს ასეთი, რომ, სა-  
დაც არაფერი არ არის, იქ რაღაც უშველებელი რამ შენიშონ  
და, სადაც მართლა რამეა, ის ვერ დაინახონ, თვლი დახუ-  
ჭონ და პირი იბრუნონ?! რა შაკერმა დაუტუბო ენა და ასე  
„მაამებელ მოღვაწედ“ აქცია?! და მაინც, ამდენი თეორიე-  
ბის შესწავლის შემდეგაც, რით ვერ მოუწესრიგათ გონება,  
რომ „ჩაწყობილი“, „მაამებელი“, „დამტკბარი“ აზრები  
აბა-უბად დაწერილად არ გამოაქვეყნონ? ამის მიზეზი კი  
ფრიად უბრალოა, მაგრამ, ამასთანავე, ძნელად დასაძლევია:  
საკუთარი, ინდივიდუალურად გამოუმუშავებული, ობიექტურად  
არსებულ მოვლენებზე დამყარებული შეფასების უნარის უკო-  
ნლობა. ასეთი შეფასების უნარის გარეშე, კრიტიკოსი თავს  
ვერ დააღწევს, ერთი მხრივ, გულუბრყვილო ენთუზიაზმს და,  
ამიტომაც, ხელოვნების სფეროში მომხდარი ძვრებისადმი ყო-  
ველთვის ურთიერთგამომრიცხველი დამოკიდებულება ექნება.  
გულუბრყვილობის შესანიღბავად კი სხვის თორიებს, სხვის  
შეხედულებებს მომხარჯვეებს და თავისად გაასაღებს. მაგრამ  
მართკო ზოგად მსჯელობით, სხვისი შეხედულებების გადმო-  
ქართულებითა და სხვისი საქმეების მითვისებით ხომ ვერ ააგებს  
ნაშრომსა თუ წერილს, — სადაც, თავისიც ხომ უნდა გაუ-  
რიოს, სადაც კონკრეტულ სინამდვილესაც ხომ უნდა შეეხოს.  
და, აი, ამ საკუთარში კი წამიერად, მაგრამ აშკარად გამოვ-  
ლინდება უწიფერობა და ცალმხრივობა. ძნელია, რა თქმა  
უნდა, ძალიან ძნელია ასეთი გონებრივი უპიფრობის, შეხე-  
დულებათა ცალმხრივობის დაძლევა და ინდივიდუალური შე-  
ფასების უნარის გამოუმუშავება. ამაში ძალიან შეუწყობდა  
ხელს ნაკლზე მითითება, მაგრამ, თუ ბიჭი ხარ, მიდი და მიუ-  
თითე, უახსუხე იმავე პრესის ფურცლებზე... ჭაობში, ინტრიგე-  
ბის ჭაობში ჩაგითრევენ! არა, ამით არც ხელის ვასვრა ღირს

და არც დროის გაცდენა, — ეს არ არის ხელოვანის საქმე  
თუმცა, კრიტიკოსებმა ისიც უნდა იცოდნენ, რომ ყოველი, მემუ-  
ლოვანი საუკეთესო კრიტიკოსიც იქნებოდა, მაგრამ მიატე-  
რული ქმნილების შეფასებისას, მისდამი კრიტიკულად მიდ-  
ვობას, მის განსჯას, იგი მთელი თავისი პრაქტიკის მანძილ-  
ზე სწავლობს და ეუფლება. თვით შემოქმედებითი პროცესი  
გულისხმობს კრიტიკას — უარყოფას, გადალახვას, დაძლევას.  
აი, როდესაც კრიტიკოსი ზუსტად მიგითითებს იმ ნაკლზე,  
როდესაც შენ ვერ ხედავ ან რომელსაც, ეგებ, თვითონაც გა-  
ნიციდი ამა თუ იმ სახის შესრულებისას და რომელზეც თვალს  
ხუჭავ იმ იმედით, რომ ისეა მას ვერ დაინახავს, — აი, მა-  
შინ კი იგი ნამდვილი კრიტიკოსია და, მაშინ, თუ ნამდვილი  
ხელოვანი ხარ, მაღლობა უნდა უთხრა და ქედი მოისარო.  
კრიტიკოსის საქმე სპექტაკლის, აქტიორის თამაშის გაანალი-  
ზება და კრიტიკული შეფასებაა, — როგორც ნაკლის, ასევე  
ღირსების აღნიშვნა. კრიტიკის საქმე სპექტაკლზე ბჭობა-კამა-  
თია. მაგრამ, განა ვინმეს, ამ ორი ათეული წლების მანძილზე  
მოგონდა, დისკუსია გაართონ პრესის ფურცლებზე რომელი-  
მე სპექტაკლის, რომელიმე მსახიობის თამაშის შესახებ? აქა-  
იქ კანტაუნტად თუ იბეჭდება რეცენზიები. მსახიობი თამა-  
შობს, მწერალი წერს, მსაჯვარი ხატავს... ეს კრიტიკოსები რა-  
ღას აკეთებენ? რა არის მათი საქმე თუ არა რეცენზიების, წე-  
რილების წერა? რატომ არ უნდა იყოს ამდენ თეატრმოცოდ-  
ნეში კაცი, რომელიც ინებებს და თავის მოვლენებს, წერილე-  
ბის დაწერის მოვალეობას აღასრულებს? თხიხი, თხიხი უნდა  
დააჭერინოს ხელში კაცი კაცმა და შრომით პურის ჭამა ას-  
წავლოს! მაშინაც კი, როდესაც ამდენი თეატრმოცოდნე არა  
გვყავდა, პრესაში მტეი რეცენზიები და წერილები იწერებოდა  
თეატრზე, ლიტერატურაზე, — ოციან, ოცდაათიან წლებში.  
ეს საკუთონია, მაშ რა ჯანდაბაა?! ნუთუ არ არის საჭირო სა-  
ზოგადოებრივი აზრი შექმნას ამა თუ იმ ხელოვნების ნიმუშ-  
ზე?! ნუთუ აწყენს თეატრის განვითარებას, რომ მის შესახებ  
საპირისპირო მოსაზრებათა კორიანტელი იდგეს, იყოს ბრძო-  
ლა და კამათი თეატრების შესახებ, მსახიობების შესახებ. ეს  
ხომ თვითონ კრიტიკოსებსაც უფრო კარგად გამოკვებავს ხა-  
ლხის თვალში. რას იზამ, თეატრის ბუნების მცოდნეს იშვია-  
თად თუ იპოვიონ, თორემ, ზეურელ რეცენზიების წერა აქ უნებ-  
რად „წამომცდა“, მაგრამ, უთუოდ და ფრიად არაუნებური  
მიზეზის გამო.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

პალერინა კანდელაკი

# სოკრატე

## ამთომომედაგისანი კომედიანი ფილოსოფოსის ცხოვრებისეანი

ზე დამხედველი. მზის ამოსვლამდე მოხვედი და გადა-  
უარგე კიდევაც, როდის შევიტყო, ვინ ხარ და სად დახეტებო.

აღუ ა. სასამართლოში ვიყავი.

ზე დამხედველი. სხვის საქმეში ჩაგყვია ეგ ნორჩი ცხვი-  
რი, დღევანდელი.

აღუ ა. დილეგი დავასუფთავე, როცა თქვენ სასამართლოს უს-  
მენდით.

ზე დამხედველი. გაიარე, ახლა გამოიარე. ბუქნა.. კარ-  
გია, სად დევს წმიდა ომფალისი? დედამიწის ქიაია..

აღუ ა. იქ, სადაც სოკრატეს ასამართლებენ.

ზე დამხედველი. (სხვა ტონით) მერე?

აღუ ა. მერე იქ გადაინაცვლებს, სადაც სოკრატეს დასჯიან

ზე დამხედველი. ეხე იგი, დედამიწის ქიაზე ვჭვიართ?

აღუ ა. ზედ ქიაზე ზიხართ.

ზე დამხედველი. მერე?

აღუ ა. (ნიშნის მოგებით). დედამიწა დამრგვალებდა.

ზე დამხედველი. დამრგვალებდა?..

აღუ ა. დამრგვალებდა.

ზე დამხედველი. ვისი შვილი ხარ?

აღუ ა. დედაჩემს მკითხეთ.

ზე დამხედველი. (მოთმინებით) ფაფუკი სახე გაქვს.

აღუ ა. მაჩაჩებს ვგვარ.

ზე დამხედველი. მამაშენს?.. (სხვა ტონით) დამოყაბე ვი-  
სი შვილი ხარ!.. აიუნას სახელს ვგვცავ, კინტასაც არ დავძრავ  
კარგად შემომხედე, ჩემს თავზე წისქვილი ბრუნავს, ბრუნავს,  
ბრუნავს თუ არა?

აღუ ა. ბრუნავს.

ზე დამხედველი. დამოყაბე, ვისი შვილი ხარ!

აღუ ა. იქნებ, მამა ვარ, ან კიდევ... კრეხი!

ზე დამხედველი. ქვეყანა ჭერ ისე არ გათახსირებულა,  
რომ შენს ასაკში კრეხის ფულღებით გამოვიხონ ჯიბე. იქნებ, ჭამუშის  
ჭამუში ხარ?..

აღუ ა. თუ შემომთავაზეს, უურადლებას არ მოგაკლებო.

ზე დამხედველი. ეხე იგი, არც მთლად ვირისთავი ხარ?..

აღუ ა. მთლად ვირისთავი ატიკაში ვირსაც არ ახია.

ზე დამხედველი. ეტყე, ვგონებ, პატოსანი სახე გავს, თუ  
საკუთრივ შენი სახე და არა ნიღაბი.

აღუ ა. ზუსტად, რასაც ხედავთ, სულ ჩემი სახეა, პირველმო-  
ბილი.

ზე დამხედველი. ისემც ბებიია გიცხონდებდა.

აღუ ა. ბოლიშს ვახდი.

ზე დამხედველი. ბოლიშის ცხინდაბია, ყველა ღრიგოშ  
რომ შეძრებდა, ვილაც მუარველის ხელით მოხვედი. მე, ვიღარ  
დილეგის კლიტეს მენდობოდენ, წვიმაში, თქმეში, ატიკის გზაჭარე-  
დინებზე იმ ჩვენს გაწუწუებულ გულბოხას დადევდი, რომ უცხოეთ-  
ში დილეგი არ გაევიდათ. პატრიოტული სული არა აქვო; იქ მაიდიან,  
სადაც მერ გროსს აძლევენ, დილეგის კალათებთან უნდა დახოცო  
ყველა. კაცებმა ჰგვანან, ღორები არიან. ამათ სოკრატე დასაქვს.

აღუ ა. როგორ თუ დასაქვს?!

ზე დამხედველი. დასჯიან, რადგან მთელი ცხოვრება უნი-  
ღლოდ დადი. ფეხშიშველა, ზამთარში ტოკაც კი არ ღირსებია, დი-  
აბ, ერთადერთი უნიგობო კაცი, რომელსაც მუდამ საკუთარი სა-  
ხე აქვს, სოკრატე არის. (სხვა ტონით) ჩემი ცოლი ადამიანს ჰგავს  
როცა სინანავ, მაგრამ როგორც კი თვალს გაახელეს, გვიან ნიღამ-  
აფარებს და ისეთ რამებებს მთხოვს, რაც მე არა მაქვს. როგორ

### მომამედი პირები:

- სოკრატე
- ზედამხედველი
- აღუ ა.
- სიმონ ცინიკოსი
- ქსანტია
- კრიტონი
- ბრისიდა
- ალკიბიადე
- ბაკქანდელი

საყრობილის მიედანზე — დემოტრიონი — ქვის დილეგი  
დგას, სოკრატეზე ოდნავ დაბალი, ერთდრულიანი კართი და გი-  
სისიანი სარკმლით.

სარკმლის წინ, ქვის გრძელ სკამზე საყრობილის ზედაშედე-  
ველს სუფრა გაუშლია, იღუქმება, რაღაც სითხეს ზედ ჭამით წრუ-  
პავს. მისი თვალ-უყური იქით ჰქრის, საიდანაც ხალხის სუნთქვა და  
მდეულვარე გუგუნე დროდღარო მოისმის. ფიქრში გაართული და  
შემართებული შემოდის აღუა.

მინდა მაშინ საპარტიო ბიუროში მისი წარდგინა, რომ სულ თმინად ავაკლინო ვეისი ნიდაბი. ესე იგი, ნიდაბს ავლეკა ღიადი ხელმინე: ბაჰ; ამ საბოლოოების ტრანზიბა თუ არა ჰქვს, დროზე მოუხსი. უში- სოდ ხანაზობა სჯობს... სადმანად დრო ვიხედოდ, ის მაინც მახსოვს, ყველაზე უფროშია კაცე მთელ ქვეყანაზე სოკრატე არის. უშიზა- რი!...

ა ლ ფ ა. სოკრატეს მონაწილე ხართ?

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. არა, როცა შენზე დიდი ვიყავი, იქნებ შენი ხნის, სოკრატეს ვაშუშობდი. მოსმენა-დასმენაშია ზოგი რამ შეც ვისწავლე.

ა ლ ფ ა. მხეცობაა..

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. ყმაწვილო, მხეცებს იმის ნუ დაბარა- ლებთ, რაც თავის დღეში ფუქრადაც არ მოსვლიათ. ერთსახეობის ცხოველთა შორის ერთმანეთს მხოლოდ კაცები ასმენენ.

(სუფრის ნარჩენებს სკამის უკან გადაამალეს).

ა ლ ფ ა. ამდენი სიმართლე რისთვის გპირდებით?

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. ერთი სიტყვაც არ დამცდენია. ასეც ხდება, ერთფეროვანი ნიდაბს მოიხორბებ და ქრლბს აიფარებ. შე- შინდი?

ა ლ ფ ა. არა.

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. ისევე ბებია ვიცხონდება.

ა ლ ფ ა. რას გადავიკიდეთ ბებიანებში?

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. უცეთისი ბაღში ეყუთვნოდა. შინის გრძობა მანამ არ დაეკარგება, სანამ მაც მხრებზე თავი გაბია; სწორედ მოიკვამ დემოკრი, როცა მეტყველებს უნარი წაართვა მხე- ცებს: ერთსახეობის ყველა ცხოველი თანხმობით ცხოვრობს. ენა — უბედური ენა. რას აშევეს ახლა სოკრატე? არაფერს, გარდა იმისა, რომ პირში ენას ატრიალებს. დილით თუ ორს ოთხმოცემა დანაშაუ- ლე ცნო, ახლა უფრო მეტი სიკეთელს მოუტყვის.

ა ლ ფ ა. უნიდაბოდ თუ დაპარაკობს?..

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. უნიდაბო სიტყვას ერთი მოგივთმენს.

ა ლ ფ ა. ქეშპარატს თუ ამბობს?

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. მით უარესი სოკრატესთვის, გონიერია ერთი, მრავალს ვნებთა აქვს. გონება სადაც ტვინთან დევს, სიღ- რმეში სძინავს, გარედან ძვლის ქრტი ფარებს. ვნებები თონთხლოა, სულ ქვეშეთ არის. კუთხთა. სახადივით გადაღებუბა და, როცა კაცე- ბი ერთად სხედან, ფიქრის მავიერ კბილებს აკრატუნებენ. ხანაღლი- ვით ტრიალებს ვნება, მოსამართლეებს ავიყვებს, სასიკეთლო ცერებს ჩაპყრანა.

ა ლ ფ ა. არა, ბრძენს ასე იოლად ვერ განწირავენ.

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. სწორედ ამიტომ მოკლავენ, აბა, რეგვენს ხელს არავენ ჰკიდებს.

ა ლ ფ ა. რა ვიწვევთ უსოკრატეზე?..

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. ჩემს გამოცდას მოეშვი, წადი და იმაზე ივარჯიშე, თუ როგორ მიწოდოა შუამით სავსე ფილა.

ა ლ ფ ა. არა..

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. თუ გადაუწყვეტებ?

ა ლ ფ ა. შენ მიაწოდებ.

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. იმას გაეკეთებ, რასაც გიბრძანებ.

ა ლ ფ ა. შუამის მიწოდება შენ ვეკლებო, წესები ვიცო.

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. დილეგმა ჩანჯვამ!

ა ლ ფ ა. თუ ასე ძალიან ვიყარას, რატომ გაშუშობდი?

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. მოვალეობა.. მოვალეობა...!

ა ლ ფ ა. სოკრატე?

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. მოპყავთი..

(თორმეტე დღეარვის ნაბიჯების ხმა მოისმის).

### შემოდის სოკრატე

(ხელში ცალი სანდალი ფუქრავს, შემეციენებული, ტახტზე ჩა- მოკვდება).

სოკრატე. კაცებო, თქვენ ხართ?

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. ჩვენ ვართ, სოკრატე.

სოკრატე. დედაკაცია კანონიერების მფარველი დემოკრი და დედაკაცებს დღის წესრიგში იმის უფლება წარმოუდგენია, უკველ- მაშასადამე, სამართალი თავიანთი დასა... ქვა მოწაწოდეს/გნებავს/... ჩაქური სანდალით ლურსმანს ამოპო ლავი, სწორად მაშინ, თავს რომ ვიცავდი — ქუსლში შემერტო, ამ ლურსმანის ბოლბა მოსაპარ- თლებებს დავტყებ; ახლათ, გავსმდიან მათი ხროტიანი. ერთ კუთხეში მივაჯუტე, ბრალი დავდე, გეპასხაროდ.

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. იმით რა მოითხოვე?

სოკრატე. სიკვდილით დასა.

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. შენ რა მოსახსნებ?

სოკრატე. უფასო სადილი მომიხატე-მეთქი, იმ შენგნაში, სადაც საბერძნეთის ყველაზე ღირსსებრი შეიღებე სახელმწიფოს ხარზე მიიბრძვიენ.

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. სოკრატე, ისინი სიკვდილით გემუქრები- ან. შენ უფასო სადილს თხოვლობ, რატომ გააგეფ ამდენი კა- ცა?..

სოკრატე. უფასოდ ვასწავლიდი, სამ ოშიმ სამივერტე უფა- სოდ ვიცავდი შშობლიურ მიწას, ჭლდლზე უპრო ვიქვი, — ჩემს სარდალს, ჩემს ღიდის მოწვევს ალუბიბაღს დავუთმი იგი. აღამი- ანი, შევიან თავი შენი! ესეც უფასოდ ვიქვი. უმერტო, ფუქსა- ვატს, წაშლგენს მთელი სიკეთელი უფასოდ ძილს ვუფრთხობდი. აბა, ვილას ეკუთვნის უფასო სადილი, თუ არა მე — საბერძნეთის პირველ ბრძენს, ხომ შეამწიწეს, პირველი ბრძენი ვარ, რა უბედუ- რები ყოფილან სხვები, თვითონ განსაქეთ.

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. მანკეთიო! ეს ერთი სიტყვაა, ისინიც გააკვიბებდნენ.

სოკრატე. მერე, ის რომ ეკითხათ. — სოკრატე, რა დანაშა- ული გააკეთეთ, — რა მუასახუნა? მე ხომ არ ვიცი, რა უნდა მა- პატიბათ.

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. რაღაც მოგეჩნება.

სოკრატე. როდის მომიჩნებას?!

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. დამშვიდდებოდნენ. როცა ერთი ჩნებას, სხვები ჩუმად არიან.

სოკრატე. სანამდის? სანამდის-მეთქი, კაცო, ერთმა ჩნაბო და სხვებმა იუფრონ. ბოლოს და ბოლოს, თვეები ხომ არა ხართ- მეთქი, შევეკითხებოდი. თავიდან დაიწყებოდა დავიდარება.

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. სიკვლავს დურჩები, სოკრატე.

სოკრატე. ფუქრო, დამჯიან?

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. თუ არ დავსჯიან, რაღასთვის გასამართ- ლებენ?

სოკრატე. ჰაბუყო, ნების და ძაფი მომიწოდე.

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. მე რა ჰაბუთი ვარ, მაღლ პაპა ვიქნები.

სოკრატე. სიტაბუე წლოვანებთ როდი როგდება. აი ეს ემაწვილი, საკუთარი ლაზაზი სახით, მოხუცსა ჰგავს.

ა ლ ფ ა. ძაფს მე გაეუფრო.

სოკრატე. მე თვითონ... ხედავთ, რა რიგიანად გაცვარდი, ძონი-კლთა შემოწეულითა, სასტიკად დავიკავი აზრის ღირსება.

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. რა ღირსება?

სოკრატე. აღამიანის ღირსება!

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. აბა რა სპირობა, როცა ასეთი ღირსება აღამიანებს ჭრ ფიქრადაც არ მოსვლიათ.

სოკრატე. (გატაკებით). ოო, კაცო, ვაჟკაცო, უღირსნი კაც- ნი ღვირგინი კანონებით თავის დავებს როდი ცდლობენ — მსაჭუ- ლებს ვეფრებთან. ასე სკანან, შეტყვევნილი სიკეთელი უკველ- ვებამს მოხოვლებენ. ბრალდებულის ტრიბუნა რიგიანად გამოიყენე— აღამიანი, შევიან თავი შენი! ღირსების ჰომინ წეროებივით აფრინ- და მაღლა, ზეცავს.

(უსიტყვოდ, იმედანი კილოზე აღიღინდება).

ზე დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. სისულელა, სისულელისთვის თავს რომ იღუპა, ვისი გულისთვის? გდვიანდ, გსჯიან. რაშენ რომ გაძლევდ- ნენ, კიდევ-პო, ან მდღეარო იყო და უსაქმობით ვიწოდებ, მესისი, „აღამიანი...“ რაო, რა ჰქენი?

ა ლ ფ ა. „შევიან თავი შენი“





წე და მხედველი. ვისაც უპირანება შეიწინა, შენ რას ახალბე? ქვეყანას რა დაღუპავს, აგერ საპარტიოზე ვაქვს.

სოკრატე. (აღლას და ზედამხედველს შეთავაზობს, სიმღერას შეწყვიტოს)

კაცო, ჩემი დიდიგნოს დარჩები სადღა არიან, ასე უპატრონოდ როგორ დავგვარებ?!

წე და მხედველი. ა. რა, სოკრატე, დარჩები ადგილებზე გახლავ, ეს ქაბუკი ჩემი თანაშემწეა, თუშეა ხეირიანად არც იცის შეგიღებდე რამ მოყვანა.

სოკრატე. ხეირიანად ვინ რა იცის, მეგონა, უპატრონოდ დაგდებულბო, კვლავ იმ კითხვა-პასუხით ვერთობილით, მიცდანზე რომ დაშვებდე.

წე და მხედველი. ყველაფერი თავის რიგზე. ღმერთებმა გავაშრონ და, თუ გაქირდა, შენთვის სიპაღნისი ბორკილები მაქვს, შხაის ფიალად დავაპირებ. საპარტიოლის ზედამხედველი ვარ, შეთავსებით ქალბო.

სოკრატე. ამა კაი დროს გავატარებო, ძველი ზედამხედველი იყო მუხენი, ქვის თავიანი, რატომ გააგდეს?

წე და მხედველი. პეტრებთან ვაგზავნეს.

სოკრატე. ლამაზშანების ზედამხედველად, დიდებულბო, უარს არ ვიტყოლო. (აღლას) შენ, უმწიფელო?!... ბეჯილა წითლებზე, იქურობას არ გენღობიან. მე გისისიდან ანაერონტსაც შეეუზმღერებდი.

მეწაფული ბურთი მტყორცნა  
ოქროსთმება ეროსმა  
და მიიხიშო საღალობოდ  
ცისთვალბა ახლთან.  
გოგამ ზიწონი შემოსცინა  
ჩემს ქაღარას ანწულად,  
განწაწა და სხვას შემხედდა  
ლესოსტელი ლამაზმა.

წე და მხედველი. თურმე რა ადვილად შეგძელო არტისტი ყოფილიყავი. არტისტები სახელმწიფოსთან მუდამ თანხმობით ცხოვრობენ.

სოკრატე. პოლიტიკაში გადახედული ყოფილბარ, ზედამხედველი.

წე და მხედველი. სავანგებოდ შემარჩის, ზედამხედველთა შორის ყველაზე მცოდნე.

სოკრატე. სადმენი?! ინებო ნემსი, ვეძიოთ ის, რაც არ ვიცით.

აღუ ა. რაც არ ვიცით?!

სოკრატე. აბა, „რაც ვიცით“, ჩვენს ხელთ არის. მაინც რა ვიცით?

წე და მხედველი. (ბალსით) ყველა ვიცი, ვის რა ბორკილი გაუფარო, რა დროს ვაქამო, რა დროს დავაძინო, მერე გავაღვიძო, შხის სინათლე რა დროს ვაჩვენო და, ბოლოს, შხამით სახვე ფილა რა წესით შევასვა.

სოკრატე. შხამით სახვეო, რა წესით ასმევე?

წე და მხედველი. როცა მზურავლდ მზე ზღვის ზედაპირზე დაწვება, სწორედ იმ დროს, სიველიმისილს ლაპარაკს ვუტარებო, რადგან ყოველი ზედმეტი სიტუა შხაის ძალს უკარგავს, ირი-სამი ჭარი რატომ შევასვა, თუ დაუწუნებულს ის ერთი ჰყოფნის.

სოკრატე. ბრძენი ყოფილბარ.

წე და მხედველი. შხამი სახელმწიფოს ძვირად უღირს. მომპირინობას ვიცავ, დანაშოგის ნახევარს ფულად მამლევენ, ოჯახსაც ჰყოფნის, ერთი სიტუთი, ჩემს ხელობას ასო-ასო კანონებით ვასრულებ.

სოკრატე. კანონებით თუ ასრულებ, ბარემ ისიც თქვი, რა არის კანონი.

წე და მხედველი. კაცის დასასჯელი წესები არის კანონი.

სოკრატე. კაცის გამართლების წესებს რაღა ვუწოდოთ, უკანონობა?

წე და მხედველი. სოკრატე, ყველა ღმერთს ვფიცავ, თუ თისტარითი აპრუნებ კითხვას.

სოკრატე. რომელ ღმერთებს მეფიცებო, ზედამხედველი?

წე და მხედველი. ქალაქის ღმერთებს.

სოკრატე. საიდან იცი, რომ ისინი ქალაქის ღმერთები არიან?

წე და მხედველი. ამას რა ცოდნა უნდა, ყველა ამბობს!

სოკრატე. ამიტომ შენც ამბობ, ისინიც ამბობენ, საერთო აზრია და, საერთო აზრს ცოდნის ექნება?

წე და მხედველი. ქემშარტიდა!..

სოკრატე. კაცო, ჩვენ ყველამ რომ ვთქვათ, მზე სოკრატეს ეწიში მოწუებული გოგრააო, როგორ ფიქრობ, ამიტომ მზე გოგრა იქნება?

წე და მხედველი. თუ დაადგინეს, რატომაც არა? მზე სოკრატეს ეწიში მოწუებული გოგრა იქნება.

აღუ ა. იქ მოსამართლები მხაფრობენ.

წე და მხედველი. ხმებს თუ ითვლიან.

სოკრატე. ვთქვათ, მზე-სოკრატეს დაადგინეს, სოკრატე ახალგაზრდებს კი არ ზრდიდა — კვლავაო, ამიტომ სოკრატე მკვლელი იქნება?

წე და მხედველი. ქემშარტიდა, მკვლელი!..

აღუ ა. (უცარილი) გაჩუმილი!..

წე და მხედველი. როგორ მიზეზდა, ლაწარაკო!

აღუ ა. ვინც ამას დაადგენს, ყველა, განურჩევლად, ბრიყუები ხარია!..

წე და მხედველი. ქალაქის ღმერთებმა ვფიცავ, გინდ პერკლე დიდის ბაღში იყო, სულს გააფროსობინებ!..

(მახვილს ამართავს)

აღუ ა. ბრიყუები!..

(ორთაბრძოლა ვიამართება)

სოკრატე. ჩააგთი!..

(მსხვილი ჭოხი მოლანდა, მოხვედ ჩაღებება)

ხელა არ გაანძროთ, ძველი შოპლიტი ვარ, მე უეთი ვიცი ხმლის მოქნება.

წე და მხედველი. გააფროსობინებ!..

აღუ ა. ბრიყუები! ბაუტუები!..

(მოქმეულ მახვილებს სოკრატე თავის ჭოს ახვედრებს)

სოკრატე. მშვიდად, უმწიფელო, და შენც, უფროსო, თორემ ის ინაწუწუალი კომედოგარე შემოგვეტყურება, კვლავ დამბარალებს, — სოკრატემ ახალგაზრდებს ქუა უღრძო, მოხეტეზევე ააშებდარაო.

წე და მხედველი. სულს გააფროსობინებ!..

სოკრატე. (შთავონებით) ჩააგთი ბოლოს და ბოლოს და ურობობის მოედანზე ვართ!.. (მშვიდობას მიაღწია) ო, რა ბედნიერი ვარ, ადამიანები ქემშარტიებისთვის თავსა სწირავენ, საღ შეეჩრდილი, ჩემო ქალბო!

წე და მხედველი (აღლას) შენ, მეი, გააღდილიგის კარი, შიგ შეუღებია. აბიოს ვარ, ქალბო მშხაბი.

სოკრატე. კაცო აბიოს, შენგან შევიტყვე — ქალბო ვარო, მგონი არ ვცდები.

აღუ ა. აბიოს, სხვებს თუ მკლევ ნიღბას, ისიც დათიბინე, როცა შენ გაკლავენ.

წე და მხედველი. მე ნიღბი აღარა მაქვს, ახლა საკუთარ ტუპას მკლევო, მეწივს და მტყივა.

სოკრატე. არ შეუშინდ, სინისია ტკივილის გრძნობა, ხელფასულები მაჩვენე, შენი ნიღბი — ჩემცო ზედუვა, ზედავ?

წე და მხედველი. ხელფასულზე?!

სოკრატე. (სხაპასუებით) დედამიწა შეშის ნაფოკითი წყალზე უტარახსო!..

წე და მხედველი. ა. რა, არ გამიგონია.

სოკრატე. ციხესში იწვიოს?

წე და მხედველი. არა!..

სოკრატე. ორთქლიმ იხარშებო?

წე და მხედველი. არა, არ ვიცი.

სოკრატე. პაერში ჰკიდიო?

წე და მხედველი. არც ეს გამიგონია.



სოკრატე, უმცირესი ატომებისგან შედგება.  
 ზედამხედველი. პირველად შესის.  
 სოკრატე, მთავარია რიცხვი.  
 ზედამხედველი ი. რიცხვი?  
 სოკრატე. დედამიწას ვარსკვლავებით მოქცეული კედელი აკრავს?  
 ზედამხედველი ა. არა, არ ვაიო.  
 სოკრატე. ლოგოსმა შექმნა?  
 ზედამხედველი ი. მათათვის?!

სოკრატე. აიოს, აზრად არ მოგდის, რომ სახელმანქმულ ბრძენ-კაცთა აღმოჩენები ჩამოგთავად: მოწესრიგებულ კოსმოსი აღიარებ, ზეცას უფერულად, ერთხელად რიგინად მიწაზე არ დაუ-წვდიათ. კაცი პირუტყვად იქცა, რადა ვიწმებით, თუ კვლავ ასე გაგრძელდა, ეძებ, აიოს, კაცი პირუტყვად იქცა...  
 ზედამხედველი ი. ეს იმთა ჰყოთებ, ვინც სახელმწიფოს სამსახურშია.  
 სოკრატე. შენ ხარ სახელმწიფოს პირველი კაცი, შენ უნდა მომკლა.

ზედამხედველი ი. მომედე... (დაუყვებით) სოკრატე, სხვის საქმეს რად გეჩიარებ? მოქანდაკე ხარ, მოქანდაკე იყო მამაშენი, ნივთებდა ხელმისისთვის, გეძერწა...  
 სოკრატე. ცოცხალ ქანდაკებებს ვაკეთებ, კაცო. თუ დაგა-წმუნე, რომ შენი ნეტები განსხვავდება ძროხის წენსაგან, ქანდა-კებაც მზად არის, ჩემს ხელობას როდი ვლბატობ.  
 ზედამხედველი ი. ლექსები ვთბხხა, გოგო-ბავშვებსაც გა-ხარებდი, უტიჯარო თავი რად აიტყევი. (სხვა ტონით) არა, კაცმა რომ თქვას, როდის გაქრება ეს შშის გრძობა?  
 სოკრატე. (შეანჭვრტყს) შეიცან თავი, ვახსენ გონება, ნების-სყოფა ხატად დაისვი, აჭვიმე კეთილი ნება, შშის გრძობა უჟად გაქრება.

ზედამხედველი ი. ცოლ-შვილი შშმილით ამოიწყედე-ბა!..  
 სოკრატე. ჩემზე ღარიბი ხარ?  
 ზედამხედველი ი. შენზე ღარიბი ათენაში მეკვარიც კი არა მოიძებნება. დათვის როდენ გქონია, სოკრატე, კისრის ძვლებმა გაიწამებდა. სასამართლო მოიხის!.. ფეხზე დადებით მიანც.

(ფორამზე დარაჯის ნაბეჭები ხმა მოისმა, გამოჩნდა სიმონ ცინიკოსი, ხუთასთა თავმჯდომარე).  
 სიმონ ცინიკოსი. ზოგიკლება შემოიტანეთ...  
 (ზედამხედველი და აღფა გაიღინა. სიმონ ცინიკოსმა გრავნილი გამოსლა, შიგ არც კი ჩახედეს) განაჩენია!..

სოკრატე. განაჩენი საყრობილემი?.. ამას ხომ ხუთას ერთი ნაფთო მსაქვლის თინდასწრებით კითხულობენ, საჭვიმოდ, უსა-ქმურთა ვასაგონად.  
 სიმონ ცინიკოსი. მე დამავადეს საყრობილემი ის წაგე-კითხო, რასაც საკვერთოდ სხვებს უხვადებდა. პელეგატებს შენთან შესამედ შეხებდარ არ სურთ, რადგან მათ ღირსებებს მესანდავად გა-ამასხარავენ.

სოკრატე. სინდისის გრძობამ თუ გაიღვიძა?..  
 სიმონ ცინიკოსი. არა, პატივმოყვარეობა აწუხებთ, დამპ-ლებს.  
 სოკრატე. სიმონ ცინიკოსო, შენ, ჩემი მტერი, უდიერად იხ-სენებ ჩემს მტრებს.

სიმონ ცინიკოსი. ჩვენ, ყველანი, ერთმანეთის მტრო-ბით ვცხოვრობთ და ვცანსაღლებით მშაღლი ცის ქვეშ.  
 სოკრატე. განაჩენი წაპითობე.  
 სიმონ ცინიკოსი. ამა, რა წაგეკითხო, როცა ყველა ამ-ზავი ჩემი დამწირილია, ყვეელი სტრქიონი ზებრად მახსოვს, გრა-გნილის ზეგნად მიგანთხმებს — საქმის არც ისტორია და არც დას-ყენა შიგ არა სწერია. სასამართლოს განაჩენით მსჯავრდებული ხარ, რომ შენ, ათენელი მოქალაქე, სოკრატე სოფრონისკეს ძე, გმობდი ქალაქის დამწირებს და სწორად ვადავლიენ ახალგაზრდობს. ეს ორი ბრადდება ღმერთის გმობა ახალგაზრდობის უფანო აზრებით აღზრდა, სასამართლომ დაგიდასტურა, გაგამტყუნა

და მოვიხატა... ო, რა სასტიკად, მაგარ შენ, ბეგრის მცოდნე, ბრძე-ნმა, იქნებ, არცოფ მძიმე სასჯელად მიიჩნიო ეს განაჩენი. ვარსკვლავი განსჯისთვის  
 სოკრატე. მიანც რა სასჯელი გადამიწერებთ?  
 სიმონ ცინიკოსი. სიკვდილი.  
 სოკრატე. სიკვდილი?!.. სიკვდილი...  
 სიმონ ცინიკოსი. სიკვდილი შშამიო.  
 სოკრატე. (მის უნებურად) რა ჰქვია იმ შშამს, აღარც კი მახსოვს?  
 სიმონ ცინიკოსი. ციყუდა.

სოკრატე. ჰო, ციყუდა!.. სულ ერთი ყულუბი.  
 სიმონ ცინიკოსი. არა, მთელი ფილადა.  
 სოკრატე. ჰო, როგორც ნაღმიშე... (სხვა ტონით) მერე, საღ არის ის ჩემი ვადკვდენილი ახალგაზრდობა? ერთი კაცი მიანც მამევენთ.  
 სიმონ ცინიკოსი. იქნებ, გამამტყუნებელ განაჩენში ისიც ჩაგვეწერა, სოკრატეს წყალობით რომ ადამიანი საკუთარ მეს ჩაუხსურდა, თავისთავს იკვლევს, ყველა კაცი ღვთის ნაწილიაო და არა ძაღლის, და კიდევ რაო, — შეწვილს და მოხუცს არა ხორცილთვის, არა ფუღლისთვის საინოებას შთავაჩენდა.  
 სოკრატე. დაახ, დაახ, სულ ასო-ასო უნდა ჩაგვეწერათ, სულ ასო-ასო.

სიმონ ცინიკოსი. მაშინ სიკვდილსაც ვერ მოგსჯი-ვლით.  
 სოკრატე. ჰოდა, თქვენზე უფასო საღიო მოგეხატო იქ, სადაც სახელმწიფოს ყველზე ღირსეული შილები სადალობდა.  
 სიმონ ცინიკოსი. ეს აზრით იყო: სასაქოდაეთრთებე მიგნეო უფასო საღილს, სამას ოცდაათმა სიკვდილის ცერცვი ჩაყა-რა ყუთოში.

სოკრატე. რა სახუთით?  
 სიმონ ცინიკოსი. პირადი შეხედულებით, სხვას მოე-ლოდო?  
 სოკრატე. სიმონ ცინიკოსო. ამ განაჩენით, ხელში რომ გი-ქრავს, მე დავამტყუე ქვეშარობება: უმცარო უწენია და ცოლდე-ბა ვთავაჯ ძაღლი!..

სიმონ ცინიკოსი. სასიყვდილო განაჩენი სწორედ იმ ძაღლებს ღმერთმა შთავაგანია, რომელსაც მიიღო შენი სიციცხლდ ებრძოდი და, ისიც, თავის მტრე. მიწდღრის მეგობრით თან უჟან დგედვად. მესამე თვალით მეც ამას ვხედავ, ბრძენო სოკრატე.  
 სოკრატე. შენ რომელი ცერცვი ჩამიგდ, სიმონ?  
 სიმონ ცინიკოსი. შავი.  
 სოკრატე. შენ ხომ მესამე თვალთა ვიბა, სიმონ, შავი ცერ-ცვი რამ მოგაფიქრა?  
 სიმონ ცინიკოსი. თეორ ცერცვზე ვფიქრობდი, ხელბე-მა შავი ცერცვი ჩააგდეს ყუთოში.

სოკრატე. ამა, ის მესამე თვალი რაღსთვის გინდა, სიმონ ცინიკოსო?  
 სიმონ ცინიკოსი. ღმერთის სანაცვლოდ ცოდნა დასვი, ქორ-ვაჭრებს მმართველობას ვფხვებს ბოკვერით წინ დაუხე-მეცხერება. ამას ხედავს მესამე თვალი.

სოკრატე. ძაღლის ყნოსვა გქონია, სიმონ ცინიკოსო, ადა, მიანებს ხმა ჩაუწყვიტო, ავდილია, ეცადეთ უყუთეისი სამყარო შექმნათ.  
 სიმონ ცინიკოსი. „შეიცან თავი შენი“ — ეს რადა?  
 სოკრატე. სწორედ ეს არის რაც არის — ერთ დაბახებულ ქვაზე სწერია.

სიმონ ცინიკოსი. მერე, ვერ მოახვენ იგი იმ ქვაზე?! ბოლოს და ბოლოს, რად გვინდა გაგრანკულად რომ ვლპარობოთ, ჩვენებურად ვტყათ. შე კაცო, შეიცან თავი შენიო, რა მოხდება თავი რომ შეიცანო, ამაზე არ გიფიქრობ?  
 სოკრატე. დღე დაღ ვფიქრობ; დღითორ ღირსებებს ეწეა-რის ადამიანი.

სიმონ ცინიკოსი. ამბობებდა... კიი, ჯერ აზრის, მერე ხალხის.  
 სოკრატე. პოლიტიკის გარეშე მეგონა თავი.  
 (აღლამ და ზედამხედველი ზოგიკლება შემოიტანეს)  
 სიმონ ცინიკოსი. ზედამხედველო, ფილაში ციყუდა შეამზადე.

ზე დამხმეველი ი. შანიძე.

ს ი მ ი ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი. რა ზედამხედველი ხარ, ბებერო ვი-  
რო, ის თუ არ იცი, რაც ყველამ იცის, სიკრატეს სიკვდილი გადა-  
უწყებებს.

ა ლ უ ა (მთელი ხმით) მამარჯო!..

ს ი მ ი ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი. უსაბრძოლო მოწვევებით რომ არ  
გებავდი, ვითომ სხვას ვერაფერს მოეფიქრებე?...

ა ლ უ ა. სიკვდილით დესკანონ, ხუმრობა, მეგონა, რა ჩაილი-  
ნო!...

ს ი მ ი ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი. ხმა ჩაიწყვტის!

(მეორე დუმილი)

ს ო კ რ ა ტ ე. მამა ხარ?!

ს ი მ ი ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი. მამა ვარ.

ს ო კ რ ა ტ ე. შვილი?!

ა ლ უ ა. შვილი.

ზე დამხმეველი ი. შანიძე!

ს ი მ ი ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი. ესა და მკვლეა, ძველმა სიკოვანამა ვა-  
ეყირავა — ცაცი კაცს შხამავს. (განმარტებით) მსგავსი ბრძენი  
ქერ არასდროს არ ჩაუსვამთ საყურადღებო, ფხოზლად იყავი: გა-  
ნათლადელი უღალაფეროვავს, ხალხის შვილი ეთხოვება საკუთარ  
სამწესოს. მეფეს და მონას, ბრძენსა და რვეგენს შთაგვიანდა თა-  
ვის შესწავლა. თუ გავიჯავ, სიკრატესთვის შემწავლებელი შხამი  
ფილას ბოლო წვეთამდე შენ გაიწურავ. (ზედამხმეველი გადის)  
ენას თუ დამარჯ, პასუხი მზად მაქვს, — ზედამხმეველს შვილი  
მეფეობენ მეთაღმურად.

ს ო კ რ ა ტ ე. შვილი მედილევედ, სიმონ ცინიკოსო, რამ მო-  
გაფიქრა? ერთი უფიციტრომ ბიჭი მეგონა.

ს ი მ ი ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი. შენი განსაძრთლება დღესასწაულის  
დასაწყისში განზახს მოვაწყვე. ვიდრე მოზიგებ ხომალდი დღლის  
მაღლებს და მერე იქიდან შენ დაბრუნდება, როგორც წესი, წმინდა  
ქალაქი კაცს ვერ დასკანა.

ს ო კ რ ა ტ ე. ჩემს სიკვდილს მუდამ რაღაცა ეღობება.

ს ი მ ი ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი. ჩემი შთაღმოსთვის.

ს ო კ რ ა ტ ე. შენი შვილისთვის?..

ს ი მ ი ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი. უნდა აღზარდო.

ს ო კ რ ა ტ ე. შენი შვილი? მე, სიკრატე სოფრონისეს ძემ,  
ახალგაზრდობის სულიერი გარყვნისთვის რომ სიკვდილი გადამიწყ-  
ვებო!...

ს ი მ ი ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი. იმ მოწინებებით გაბარებ, როგორც  
შვილი წლის წინათ, ბტვის მეფის კიდობრის შთამომავალმა, ამა-  
თა შორის უფიადღესმა არისტონმა ჩაგაბარა თავისი სახელდავის ძე,  
მკერდადგინი ბრძენი პლატონი, და გთხოვა, — უწინაშემდგომე,  
ის პლატონი, შენი დავეყვების შემდეგ საყურადღებო კარებს რომ  
არ შორდებოდა, მეგონა, ახლაც იქა დგას. შთამომავლობით კიდ-  
როსხი და სოლონის ნაშვირს რას შეეადრებო, მე, ერთი უბარა,  
საკუთარი ტტუტუტობითა და სიმიდობით გასულიადღებულ სიმონი  
ვარ, სწორად ისეთი, როგორცაა მიწისძვ. ი, მერე რა ზუსტად,  
შენს ხელისგულზე ნასრეს-ნაგრობეს მგავს ყოველი ცაცი, შენ რომ  
ვაფურცე, არააზობა მგონია თავი.

ს ო კ რ ა ტ ე. არააზობა ქმნის სიზრავლესო, დამწვიდლი, სიმონ.

ს ი მ ი ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი. ჰოდა, იმ სიზრავლისგან რაღაც ერთი  
ხომ უნდა მეტყოს. ვიდრე დღლისიდან მოზიგებ ხომალდი დაბრუ-  
ნდობილად და განაწინით მოგაკვირდებდნენ, ასწავლე ამ ბიჭს. სხვა-  
თან მთელ წელიწადს, შენთან ვე მიიერ დრო მეტ ნაოთს მიცემს,  
ვეთანმებო. სიკრატე ასწავლიდა, იგივეა — დღობით მოძვედა.

ს ო კ რ ა ტ ე. სიუბუეკუში დიდი ანახსავიროს თხოვლებამ იცე  
ვერ გამოაცა, როგორც შენი უტიფრობა მაოცებს, სიმონ.

ს ი მ ი ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი. იმ შორაღმოს, მომავალს რომ ეძა-  
ხიან და, კარებს რომ გვიმტკრებს, ეს ბიჭი მოწავლებული უნდა  
შევიღვს. ხედავ, ფართო შუბლი აქვს, დამოძღვრე. რას დაწინდებ?  
მეიცე ცოდნა, მოქანდაცე ხარ, მეიცე ფირმა.

ს ო კ რ ა ტ ე. ღვთის გმობა და გარყვნელი?..

ს ი მ ი ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი. მზად ვარ ათქერ გაგიფიქრო ცხრაქერ  
ნაოქვამი, შე კაცი, რად გვიწავა ეპარანული სტილი, შინაურუ-  
ლად ვილაპარაკო — ახალგაზრდებს შენ კი არ უყვინ — თვის-  
ზეხელ, — შვიციან თავი შენი! — საქმედ აქივე. ცოდნა ზეწავილად გამოავ-

ხად, სამაგიეროდ, თავად გარყვნობი, შე კაცი, გარყვნობი  
თვის გასტი: თავად არ ვიციო, რა არის დღობი და ღვთის მგებო-  
ლად გამოგავსებდი. ახლა ხომ ხვდები, რა ურცხვად მოვლენებს გვხვებ-  
და და მესამე თვალთ. ოლიგარქებსა უნდოდათ შენი დასკა, მერე  
ტრანახებს, სახელისონებში იმ მურალ მუშებთან ქანდაკის მოეშვიო,  
ხელნერილი კი ჩამოგაროვს, მაგარა არცერთმა ტრანანა თავისთა-  
ზედ არ აიღო შენი სიკვდილი, შთამომავლობის საქცენად თავი არ  
დასდებ. ჩვენივის ადვილია ხალხის სახელით...

ს ო კ რ ა ტ ე (შეაწყვეტინებს) ხალხს მოეშვიო! სამას ოცდაათ  
უწევარს, ქორ-ვაჭარს ხალხს რომ ეძახი, სამას ოცდაათი სხამს  
ოცდაათ უჩაღს რას დააჩქმევი?

ს ი მ ი ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი. უჩაღების ბრბოს.

ს ო კ რ ა ტ ე. სწორედ იმ უჩაღების ბრბოს ხელში შვაკვს უთა-  
რალი, საბარლო ხალხი. (სხვა კანონი) რატომ არ მოგვხანოთ მე-  
ტე სიფთობილი? როგორც ტრის თათებში თავი, ხან მოკვდე-  
ბილი, ერთხელაც იყო შეუფხებელი და მათ, იმ სირაში თავსა  
ბტუცადი, თქვენ რომ სიციცხლებს ეძახიო. სიკრატე თავი?!, ა,  
სიმონ ცინიკოსო, გაიქვინე, რა გენადლებო.

ს ი მ ი ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი. შე კაცი, ისე იქვეცა, ვითომ მეორე  
სიციცხლე კიბეში გადის.

ს ო კ რ ა ტ ე. კიბე არა მაქვს, თორემ მეორე სიციცხლეს სულ  
ცხადად ვხვდებ. მოზიგებ ხომალდი დაბრუნდება, ციუდას შევსვამ  
და მერე, შორს ამოვეყნოვავ. — გამარჯობა, შენი, მეც შენთან ვარ,  
— ვეტყვი მომავლას. ის საკალიერ მეღვთისო, მსგავსი რვეგენი ნო-  
თომ იმ მომავალზე სადმე შემგვხვება?

ს ი მ ი ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი. (ხალისით) აბა, აბა, როგორ იყო  
რომ შეევიხებ, — არის თუ არა, მეღვთისო, ცაცი, რომელიც ავა-  
ნაინურს საქმებს აღიარებდეს და თვით ადამიანთა არსებობას კი  
უარყვებდა. ქირის ოფლმა დაახს, დამთხვეული, ვერცხლის ტო-  
მარა, ძლივს დათინებე, მერე ის ანტიც, ის უხედელი, მოწმებებს  
მოქცეამაჟა კია ძალი უფლი დაუქვა. მსგავსი პროცესი არ ახსებს  
ქალაქს, ნებაზე მიგოვო, უმეტრების ზაზარი მოაწყვე სწორად,  
ბრალმდებლები ბრალდებულს სიამებზე დასვი, მსაკულებიც კი  
გემოწვი ათამებე. ბრალეების ჭოგა, ამდენი ერთად, ზევის ვეფიცები,  
პირველად ვნახე, და ბოლოს რომ თქვი, — სახელწიფოს მცოდნე  
კაცები უნდა მართავდნენო! — ძირბეგებით აშშუვდნენ, მერე გა-  
ციოდნენ, კარგად მიგოვო.

ს ო კ რ ა ტ ე. მადლობელი ვარ შენი.

ს ი მ ი ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი. თავადაც მადლობელი ვარ, დამსლები  
შმის სინაილზე დაღე გულადმა, რომ შემეძმოს, დღოსიდან ხო-  
მალის დაბრუნებამდე კვლავ ათქერ გულს ვიოხებდი. ერთი სიტყ-  
ვი, არ დაბარდო, ვეუღანი სიცილილის შვილები ვართ, სულ რამ-  
დენიმე წელიწადი ჩამოგაქვითი. ფილოსოფოსები, შე კაცი, დაბა-  
ლებიან სიკვდილისათვის ეწავლებიან, ამასაც გაუძლებ. (იქ მყოფი)  
ბორკილები გაუყურეთ (სიკრატეს) ეს ჩემი შვილი ცოტა თანე-  
ვად იზრდება, კარგად მოიქვე, იქნებ ისე სჯობს, როგორც ისურ-  
ვა. ძაღლის ყნოსვა მაქვს, შევახედებ.

ს ო კ რ ა ტ ე. (თავს მოიყრებებს) ვის შევახედებო?

ს ი მ ი ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი. მომავალს!.. სულ სხვა ღრუბლები ისა-  
ხება მალა ზეცაზე.

ს ო კ რ ა ტ ე. მანამდე, სიმონ ცინიკოსო, ფიქრობ, და როგობა  
ათფლის კვერითი შეგარგება?

ს ი მ ი ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი. არ მალაობობს მესამე თვალთ.

ს ო კ რ ა ტ ე. უხერხულად დაღვლე გაქვს ის მესამე თვალთ, რო-  
ცა ზიზარ, ვერაფერის ხედდა.

ს ი მ ი ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი. კოჭუე დაადეთო!.. (ჩაუღაპარაკებს)  
გაქვეყნა თუ განიზრახავ, ხელს არ შეგიშლი.

(გადის)

ზე დამხმეველი ი. შანიძე (მეორე დუმილის შემდეგ) ეს არამზადა  
მამაშვილი?

ა ლ უ ა. რა ექნა, რომ მამარჯობა.

ზე დამხმეველი ი. რად უნდა ქნა.

ა ლ უ ა. არა, ბორკილი არა!

ს ო კ რ ა ტ ე. შენი სახელი?

ა ლ უ ა. ალფა.





სოკრატე, მომშვემეთ, წინასწარ რომ მცოდნოდა, ბორკი-  
ლებს გამოირაო, გიმნასიონში ღაბს დავიკლებდი. გაქცევა გულიში  
ფიქრად რომ არ გავიფიქო, კოქებზე ვარგად...

ზედა მხედველი. საგანგებოდ შევარჩიე. მსუბუქი, თეთრი,  
სამფეო ბორკილები, ხომ არ ჩნებუნებ?

სოკრატე (ბორკილებზე დაიხედავს) მონგრეულ ფეხებს,  
ვკონებ, დაშველდა. თბილია.

ზედა მხედველი. ხელში ვაზობობდი.  
სოკრატე. მადლობელი ვარ. აღარც კი მოჩანს. ჩემმა მეგობ-  
რებმა რატომ ვერ მოახერხეს მოსამართლეების მოტრომაჟა?

ზედა მხედველი. შენს მტრებს ბევრი ფული აქვთ, კა-  
ცის გამარტება ძვირად ფასობს, დასჯა იათა.

სოკრატე. ვილატებ ჩამურთულუნენ, გაქციეო.  
ზედა მხედველი. ის სატანა იყო, მე ყველაფერი მესმო-  
და, სოკრატე.

სოკრატე. მამასადამე, სამუშაო დღე დამთავრდა.  
(ქეის სკანზე წაიშოვება).

ზედა მხედველი. დარაჩები იცვლებიან, არ შეშინდეთ, ზე-  
დასმედველი უცვლელია.

(გადის)  
სოკრატე. მგონი, გათენდა კიდევ. ბევრი ფანდი აქვს კა-  
ნონს, ჩემს გაქცევას ისინი ნატრობენ, ვინც მომიხანა.

აღუფა. დაბა, თუ გაქცევით, თავს დამნაშავედ ცნობთ.  
სოკრატე. სჯობს მართალი ვყო, ვიდრე ცოცხალი.

აღუფა. სიკვდილზე დიდი უბედურება რა შეიძლება?

სოკრატე. უმეტრება სპარხისი უმეტრება ფიქრობდ,  
თითქოს, იცი ის, რაც არ იცი. მამასადამე, ჩვენ ხომ არ ვიცით  
რა არის სიკვდილი. (ბოლღვიბილი) მკვდრები ებრძვიან ცოცხ-  
ლებს.

აღუფა. მკვდრები — ცოცხლებს?..  
სოკრატე. უსამართლოდ თუ მიიცივალენ, საოცარი ბრძო-  
ლა იცაიან.

აღუფა. ძილი ნებისა. (გასვლას დაიბრუნებს, ზედასმედველი  
გამოჩნდება) ჩავიბინა, ჩუმად...

ზედა მხედველი. დია ცის ქვეშ ტუსაღის დტოვება არ  
შეიძლება, დიღებში ჩაამწყვდიე.

აღუფა. ეს სოკრატეა.

ზედა მხედველი. მაგრამ ტუსაღია, სიკვდილმისქილი ათა-  
სი მტერი ჰყავს.

აღუფა. (ნიშნის მოგებით) სამაგიეროდ, ორი ათასი მეგობარი  
ჰყავს.

ზედა მხედველი. მედილიტე ხარ..  
აღუფა. მამაჩემის შვილი ვარ.

ზედა მხედველი. ო, ის არამწაღა..  
(გადის)

სოკრატე. (სმარტად წამოჭდება) აღუფა..  
აღუფა. გისმენთ.

სოკრატე. ვერაფერს შეგასწავლი. ახალი გარემოების შეგირ-  
დები ვართ, ორივემ ერთად სულ სხვა ქვეყანა აღმოვაჩინეთ. ყუბო-  
ველი ჩვენგანი საყარობილია გამოუცტლი“ — აქამდე ფილოსო-  
ფიური ფრაზა მეგონა. ჭალათი მყავს, ესე იგი, მიეფ ვარ, სახელმ-  
წიფოს ჰქაბე ვზვივარ!

აღუფა. (აღტროფიანებით) დაბა, ჰქაბე წიხართ წმიდა აფრო-  
დიტეს სახელსა ვფიცავ, გუშინ ტქენს შემოსვლამდე, ზედასმედ-  
ველს ეუბნებოდი, — დედამიწის ჰქივი იქ არის, სადაც სოკრა-  
ტეს დასტან-შეოქი.

სოკრატე. წმინდა ომფაღოსი სხვაა, ჩვენს სახელმწიფოს ჰქა-  
ბე სხედვარათ.

აღუფა. დედამიწა დამგვალდება.  
სოკრატე. იქნებ მრგვალია.

(წამოწეება)  
აღუფა. ჰერ არა.

სოკრატე. მრგვალია, აღუფა, უსატრონოდ გაგლებული სად-  
დაც სოკრატე, წრეში ბრუნავს — წრეში ბრუნავს ყუბველი ქვე-  
და. ბავშვები მენატრება, ჩემი პატარები, ჩემი სოფლისმცველები...

აღუფა. მოგეყვანათ?

სოკრატე. ანა რა საჩქაროა, ბორკილავარკილი მამა..  
აღუფა. ძილი ნებისა.

სოკრატე. (აღგუნებითა და შთაგონებით) შეჩერდი!.. სიტყვა  
ჩემი არის საქმე ჩემი, ჩემი წიხნი და ორქეტრასა!.. მოჩვენულ ფე-  
ხებზე შემდგარი ღია, სქელი ბეჭები, ვიბებრთელა მელოტი თა-  
ვი, მსხვილი მაკულ ცხვირი, ჰროლა თავიბი და უკვლა ერთად  
რაცდ ხეხულა, გოჭროვნელი ხელთი ნაჯღანნი, არ დამაიწეებს,  
გადმობრუნებული დრუნჩი და შტო გესღიანი ენა, სულსა და გო-  
ცნას შევარამნე და ზვიანი შეკრული წერილი ფეხბით ბორკი-  
ლებში შეეყავი, რომ ჰკუთით ვიყო და შორს არ გაფერიდებ. ხე-  
დავი!.. (შეტბება) ხედავს. (ცვლელ შეტბება) გაიჩხუნას!.. ძალს გე-  
უცივები, ხელს არ მიშლის, რა ბორკილები — პეტრეების ზედას-  
ხედვლად გამოვლებდი, დონისეს ძმადნაფიც პანაღ! ო, ალიბია!  
შე. შლოლო, შფოლო, როდეს მიწოდ მარსასა, გავისხიეთ  
ჩვენი ნაღიმი, კაი ბიჭები ვუსხელით სუფრას (წამოჭრება), ილე-  
თებს ჩართავს) ხომ კარგად ვიცევა; აღუფა?

აღუფა. კარგად.

სოკრატე. სად ვცეკვავ, აღუფა?

აღუფა. საყარობილდემი.

სოკრატე. რატომ ვცეკვავ, აღუფა?

აღუფა. ბოლმა თუ ვახრობს, სოკრატე.

სოკრატე. რატომ, აღუფა?

აღუფა. კოქებზე ბორკილები გავს, სოკრატე.

სოკრატე. კიდევ, აღუფა?

აღუფა. შენი პატარები გვლანდება, სოკრატე.  
სოკრატე. (გმინავა აღმობლება, მერე აღუფას ჩაამტრდება).  
გონიერი აღუფა, ფიქროსები იტყოდრე, — სოკრატეს საყუთი  
ერო არა აქვს, ამიტომ საყარობილდემი როკავსო, როცა მარჯენა  
ფეხს პატრონი აიწეებს, მარცხენაში მიწაზე დგასო. ბორკილები რომ  
მოხსნა, თვის მსუბუქად იგრანოს და უფრო მაღლა შეტბებაო და  
მერე, უტეფიან და ჩამოწევისო. ერთხელ ჰრადად არ მოეუთა, დრო-  
ული კაცი ჩამ მოეყვანა საყარობილდემი, რატომ გაუყარეს ბორკი-  
ლები!.. (მიწის დაქუცხება) ზეცას რად უჭერებო, სად იზიხრები  
პირდადებული, შემოღობის სახით, როცა შენს ცხვირწინ არის  
აღამიანი! (ჩამკვლილი ტონით) აღუფა, მტრედისფერ ცაზე თუ  
გსმინება ქეა-ქუთილო?

აღუფა. არა, არასდროს.

სოკრატე. როცა შეხთამყარობელი ცეცხლს აკვსებს, ზეც-  
ნელიც ხომ მრისხანებს, აღუფა?

აღუფა. ო, მტერი როკორ.

სოკრატე. უვიც მენავებს, ვიდრე ზღვის რისხვა დაატყდებო-  
დეს, ხომ აფროთილებს პირქუში შეუცა და ბორენსი?

აღუფა. დაბა, აფროთილებს.

სოკრატე. როცა კაცი კაცს ჰკლავს, რას კიბოულობს მკვლე-  
ლის სახეზე?

აღუფა. არაფერს, თვალთ თუ არ შეასწარ კაცის მკვლელი  
არც გეგონებოთ.

სოკრატე. იღიმება?..

აღუფა. მოწმენდილ ცას ჰგავს.

სოკრატე. სად გინახავს ასეთი კაცი?

აღუფა. წაღან, სიკვდილი გამოცეხავა.

სოკრატე. სისულს ჩემი მტრები, კლავს სოკრატეს და გჯას  
უკავებს სოკრატეს, მამასადამე, გონიერი აღუფა, აღამიანი როლია  
მარტული როკორც გარე სამყარო, გონიერი ერთი თავისთავში ჩა-  
იტებს მრავალს.

აღუფა. რაც უფრო მცოდნეა, მით უფრო ვერავია აღამი-  
ანი.



სოკრატე არა, ალფა, მცოდნე კეთილთა და ცოდნა სიკეთე. ის, რასაც შენ ამბობ, მოჩვენებითი ხომარძნა და უზენაობის სათავე სწორედ ის არის. დავამთარე, კეთილი ალფა, გულისხმობით თუ მისხმენდი და მესხიერებასაც არ იშურებდი, შენ, მთელი სოკრატე იგი. წადი სახლში, სხვა საქმე შენ ადარა გაქვს.

ალფა, რომ მცემო კიდევ, არ მოგზორდები.

სოკრატე. (თავის ფიქრადან) ემე, სალდეც ასკლეპიოსის მამალი ვიყის. როცა განვიყურებდი, ასკლეპიოსს შესწირეთ იგი.

ალფა, თქვენ განმრთელი ხართ, სოკრატე..

სოკრატე. ვიდრე ვცხოვლობო, ავაღ ვარ, მოკვდები — განვიყურებდი ძალი ნებისა.

(სასთუმლად მკლავი შემოიღო, მიიძინა, გამორჩა ზეღამედგელი, ხელში ცარიელი ფალით)

ალფა. ძვირფასო ამიოს, ყური დამიგდე, საყურობოდან სოკრატეს გაპარება რა ელერება?

ზეღამედეველი. დაახლოებით, თუ მთლად არა, იმის ნახვარი ვერცხლი, რაც მამაშენს საღაროში აქვს ჩაქტილი.

ალფა. ერთი კაცი?..

ზეღამედეველი. ეს სოკრატე, თორმეტი დარაჯი უნდა მოიქრთამოს, შენინანდ ცემტე.

ალფა. ამბობდ, საყურობოდან გაქცევა დანაშაულის აღიარებას ნიშნავს და ხელისუფლების მიზანდა მიღწეულია.

სოკრატედეველი. სიმართლად, რასაც ამბობდ, მაგრამ დარაჯების დაქვაც წესია. უამისოდ, გაქცევა გათავისუფლებას ემსგავსებოდა.

ალფა. შენ გგონია ნახვარი საღარო იხსნის?

ზეღამედეველი. მამაშენის საღაროს ნახვარი — ზარზეიმი ვეფოა დარაჯი ცოლ-შვილიანია, სახლში კაი ბლომად გროშს დატოვებენ.

ალფა. ღამე ნებისა, მამასაღამე, ცამეტი კაცი უნდა მოიქრთამოს.

ზეღამედეველი. მეთოხმეტეც ივარაუდეთ.

ალფა. მეთოხმეტეც ვინ უნდა იყოს?

ზეღამედეველი. თვითონ სოკრატე.

ალფა. როგორ თუ სოკრატე?!

ზეღამედეველი. არა გგონია, უქრთამოდ გაიქცეს.

ალფა. ხომალდი დაბრუნდება და მოკლავენ, გაიქცევა, ამა, რას იმას.

ზეღამედეველი. სიკვდილის შემდეგ იმუქრება.

ალფა. ის ფილოსოფიური მუქარა, ამიოს, ფილოსოფიურ მუქარას პრაქტიკასთან არაფერი არა აქვს საერთო, ხვალამდის. (ავლის სხვის ფლოკებებს იმარგება)

სოკრატე. ჩრდლოეთის სიომ დაძებრა, გგონი დილეგში სკობს.

ზეღამედეველი. თქვენი ნება.

სოკრატე. ის რა იხსნის, საყურობილის ეწოზია თუ ეწოს გაღამე?

ზეღამედეველი. პირველი შემოხვევა, ჩამორთვიც კი რომ არ იხსნის.

სოკრატე. გგონი ჩამთვლიმა, აღარაფერი მესმოდა.

ზეღამედეველი. ასეა, ადამიანი ერთი მძირია, თვალს დაუხუპვს და — მიწა.

სოკრატე. გონიერი მუდამ ცოცხლობს.

ზეღამედეველი. ფილოსოფოსები ცოცხლობენ იმ ყველარაში.

სოკრატე. ფილოსოფია რა აფროდიტეს ვარსკვლავი გგონია — ცოდნა, სხვა არაფერი.

ზეღამედეველი. სხვა არაფერიო, ფულის შოვნაზე ძნელი მაინც ცოდნა გგონია.

სოკრატე. ასეა, ფულს ცოდნა შეცვლის.

ზეღამედეველი. ფულიან ბატონს — მცოდნე ბატონი უნდა ღებდებოდეს?

სოკრატე. ვიღასაც გაბატონდება?..

ზეღამედეველი. ჩემისთანა ტუტუსზე, ბაქიებით რომ მრავლდება.

სოკრატე. ნუ იქნები ტუტუსი.

ზეღამედეველი. ნუ იქნებიო, კვეყნის ცვირიო ვინდა აზილის?

სოკრატე. ცოდნა-მეთქი! მანამდე სწორედ ტუტუსი არის ის საშუა, ხიდანაც აღონი იხალდება. კვეყნის პირველი უმედურბაც უმეტრბაც, ძვირფასო კაცო.

ზეღამედეველი. კაცი კი არა — სიღნისი ხარ, ის მელოტი, დამიანი, ღმერთებს რომ ზრდიდა. (ყვირილით) უხველეთო!

სოკრატე. გაწმინდი..

(დარაჯების გაღმობილი, ხმარე მოისმა)

ზეღამედეველი (თავს დაეფულა, გასძახებს). მანდ ცოტა მშვიდად, წესიერად მიანებას სძინავთ..

ქსანტიპა. (შემოღის) მერე, თქვენ რომ წამსწიერბაც და უწინსოვად ერანებინად მიღს უფრობობით ყველას. საღ ვაზხარობულად ეს უმედური, ცოლ-შვილის ურგი, ფეხბუმი..

(ძველმანებში გახვეულ ქსანტიპას ორი მცირეწლოვანი ბიჭი კლთობა ეკერის, 18 წლის ჭაბუკი დედასთან დადებია)

სოკრატე. ჩემო შვილებო, ძალხვაც არ გაავადებენ ამ დროს ქსანტიპა, საღ მომადებო?

ქსანტიპა. კაცო, სახლიდან გახვედი, სამხარზე დაბრუნდებო, თურმე თავდებობ დანებინებდი. როდის მოსწარა, რომ გავაპარობული კიდევაც, რისთვის, რა დააშავე? სამი შვილის მამამ ამ მდღეარემი ჩააყვია შიშველი ფეხი. აღვიქ მანც, ბავშვებს მიხედო.

სოკრატე. (წამოყდება) ქსანტიპა, კოტეხზე ბოკილები მაქვს.

ქსანტიპა. ბოკილებიც რომ მოუწერია, რატომ მიწასაც არ დატოვებ?

სოკრატე. დამყარან, ქსანტიპა, სიკვდილი გადამიწვევტეს.

ქსანტიპა. ოო, სწორედ ამის გასაგებად ავიყარებთ, უსაქმრომა სასიკვდილო რა ჩაიდინე?!

სოკრატე. უღანაშაული ვარ, ქსანტიპა.

ქსანტიპა. რატომ, ვაყაცო?!

სოკრატე. (ხმას აუწევს) რატომ გინდოდა დანაშავეც ყუოფილიყავი, ასე არა სკობს, უღანაშაული ვარ..

ქსანტიპა. უმჯენისო, ქალაქი ჭურდებით აივსო, შენ უღანაშაული მოხიზარ შადესს. უღანაშაულის სიკვდილი თუ გეწერა, ჩვენს ცოდვარე რად გაერთი, რისთვის დაგატოვე უფუქმაშუროდ?

სოკრატე. დედაკაცო, კვლავ გეყოხები, რატომ გინდა დანაშავეც ყუოფილიყავი?

ქსანტიპა. რა ვუთხრა ბავშვებს, რომ მამა ჭყავთ ბრიყვი ყუეყრისი..

სოკრატე. ბავშვებსაც ის უთხარი, რაც ყველამ იცის.

ქსანტიპა. შენ, შენი სიმართლედ ვემტციყენია, ამაზე ადვილი სხვა რაღა იყო?!

სოკრატე. ქსანტიპა, სიმართლედ ბუნებრივი სახეა კაცის. რა, ვამტიყო, რომ მე სოკრატე ვარ, სოფრონიც ძე, ეს ხომ ასეა?

ქსანტიპა. სამი მოსამართლე რომ ყუოლოდა — სამი რტგვენი — სხვას ვიტვოდი, ხუთას კაცთან თავის გამართლება როგორ ვერ შესძელი, რად ააშფოთი, რა ძალა გეყო? — გთქვა, რომ ყველა ხუთასზე უმწე ბრძენია, ამაზე ადვილი სხვა რაღა იყო.

სოკრატე. ბრიყვს ბრძენი ვუწოდო?!

ქსანტიპა. მართლა ბრიყვო, ვეღარ მიხვდი, რომ ბრიყვები ყუოლდ ქებას დაიჭერებდნენ, ხუთას კაცთან როგორ ვერ შესძელი?!. რა გუნებავტ რომ დადგებოდნენ, იმ სადლხვაც მოვიციდნენ, უფაქოდ რომ მოგობოდი. ხუთას კაცს როგორ გაუბედე ჭყუის სწავლება. მოთმინებად დიდი ჭყონიაო, რომ იქვე არ ჩაგახებოქს ის საწაშლავი. ოო, რატომ არ ვიყავი იმ სამსჯავროზე, უმედურ შვილებს ხომ დაუჭირებდი დაბოხვეულ მამას.



სოკრატე, ახლა ხომ გეხსი, უმიწეოდ რომ არ ევედრები კანონების მფარველ დედას, სასამართლო პროცესი ერთი ქსანტია რომ შემოეშვათ, გადაგრებოდი.

ქსანტიკა ვაითო, ზებობი!..  
სოკრატე, არა, ქსანტია, შენი კუთხისა რომ მჭირდეს, სახლი ვინცხობდი, არქონდი ვინცხობდი ჩემს სახლი ღამეს გაათავდა სასარსეთის მეფე!

ქსანტიკა, სოკრატუნა, ოო, დამთხვეული სოკრატუნა, რა თავადი მოგვიტყვა უსარგებლო ადმენი სიტყვა დიხა, არქონდი იქნებოდი, ჩვენს სახლი ღამეს გაათავდა სასარსეთის მეფე!.. რა ვქნათ ჩვენ, შენმა შემურებ, რთი ვარჩინი თითო ბაღლები, ვინ გადაიხდის ამ ბიჭის ქორწილს?

(ფურსის ბიჭი გაიზახუნება, თითქოს წაუტრია, მარცხენა ფეხის წვეის მარჯვენა ფეხით ჩაიხუნანს)

სოკრატე, ჯერ, ცოტა რამე ხელობა ისწავლე შეილო.  
ქსანტიკა, ჩბებ მოიხჩხიერე, არც ერთი გრძობი არ ვგვაბაღია.

სოკრატე, (მარცხელ მწუხარე სახით). ქსანტია, შენ ხომ იცი, რომ შენ ჩბებ არა მარცხ.

ქსანტიკა, ეს რა უბედურება დაწავდა ჩვენს თავს. (ღარკრებს ჩაიქვერება) ოო, რა კარად გიცხობ, რაც უთქმელი დავარბა შენს სახეზე ცუხობლები უყვალს. ახლაც მზად ხარ სათონებისათვის უქადაგო შენს მშობრ შვილებს, პატრონების მსხვერპლად დაგვყარას!

სოკრატე, რა ექნა ქსანტია, თქვენც ჩემო შვილებო, გწამდით, მთელი სიცოცხლე სიმართლეს ვამბობდი, მხოლოდ სიმართლეს, ეს არის ჩემი პრადატორი დადაშაული.

ქსანტიკა, (ცელა წამოენიო) ერთადერთო, იმდენი დაწავაული ჩაგიდენია, რამდენიც სიმართლე გითქვამს!.. უბედურო შვილებო, ხომ მოისმინეთ გულმართლი მაშის ნათქვამი. იქნებ გგონია, ატივით შენ ერთი ხარ ყველაზე ბრძენი, მდებდურადაც რომ იყოფები — ხსენებ არიან, მაგრამ სიბრძნისთან ერთად ქუსუც ბევრი აქვთ, ცოლ-შვილის სიყვარულით ხვას არ აღებენ, ასე, საჯაროდ, ყველა კაცის გამართახება რამ მოგაფიქრებ? ერთმა, ფეხშიშველა, ღარიბმა კაცმა. მსგავსი თვით თუგუხავს არ უფიქრია, არცა მერყავდა — თითოთს ბებრძოდენ, შენ რაო, ის ჩაიფიქრე, რაც კაცის ძალას აუმატებს? ლუგამდ არ ეყოფი. დღეფოს ტაძრის ქურთუმებს წყველა და მგისი!..

სოკრატე, ვარუდები მაინც!..  
ქსანტიკა, არ ვარუდები, ტარტაროსში ჩაგვრეკა ცოცხლად. ფიქრადში დღეფოს პითაის შეაჩვენებს ძლიერი ღმერთი!

შე დამხედველი. დღეფოს ტაძრის აუგად ხსენებს არ გაატაბებს არც ერთი ღმერთი.

ქსანტიკა, რაო, იმ როსიკამა, ლოთმა პითამ, სოკრატეა პირველი ბრძენი?!..  
შე დამხედველი. (მთელი არსებით) არის!.. სოკრატეა პირველი ბრძენი?!..

ქსანტიკა, სიყვარული..  
შე დამხედველი არის არის!..

სოკრატე, (ხედაზხედველს წაეშველება) დედაცაო, პითაის ნათქვამი ხომ შევამოწმე, მე ვარ პირველი ბრძენი.

ქსანტიკა, ცრუს და უმეტესი სიბრძნის ნიღაბი ჩაშოვბა დეო, კიო ამას იტყვი.

სოკრატე, სიყვდილიც ამიომ მომისაქვს, მე ვარ პირველი ბრძენი!

ქსანტიკა, ხომ გადაგხანსლენს?  
სოკრატე, შედამხედველო, საყვარობილის კარებთან ვინც ჩემს მეგობარს მოშკარი თვალა.

შე დამხედველი. ბლომად არიან, შესარებულ სახეხბსაც კი არ მალავენ.

სოკრატე, სახლამდე მიიყვანონ, ამ დედაცაოცა მქარი ღამს-კარგა, ბავშვებმა — მამა, ირწურეთ მათთვის.

ქსანტიკა, (გმინვა შეუწყლება, შედამხედველს მიუბრუნდა). როდის მოლავენ?  
შე დამხედველი. როცა მოწიემ ხომალდი დაბრუნდება.

ქსანტიკა, (დაყვავებით) მანამდე რას გააკეთებ, უბედურო, ჩვენი სოკრატე?

სოკრატე, ეზოებს იგვარაკებს ვაგულქსავ.  
ქსანტიკა, შენ, ახლა, სოკრატე ბედა გაწუხებ?!..  
სოკრატე, ჩემზე უბედური ეზოაც იყო.  
ქსანტიკა, ასე წლის წინანდელი კაცი ამწუხებრეს!  
სოკრატე, (შეუსწორებს) ას სამოცი წლის წინათ იყო.  
ქსანტიკა, წაივით, შვილებო!..

(უმცროსი ბიჭი სოკრატეს კალთში ჩაუვრდებია, წახედულო ბიზ მერე ბიჭიც მამასთან მიდის, უფროსი ვაჭი ადგილიცა, მარცხენა ფეხის წვეის მარჯვენა ფეხით ჩაიხუნანს, თითქოს ატივდა, ქსანტიკა მუხლებზე დაეცემა თავდაბლო. მტკარ დღემილო. შედამხედველმა წაყლა ანიწა ყველას, გლიან).

**სცენაზება სოკრატე**

სოკრატე, (ტრავად ზოს, თავის ფიქრადან) რადგან მიიყვალა მკვდარი მგონია, შენს ფეხთა-მტკარად არა ვიგრავარ, ეზოაც, მამა-პეტი, მეფხავით რომ ზეგარ საყვარობილო, შენ, მთელ ქვეყანაზე მთელი კვილხ, მე — მოდანწე, „ძალო და ყვაი“ ვაგულქსო... „ძალომდა ყვაეს მკითხა, ტუულ-უბრბლოდ ათენს მსხვერპლს რად სწრაფო!..“

ძალომდა მკითხა ყვაესაო, ზეგარც რად სწრაფო. (თავისთვის) ათენა?.. ო, დედაცაო, უწენაეს მსაყვად გამობრბა!..

შე დამხედველი (გამოწინდება) ძვირფასო კაცო, ყოვლის-შემამდელ კვირან ზევის რატომ არ წაგვარამებს ენას? შენ, შენს ცოლ-შვილთან იქნებოდი და ყველანი ერთად, თანხმობით ვიცხოვრებდით.

სოკრატე, მე სოკრატე აღარ ვიქნებოდი.  
შე დამხედველი. იცოცხლებდი!..

სოკრატე, იცოცხლებდი შენ, მე — არა.  
შე დამხედველი. სიტუვის მიწეზოთა ხარ სიყვდილისნიკილო, შენ ხომ წიგნი არ დაგიწერია.

სოკრატე, იმასაც სიტუვა სწერს, სიტუვა!  
შე დამხედველი. (დაწინებთ) სიტუვა?!..

სოკრატე, სიტუვა არს ღმერთო!  
შე დამხედველი. სიტუვა?!..

სოკრატე, ჩემ შემდეგაც ამას იტყვიან, — სიტუვა არს ღმერთო!..

შე დამხედველი. არ ვიცი, არაფერი არ ვიცი.  
სოკრატე, სწორია, შენ არაფერი არ იცი, სოკრატემ ის იცის, ხარ არ იცის. ჩვენს შორის განსხვავება სწორედ ეს არის.

მასატი, რომ არც ისე თანხმადი ვარ, როგორც ზოგიერთებს ვეჩვენებდი. ტოვაც არა ნწიბია, რადგან ამაყი ვარ, რაც ყველას აქვს, ის ჩემთვის არა საყვარისია, ჩემს ცოლ-შვილს ისიც მყოფენ, რომ სოკრატეს ცოლ-შვილია. თვითონ ხელავდა, გახარებულბი წაიღებენ ჩემება. სიამაჟე რომ დაჯარგო, ჩემი ცოლ-შვილიც ვინმე მტუტავს ცოლ-შვილივით მიდებულად ჩაყმული მოვიდოდა და ჩემი ვაჟიც ვინმე მტუტავს ვაჟითო რიგანად იქირაზებდა.

შე დამხედველი. შენ თუ ასე გააგრბეული, პოსიოდონს ვყოცავ; ცხოვრებაზე გულს ავიწრო და შენ ზღვაში გადავარადები. სოკრატე, თავს დავიჩხრობო? მამასაღამე, უმეტესი ხარ, ტუტუცი!

შე დამხედველი. ოო, რატომ არა ხარ მუნქა!.. (გაღიხ)

სოკრატე, მორჩა, გათავდა, დამაინა რადგან ერთხელ ალა-პარავდა, ვეღარაფერი ვერ დაამოწმებს!

შე დამხედველი. ხმა. კარი გააღეთ, ვილაცას სოკრატეს ნახვა მოწყურებთა!

**შემოდის კრიტონი**

სოკრატე, ჩემო ერთფულ კრიტონ, ამ ცოტა ხანში შენც ჩემსავით შემებრებლობა. ხედავ, დაბოროტილი ვარ.

კრიტონი, ჩვენ ყველანი შერცხვნილბით ვართ, შენს დასახსნელად ფული არ გვეყო. ჩვენს შორის მდღერი კაცი პლტონი არის, მაგრამ მაშის მემკვიდრეობაზე ჯერ ხელი არ მიუწვდება,





რა მკანას, ზანს და შენს უსამართლო სამსჯავროს წერს, მოგვხსენება, კაცის ფანსა ძვირად ფასობს, დასჯა ათვა. სიმონ ცინიოსმა და მისმა ამფსონებმა ფულით ვაჭარობს, შავი ცერცვის შესასყიდად თეთრი ცერცვის ფასი გაიღეს. ოო, უშენობას ჩვენ ვერ გავუძლებთ.

**(გულწრფელად წაუტირებს)**

სოკრატე. მაგონ, ადრე შეთანხმდით, ძვირფასო კრიტონ, რომ სიცოცხლის იღვა და თუ ქვეყნად კიდევ არის რამე უსჯავი, არასოდეს იღუბება, რადგან იგი ამხვე დროს უსწრწელიცაა. მამასადამე, მოკვლევა ნაწილი კვდება, სული უსჯავია.

კრიტონი. ხომ შეიძლება სწორად ის სული ჩვენი სიკვდილიანობაზე დაგვიტყვიდეს და იღუბსადღეს?

სოკრატე. ჩვენ ადრე დაავტოვებდი, რომ ჩვენი სული არსებობს ჩვენამდე, სანამ ჩვენ მოკვდილით ამქვეყნიდან, მამასადამე, ჩვენი სიკვდილის შემდეგაც ისევე იარსებებს იგი, როგორც ჩვენს დაბადებამდე, მეკადარაოგან იმაღება ყველა ცოცხალი, შევაინებდით?

კრიტონი. ახლა უფრო ნაღი სჯემ მაქვს, შენს მოწოდებებს სკირდები როგორც მტრუნველი მამა და მოძღვარი, სულითაც და ხორცილაც. შენი სიკვდილის შემდეგ ისინი მეგარაში გაიქცევიან, მერე იქიდან პონტის ნაიარებუბზე — კოლხეთამდე გაზა უწერიან. არა დიდებული ფასი იქნება, რომ ჩემს მაგიერ შენ წახვიდე. უცხოეთში უნდა გაიქცე.

სოკრატე. რას ამბობ, კრიტონ? მაღლ მოზეიშე ხომალდი დაბრუნდება, მე უნდა მოკვად.

კრიტონი. სულ უმტკივნეულოდ, თანაც უფასოდ, ეს არის ფაღი უმბარო, კაცის გონებას ჭერ აზრადაც რომ არ მოსკლავ, მხოლოდ სასურობილის ზედამხედველი ჭირდება ამ საქმეს. უჯანსიკელ გროსსაც დაშაბულებდა, ხმას ადარ დასძირავს.

სოკრატე. ჰო, ამა, როგორ?

კრიტონი. წლავანებით თითქმის ტოლები ვართ. სიმაღლათაც, მახვილი თვალი თუ ძლივს ვარჩევს — ვინ მეტია და ვინ ნაკლები. მელოტი ხარ — თითქმის ისა ვარ. პაქუა, არც მე მაქვს ბერძნული ცხვირი. მე მოკვადები შენს მაგიერ. უცხოეთში შენ წახვიდე, როგორც კრიტონი, მე მოკვადები როგორც სოკრატე. ან, ეს არის მშობი პირბა. საქმიანობა ამ ფანდს ხელს უწყობს — დავ? სიკვდილს, დაღურჯდება, დაგვიტყვიდა და, მერე თვით ქსანთიასაც ექვი არ შეეანება, რომ სოკრატეს დასტირის.

სოკრატე. ქსანთიას, მა თქმა უნდა, აზრადაც არ მოუვია, რომ კრიტონს დასტირის, მაგარამ ეს როგორაა კრიტონ. შენ რას მოიგებ შენი სიკვდილით... (სხვა ტონით) კრიტონ, როცა კაცი თავს სასიკვდილოდ დებს, რაღაც დიდი განსჯავბა აქვს. მეგარაშიათვის თავდადება შესწის, მაგარამ იმის მიღმა კიდევ არის ჭეშმარიტი სავნის წუწრვილი, გონიერ კაცს თავგანწირავს რომ უყარნახებს, ალბათ ბოლომდე მტკუვი.

კრიტონი. მე თუ მოკვადები როგორც სოკრატე, და შენ — სოკრატე, უცხოეთში იქადაგებ როგორც კრიტონი, კრიტონს კიდე სახელი გავტარდება, რადგან სოკრატე იცოცხლებს, როგორც დიდაკრიტონი.

სოკრატე. და შენ მოკვადები როგორც სოკრატე?

კრიტონი. მე ორჯერ მოგებული ვარ, შენ — ცოცხალი სოკრატე კრიტონი იქნები და მეკადარ კრიტონი ვიქნები სოკრატე.

სოკრატე. ესე იგი, მე აღარ ვიქნები სოკრატე?

კრიტონი. სამაგიეროდ, კრიტონი იქნები, თანახმა ხარ?

სოკრატე. ესე იგი, მე ვიქნები კრიტონი?

კრიტონი. კრიტონი.

სოკრატე. შენ სოკრატე?

კრიტონი. მეკადარ სოკრატე.

სოკრატე. მაგარამ უცხოეთში მე ვიქნები კრიტონი?

კრიტონი. ცოცხალი კრიტონი.

სოკრატე. შენი სახელით სიცოცხლებ, ჩემო კრიტონ, ჩემთვის ორმაგი სიკვდილი.

კრიტონი. ორმაგი რატომ?

სოკრატე. ერთი ის, რომ ჩემ მაგიერ უნდა მოკვად. მეორე ის, რომ მე, კრიტონი ვიქნები. კრიტონის სახელით უცხოეთში ვინ დაიქრება, ან იმ უცხოელებს რისთვის სკირდებათ კრიტონი?

კრიტონი. შენ ბრძენი ხარ, რა მნიშვნელობა აქვს ხელს?

სოკრატე. სახელი, ჩემო კრიტონ, იმ დაუღალავად ნაყოფად, რაზე მე ვაგვიყ, კრიტონის მეტამორფოზის ვინ დაჯერებს; მერე, მეყოფა კი სიბრძნე, რომ სიბერეთი კრიტონის სახელით კრიტონს სახელი შევიდინ?

კრიტონი. ნუთუ ასეთი ჩრჩხელი ვარ, რომ მოხუცებულბაში სოკრატე გონიერმაც კი ვეღარ შეივს ბრძანება?

სოკრატე. არა, ჩრჩხელი — არა, მაგარამ არ სოკრატე ხარ. შენი სახელით უცხოეთში ჩემს ცოლ-შვილსაც მეტი განსაცდელი მოუღობ.

კრიტონი. უშთავრები მაინც გადაწედა, მე მოკვადები და სოკრატე იცოცხლებს, სულ ბოლო დღემდე, დღითი მონიქებული სიცოცხლის იმ ბოლო ამსვენებამდე.

სოკრატე. მოდი, გადაგვიხი, ძვირფასო კრიტონ. შენ შენი ჭკუით იცოცხლებ, მე ჩემი ჭკუით მოკვადები. პირობას ვაძლავ, სიკვდილის შემდეგ დაგაბრუნდები.

კრიტონი. ჩვენ მამას ვაჭარავთ!..

(აქტიონდება, მუხლებზე მოუხვევს).

სოკრატე. ორზურ თქვენთვის, მოვიხიბვს საქმეს და არა აქმათს.

კრიტონი. ვეცდები აღვასრულო შენი ანდრები. (სხვა ტონით) როგორღა მიგაბარო მიწას?

სოკრატე. როგორც მოგებარაინებათ. შენი დარწმუნება, ჩანს, ვერ შევძელი. (შთავრებით) გწამდეს, მე კი არ მმარბავ, ვაგამ მარბავ ჩემსას...

კრიტონი. ოო, ღმერთებო! შენიმობილი აქვს თავისი თავი; (მღლის, მერე მობრუნდება) მამ, ან ვინდა ცოცხლებდი როგორც კრიტონი?

სოკრატე. ჩვენ ხომ ვისკვლავთ?

კრიტონი. მშვიდობით...

(გაღი).

სოკრატე. მშვიდადის! (საკმე ჩამოუღება) ჰო, საღ შეგწერდი, ევაშე... ერთი ბაუკი ტბაში ცხოვრობდა, მეორე გზაზე, ტბის ბაუკაზე გუბის ბაუკს ურია, ჩემთან ვამდილო, შიშაც არაფრის გვექნებაო — არაო არაო და — გზაზე უფრანხა... (სინანულით) ევაშე, ევაშე, ნეტა დავსერი გყოლოდი, ისე უხებდებდი არ მოკვადებიო. უფრომად დასცილოდი, უფრომად (ფეხის გავლა მოუნდა, ბორკილმა თაგის ზომა აგრძობინა). აი, ზომა... ხედავ, ზოშიერი ვარ... ძალდა მჭობია ვყვასხა... (დღუგში შეღის, სარკმელთან იყურება) მაგრო უქვი, — „ჭვარავ რადა სწრაფაო!..“ (შორბად ცხენის ფლოკვების ხმა ისმის, ახლოდება. ერთხმად შეწყდება).

**შემოდის სიმონ ცინიოსი**

(ტუნკაშემოხვეული, ნაბევი, ვამწარებელი. სახარლად დასალოკიხებს, სოკრატეს თვალი მოჰყრა, ჩამტკრდება).

სოკრატე. სიმონ ცინიოსო, მეცდენი კაციოთი დაუჭრებდი ქვეყანას, ალგა-ალგ ვიროზო, რას დამავსებებულხარ, საღ არის შენი თამბადალი სიამავე. რა?

სიმონ ცინიოსი. უღმერთო კაციო ვირს, მტრუქს, სულელს კეთილგონიერებაზე ადრე პოლიტიკა რატომ ასწავლე?!.. შთვარას, უგონოს, ხელში ორლებსელი დანა მიეცი? ჭერ სათნოებო, მერე პოლიტიკა რად არ ასწავლე, შენ გეითხები, ჭერ სათნოებო რად არ ასწავლე?!..

სოკრატე. სათნოებს ბადებს მისწრაფება სიეთისკენ.

სიმონ ცინიოსი. ჰოდა, დაბადა: ნეკნეტი დამალეწა, ზედ ნიხლები დამაზილა, ტუნეკა შემომხიბა, შემომატრია, თვადღამა დამიქდა როგორც საუხბოში ურბადა ბურვავი. რა ასწავლე, შენ გეითხები, რა ჭაღო ფუავ, ან უსტებ, სულ მცირე დროში როგორ გარყვენი?!..

სოკრატე. ძალს ვეუფცები, თვიონ ისწავლა, ერთადერთი, რაუ ვუბნარი, — ადამიანი უფრო რთულია, ვიდრე კომისიო, — დანარჩენი თვიონ იაზრა: თვად აქვს, პუკო, ზედმწრეწითი გონიერია, მან დაინახა.



ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი რ ა დ ა ნ ი ა ნ ა ? ! ! . . .

ს ო კ რ ა ტ ე ჯ ე რ ო ბ ა .

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი ვ ა ი თ უ , ღ ი კ რ ო ბ , ი მ უ ს ა რ გ ე ბ ლ ო ნ ა ვ ა გ ე რ ე ბ ე ზ ე ლ . თ ი თ ი ნ რ ა ხ ე ი თ ი მ მ ე ვ ა ს , ა მ ს წ ი ნ ა , პ ე ტ რ ი ტ ე ბ ის ს ა - ზ ლ ო მ ი მ ი ს უ რ ნ ო ბ ა ფ უ ლ ი დ ა მ ი ე რ . პ ე ტ რ ი ტ ა ს ს ე ვ ა , ს ა ხ ლ ის პ ა - ტ რ ი ნ მ ა რ ა დ ა ნ ა .

ს ო კ რ ა ტ ე . თ უ უ ს ა მ ა რ ი ლ ო გ ა ნ ა რ ე ნ ს ხ ე ლ ა ვ , ი მ ს ა ქ ე ი ც ლ ე ს უ გ ო ნ ი ვ რ ლ დ ე შ ა ვ ა გ ე ბ ლ ა .

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . მ ა მ ა ს ე ვ ე რ ო , კ უ ბ ის წ ე ლ ი ა მ ო ლ ე რ ო , შ ე ნ წ ა ე კ ზ ე ? ! ! . . .

(სტენების ფლოკების ხმა მოისმის და ერთბაშად შეწყდება).

ა ლ ფ ა ს ხ მ ა . ტ ე ბ ე , ზ ე დ ა მ ზ ე დ ე ლ ო , კ ა რ ი გ ა მ ი დ ე ! ! . . .

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . (საზარლად დასალოცებლად) მოვიდა!.. არიკა, ზეკარ არიან, სოკრატე. შენს მაგიერ დილეგში ჩამსვი. სოკრატე არა. ვერ მოგარბობ, ერთ ადგილთანა ვარ, სიკვდილი-მისვლი!

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . გ ა მ ო ლ ე , ჩქ ა რ ა ! ! . . .

ს ო კ რ ა ტ ე . ც ი ს ი კ ა ნ ო ნ ი თ მ ე მ ე უ თ ო ნ ს .

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . დ ი ლ ე გ შ ი ჩქ ა რ ა ! ! . . .

ს ო კ რ ა ტ ე . ც ა ლ ე მ ო მ ე ბ ე შ ე ნ ი ა დ ე რ ი .

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . (სოკრატე დილეგიდან გამოაგდო, თვითონ შეთავსდა) ჩამეტე, ჩქარაა!..

ზ ე დ ა მ ზ ე დ ე ვ ე ლ ო . (გაოჩნდა) უგანაჩენოდ არ შემოძლია!

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . უ რ ლ უ ლ ი თ გ ა დ ა კ ტ ე ბ ე , ვ ი თ ი მ ა რ ა ვ ა რ .

ზ ე დ ა მ ზ ე დ ე ვ ე ლ ო . უგანაჩენოდ — არა!

ს ო კ რ ა ტ ე . მ ო უ ს წ რ ბ ი თ ა მ ის გ ა ნ ა რ ე ნ ს .

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . ს ა მ ა გ ი ე რ ო ლ , ი ს ჩ რ მ ი მ ხ ე ტ ი ა მ ე კ ე ე ნ ი - უ რ ი ჰ ე ბ ე ის რ გ ო ლ ა , უ რ ა ს ა ც ვ ე რ ი ტ ე ვ ი , შ ე ნ ი მ ო წ ა ფ ა ე . უ რ დ უ ლ ო ! ! . . .

ს ო კ რ ა ტ ე . ა ხ ა , დ ე ვ ე ტ ე ბ ე .

ზ ე დ ა მ ზ ე დ ე ვ ე ლ ო . მ ა რ თ ო ლ ი კ ა ც ი ს დ ა ე პ ი რ ს ი ს ო ვ ის პ ა ს უ ს ს მ ო თ ო ბ ო ვ ე ნ .

ს ო კ რ ა ტ ე . ვ ი ნ მ ო ვ ა ხ ე ნ ა , რ ო მ ე ს პ ა რ ტ ე ბ ე მ ო მ ა რ თ ო ლ ა ო .

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . ს ო კ რ ა ტ ე ! ! ! ! . . .

(საზარლად დასალოცებლად)

ს ო კ რ ა ტ ე . ძ რ ო ბ ის ფ ა შ ე ი ა ე კ ს , ტ ა ბ ის ე შ ე ი , რ ო მ გ ა ფ ა ტ რ ო კ უ ლ ი ვ ე რ ც ლ ო ს ი ფ უ ლ ი ა დ ო მ ო ა ნ დ ე ბ ა .

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . გ ა მ ო ლ ე ბ ი ? ! ა ხ ა , ს ა ი დ ა ნ ი ც ი , რ ო მ კ უ ლ ი ვ ე რ ც ლ ო ს ი გ ა ს ა დ ე ბ ი მ ა ე კ ს , წ ი ნ ა ს წ ა რ დ ე ა ვ ე ბ ე , მ ო ი ვ ა ჯ ო ბ ე , მ ო ი თ ა ბ ი რ ი თ ? ! . . .

ს ო კ რ ა ტ ე . კ უ ლ ი ვ ე რ ც ლ ო ს ი ? !

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . კ უ ლ ი ვ ე რ ც ლ ო ს ი . ზ ე დ ა მ ზ ე დ ე ვ ე ლ ო , ჩ ე მ ი მ ო ვ ე ლ ის მ ი ზ ე წ ა ე ზ ე ბ ე ბ ი , — ს ა დ ა რ ა ჯ ო გ ა მ ო ლ ი ე რ !

ა ლ ფ ა . (გაოჩნდა) ზ ე დ ა მ ზ ე დ ე ვ ე ლ ო , რ ა დ შ ე რ ო უ შ ე ი დ ი დ ა რ ე მ ის კ მ ა რ ი ? !

ზ ე დ ა მ ზ ე დ ე ვ ე ლ ო . დ ე დ ა შ ე ნ ის კ მ ა რ ი მ ა მ ა შ ე ნ ი , თ ა ნ პ ა რ ე ლ ო პ ე ლ ო ბ ა ს ო ბ ა .

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . ს ა ხ ა მ ა რ თ ო ლ ს თ ა ვ ე მ ჯ ო ლ მ ა რ ე ვ ა რ ! ! . . .

ა ლ ფ ა . ა ზ რ ა ხ ა რ , ი მ დ ლ ე ს ი ე ვ ი , რ ო ვ ა ს ო კ რ ა ტ ე გ ა ხ ა მ ა რ - თ ლ ო , ი მ დ ლ ის მ ხ ე ბ ი ხ ა რ ა ა ხ ლ ა ? — ე რ თ ი მ ე ტ ე ა ვ ე , ე რ თ ი ვ ე ქ ა რ ს ნ ე , ე რ თ ი მ უ ნ ა ვ ე რ , ფ უ ლ ის ტ ო მ ა რ .

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . მ ე რ ე , ძ ი ვ რ ფ ა ს ო შ ე ლ ო , შ ე ნ ე ზ ო მ ი მ ი თ გ ი ვ ა ჯ ო ს თ ა ვ ა რ ს უ ლ ო , რ ო მ მ ა მ ა შ ე ნ ი ტ ე ა ვ ის ს უ ნ ი თ ჰ ე ა რ ს .

ა ლ ფ ა . კ ა ც ი ს მ ე ლ ო ლ ო ბ ა მ ი ტ ო მ ი ი ე ს ი რ ე , გ ა მ ო ლ ი ვ ა რ თ ი ?

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . ა რ გ ა მ ო ვ ა ლ ! ! . (შეღარით) ვ ე რ ც ლ ო ს ის ტ ო მ ა რ ე რ ო მ ს ა მ ო ლ ე ვ ე ლ ო ს დ ა ს ა ნ ა მ ვ ე რ ც ლ ო ბ ო ბ ე , კ ა ვ ე გ ე რ ო ზ ო ბ ა , ს წ ო რ ე ლ ა მ ი ტ ო მ , ე რ თ ი ხ ე ლ მ ა ი ნ ე ს ა მ ო ლ ო ბ ის ს ა მ ა გ ი ე რ ო უ ნ დ ა მ ი უ ლ ო , მ ე პ ა ტ რ ი ტ ი ვ ა რ ! . . .

ა ლ ფ ა . ს ო რ ა ტ ე ბ ს ი კ ე ლ ო ბ ი ? !

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . ა მ ი ტ ო მ ვ ა რ ფ უ ლ ის ტ ო მ ა რ ა , შ ე ნ გ ა - ნ ი ე რ ი , ვ ა რ ის ლ ო რ ე გ ა ე კ ს . (სტეებს) ზ ე ლ ა ვ , ს უ ლ დ ა მ ო ზ ლ ა , შ ე მ ო მ ა - ხ ი ა მ ე ი დ ე ტ ო ნ ი ვ ა .

(საზარლად დასალოცებლად)

ს ო კ რ ა ტ ე . ს ე მ ე ? გ ე ვ ა ?

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . დ ა მ ო ნ ა .

ს ო კ რ ა ტ ე . მ ა მ ის შ ე უ რ ა ც ხ ო ლ ა რ ა მ გ ა მ ო ლ ი ე რ ი ნ ა ?

ა ლ ფ ა . ი მ გ ა ნ ო რ ა ხ ე ბ ი , ე ბ ი ა რ მ ო ც ე მ ა , რ ო მ შ ე ე ვ ა . მ ე ს ა ლ - რ ო ს კ ლ ე ბ ის ვ ა რ მ ო ვ ე ლ , ნ ე ბ ი თ არ ა ჰქ ა ნ , შ ე მ ო მ ო ლ ო ბ ა .

ს ო კ რ ა ტ ე . ა რ ა , ე ს ს ი ტ ე ვ ა რ გ ე ვ ა რ ბ ე ბ ა , რ ო გ ო რ შ ე ი ძ ლ ე ბ ა შ ე მ ო ვ ე ლ ო ბ ის მ ა მ ა , რ ა გ ი ნ დ გ ა თ ა ხ ს ი რ ე ბ ლ ე ს არ ი ე ო ს ი გ ი .

ა ლ ფ ა . ა რ ა , ს წ ო რ ა დ ვ ე რ ვ ა მ ო ბ ა , კ ი არ შ ე მ ო მ ო ლ ო ბ ა , უ ბ რ ა - ლ ო ლ , ტ ე მ ა ს დ ე მ ო ვ ა ჯ რ ე მ ი ძ ი მ ე ნ ე ვ ი . წ ი ნ გ ა დ მ ო მ ი ლ ა , ვ ე რ ა ფ რ თ ი კ ლ ე ბ ზ ე ლ დ ა ნ ვ ე რ გ ა მ ო ვ ე ლ ო ბ ე , მ ე რ ე მ ო ა ს წ ო რ დ ა , გ ა დ ე ლ ა ს ა .

ს ო კ რ ა ტ ე . ს ა ლ ო რ ო ს გ ა ს ა ვ ე ბ ი ? ! . . .

ა ლ ფ ა . დ ა ხ , კ უ ლ ი ვ ე რ ც ლ ო ს ი . (სიმონ ცინიკოსი დასალოცებლად) აი, ხომ გეხმით, ვერცხლის წარწომანი საილენის სასაფლაოზე, მერე გავცხარდი, ახა, რა შენა, თავადმა დავერდი, გულბოზე ამოვუნგრე, რომ კულედა ამოვრეცხი სალორის კლიტე.

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . ო კ , ს ო კ რ ა ტ ე , ა მ ც ო ბ ა ხ ა ნ შ ი რ ო გ ო რ გ ა რ ე უ ე ნ ი ? ! . . .

ს ო კ რ ა ტ ე . შ ე ნ , მ ა ნ დ ზ რ დ ი ლ ო ბ ო ა ნ ა დ ი ლ ა მ ა რ ა ე , თ ო რ ე მ ა მ გ ი ს ო ლ ო ბ ის ხ ის დ ა რ ა ბ ა ბ ი ა მ ო ვ ე კ ე ბ ე . (ალფას) რად გინდოდა ამდენი ფული?

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . „ რ ა დ გ ი ნ დ ო ლ ო ა მ დ ე ნ ი ფ უ ლ ი ? , ვ ი - თ ო მ არ ი ც ი , სა ს უ რ ო ბ ო ლ ე ნ დ შ ე ნ ს გ ა ხ ა ე კ ე ვ ა დ .

ს ო კ რ ა ტ ე . ჩ ე მ ს გ ა ს ა ქ ე ვ ა დ ე ? !

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . ვ ი თ ი მ პ ა რ ე ვ ა ლ გ ე ს მ ის ?

ა ლ ფ ა . ნ ე უ ვ ა რ ი , თ ო რ ე მ ი მ ც ა ყ უ ე ლ ს , ს ო კ რ ა ტ ე ს რ ო მ შ ე უ მ . ზ ა დ ე ს , შ ე ნ შ ე გ ა მ ო ვ ე ნ , კ ი ! . . . შ ე ნ არ ი ე ვ ა ი , ს ო კ რ ა ტ ე ს რ ო მ გ ა დ ა ე - ლ ა პ ა რ ა ე , — გ ა ქ ე ვ ა ს თ უ მ ო ა წ ე ვ ო , ხ ე ლ არ შ ე გ ი შ ო ლ ო . გ ა ქ ე ვ ა ს ფ უ ლ ი პ ი რ ლ ე ბ ა , ზ ო ლ მ ა დ ვ ე რ ც ლ ო .

ს ო კ რ ა ტ ე . ა ხ ლ ა , ა მ ა ს კ უ ლ ი კ ლ ე ბ ა ა ე კ ს ?

ა ლ ფ ა . მ ე რ ე რ ა მ ზ ე ლ ა .

ს ო კ რ ა ტ ე . ს ა ი ლ ე ნ ის კ ლ ე ბ ე ? მ ო ყ ლ ა ს .

ა ლ ფ ა . ა რ ა , მ ო ს ა ლ ე ვ ა დ არ მ ე მ ე ტ ე ბ ა .

ს ო კ რ ა ტ ე . ა რ ე გ ა ი მ ე ტ ო , ა მ ა ს ა ც შ ე უ დ ლ ო ა კ ე თ ო ლ ა ი ე კ ე ლ ა ი ე კ ე ს , კ ა რ გ ა ლ დ ა ა ე კ ი რ დ ი თ , გ ა ნ ა ჩ ე ნ ი რ ო მ წ ა მ ი თ ო ბ ა , ე ს ი მ ა ს არ მ ა ე ვ ს , ს უ ლ ს ხ ვ ა კ ა ე ბ ა .

ზ ე დ ა მ ზ ე დ ე ვ ე ლ ო . უ ბ ე დ ო რ ო ს ხ ა ე ტ ე კ ს .

ს ო კ რ ა ტ ე . ი ა მ ო ლ ე ბ ა .

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . ვ ი წ ა მ ლ ე ბ ი , რ ა ზ ე მ ე ტ ო ბ ა ? ! . . .

ს ო კ რ ა ტ ე . ს ა ხ ე ლ ე , ტ უ რ ზ ე ს ო ლ ო რ ა ე , მ ე ბ ე ბ ე ზ ე ს ი ც ე ვ ს გ რ ძ მ ო ბ ?

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . ჰ ო , რ ა დ ც ა ს ვ ე რ ძ მ ო ბ .

ს ო კ რ ა ტ ე . ს ა ს წ ო რ ა ფ ო ლ ლ ო მ ე ნ ს ზ ე თ ი ჩ ა ხ ე ბ ე ტ ე თ ი ! ! . . .

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . ლ ა მ ფ ის ზ ე თ ი ? ! . . .

ს ო კ რ ა ტ ე . გ უ ლ ის ზ ი ლ ბ ა ა უ ტ ე ლ ბ ა დ ა მ ი კ ლ ა ტ ე ს ა გ ა დ - მ ო ა ნ ო ბ ე ბ ს .

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . კ ლ ე ბ ე ს წ ა მ ა რ თ ო ბ ე თ ი !

ს ო კ რ ა ტ ე . ა ხ ა , რ ა ს ფ ე კ ო რ ?

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . ს ა დ ა ე ა ბ ის , ი ე ი ე ო ს . (დასალოცებლად) ან რატომ იყოს!..

ს ო კ რ ა ტ ე . რ ა ზ ო მ ის კ ლ ე ბ ა ?

ა ლ ფ ა . ს წ ო რ ე ლ ი მ ზ ო მ ის ა . ა რ გ ა ბ ე ტ ე ვ ა . ჰ ე ი , ბ ი ე ბ ო ა ! ს წ ო რ ა - ფ ა ლ , ლ ა მ ფ ის ზ ე თ ი . თ ა ხ ს შ ე უ დ ლ ი თ ი ! . . .

(გაოჩნდება ორი ნიღბოსანი)

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . ა რ ა , ა რ მ ი ნ დ ა , კ ლ ე ბ ე ს წ ა მ ა რ თ ო ბ ე თ ი ! ! . . .

ა მ უ რ ა ლ ბ ე ბ ა შ ე მ ი ე რ ც ლ ო ს ხ ე ლ ო .

ა ლ ფ ა . ს წ ო რ ა ფ ო ლ ! ! . . .

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . ს ი კ ე ლ ი ლ მ ი რ ჩ ე ნ ე ბ ა , ვ ი დ რ ე ს ა ლ ო რ - დ ა ნ ვ ე რ ც ლ ო ბ ა გ ა ზ ო ლ ო ბ .

(დასალოცებლად)

ა ლ ფ ა . ი ე რ ო ა ხ ე ბ ე ტ ე თ ო , ს ა დ ა ე მ ი ც ე ლ ე ბ ე ბ ო ლ ე ბ ის ტ ა ნ ა მ ა ნ ე ნ , ზ ო ლ მ ო ლ ზ ე თ ი ო მ ა ს შ ე უ დ ლ ო ბ ე , მ ე რ ე მ ო რ ა ლ ი კ უ ბ ი დ ა ნ ა მ ო ლ ე ბ ო ლ ი კ ლ ე ბ ე კ ა რ გ ა ლ გ ა რ ე ც ხ ო ბ .

ს ი მ ო ნ ც ი ნ ი კ ო ს ი . ა რ დ ა გ ე ნ ე ბ ო ბ ი ? ! . . .

ს ო კ რ ა ტ ე . ძ ა ლ ო თ გ ა მ ო რ ა რ ი თ ი ! ! . . .

(სიმონ ცინიკოსი ნიღბოსანებმა გამოიყვანეს, დილეგის წინ დაბლა დასვეს)



სიმონ ცინიკოსი, ოო, სოკრატე, შე უღმერთო სოკრატე. სახანაოლოზე შენ არ ამბობდი, — ძალადობას ის მიმართავს, ვისაც ქუთა აკლია და ღონე ერისო?

სოკრატე. დიან, განაგრძე ამას აპტიცხარ. სიმონ ცინიკოსი. შენ თუ ბრძენი ხარ, ძალადობას ძალადობით კრახსთვის მიწავლე?

სოკრატე. რომ გიყურანლოთ და ცოცხალი გადარჩე, სიმონ ცინიკოსი, მკვლელის სიცოცხლეზე თუ მართლა ზრუნავ, როგორ მოაწიე ამ დრომდე, კაცო?!

სოკრატე. უმეცარი ხარ!.. სიმონ ცინიკოსი. უმეცარი — მე?!.. ხა. ხა. „მამ, საიდან მაქვს ქუთა ციკე, სახლში საღარიბო?!

სოკრატე. კაცო, თაღლითობა როდია ცოდან. სიმონ ცინიკოსი. მაქამათი, გული მავერე. შენ ბრძენი ხარ, მაგრამ უქუთო შენი სიღარიბე ამას აპტიცხარ: ცოდ-შვილს შიშობილი ხოცავ, არც ქირას დებულობ.

სოკრატე. წყავლობის ქირას მომპიბე იმის მონაა, ვის-განაც ქირას დებლობს. შე თავიუტალი მოქალაქე ვარ.

სიმონ ცინიკოსი. თავისუფლების ნაყოფი — შეამზადეს შეთვის ციკედას!..

აღუა. წაიყვანე, ლამის ზეთი ბლომად ჩაახუთეთ, თორენ ეს უმეცარი შის ჩასვლამდე მოიწამლოთ..

სიმონ ცინიკოსი. შენერადო!.. ზედამხედველო, ჰა, ოცი დრაჰმა, ვინდ დრაჰი გაგზავნე ტაძარს, სახსნოზე სითიას შეეცადოს, ვერცხლის ზარნიშანი სიღარიბის კლიტე კაცს თუ მოწამლავს. ჰა, კიდევ ოცდახუთი, ისიც შეეცადოს, — ნეცის სიგრძე გასაღები, ბეჭდის სიხსო თავით (ხმაღლით) თუ გაიტყვა. ყველა კითხვაზე დევის სახელით მომტინე ზუსტი პასუხი.

სოკრატე. რომელ ღმერთს შეეცადოს? სიმონ ცინიკოსი. ჰო, რომელ ღმერთს, რომელს შეეცადოსთი, ა, სოკრატე, ალბათ მეფესტოს, კლიტეების ქედვის საქმე შეეცადო იცის.

სოკრატე. გაიტყვა თუ არ გაიტყვა?!, ვის შეეცადოს?.. სიმონ ცინიკოსი. რომელ ღმერთს ვეცადოს?

სოკრატე. უმეცარი ცინიკოსო. შენ რა გაიტყვა, ღმერთმა რა უწიეს.

სიმონ ცინიკოსი. უღმერთო კაცო, ჩვენ ყველაფერს ღმერთს ვეცადებით!..

სოკრატე. უბრალო საკითხების გარჩევს უნარი ღმერთებმა ჩვენ მოგვანიჭეს?

სიმონ ცინიკოსი. საბუთი, რა საბუთითო, ერთი მიანიც დამსახული..

სოკრატე. დამიონები შთამაგონებენს.. სიმონ ცინიკოსი. დამიონები, ხიზი... დამიონები!..

(ცერკლით) სოკრატეს ღმერთებო, მოდი, მეც შთამაგონეთ! ნუ გრცხვენიათ, მოდი, შთამაგონეთ!..

სოკრატე. რა გაყვირებს, კაცო, ის უზლივაც ღმერთები სულში სხუან.

სიმონ ცინიკოსი. იქნებ, ძროხის ფაშეში ზის. სოკრატე. კაცო, განსხვავებით პირუტყვისაგან.

სიმონ ცინიკოსი. (მუქარით) შაშაანად, გონიერების საშუალო შექმენ, რომ ბოროტმა კაცმა საუთარი ძალა შეიცნოს?!

სოკრატე. კეთილს მიეზნე! სიმონ ცინიკოსი. კეთილს? დედაშობილად რომ დეთრევა და ქუჩას ამბობებს. არა, ჩემი ღმერთები სჯობნიან შენსას, ქვის ღმერთები — მოვანდ სიამაუთი პარაფურებენ — ფულს გაუფუხვანი, იმისი ქუთუბები მირჩევენ, რა ვკეთო, როგორ მოვიქცე. ნა-ღლი საქმა, ბევრს მიეცემ, ბევრს მეტყვიან, ცოტას და ცოტას..

აღუა. ხომ გესმით, ძველი ადათ-წესების ტყვეობაში ეს უმეცარი.

სიმონ ცინიკოსი. ოპოო, მგონი, ამ ლაწირაკმა „თავი შეინიჭა“, ფრხილად იყავი, ის მომავალი ჯერ არ დაშლავა, ზედამხედველო, ჩქარა, სახსნოზე კაცი აფრინე, სუვეელაფერი დაწერილობითი კარგად შემიტყვევ.

სოკრატე. (ზედამხედველს) შენერადო. ვიდრე ამას ეტყუი ვერცხლის ზარნიშანი სიღარიბის კლიტე შეუვლად დავს და მო-რბოზიანლურად არ დაწოლილა, იქ წაიყვანეთ, სადაც მიგაყვადოთ, ლამის ზეთი ბლომად ჩაახუთეთ.

სიმონ ცინიკოსი. არ ჩაახუთქვან!.. სოკრატე. ლამის ზეთია წყურველ და საბუთი, ღმერთებმა რომ მოგვანიჭეს, —ლაშაში ცეცხლი და მისი შუკი, რომ აღმწიშნა დასწივით მცოდნე კაცებმა გააჩრონ. (სხვა ტონით) ლამის ძირში ნაწილეთი მიეთლი სიბრალე ჩაახუთეთ, რომ სულ ერთიანად ამოუ-ტრიალის ნაქუაყურტები.

აღუა. ა. აბა, ერთად!.. (ალუამ და ნიღბონებმა სიმონ ცინიკოსი მალა ასწიეს).

სიმონ ცინიკოსი. ემე, ხალხო, სოკრატეს მეთაურობით მარცხივე, ხალხო!..

აღუა. (სიმონ ცინიკოსი კვლავ დაბლა დასვეს) გაჩუმი, თორემ ვიყვირებ.

სიმონ ცინიკოსი. მიანიც რას იტყვი? აღუა. რა მოზინი მიმახარე სოკრატეს, სხვას არაფერს, არც იმას ვიტყვი რომ როგორ გახლი უმღიღირეს კაცი მთელ აინაშო.

სიმონ ცინიკოსი. (სოკრატეს მიუბრუნდება) შენ ვაფიცი-ვე შეილი, კრაზანა ხარ. მშვიდობიანი ქალქის კისერზე — კრაზანა!

სოკრატე. დიან, უმეცრების მსუქან კისერზე გონიერებმათვის რომ თითაც არ ანძრეთ, ჩემს შემდეგ, ალბათ, შერყუნე-ლი ღმერთი სხვას გამოგზავნის, კრაზანა ვარ!.. ჩაახუთქეთ!

სიმონ ცინიკოსი. მე თვითონ. (წამოდგება) ჩემთან ზა-რთო რა დვერ მოძებნე, მეც მდამიო ვარ!..

სოკრატე. ეტყუი კლიტე გაქვს!.. (სიმონ ცინიკოსი მუხლებზე დაეშვება, დასალოკინებს) გაყ-ვანეთ!..)

სიმონ ცინიკოსი. მე თვითონ... (ნიღბონებს გაყვავთ, აელთ თან მისვლეს, სიმონ ცინიკოსი მუხლებზე დადგომას ზედამხედვე-ლმა მონანიების ნიშნად მიიღო, თვითონაც მუხლებზე დაეშე-ვა).

სოკრატე. შენ რადა გინდ? ზედამხედველი. ტირანების ბატონობის დროს მე, უმე-ღური სიყოფიერი, გვაშუშობდი.

სოკრატე. ალბათ, შენი ხელობა იყო? ზედამხედველი. ხელობა იყო!..

სოკრატე. აბა, ადექი, კაცო, აქ იმდენი საქმა, ბოროკლე-ბი ფეხებით მებულანდება.

ზედამხედველი. გნებავთ, მოგიხსნი? სოკრატე. არა, მსუბუქი ფეხები გაქცევის მაფიქრებინებს.

ზედამხედველი. გაიქცი!.. სოკრატე. მტყუანი ვარბის.

(ბოლსას სცემს, ღლეგის საბურავზე შეჩერდება) ზედამხედველი. სოკრატე, რატომ არ ხარ მოსამართ-ლე!?, რა იქნებოდა ცხოვრება მამონ.

სოკრატე. აუ, რა ბევრი ხალხია... (სახეშიმ შორეული ხმე-ბი მოისმის) მე ვიქნებ მოსამართლო..

ზედამხედველი. როდის, სოკრატე? სოკრატე. ჯერ მოვეცდები, მერე მოსამართლე ვიქნები.

ზედამხედველი. მეცდარი მოსამართლე! სოკრატე. ოო, რა სასტიკი ფოცადში, დღღვოს ტაძარზე ჩირადღანს დაგახებდა იმის ზეთი, მაღალ ზეუბან, — თავისუფ-ლება ცოდნის მიხედვით! — ცარკით წვაწაწარ.

ზედამხედველი. მეცდარი?!

სოკრატე. ო, მერე როგორ!.. რას ეძახბ მეცდარსა და ცოც-ხალს, ეს რომ არ ვიცი?..

ზედამხედველი. (კვლავ აღმადგინეთ) არ მინდა არც ცრ-თი გრბო, იმ ცოდნისაზე მე შევასწავ, ოღონდ ექ წაღი! სოკრატე. რა სიამაყეა ციკედან შესმა, როცა არ იცი რა-ტომ უნდა შესვა.

ზედამხედველი. (ოცნებით შეყვობობი) ვიცი. რაღაც ზემოდას მიწაზე ჩამოახახლე, ასე მგონია, არაფრითა ვარ ღმერთზე ნაკლები!





სოკრატე. განუთხოვინოთ მიზეზი სწორედ ეს არის, რომ ყველა უმცირესი თავისი თავი ღმერთთან ჰგონია.  
 ზედამხედველი. სოკრატე, ვილაცამ ვილაცის სახელით ცხვირით თუ არ გვიტყუა, კვყვანა გაირყუნება.  
 სოკრატე. ღმერთთან სახალვოვ რამ გაფიქრებინა, ძალღო?

ზედამხედველი. არ ვიცი.  
 სოკრატე. რა არ იცი?  
 ზედამხედველი. რატომ ვარ ძალი?  
 სოკრატე. რომელი ძალია თქო, ეს შემეკითხე.  
 ზედამხედველი. ძალია ძალია.  
 სოკრატე. როცა ჰგონია ძალს სცემენ — ცხვირში ურტყამენ — პატარის გაურბის, შენ რომელი ხარ?  
 ზედამხედველი. ჩემი პირიიაც რომ მათქმევინებს — უტოლო..

(შორეული სახეობი ხმა ტალღად მოასვდა დილეგს. მცირე დუმილი. ზედამხედველი სოკრატეს თვალს მოაჩიღებს).

სოკრატე. ხომალდი დაბრუნდა?  
 ზედამხედველი. არ ვიცი...  
 სოკრატე. ნამდვილად იცი.  
 (სახეობი ხმებში დილი და ტრამანი მრისხანე ხმებად გამოიკვეთა, ნაბიჯების ხმა ახლოვდება).  
 ზედამხედველი. დღემდე შედი..

(სოკრატე დილეგში მიიმალბება. ნიღბიან დარაჯებს მხრებზე საკაცეთი უხამით სასეს ფილაა შეშაოქეთ. ზედამხედველმა დილეგის ნიშნად ცარიელი ფილა დარაჯს გადსაცა, სამაგიეროდ, უხამით სასეს ფილა სასოებით ჩააბარეს მას. ზედამხედველმა სასეს ფილა ნიშში შეედა. დარაჯები გადიან).

ზედამხედველი. (დილეგის კარი გამოხურა, ხელებს გადაიჭარბილენს) ალაფებიონს თვეა, ბაქის ზეშიც დაფარა. შენ რა, აღარაფერი გეხსის, შენ გუებნები, რატომ არ მასხუხობი?..  
 სოკრატე. (დილეგიდან) აბა, რა გიპასუხო; ალაფებიონის თვეა, ბაქის ზეშიც.  
 ზედამხედველი. ზეშიც კი არა — რისხვა. გეხსის?  
 სოკრატე. ხომალდი დაბრუნდა?  
 ზედამხედველი. არ ვიპოეოქი, წუდან გითხარი.  
 სოკრატე. იცი!

ზედამხედველი. კიდევ რა იცი?  
 სოკრატე. ფილაში ციყუდა ვაკვებს, პირთამდე სახვს.  
 ზედამხედველი. გარეთ გამოდი, შენ გუებნები!.. (სოკრატე გამოიღი) აა, ვასალბე.

სოკრატე. (ვალთით ტუნს მოიწმენდს) ეს რა ვასალბება?  
 ზედამხედველი. როცა საყრობილში ციყუდას შეოიოტანენ, ტუსალბა ბორკილები უნდა მოიხსნას, ასეა წესი.  
 სოკრატე. ცაცმა რომ თქვას, ბორკილები როგორ უნდა გაფიქო ფები, და რომ გაფიქო კიდევაც, უხამის ზემოქმედებით ფებიან დასილება, გარუშმება, მერე ვერც თუ ისე იოლად გამოაძრობ ამ მჭირისს ლითონს, აკად, ყველა მიყვალბულს რომ თავიხი წილი ბორკილი თან გაატანინ, სახელწმფო ხომ გატყავდება, სად დაფარა?  
 ზედამხედველი. მუშუს ბავშვივით რას უფრობილბები, სადაც გეწებოს.

სოკრატე. სამეფო ბორკილებიო, მახსოვს ანბობდი.  
 ზედამხედველი. (მოთმინებადაკარგული) ვითომ არ იცი, რა ხდება შენს თვის!..

სოკრატე. შენ ახლა ეშალბები ჩემს სასიკვდილოდ, მე დაბადებიდან შუად ვარ. სიკაბუეთი აღმომჩინდა გონი, სიბერემდე მანინც მაცოცხლეს, ბედს არ ვემდღერი.

ზედამხედველი. ესე იგი, არ გეწინია.  
 სოკრატე. მაძლარს ეწინია, ნააკტიბე სხეულთან გაყრას უწადლეს სახელად სახავს. შენ კი, იმის გეწინია, რაც არ იცი. ახრად არ მოგდის იცოდეს ის, რაც არ იცი. დღისიაც გეწინიათ, ჩემიც ამით

ტომ გეწინიათ. ერთმა ფეხშიადა შენსაა ჰკაობი, ესეც შენც ცრუმორწმუნობის თვით და უწინების ბოლო. გაიგე? ზედამხედველი. სწორედ იმ ჰკაობის მძირობით დაბრუნდა მათი. ელაფებიონის თვეში მსგავსი არ მახსოვს.  
 სოკრატე. იმ ციყუდას ნეტა რა გემო აქვს?.. (ვალთი პირს მოიწმენდს)

ზედამხედველი. წუფელშიც იყოს მისი მომგონი.  
 სოკრატე. მწარე თუ ტკბილი... (ვალე პირს მოიწმენდს. ვულკანივით ამოიჭრა შორეული ჰლეივი ხმები)  
 ზედამხედველი. ჩირადადნები!.. ბუკი, ნალარა, დოლო, ტრამანი და ცაცის ხმები სულ ერთმანეთშია შეხელოლო.  
 სოკრატე. (თავის ელმოდან) დიონისეს ნამუერები, მრისხანე მუშუმი!

ზედამხედველი. აქეთ მოდიან.  
 სოკრატე. ეგეოსიდან პონტოს გასწვრივ კოლხეთამდე. ევროპაში და ინდოეთში ყველგან დაფილაობენ.  
 ზედამხედველი. რა სწამთ?  
 სოკრატე. ცეცხლია და წყალი, მიწა — მათი, ყველოფერი გარდა ცოდნისა.  
 ზედამხედველი. სად ცხოვრობენ?  
 სოკრატე. ყველა სახლში, ყველა ხელში; შენც მათთან იქნებოდი, აქ, სახელმწიფო სამსახურთ ეტლს რომ არ გაშლიდეს. გაუმარჯოს რაც შეგჩენება და შეგჩრდება, — ხედავ, მჭერიან ლოთი-შეფიფი.

ზედამხედველი. პირდაპირ საყრობილზე მოდიან. სოკრატე. ბორკილები თუ მოიხსენი?  
 სოკრატე. აფერ, ხელში ნაკვს.  
 ზედამხედველი. ზედამხედველიც, შენ ხომ ძველი ჯარისკაცი ხარ, ძველი პოლიტი, პოტიდეშია ალიბიბად გადაარჩინე.

სოკრატე. ალიბიბადეს სულიც ამ ლოთებში ტრიალებს.  
 ზედამხედველი. როგორ მოვაქციე?  
 სოკრატე. ხელეც არ გაამჩრობი, ვითომ არა ხართ.  
 ზედამხედველი. რჩინის კარი მოანგრის, გეხსის, სულ ჩამოილდს.  
 სოკრატე. თამაშობენ.  
 ზედამხედველი. ჩქარა ბუკი, ნალარა, ქალაქიდან ლეგიონი მოგვეშუფლება.

სოკრატე. ცისიერ ხმებში მეხის გავარდნე ჩაიძირება.  
 ზედამხედველი. დაგვბოცავენ?  
 სოკრატე. ხელსაც არ ვავლბებენ, სახელმწიფო დაწესებულებებს ანგრევენ მხოლოდ, თამაშობენ.

ზედამხედველი. ათენა-ალადას სახელსა ვფიცავ, არც ერთი მახლო, იაკარდებით და კითარებით შემეკლებიან. მოანგრის ეს რჩინის კარები!.. (გადის)

სოკრატე (დაჭლბა) გუებნები, თამაშობენ. (დიონისელ ქალთა და ვაჟთა თავზე ხელაღებულ ჰრელი გუნდები, ლოთი მწანალებ და სატრეებით შემოცეცილებიან. მათ შორის, ფათალასა და იების გურგვინები, მრავალი ბავშვით შეტლბულ ქული ესახური და გალოთებული ალიბიბად გამოჩნდება. დილეგს მრავალბუს შემოივლიან, მშლარად მღერაან)

მოკლეა დღენი, ავანთოთ ჰალში ალები — დავლით, დავლით!.. გაავსეთ ღრმა ფილები, რა გენანებათ? დავლით, დავლით!.. დავლის მალაქო მერდში ცეცხლად დავანთოთ — დავლით!.. განა ძალი ცოფდება — ცოფდებიან ქალბები! კაცი ულაქოა,

ძილი ეპატორენა...  
აავსებ ფიალა,  
ერთი კი არა — სამი,  
მოყვდა დღენი,  
ავენოთ ქალში ალები,  
დავლიოთ, რა გენანებათ!..

(პირბაღიანი ბრისცილა შუა წრეში როკვით გამოიკვთა)  
გუნ დ ი.

განა ძაღლი ცოფდება —  
ცოფდებიან ქალები,  
საუცი უოლაჟო,  
ძილი ეპატორენა...

გუნ დ ი. ალიბიადე!.. ალიბიადე!..

ალიბია დ ე. (შემაღლებულზე აღანჭული) აღარა ვარ ალ-  
კიბიადე!

გუნ დ ი. ხარ!.. ხმელსა და ზღვაზე მტრის ლაშქარს რომ თა-  
ვჯარსა სცემდი, ხარ!!!

ალიკიბია დ ე. აღარ ვარ!

სოკრატ ე. აღარ არის, უამაყესთა შორის უამაყესი, ალიკ-  
ბიადე ერთი იყო, მტრის ლაშქარსაც რომ თავჯარსა სცემდა, ერ-  
თი იყო!

ალიკიბია დ ე. სწორედ ის ერთი ვარ, პოტიდევში შოპილიტმა,  
ჯარისკაცმა, ბრძენმა სოკრატემ რომ გადამარჩინე და შენი ამ  
გმირობისთვის ჩიღლირზე მე წარბადავნიც, სწორედ ის ერთი ვარ,  
უამაყისა შორის ამებს, სოკრატეს წინაშე რომ მუდამ მორცხვად  
შექრა თავი. სწორედ ის ერთი ვარ — პერიკლეს სიტყვას რომ  
ჩვეულებრივო ობატის სიტყვად ვისმენდი და შენი შეგონებების  
მომსწრე, ყოფნას არყოფნას ვამჯობინებდი. მხოლოდ შენს წინაშე  
აღიბებდა სირცხვილის გმრნობა, მხოლოდ შენს წინაშე უძღვური  
კოვავ ურჩობისბათის, ის ერთი ვარ!.. ახლა გათანაფულს გზედავ  
და შენს საშველად გამოვემაროვარ.

სოკრატ ე. შენ ლოთი ხარ, ალიბიადე სარდალი იყო.

ალიკიბია დ ე. მაშინ სარდალობით ერთობოდა ალიბიადაე,  
ახლა კაი ცხოვრების ღმერთს ვემსახურები. სოკრატე, ვიდრე ცოც-  
ხალი ხარ წამოდ ჩენთან. შენი სიკვდილი მაშინ გადაწყდა, როცა  
ურაყვი დამვიტრებელი ცხოვრების წესი, სასიკვდილო ხარ, რად  
გან ამ მძინე გზაზე ვერაგობის ნადავლაც არ ამოგჩანდა. სიკვდი-  
ლის ბოქსი ხარ, რადგან ბრძენთა შორის პირველი პრემია ხარ!  
ცოდნით და სწავლით, ის სათნოებით, ქვეყნის გარდაქმნა რამ მო-  
ვაუჭირა? ადამიანებს ცხოვრება უნდათ — შენ სინდისისაყენ მოუ-  
წოდებდი! — სასიკვდილო ხარ! ძაღლის კულის გასწორება რისთვის  
დაკჭირებ? ლოთებთან-მეთქი, თავისუფალ ცის ქვეშ, ლოთების მი-  
წაქე!..

გუნ დ ი. ლოთებთან!.. ლოთებთან!..

სოკრატ ე. ალიბიადე!

ალიკიბია დ ე. ბოლოს და ბოლოს, ჩვენც ხომ პირუტყვები  
ვართ. მერე რა, რომ მეტყველების უნარი მოგაცეს ღმერთებმა,  
სიკრუვე საივანო მტერი რა მოგვაცნა, იქნებ დადუმებმა სკობს? შეე-  
ლიე აზრის სამეაროს, გაუმარჯოს შიშველ ცხოვრებას!..

სოკრატ ე. ამარტავანო, ძველი შეგირდო, მორჩილებას  
გვაავაჯობ, როგორც ტრანში. (გახსარებით) იმ პირველყოფილ კრო-  
ნოსს ქვეყანაში დავბრუნდით, კაცო?!.. (დაუკავებით) ა, იქნებ, რომ  
სჯობდეს?

(სიღერით)

„აავსებ ფიალა,  
ერთი კი არა — სამი,  
მოყვდა დღენი,  
ავენოთ ქალში ალები —  
დავლიოთ, დავლიოთ!“

გუნ დ ი. დავლიოთ, დავლიოთ!..

სოკრატ ე. თქვენს შორის ყველაზე დიდმა ლოთამ მისასუ-  
ხოს, როდემდის ვსვათ ეგვი, ბაქსანლებო, დონინესს სიფათს გა-  
ფიციტო.

I სატირ ი. (სხევის გამოყოფა) ახა გაბედოს და, რბეღლით  
თავისი თავი ყველაზე დიდ ლოთად გამოაცხადოს, ამ მოსულე ქე-  
ხით თავს გავუხუტოქავ.

II სატირ ი. ჩვენ, ყველანი, ერთი, თანაწროი ლოთები ვართ.  
დემოკრატიული რესპუბლიკა გვაქვს.

სოკრატ ე. ლოთებს შორის ბრძენმა ლოთმა მისასუხოს, ვინც  
უეთი იყის ლოთობის გემო.

I სატირ ი. ტრანიაჯ საყუთო გემოზე ლაქალკით იწყება,  
ახა ვინმე გაბედოს, თავს გავუხუტოქავ!  
(მოკლე კომპალს ხელში მსუბუქად შეატრიალებს)

II სატირ ი. ჩვენ დემოკრატიული რესპუბლიკა გვაქვს.

სოკრატ ე. მით უმეტეს, სიტყვა გამაგონეთ.

II სატირ ი. ჩვენ მხოლოდ ვმღერით, უსიტყვოდ, ერთობ-  
მაღ!

სოკრატ ე. (ხმას აუწევს) მერე, ზედ ერთი აზრანი სიტყვაც  
დაუთოთ.

ალიკიბია დ ე. მოეშვი აზრს, თეორიებს, არსის წვდომას, თა-  
ვის შეცნობას, საღვთო საქმე, ღმერთებს დაუთმე. წამოდ ჩვენთან,  
მთელი ქვეყნის წმინდა ლოთებთან, ყველა კანონს ბუნება წერს, ბუ-  
ნება შლის, არავის კლავენ, გამარჯვოს შიშველ ცხოვრებას!..  
(სინათლის შუქმა გადინაცვლა, ალიბიადე აღარ ჩანს)

გუნ დ ი. ალიბიადე!.. ალიბიადე!..

სოკრატ ე. ბაქსანლებო, კიდევ ერთხელ გამაგონეთ სიცი-  
ცლის მიმინე. სიციცლის მიმინე!..

(მძღვერი სიმღერა და როცა აპოთოსის აღწევს)  
სოკრატ ე. (ყვირილით) ქსანტია, შენ მართალი ხარ, —  
ჩემი ფიჭვიანი კაცის ძაღს აღნაგებმა! (ძელსაპაზე დაღება გამო-  
ცხებულ) დიდკაცო, რამდენი სიბრძნე შემოგიჩანავს, იქნებ სჯობდა  
შენი შეგირდი ვყოფილიყავო.

(ბაქსანლებმა მოედანი დატოვეს, საღამურების ხმა ისმის  
მხოლოდ. სოკრატეს მუხლებზე ბრისცილა წამოწევა, ჩაღრს შოი-  
შორტებს).

ბ რ ი ს ე ი დ ა. სოკრატე, ბიჭო...

სოკრატ ე. სხეული დამაუფო.

ბ რ ი ს ე ი დ ა. ახა!.. ქუჩის დარბაჯმა არაფრად გარგებ, არ  
ფიჭირი შენთვის მოვადე ამ კაცის სიკვდილი გულს ამიუთრებს.  
ბრძობის ველზე, ჩემი სამშობლოს წაგებულ ომში, გამარჯებულმა  
სარდალმა ხოხია-ხოთა მეცადარ-ცოცხლებში ამომარჩია, ქორის თვა-  
ლი აქვს, წიწილასკიანი ამიტყვა იმ ბაიუტმა, სულ მაღლა. ბარბარო-  
სა ვარ! ა, მთელი საიდუმლო. (პირბაღე მოისინსა) ახლა სამაგიერო  
გაადმიზადე, უყვადვამე. ამ გადამბრუნებულ დრწუნენე გატყუბ,  
მამაკაი ხარ.

სოკრატ ე. სხეული დამაუფო.

ბ რ ი ს ე ი დ ა. ქორია ბიჭო...

სოკრატ ე. ქმარს პატივი დადე.

ბ რ ი ს ე ი დ ა. ბაიუტმა-მეთქი.

სოკრატ ე. მერე?

ბ რ ი ს ე ი დ ა. რა-მერე, ვითომ ვერ ხვდები, ატყაობი ყველაზე  
ღამაშო კაცო...

სოკრატ ე. კაი თუ დღერთი გწამს!..

ბ რ ი ს ე ი დ ა. ყველა ღმერთის ფიციავ, მამაკაცის სიღამაზე —  
სიბრძნეა. (ბრჭყვილა ქისა დაადლო ფეხთან) შოგ ოქროს საში ტა-  
ლანტი დეც, სიზღიდრევა; ფულსაც რომ გაძლე.

სოკრატ ე. საში ტალანტი და საში დრაქმა ჩემთვის სულ-  
ერთია.

ბ რ ი ს ე ი დ ა. ამ ფულით გზა გახსნილი გავქვს, კიდით-კიდემ-  
დე. დილეგში შემიყავენ.

სოკრატ ე. დილეგში?..

ბ რ ი ს ე ი დ ა. სამოღვნებით უნდა დამთანხმდე, ჩემმა ქმარმა  
შავი ცერცერი ჩაგვიღო ყუთში, შური ონი.

სოკრატ ე. ტალანტები ფეხთან, შენ-ჩემთან, დანარჩენი აკ-  
მაროს ღმერთმა.

ბ რ ი ს ე ი დ ა. არა, არ აკმარო, დილეგში, ბიჭო!..



სოკრატე: ბრისიელა, ვინმე ახალგაზრდა კაცო მოძებნე.  
ბრისიელია: ჰკუის დარიგება არაფრად გარგებს, რამდენჯერ  
ვთქვა, სოკრატე მინდა — პიოველი ბრძენი, შენ, შეიყან ადამიანი,  
მე შევიცილობ შენ, ო, მერე როგორ...

სოკრატე: ქსანტიაა რომ შემოგვეწეროს?  
ბრისიელია: უბედური ქსანტიაა, რამ შეხვედრდა პირველი  
ბრძენე?

სოკრატე: აბა, შენც შეიტყვე?  
ბრისიელია: მას ბრძენი, მე — ბიუღუმი, ჩემი ქმარი ომის  
ღმრთისა ჰყავს, ნაწილ-ნაწილ თუ არ ღაცემე, ამ დღეგუმი ვერ ჩა-  
ბთვე. (დაუყვებით) დღეგუმი კაცო, ბრისიელას რატომ მძებნი?

სოკრატე: ყველა ღმრთის ვფიცავ, აქილევსის ბრისიელა აღ-  
ბათ, ეს იყო.

ბრისიელია: უარს როგორღა მიხებდავ თუ აქილევსის ბრისი-  
ელა ვარ?

სოკრატე: მე სოკრატე ვარ!..  
ბრისიელია: (ცინით) აბიკის ყველაზე უშნესი, ჩემს რისკ-  
საც თანაურგანძნე. შენ თუ დავემხავსა, ამ ცხვირს, ამ გადმობრუნე-  
ბულ დარუნს, გოგრა თასს და ჰრქოდა თვალებს ხომ ყველა იცნობს,  
მთელა ელადა!.. მერე გაიღლის წლები, საუფუნე, იტყვიან, — სოკ-  
რატეს ჰყავდა ბრისიელია — ბრისიელას სოკრატე, არ გინდა? მე მინ-  
და, სოკრატე, დრუნო, დღეგუმი ბიპო...

სოკრატე ვიყვირებ.  
ბრისიელია: სინჯე, იყვირე.  
სოკრატე: აბა, რა გიყო?..

ბრისიელია: ვითომ არ იცი, ჩქარა, სანამ ის პირუტყვეები  
დებრუნდებიან. შენ გეუბნები, დღეგუმი მინდა!..

სოკრატე (ენერგულად) მოწამულე ვარ, ბრისიელა, მიც-  
ვალეზულს ესაუბრებო.

ბრისიელია: (შეკრთება) დაიფიცე?  
სოკრატე: სიტყვაა ფიცო.

ბრისიელია: ტუთილს არ იტყვი, უკანასკნელი დღე შეგონა  
სანდო.

სოკრატე: ქისა წაიდე!  
ბრისიელია: მიცვალეზულსა ჰქირდება ფული, მოიხმარე.  
(ჩადრწო ჩაიბალებუბა).  
სოკრატე: ნუ დამამიგრებ!..

(სიბნელიდან მსახური ქალა ქისას დაწვდა, ბრისიელას აიღვე-  
ნება. ქალთა გუნდი სალაშქრების მსუბუქ მოტივზე დიდებს ნარ-  
ნართი შემოუღებენ. თითქოს ცამ დაიჭუბო, ცვლავ ბაქანელები შე-  
მოიცივიან, როკით, ნაცნობი სიმღერით დიდებს შემოუღებენ. ბან-  
გმორებულ ბრბო სოკრატეს აქ ყოფნასაც კი ვეღარ შეამჩნევს, ქა-  
ლთა გუნდი სიბნელეში შთანთქმავს, სალაშქრების სხებიც მიწყდ-  
ება. სახეობი ფერები გაქრება. სულ სხვა დიქრშია სოკრატე. შეილე-  
ბის წინა ეპიზოდი დაუღებება თუაწინ).

ქსანტიაა: კიბე მოიხრჩკე, არც ერთი გროში არ გვახადია.  
სოკრატე: (მწუხარე სახით) ქსანტიაა, შენ ხომ იცი, რომ  
მე კიბე არა მაქვს.

ქსანტიაა: (ჩამცხრალი ტონით) ეს რა უბედურება და ზავავ  
და ჩვენს თავს...

(ღვლა და შვილები სიბნელეში გაუჩინარდებიან)  
სოკრატე: სოფრონისკე, ჩემო პატარა, პაპაშენის სხნია-ბი-  
ჭო, მამა გინდა, ზადლო, ოღონდ კი მამა... ოო, თქვენი მოფერებაც  
რომ ვერ ვახებდე, ჩემო შვილებო...

(დიღევის ქველზე მიყრდნობილს მხრები უტაცებსებს)

სიმონ ცინიკოსი. სტირი?  
სოკრატე: არა, ვიცინი!.. (მამაღალ სიცილს შორთავს, საბა-  
ბსაც პოულუმს) სიმონ ცინიკოსო, ვერცხლის ზარნიშოანი სპილენ-  
ძის კლდეც, მწვენი ბაფთაზე ასხეული, ამოგარწუმებ?  
(სიმონ ცინიკოსის გასაღები ბაფთით კისერზე აქვს ჩამოკიდე-  
ბული)

სიმონ ცინიკოსი. ო, სოკრატე, სოკრატე! ძლივს არ  
გადავარჩი.

სოკრატე: ვერცხლით გატენილი სავსე ტოპრაკი გიპირავს  
ხელში?.. ნებით გიპირავს?

სიმონ ცინიკოსი. იმ ერთი პირობით, რომ უკან არ მოი-  
ხებდავ, შორს წახვალ — ფაზისის ნაპირებამდე, იქაც ბლომად  
არაინ ჩვენი ვაჭრები.

სოკრატე: ვაჭრებთან არ მესაქმება?

სიმონ ცინიკოსი. აბა, ფილოსოფიას რა ქირად ვიხ-  
ლო, არ წამოგედებს — უფლი ვინ მოგცა.

სოკრატე: მთელი ტოპრაკი.

სიმონ ცინიკოსი. (ვერცხლით სავსე ტოპრაკს სოკ-  
რატეს ფეხებთან დიდებს) ბრიყვი ვარ, ბრიყვი, უმეცარი, სწორედ  
ისეთი, როგორც შენ ამბობ. აზრის სიკვდილი რამ მოგვავიქტა,  
სახალს — შავ ქირს შუბი ვესროლეთ, უმეტრებაა! არეოპაგის თავმ-  
ღომარეად უნდა ავეჭრინა, ოლიმპიადის მთავარ მსახვად ან მთავარ-  
სარდლად!

ამ გზით შეიძლებადა შენი მოძღვრების გაბითურება. კი თა-  
ნამდებობა და უფსოხ სადღიო მაგ გოგრა-თავში აზრებს სულ ყი-  
რამაბა დავიკვდილა, შენი მეგობრები აღწევებულს — ზურგს  
შეგაქცევდნენ. ამ ჩვენს ბრიყვებით ერთი სახელმწიფო თავი არა  
ჩანს. (სხვა ტონით) რაღას უცდი, რას დამწეწდი, რად არ გარბი-  
ხარ? — უტყობითი სიცოცხლეს სამშობლოში სიკვდილი მირჩენე-  
ბო, — ეს აღარ მითხარა. ამა ტოპრაკი, წაღი, ფაზისის ნაპირებზე  
წერე და წერე!..

სოკრატე: სიმონ ცინიკოსო, არასდროს არაფერი დამიწე-  
რია, სად შეცვალა წიგნის საწერად, არც მელანი მაქვს, არც პერგა-  
მენტი. მთელი სიცოცხლე თქვენს ჩქმეტაში შემოვლილია — გჩქმეტ-  
დით, გებუნდით როგორც კრაზანა. მცონარე — ლობი წიგნს არ  
ჩახებდავ, თუ დაახებდა — დაწვავდა კიდევ. სიტყვის ძალამ გამო-  
გაფხიზლათ, მეჩის ვაგარდავს აქობა სიტყვამ.

სიმონ ცინიკოსი. პოდა, იმ შენი სიტყვის მსხვერპლი  
ბარ.

სოკრატე: ჰუმბარიტებაც ამით დადგინდა, სიტყვაა ღმერ-  
თი უმეტრების ნიღაბი ვაგლოჯა სიტყვამ. (ჩამცხრალი ტონით)  
სხვები დასწერენ იმასაც, რაც მე არ მითქვამს, ფილოსოფიაში გვარ-  
ტოპურ შოამომავლობას ფეხშიწველამ მოვეუღე ბოლო, პოლიტიკის  
გარეშე — სიბრძნე პოლიტიკურ საქმედ ვაქციე, ამასაც შედ ზია-  
წერენ.

(პირი მოიწმინდა კალთით)  
შეიღანი გამითავისუფლეთ! ქალარა კაცის სიყვარულზე იმედ  
რეის რამე.

სიმონ ცინიკოსი. თითქოს ნაღიშზე გეპატებიებიან!..  
სოკრატე: ნაღიშია!.. რუ, სადღაც მღერია.

ალფა. დრო იწურება!..

სოკრატე: სანთიღერი მადნება ხელში.

ალფა. მალე „თერთმეტთა კოლეგის“ მოხელე მოვა.

სოკრატე: დავაბეკიებ, რომ ბოლომდე დავიცავი ყველა  
კანონი.



აღუა. სიკვდილით?!

სოკრატე. უანონომას უნდა შეეწირო, რომ სამართალი დამყარდეს ქვეყნად.

სიმონ ცინიკოსი. მასხრად ნუ გვივლებს!..

სოკრატე. შენ პატრიოტად ვაჩვენებ, სიმონ ცინიკოსო, მე — მოვალეობა.

სიმონ ცინიკოსი. პატრიოტიზმის მაშინ მიაფურთხე, როცა ეს ბიჭი შეგირდად დაგისვია, არც ის ბრძევი ვარ, როგორც შენ ფიქრობ, ვინდა უანონომას შეეწიროთ, რა მრისხანე ბრძენი ყოფილხარ, კაცო, კარგად გცოდნია — უსამართლობის ამოღების შეწირვაა!.. ვინ იფიქრებდა, კაცო კი არა, რქანა ყოფილხარ.

სოკრატე. იმდერით რამე... თუმცა, ქაბუტი აღფა სულ სხვა ხმაზე, მე ერთი, გიმდრებთ ყველას.

„საფეთქლები შეიფეთქა ქაბართი,  
თვალუხსაც კი აწის დროის ბეჭედი,  
სიუმაწვილის წლებო, ვაგლახ, სადა ხარ,  
რალა დარჩა შეუსმელი ნეტავი...“

აღუა. დრო იწურება.

სოკრატე. ვწუხვარ, რომ იწურება, ეზოგის გალექსვა ვერ მოვსწარი.

აღუა. ფეხშიშველად მოხუცო, ძინებში გახვეული კაცო, გონიერების ღვთაება და სათნოება ყველას გვეკუთვნის, ყველას; ვისაც მომავალი ეძახის, გემუდარებო, შენი მეგობრებიც მზად არიან, იქ, კედელს გადაღმა, გელოდებიან, წვაიდეო, იჩქარებო. დადებულ კაცო, ნუღარ აუჯანყებო.

სოკრატე. კარგო ბიჭებო, ღამის არის აღთქმაზე ხელი ავიღო, სად მივდივართ მაინც ვიცოდებ?

აღუა. სიკვდილის გავქექეთო!..

სოკრატე. იქნებ ასე სჯობა, რას იტყვი, სიმონ ცინიკოსო?

სიმონ ცინიკოსი. სიკვდილს რომ სიცოცხლე სჯობს შენც კარგად იცი, ყველამ იცის, უმცარამა, ბრძენმა და ძალღმა.

სოკრატე. მრცხენიანა, ხალხო, სირცხვილით ვიწვი, უანონომას როგორ გავქექეთ?!

სიმონ ცინიკოსი. აბა, მე!

სოკრატე. (ორაზროვნად) ჰო, შენთან მოვდივარ, კაცო, სიცოცხლე!..

(ღიღევის ჩაბნელებულ კარს შექვი მოემატა, იქედან შემოფოთებული ზედამხედველი გამოჰარდებდა ცარიელი ფიალით ხელში)

ზედამხედველი. ოო, ეს რა გიქნია, ბრძენო კაცო, მზის ჩასვლამდე ნახევარი დღის სიცოცხლე რად შეიმოკლე, რისთვის იჩქარებ? (სხეებს) ბოლო წვთამდე დაუტლია სახე ფიალა!.. როდის მოასწარა?!

სოკრატე. არც მწარება, არცა მღაშე!.. ჩუმად იყავი, დღეს ზეიმი!

აღუა. სოკრატე!..

ზედამხედველი. ფეხებში სიცოცხე თუ გრძნობ?

სოკრატე. ახლა გულთან ვგრძნობ, დრო ხელში მადნება, (აღფას) მაღლი ღმერთის რომ გვიან დავთანხმდი. მოედანი გაასუფთავეთ!..

სიმონ ცინიკოსი. (ვერცხლიან ტობაკს აიტაცებს) არ ვერჩია სახლში სიკვდილი?

სოკრატე. ჩემს სახლშიც ორივე ფეხი მიწაზე შედგა აქვე მინაა იმითმ კი არ შევსეი, რომ მოიწინოთ, ა, სიმონ ცინიკოსო, თიერ ცერცვზე ფიქრობდი, ხელეზმა შავი ცერცვა ჩააგდეს ცერცვითი. (ღიღეული) საყოღადო ცინიკოსო, დიდი ტანჯვა გადაიტანე — აღმფის ზეიმა გავსველა. — ღმერთთან ვარბობი. ხომ დინახე, ჩვენი კუხისა ჩვენ უკეთ ვიცით. დღისიგან საბუთო მომთხოვე კაცო, ღმერთები როდი სწერენ, სად სცალიათ. რომ ეცალოს კიდევაც, საბუთს არ გაცემს, (შინაურთ კილოთი) ცოდნის ნაღიშზე მივაღვარა, კაცო, აქედან შორს..

სიმონ ცინიკოსი. (სიფრთხილით) ერთხელ მაინც, შენი ქროდა თვალუხის დამომახება — ნეტა რას ხედე. მასხრად რომ აიგდე ყოველი კაცი, დარჯებმა ვერ გამოიყენეს — რაღაც გრობო რგებოდაო მშობრებს. ვერც მელაბატებმა, რომ განაჩენს გაქცილოდ, ვერცა ცოლ-შვილმა, საკუთარ თავსაც არ გამოადგა, სიკვდილს დაასწრო!.. ახლა, თავის დასაცავად ერთი სიტყვა, ერთი შენდობა წამოგდებს მაინც.

სოკრატე. (მთელი ხმით) მკვდრები ბაღებენ ცოცხლებს!.. (ღიღეუში შედის)

სიმონ ცინიკოსი. მკვდრები ბაღებენ ცოცხლებსო!.. აბა მიიხაზით, გაიგებ რამე?

ზედამხედველი. გონიერება უყვადვიაო, შე იდიოტო.

სიმონ ცინიკოსი. იქნებ ცოდნაო?

ზედამხედველი. სათნოებაცო!..

(ღიღეუში მიიზღებდა)

სიმონ ცინიკოსი. იდიოტო! კიი, მართლა იდიოტმა, სიყოფანტმა, ძველმა ჩაშუშმა თავი შეიცნო.

აღუა. (მოთმინებით) შეწყვიტე, წაიდი!.. (ღიღეუში შედის)

სიკეანაზა სიმონ ცინიკოსი  
სიმონ ცინიკოსი. რაღაც დამთავრდა, ჩაჩუმდა, ჩავედა, ბაბობრიც კი აღარ იმისი. ო, რა იოლად მიათურთხა აქაურობას, კაცმა სიკვდილი მასხრად აიგდო, — მკვდრები ცოცხლებსო! სატუხალოს ბნელ ღიღეუში საზეიმო ნაბიჭით შეუძღვა ქალთა — მომავალში მოხვალს აპირებ, მამაო ზევსო, შენ დაგიფარე, უსამართლოდ გარდაცვლილს ნუ იზან ღმერთად!.. (ღიღეუში სხივი მატულობს, გარემოსაც იგი ანათებს) მოკვდა კაცო და დაიბადა ახალი აზრი.

შეიყან თვამი ამიერიდან, ნაღდად იცოცხლებსო მოვსვა სახლში.

(ტობაკს მიათრებს ორივე ხელით, სიბნელეში მიიმალება).

დასასრული

# ქ რ ო ნ ი კ ა

● უკვე ტრადიციად დამკვიდრდა ჩვენს რესპუბლიკაში თეატრალური ხელოვნების კვირეულის „თეატრი და ბავშვები“ ჩატარება, რიგით მეთოხტ რესპუბლიკური კვირეული, მიმდევლოდ ლენინური კომკავშირის მე-60 წლისთავისადმი, ჩატარდა შარშან 10-17 დეკემბერს, იგი გაიხსნა ქალაქ ქუთაისში.

თეატრალური ხელოვნების მრავალი წარმომადგენელი ეწვია რესპუბლიკის სხვა ქალაქებიდან ქუთაისს, კვირეულის მონაწილეებმა გვირგვინებით შეამკეს ვ. ი. ლენინის, ჯ. ფალაშვილის, ილიასა და აკაკის ძეგლები.

10 დეკემბერს ქუთაისის ლაღო მესხიშვილის სახელობის დრამატულ თეატრის საწიმიოდ გაიხსნა კვირეული. საწიმიო სხდომა გახსნა თეატრის დირექტორმა გოგი ქავთარაძემ. სიტყვებით გამოვიდნენ ქუთაისის კულტურის განყოფილების გამგე ვ. ბარათაშვილი, განათლების განყოფილების გამგე ვ. ავალაშვილი, საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროს აღმწარდგელობითი მუშაობის რესპუბლიკური სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრის დირექტორი თ. მდივანი. ზეიმის დასასრულს ქუთაისის ოპერისა და ლაღო მესხიშვილის სახელობის დრამატული თეატრების კოლექტივების მიერ წარმოდგენილი იქნა სცენები სპექტაკლებიდან.

კვირეულის დღებში მოსწავლეთათვის ნაჩვენებში იყო დიდოსტატის მარჯვენიძე, დედა ენა, კამეშვიძის ვიკტორიკა, „ნილიისი“ და სხვ. ქალაქის თითქმის ყველა სკოლაში ჩატარდა შეხვედრა თეატრალური ხელოვნების მოღვაწეებთან.

ქართული სახვითი ხელოვნების გაღვივანი მოქმედი გამოიყენა „მე რომ თეატრის მხატვარი ვიყო“, თეორიული კონფერენცია განათლების მუშაკთა სახალში, თემაზე „თეატრის როლი ახალგაზრდობის იდეურ-ზნობრივ აღზრდაში“. აქვე მოქმედ სპეციალური სასკოლო კედლის გავრცობის საქალაქო გამოყენა. საოპერო და დრამატულ თეატრებს მოსწავლეები დავსრინენ „ლია რეპეტციის დღეს“. სკოლებში ჩატარდა წერითი საშუალოები თეატრალურ თემებზე.

„სოფლის მოსწავლის დღეს“ ქუთაისის თეატრის ეწყვიდნენ მოსწავლეები პერიფერიის სკოლებიდან.

16 დეკემბერს ჩატარდა „მშობლის დღე“, ნაჩვენები იქნა აღ. ჩხაიძის „თავისუფალი თემა“. მშობლებმა მოსწავლეებთან ერთად განიხილეს ეს დადგმა.

თეატრალური კვირეულის პირველ დღეს 10 დეკემბერს თბილისის პირველ საშუალო სკოლის საქართველოს თავი მოიყარეს დედაქალაქის სხვადასხვა რაიონის მოზარდებმა. აქ სტუმრად მოვიდნენ მარჯანიშვილისა და გარბოდვილის სახელობის თეატრების მსახიობები. შეხვედრა გახსნა თბილისის განათლების განყოფილების გამგემ ლ. ჩიქვანიამ, პირველი საშუალო სკოლის მოსწავლეებმა წარმოდგინეს ლიტერატურული მონატრი, შემდეგ სიტყვით გამოვიდამ სკოლის ურსდამთავრებელი სსრ სახალხო არტისტი დოდო ალქიძემ, რომელიც უამბო ბავშვებს თურგორ დადავამ სკოლაში სწავლის დროს ორი საკუთარი პიესა, ბოლო კლასში სწავლისას კი განახორციელა ბ. ლავრენივის „რღვე-

ვა“. სიტყვებით გამოვიდნენ გ. ტატიშვილი, მ. იოფე, ვლ. კოლგუსტი, აღმალუტაშვილი.

იმავე დღეს მოსწავლეებმა მთაწმინდის და დიდუბის საწიმიოებში თავიგულებით შეამკეს მწერალია და, მსახიობისა ხელოვნები. თბილისის ბავშვთა სურათების გაღვივანი გაიხსნა გამოიყენა დევიზით „მე რომ თეატრის მხატვარი ვიყო“. გამოიყენაწე წარმოდგენილი იყო რესპუბლიკის სკოლებს მოსწავლეთა 100-მდე ექსპონატები.

დედაქალაქის ყველა რაიონში ჩატარდა კონფერენციები თემაზე „როგორ იხადება სპექტაკლი“, მონაწილეობდნენ მსახიობები, რეჟისორები. ისინი მოსწავლეებს ესაუბრებოდნენ სპექტაკლის დადგმის შესახებ, პასუხობდნენ კითხვებზე. 150-ზე მეტი მოსწავლე ეწვია თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტის ინსტიტუტის რექტორი, პროფესორი ეთერ გუგუშვილი მოსწავლეებს ესაუბრა ინსტიტუტის მუშაობის სპეციფიკაზე, საქართველოსში ქვაკიონი დაქალაქა „რა არის თეატრი და რით განსხვავდება იგი ხელოვნების სხვა დარგებისგან“. ლექციის შემდეგ მოსწავლეთა დავსრინეს სამსახიობო ფესრენტის IV კურსის კულტურული რეპეტციის ე. გუგუშვილმა, რეჟისორებმა რ. შაფთაშვილმა და ი. კაკულიამ უპასუხეს მოსწავლეთა შეკითხვებს.

კვირეულს მიძღვენა ზეპირი თურნალები, საუბრები დევიზით „45 წუთი მწიფრებობის სამეაროში“, აგრეთვე წერითი საშუალოები.

ძალზე მრავალფეროვანი იყო მხატვრული კითხვის კონკრეტი ორ ტურად (საბაიონი და საქალქი). მოსწავლეებმა წაკითხეს ვაიას, გალაკიონის, ლორენსის და სხვათა ნაწარმოებები.

16 დეკემბერს ხელოვნ-



ბის მუშაკთა სახლში ჩატარდა ნორჩ რეჟისორებთან რესპუბლიკური კონფერენცია.

10 დეკემბერს აფხაზეთის დრამატულ თეატრში საწიმიოდ გაიხსნა კვირეული „თეატრი და ბავშვები“. მას ესრებოდნენ ქართული და აფხაზეთი თეატრების რეჟისორები და ცისკარიშვილია და დ. კორტავა, მსახიობები და მოსწავლეთა ქალაქის სკოლებიდან. საწიმიო სხდომის შემდეგ სოხუმის პიონერთა და მოსწავლეთა სახალხის ახალგაზრდული თეატრის „თანადლის“ მსახიობებმა წარმოადგინეს სპექტაკლი-კომოზიკა.

თეატრის ფოიეში გაიხსნა მოსწავლეთა ნაწარმოებების გამოფენა თემაზე „მე რომ თეატრის მხატვარი ვიყო“. აქ გამოვიდნელი იყო სოხუმის, ოჩამჩირის, გუდაუთის რაიონების სკოლების მოსწავლეთა ნაშუაფრები.

ცენტრალურ საბავუო ბიბლიოთეკაში დღე ზეიმად იქცა აფხაზეთი თეატრის, რუსული სახალხო კომედიური და მინიატურების თეატრის, სოხუმის პიონერთა და მოსწავლეთა სახალხის ახალგაზრდული თეატრის „თანადლის“ და მეოცე საშუალო სკოლის ლიტერატურული თეატრის კოლექტივების შეხვედრა.

კვირეულის დღებში აფხაზეთის ავტონომიური რესპუბლიკის ყველა სკოლაში ჩატარდა გვეკეთილები თემაზე „45 წუთი

მწვენიერების სამყაროში" და თეატრალური და სატელევიზიო დადგმების განხილვა.

ქ. გულათაშვილი რაიონის სკოლების უფროსელად ხელმძღვანელობს. მისი სპექტაკლები „წყაროს ხმა“ და „აილოუ ბრატოსი“, მიიღეს მონაწილეობა განხილვაში.

კვირული სასწავლო დაიხურა რესპუბლიკურ საბავშვო ბიბლიოთეკაში. ნორჩ მხატვართა კონკურსში გამარჯვებულებს და ბავშვთა თეატრმოქმედებით კონკურსების ლაურეატებს გადაეცათ აფხაზეთის საპეოთა სოციალისტური ავტონომიური რესპუბლიკის განათლების სამინისტროს საგაზეთო.

10 დეკემბერს ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო თეატრში საზეიმოდ გაიხსნა თეატრალური კვირეული. მოწვეული იყვნენ ბათუმის, ხელვაჩაურის, ქობულეთის, ხულოს სკოლების მოსწავლეები და პედაგოგები. კვირული გახსნა და დამსწრეთ მიესალმა თეატრის დირექტორი, აჭარის ასსრ დამსახურებული არტისტი ლევან ლლონი, სკოლისა და თეატრის ურთიერთკავშირზე ილაპარაკა ანდრეილობით მუშაობის მეთოდობის მეთოდისტი ნანა ახალაძემ. მოსწავლეთა სახელით გა-

მოვიდა ბათუმის საშუალო სკოლის მოსწავლე ტ. კიბუტი. დასასრულს მოსწავლეთა და ახალგაზრდა მსახიობებმა წარმოადგინეს ლიტერატურული კომპოზიცია. ამავე დღეს ნაჩვენებია იქნა ბათუმის თეატრის სპექტაკლი „სანამ ურემი გადაბრუნდება“.

კვირულის დღეებში ბათუმის სახელმწიფო თეატრმა წარმოადგინა დამატებითი სპექტაკლები „ხეხვარული ბალადა“, „ავტოპორტრეტი“, „სანამ ურემი გადაბრუნდება“, „სახილი“, „ელოში ავი ძალია“, „წევშიანი შინაგანი“, „ბუდე მეცხრე სათოლზე“, „ქორწილი ჩვენს სოფელში“. მოსწავლეთა დათვალეობის თეატრის მხატვრის, აჭარის ასსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის ა. ფილიპოვის სახელობის.

კვირულის დღეებში მოეწყო „ღია რეპეტიციების“ დღეები. მოსწავლეები დაქირებულ თეატრის დახას რეპეტიციებს, შეხვდნენ მსახიობებს, რეჟისორებს, დრამატურგებს, განიხილეს წიგნები „თეატრის ანბანი“, „სამსახიობო ხელოვნება“, „თეატრი“, „რეჟისორის ხელოვნება“ და სხვ.

ბათუმის სახელმწიფო თეატრმა გასვლითი სპე-

ქტაკლები მოაწყო ქობულეთისა და ჩაქვი, ხელვაჩაურის რაიონის სოფელ ახალწუში, ბათუმის მენავთობთა კულტურის სახალხოს და ბათუმის საშუალო სკოლებში. გაიმართა აგრეთვე თეატრალური საღამოები, რომლებშიც მონაწილეობდნენ ბათუმის სახელმწიფო თეატრის მსახიობები.

საერთოდ, თეატრალური კვირულის დონისძიებაში მონაწილეობა მიიღო 2000-ზე მეტმა მოსწავლემ. ასევე ორგანიზებულად ჩატარდა კვირული ზეგადილი, ფოთში, მახარაძეში, მაიაკოვსკი, გორში, ცხინვალში, ოზი, ამბროლაურში, ქიათურაში, ახალციხესა და რუსთავში.

კვირულის დასკვნითი საღამო გაიმართა თბილისში, ა. ხორავას სახელობის მსახიობის სახლში. საღამოზე მოწვეული იყვნენ მოსწავლეთა რესპუბლიკის ქალაქებიდან და სოფლებიდან. კვირულის შედეგებზე ისაუბრა კულტურის მინისტრის პირველმა მოადგილემ ნოდარ გუბანიძემ, კონსერსის შედეგები შეაჯამა და გამარჯვებულებს საჩუქრები გადასცა თეატრმცოდნე ნაია შალუაშვილმა.

გაიმართა პრესკონფერენცია.

● ბავშვთა თეატრალური კვირულის უძველესი გამომგებლობა „გაყიდულმა“ წერილების კრებულში „ფერადი ნიღბები“. ბავშვებისა და მოზარდთათვის გაკეთებული ამ კრებულში მეთხევლები გაეცნობიან გამოჩენილი ქართველი თეატრალური მოღვაწეების, მწერლების, გამართავების თეატრალური ხელოვნების შესახებ, რეჟისორები, მსახიობები, თეატრმცოდნეები, მესიესები, მხატვრები მკითხველებს ესაუბრებიან თეატრის როლსა და დანიშნულებას, მის სპეციფიკაზე, სხვადასხვა დარგის შემოქმედთა როლზე სპექტაკლის შექმნაში. აქვე მოთავსებულია ამ წერილების ავტორების ფოტოპორტრეტები.

განყოფილებაში „ბავშვთა თეატრიდან დაბრუნდა“ დაბეჭდილია მოსწავლეთა წერილები, რომლებშიც ისინი ვიზიტორებს სპექტაკლებიდან მიღებულ შთაბეჭდილებებს. ამავე განყოფილებაში ვცნობით ნორჩ მხატვართა ნამუშევრებს. სათაებრო ხელოვნების თემებზე თავიანთ ნაბატებს გვთავაზობენ ნ. ჩიბაიშვილი, თ. ცხაძე, ი. მათიაშვილი, ნ. ჩოჩილი, მ. ნადარეიშვილი, ს. სუხიშვილი, მ. ელოზიშვილი, გ. აფციაური და სხვ.



● სპარტაქლოს სსრ თეატრალური საზოგადოებასთან არსებული, „მეგობრობის თეატრის“ მოწვევით თბილისში საკატაროლად ჩამოვიდნენ რსფსრ დამსახურებული არტისტი, მოსკოვის სატრის ხელმძღვანელი ანდრეი მირონიოვი, რსფსრ დამსახურებული არტისტი, წითელი არმიის სახელობის თეატრის მსახიობი ლარისა გოლუბკინა და კონცერტებისტორი ბორის მანდრუსი. სტუმრებმა შემოქმედებითი საღამო გამართეს საქართველოს სსრ პრეზიუმის კულტურის სა-

სახელით. ა. მირონიოვი წაიკითხა ჩაკის მონოლოგი გრიბოედოვის „ვაი ქუთისაგან“, ხლესტაკოვის მონოლოგი გოგოლის „რევიზორიდან“, ელოვის მონოლოგი ოსტროვსკის „შემოსვლიანი ადგილიდან“, დონ ტუანის მონოლოგი მაქს ფრიშის „დო-ფუნაიდან“, წარმოადგინა ბაიანისა და პარსიკინის ცეკვის სცენა მაიაკოვსკის „ბაღდინჯო-დან“ და პაროლიანი ძველი ოდესელი კულტებისტუმრებ. გალუბკინამ შეასრულა ძველი რუსული რომანები.







სახეიშო საღამო გაიმართა ი. კეკელიძის სახელობის სახელმწიფო თეატრში, რომელმაც წელს 100 წელი შეუკრულვინა.

ქართული თეატრის დღე ბათუმში ჩვენი თეატრების ახალი შემოქმედებითა და თეატლირება იყო.

● მთებარის დღეს მიეძღვნა საქართველოს თეატრალური სასოგადოების ერთდროული გაჯთხოი ქართული თეატრის დღე. გაჯთხოის პირველ გვერდზე დაბეჭდილია საქართველოს თეატრალური სასოგადოების თავმჯდომარის, სსრ კავშირის სახალხო არტისტის დირიჟირი ალექსიძის წერილი „ფუქრები თეატრის ზვალნიდელ დღეზე“. გაჯთხოი რუბრიკით „უპრა მასპინძლობს ქართულ თეატრს“ გამოქვეყნებულია აქარის ასსრ კულტურის მინისტრის ბიძინა მახარაძის წერილი „თეატრალური ბათუმში“, ხელგუნებათმცოდნეობის კანდიდატის ვასილ კეკელიძის „ბათუმის თეატრის ახი წელი“, „სახი შეიკთხვა ალექსანდრე ჩხაიძის“, სერგო ბაზიაშვილის „ჩვე-

ნი საზრუნავი“. მარჯანიშვილის თეატრის 50 წლისთავის იტდენება საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის რექტორის, პროფესორი ეთერ გუგუშვილის ვრცელი წერილი „სახელოვანი გზა“, აქვე ქვეყნდება მოსკოველი თეატრალური მოღვაწეების აზრი მარჯანიშვილის თეატრის ვახტროლების ვამო. დაბეჭდილია საინტერესო მასალები თეატრის წარსულიდან. აგრეთვე იამზე ვგათუას დიპლომა თეატრის ხელმძღვანელთან გიგა დორთქიანიშვილთან.

მოზარდ მაყურებელთა თეატრის 50 წლისთავს ეძღვნება შალვა გაწერელიძის წერილი „თეატრი და სკოლა“ და ვახტანგ ქართველიშვილის „მოთივინიერებულ საღოს“ წინააღმდეგ“. რუბრიკით ოპერისა და ბალეტის თეატრი — 125 — დაბეჭდილია მუსიკისმცოდნე მანანა ამბეტილის წერილი „ქართული კულტურის იდენტული კერა“.

გაჯთხოი ქვეყნდება აგრეთვე წინამდებარის თეატრის „რუსთაველის თეატრის სათავეებთან“, ლილი ფოფხაძის „მიზი-

დოს მაყურებლის თვლი და უკრია“, ბადრი კობახიძის „ნახევარი ცხოვრების გზა გალიე...“ რომელი ვერაშ საღარაძის შემოქმედების იტდენება. გაჯთხოი დაბეჭდილია დრამატურგ გიორგი ზუზუნიშვილის გიორგინია „ზარები“, რომელიც ეხება კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნოს საქეტაკლს „წამები დღეოფლისა“, ირაკლი ხიშიაშვილის წერილი „ამაღლებული კლასიკის მისაგომებთან“ ეი განხილულია მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრის საქეტაკლი „ქოთქიანი ზუმრობების საღამო“.

აქვე ქვეყნდება ნალია შალუტაშვილის „ახალი შესვდერები“, რომელიც ქართული და უკრაინელი ხალხების კულტურული კავშირის ისტორიას ეხება. გაჯთხოი დაბეჭდილი ვერაშ ანჯაფარიძისა და გრიგოლ ბუნეკაშვილის წერილიც ეძღვნება თინათქი ბურჟუაზიაშვილისა და აკვი ვასაძის სსოვნას.

გაჯთხოი უხვადაა ილუსტრირებული ფოტომაგალი. მოამზადს ნ. ბაბოშვა და ნ. კუკაიძე.

● ტრადიციულ დამკვიდრდა, რომ ქართული თეატრის დღე — 14 იანვარი აღინიშნოს ჩვენი რესპუბლიკის სხვადასხვა ქალქში, წლეულს თეატრალური ზეიში ბათუმში მოეწყო. ბათუმს ეწვივნენ რესპუბლიკის თეატრალური მოღვაწეები; რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის, საოპერო და მუსიკალური კომედიის, რუსთავის, ქუთაისის თეატრების მასპინძობი, რომელმაც მათი საუკეთესო დღეგზებდნ. სტუმრები შეხვდნენ მუშათა კოლექტივებს, ქალაქის ინტელიგენციას.

● დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის სამეო წლისთავსა და საბჭოთა მილიონის სამოც წლისთავს მიეძღვნა საქართველოს სსრ სახალხო მეურნეობის მიღწევათა საქმასოციო დარბაზებ.

ში მოწყობილი ვრცელი გამოფენა „მუდამ მზადყოფნი“, ეს გამოფენა, რომელიც 1977 წლის საკავშირო სამხატვრო გამოფენის ექსპონატთა ერთ ნაწილს შეიცავდა, მოამზადა სსრ კულტურის სა-

მინისტრომ. სსრ მხატვართა კავშირმა და საბჭოთა კავშირის შინაგან საქმეთა სამინისტრომ. წარმოდგენილი იყო ფერწერული, სკულპტურული და გრაფიკული ნაწარმოებები, რომლებიც მრავალფეროვნად აღიბეჭდა საბჭოთა შეიარაღებული ძლიების რევოლუციური შემართება ლენინური იდეების გასამარკველად, თავდადება იმ დღე მოწაოვრების დასაცავად, რომელმაც მან მოაღწია ბრძოლებით, შრომით, კომუნისმის ნათეო იდეალებით შთაგონებულმა. ექსპონატებმა, რომელთა ატორები არიან წვადახსვა რესპუბლიკების წარმომადგენელი ხელოვანი, დამთავლიერებულთა ინტერესი გამოიწვია.

● შრომის წითელი დროშის ორდენისანი დრობოლოვის სახელობის თბილისის სახელმწიფო რუსული დრამატული თეატრის კოლექტივმა მაყურებელს უხვნა ვ. ზუზუნიშვილის პიესა „არ არის საფრენი აინდი“ (პიესის თარგმანი ე. გალუტოვსი). საქეტაკლის დადგმელი რეჟისორია ვ. პეტროვსკი, მხატვრული გაფორმება ეუთუგის დ. ფედერენკოს, კომპოზიტორია ა. რაკვიაშვილი. საქეტაკლში როლებს ასრულებენ საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ბ. კახნიცი და მსახიობი ი. კვიციანიძე.





● შპრზან, 25 დეკემბრის გაიმართა მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის დაარსების 50 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო საღამო, რომელიც შესავალი სტუციეო გახსნა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრმა ო. თაქთაიშვილმა. მოხსენება „მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის განვლილი გზა“ — გააკეთა ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატმა ვ. კიკნაძემ. მისასალმებელი იხტუებები წარმოთქვენ საქართველოს სსრ განათლების მინისტრმა ო. ქიქნაძემ, საქართველოს ალკცენტრალური კომიტეტის მდიანმა გ. წიააურმა, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ, სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა დ. ალექსიძემ, დრამატურგმა გ. ხუაშვილმა, სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა ნ. საცმა და ო. კიხელიძემ, არესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა ე. საყვარელიძემ და გ. ტატიშვილმა, მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრის დირექტორმა ი. გოცირიძემ. თეატრის კოლექტივის მისვალმწინ აგრეთვე თბილისის პიონერთა სახა-

ლისა და სკოლების მოსწავლეები. სამადლობელი სიტუვა წარმოთქვა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა გ. კუპრაშვილმა. საიუბილეო საღამოზე თეატრის კოლექტივმა წარმოადგინა სცენები სპექტაკლებიდან: „ქაშუშიძის გაქარება“, „დარისხანის გასაქარი“, „მე ვხედავ შუგს“, „სიმონა მავარის სიზმრები“, „მერი პოპინა“, „ბურატინო“.

● სპარტაქველს თეატრალურმა საზოგადოებამ მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის 50 წლისთავთან დაკავშირებით გამოცთა ალბომი — „მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი“, შესავალ წერილში თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძე ხტუბა თეატრის დაარსების ისტორიას, მისი შემოქმედებითი განვითარების ტუბაებს, განიხილავს რეპერტუარის და აღნიშნავს მის სცენაზე განხორციელებული სპექტაკლების როლს და მნიშვნელობას მოზარდი თაობის გმირულ-პატრიოტული, ესთეტიკური სულსკუებებით აღზარდში. ალბომის დასაწყისში დაბეჭდილია აფიშა, რომელიც იუწყება

1928 წელს, პირველი სეზონის გახსნას საციის პიესით „ფრცო ბაუერი“, აქ არის რევისორთა, მხახობთა, მხატვართა, კომპოზიტორის ფოტოსურათები. ალბომში შეტანილია 50 წლის მანძილზე დადგმული თითქმის ყველა სპექტაკლის სცენების ამსახველი ფოტოილუსტრაციები.

ალბომის შემდგენელია კოტე ნინიაშვილი, გამომცემლობის რედაქტორი ი. გვათა, მხატვრული რედაქტორი ვ. კანაძე.

● მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის დაარსების 50 წლისთავს მიძღვნიდა აგრეთვე საიუბილეო სესია, რომელიც საქართველოს თეატრალური საზოგადოებებში ჩატარდა. სესია გახსნა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ, სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა დ. ალექსიძემ. მოხსენებით გამოვიდნენ ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატები ნ. არველაძე, ქართული ენასიკა მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატ-

რის სცენაზე“, ვ. კალიში (მოზარდთა თეატრი და მისი პრობლემები), ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატი ნ. დადამიანი და თეატრმცოდნე გ. ჯავახილი (სსო-სოლოლოგიური კვლების კოლოგიური შედეგი), მუწრნალოტი ლ. ზვიადაძე (სსოლდა და მოზარდთა თეატრის), პედაგოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატი ნ. ზოდელავა (მოზარდთა თეატრი და მოსწავლეთა აღზრდის ზოგიერთი პრობლემა), თეატრმცოდნე ვ. ქართველიშვილი (მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი და მისი პრობლემები“).

● სპარტაქველს თეატრალურმა საზოგადოებამ მოაწყო კონკურსი საუეთესო რევისორული, აქტიორული და მხატვრული ნაშუეერებისათვის 1977-1978 წლების თეატრალურ სკოზში დადგმულ თანამედროვე თემატიკისადმი მიძღვნილ სპექტაკლებში. ახლანე კონკურსის ეიურიმ შეჯამა შედეგები და მიანიჭა პრემიები: საუეთესო რევისორული ნაშუეერებისათვის — შალვა ბარნაძის, მოზარდ მაყურებელთა ქართულ სახელმწიფო თეატ-

რში დადგმული სპექტაკლისათვის „მე ვხედავ შუგს“, გიზო შორდანიას — ზ. ფალიშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში განხორციელებული სპექტაკლისათვის „მთვარის მოტაცება“.

საუეთესო აქტორული ნაშუეერებისათვის პრემიები მიენიჭა ნ. წარბაქიძეს — ბათუმის ო. ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლში „სანამ ურემი გადამარტდება“ ეკატარას როლის საუეთესო გან-

სახიერებისათვის და ს. გომალაძის — ნელის როლის შესრულებისათვის თბილისის ა. გრიბოედოვის სახელობის რუსული დრამატული თეატრის სპექტაკლში „მეაცრი თამაშობანი“.

პრემიები მიენიჭა ი. ცანაძეს — ბათუმის ო. ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლში „სანამ ურემი გადამარტდება“ ავაბოს როლის შესრულებისათვის და იმლდარ ბაწაძეს — ზ. ფალიშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური

თეატრის სპექტაკლში „მთვარის მოტაცება“ თარაშ მუწვარის როლის შესრულებისათვის. აგრეთვე პანტომიმის თეატრის მხახობის პირა მებაქაძის სპექტაკლში „წეროში“ წერის სახის განხორციელებისათვის. გარდა ამისა, წამახალი სცენელი პრემიები გადაეცა ბათუმის ო. ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო თეატრის მხახობების მურად ხინდაძეს და იუსუშ კობალაძის თეატრში ხანჭარლივი და ნაყოფიერი მუშაობისათვის.

# სამეოღორო გეოგრაფია

წ. ნივარძე  
ოთარ იოსელიანის  
პორტრეტი



ვ. ჯაფარიძე  
მედი თბილისი



ლ. შენგელია-აბაშიძე  
სტუდენტის პორტრეტი

● **სამართიველი** მხატვრები არ ღალატობენ თავიანთ, უკვე მრავალი წლის მანძილზე დამკვიდრებულ ტრადიციას „საგაფაფხულო“ და „სამეოღორო“ ანგარიშებისა. აღნიშნული გამოყენებით, რომლებიც ყოველწლიურად ეწეობა და სხვაოდ ვრცელ ექსპოზიციას შეიცავს ხოლმე, შეტ-ნაკლები მხატვრული დონით ხასიათდება. ეს გასაგებია, თუ გავითვალისწინებთ გამოყენება სისხრის, გარკვეულ კომპოზიციის საგამოყენო კომპეტის მხრიდან, რომელიც აშკარად სუსტ ნამუშევრებსაც უთმობს ხოლმე ადგილს ექსპოზიციას. ამიტომაც ზოგჯერ ამგვარი რიგითი გამოყენება ღარიბი გამოდის მაღალმხატვრული სურათებითა თუ ქანდაკებით. მაგრამ აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ „სამეოღორო“ — „საგაფაფხულო“ ექსპოზიციები რაც საინტერესო, თვალსაჩინო ახალ ნამუშევრებსაც შეიცავს ხოლმე, ნამუშევრებს, რომლებშიც ჩანს ავტორთა ზრდა და დოქტრინა, ახალი იდეურ-სახვითი ამოცანების დასახვა და გადაწყვეტა.

უკანასკნელ „სამეოღორო“ გამოყენას წთილანობაში, ვერ მივიჩნევდით ქართველ მხატვართა მოღვაწეად, მათი შესაძლებლობების სათანადო დემონსტრირებად ექსპოზიციის მრავალად უკვე გამოჩენილი უფერული ნაწარმოებია — ფერწერაშიც, ქანდაკებაშიც, გრაფიკაშიც. შედარებით მიმზი დეკორატიული დეკორატიული-გამოყენებითი ხელოვნების დარბაზი, სხვადასხვა მასალაში განხორციელებული კერამიკული ნაკეთობანი, ქედურობა, ფერა-

დოვანი გომელები კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებდა მასალის, ფაქტურის, ფერისა და რამენდებული ნახატის მოხდენილი გამოყენებით, ამოცანათა მრავალფეროვნებით.

პორტრეტული უნარის ნამუშევრებიდან, კერძოდ გრაფიკაში, ექსპოზიციასი გამოირჩეოდა წ. ნივარძის „ოთარ იოსელიანი“, დ. ერისთავის „გივი გვიგეკორი“, ლ. შენგელია-აბაშიძის მიერ შესრულებული პორტრეტები, ქანდაკებებიდან — ირ. ოქროპირიძის „ბესარიონ ფლენტი“, გ. შვებაცაბაის „გობადრიძე“, თ. ლვინაშვილის „დათო“, რ. ნაროშვილის „მსახიობი ვ. ჩხაიძის პორტრეტი“, ფერწერაიდან — ი. პატაშვილის, თ. ხუციშვილის ნამუშევრები.

ექსპოზიციასი იყო რამდენიმე მეთველი პეიზაჟური ტილო — გ. თომიანი „შიომღვიმე“, ვ. ჯაფარიძის, წ. დავითაის პეიზაჟები, ნ. შალიკაშვილის სოფლის ჩანახატები და სხვ.

სამეოღორო გამოყენაზე აქტიურად მონაწილეობდნენ ახალგაზრდა მხატვრები, ინტერესს იწვევდა ქ. კინწურაშვილის ილუსტრაციები საბავშვო ლექსებისათვის, დ. მასხაშვილისა და ქ. ოქროპირიძის ნატურმორტები, ქ. ხოლუაშვილის, ჯ. ზენაიშვილის და სხვათა ნამუშევრები. ადამიანურ სიბოძა და სიყვარულს გამოხატავდა ახალგაზრდა მოქანდაკის პ. იაშვილის ორფიგურიანი სკულპტურული კომპოზიციის „ბედნიერი პაპა“.



დ. ერისთავი  
გივი გვიგეკორის  
პორტრეტი



გამოყენის კუბო





Л. И. Брежнев

ДЕТИ — НАШЕ БУДУЩЕЕ

Первого января по Центральному телевидению было передано выступление Генерального Секретаря Центрального Комитета КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР тов. Л. И. Брежнева, — «Дети — наше будущее».

В журнале напечатан текст этого выступления. (стр. 2).

РЕСПУБЛИКАНСКАЯ  
ВЫСТАВКА ХУДОЖНИКОВ  
ТЕАТРА И КИНО

Республиканская выставка художников театра и кино, организованная в Государственной картинной галереи Грузии, вызвала большой интерес общественности. Ей был посвящен специальный пленум Союза художников и Театрального общества Грузии.

Публикуются статьи искусствоведа Г. Амибгвашили («Современность грузинской театральной живописи»), Ц. Кухидадзе («Грузинская школа сценографов»), и И. Дзудовой («Опираясь на традиции»), анализирующие творчество художников театра и кино (стр. 3).

Михаил Туманишвили

СЦЕНИЧЕСКОЕ СЛОВО

Статья известного режиссера М. Туманишвили касается проблемы актерской речи. Велика сила воздействия живого, страстного слова, и актерское искусство — это прежде всего владение речью, знание ее широчайших возможностей, умение вдохнуть в нее жизнь. (стр. 20).

Мераб Гегია

ВОЗРОЖДЕННАЯ  
СОВРЕМЕННОСТЬЮ

Новую жизнь обрели лучшие догедолюционные пьесы в современной грузинской театре и как узнаывает автор, они обогатили современное грузинское театральное творчество — именно возрождение этих пьес, отмечает он, способствовало упорно на грузинской сцене трагикомедии. (стр. 26).

ფორმაზე და მისი შეტრულებების ზოგიერთ მხარეზე. სოხუმის II სამუსიკო სკოლაში თეორიული საგნების პედაგოგთა სემინარია ჩატარეს საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს მეოჯლა. ბინეტის დირექტორმა ე. კილაძემ და ამავე კაბინეტის მეოჯლაბმა რ. ბაბა. ლიკაშვილმა, პედაგოგმა თ. გვეტაძემ.

მომხსენებლები შეებნ სოლფეჯიოს სწავლების მეოჯლაის საკითხებს. ამავე დროს ტარდებოდა ღია გაკვეთილები სამუსიკო სკოლის ეველა კლა. სის მოსწავლეებთან.

ვინაიდან რესპუბლიკის ბევრ და მათ შორის აფხაზეთის ასსრ სამუსიკო სკოლებში გაიხსნა მოსა. მზადებელი ჭგუფები, სპეციალური მეცადინეობა მიეძღვნა ბავშვთა მუსიკალური აღზრდას. ამ ჭგუფებში და აგრეთვე I, II, III კლასის მოსწავლეებთან საჩვენებელი გაკვეთილები ჩატარდა პედაგოგმა თ. გვეტაძემ.

სოლფეჯიოს სწავლების მეოჯლაის საკითხებზე ლექციები და ღია გაკვეთილები V, VI, VII კლასის მოსწავლეებთან ჩატარდა მეოჯლაბმა რ. ბაბაიკაშვილმა, იგი შეებო როგორც პედაგოგის როლის და დანიშნულებას, ასევე პრაქტიკულ საკითხებს.

სემინარების ბოლო ორი დღე დაებო სამუსიკო სკოლების დირექტორებისა და სასწავლო ნაწილის გამგეების სემინარიათაბორის საორგანიზაციო და სასწავლო-აღმზრდელი ბითი მუშაობის საკითხებზე.

სემინარი ჩატარეს მეოჯლაბინეტის დირექტორმა ე. კილაძემ და კადრებისა და სასწავლო დაწესებულებათა სამმართველოს ინსპექტორმა თ. დვალიძემ.

● სპარტიველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ზელოვნების და კულტურის სასწავლო დაწესებულებათა მეოჯლაბინეტმა 4-დან 11 იანვრამდე ჩატარა სემინარები აფხაზეთის ასსრ სამუსიკო სკოლების ფორტეპიანოს, სოლფეჯიოსა და მუს. ლიტერატურის პედაგოგთათვის.

სოხუმის კომპოზიტორთა სახლის საკონცერტო დარბაზში ფორტეპიანოს კლასის პედაგოგთათვის ლექციები წაიკითხა დამს. პედ. ნ. ვენერაშვილმა, რომელიც დამსწრეთ ესაზურა ი. ბახის პატარა პრეტულდებზე და ფუგებზე, ორხმან და სამხმან ინვენციებზე. საჩვენებელი და თემატური გაკვეთილები ჩატარეს დამსხ. პედაგოგებმა — ო. ორბიხიჯიკაიამ და ტერ-გაზარიანმა.

თემატურ გაკვეთილებზე განხილულ იქნა ტრიულებს, პიენებისა და სხვა ფორმის ნაწარმოებებთა საშემსრულებლო თავისებურებანი.

გაკვეთილებზე გამაზილებული იყო ყურადღება ნაწარმოებთა ტექსტის სწორ წაითხვაზე და მუსიკალური ფორმისა და ფრაზების, არტიკულაციის, პედალოზაციის, დინამიის, მელოზმების და სხვა პიანისტური ნერხების ირგვლივ.

გაკვეთილები ჩატარდა პედაგოგების: ნ. ანჯაბას (სოხუმის III სამუსიკო სკოლა), ა. ბარკალაის (სოხუმის II სამუსიკო სკ.), დალიევას (სოხუმის I სამ. სკ.), ვ. შიროკოვას (სოხუმის — I სამ. სკ.), ო. ტყემატივის (სოხ. III სამ. სკ.), პანშინასა და ს. აგუშას (სოხ. III სამ. სკ.) მოსწავლეებთან.

სოხუმის I სამუსიკო სკოლის ფორტეპიანოს კლასის პედაგოგებისათვის ნ. ექვთაშვილმა წაიკითხა ლექცია სონატურ

В статье показан творческий путь режиссера и актера Резо Эсадзе — автора фильмов: «Четыре страницы одной молодой жизни», «Фро», «Секундомер», «Щелчки», «Любовь с первого взгляда».

Р. Эсадзе, как актер, участвовал в фильмах «Городок Анара», «Щелчки», «Любовь с первого взгляда» (стр. 30).

**Наталья Луначарская-Розенель**

**МАРДИАНИШВИЛИ**

В переводе Гиви Самсонадзе напечатана глава из книги Н. Луначарской-Розенель «Память сердца» (стр. 33).

**Русудан Тиканадзе**

**ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ ИГРОВОГО КИНО**

Некоторые аспекты одной из важных проблем современного кинематографа — документальности игрового кино рассмотрены в статье на основе анализа художественных фильмов «Приди в долину виноград» Г. Шенгелая и «Пастораль» О. Носелиани (стр. 42).

**Нодар Андгуладзе**

**МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ОБЩЕЙ ТЕОРИИ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Публикуется продолжение статьи Н. Андгуладзе (см. «Сабочта хеловнеба», № 1, 1979 г.) (стр. 47).

Публикация.

**Иосиф Имедашвили**

**КОМПОЗИТОР НИКО СУЛХАНИШВИЛИ**

Публикуются воспоминания Н. Имедашвили об известном композиторе Нико Сулханишвили (стр. 52).

Дилемма — рок или случайность — впервые в ясной форме высказывал стоицизм, выражает несовместимость строгой определенности (неизбежности) и неопределенности. В работе анализируется отражение этой дилеммы в литературе: проводится сравнительный анализ трагедии Софокла «Царь Эдип» и романа М. Фриша «Homo Faber». Мировоззренческой основой первого произведения является мифологическая вера в рок, а второго — абсолютизация чистой случайности. В работе доказывается, что оба решения данной дилеммы приводят к мистике. Научное решение вопроса может быть основано на признании общественной закономерности, являющейся диалектическим единством необходимости и случайности. (стр. 59).

**Тамаз Чхенкели**

**ПАРНАВАЗ — 666**

В предыдущей статье (см. «Сабочта хеловнеба», 1978 г., № 8) было подчеркнуто, что на септимально-соответствующих порядковых числах 7—10—13 в «Асomtаврули» поставлены типологически однородные графемы.

На этом основании автор предлагает таблицу септимально-соответствующих чисел «Асomtаврули» (см. начало). Анализ таблицы выявил два числовых (большой и малый) квадрата, с помощью которых определяются «графические числа» букв древнегрузинского алфавита. Все это дало возможность автору построить графическую структуру «Асomtаврули», которая своим началом и концом имеет буквы (первая и тридцать пятая) с одинаковыми графическими числами, равными геометрическому числу бога «Армаза» — 149 (7<sup>2</sup>+10<sup>2</sup>).

В геометрическом центре структуры, т. е. на 18-ом месте (1, 18, 35) стоит буква, облик которой отмечен графической инерцией первой буквы алфавита. Септимальным центром структуры (18—24) является буква, стоящая на 24-ом месте.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ზაბოიის, პ. შუგენტეის და ი. კვაანტირაძის ფორტები.

Эта буква представляет собой равносторонний крест; тем самым, она и графически олицетворяет «центр» вола центра (стр. 65).

**Поль Валери**

**МЫСЛИ**

«Мысли» (заглавие условное), в переводе Б. Брегвадзе, знакомит читателя с одним весьма важным аспектом творчества великого французского поэта и мыслителя Поля Валери (1871—1945)... На протяжении полувека ежедневно, с пяти часов утра до полного рассвета («мыслью лампой и солнцем», как выражался он сам) Валери усердно заполняет страницы своих знаменитых «Тетрадей» миниатюрными шедеврами критического, аналитического, экспериментального характера, тематика которых столь же обширна и разнообразна, как сама действительность (мораль, социология, религия, политика, искусство, эстетика, философия, история, литература и т. д.). (стр. 74).

**ДЕТСКИЕ РИСУНКИ**

В журнале напечатана информация о выставке детских рисунков, посвященной Дню грузинского театра (стр. 78).

**Акакий Васадзе**

**ВОСПОМИНАНИЯ И МЫСЛИ**

Продолжается публикация второй части книги воспоминаний народного артиста СССР А. Васадзе. (см. «Сабочта хеловнеба», 1973 г., № 1 (стр. 88).

**Валерьян Канделаки**

**СОКРАТ**

Пьеса известного драматурга В. Канделаки воссоздает последний день жизни великого греческого философа. (стр. 99).

მატერული რედაქტორი პლაქსი ბაღაუაშვილი.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 8/11-79 წ., უც 00321 შუკვ. № 3454. ტირაჟი 6.400. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15. სახლირცებო-საგამომცემლო თბაში 19,75. ფასი 1 ზან.

საქართველოს კომუნისტური კომიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1979.

საქართველოს კომუნისტური კომიტეტის გამომცემლობის სტამბა.

თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 93-93-59.

0580360 76172