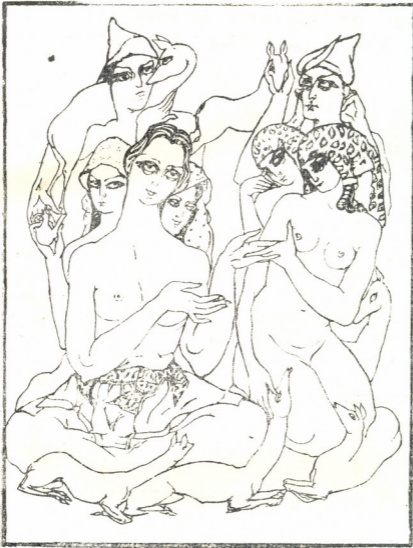



ს ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა



III
(81)

4-5-6-97

სელოვნება


ჟურნალი „სელოვნება“
1991 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს —
თავისუფალი სელოვნება

4-5-6—97

ჟურნალის დამაარსებელია „სელოვნების“ რედაქცია და
საქართველოს კულტურის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

მთავარი რედაქტორის
მრავლი
ლამარა ელიოზიშვილი

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

მხატვრული რედაქტორი პავლე შავჩანავაძე

საქართველოს ჟურნალ-გაზეთების
გაშთმცემლობა „სამშობლო“
თბილისი, 1997

რედაქციის მისამართი: 380002 თბილისი, უზნაძის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-12-24

ჟურნალი რეგისტრირებულია საქართველოს იუსტიციის
სამინისტროს მიერ, № 0789

ნოზარშია:

თეატრი

ვახილ კიკნაძე — ტრაგიკული გედი თეატრისა	2
აფლატუნ ნემატზადე — თურქული თეატრის ზვირგვინი	72
ელდარ იბერი — წარმოსახვის თეატრი — რადიოთეატრი	91
მიხეილ თუმანიშვილი — „ბიმი იძირება“	98
მანანა ტურიაშვილი — „ჯერ დანიხცენენ, მერე იმორწინენ“	103
აკაკი დვალიშვილი — უფროსი მებოზრის ბახსენება (იოსებ გრიშაშვილი)	110
ახალგაზრდა დრამატურგთა „ბიზმინთის და ჰოზულეთის სემინარი“	125
ირაკლი სოლომანიშვილი — იყო ერთი სოფელი (პიესა)	128

სახვითი ხელოვნება

იზოლდა ჭიჭინაძე — სახარების მხატვრული გაფორმების ეროვნული თავისებურება XIII-XIV სს. მიწანაზე	21
ირმა მათიაშვილი — „ნიმართის“ სერია დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში	33
აკაკი დვალიშვილი — უფროსი მებოზრის ბახსენება (სოლიკო ვირსალაძე)	50
ლილი ოსევაშვილი — ღმრთისმშობელი ყრმითურთ — თავფურცლის კომპოზიციური ჯგუფის ოთხთავიდან	56
თინათინ ხეხიაძე — ალექსანდრე ბანძელაძის აბსტრაქტული სურათები	76
ხალოშე ციხარიაშვილი — ბიმი უანდაბაშვილის ბოგაქანები	113

კინო

თეო ხატიაშვილი — „მე ვიძებ ცხოვრების ფრისკაბს“	66
ნინო ხულაძე — ჟორჟ მელიესი — ლიკა თავართქილაძე — დემიდ უარა ბრიფინტი	88
რუსულან მირცხულავა — რამდენიმე მოსაზრება თანამედროვე კინოს უფროსების შეიქმედების შესახებ	106

გარეკანის პირველ, მეორე და მესამე გვერდებზე: ლ. გუდიაშვილის ნახატები

ტრაგიკული გედი თეატრისა

ზასნილ კიკნაძე

ჟურნალი იწყებს ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, პროფესორ ვასილ კიკნაძის — „ქართული თეატრის ისტორიის“ ბეჭდვას. ამ უკანასკნელ წლებში საქართველოს არა ერთი ისტორია დაიწერა. სხვადასხვა ავტორები განსხვავებულად იაზრებენ ისტორიულ პროცესებს. ასევე არაერთი ისტორია დაიწერა ქართული ლიტერატურისა და სხვა დარგების შესახებაც. ამ მხრივ ყველაზე შეტად ჩამო-

არჩა ქართული თეატრის ისტორიის კვლევის საქმე. დღეს ბევრი რამ ახლებურად არის გააზრებული. ამიტომ რედაქციას მიზანშეწონილად მიაჩნია გამოაქვეყნოს ვ. კიკნაძის შრომა, რომელიც სწორედ უკანასკნელ წლებშია შექმნილი. იმედია, რომ იგი დაეხმარება სხვა თეატრმცოდნეებს, რომლებიც განიზრახავენ ქართული თეატრის ისტორიის დაწერას.

რედაქციისაგან

XVIII საუკუნის შესახებ არსებობს განსხვავებული შეხედულებანი. იგი დაცემის, ქართველთა დაძაბუნებისა და შემოქმედებითი ენერჯის დაშრეტის საუკუნედ მიაჩნია, ზოგს კი პირიქით, — აღმავლობისა, აღორძინებისა. არის სხვა მოსაზრებაც. აზრთა სხვაობას ის განაპირობებს, თუ ვინ რა პოზიციიდან აფასებს საუკუნეს. რას მიიჩნევს ღირსების ათვისის წერტილად, რომელ ნაკლს რა მნიშვნელობას ანიჭებს და საერთოდ, რა არის მისთვის ეპოქის უმთავრესი ღირებულებანი. ძირითადად კი უარყოფითად ფასდებოდა საუკუნის როლი საქართველოს ისტორიაში. იაკობ გოგებაშვილმა სპეციალური შრომა მიუძღვნა ამ პრობლემას. „ჩვეულებრივი აზრით, — წერს იგი — საქართველო მეთვრამეტე საუკუნის გასულს მოცული იყო გონების სიბნელითა და მოკლებული განათლებასა“. მაგრამ ეს არ არის ობიექტური შეფასება. ი. გოგებაშვილის აზრით, საუკუნე უდიდესი სულიერი და ეკონომიური მოვლენებით აღინიშნა: „ორი სასულიერო სემინარია, თელავში და

თბილისში, უმზადებდა საქართველოს ერს განათლებულს მწყემსთა. მაშინდელ სემინარიელებს ტვინს როდი უწყალებდნენ უცხო ენაზედ სწავლითა. ყველა საგანს მოისმენდნენ დედა-ენაზედ. მთელი სისტემა სემინარიისა დამკვიდრებული იყო ნაციონალურ ნიადაგზედ... თვით მეფეც დაივილიდა ხოლმე სასწავლებლებს. სცდიდა სწავლაში მოწაფეთა, თავის ხელით ასაჩუქრებდა უკეთესებს... მოწაფენი დროთა ამით იყვნენ ოთხასამდის“.¹ საქართველო მდიდარი იყო განათლებული მოღვაწეებით, რაც ყველაზე მთავარია, მომწიფებული იყო ხალხის აზრი საქართველოს გაერთიანებისათვის. „მთელი ერი საქართველოსი, ყოველი მისი წოდება, მეთვრამეტე საუკუნის დამლევს ჰგრძნობდა ერთობის აუცილებელ საჭიროებას. ერთობას თხოულობდნენ ყველანი: გლეხნი, აზნაურნი, თავადნი, სამღვდელონი, იმერნი და ამერნი“. მაგრამ საუბედუროდ „თვით მეფე ერეკლე მეორე, საუკეთესო წარმომადგენელი ვახტანგ მეექვსის შემდეგ ბაგრატიონთა გვარისა მეთვრამე-

ტე საუკუნეში წინ აღუდგა დასავლეთის და აღმოსავლეთის საქართველოს შეერთებას, ჩაშალა ეს ბრძნული წადილი. ერისა იმ ეგოისტური წვრილმანი მიზეზის გამო, რომ თავის შვილის-შვილისთვის არ ეწყენინებინა და არ მოეკლო იმერთის ტატხედ ფარფაშობა". ამასთანავე, ისიც ფაქტია, რომ გიორგიმ, მამასთან უბრალო უსიამოვნების გამო არ მოაშველა ერეკლეს ქიზიყილამ ჯარი სპარსელების წინააღმდეგ და შეიქმნა მიზეზი თავისი ქვეყნის აზრებისა აღა-მაჰმად-ხანისაგან". გიორგიმ მეფემ კი უამრავი დრო დახარჯა „ხატების მოხვევაში და ბერულ ჩხირკედლობაში, მაშინ, როდესაც ყოველის მხრით მის სამეფოს მრავალი მტერი აქეთ-იქიდან უწყვეტდა ილაჯს,² ყოველივე ეს იმის მაგალითებია, რომ დაკნინდა ბაგრატიონთა გვარი, ზოლო მისი შეცდომები არ შეიძლება მიეწეროს ხალხს. სამეფო სახელის „დაუძლურებას მიაწერენ მთელ ერსა“, „გადააქვთ მთელს სალხედ“ — გულისტყვილით წერს იაკობ გოგებაშვილი.

სულ სხვა სურათს წარმოადგენს ქართველი ერი. „თავისი ღვაწლიანი მარჯვენა ბევრგან ჰქონდა დაკოდილი, მაგრამ ჯერ კიდევ მაგრად ეჭირა დროშა თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისა. ჯერ კიდევ მტკიცედ იცავდა პირველს ადვილს კავკასიის ხალხთა დასაში, ჯერ კიდევ ერთად-ერთი ლამპარი იყო ცივილიზაციისა არამც თუ კავკასიონში, არამედ მთელს მცირე აზიაში“. რა აძლევს საფუძველს ამის თქმისას გოგებაშვილს? როგორია ეკონომიური და კულტურული მდგომარეობა? „არამც თუ ქალაქებსა, თითქმის ყველა სოფელსა ჰყვანდა ხელოსნები, რომლებიც აკმაყოფილებდნენ ხალხის მოთხოვნებს. მაშინდელი საფეიქროები უხვად უმზადებდნენ ხალხს სამოსელს... თქრომჭედლობა, მხატვრობა. არქიტექტურა ქართველებში გავრცელებულნი იყვნენ...“ გოგებაშვილის დამოწმებით, 1768 წელს ერთ-ერთი ფრანგი მოგზაური დელაპორტი წერდა: „ეს ქვეყანა საესეა პურით, ბალეულობით და ხილით. აქაური პური და ხო-

რცი მეტად გემრიელია. ღვინო მოყავთ ძალიან კარგი და ქართველებს სმაში ვერავინ შეედრება. ქალღმერთსა ქართველოში ისეთი მშვენიერები, ისეთი ლამაზები არიან, რომ განუცვიფრებლად მე მათ ვერ შევხედავდი. მამაკაცები არიან ამაყნი და ამაპარტავანი... თუ კარვად გავშინჯავთ, არა ერთს მსგავსებას ვიპოვნით ქართველთა და ფრანციელთა შორის“. აქვე არის ერთი საყურადღებო სტრიქონი: „საქართველო არის ქვეყანა, სადაც მეტის-მეტის სიამოვნებით სცხოვრობენ, თუმცა იაფად კი ისმენენ ამ სიამოვნებას“.

ერთობ საგულისხმო დეტალია ქართული ხასიათის წარმოსაჩენად!

მაშინდელნი თავადაზნაურნი ფუფუნებით ცხოვრებას არ იყვნენ მიჩვეულნი. ჰქონდათ მამულიშვილური გრძნობა. მუღამ „შეიარაღებულნი იდგნენ ბრძოლის ველზედ, მარტივს, სპარტანულს ცხოვრებას მიჩვეულნი. მათი მოთხოვნილებანი თითქმის არაფრით განირჩეოდნენ გლეხთა მოთხოვნილებათაგან“. თუმცა, „ბატონ-ყმობა როგორც ბუნების წინააღმდეგ და ადამიანის ღირსების დამამცირებელი დაწესებულება, მაშინაც საძაგელ სენს შეადგენდა, მაგრამ ეს სენი მოკლებული იყო თავის გამრყენელს თვისებასა“. გოგებაშვილი აქ არც იმ ფაქტებს უვლის გვერდს, როცა ფეოდალები თავკერძობას იჩენდნენ, ლალატობდნენ ქვეყანას, მაგრამ იგი ხაზს უსვამს ეპოქის მთავარ ტენდენციას. მისი აზრით, ქართული ენა სწორედ მაშინ იყო უფრო მოვლილი და შენახული. „ქართველი გლეხი მთელს საქართველოში გრძნობდა თავის-თავს, როგორც საკუთარ სახლობაში, ყველგან მისი ენა გაისმოდა, ყველა სახელმწიფო დაწესებულებაში ეს ენა სუფევდა“. აქვე არის ერთი საინტერესო და უაღრესად პრინციპული ხასიათის შენიშვნა: „ქარიშხალივით დაცემა მტრისა, რომელიც დამარცხდება თუ გაიმარჯვებს, ორივე შემთხვევაში სტოვებს ქვეყანას და ბრუნდება თავის სამშობლოში“. გასაგებია. იაკობ გოგებაშვილი თუ რატომ წერს ამას, მისი შრომა

საქართველოს
მეცნიერული
ბიბლიოთეკა

ხომ საშინელი რუსიფიკაციის პირობებში დაიწერა? ისიც ზომ ფაქტია, რომ საქართველომ ამდენი უბედურება აღმოსავლეთისაგან სწორედ ჩრდილოეთის გამო გადაიტანა. „გაბრაზებული ერეკლეს კავშირით რუსეთთან, 70 ათასი ჯარით სპარსეთის შაჰი მოადგა თბილისს“.

მეთვრამეტე საუკუნე განათლების მწიგნობრობის საუკუნეა. „მაშინდელი ჩვენი მწიგნობრობა და ლიტერატურა ბევრით შეესაბამებოდა იმ ხარისხს განათლებისას, რომელიც ევროპამ გამოიარა მეთვრამეტე საუკუნეში“. ეს არის ეტაპი, როდესაც საქართველო უახლოვდება ევროპულ სამყაროს, ხდება მის საზღვრებს სისტემაში შეღწევა. მაშინ „ვოლტერსაც კი ჰყავდა ჩვენში თაყვანისმცემლები“. ადვილი არ იყო ბევრი მახინჯი აზიური წესის მოსპობა, რომელსაც ღრმად ჰქონდა ფესვი გადგმული, ხოლო ამ წესთა შორის უკეთესი კრისტალდებოდა და ქართულდებოდა, როგორც კი „ცოტაოდენის ჭუჭუტანიდგან შემოაშუქა ევროპის ნათელი“. უმალ დაიწყო სულიერი მოძრაობის წარმოჩენა.

ვინ არიან მეთვრამეტე საუკუნის მოღვაწენი, რომლებმაც ჯანსაზღვრეს საუკუნის კულტურის დონე? ესენია: სულხან-საბა ორბელიანი, დ. გურამიშვილი, ანტონ I, ვახუშტი ბაგრატიონი, ბესიკი, ზ. გაბაშვილი, გ. მაიორი, გ. მცირი, ტ. გაბაშვილი, გ. რექტორი. ბერი ეგნატაშვილი, თეიმურაზ II, ა. მესხიშვილი, ვ. ორბელიანი, დ. ჩოლოყაშვილი, ალ. ამილახვარი და სხვები. ქართული მწერლობა და ქართული ფილოსოფიური აზროვნება, რომელსაც დიდი ტრადიცია ჰქონდა, ვითარდებოდა ევროპული ორიენტაციის გზით. მიმდინარებოდა აზრთა ბრძოლები, შინაგან წინააღმდეგობათა ძლევის პროცესი. ზაქარია გაბაშვილი. რომელიც თანამედროვეთა სიტყვით ყოფილა „ძველთა ფილოსოფიისა სწავლასა შინა გამოცდილი და ღვთისმეტყველებსაც მიწვენილი“, ებრძოდა ანტონ პირველ-კათალიკოსს. ეს იყო შეზღუდულბათა ბრძოლა. გაბრიელ მცირმა შეად-

გინა ლიტურგიული ხასიათის კრებულ-
ლი, ეწეოდა მთარგმნელობით მოღვაწეობას, ცნობილია მისი ნაშრომი „მღვდელმთავრისა ლიტურგიისა განმარტებაი სახისმეტყველებითი“ და სხვა. ფართოდ იყო ცნობილი გაიოზ რექტორის განსწავლულობა და კულტურულ-ლიტერატურული მოღვაწეობა. სასულიერო პირების დიდი სამეცნიერო და სალიტერატურო მოღვაწეობა ქართული ქრისტიანული კულტურის განვითარების უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი იყო. დავით გურამიშვილმა ქართული პოეზია აღმოსავლური მოტივებისა და სტილისადმი ეპიგონური დამოკიდებულების სფეროს გამოაცალა, ნაციონალური ნიადაგი განუმტკიცა და ევროპულ კულტურას დაუახლოვა³. „დავით გურამიშვილი, უწინარეს ყოვლისა, პოეტი—მოქალაქეა, რომლის ესთეტიკური კულტურა ეროვნული მწიგნობრობის მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციებითაა განაყოფიერებული. მაგრამ მისი პოეტური შთაგონება მთლიანად XVIII ს. ქართული სინამდვილითაა ნასაზრდოები. მას სრულიად კონკრეტულად აქვს წარმოდგენილი ხელოვანის დანიშნულება. პოეტი ჭირისუფლად უნდა ედგეს ხალხის ცხოვრებას“⁴. დ. გურამიშვილი ქმნის გაბაშვილის ფორმის ნაწარმოებებს. მკვლევართა აზრით (კ. კეკელიძე, დ. ჯანელიძე, ა. ბარამიძე და სხვები) მისი დიალოგის ფორმა ქმნის თავისებურ სახალხო სანახაობას. იგი უხვად იყენებს ხალხურ მოტივებს. დ. ჯანელიძემ სპეციალური შრომა მიუძღვნა მას („დ. გურამიშვილი და სახიობა“).

XVIII საუკუნეში ინტენსიური ხდება თეატრალური ცხოვრება. წარმოქმნება განსხვავებული ტენდენციები. სანახაობითი კულტურის განვითარების ხანგრძლივ პროცესში ფორმირდება ორი ტენდენცია: ერთია — თეატრილია ცის ქვეშ და მეორე — თეატრი შენობაში. ხალხური თეატრალური სანახაობანი, ჭაიშპროვიზაციო თეატრი და სახიობის სხვა ფორმები არსებობას აგრძელებენ ხალხური თეატრალური ფორმით. ხოლო შენობაში ყალიბდება

პროფესიული თეატრი თავისი რეპერტუარით, დასით, ხელმძღვანელით.

ერეკლე მეორის სასახლის კარის თეატრის წარმოქმნა არა მარტო თეატრალურ-სანახაობითი კულტურის დიდი ტრადიციის შედეგია, არამედ XVIII საუკუნის მნიშვნელოვანი სამწერლო, ფილოსოფიური და საგანმანათლებლო ტენდენციების ზემოქმედებითაც აიხსნება. მასზე გარკვეული როლი ითამაშა სასკოლო დრამის შექმნამ, რომელიც თელავის (1782) და თბილისის (1755) სემინარიებს უკავშირდება. სასკოლო დრამა, როგორც დრამატულ ნაწარმოებთა გარკვეული ფორმა დასავლეთ ევროპაში XV საუკუნეში აღმოცენდა, რუსეთში — მოგვიანებით, XVII საუკუნეში. საქართველოში კი იგი XVIII საუკუნეში ისახება. ის ფაქტი, რომ სემინარიის წესდების საფუძველზე დაშვებული იყო კვირაში ერთხელ „კომედის ან სხვა რაიმე საჩინო თამაშობის“ ჩვენება, გარკვეულ იმპულსს აძლევდა თეატრის განვითარებას და თავის ადგილს იკავებდა საგანმანათლებლო სისტემაში.

XVIII საუკუნის თეატრის წარმოქმნას გარკვეულად ხელი შეუწყო რუსეთთან ურთიერთობამ. გაბრიელ მაიორს განათლება (არტილერიის) რუსეთში ჰქონდა მიღებული. რუსეთში მოღვაწეობდნენ მსახიობები სილოვან ზანდუკელი, შალიკაშვილი, ფანჩულიძე და სხვები⁴, რომელთა მოღვაწეობას ერთგვარი მასტიმულირებელი როლი ჰქონდა ქართული თეატრისათვის.

ერეკლე მეორე „ახალგაზრდებს გზავნიდა რუსეთში სწავლა-განათლების მისაღებად, რათა მათი საშუალებით გადმოენერგათ საქართველოში რუსული კულტურა. ცნობილია მაგალითად, ერთი ასეთი ჯგუფი ახალგაზრდებისა, რომელშიაც შედიოდნენ: დავით ბატონიშვილი, ერასტი თურქესტანიშვილი. გიორგი ავალიშვილი, ივანე ორბელიანი, რუსეთში ყოფნისას ისინი გაეცნენ თეატრსაც და სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ განუზრახავთ წარმოდგენების გამართვა. მათ მიმატებით მეფე ერეკლესა და აგრეთვე ავალიშვილების

ქალები. ასე რომ, საქირო დასო დაუბრკოლებლივ შემდგარა, შეუძენიათ ბინაც წარმოდგენისათვის — სახლად მესხნიშვილისა, ორბელიანისა და მელიქიშვილისა“⁵

თელავში სემინარიის რექტორის დავით ალექსი-მესხიშვილის მეთაურობით იდგმებოდა წარმოდგენები. სასკოლო და სასახლის კარის თეატრები თელავში აფართოვდნენ ქართული თეატრის სივრცეს.

80-იანი წლების დასასრულიდან, უკვე არსებობდა გაბრიელ მაიორის თეატრი, რომელიც თანამედროვეთა მოგონებებით, 90-იანი წლების დასაწყისში „თბილისსა და თელავში კომედიებსაც თამაშობდნენ და თუკი ეს ასეა. მაშინ დაუჭერებელია, რომ გიორგი ავალიშვილს, იმავე წლებში გაბრიელის პარალელურად შეექმნა კიდევ მეორე თეატრი. ისიც დაუჭერებელია, რომ ამ თეატრებში ერთნაირი კომედიები გათამაშებულყო. სარწმუნოა, რომ გიორგი ავალიშვილი იმჟამად ერთადერთია, ვინც დრამატურგიულ მოღვაწეობას ეწეოდა და გაბრიელ მაიორთან ერთად იყო თეატრის ფუძემდებელი, რომელსაც გარკვეულ მიმართულებას აძლევდა“⁶.

უნდა გივარაუდოთ, რომ საქმე გვაქვს ერთი თეატრის სხვადასხვა ეტაპებთან. გ. ავალიშვილის თეატრი ეს არის XVIII საუკუნის უკანასკნელი თეატრი.

პროფესიული სათეატრო ცხოვრება შესატყვის დრამატურგიასაც გულისხმობს. თუ სახალხო საიმპროვიზაციო თეატრში მსახიობია უპირველესი და გარკვეულად მეორად მნიშვნელობას იძენს სანახაობათა „სცენარი“ ან სხვა ფორმის გარკვეული ლიტერატურული მასალა, პროფესიული თეატრი პიესას ეფუძნება. ლიტერატურა, როგორც პირველი წყარო აქტიორული სახიერებისა და რეჟისორული ინტერპრეტაციისა, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. პირველი ქართული პროფესიული თეატრის შექმნა ხელს უწყობს (დ. ჩოლოყაშვილი. მანანა, ა. ამილახვარი და სხვები) დრამატურგიის განვითარე-

ბას. იქმნება როგორც თარგმნილი, ასევე ორიგინალური პიესები.

XVIII საუკუნის თეატრალურ სამყაროს მოიცავს პროფესიული თეატრის, სასკოლო დრამის, სახალხო სახიობის (ო. ნორიელი ოიანა-ბუიანა და სხვა) და ხალხურ სანახაობათა („ყვენობა“, „ბერიკობა“) ფართო სპექტრს. ამ სისტემაში განსაკუთრებულია გ. ავალიშვილის როლი. იგი იყო უაღრესად განათლებული, ენციკლოპედიური აზროვნების მქონე, მოღვაწე, მწერალი და მოგზაური, მან, როგორც დიპლომატმა გარკვეული როლი შეასრულა რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობაში. ჩანს საკმაოდ მოქნილ დიპლომატად, კარგად იცის რუსეთის ცარიზმის ზრახვები. მაგრამ რელისტი პოლიტიკოსია და ცდილობს რუსეთთან ურთიერთობა გამოიყენოს ქართული ეროვნული კულტურისათვის.

გ. ავალიშვილის თეატრი კლასიციზტური თეატრია. მისი გავლენა იგრძნობა მთელ იმპერიულ თეატრალურ-სანახაობრივ კულტურაზე. მისი თარგმნილი პიესები, ა. სუმიროკოვის კომედიები იდგმებოდა ქართულ სცენაზე. ზ. ჭიჭინაძის ცნობით, სამჯერ წარმოუდგენიათ (1791 წელს). ა. სუმიროკოვის „რქის მატარებელი“. დადგმულა „დედა რაყიფი ქალისა“, „საჩხუბარი“ და სხვა. რუსული კლასიციზტური დრამატურგიის უპირველესი წარმომადგენლის ა. სუმიროკოვის პიესების დადგმას უკვალოდ არ ჩაუვლია. როგორც კლასიციზტურმა თეატრმა და დრამატურგიამ, მნიშვნელოვანი გამოძახილი ჰპოვა XIX საუკუნის ქართულ თეატრშიც.

ქართული თეატრალურ-სანახაობრივი კულტურის გზა ვერ წარმოდგინდება ევროპული და აზიური კულტურების ურთიერთმიმართებათა გარეშე. საქართველოს გეოგრაფიული მდგომარეობა განაპირობებდა ამ თავისებურებას. საუკუნეობითი ურთიერთობანი თურქეთის, სპარსეთის, არაბულ და სხვა მუსულმანურ სამყაროსთან დამპყრობლური ომების, ტანჯვა-ვაების გარდა, ხდებოდა კულტურულ ღირებულებათა მიმოქცევის პროცესიც. ცნობილია დიდი

სპარსული პოეზიის გამოძახილი ქართულ ლიტერატურაში. ადამიანთა უფა-ცხოვრებითი ურთიერთობანი საუკუნეების მანძილზე იწვევდა ჩვევათა აღრევას, ბადებდა ახალ ფორმებს, რომელიც თანდათან მკვიდრდებოდა ქართულ ყოფაში. ეს არ არის გამოწვევისი მოვლენა. ყველა ქვეყნის განვითარების გზა თავისი ეროვნული სახის ფორმირების პროცესში რაღაცას ითვინებს ან უარყოფს სხვა ეროვნული ფორმებიდან. ეს ბუნებრივი პროცესია.

ქართულ ყოფაში დამკვიდრებული ბევრი ჩვეულება ამ ურთიერთობათა შედეგებზე მეტყველებს. ათობით არაბული, სპარსული თუ თურქული სახელი დამკვიდრდა ქართულში და გათავისდა. ამ ქვეყნების ადამიანთა 150-ზე მეტი სახელია ქართულში დამკვიდრებული. მარტო ეს ერთი ფაქტიც საკმარისია იმის საილუსტრაციოდ, თუ რა დიდ გავლენას ახდენდა ქვეყნებს შორის მრავალსაუკუნოვანი ურთიერთობანი. გამოწვევისი არც თეატრალური სანახაობითი კულტურაა. თუ სანახაობითი ხელოვნების მსგავსებასა და პარალელების დადგენაზე შეიძლება ლაპარაკი, ეს შეეხება უპირველესად სპარსული და თურქული ჩრდილებისა და თურქული კუკლების თეატრის ტრადიციებს. „ამირან-დარეჯანიანისა“ და „ვისრამიანში“ მოცემული „მუტრიბთა და მგოსანთა“ ხასიათი, ჟონგლიორთა მოგზაურობანი და სხვა სანახაობითი თეატრალიზების კულტურული შრეები ქართულ-სპარსულ-თურქულ სანახაობით ურთიერთობათა პარალელებსა და გავლენათა ზოგიერთ ასპექტზე მიგვანიშნებს. მაგრამ მათი წარმოქმნის საფუძვლები იმდენად სიღრმისეულად ხალხურია, სარწმუნოებრივ, საღვთისაწაულო ჩვევებთან დაკავშირებული, რომ ქრისტიანული და მუსულმანური რელიგიებისა და ცხოვრების წესთა და ხასიათთა განსხვავებულობა თავისთავად განაპირობებს სანახაობითი კულტურების თვითყოფადობასაც, არც არაბეთს, არც სპარსეთს და თურქეთს თავად არ ჰქონიათ დიდი თეატრალური კულტურა, მაშინ, როცა საქართველოსთან

ქონდათ ახლო ურთიერთობა (დაბყრობითი თუ მშვიდობიანი). ამიტომ გასაგებია ის ძალზე სუსტი შეხების წერტილები, რომელიც ამ მხრივ დაიძებნება.

ევროპულ თეატრისადმი ინტერესი სპარსეთში XIX საუკუნის ბოლოს ჩნდება, ხოლო თურქეთში, კერძოდ სტამბულში, ევროპის პროფესიული თეატრის გასტროლები იწყება მე-19 საუკუნის 70-იან წლებში. ადგილობრივ თეატრალურ ცხოვრებას კი სომეხი და ბერძენი სცენისმოყვარეები ხელმძღვანელობენ. ასევე გვიან ჩნდება დრამატურგიის ნიმუშები.

საქართველო საუკუნეების მანძილზე ხან არაბების, ხან სპარსელებისა და თურქების გავლენის ქვეშ იყო. ერთის მხრივ ეს ამუხრუჭებდა თეატრის განვითარებას, მეორეს მხრივ არც ქრისტიანული რელიგია უჭერდა მხარს. ასე რომ, „ქართული სახიობა და თეატრი თბილისში საფრთხეში იყო. მას უტევდა ეკლესია, რომელიც საერო გართობა-სანახაობათა წინააღმდეგი იყო, რათა მორწმუნეებს ქეშმარიტი აღსარება არ დაევიწყებინათ. სახიობის გამოსარჩლება და დაცვა თბილისში თავს ზღვა ვახტანგ VI-ის ირგვლივ დარაზმულმა მოწინავე დასმა“⁴⁹.

ქართველი მეფე-პოეტები (თეიმურაზი, არჩილი) გაბაასებანი, სულხან-საბა ორბელიანის თეატრი და სხვა მნიშვნელოვანი ფაქტორები განმსაზღვრელ როლს ასრულებდნენ თეატრალურ-სანახაობითი კულტურის პრინციპების, მისი ეროვნული სახის ჩამოყალიბებაში. ეს არის ქართული თეატრის ისტორიის უმნიშვნელოვანესი ეტაპი, რომელიც თავის შინაგან ლოგიკურ გაგრძელებას პოულობს მე-19 საუკუნის თეატრში. მე-19 საუკუნის ქართული თეატრი: გაივლის განვითარების სხვადასხვა ეტაპებს, მაგრამ ეს არის არა რევოლუციური ცვლილებათა და შემოქმედებით „აფეთქებათა“ გზა, არამედ განვითარების ევოლუციური პროცესი. ქართულ თეატრში რადიკალური ცვლილებები მხოლოდ მეოცე საუკუნეში მოხდება. მანამდე კი თეა-

ტრი თანდათან, ზოგჯერ შეჩერებით, იძულებითი პაუზებით, მაგრამ მანკ მიზანსწრაფულობით ავითარებს⁵⁰ თეატრალურ და დრამატურგიულ ფორმებს, ინარჩუნებს თვითმყოფად სახეს და ნიდავს უმზადებს ახალ ძიებებს. ადვილი არ იყო პროფესიული თეატრის შესაქმნელად აზიური სამყაროს დაძლევა, მუსლიმანური გარსის გარღვევა. იმ დროს, როდესაც დასავლეთ ევროპის თეატრისათვის (მაგ. იტალია) იქმნებოდა ხელშემწყობი ისტორიული პირობები, — იღვა აღორძინების ეპოქა, ქართულ თეატრს უხდებოდა არსებობის შენარჩუნებისათვის ბრძოლა.

იტალია XIV-XVI საუკუნეებში პირველი იძლევა აღორძინების სიგნალს მთელს ევროპაში. სწრაფად ვითარდება სცენისმოყვარეთა წრეები, მასობრივ ხასიათს იძენს თეატრალური გაერთიანებები. ხალხური ნიღბების საიმპროვიზაციო თეატრი კომედია დელ არტე აღწევს განვითარების უმაღლეს დონეს, რომელიც გავლენას ახდენს მთელს ევროპულ თეატრზე. ჰუმანიზმისა და დემოკრატიზმის იდეები აღორძინების ეპოქას რომ ანათებენ, ქართული აღორძინებისათვის ერთგვარად უკვე განვლილი შორეული ეტაპი იყო.

ცნობილია, რომ ქართული ანუ აღმოსავლური რენესანსი რუსთაველს და მის ეპოქას უკავშირდება. შემდეგ კი ისე წარიმართა „ქართლის ცხოვრება“, რომ წაღმა დატრიალდა ისტორიის ჩარხი. ამას არ შეიძლებოდა დალი არ დაენჩია ქართული თეატრისათვის, მაგრამ დაუმორჩილებელი ქართული სული მაინც იბრძოდა. იგი ვლინდებოდა სხვადასხვა ფორმით. დანგრეული ქალაქების აღდგენით, ეკონომიკის მომძლავრებით, ხელოვნების განვითარებით. ქართველ ფეოდალთა შუღლი, გარეშე მტერთა მუდმივი თარეში, თითქოს მხოლოდ ნგრევისა და განადგურების ერთი გადაბმული უწყვეტი პროცესი იყო, მაგრამ იგივე ბრძოლები წარმოადგენდნენ სულიერი სიმტკიცისა და თვითგანახლების საფუძველსაც. თითქოს ასეთ პარადოქსალურ ვითარება-

ში უკეთეს ვლინდებოდა ქართველი ხალხის შემოქმედებითი ენერგია.

1562-1578 წლებში თბილისი ირანელების ხელში იყო, ხოლო 1578-1806 წლებში ოსმალთა ხელში გადავიდა. 1606 წელს შაჰ-აბასი შემოიჭრა ქართლში. 1612 წელს ირანსა და ოსმალეთს შორის დაიდო ზავი. დასავლეთ საქართველო ოსმალეთს დარჩა, აღმოსავლეთი — ირანს. არც ამით დაწყნარებულა ქვეყანა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, XVII საუკუნის ცნობილი თურქი მოგზაური ევლია-ჩელები წერს: „თბილისი ძალიან კეთილმოწყობილი და გაშენებული ქალაქია“¹⁰. უაღრესად მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ თითქმის ყოველი დამპყრობელი (მონღოლი, არაბი, სპარსი. თურქი და სხვა) მეტწილად ქვეყნის აკლების შემდეგ ხარკს ადებდა, ციხეებში ჩააყენებდა მცველებს და მიდიოდა. ჩანს შინაგანი სახელმწიფოებრივი მექანიზმი გადამწყვეტ როლს ასრულებდა საქართველოს ეკონომიკურ და სულიერ განახლებაში. წარმოებდა მთარგმნელობითი მუშაობა. იწერებოდა თეიმურაზ I-ის ნაწარმოებები. „დიდ ეროვნულ-კულტურულ შემოქმედებას ეწეოდა როსტომ მეფის მეუღლე, ოდიშის მთავრის ლევან დადიანის და მარიამი. დედოფალი მარიამი მფარველობდა პოეტებს, მთარგმნელებს, კალიგრაფ-გადამწერებს. მისი ხელშეწყობით დედაქალაქში გადაიწერა „ქართლის ცხოვრების“ ნუსხები, „ვეფხისტყაოსანი“, საერო და სასულიერო მწერლობის მრავალი ბრწყინვალე ნიმუში“¹¹.

მაგრამ, ამასთანავე, XVIII საუკუნე არის შემზარავი და სამარცხვინო საუკუნე, როცა ათასობით ქართველი აზაღვანდობა იყიდებოდა უცხოელთა ბაზრებზე. იტალიელი მისიონერი ჯუზეპე ჯულიჩე რომში გაგზავნილ წერილში წერს: „ამ თვეში სამეგრელოდან კონსტანტინეპოლში ვადის თურქთა გემები დატვირთული აქაური საქონლით და განსაკუთრებით სამეგრელოში, იმერეთსა და ქართლში თურქებზე გაყიდული ქრისტიანი ყმაწვილებით. „ყოველ წელს გაყიდულთა რიცხვი არა ნაკლებ ორიათასს აღწევს... ჩვენს ქა

დაგებას ცოტა ნაყოფი არ გამოუღია, ვინაიდან, როცა ავად ხდებიან, ჩვენ გვიხმობენ. მათ მივაჩნივართ ყველაზე სწავლულ მკურნალებად“¹².

იმდენად ურთიერთგამომრიცხავი და პარადოქსალური მოვლენები ხდება, რომ ძნელია ყველა მოვლენას თავისი ლოგიკური ახსნა მოეძებნოს. არათანმიმდევრული, იმპროვიზაციული მოულოდნელობანი ქართული შემოქმედებითი ბუნებისათვის უცხო არ იყო. სიართულე სწორედ იმაშია, რომ ერთდროულად თანაარსებობდა მიმტეველობა და დაუნდობლობა, რაინდული სულგრძელობა და გულბოროტება, ერთგულება და ღალატი. რადიკალიზმის ბუნება მთელი სიმძაფრით ვლინდება „ქართლის ცხოვრების“ ისტორიის ყველა ეტაპზე. ამ მხრივ არც XVIII საუკუნე იყო გამონაკლისი. მიუხედავად ამისა, ქართველი ხალხი მაინც დიდ შემოქმედებით და აღმშენებლობით მუშაობას ეწეოდა.

ყველაზე საოცარი ის არის, რომ იმ დროს, როცა ევროპის ქვეყნებში ბრძოლით, ცეცხლითა და მახვილით ხდებოდა ქვეყნის გაერთიანება, ჩვენში „თვითონ ხალხმა, თვითონ ერმა იგრძნო ერთობის საჭიროება და მეფისაგან მოითხოვა ერთმთავრობის დაფუძნება. მაგრამ მეფემ უარი სთქვა იმაზედ, რასაც სხვა გვირგვინოსანნი მხოლოდ ხანგრძლივი სისხლისღვრით მოეწოდნენ ხოლმე“¹³. ეს იყო ტრაგიკული შეცდომა, მაგრამ გამირ აქილევესაც ხომ ჰქონდა თავისი სუსტი ადგილი?..

როცა ქრისტიანული ბიზანტიის იმპერია დაეცა, გაჩნდა დასავლეთ ევროპული კულტურისაგან მოწყვეტის რეალური საფრთხე. საქართველო შორდება ძველ კულტურულ კერას, საიდანაც მოდიოდა ფილოსოფიური და ლიტერატურული აზროვნების მძლავრი ნაკადი (ასევე საქართველოდანაც მიდიოდა ბიზანტიურობისაგან), მაგრამ ქართველი ხალხი მაინც ახერხებს გარკვეულ კონტაქტს ევროპასთან. ევროპული სიოსანახაობითი კულტურის სამყაროშიც ქრის (ლიტურგიული დრამები, მისტერიები). „ქართული კულტურის ისტო-

რის თვალსაზრისით მისიონერთა როლი და მნიშვნელობა ძირფესვიანად შეიცვალა მე-19 საუკუნის დამდეგიდან, იმ დროიდან, როცა საქართველო შეუერთდა რუსეთს¹⁴.

ვინ იყვნენ ერეკლეს სასახლის კარის თეატრის დრამატურგები და მსახიობები? ისტორიას არ შემოუწინახავს ყოველი მათგანის სახელი. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ თბილისში აღა-მაჰმად-ხანის შემოსევის დროს განადგურდა თეატრის მასალებიც (იქნებ ზოგი რამ გადარჩა კიდევ და ირანის საცავებშია?). ამ დროს თეატრის „აქტიორებად კი სასახლისა და არისტოკრატიული ოჯახების წევრები“ იყვნენ. მათ შორის: თამაზ ანდრონიკაშვილი, მაჩაბელი, დავით და მირიან ბატონიშვილები, ქალები — მეფის ასულთსა, აგრეთვე ორბელიანისა და ვალოშვილის ასულნი. აგრეთვე სარდლის იოანე ორბელიანის, კარის მღვდელი იოსები, რომელსაც ქეშიშდარდიმანდს უხმობენ და „კომედიების გამმართველი“ გაბრიელ მაიორი¹⁵.

ერეკლე მეორეს გაბრიელ მაიორისათვის უბოძებია არეშაშვილობა. გაბრიელ მაიორის შესახებ ზ. ჭიჭინაძე წერს: „იგი თავისი დროის კვალად მახვილგონიერი კაცი ყოფილა. მომზადებული ყველა საქმეში და ქებულობა მეფის წინაშე. ყველგან მას გაბრიელ მაიორს უწოდებდნენ. იყო თურმე ხალხის დიდი დამრიგებელი და სადავო საქმეთა მომრიგებელიც. იგი მხურვალე მონაწილეობას იღებდა 1795 წლის ომში. გაცხარებული ომის დროს ხალხს ამხნევებდა და ამაგრებდა, პირისპირ იქნა მტერთაგან მოკლული და მერე ნაჰერ-ნაჰერ დაკუწული. ამ პირის გმირულ ომს და სიკვდილს ქებით ანუხსნავს ომარ მდივან-ბეგი მეფე ერეკლეს ისტორიაში¹⁶. მისივე ცნობით, გ. მაიორი კომიკიც ყოფილა და ხშირად წარმოუდგენია სპექტაკლები თბილისში და თელავში. შემორჩენილია სპექტაკლის ბილეთი. ლურჯ ქაღალდზე დაბეჭდილი, ლექსად არის მიწერილი: „შაური ორი, გაბრიელ მაიორი“. ეს ბილეთი 1860 წლისათვის ჰქონია ალ. ორბელიანს. მკვლევართა ნაწილს (კ. კეკელიძე, მ.

აბრამიშვილი) მიაჩნიათ, რომ გაბრიელ მაიორის სპექტაკლები მეტწილად რელიგიური მისტიკების ხასიათისაა ყოფილა. იგი წარმოგვიდგენდა სამოთხეს, ჯოჯოხეთის სულს და სხვათა. მისი თეატრი ყოფილა სასახლის კარის ახლოს.

XVIII საუკუნის თეატრში მოღვაწეობენ ქეშიშდარდიმანდი (იოსებ ამირიძე). სახალხო თეატრში ოთარ ნორიელი. ოიანა-ბუიანა და სხვები. ისინი ვერ ქმნიან დიდ სათეატრო ხელოვნებას, მაგრამ მათი მოღვაწეობა თეატრში ზრდის მაყურებლის ინტერესს, ხელს უწყობს კულტურული ფონის შექმნას.

XVIII საუკუნეში ვითარდება სასტამბო საქმიანობა. იბეჭდება წიგნები. განსაკუთრებულ როლს ასრულებს რომში ქართული წიგნების გამოცემა. ქართველი მეცნიერები წერენ საისტორიო და ფილოლოგიურ შრომებს. ითარგმნება „ფიზიკის“ თეორიული კურსი, გეომეტრიისა და არითმეტიკის სახელმძღვანელოები, ერეკლე მეორის განკარგულებით ითარგმნება არტილერიისა და სამხედრო „ტიპიკონები“, იწერება მოგზაურთა ნაწარმოებები. თბილისი თანდათან ხდება ამიერკავკასიის ხალხთა კულტურის ცენტრი. ქართული ფილოსოფიური და პოლიტიკური აზროვნების განვითარებაში დიდი წვლილი შეაქვს ანტონ ბგარატიონს, რომელიც „XVIII საუკუნის დიდი განმანათლებელია, რომლის ძირითად მიზანს ქართული კულტურის აღორძინება და სასკოლო განათლების ორგანიზაცია შეადგენდა. საქართველოში მცხოვრებ კათოლიკე მისიონერებთან დაახლოების გზით ცდილობდა ის კავშირის დამყარებას დასავლეთის აზროვნებასთან“. მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო ალ. ამილახვარის ტრაქტატი „ბრძენი აღმოსავლეთისა“, მისი პოლიტიკური შეხედულებები მთლიანად ეფუძნება დასავლეთის სოციალ-პოლიტიკურ აზროვნებას (მაგ. მონტესკიეს).

ჩვენამდე მოღწეული ერთ-ერთი ორიგინალური პიესა ან უფრო ზუსტად, დრამატურგიული მინიატურა 1761 წელს არის დაწერილი. მისი ავტორი, ერეკ-

ლეს დროის მოხელე იასე მიქაძეა. სცენა უსათუროა. ს. კაკაბაძის აზრით¹⁷ მინიატურა შინაური წარმოდგენებისათვის იყო გამიზნული. შინაური წარმოდგენები კი ერეკლეს სასახლის კარის პროფესიული თეატრის წინაშე პერიოდს განეკუთვნებოდა. ს. კაკაბაძის ეს აზრი არ არის მოკლებული ჭეშმარიტებას, თუმცა პროფესიულ თეატრშიც იყო მრავალქტიანი პიესებთან ერთად მცირე მინიატურებისა და სცენების წარმოდგენის პრაქტიკა. იმდენად დიდი იყო ასეთი ტრადიცია, რომ მაგალითად, შექსპირის „ოტელოს“ ან შილერის „ყაჩაღების“ წარმოდგენის შემდეგ, იმავე საღამოს ერთ რომელიმე ვოლფვილსაც ადგენდნენ ხოლმე. ასე რომ, მინიატურები, სცენები მარტო პროფესიული თეატრამდელი პერიოდის საფეხური არ არის.

ქართული დრამატურგიის ისტორიის განსაზღვრისათვის პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭება დ. ჩოლოყაშვილის „იფილენიას“. პიესა დაწერილია არქაული ქართულით. ეს გარემოება ერთობ ანელებს პიესისადმი თანამედროვე თეატრის ინტერესს. პიესამ ცხოველი ინტერესი გამოიწვია მეცნიერთა შორის. თითქმის ყველა მკვლევარი იხილავს მას. იგი ვრცლად განიხილა ტ. რუხაძემ და ტექსტი გამოაქვეყნა კიდევ თავის წიგნში „ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია“, მის მიერ იქნა მიკვლეული „იფილენიას“ მეორე ქართული ვერსიაც. ვერსიებს შორის განსხვავება იწყება მეშვიდე მოქმედებიდან.

არსებითად სწორ მოსაზრებად მიგვაჩნია მკვლევართა განცხადება იმის შესახებ, რომ „ყოველი ძველი ქართული ძეგლის, ორიგინალურია ის თუ ნათარგმნი. ძირითადი თემა პატრიოტიზმია. ამ მხრივ გამონაკლისს არც ქართული „იფილენია“ წარმოადგენს“¹⁸. ალბათ გადაჭარბებულია ყოველ ძეგლში პატრიოტული განწყობილების ძიება, მაგრამ უდავოა, რომ იგი ქართული ლიტერატურისა და თეატრის ძირითადი ტენდენციაა.

საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ „არც

ერთ დრამატურგს, რომელსაც კი „იფილენიას“ დრამატურგიულ განსაზღვრებაზე უმუშავია, არ მოეპოვება ქართული „იფილენიას“ მსგავსი აფორიზმები“. პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭება სიტყვებს:

„ბუნებისმეტყველებაში წერია: ძლიერის სიხარულის მოქმედება ძლიერსა მწუხარებას ჰგავს და ცრემლს აღენს, მაგრამ ეს ცრემლი ხომ მწარე არ არის?“. ტ. რუხაძის მიერ დამოწმებულ ციტატაში ამოვარდნილია სიტყვა „არ“, რაც მთლიანად ცვლის აზრს. „იფილენიაში“ დამოწმებული აზრი ხომ საწყისია იმ გრძნობისა, რასაც ილია ჭავჭავაძე „ცრემლიან სიცილს“ უწოდებს. ილიასავე აზრით, „ცრემლიანი სიცილი და სიცილიანი ტირილი“ არის უზენაესი ტკბობა. საგულისხმოა, რომ სანდრო ახმეტელი ამ განცდას „ქართულ ფენომენს“ უკავშირებს, მისი აზრით, საქართველოს ისტორიის თავისებურებამ ქართულში წარმოქმნა „ცრემლიანი სიცილის“ ფორმა, რომელშიც გლინდება ქართული ხასიათის ტრაგიკომიკური გაორება.

დ. ჩოლოყაშვილის „იფილენიას“ მეცნიერული და ისტორიული მნიშვნელობა აქვს. მას უკავშირდება თარგმნის, გადმოქართულებისა და ორიგინალობის პრობლემათა მრავალი ასპექტი. საქართველოში, სადაც თარგმნის დიდი კულტურა შეიქმნა. ამასთანავე გამოვლინდა მთარგმნელთა და გადაძველებელთა მსოფლმხედველობის, მხატვრული სტილისა და ესთეტიკური პრინციპების დიდი მნიშვნელობა ქართული აზროვნების ისტორიისათვის. „იფილენია“ მნიშვნელოვანი ძეგლია ქართული დრამატურგიის ისტორიაში.

ალექსანდრე ამილახვარის პიესა „მოქმედება ასტრახანში“ რუსულ ენაზე შემორჩენილი. თარგმანი შესრულებულია თანამედროვე ქართული ენით. რასაკვირველია, პიესის არაქართულ ენაზე დაწერა ბევრად ამცირებს მის ღირებულებას და ბუნებრივად სვამს კითხვით ნიშანს მისი ადგილის შესახებ ქართულ დრამატურგიაში, მაგრამ ამ ეპოქის ეროვნული დრამატურგია

იმდენად ღარიბია, რომ მიზანშეწონილია მისი განხილვა ქართული დრამატურგიის ისტორიის კონტექსტში. ამასთანავე მნიშვნელოვანია ქართულ პიესაში გამოვლენილი ტენდენცია, მისი პოლიტიკური ორიენტაცია და ეპოქის რეალები. ისიც ცნობილია, რომ პიესა თავდაპირველად ქართულად ყოფილა დაწერილი, მაგრამ დღემდე მიკვლეული არ არის. ამრიგად, „მოქმედება ასტრახანში“ ქართულ დრამატურგიას განეკუთვნება. პიესა არ გამოირჩევა დრამატურგიული ოსტატობით, მოქმედების სიმძაფრით. ეს არის მცირე ფორმის სატირული კომედია, სადაც ორი მოქმედი პირის დიალოგია გადმოცემული. ავტორი ერეკლე მეფის მოწინააღმდეგეა. დიალოგის თემა პოლიტიკაა. პიესას აქვს მოქმედების აღმნიშვნელი რემარკები, რაც მის სასცენო დანიშნულებაზე მეტყველებს.

„მოქმედება ასტრახანში“ ქართველი თავადის ამირ-ახორისა და რუსი ოფიცრის დიალოგია. გამოვლენილია რუსი ოფიცრის უვიცობა. ქართველი თავადი ირონიულად უხსნის ოფიცერს, თუ რა არის პოლიტიკა. ამირ-ახორი ამბობს, რომ ყველაფერს პოლიტიკა განაგებს, ხელმწიფის აზრიც პოლიტიკის შედეგაო. ოფიცერი კითხულობს: „ვინდაა ბატონო ეს პოლიტიკა? რაც მართალი, მართალია, მის შესახებ აქამდე არაფერი მსმენია, რა თქმა უნდა, ის რომელიმე (ირონიულად) ბრძენი გერმანელი იქნება, რომა ასე უჭერიან“. ამირ-ახორი განუმარტავს, რომ პოლიტიკა არც გერმანელია, არც ბერძენი და არც ერთი ეროვნებისა. „ახ, რა წყეული კაცი ყოფილა!“ — ამბობს ოფიცერი.

როცა ქართველი თავადის და რუსი ოფიცრის დიალოგს კითხულობთ, შორეულად ასოცირდება ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილები“. იქაც ხომ კარგად ჩანს „განათლებული“, „კულტურული“, „ევროპელი ოფიცრის“ სახე, თუმცა, პარალელი მხოლოდ რუსი ოფიცრის უწიგნურობასა და პროვინციალიზმშია და სხვა არაფერი.

მე-18 საუკუნის დრამატურგიისა და თეატრის შემოქმედებითი პრინციპი

ძირითადად კლასიციზტურია, თუმცა არაერთგვაროვანი. კლასიციზმის მოჭრა ქართულ თეატრში მეტწილად რუსული თეატრისა და დრამატურგიის ზემოქმედებით ხდება. რუსული კი, თავის მხრივ, დასავლეთ ევროპის კლასიციზმს ეყრდნობა. „კორნელი, როსინი, ვოლტერი და სხვა ფსევდოკლასიკოსები, აი ვინ აძლევს ტონს იმდროინდელ ლიტერატურას. კერძოდ, დრამატულს“.

ევროპიდან იყო იმპულსირებული განახლებისა და გარდაქმნის პროცესი. ეს უცილობელი ფაქტია, მაგრამ მართო „რუსული გზა“ არ იყო ერთადერთი წყარო საქართველოში კლასიციზტური სტილის შემოჭრისა. ცნობილია, რომ მე-17, 18 საუკუნეებში საქართველოში „კათოლიკე მისიონერებმა“ დააარსეს ეკლესიები და სკოლები. ევროპაში ამ ტიპის სკოლებში ასწავლიდნენ თეატრალურ და ორატორულ ხელოვნებას. სწავლის მისაღებად რომში მიდის ქართველი ახალგაზრდობა.. ქართველი მოღვაწეებიც მოგზაურობდნენ ევროპაში. რომში 1629 წელს დაარსდა ქართული სტამბა. გამოიცა ქართული წიგნები¹⁹. სულხან-საბას ევროპული ორიენტაცია, იმჟამინდელი იტალიური და ფრანგული თეატრისა და დრამატურგიის მიღწევები, რასაც უშუალოდ ეცნობოდნენ ქართველი მოღვაწენი, იყო პირდაპირი კონტაქტებისა და სულიერ მიმოქცევითა გზა ქართული და ევროპული კულტურისა. „ალ. ჭავჭავაძე კლასიციზტურ თეატრს აღმერთებდა და ერეკლეს დროინდელი თეატრის აღდგენის მიზნით წარმოსადგენად ფრანგულიდან გადმოთარგმნა როსინის „ესთერი“ და „ფედრა“, „ტაქტიკა“, „ალსარება“. ლაფონტენის „იგავ-არაკები“, რაც კლასიციზტური ლიტერატურის პოპულარობას ემსახურებოდა²⁰. მართალია, ალ. ჭავჭავაძის დრამატული ნაწერები მე-19 საუკუნის „პირველს მესამედს ეკუთვნის, მაგრამ სულით, სტილით და მიმართულებით ისინი ძველს მწერლობას უფრო ეკუთვნიან, ვიდრე ახალს“²¹. კ. კეკელიძის ამ აზრს გ. ასათიანიც იზიარებს. „ეჭვგა-

რეშეა, რომ ალ. ჭავჭავაძე კარგად იცნობდა ანტიკურ მწერლობას. მრავალი ანტიკური მოტივები და პერსონაჟები: აპოლონი (ძველ ქართულ პოეზიაში „აპოლო“, ვენერა. კუპიდონი, ჰექტორი, გრაციები და მუზეები. მის ლექსებში ზოგჯერ ოდნავ ზელოვნურად გამოიყურებიან, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ მათი სახეებით გატაცება აქ უთუოდ კანონზომიერ, მსოფლმხედველობრივად გამართლებულ ტენდენციას წარმოადგენს. ამ თავისებურად ლიტერატურულ მიდრეკილებებში კიდევ ერთხელ ახალი კუთხით გამოიმკლავნდა ალ. ჭავჭავაძის სიახლოვე კლასიციზმის პოეზიისათვის სპეციფიკურ-ლიტერატურულ ტრადიციებთან! ასე რომ, ქართული თეატრისა და დრამატურგიის განვითარების ყველა გზა არ იყო მთლად რუსულთან მიჯაჭვული, ქართველი მწერლები პირველწყაროსაც კარგად იცნობდნენ. ამასთანავე დიდად მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ საქართველოში კლასიციზმის აღორძინებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა „ვეფხისტყაოსნის“ მიზიდვას. ეს არის მისი ეროვნული ნიადაგი. საგულისხმოა, რომ ერეკლე მეფის მდივანმა გ. ფირალიშვილმა დაწერა „ვეფხისტყაოსნის ტრადედიად“.

მაგრამ ამავე პერიოდში ისახება კლასიციზმის კანონების რღვევის პროცესიც, იგივე „იფილენიაში“, „ვეფხისტყაოსანში“ არის საამისო რეალები. შემთხვევითი არ არის, რომ გ. ფირალიშვილის პიესა „ვეფხისტყაოსანი“ არ მიიღო რუსეთის განათლების მინისტრმა სწორედ დრამატული წესების დარღვევისათვის.

XVIII საუკუნეში წარმოებდა გარკვეული არქიტექტურული ზასიათის მშენებლობანი²²: სიღნაღის გალავანი, თელავის ციხე და სამეფო რეზიდენცია, რესტავრირებული იქნა გელათის წმინდა ნიკოლოზის ეკლესია და მრავალი სხვა.

როდესაც მე-18 საუკუნის ქართულ კულტურაზე ვლაპარაკობთ, არ შეიძლება არ აღინიშნოს, ორი მკვეთრად განსხვავებული ტენდენცია. ერთი წა-

რმოადგენს ქართველთა მცდელობას პირდაპირ დაუკავშირდნენ დასავლეთ ევროპას, რისთვისაც ისინი გარკვეულ დასაყრდენს პოულობენ კათოლიკურ მოძრაობაში. დასავლეთ ევროპაზე ორიენტაციის ეს გზა არის ისეთივე ბუნებრივი პროცესი, როგორც ორიენტაციის რუსეთისაკენ, მათ შორის არის ღრმწინააღმდეგობა. დასავლეთ ევროპასთან კავშირის მსურველნი იყენებენ კათოლიკე მისიონერებს, — იტალიაში ქართული კულტურის უმნიშვნელოვანესი კერის (სტამბა. წიგნები, ბეჭდვა) შექმნას და სხვა საშუალებებს, რუსეთთან კავშირის მომხრენი პეტერბურგსა და მოსკოვში სწავლა-განათლების მიღებას და სხვა. საერთო ეროვნული კულტურის ინტერესების თვალსაზრისით თითქოს არ უნდა იყოს ამის გამო რაიმე წინააღმდეგობა, მაგრამ დასავლეთ ევროპა რეალურ პოლიტიკურ ნაბიჯს არ დგამს. ხოლო რუსეთი თავის კოლონიურ პოლიტიკას უქვემდებარებს ეკლესიასაც და ბრძოლას უტყუადებს რუსეთის გვერდის ავლით ევროპასთან ყოველგვარ კავშირს. საამისოდ მას აქვს ერთმორწმუნეობის ძლიერი, მარჯვე იარაღი, რაც თითქმის გადამწყვეტ როლს ასრულებს საქართველოსა და რუსეთის დაახლოებაში.

მართებულია ჯ. იოსელიანის („კომიზმი და ქართული კომედიის ნიღბები“) შენიშვნა, რომ „ჩვენს თეატრ-მკოდნობაში ნაკლები ყურადღება აქვს დათმობილი ქართულ თეატრალურ აზროვნებასა და დრამატურგიაზე დასავლეთის უშუალო გავლენას. ქართველი ერისა და რომის ურთიერთობაზე ცნობები ანტიკური ხანიდან მოდის. I საუკუნის კეისრების ვესპასიანეს, ტროიანესა და ადრიანეს დროიდან. ცნობილია მეგობრობის ისეთი ფაქტიც, როგორც არის ქართველი მეფის ფარსმანის ძეგლის აგება რომში, მაგრამ ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ, ურთიერთობის თვალსაზრისით, ყველაზე მნიშვნელოვანი მაინც ის იყო, რომ რუსუდან დედოფალმა 1240 წელს დომინიკანელების ორდენის მისიონერები მიიღო და დათანხმდა

ჯგაროსნულ ომში მონაწილეობაზე. შემდეგ ეს ურთიერთობა ისე გაიშალა, რომ საქართველოს მეფე გიორგი V-ისა (XIV ს.) და რომის პაპ XXII-ს შორის სერიოზული მოლაპარაკება მიმდინარეობდა, რათა ქართული მართლმადიდებლური ეკლესია შეერთებოდა კათოლიკურ ეკლესიას. ამის შემდეგ გაცხოველდა რომთან ურთიერთობანი. „1629 წელს დაარსდა პირველი ქართული სტამბა რომში, ამავე წელს გამოიცა პაულინის ქართული-იტალიური ლექსიკონი“. გაიხსნა სასწავლებლები, სადაც ასწავლიდნენ თეატრალურ და ორატორულ ხელოვნებას. საერო თეატრის გვერდით ვითარდებოდა სასულიერო თეატრი, იდგმებოდა მისტერიები.

მე-18 საუკუნის მოღვაწეთა უშუალო დასაველურ-ვერობული წყარო მეტწილად იცვლება არაპირდაპირი გზით — რუსეთზე გავლის გზით. თანდათან დაიწყო ქართულ-რუსულ თეატრალურ ურთიერთობათა წარმოჩენა. დიდ სახელმწიფოთა ინტერესებში იხლართება „ქართლის ბედი“, მაგრამ რაოდენ მძიმე კოლონიზატორულიც არ უნდა ყოფილიყო რუსეთის პოლიტიკა, რგი ობიექტურად ხელს უწყობს სათეატრო ხელოვნების განვითარებას.

მე-18 საუკუნის ლიტერატურული, ფილოსოფიური და საზოგადოებრივი აზროვნების დონე, მისი კონტაქტები ევროპასთან იძლეოდა თეატრალური კულტურის განვითარებისათვის სასურველ ფონს. ჩვენ ჭერ კიდევ არ ვიცით, რამდენი რამ დაიკარგა ალა-მაჰმად ხანის მიერ თბილისის აოხრების დროს.

ასე რომ. 1795 წელს კრწანისის ტრაგედიით დასრულდა პირველი ქართული პროფესიული თეატრის ისტორია. ამ ფაქტის გამო თეიმურაზ ბატონიშვილი მოგვითხრობს: „მცხოვრებთაგან თბილისისათა აღმოაჩინეს წინამძღვრად თვისად კაცი ვინმე მსახიობი, რომელსაც საზანდრად უხმობდნენ. წარჩინებულთა მესაკრავეთა და მსახიობთა მეფისათა, მუსიკი და კომედიანტი და იყო უფროსი მსახიობთა და ცნობილი იყო სამეფოსა სახლსა შინა. ეს იყო

გვარეულობით და სარწმუნოებით ქართველი, რომელსაც სახელს სდებდნენ მაჩაბელად. ეს მიუძღვა გუნდს, რომელიც თბილისელთა მტერთა მიმართ და ეპურა ხელთა ბარბითა, ე. ი. დაირა, და უკრავდა მას ზედა შადიანსა, ე. ი. ზმანსა, რომელსაც ლხინსა შინა უკრავენ. ეამსა შინა უმეტეს სიხარულისასა, ვინაიდან ხმაი ესე განამხიარულებს მსმენელთ. იხილა რა ალა-მაჰმად ხანმა სიმხნე ესე ვითარი ქართველთა მხედრობისა, განკვირდა ფრიად და იტყოდა: სიყრმეთაგან ჩემით ვიდრე აქომამდე დამიყოფია ბრძოლასა შინა და არსად მიხილავს მე წინააღმდეგნი, ვითარ ესე კაცი ჩემთა მიმართ ჰყოფდნენ ბრძოლასა, მაჩაბლისა გუნდი შეეწირა მსხვერპლად საყვარელსა მამულსა თვისას. სახელოვნად დასთხოვდნენ სისხლნი თვისნი“.

სახელოვანი ფურცელია ქართული თეატრის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლისა. შემდგომ თაობებში ლეგენდად იქცა მაჩაბელის სახელი, მაჩაბელთან ერთად იბრძოდა გაბრიელ მაიორიც.

კრწანისის ველზე დაცემული მსახიობების მაჩაბელისა და გაბრიელ მაიორის გმირობით დასრულდა დიდი ეპოქა ჩვენი თეატრისა.

„მამაცი და მარჯვენი მსახიობნი“ სცენაზეც იბრძოდნენ ქართული სიტყვითა და სასცენო ქმედებით.

სიტყვითა და სიმღერით, სიტყვით და ცეკვით „ხმათა ხვერდების და ღმერთების ენით“ მოდიოდა ქართული თეატრი საუკუნეთა მანძილზე.

1801 წლის შემდეგ, ქართულ თეატრს აღარ მოუწევს მუსულმანური სამყაროს მოძალადეებთან პირისპირ ბრძოლა, მხოლოდ სცენაზე და სახალხო სახანაობებში აისახება ისტორიული სურათები, რითაც თეატრი ინახავს არა მარტო ერის გმირული წარსულის ხსენებას, არამედ არაპირდაპირი მხილების მეთოდით ებრძვის ახალ მტერს „მოყვარე მტერს“. ეს არის რუსეთის იმპერიის ხანა — ერთობ ხანგრძლივი და მძიმე ეპოქა.

ქართული პროფესიული თეატრის

ტრაგიკული ბედი ლოგიკური შედეგი იყო იმპერიათა შეჯახებისა. საქართველო ევროპისა და აზიის დამაკავშირებელი სატრანზიტო გზაც იყო, პოლიტიკურ დაპირისპირებათა არენაც. გავლენის სფეროებისათვის იბრძოდნენ რუსეთი. სპარსეთი და თურქეთი, დასავლეთ ევროპისათვის კი კავკასია თეთრი ლაქა იყო. გარდა ზოგიერთი მოგზაურისა, საქართველოს არ იცნობდა ევროპა. ხან რუსეთმა აზღვევინა საქართველოს აღმოსავლეთისაკენ მზერა და ხან (უფრო ხშირად) სპარსეთმა თუ ოსმალეთმა რუსეთთან კავშირის გამო. ორ კი არა, სამ და ზოგჯერ ოთხ (ჩრ. კავკასია) ცეცხლშუა იყო მოქცეული საქართველო. მე-18 საუკუნეში ამგვარ სიტუაციაში თითქოს შეუძლებელი იყო კულტურულ-აღმშენებლობითი მოღვაწეობა, მაგრამ „სწორედ გასაოცარი ხანა იყო ეს ხანა. ასეთი დაუღალავი მდგარი მუშაობა, რომელსაც ერთი საზოგადო მიმართულება ჰქონდა, ფართო და ღრმა ნიადაგი ეპყრა, უფლებას გვაძლევს ქართული მწერლობის ამ ხანას ენციკლოპედიური დავარქვათ სახელად. თითქმის ყველა იმდროინდელი მოღვაწის აზრი და გონება. იმ ფიქრისაკენ იყო მიმართული, რომ ქართველი ხალხის შემოქმედებითი ნიჭის მრავალი საუკუნის ნამუშევარი და ნაჭირნახულვეი შეეკრებათ, შეესწავლათ და შთამომავლობისათვის დამთავრებული, ყოველმხრივი წარმოდგენა და ცოდნა გადაეცათ. ამ დიდი საქმის მოთვე და სულისჩამდგმელად დიდებულნი, დაუვიწყარი ვახტანგი იყო“.²³

მთელი სამწერლო, საგანმანათლებლო და თეატრალურ-სანახაობითი ცხოვრების ცენტრს თბილისი წარმოადგენდა. ეს არის უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი, რადგან ერთობ ჭრელი იყო თბილისის მოსახლეობა. ალა-მაჰმად ხანის შემოსევამდე თბილისში 20 ათასამდე სული ცხოვრობდა. ვინც ალა-მაჰმად ხანს გადაურჩა — ქალაქიდან გაიხიზნა.

თბილისი დიდხანს დარჩა ამიერკავკასიის კულტურულ ცენტრად, სადაც ფორმირდებოდა სომხური და აზერბა-

იჯანული კულტურის კერები. იგი გახდა რუსული თეატრალური მოღვაწეობის მნიშვნელოვან ასპარეზად. მე-18 საუკუნის თბილისში იქმნება რუსული სცენისმოყვარეთა თეატრი, სადაც მონაწილეობდნენ სამხედრო პირებიც. თეატრი მონათესელებული იყო მაულის ფაბრიკის შენობაში.

ქალაქის მოსახლეობა სოციალურად დიფერენცირებულია. თანდათან წინაურდება ვაჭართა წრე, რომელიც სულ უფრო და უფრო მეტად იგდებს ხელში პოლიტიკურ სადავეებს. მათ შორის უმრავლესობა არაქართველობაა, სომხური ბურჟუაზიის ხელში გადადის თითქმის მთელი სიმდიდრე. ერეკლე მეორე ხელს უწყობდა ვაჭრობის განვითარებას. ერთობ მარჯვედ სარგებლობდნენ სომეხი ვაჭრები ამ კეთილგანწყობილებით. „მე-18 საუკუნის მეორე ნახევრიდან საგრძნობლად გაიზარდა თავისუფალ ხელოსანთა რიცხვი, მაგრამ ყმა ხელოსნები ჯერ კიდევ დიდად სკარბობდნენ მათ“.²⁴

ბაბილონის გოდოლივით არეულ ამ ქალაქში, თანდათან იკვეთებოდა თბილისელი მოქალაქის სახე. თავისებური, ქართველი გლეხკაცისაგან გამორჩეული თბილისელი. მისი თეატრის ინტონაციაშიც ისმოდა აღმოსავლური ჰანგები, მაგრამ მიმდინარეობდა ქართული სულის მძლავრობისა და განახლების პროცესი.

მე-18 საუკუნის დასასრული ქართული ერის ტრაგედიის დასაწყისითაა წერდა სანდრო ახმეტელი და ეს არის ჭეშმარიტება, მაგრამ ასეთივე ჭეშმარიტება არის ისიც, რომ ტრაგედია მანამდეც მრავალჯერ დაიწყო?!...

საუკუნის მრავალ ტრაგიკულ მოვლენათა შორის დამოუკიდებლობის დაკარგვა უპირველესი იყო.

1783 წელს, 24 ივლისს, ჩრდილო კავკასიის „ქალაქ გეორგიევსკში გაფორმდა რუსეთ-ქართლ-კახეთის მფარველობითი სამოკავშირეო ხელშეკრულება, რომელიც ორმხრივ ვალდებულებებს ითვალისწინებდა“.²⁵

არჩევანი ძნელი იყო. პოლიტიკური ორიენტაციის ბალანსირების ნაცვლად

თავი იჩინა ტრადიციულმა ქართულმა რადიკალიზმმა. უზარმაზარი რუსული იმპერია თურქეთის მოსაზღვრე გახდა. რა შეიძლება მოჰყოლოდა ამ ნაბიჯს? ვის შეეძლო ზუსტად განესაზღვრა მომავალი? არავის.

და მაინც. ხმამაღლა გაისმა ბრძენაკის სიტყვები:

„იცი, მეფეო, რომე ივერნი

იქნებიან რუსთ ხელთ ბედნიერნი?“

„მე ვე ყოველივე არ ვიცი ვანა?“ — პასუხობს ერეკლე მეორე სოლომონს და იგი მაინც რუსეთს უკავშირებს საქართველოს ბედს.

მოხდა მოსახდენი. სარწმუნოებრივმა ერთობამ გაიმარჯვა. ალა მაჰმად-ხანმა ერეკლე მეფეს რუსეთთან კავშირის გაწყვეტა და სპარსეთის მხარის დაჭერა მოსთხოვა. წინააღმდეგ შემთხვევაში საქართველოს აკლებით იმუქრებოდა. ერეკლემ არ მიიღო ალა მაჰმად-ხანის ულტიმატუმი. ბუნებრივია, რომ მას რუსეთის დახმარების იმედი ჰქონდა, ანუ ზელშეკრულების პატიოსნად შესრულებისა. ერეკლემ წერილი აახლა ეკატერინე II-ს, მაგრამ მან უარი უთხრა დახმარებაზე.

მარტონი დარჩნენ ქართველები შვიდჯერ უფრო მრავალრიცხოვანი მტრის წინააღმდეგ.

ეს იყო ნამდვილი ტრაგედია, — ლატობდა ის, ვისაც მიენდო „ბედი ქართლისა“.

მხოლოდ მოგვიანებით დაიძრა რუსეთის ჯარი სამხრეთისაკენ. (1796 წლის მაისში) და ზუსტად თვის შემდეგ უკან გაბრუნდა (ბავლე პირველის ბრძანებით).

კვლავ ულტიმატუმი წარუდგინა ერეკლე მეფეს ალა მაჰმად-ხანმა, კვლავ დემუქრა აობრებით თუ რუსეთთან კავშირს არ გაწყვეტდა.

კვლავ რუსეთს სთხოვა დახმარება მეფემ, მაგრამ კვლავ ლალატი.

ბედად, ალა მაჰმად-ხანი გამოასალმეს წუთისოფელს, მაგრამ ამით არ შეცვლილა სპარსეთის პოლიტიკა. ერეკლე კი გულისტყვილით მოაგონებდა რუსეთის ზელმწიფეს — თქვენდამი

ერთგულების გამო არ გვასვენებდნენ სპარსეთი.

დახმარების ლოდინში გარდაცვალებული ერეკლე მეორე. სამხრეთ იყო შემორტყმული ჯადოსნური წრე, რომელშიც ერეკლე მოექცა. რუსეთის უპირობა, სპარსეთის თავსხმები და შინაურების აშლილობა. წინააღმდეგობათა ეს პროცესი შემდგომაც გაგრძელდა. გიორგი XII გარდაცვალება, შინაურთა შფოთი და თავაწყვეტილი კარიერიზმი... რუსეთის იმპერატორის ბავლე პირველის მზაკვრობამ შექმნა პირობები, რათა რუსეთს აღესრულებინა თავისი იმპერიული მისია და მიეერთებინა ქართლ-კახეთი.

მთლად უკუღმართად შეტრიალდა საქართველოს ბედი. დაიწყო რუსეთში გადასახლება, რბევა და დევნა ქართველ ინტელექტუალთა.

კათალიკოსი ანტონ II გადააყენეს და რუსეთში გადაასახლეს. ქართული ეკლესია ეგზარხოსს მიენდო. „ქართველთა სამღვდელოებას მოუსპეს და მოუქიდებელი ეკონომიური ბაზა და დასაბამი მისცეს ქართული ეკლესიის მღვდელმსახურთა ცარიზმის მორჩილ მოხელეებად გადაქცევის პროცესს“²⁶

ეს არის ეკლესიისა და საერთოდ, მისი მრევლის რუსიფიკაციის აქტივიზაციის ხანა.

„როდესაც რუსის ჯარი შემოსულა მუსიკით, ვიღაც პატრს წარმოუთქვამს — მუსიკა უკრავს, საქართველო კვდება“.²⁷

უკეთესნი ქართველნი არ შეგუებიან მონობას. ეროვნული დაუმორჩილებლობის იდეა ძვალსა და რბილში გაუჭდა ქართველ ხალხს.

არც „მოყვარე-მტერს“ ეძინა!

1801 წელს საქართველომ დაკარგა დამოუკიდებლობა. „სჯულის ერთობის“ გამო „შეუერთდა“ რუსეთს, მან კი ავტოკეფალიაც გაუუქმა ქართველ ხალხს. ეს იმის ტოლფასი იყო, რასაც ურჯულო აკეთებდა.

რუს ხელმწიფეთა ლალატი თითქოს მოულოდნელიც არ უნდა ყოფილიყო, მანამდეც ხომ ბევრჯერ იწვინია ქართველმა ხალხმა ლალატის სიმწარე?

ბევრმა ადრევე იცოდა, რომ „სჯულ-
თა ერთობა არარას არგებს, ოდეს თვი-
სება სხვადასხვაობდეს“, ამიტომ ერის
საუკეთესო შვილებს ცივილიზებული
ევროპისაკენ ეჭირათ თვალი. მათ ყვე-
ლაფერი გააკეთეს, რომ ევროპას და-
კავშირებოდნენ, მაგრამ ევროპას საქა-
რთველოსათვის არასოდეს არ ეცალა!
ამაშია ჩვენი ბედის ტრაგიზმი!

აკი გვაფრთხილებდა რუსთაველი:
„მოყვარე მტერი ყოვლისა, მტრისაგან
უფრო მტერია“.

თავად რუსი პ. ჩაადაევი წერდა:
„რუსეთი თავის თავისა და ყველა მე-
ზობელი ხალხის დამონების გზით მი-
დის“.

რუსეთის უზარმაზარი იმპერიის წი-
ნალმდეგ არაერთხელ გამოსულა ქარ-
თველი ხალხი. ცივი, რეალისტური გო-
ნიერების მიხედვით თითქოს ბრძოლა-
ზე ხელი უნდა აედოთ ქართველებს,
რაკი იმპერიას ვერ მოეროდნენ. მაგ-
რამ მონობას სიკვდილი ერჩიათ და მუ-
დამ იბრძოდნენ თავისუფლებისათვის.

ყოველი მშვენიერი თავისი ღირსე-
ბის მსხვერპლია — თქვა ბელინსკიმ.
ნუთუ საქართველოც თავისი ღირსების
გამო უნდა დაღუპულიყო?! მშვენიერ
იყო ღვთის წილხვედრი ქვეყანა და ამი-
ტომ ჰყავდა ამდენი მტერი. მაგრამ
ქართველ ხალხს აღმოაჩნდა უნარი მა-
რადი თვითგანასლებისა. დაცემისა და
აღორძინების ისტორიულ კონტრასტე-
ბში საუკუნეობით ფორმირდებოდა
ერის კაცობის „ლამაზი არსი“, რო-
გორც გენი მისი უკვდავებისა.

მე-18 საუკუნეში რუსეთთან შეერ-
თებით ვერ გადაწყდა ქვეყნად მშვიდო-
ბის საკითხი. პარადოქსალური, ზოგჯერ
აუხსნელი წინააღმდეგობანი ეროვნუ-
ლი ხასიათისა, რომელიც თავისი ის-
ტორიული ბედით იყო განპირობებუ-
ლი, ხშირად სწორედ ქართლისავე
წინააღმდეგ ბრძოლაში ვლინდებოდა.
იგი არ იყო ტოლერანტული თავისი
სისხლისა და ხორცის, თავისი გენის
მიმართ. სხვებთან კი საოცარ გულარ-
ხეირობასა და მიუტევებლობას იჩენ-
და. მას შეეძლო მშვიდად და პატივის-
ცემით მოესმინა თბილისში მინარე-

თიდან მოლას ლოცვა, სომხურ გლე-
სიებში გალობა, მაგრამ წვერებდნენ
რია „ერის მამად“ მიჩნეულ სულხან-
საბა კათოლიკობის მიღების გამო. იგი
ძეგლს უგებდა პუშკინსა და გოგოლს,
ხოლო რუსთაველის ძეგლისთვის შე-
გროვილ ფულს ფლანგავდა. საქართვე-
ლო სავერ იყო უცხო ტომებით, მაგრამ
ყველაზე მეტად ქართველი ქართველს
ჰპარავდა ბავშვს უცხოეთში გასაყიდად.
რა იყო ეს და სხვა ამგვარი მოვლენე-
ბი? პასუხი იქნებ კატეგორიული იყოს
და სხვა ახსნა და მოტივიზაციაც დაი-
ძებნოს, მაგრამ ეროვნული ცნობიერე-
ბის დაქვეითებაში უნდა ვეძიოთ მთა-
ვარი მიზეზი. ხალხში თითქმის არ არ-
სებობდა ერთი მთლიანი ეროვნული
ცნობიერება, თითქოს დამბლა დაეცა
მას. იმდენად ძლიერი იყო კუთხურო-
ბისა და ფეოდალური ტომობრივი გან-
კერძობულობა. მაშინაც კი, როცა თი-
თქოს გამოანათა და გაიღვიძა იმერ-
ამიერის ერთიანობის სურვილმა, თვით
ერეკლე, განათლებული და საქართვე-
ლოსთვის თავდადებული მეფე წინ აღუ-
დგა ამ სურვილს.

ქართული ქრისტიანული რელიგია სა-
მშობლოს დაცვის იდეებს დაუკავშირა
და მისი დროშით იბრძოდა მაჰმადიან-
ური სამყაროს წინააღმდეგ. იგი თით-
ქოს არასოდეს არ შეუპყრია რელგი-
ურ ფანატიზმს და მისი ყოფა ზშირად
ქრისტეს მცნებათა რღვევა უფრო იყო,
ვიდრე დაცვა, მაგრამ დროდადრო ავ-
ლენდა საოცარ ფანატიზმსა და რელი-
გიურ ცრურწმენას. „ჩვენს ეკლესიას
უფრო ეროვნული ხასიათი ჰქონდა, ვი-
დრე ქრისტიანული. ვინაიდან ქრის-
ტეს მოძღვრება არღვევს საზღვრებს
ეროვნული ცხოვრებისას და ქართული
ეკლესია კი ამ საზღვრების დაცვაში
იყო“²⁸. თუმცა ამგვარი სპეციფიკური
მდგომარეობა სხვა ხალხების რელიგია-
შიც არის, თუმცა გამოწვევისა „იუდა-
იზმი“ — შერევა რელიგიური აზრისა,
მამულის სიყვარულში, დაცვა მამუ-
ლისა, რჩეული ზალხისა, ღვთის ზვე-
დრია. ჩვენი ისტორიული ქრისტიანიზ-
მი ამ ხასიათისაა. საქართველო წილი
ღვთისმშობლისა, მუდმივ ბრძოლაში

იყო მაჰმადიანთ წინააღმდეგ²⁹. მაგრამ როგორც კი მოიხსნა მაჰმადიანთა წინააღმდეგობა, ფსიქოლოგიურად კიდევ უფრო რთულ მდგომარეობაში აღმოჩნდა საქართველოში ქრისტიანული რელიგია. ქრისტიანულ მართლმადიდებლურ რუსეთს ვეღარ ებრძოდა პატრიოტიზმით შენივთებული რელიგიური დროშით. ამგვარ სპეციფიკურ, მანამდე განუცდელ ფსიქოლოგიურ ატმოსფეროში აღმოჩნდა მე-18 საუკუნის ბოლოს ქართველი ხალხი. თითქოს ცა ჩამოიქცა, თითქოს ნიადაგი გამოეცალა ქართულ ქრისტიანობას, როგორც ბრძოლაში მთავარ იდეოლოგიურ საყრდენს. ეს არის ურთულესი ახალი ისტორიული პირობები. მაგრამ ამ პირობებს უნდა წარმოექმნა ახლებური მხატვრული აზროვნება, ახლებური ხედვა, ევროპიზმის იდეების ახალი ძლიერი ბიძგი. მთელი მე-18 საუკუნე სწრაფვდა ქრისტიანული ევროპისაკენ, მისი კულტურის. აზროვნების, საერთო ევროპული ცივილიზაციის ზიარებისათვის, მაგრამ ევროპა პოლიტიკურ რეალურ ნაბიჯებს არ დგამდა. რუსეთი კი ძალადობის ყველა ფორმითა და საშუალებით იერთებდა საქართველოს. სდევნიდა მის გარეშე ყოველგვარ კონტაქტს ევროპასთან. ეს იყო ახალი ისტორიული რეალობა, რომელსაც ან უნდა შეგუებოდა ქვეყანა ან ებრძოლა მის წინააღმდეგ.

ასეთი ეპოქალური მოვლენების ფონზე ხალხურ სანახაობებში „ბერიკაობასა“ და „ყვენობაში“ ჩნდება ახალი სოციალური და პოლიტიკური მომენტები. პროფესიულ თეატრში დრამატურგიული ნაწარმოებები და გარკვეული მხატვრული ტენდენციები. „ჩვენი ერის ხასიათი მკვიდრად შეეთანხმა ჩვენს მრავალფეროვან, მძლავრ, სიცოცხლით სავსე ბუნებას. ჩვენი ერის დაუღალაობა, მისი სიცოცხლის სურვილი, მიუხედავად სასტიკ გარემოებათა, მუდმივი განუწყვეტელი ბრძოლა და ბრძოლასთან ერთად ლხინი — განა ყველა ეს არ წარმოადგენს მდიდარს მასალას ლიტერატურის და ხელოვნების გასაცოცხ-

ლებლად? მეორეს მხრივ, გადაგვარება... გადაგვარების და მოსპობის აქტილი, რომელიც დაგვდევს ჩვენს ხელებს და რომელსაც ჩვენი დაშინებული გონება ვერსად ვერ გაუზრის?³⁰... კვლავ საბედისწერო გარჩევის სინდრომი! ტრაგიკულად დაიხურა კიდევ ერთი საუკუნის ისტორიის უკანასკნელი ფურცლები. რამდენი რამ დარჩა მის ისტორიაში საგმიროცა და სამარცხვინოც. ესმოდა კი ხალხს, თუ როგორ იტანჯებოდნენ მისი საუკეთესო შვილები, რათა ქვეყანა არა მარტო პოლიტიკურად არამედ კულტურულად გადაერჩინათ? იცოდნენ კი, რომ ყველაფერი მათი სულიერი აღზრდისა და განათლებისათვის კეთდებოდა? ვაი, რომ არ ესმოდათ. ქვეყნისთვის თავდადებულნი მარტოსულები იყვნენ. ამიტომ ტრაგიკული იყო მათი ბედიც. „ეს არის დრო მეიავე დიდაქტიკოსებისა, რომლებიც ქვეყანას სულიერი სიმრთელის მოსაპოვებლად ზნეობის გაკვეთილებს აძლევენ, მაგრამ ამ მამულიშვილებს ბედი მიძიმე განსაცდელს უმზადებს. მცირე ქვეყნის შვილებს წინ ორი გზა უდევს. „ერის მამად“ წოდებული სულხან-საბა ორბელიანი მშობელი ქვეყნის გადასარჩენად ევროპას მიეშურება, მაგრამ ვერსაღსა და ვატიკანში სიტყვიერი დაპირების გარდა ვერაფერს მიიღებს. სხვები პოლიტიკური ბრძოლის გაუსაძლის ყოფის გამო, ნებით თუ უნებლიედ კვლავ შორეულ გზებს გაუდგებიან. მათი საბოლოო ზვედრი ერთია — სამშობლოსაგან შორს. უცხოეთში სიკვდილი. ტკბილი-ხმოვანი მეფე პოეტი თეიმურაზ I სპარსეთში, ასტრაბადს გარდაიცვალა, ზნეობის დიდი მასწავლებელი არჩილ მეფე — რუსეთში, მოსკოვში. სულხან-საბა ორბელიანი — იქვე, მეცნიერი და პოეტი ვახტანგ VI — რუსეთშივე, ასტრაბანში, თეიმურაზ — აქვე, დავით გურამიშვილი უკრაინაში მიიცივალა, ბესარიონ გაბაშვილი — რუმინეთში“³¹. მაგრამ აქ არ წყდება სია: პირველი პროფესიული თეატრის მეთაურები გაბრიელ მათორი და მაჩაბელი ბრძოლის ველზე დაიღუპნენ. ტიმოთე გაბაშვილი — მწიგ-

ნობარი, საეკლესიო მოღვაწე. დიპლო-
მატი რუსეთში გარდაიცვალა, თუმცა
ყველას როგორ ჩამოვეთვლით ვხე
უცხოეთში გარდაიცვალენ..

ხალხის წიაღიდან გამოსულნი სული-
ერად ამაღლებულნი და განდიდებულნი
„შორდებიან“ ხალხს, რათა უფრო
ღრმად შეიქნონ იგი, უფრო ღრმად გა-
მოხატონ ხალხისავე სული, მაგრამ „და-
შორების“ ამგვარ პროცესში ხალხში
ჩნდება გაუცხოების სინდრომი, რომ
გამოც უჭირს ხალხს გაიგოს მისივე
შვილის ცხოვრების წესი. ამ წინააღმ-
დეგობაშია საძიებელიც ტრაგიკული
ბედი იმ ადამიანთა, რომელთა ხალხსაც
ჭერაც არ ჰქონდათ მაღალი ეროვნული
თვითშეფენება, გამთლიანებული ეროვნ-
ული ცნობიერება.

ს. ახმეტელს მიაჩნდა, რომ ნ. ბარა-
თაშვილის „მერანი“, განსახიერებაა ქა-
რთველი ერის სულიერი დრამისა მე-18
საუკუნიდან“. სწორედ მე-18 საუკუნე-
ში გაჩნდა ახალი პოლიტიკური რეა-
ლობა, რომელმაც თვისობრივად განსხ-
ვავებულ პირობებში ჩააყენა ქვეყანა.
ახმეტელის აზრით: „მერანი“ ქართველი
ხალხის დიონისეა. მერანი მთელი კულ-
ტია, სადაც ჩაქსოვილია ქართველი ხა-
ლხის გრძნობათა ლტოლვა, ვნებათა
თრთოლვა. მე-18 საუკუნის შემდეგ ქა-
რთველი კაცია... „მსგავსად მერანისა,
ცის სივრცეს მისჩგრებია, დაინგრა მი-
სი სათაყვანებელი კერა“. საკითხი
ეხება რუსეთის იმპერიის პირობებში
ქართველი კაცის შემოქმედებით ორი-
ენტირს. ახმეტელისავე აზრით, გაორე-
ბის წინააღმდეგობრივი ხასიათი თეატ-
რში ტრაგიკომედიის ფორმით უნდა გა-
მოიხატოს. სწორედ ტრაგიკომედიაა ქა-
რთველის ცხოვრების, მისი ხასიათის
გამოვლენის ყველაზე ბუნებრივი
ფორმა.

ს. ახმეტელს მიაჩნია, რომ ქართულ-
მა დრამატურგიამ ვერ მოახხა ის ტრა-
გიკომედია, რომელიც შესაძლოა კომე-
დიური ჟანრიდან ქართული თეატრი-
სათვის ყველაზე ბუნებრივი ფორმაც
იყოს. კომიკურისა და ტრაგიკულის ერ-
თიანობა ქმნის ეროვნული კომედიის

ახალ სახეს. მას თვით ერის ისტორია
და მისი ხასიათი განსაზღვრავს. ქართ-
ველმა კაცმა საუკუნეების განმავლობაზე
მტერთან ფსიქოლოგიური ბრძოლის
თავისებური ფორმა გამოიმუშავა. იგი
მუდამ მხნეა და ოპტიმისტურად განწყ-
ობილი. რაოდენ მძიმე მდგომარეობაც
არ უნდა ჰქონდეს, რაღაც განსაკუთრე-
ბულია მისი სიცილი და მხიარულება.
მის იქით ხშირად ტრაგიკული შინაარ-
სია დაფარული. ახმეტელის აზრით,
ზოგნი ვერ გრძნობენ ამ შინაარსს,
ვერ გრძნობენ სულის ნამდვილ ბუნე-
ბას და ამიტომ ფიქრობენ, რომ ქართვე-
ლი „ცხოვრებას ზევ-ზევით, ცალმხრი-
ვად უყურებს, გაუბრბის მის დუნჭირს
და სტკება მხოლოდ მისი მშვენიერე-
ბით“, რომ თითქოს იგი „ბუნებით ჰე-
დონისტია, არ გრძნობს ღრმად ცხოვ-
რების ტანჯვას, უდარდელია, ფუქსავა-
ტი, სულდგმულობს ლხინით, ღვინით
და მღერის მრავალჟამიერს“.

სულ სხვაგვარ განმარტებას აძლევს
ახმეტელი ქართველი კაცია ამ მომლხენ
ბუნებას. ლხინი და ღრეობა, სიცილი
და სიხალისე ქართველისა ახმეტელი-
სათვის ერთგვარი ტრაგიკული ნიღაბია
იმ მისტერიისა, სადაც „უფლის ვნებე-
ბი“ კი არა, ქართველი ხალხის მთელი
ისტორიაა განფენილი. ეს არაა ნიღაბი,
მარტოდენ ქართული სანახაობების
საუკუნოვანი ტრადიციებით დაკრის-
ტალებული და მან მოტანილი ჩვენამ-
დე. იგი უფრო მეტია და უფრო ორიგი-
ნალურიც...

ახმეტელი ამბობს: დიახ, ქართველი
იცინის, ლხინობს, მაგრამ მაშინაც, რო-
ცა ტირის მისი გული. „სიცილი და
ხარხარი უდიდესი პროტესტია ქართვე-
ლისა“. აქ ავლენს იგი თავის მემბოხე
სულსა და შინაგან ექსპრესიას, სულიერ
ლტოლვასა და ექსტაზს. მისი ტირილი
დაძაბუნებას, ან სიბეჩავეს როდი მოას-
წავებს. სიცილის დროს წარმოქმნილი
შინაგანი დრტვინვა მძლავრი იმპულსია
ახალი სულიერი ენერგიის წარმოსაქმ-
ნელად. იქნება იმიტომაც ლხინობს,
მხიარულობს ქართველი, რომ არ უნდა
თავისი ნამდვილი სახის, ტრაგიკული

სულის ჩვენება? იქნებ არ სურს მტერს გაუმხილოს მის- ცრემლი და მწუხარება? ან მუდამ საბრძოლოდ გამზადებულს არ სცალია ტირილისათვის? იქნებ რაც აკლია, რაც წაართვა ცხოვრებაში იმას ელტვის? ვინ იცის, რას ელტვის ეს ამაყი, შეუპოვარი, უცნაურად ხელგაშლილი და რაინდული სულის ქართველი კაცი? ასეთი კითხვები აღუვლებდნენ და აფიქრებდნენ დიდ რეჟისორს სანდრო ახმეტელს, უფორიანებდნენ გონებას.

„დიახ, მართალია, — წერდა იგი — ქართველი მღერის და ლხინობს, მერე იცით რა მდგომარეობაშიც? მოიგონეთ ის ხანა, როცა საქართველო, როგორც საქართველო, როგორც სიმბოლო თავისუფლებისა, მოკვდა, როცა საქართველოს მზე ჩაესვენა და ერს მისი უმაღლესი წმიდათა-წმიდა უფლება, მისი დამოუკიდებლობა ხელიდან გამოეცალა. მოიგონეთ იმ დროს ქართველნი... განა ჩვენ გვესმის მათი კვნესა, ვაება, ტანჯვა, განა მაშინდელი ქართველნი მოთქვამენ და ტირიან ვითარცა ებრაელნი მდინარეთა ბაბილონისათა? მოიგონეთ ბარათაშვილის დრო, სიცილი და ხარხარი, ლხინი და კისკისი, გეგონებათ საქართველო სტკბება უბედნიერესი წამებით. ლხინობდა ის ქართველი, რომელიც თავგანწირულად იცავდა სამშობლოს და ერს“.

ამ ფორმაში ისახებოდა ქართველი ხალხის ფიქრი და წუხილი, სიცილია და ლხინის მიღმა დაფარული ტრაგედია გენიალურად იგრძნო ბარათაშვილმა. თეატრმა კი ვერა. უყურებთ მოზეიმე ხალხს, „გეგონებათ საქართველო სტკბება უბედნიერესი წამებით“ და ნამდვილად კი მგოსანი გულჩათხრობილი ტირის და გლოვობს, მისი სული, ვით სპეტაკი სული მთელი ერისა „მოთქვამს მწარედ, გულსაკლავად“ და ამით გადმოგვეცემს ზეიმში მიღმა დაფარულ აზრს.

ქართველმა პოეტმა იგრძნო ერის ტკივილი, გაიგო მისი ლხინის ნამდვილი ბუნება. ამგვარი ლხინი ძალიან მიგავს ბრძოლის ველზე წამიერად შეს-

ვენებულ ჯარისკაცთა იმ სიცილსა და ხარხარს, რომელშიაც ძალუმად სჩქნის სიციცხლის სიყვარული. უყურებთ მათ სახეებს და ასე გონიათ, თითქოს ისინი მართლაც ტკბებიან უბედნიერესი წამებით. ვერ გრძნობენ ტანჯვასა და ბრძოლის სიმწარეს, მაგრამ ეს ხომ ის ჯარისკაცებია, რომელთაც ამდენი მეგობარი, ამდენი ახლობელი დაკარგეს, გუშინ, იმის წინ და შესაძლოა, ახლაც. ორიოდ საათის უკან დაჰკარგეს ახლობლები და მაინც ლხინობენ, გაუბრბიან ცხოვრების სიაცეს და სტკბებიან (თითქოს) მხოლოდ მისი მშვენიერებით. ამაში არის დიდი ფსიქოლოგიური სიმართლე და სიჭანსაღე. ჩვენი წინაპრებიც ხომ მუდამ ასე საბრძოლოდ იყვნენ გამზადებულნი? ტრაგიკული სულის გამოსახატავად მათ შექმნეს სიცილისა და ლხინი დიდებული ფორმა. საუკუნეთა მანძილზე ისე წარიმართა ქართველი ერის ცხოვრება, რომ მას მწუხარება და ტანჯვა უფრო მეტი ხვდა წილად, ვიდრე სიხარული, ვინ მოსთვლის, რამდენჯერ გადაურჩა იგი თავისი ეროვნული მეობის დაკარგვას, რამდენჯერ გადაიტანა ომი და აოხრება, აი, რის გამო იყო, ქართველს სატირალი უფრო მეტი ჰქონდა, ვიდრე სიმღერა, მაგრამ წუხილს არ აჰყვა. მან ჩინებული ფორმა მოძებნა მწუხარების გასაქარველად და რაც უფრო სტკიოდა, მით უფრო მეტად ეძალებოდა სიხარულს. ამ უცნაურ კონტრასტში აწრთობდა თავის რაინდულ სულსა და ათკეცად იხანგრძლივებდა ბრძოლის უნარსაც.

ასე იწრთობოდა საუკუნეთა გრძელ გზაზე ქართველი ხალხის რაინდული სული, მისი ჯანსაღი, ზალისიანი ბუნება.

მხოლოდ დიდ შემოქმედს შეუძლია სავსებით იგრძნოს ჩვენი ხალხის ეს საუკუნოვანი სულისკვეთება და სცადოს შესატყვისი სცენური ფორმა გამოუძებნოს მას. ახმეტელი სწორედ ამგვარ მიგნებაზე ოცნებობდა. მისი კონცეფციით სიცილისა და მხიარულების ეს ფორმა სავსებით დაიტევდა ქართველი კაცის სულიერ დრამასა და სიხარულს და ახლებურ მიმართულებასაც მისცემ-

და ეროვნულ კომედიოგრაფიას. მხოლოდ ამგვარი კომედია იქნებოდა ქეშმარიტად პოეტური, სერიოზული და მაღალი ესთეტიკური იდეალების მატარებელი. ახმეტელი გულმოდგინედ იკვლევდა ეროვნული ფსიქოლოგიის ამ მომენტს და შენიშნავდა: „სიცილითა და ლზინით ვადმოგვეცემს ქართველი ხალხი იმ საშინელ დღეებს, როცა საქართველოს ლაშპარი ჩაქრა“. მისი აზრით, ქართველმა უკიდურესი სულიერი ტანჯვისაგან გამოსავლის თავისებური ფორმა შეიმუშავა, იგი თვითმკვლელობაში არ ეძებს ხსნას. მისთვის მიუღებელია სულიერი დებარესისაგან გათავისუფლების ეს ფორმა. „იგი იბრძვის თავგანწირვით, მიჰქრის შეუჩერებლივ თავის მიზნისაკენ, მაგრამ თუ მას ფეხი აუსხლტა, იმედი გაუმტყუნდა, მწარე ხელის ჩაქნევით სობს ყველაფერს და დავიწყებას ეძლევა, მერე იცინის და ლზინობს. საშინელებაა, როცა ქართველი ხელს იქნევს და ამბობს: „სულ ერთია“, „რაც იქნება—იქნება“, ეს „სულ ერთია“, „რაც იქნება—იქნება“. იგივე თვითმკვლელობაა, მხოლოდ სულიერი“, „დიდი ლზინია ჭირთა თქმა“, — თქვა რუსთაველმა და ახმეტელიც ამ დიდი ქართველის ნაკვალევს მისდევს. იგი აკაკის ლექსის ორ სტრიქონსაც იშველიებს და ერთხელ კიდევ ცხადჰყოფს, თუ რა ღრმად გრძნობენ ქართველი მწერლები თავიანთი ხალხის სულსა და გულს“. ქართველი მგოსანია, — წერს იგი — ეს უზენაესი ენა ქართველი ერის სულისა, მღერის, მღერის მწარედ!

ვინ რა იცის, რომ ეს გული მკვდარია,
რომ სიცილი ბევრჯერ ცრემლზედ
მწარეა.

„ქართველი ერის სულის“ ამ უზენაესი ენით თქმული სიმართლე, ახმეტელის განმარტებით, თავის ყოველდღიურ დადასტურებას პოულობს ცხოვრებაში. „ქართველი ინსტიტუტურად, გათურკვეველი ინტუიციით აღრმავენს თავის თვისებას, „ბევრჯერ“ ეს მისთვის თითქოს ცოტაა, იგი ამბობს „უფრო“ და ამგვარად აკანონებს ყველასათვის,

რომ სიცილი ქართველისა მწარეა ცრემლზე“. ილია ჭავჭავაძე ამბობდა, საჭიროა „სიცილი პიესისა, ხუმრობისა და მხიარულების სიცილი არ იყოს, და იყოს იგი მკითხავი, გამკიცხავი და ბასრ ხმაზე უფრო მკრელი სიცილი, რომელიც „ბევრჯერ ცრემლზედ მწარეა“. ამავე წერილში „ქართული თეატრი“, ილია წერს: „ცრემლიანი სიცილი და სიცილიანი ტირილ არის იგი უზენაესი ტკბობა, რომლის ფრთებითაც ქეშმარიტი და უდიდესი ხელოვნება ადამიანისათვის უმწვერვალეს სიმალეზე აზიდავს ხოლმე კაცს, და გონებაშიუწყდენელის თილისმითა დიდს ბოროტებასაც, დიდს მწუხარებასაც, როგორც დიდ კეთილსა და დიდ ბედნიერებას, ადამიანის გულში ჩააჩენინებს ხოლმე მადლის მაცხოვარს შუქს, სათნობის კვირტის გამოსაკვანძვად და მერე მშვენიერი ყვავილის გარდასაშლელად“.

როცა ქართველი კაცის მომლხენსა და ოპტიმისტურ ხასიათზე ვლამპარკობთ, როცა მწუხარებაში შენაცვლებულ მის პიხარულს ვიგონებთ, ერეკლე მეფის თეატრიც გვაგონდებ. იგი ხომ ბრძოლის ველზე გავიდა ჯარისკაცთა გასამხნეველად. ამ ფაქტში გამოისახა ქართველი ხალხის ჯანსაღი სული, მისი ხალისიანი ბუნება და ოპტიმიზმი. მე-18 საუკუნის ქართული თეატრის პანორამა ერთობ პირქუშია, მაგრამ ბედი თეატრისა ისეთივეა, როგორც ბედი მისი ხალხისა.

სასარგის მხატვრული გაფორმების ეროვნული თავისებურებანი XIII—XIV სს მიჯნაზე

(მოქვის ოთხთავი)

ივოლდა ჭიჭინაძე

XIII საუკუნის ბოლოსათვის მინიატურამ მონუმენტურ ფერწერასთან ერთად გამოიმუშავა სახეობრივი აზროვნების ახალი ხერხები და სინამდვილის აღქმის ახალი მხატვრული ენა. ეს სტილი ბიზანტიურ ხელოვნებაში პალეოლოგოსთა სტილის სახელითაა ცნობილი. ახალი მხატვრული ენის გამომუშავებაში დიდი როლი ითამაშეს მხატვრებმა, რომლებმაც XII-XIII სს მანძილზე კედლის მხატვრობისა და მინიატურის ბრწყინვალე ნიმუშები შექმნეს ბიზანტიაში, მაკედონიაში, სერბიაში, ბულგარეთში, სომხეთსა და საქართველოში.

ამ სტილის ხელნაწერი წიგნის გაფორმების საუკეთესო ნიმუშია მოქვის კოდექსი (საქ. რესპუბლიკის მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტი, Q-902), გადამწერი კალიგრაფი და მთავარი მხატვარი იყო ეფრემი, შემკვეთი მოქვის მთავარეპისკოპოსი დანიელი. ხელნაწერი გაფორმებულია როგორც

მთლიან გვერდებზე მოთავსებული საზეიმო მინიატურებით (9), ასევე ტექსტში ჩართული მცირე ზომის მინიატურები (153), 10 კამარით, 4 თავსართით და 530-მდე სახედაო ასოთი და ინიციალით. ხელნაწერის მხატვრულ დეკორაციული მორთულობა პალეოლოგოსთა ხელოვნების განვითარებაში მისი პირველი საფეხურის — ადრეპალეოლოგიური სტილის ნიმუშია, სტილისა რომელმაც თავისი ძირითადი ნიშნებითა და კონცეფციებით გაფორმებული ხასიათი მიიღო 1300 წლის ახლო პერიოდში კონსტანტინოპოლის მხატვრულ სკოლაში¹. XII-XIII ს. ბოლოსა და მთელი XIII ს. მანძილზე სტილის ახალი ნიმუშების დაგროვების გზით, სტილის განახლების პროცესი ამ დროისათვის უკვე დასრულებული ჩანს.

პალეოლოგოსთა ხანის სტილისტური სიახლეების ინტერესი სივრცობრიობისაკენ, მოცულობრივი ფორმების შექმნისაკენ, სახეთა ემოციური გააზრებისა-

კენ და სხვ. შემოქმედებითად იქნა ათე-
სებული საუკეთესო ბიზანტიურ და ქა-
რთულ ტრადიციებზე აღზრდილი მოქ-
ვის მთავარი ოსტატის ეფრემის მიერ.
იგი თავისი ფესვებით მიდის XII-XIII
სს ქართული ფერწერის ბრწყინვალე
ნიმუშებთან, რომლებიც თავიანთი სტი-
ლისტური ნიშნებით ბევრი რამით ჭკრე-
ტდნენ პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნე-
ბის სიახლეებს.

მოქვის მინიატურების სტილისტური
ხასიათი მეტყველებს ახალი ტენდენცი-
ების განვითარებაზე ქართულ მინიატურ-
ულ ხელოვნებაში. ყველაზე სრულყო-
ფილად ახალი გემოვნება გამოვლინდა
სივრცის აგების ხასიათში, ფიგურებისა
და სახეების შესრულების მანერაში.
მოქვის ოსტატი ცდილობს მოგვცეს
მრავალფეროვანი ჯგუფებდათვის ერ-
თიანი სივრცობრივი გარემო. ერთმანე-
თთან დააკავშიროს ფონი და ფიგურები,
რომელთა მიმართებაშიც ჩნდება სივრ-
ცობრივი სიღრმის ილუზია. მხატვარი
ირჩევს რა განყენებულ არქიტექტურულ
ელემენტებს, განალაგებს მათ ფონტა-
ლურად, მაგრამ მათი დამუშავების ხა-
სიათით, ფიგურათა დაყენებით აღწევს
შექმნას გარკვეული გარემოს შთაბეჭ-
დილება. სიუჟეტური სცენების ემოცი-
ური განწყობილება ამადღებულია, კო-
ლორიტი ნათელი, ცივი, სამოსელი და-
წერილია ფართო მონასმენებით, თავის-
უფლად; სახეზეა წმინდა ფერწერული
ელემენტების ზრდა; ყოველივე ეს პა-
ლეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების სიახ-
ლეებით იყო განპირობებული.

ქართული შუა საუკუნეების ხელოვნე-
ბა მრავალმხრივ მიმართებაში იყო
ბიზანტიურ ხელოვნებასთან, მაგრამ
ეს არ გამორიცხავდა ადგილობრივი,
ეროვნული ტრადიციების არსებობას და
გარკვეულ საზღვრებში მხატვრის ინდი-
ვიდუალობის გამოვლენის შესაძებლო-
ბასაც იძლეოდა.

მიუხედავად ამ სტილისტური თავი-
სებურებებისა, რომელიც მოქვის ხელ-
ნაწერის მხატვრულ-დეკორატიულ მო-
რთულობას ბიზანტიური ხელოვნების
საუკეთესო ნიმუშებთან, კერძოდ, კონს-

ტანტინოპოლური წრის ძეგლებთან ახ-
ლოებს, მისი ქართული წარმოსახვა/არ-
ავითარ ეჭვს არ იწვევს, რადგან ოს-
ტატი, რომელმაც კარგი კლასიკური მო-
მზადება გაიარა, ამავე დროს ავლენს
ეროვნული მხატვრული აზროვნების ტი-
პურ ნიშნებს, ეროვნული მხატვრული
კულტურისადმი, ტრადიციებისადმი
თავის დამოკიდებულებას, შემოქმედე-
ბითად გადაიაზრებს რა საუკუნეების
მანძილზე დაგროვებულ მხატვრულ გ-
მოცდილებას და მასზე დაყრდნობით
ქმნის ახალ მხატვრულ ნაწარმოებს,
რომელსაც გარკვეულად ეროვნული ხა-
სიათი აქვს.

უპირველეს ყოვლისა, ამ ქართულ
სახეიმო ხელნაწერი წიგნის გაფორმე-
ბის თავისებურად უნდა ჩაითვალოს ტე-
ქსტიცა და მისი დამასურათებელი მი-
ნიატურის ცხადი მიმართება, როდესაც
მოჩარჩობით შემოფარგლული ცალკეუ-
ლი სცენა ჩასმულია და შეესაბამება
ტექსტის სათანადო ადგილს; სახეზეა
მინიატურისა და ტექსტის გამოკვეთი-
ლად სახეობრივი შეჯერება. ოსტატი
ვიზუალურ ფორმაში არც უმატებს და
არც აკლებს რაიმეს ტექსტს. ასეთი
თვალსაჩინო არქიტექტონიკა, სიცხადე
ტექსტისა და მინიატურის დამოკიდე-
ბულებისა დამახასიათებელ მომენტად
უნდა ჩაითვალოს ქართული ხელნაწე-
რი წიგნის გაფორმებისათვის, რადგან
შუა საუკუნეების ქართულმა ილუმინი-
რებულმა ხელნაწერმა წიგნმა არამე-
თუ არ იცის ლენტეხის, ფრაზის სახით
სიუჟეტთა განლაგება გვერდზე (Paris
gr. 74, Plut. VI 23), არამედ არეებზე
მინიატურების ჩართვაც კი. გამოჩა-
ლისს შეადგენს ჯრუჭის II ოთხთავში
(XII ს. ფ. 251 r) გვერდის ქვედა თავისუფალ არეზე „ჯოჯოხეთის წარტ-
ყვენის“ კომპოზიციის მიხატვა. ქარ-
თული ხელნაწერი წიგნის გაფორმების
მთელი ისტორიის მანძილზე „დავით-
ნის“ ილუსტრირების დროსაც კი ქარ-
თველ ოსტატებს არასოდეს არ გამოუ-
ყენებიათ გაფორმების ის სისტემა, რო-
გორიცაა არეებზე სიუჟეტური მინია-
ტურების განთავსება, რომელიც ცნო-

ბილია ისეთი ძვირფასად გაფორმებული ხელნაწერებით, როგორცაა ზღუდოვის, ლონდონის, კიევის და სხვ. ფსალმუნების გაფორმება; არ მიუმართავთ არც ისეთი ხერხისათვის, როდესაც ერთდროულად გამოყენებულია როგორც ჩარჩოიანი მინიატურები, ასევე არეზე მონარჩობების გარეშე მინიატურების განთავსება ისე როგორც ეს არის პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელნაწერში gr. 115 (XI ს) ან ათონის დიონისიატეს მონასტრის Cod. 587 (XI ს). ასეთმა მიდგომამ საშუალება მისცა მოქვის ოსტატს გაეერცო დასურათების საერთო პროგრამა, შემოეტანა ტექსტის შესაბამისი დამატებითი სცენები, ინდივიდუალურად შეერჩია დასასურათებელი ვერდები (მათეს სახარებას დაერთვის — 97 მინიატურა, მარკოზს — 6, ლუკას — 27, იოანეს — 23) და ამ სცენების მონარჩობაში ჩასმით მეტი სიცხადე და ზეიმურობა შემატებინა გაფორმების საერთო სისტემისათვის.

ქართული ხელნაწერი წიგნის ეროვნული სახის ყველაზე დამახასიათებელ დეკორაციულ ელემენტად ინიციალი ითვლება. მოქვის კოდექსის გაფორმებას დამაჯერებელ ეროვნულ საფუძველს უქმნის ინიციალების გაფორმების ხასიათი, რადგან ისინი წარმოადგენენ არა ბერძნულ, არამედ ქართულ ასოებზე კარგად მორგებულ ფორმებს, როდესაც, ერთის მხრივ, ასოს შემქმნელი ვერტიკალური ღერძისა და რკალების მოსართავად გამოიყენება როგორც გეომეტრიული, ისე მცენარეული და ზოომორფული სახის ცხადი ფორმები. ასოს საერთო მოხაზულობა არასოდეს არ იკარგება ორნამენტაციაში. მიუხედავად იმისა, რომ რამდენადმე დეტალების დამუშავებაში და ზოგიერთი ხერხის გამოყენებაში იგრძნობა სიახლოვე ბიზანტიური ხელნაწერების ინიციალებთან, მაინც მოქვის ხელნაწერის ინიციალები ატარებენ ქართულ ხასიათს. ქართული ასოსათვის ცხადი და ნათელი კონფიგურაციის შენარჩუნება მეტყველებს ქართველი ოსტატის მიერ ბიზანტიური მე-

მკვიდრობის გააზრებულად ათვისებას, ამ მემკვიდრობის ქართული დამწერლობისათვის შემოქმედებითად მსუქნებას. სახარების ინიციალების შესრულებაში შეინიშნება მთელი რიგი თავისებურებანი, რომელიც ეფერმს როგორც ქართველ ოსტატს ახასიათებს. უბრველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ სიახლოვე ბერძნული ხელნაწერების ინიციალებთან გამჟღავნებულია ინიციალების ფერადოვან აგებაში — წითელის, ლურჯისა და ოქროს შეთანხმებაში, ასეთი მკლერი ფერადოვანი აგება თვით მოქვის სიუჟეტურ მინიატურებსაც კი არ ახასიათებს. განსხვავებით ბერძნული ინიციალებისაგან, რომლებიც დეტალების გარკვეული მოუწესრიგებლობითა და ფიგურული გამოსახულების სტატიკურობით ხასიათდებიან, მოქვის ოსტატი ინიციალებს თავისუფალი განაწილების პრინციპზე აგებს, იგრძნობა დინამიკა, რითმი, ხელს უწყობს ქართული ასოს ასიმეტრულად გამოსახვა. იგივე შეინიშნება ფიგურულ ინიციალშიც, სადაც ურთიერთდაპირისპირებული ფორმების ფერადოვანი გამის ცვლილებანი აძლიერებს მათ დინამიკურ გამომსახველობას. განსაკუთრებით ეს იგრძნობა იმ ფიგურულ ინიციალებში, სადაც ფრინველთა გამოსახულებანი მცენარეულ ორნამენტულ მოტივებთანაა შეთანხმებული. სტილიზებული ორნამენტული ინიციალები კიდევ უფრო აშკარად მეტყველებენ დროის სტილისტურ ცვლილებებზე; მრავალფეროვანი ფოთლოვანი და მცენარეული მოტივები, რთული წნულები, მკლერი აფერადება დროის სტილისტურ მოთხოვნებს პასუხობს.

მოქვის ოსტატმა გააფორმა ქართული ასო დამწერლობის თითქმის ყველა ნიშანი და განსაკუთრებით იძლევა ასო „ღონის“ უამრავ ვარიანტებს როგორც მცენარეული ისე ზოომორფული გამოსახულებებისაგან.² იგი დიდად განსხვავდება გაფორმების იმ სისტემისაგან, რომელსაც იცავს ამავე პერიოდის ენაშის ხელნაწერი (XIII ს)³, სადაც ასო „ღონის“ მოხაზულობა დამატებით

შუაგულში შევსებულია მცენარეული და გეომეტრიული სახის მრავალფეროვანი მოტივებით. მოქვის ოსტატი კი თვით ასოს კონფიგურაციას ქმნის ამ ელემენტების გამოყენებით, ხოლო ზოომორფული სახის ასოების შექმნის დროს მას აღარ სჭირდება სხვა სახის დეკორაციული ელემენტების გამოყენება და ცხოველთა და ფრინველთა სხეულის მოქნილი კონტურით აგებს ასოს ცხად და გამომსახველ კომპოზიციას. ასოს მოხაზულობა, რომელშიც ჩახატულია ადამიანის სახე ჯერ კიდევ კალის ლექციონარში (X ს) გვხვდება, სადაც ასომთავრული ასო ღ-ში (ფ. 105 V) ჩაწერილია ადამიანის სახე⁴. ამავე ასოს ადამიანის სახით ვხვდავთ ურბნისის (A-28, XI ს) და ჯრუჭის II (H, 1667, XII ს) სახარებებში. მოქვის ხელნაწერის ოსტატი უფრო დიდი გამოშვონებლობით იყენებს ამ მოტივს და ფურცელზე (60V) ღ ინიციალის ღერძის შუა ნაწილში ქმნის კვადრატისა და რომბის ელემენტებისაგან რთულ კონფიგურაციას, მასში ჩაწერილი ადამიანის სახით, თითქმის სამი-მეოთხედი ბრუნით; სახე იმდენად ინდივიდუალურია—სქელი წარბებით, კეხიანი ცხვირით, დიდი ნიკაბით, რომ შეიძლება ვარაუდი გამოვთქვათ მისი პროტოტიპის არსებობაზე.

მხატვრულად მეტად საინტერესოა ინიციალი ბ, რომელიც გამოსახავს დელფინს, პირში ადამიანის ტერფით (ფ. 269 V), ორიგინალური კომპოზიცია, რომელსაც ანალოგია არ მოეპოვება. დელფინის მოციხფრო ფერის მოხრილი სხეული კარგად შეესაბამება ამ ასოს ოვალურ მოხაზულობას. ეს ინიციალი ასეთი სახით შემთხვევით არ არის ამ ადგილას მოთავსებული. იგი მიანიშნებს ბიბლიურ თქმულებაზე ვეშაპის მიერ იონას ჩაყლაპვას. იონა ქრისტეს სიკვდილისა და აღდგენის სიმბოლოა და ამავე დროს სიმბოლოა ევქარისტისა⁵. იგი მოთავსებულია იმ მუხლის დასაწყისში, სადაც ქრისტეს სასწაულებრივი განძღობის ამბავია მოთხრობილი (იონანე 6, 1 და შემდგომ) და მიანიშნებს ამ შემთხვევაში

ზიარებაზე. ეროვნული მხატვრული ტრადიციებიდან მომდინარე მდიდრულა ვლინდება სატიტულე ფურცელზე „ვედრების“ კომპოზიციის განთავსებაშიც (ფ. 8). დღეს ეს ფურცელი ხელნაწერში არ არის. გელათისა (Q-908, XII ს) და ჯრუჭის I¹ (H-1667, XII ს) ხელნაწერების სახეიმიდ ფურცლები ასევე შეიცავენ ამ კომპოზიციას, რითაც ჩვენ ვღებულობთ მყარად დამკვიდრებული ტრადიციის XII-XIII სს ქართულ სახეიმიდ გაფორმებულ ხელნაწერებში ფრონტისპისზე „ვედრების“ კომპოზიციის მოთავსებისა, თანაც ეს ტრადიცია მჭიდროდ უკავშირდება ქართული კედლის მხატვრობის სისტემაში დიდი ხნიდან დამკვიდრებულ იერარქიას⁶, როდესაც აღმოსავლეთი კედლის კონქი ეჭირა „ვედრებას“, რითაც იგი დიდად განსხვავდებოდა ბიზანტიურ კედლის მხატვრობაში ჩამოყალიბებული სისტემისაგან. ისე როგორც კონქის კომპოზიცია, „ვედრება“ გამოხატავდა ქრისტეს წინაშე ადამიანთა მოდგმისთვის ვედრებისა და დაცვის იდეას და მნიშვნელოვან აქცენტირებას იღებდა მოხატულობის მთელ პროგრამაში, მოქვის სახარებაშიც იგი წარმოადგენდა მნიშვნელოვან აზრობრივ აქცენტს, რომლითაც იწყებოდა ილუმინირებული კოდექსის აღქმა.

ერთი მნიშვნელოვანი მომენტია ოთხთავის ბოლოს მთლიან გვერდზე ჩვილედ იღვთისმშობლისა და ქტიტორის, დანიელ მოქველი მთავარების კოპოსის მუხლმოყრილი, ვედრების პოზაში წარმოდგენა (ფ. 326 r).⁷ დანიელ მოქველის მუხლმოყრილი მავედრებელი პოზა რამდენადმე განპირობებული იყო მინიატურის დანიშნულებითაც: უკვე დასრულებულ ხელნაწერს დამკვეთი უძღვნის, ავედრებს ღვთისმშობელს.

ქტიტორის გამოხაზულებას თითქოსდა მოკრძალებული ადგილი განეკუთვნება ამ ხელნაწერის გაფორმების სისტემაში და ამ მინიატურის მოთავსებით უკანასკნელ ფურცელზე მხატვარი გარკვეულად იცავს მიღებულ იერარქიას, მაგრამ ის, რომ სწორედ ამ მინიატურ-



მოქვის სახარება 1300 წ. 53 V „მრავალი ავადმყოფობის განკურნება“

რით ასრულებს მხატვარი თავის შრომას, გამოყოფს რა მას ცალკე ფურცელზე, ამით იგი ხაზს უსვამს ამ სიუჟეტის მნიშვნელობას ხელნაწერის გაფორმების პროგრამაში. ქართული ტრადიციით ეკლესიებში მთელი მოხატულობა თავისი იდეური და იერარქიული აგების პრინციპით სრულდებოდა სწორედ ქტიტორთა გამოსახულებებით ქრისტეს, ღვთისმშობლის ან იმ წმინდანის წინაშე, რომლის სახელზეც იყო აგებული ეკლესია. მოქვის ოსტატი, რომელიც სწორედ ამ ტრადიციებით აზროვნებს, თავის ხელნაწერს ამთავრებს სწორედ ქტიტორის მავედრებელი გამოსახულებით ღვთისმშობლის წინაშე. ბიზანტიური ან სომხური ხელნაწერების უმრავლესობა კი სულ სხვა ტრადიციას მისდევს. მაგალითად: ნიკომიდიის ბერძნულ სახარებაში (XIII ს.) ქტიტორისა და ღვთისმშობლის გამოსახულება წარმოადგენს სატიტუტლო ფურცელს (ფ. 2r)⁸ ასევეა ათონის დიონისიატის

მონასტრის № 65 კოდექსის მინიატურაც ღვთისმშობლისა და ქტიტორის (ფ. 12r) გამოსახულებით⁹; ლეონ III-ისა და მეფისწული გეთუმის პორტრეტები 1286 წლის ლექციონარში საზეიმო პირველ ფურცელზეა განთავსებული¹⁰ და სხვ. მოქვის კოდექსის ოსტატი კი მინიატურის ღვთისმშობლითა და ქტიტორით მოიაზრებს როგორც კოდექსის მთელი მორთულობის პროგრამის, ისევე როგორც ეს ქართულ ეკლესიათა მორთულობის იკოგრაფიულ სქემაშია დამამთავრებელ აკორდს, მოქვის ხელნაწერის დასაწყისი მინიატურა — „ვედრება“ და დასასრული „ჩვილდი ღვთისმშობელი და ქტიტორი“ — განაზოგადებენ წიგნის შინაარსს და თეოლოგიურად გამოხატავენ ორ ძირითად იდეას — მეორედ მოსვლისა და ღვთიური ხსნის იდეას, შენდობის, მიტყეებისა და ადამიანური არსობის იდეას. ეს მიუთითებს ქართველი ოსტატის შემოქმედებით მიდგომაზე ხელნაწერის გა-

ფორმებისადმი და კიდევ უფრო დამა-
ჯერებელი ხდება საზეიმო ფურცლების
განსაზღვრულა წესით განლაგება კო-
დექსში, რაც მათი შინაარსის გარკვე-
ულ წაკითხვას უწყობს ხელს.

მოქვის კოდექსის საზეიმო მინიატურების გააზრებულ და გულმოდგინე შე-
რჩევაში — „ვედრება“, „ქრისტეს გენე-
ალოგია“, (ფ. 14 რ) „ლუკა მახარებელი
და ღვთისმშობელი“ (ფ. 161 V) „ღვთის-
მშობლის მიძინება“ (ფ. 327 V) ღვთის-
მშობელი ვევეა ელპისის (წინგამძლო-
ლი ხსნისაკენ) პოზაში და ქტიტორი
(ფ. 328 რ) — სწორედ ისეთი კომპოზი-
ციებისა და სქემებისა, რომლებშიც
ღვთისმშობლის სიმბოლური სახეა გა-
მჟღავნებული, თავს იჩენს ღრმა იდე-
ური დატვირთულობა. ეს მინიატურები
კოდექსში სიუჟეტების განაწილების
გარკვეულ სქემას ქმნიან და ხელნაწე-
რის მორთულობის საერთო სისტემაში
სრულიად ახალ შინაარსობრივ ფლერა-
დობას ღებულობენ, რადგან ამ ფურც-
ლების განაწილებამ მთელ კოდექსში
საშუალება მისცა მოქვის ოსტატს გა-
ეტარებინა მათში, აზრი ღვთისმშობელ-
ზე, როგორც მფარველზე და ქრისტიან-
ობის იმედზე. შუამავლის, დამცველის,
მფარველის, წინგამძლოლი ხსნისაკენ,
ჭეშმარიტი იმედის სიმბოლური სახე
როგორც ლეიტმოტივი ისე გასდევს
ამ საზეიმო ფურცლებს, რაც შეიძლება
აიხსნას იმით, რომ კოდექსი შეიქმნა
სპეციალურად მოქვის მონასტრისათვის,
რომლის მთავარი ეკლესია ღვთისმშო-
ბლის სახელზე იყო აგებული (X) ს და
უეჭველია მოქვის არქივისკოპოსმა და-
ნიელმა მიიღო რა მონაწილეობა კოდე-
ქსის მხატვრული მორთულობის პროგ-
რამის შედგენაში, მისმა სურვილმაც,
უნდა ვიფიქროთ, განსაზღვრა იმ იდე-
ის წინ წამოწევა, როგორც მთავარი
იდეისა, რომელიც ამ მიძღვნას პასუ-
ხობდა.¹¹

უდიდესი მნიშვნელობა ოსტატის ინ-
დივიდუალობის გამოვლენისათვის, რა
თქმა უნდა, ეპოქის მსოფლმხედველო-
ბით აღქმას ენიჭება, მთავარი იდეის

წინ წამოწევის უნარს, რადგან ზმირად
ოსტატის ინდივიდუალობა ნაწილი-
ბრივ ითქვამება ხოლმე იმ საერთო იდე-
ებსა და პრობლემებში, რომლებიც ეპ-
ოქით იყო განპირობებული. საერთო სი-
ყვარულისა და ერთიანობის იდეის წინ
წამოწევამ, ოსტატობის მაღალ დონეს-
თან ერთად აქცია ანდრეი რუბლევი ეპ-
ოქის უდიდეს ოსტატად. XIII ს. ბო-
ლოს, როდესაც ქართული სახელმწიფო-
ებრიობა რთულ პოლიტიკურ ვითარე-
ბაში იყო.¹² მოქვის კოდექსის გაფორ-
მების პროგრამაში ხსნისა და საყოველ-
თაო დაცვის იდეის წინ წამოწევა ერო-
ვნული ერთიანობის იდეის სულისკვე-
თებით უნდა იყოს ნაკარნახევი. ღვთის-
მშობლის სახის გამოყოფას, როგორც
დამცველისა შეაქვს გარკვეულობა მო-
ქვის კოდექსის გაფორმების მთელი
პროგრამის იდეურ ჩანაფიქრში: ღვთის-
მშობილს დიდება, როგორც დამცველი-
სა, მხსნელისა და წინ გამძლოლისა ჭე-
შმარიტებისაკენ, რაც უფლებას გვაძ-
ლევს ვილაპარაკოთ, რომ არქივისკო-
პოსი დანიელი არაა მარტო შემკვეთი
არამედ იგი ავტორიცაა, ღვთისმშობ-
ლის შთაგონებით პროგრამის შემადგე-
ნელიც. ამით მოქვის სახარების მინია-
ტურების პროგრამა არა მარტო ტრადი-
ციულ საღვთისმეტყველო გააზრებას
იძენს, არამედ მოწმობს, რომ იგი ემ-
დგება ქართველებისათვის მნიშვნელო-
ვანი წმინდანის დიდებას, ღვთისმშობ-
ლის მიერ ქართული მიწის განსაკუთ-
რებული მფარველობის შესახებ აზრის
მტკიცებას. ერთიანი ჩანაფიქრის საფუ-
ძველზე შექმნილ მის პროგრამას, რო-
მელშიდაც სხვადასხვა იკონოგრაფიული
რედაქციები იქნა გამოყენებული დაცვის
იდეის გასატარებლად, უდიდესი ეროვ-
ნული მნიშვნელობა ჰქონდა; საზეიმო
ფურცლების რაოდენობის გაზრდა¹³ და
მისი განაწილების სისტემა კოდექსში
მოქვის ოსტატის ეფრემის შემოქმედე-
ბითი აღმოჩენაა.

მხატვრის ინდივიდუალობის გამოვ-
ლენად უნდა ჩაითვალოს აგრეთვე სახა-
რების ტექსტში განლაგებული სიუჟე-

ტურ მინიატურებში განკურნებათა და ადღომის ციკლის მინიატურების გაფართოებული სახით წარმოდგენა, რაც ქრისტეს მიწიერ ცხოვრებაში და ადღომის შემდეგ მისი ღვთიური ძლიერების დემონსტრაციას ემსახურება. სწორედ ქრისტეს ღვთიური ძალის იდეით არის გაყენებული სასწაულებისა და ადღომის შემდგომი პერიოდის სცენების იკონოგრაფიული ვერსიების შერჩევა. სასწაულებრივი განკურნებათა და ადღომის სცენების აქცენტირებით ხაზი ესმება ქრისტეს ღვთაებრივი ძალის გამოვლენას, მსხვერპლად გაღების იდეას კაცთა მოდგმის გადარჩენისა და საუკუნო ხსნისათვის. განკურნებათა სასწაულის სცენებში (32 მინიატურა) ოსტატი ცდილობს ძირითადად დააფიქსიროს უკვე მომხდარი სასწაული, შედეგი ქრისტეს ღვთიური ძალის მოქმედებისა. საილუსტრაციო მასალის ისეთი გააზრებული შერჩევის დროს, რასაც მოქვის ოსტატი იჩენს ყურადღებას განკურნების თემისადმი, კოდექსის დასურათებას განსაკუთრებულ ყურადღებასა და ინდივიდუალობას ანიჭებს. განკურნების თვითოეული სცენა აღიქმება როგორც ნამდვილი სასწაული, რომელიც გარდაქმნის სამყაროს და არყევს მოწმეთა გრძნობებს. მოციქულები, რომლებიც ქრისტეს მიერ ჩადენილი ყველა სასწაულის დამსწრენი არიან, ამ სცენების უბრალო სტატისტიკებს კი არ წარმოადგენენ, არამედ თავიანთი დაჯგუფებებით, განლაგებით, ემოციების გამოხატვით, შესტიკულაციით, მიმიკით ქმნიან მოქმედების აქტიურ მონაწილეთა ჯგუფს. ის, რომ ყველა ეს სასწაული ხდება მოციქულთა დასარწმუნებლად, კარგად ჩანს ქრისტეს სიტყვებში მოციქულებისადმი, რომლითაც მან მიმართა ლაზარეს მკვდრეთით აღდგენის დროს: „და მე მიხარის თქვენთვის, რადგან გრწმენეს ჩემი რამეთუ არა ვიყავ მუნ, არამედ მიგულეთ, მივიდეთ მისა“ (იოანე 11, 15).

ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმების სისტემაში ინტერესი განკურნებათა სცენებისადმი უკვე X

საუკუნის მინიატურული ხელოვნების მნიშვნელოვან ნიმუშში ჯრუჭის I სახარების გაფორმებაში გამოჩნდა¹⁴ კოდექსში სამი მახარებლის გამოსახულებას დართული აქვს განკურნებათა შემდეგი სცენები: მარკოსს „ბრმის განკურნება“ (ფ. 93 r); ლუკას — „ეშმაკულის განკურნება“ (ფ. 143 r); იოანეს — „განრღვეულის განკურნება“ (ფ. 228 r)¹⁵. ასეთი შერჩევა თემებისა X საუკუნის სახარებისათვის არ არის ჩვეულებრივი მოვლენა, ამ პერიოდის ბიზანტიურ ფერწერაში სასწაულებს არ ენიჭებოდათ სპეციალურად უპირატესობა. რ. შმერლინგის აზრით ამას შეიძლება მოემბნოს შემდეგი ახსნა: რომ ჯრუჭის I კოდექსი აღადგენს ნიმუშს, რომელიც ეკუთვნის უფრო ადრეულ პერიოდს, რომლისთვისაც განკურნების აქციის შინაგანი აზრი განსაზღვრულ როლს თამაშობდა ადრექრისტიანული ხელოვნების სიმბოლიკაში და რომ X საუკუნის ძეგლში მას ჯერ კიდევ არ დაუკარგავს თავისი ცოცხალი მნიშვნელობა¹⁶. მოქვის კოდექსის ეს მინიატურები განკურნებათა თემებზე ეპიზოდურა არა როგორც კონკრეტული ისტორიული მოვლენის ილუსტრაციები, არამედ გამოხატავენ სახარების კონცეფციას, მის მთავარ იდეას — განკურნების აქტი, როგორც განწმენდისა და ჭეშმარიტი რწმენის გზაზე დადგომის მაუწყებელი.

უპირატესობა, რომელსაც მოქვის ოსტატი ქადაგებებთან და არაკებთან შედარებით განკურნებათა სცენებს ანიჭებს შეიძლება აიხსნას არა მხოლოდ მხატვრის პირადი გემოვნებით, რომელიც ირჩევს ეპიზოდებს დასასურათებლად, რომლებიც მას უფრო აწყობს მხატვრული თვალსაზრისით, არამედ იმით, რომ იგი აქცენტს აკეთებს ქრისტეს სასწაულებრივ ქმედებაზე, რაშიდაც მისი ღვთაებრივი ძალა იჩენს თავს. განკურნებათა სცენებისადმი ეს დიდი ინტერესი უნდა აიხსნას სასწაულთა სიმბოლური შინაარსით, როგორც მაცხოვრის ყოვლისშემძლეობისა და მომავალ ცხოვრებაში ხსნისა და სიკეთის დამკვიდრებისა.

სრულიად თავისებურია მოქვის კოდექსის მინიატურების კოლორიტი; ჩვენ იმის თქმა კი არ გვინდა, რომ ეს წმინდა ეროვნული თავისებურებაა, არამედ ის, რომ იგი მხატვრის ინდივიდუალური ხელწერის გამოვლენაა. შუა საუკუნეების ხელოვნება მკაცრი მემკვიდრეობის კალაპოტში ვითარდებოდა; ოსტატები იმეორებდნენ არა მარტო ნახატს, კომპოზიციას, არამედ აუცილებლად სთვლიდნენ შეენარჩუნებინათ მოთხოვნა, რომელსაც ფერს უყენებდნენ. ამიტომ, მოქვის კოდექსის მინიატურების ნათელი, ცივი ტონების გამა, მინიატურებისა, საიდანაც პირდაპირ შუქი იღვრება, რაც განპირობებულია როგორც ოქროს ფონების დიდი არეებით, ისე ფორმაშემქმნელი თეთრას ჭარბი მონასმებით, რამდენადმე მოულოდნელია იმ ძირითადი ტონების გამოყენების ფონზე, რასაც მიმართავდნენ ამ დროის ბერძენი და ქართველი ოსტატები: წითელი, ლურჯი, მწვანე, ყავისფერი. მოქვის მინიატურებში შუქი არა მარტო გამოავლენს ფორმას, იგი ქმნის კიდეც მას.

XIII საუკუნეში შუქის შესახებ მოძღვრებაში¹⁶ ჩამოყალიბდა შეხედულება შუქის, ფორმის შემქმნელი როლის შესახებ და იმავე დროს უფრო დიდი მნიშვნელობა შეიძინა წყვიადის, ბნელის კატეგორიამ, როგორც შუქის ანტითეზამ: შუქი არის დადებითი (პოზიტიური) საწყისი, რომელიც ავლენს ჭეშმარიტებას და ქმნის ფორმას, ხოლო სიბნელე-ნეგატიური საწყისი, როგორც უფორმოსა და ბოროტის განსახიერება. ამ მოძღვრების თანახმად შუქი შემოსახლდრავს მატერიას, რაც უფრო ინტენსიურია შუქი, მით უფრო დასრულებული და, სრულყოფილია სუბსტანცია: ფერები კი ეს შუქის ვარიანტებია.

მოქვის ოსტატი, რომელიც შუა საუკუნეების შუქის შესახებ მოძღვრებით ხელმძღვანელობს, ირჩევს ისეთ ფერებს — მარგალიტისფერი, ცისფერი, ნაცრისფერი, ღია მწვანე, იასამნისფერი..... რომლებიც შუქის მომცემია, რადგან

ბრწყინავენ არა მარტო ოქროს ფონები, არამედ ანათებენ ფორმის სხვადასხვა ფერის ზედაპირზე დადებულ მინიატურას სქელი მონასმები, როგორც შუქის თანაზიარი ფერები. ფერადოვანი ელემენტების შერჩევა აქ კანონით არ არის რეგლამენტირებული, იგი მოკლებულია იმ მჟღერ ფერადოვნებას, რომელსაც ქმნიდა „მკვეთრი ლურჯი, ანთებული ყვითელი ლაქა საღებავისა, მჟღერი წითლისა და თეთრი საღებავის შეთანხმება ღამაზი ფერის ოქროსთან“.

ეს ნათელი კოლორიტი, შუქთანობა მოქვის ხელნაწერის მინიატურებს დიდ თავისებურებას სძენს.

შუქით გაჟღენთილმა მოქვის კოდექსის მინიატურებმა ნ. კონდაკოვში XIV ს იტალიელი მხატვრების შემოქმედებასთან კავშირის ასოციაცია გამოიწვია¹⁷. მართალია ნ. კონდაკოვი არ ასახელებს ამ მხატვრებს, მაგრამ შესაძლებელია მას მხედველობაში ჰქონდა XIII ს ბოლოს XIV ს I ნახევრის ოსტატები: პიეტრო კავალინი. ჩიმაბუე, ჯოტო. სწორედ ფერის ტონალური შეთანხმებების შერჩევის თვალსაზრისით რა თქმა უნდა, პირდაპირი კავშირი ქართველ და იტალიელ ოსტატებს შორის არც არსებობდა; ეს მსგავსება აიხსნება მხოლოდ იმით, რომ ისინი ერთი მხატვრული ტრადიციებიდან მომდინარეობენ; აქაც და იქაც ხელოვნება ვითარდება ადამიანისადმი გაძლიერებული ინტერესის მიმართულებით, მიწიერი ცხოვრებისაკენ ხედვით და მისი განახლებისაკენ მისწრაფებით და კიდევ იმითაც, რომ როგორც ჩანს, ეს მოკლენა სტილის მოწინავე ძეგლებისთვისაა დამახასიათებელი, რადგან ცნობილ ხელოვნებამცოდნე ვ. ლაზარევს სოპოჩანის ფრესკების (დაახ. 1265) ნახვის დროს უნებლიედ სწორედ პიერო დელა ფრანჩესკას (დაახ. 1420—1492) ფრესკები მოაგონდა.¹⁸

მოქვის მინიატურების ემოციური განწყობილება, მისი ინტერესი ადამიანთა შინაგანი სულიერი სამყაროს უფრო რეალური გამოსახვისაკენ პალე-

ოლოგოსთა ხელოვნების ტენდენციებით იყო განპირობებული, მაგრამ საერთოდ, სახეთა, სიუჟეტთა ემოციური გააზრება მახლობელი იყო ქართველი ოსტატისათვის მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე. ქართული ხელოვნების ძეგლებისათვის, მითუმეტეს იმ ნიმუშებისათვის, რომლებიც ყველაზე უფრო ავლენენ ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციებს, გაძლიერებული ემოციურობა დამახასიათებელი ნიშანი იყო.¹⁹ განცდის რა გარკვეულ კვლილებას განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, იგი პალეოლოგოსთა ეპოქაშიც რამდენადმე ახალი თვისებებით წარმოდგება — ძლიერდება რა ზოგიერთი სცენისა და სახის დრამატული ჟღერადობა. სხვადასხვა ძალით ვლინდება იგი უკვე X საუკუნიდან დაწყებული ისეთ ძეგლებში, როგორცაა იშხანის ჯვრის მოჭედობა (973 წ.)²⁰, თუ ლაკლაკიძეების ხატი (XI ს. 20-იანი წლები).²¹ ადამიანური განცდის თემა განსაკუთრებით ძლიერი ნაკადით შეიჭრა XII-XIII სს ქართულ ფერწერაში: მეფის მხატვარ თედორეს მოხატულობანი ზემო სვანეთში²², ვარძიის²³, ტიმოთესუბნის²⁴, ბერთუბნის სატრაპეზოს²⁵ ფრესკები; განსაკუთრებული ძალით ემოციურობა, ფორმის პლასტიკურობა გამოვლენილია ჯრუჭის II სახარების მინიატურებში, რაც ამ ხელნაწერს XII ს. სტილის ისეთი მოწინავე ძეგლების გვერდით აყენებს, როგორცაა ნარეზის ეკლესიის (დაახ. 1195წ) ფრესკები.

იკონოგრაფიული კანონების ფარგლებში მოქვის ოსტატმა შეძლო ეპონა ძველი თემების ახლებური პლასტიკურ-ემოციური გადაწყვეტა — „მირქმა“, „დატირება“, „ღვთისმშობლის მიძინება“, მრავალ სცენაში ღვთისმშობლის სახის სევდიანი განწყობილება... რითაც იზრდება მინიატურების მხატვრულ-ესთეტიკური ზემოქმედება მაყურებელზე. XIII-XIV სს ოსტატები ისწრაფვიან იქითკენ, რომ უფრო გასაგება ახსნა მოუძებნონ ტრადიციულ სიუჟეტებს და გრძნობათა გარკვეულ

სამყაროს გადმოსცემენ, ავლენენ ამით თავიანთ პირად შესაძლებლობებს, ის, რი ცდილობენ მოსცენ პირად რეკვირებანი, რომელიც მათ ირგვლივ არსებულ სამყაროს მოიცავს და ეკლესიის მიერ აღიარებული თემების ემოციური ხასიათი გააძლიერონ. ამის პარალელურად ჩნდება ინტერესი ადრექრისტიანული სიუჟეტებისადმი, სადაც თავს იჩენს იმ დროის რეალისტური ნიშნები. მოქვის მინიატურების თავისებურება რამდენადმე სცენების „რეალისტურ“ გააზრებაში აისახა, რაც გამოსახულებათა გრძნობების ემოციური დამაბულობის გამომსახველად ზუსტ გადმოცემაში გამოვლინდა. ჩვენს წინაშეა უმრავლეს სცენათა დიდი ემოციური განწყობილება, ზოგჯერ გარკვეულად ინტიმურიც კი. მრავალ შემთხვევაში მხატვარი აღწევს დიდ ფსიქოლოგიურ გამომსახველობას; სახეთა ინდივიდუალურ დახასიათებას, კარგად იკითხება ვედრების, სინაზის, ალერსის, სევდის და სხვ. განწყობილება; აშკარაა მისწრაფება პერსონაჟთა ურთიერთობის გამომჟღავნებისკენ, ზოგჯერ მათი ხასიათებისაც კი.

„მირქმის“ სიუჟეტური ქარვა გამდიდრებულია ოსტატის მიერ მთელი რიგი დამატებითი მოტივების შემოტანით: უპირველეს ყოვლისა, დაარღვია რა ტრადიციული სიმეტრია და ფიგურები გადააჯგუფა — მარიამი და ანა საკურთხეველის ერთ მხარეზე და სუმეონი და იოსები მეორეზე — მხატვარმა შეცვალა მოცემული სცენის აზრი: უკვე სცენა გაიზრება არა როგორც ორი ერთმანეთის შესახვედრად სხვადასხვა მხრიდან ცენტრისაკენ მიმართულ ადამიანთა მოძრაობა, არამედ საზეიმო სვლა საკურთხეველისაკენ; მოხუცი სუმეონისა და მარიამის ერთნაირად მოხრილი ფიგურების სილუეტში ზაზგასმულია ქრისტესადმი, როგორც მსხვერპლისადმი თავყანისცემის მომენტი; მაგრამ ამავე დროს ოსტატი ცდილობს გადმოსცეს დედობის გრძნობაც, მისი მწუხარება შვილის მომავალი ტანჯვის გამო და ყურადღება გადააქვს მარიამისა და ჩვილის შინაგან ემოციურ მდგომარეობაზე. შვილის



მოქვის სახარება 1300 წ. „ქრისტეს გამოცხადება გალილეაში“

მოალერსე დედა-ასე ხსნის ამ ფაქტს ქადაგება, რომელიც ეკუთვნის გიორგი ნიკომიდელს (IX ს) და გადმოგვცემს დედის უკმაყოფილებას ბავშვთან დაშორების გამო: დედამ ბავშვი მაგრად ჩაიკრა, რადგან არ იცოდა, რომ წმ. სულმა მოუვლინა მოხუცი ტაძრად²⁶. მინიატურაზე ჩვილი, რომელსაც აშკარად შეეშინდა ასაკოვანი მოხუცისა, ეკვრის დედას; პირველ პლანზე გამოდის სწორედ ჩვილის რეაქცია: გამომსახველად ცხოვრებისეულადაა გადმოცემული განზე გაშლილი ხელებით დედის მკერდს ჩაბლაუჭებული, შიშისაგან უკან დაწეული ჩვილის მოძრაობა; შიში იხატება მის ფართოდ გახედილ თვალებში. მარიამის სახეც განსაცვიფრებელია თავისი უშუალობით: იგი თითქოს აღელვებული და შეშფოთებული სევდიანი გამომეტყველებით ნაზად ეალერსება ნიკაპით ჩვილის თავს; მარიამს ორივე ხელით უჭირავს ბავშვი და

მაფორიუმის ბოლოთი იფარავს მას. დედის ასეთ ბუნებრივ შესტს სცენაში ინტიმურობა და ადამიანური სითბოს ნოტები შეაქვს. სწორედ ეს ემოციური მომენტი არის ძირითადი ამ მინიატურაში. „მირქმის“ ამ სცენაში ოსტატს შემოაქვს ღვთისმშობლის ფართოდ გავრცელებული, მაგრამ ამ სცენისათვის იშვიათი იკონოგრაფიული ტიპი მოალერსე დედისა; ის, რომ ღვთისმშობელი ასეთი სინაზით იხუტებს თავის შვილს მირქმის მომენტის დროს ერთგვარად გულისხმობს ჯვარცმას, ქრისტე, რომ ჯვარს უნდა აცვან მარიამი მირქმის დროს ივებს მოხუცი სპმეონისაგან.

მოალერსე ყრმისა და დედის პოეტური სახის საფუძვლები ს. ბელტინგის აზრით ვნების ლიტურგიაში უნდა ვეძიოთ, კერძოდ, ღვთისმშობლის მიერ ქრისტეს დატირებაში²⁷. სიმეონ მეტაფრისტის ქადაგებაში ღვთისმშობელი წარსულ დღეებს ასე იგონებს: „.....იმ

დროს მე შენ გახებდი ჩემს ტუჩებს ჩემო ტკბილო... ბევრჯერ ყრმას გძინებია შენ ჩემს მკერდზე და ახლა მიგძინებია სიკვდილის ძილით.“ ამ სიტყვებიდან ჩანს თუ რა ახლოსაა ტექსტი ვიზუალურ გამოსახულებასთან. ღვთისმშობლის მწუხარე, სევდიანი განწყობილება (ასე აღიქმება ეს სახე სხვა სცენებშიც), რომელიც გრძნობს შვილის მომავალ ტანჯვას და მის მსხვერპლად სიკვდილს, ამ სახეს დედობრივი ადამიანური გრძნობებით აღავსებს, რაც კარგად ეხმარება X საუკუნიდან მოყოლებული ქართული ხელოვნების ნიმუშებში დაცულ ღვთისმშობლის ემოციურ სახეს.

ამრიგად, ამ შესანიშნავი ხელნაწერის მხატვრულ-დეკორაციულ გაფორმებაში ნათლად ვლინდება ქართული ხასიათი, როგორც ილუმინირების სისტემაში, ისე ფერისა და ემოციური საწყისების ახლებურ გააზრებაში.

მოქვის კოდექსის გაფორმების საერთო ჩანაფიქრი — შეექმნათ ძვირფასი წიგნი — ფორმატის დიდი ზომები, წერის განვითარებული ტექნიკა, გამომსახველობითი საშუალებების დიდი რაოდენობა, შესაძლებლობა დასვას და გადაჭრას დეკორაციული ამოცანები-ველაფერი ეს გვარწმუნებს, რომ Q-902 ხელნაწერის ოსტატი მუშაობდა სახელოსნოში, სადაც დიდი ხნიდან ვითარდებოდა და ყალიბდებოდა ძლიერი პროფესიული ჩვევები, მდიდარი მხატვრული ტრადიციები, რომ იგი არ არის გამეორება განვლილისა, არამედ შემოქმედებითი ათვისებაა როგორც ქართული, ისე ბიზანტიური ძველი მემკვიდრეობისა და არაფერს არ ნიშნავს, რომ არ ვიცით აქედან მომდინარე სხვა მხატვრულად გაფორმებული ხელნაწერები. გერმანელმა ხელოვნებათმცოდნე გ. ველფლინმა როგორღაც გამოთქვა წუხილი იმის გამო, რომ ხელოვნების შესწავლის დროს ჩვენ ხშირად ვიმყოფებით მხატვრის პიროვნების ზეგავლენის ქვეშ, რომ კარგი იქნებოდა ხელოვნების ისტორია შესწავლილიყო მხოლოდ და მხოლოდ მხატვრული ძეგლების მი-

ხედვით; ქართული მინიატურა სრულად იძლევა ამის საშუალებას: თუ ხელნაწერები ზოგჯერ გვაწვდიან გადამწერილიგრაფების სახელებს“, იშვიათია ძეგლი, რომელიც მხატვრის შესახებ ცნობას იძლეოდეს და ბიოგრაფია ხომ სრულიად უცნობია. ასე, რომ შუა საუკუნეების ქართული მხატვრულად გაფორმებული ხელნაწერები უმრავლესობის სახით ჩვენს წინაშეა სრულიად უცნობი მხატვრის ნაშრომი და მხოლოდ სახელის მოწოდება ბევრს არაფერს არ იძლევა ეფერემის მხატვრული შემოქმედებითი გზის შესახებ. ჩვენ არაფერი არ ვიცით მოქვის ოსტატის წინაშე ცდების შესახებ, მაგრამ იგი მხოლოდ ამ ხელნაწერთაც ჩვენს წინაშე წარმოსდგება როგორც დიდი ოსტატი, პიროვნება, რომელმაც გაითავისა ბიზანტიური ხელნაწერი წიგნის შემკობის მდიდარი მხატვრული ტრადიციები და შეათავსა იგი გაფორმების გარკვეულ ეროვნულ სისტემასთან, ქართულ მხატვრულ ტრადიციებთან, მინიატურების შერჩევის დროს გამოავლინა ინდივიდუალობა და გარკვეული დამოუკიდებლობა ბიზანტიური ორიგინალების გაფორმების სისტემისაგან, რითაც მოქვის ხელნაწერმა განუმეორებელი, უნიკალური სახე შეიძინა. მოქვის კოდექსის გაფორმების მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა, მისი წვლილი შუა საუკუნეების ქართული მინიატურული ხელნაწერებისა და არა მარტო ქართული, არამედ ბიზანტიური არეალის ხელნაწერი წიგნის ილუმინირების განვითარების ისტორიაში განისაზღვრება იმ ეროვნული მხატვრული ნიშნების გამოკვეთილი ხასიათით, რასაც ამჟღავნებს ამ ხელნაწერის გაფორმება და ამავე დროს სტილის იმ სიახლეების გაზიარებითა და დამკვიდრებით ქართული ხელნაწერი წიგნის გაფორმების სფეროში, რომელიც ადრე პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების სიახლებთან არის დაკავშირებული.

ლიტერატურა:

1. პ. შილკოვიჩ-პეპევი, ახალი მონუმენტური სტილის ჩამოყალიბება XIII საუკუნეში: 1961 წლის ოზრიდის ბიზანტიოლოგია XII სამეცნიერო საერთაშორისო კონგრესის აქტები, 3, ბელგრადი 1964, გვ. 309-313 (ფრანგულ ენაზე), მისივე, XIII საუკუნის ბიზანტიური ხელოვნება, 1965 წლის სიმპოზიუმის სოპოჩანში, ბელგრადი, 1967, გვ. 189-196 (ფრანგულ ენაზე).
2. რ. შმერლინგი, ქართული ხელნაწერების დეკორატიული გაფორმების ნიმუშები, თბილისი, 1940, ტაბ. 23 (რუსულ ენაზე).
3. ე. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერები, თბილისი, 1975, ტაბ. 37.
4. რ. შმერლინგი, IX-XI საუკუნეების ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმება, II, თბილისი, 1979, გვ. 77-78, ნახ. 101 (რუს. ენაზე).
5. ნ. პოკროვსკი, ქრისტიანული იკონოგრაფიისა და ხელოვნების ძეგლების ნარკვევები, სანკტ-პეტერბურგი, 1900, გვ. 51.
6. შ. ამირანაშვილი, ქართული მინიატურა, მოსკოვი, 1966, ტაბ. 37.
7. იქვე, ტაბ. 43.
8. ე. მაჭავარიანი, სამი ქართული ოთხთავის დასურათების პრინციპები (XII-XIV სს): „საბჭოთა ხელოვნება“, № 12, 1985, გვ. 85-98.
9. რ. შმერლინგი, ნიმუშები, ნახ. 7.
10. ი. მოკრეცოვა, ნიკომიდიის სახარების მინიატურების ზოგიერთი თავისებურების შესახებ: ძველი რუსული ხელოვნება. „ხელნაწერი წიგნი“, III, მოსკოვი, 1983, გვ. 309.
11. ს. პელეკანიდესი, პ. ქრისტე, შ. ჩუმისი, ს. კადასი, ათონის მთის საგანძური, II, ათენი, ტაბ. 189 (ინგლისურ ენაზე).
12. XIII-XIV საუკუნეების სომხური მინიატურა. მატენადარანის კოლექცია, ლენინგრადი, 1984, გვ. 25 (ფრანგულ ენაზე).
13. ი. ჭიჭინაძე, პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნება და ქართული ფერწერა (XIII ს. ბოლო, XIV ს. I ნახევარი): „ბიზანტიამცოდნეობის ეტიუდები“, თბილისი, 1991, გვ. 132-133 (რუსულ ენაზე).
14. ეამთაღმწერელი, ქართლის ცხოვრება, II, თბილისი, 1959; ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, III, თბილისი, 1966; დ. ნინიძე, „ლიხთიქითის „მეფეთა“ ისტორია XIV საუკუნეში“: თბილისის უნივერსიტეტის შრომები, 321, თბილისი, 1996, გვ. 30-43.
15. რ. შმერლინგი, IX-XI საუკუნეების ქართული ხელნაწერი, წიგნის მხატვრული გაფორმება, II, გვ. 50.
16. ი. დანილოვა, შუა საუკუნეებიდან აღორძინებამდე, მოსკოვი, 1975, გვ. 81-94.
17. ნ. კონდაკოვი, დ. ბაქრაძე, საქართველოს ზოგიერთი ეკლესიისა და მონასტრის უძველესი ძეგლების აღწერა, სანკტ-პეტერბურგი, 1890, გვ. 76-79.
18. ვ. ლაზარევი, ბიზანტიური ფერწერის ისტორია, მოსკოვი, 1986, გვ. 137-138.
19. ა. ვოლსკაია, საქართველოს შუა საუკუნეების სატრაპეზოების მოხატულობა, თბილისი, 1974, გვ. 148 (რუსულ ენაზე).
20. გ. ჩუბინაშვილი, 937 წლის ჯვარი იზნაღან: საქართველოს მუზეუმის მოამბე, VI, 1931, გვ. 297-314.
21. თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბილისი, 1980, ტაბ. 15-23.
22. ნ. ალდაშვილი, გ. ალიბეგაშვილი, ა. ვოლსკაია, მხატვარ თევდორეს მოხატულობა ზემო სვანეთში, თბილისი, 1966 (რუსულ ენაზე).
23. გ. გაფრინდაშვილი, ვარძია, თბილისი, 1975; ი. ჭიჭინაძე, ვარძიის მოხატულობა: „გეორგია“, 12, იენა-თბილისი, 1989, გვ. 77-79 (გერმანულ ენაზე).
24. ე. პრივალოვა, ტიმოთესუნის მოხატულობა, თბილისი, 1980 (რუს. ენაზე).
25. ა. ვოლსკაია, დასახ. ნაშრომი.
26. პ. მეგუთარი, წმინდა სიმეონისა და ჩელი ქრისტეს იკონოგრაფია ბიზანტიურ ხელოვნებაში: დუმბარტონ ოქს პაპიერზ, № 34-35, 1980/81, გვ. 261-263 (ინგლისურ ენაზე).
27. პ. ბელტინგი, სახე და მისი ფუნქცია ლიტერატურაში: მწუხარე აღამიანი ბიზანტიურ ხელოვნებაში: დუმბარტონ ოქს პაპიერზ, № 34-35, გვ. 9 (ინგლისურ ენაზე).
28. ვ. ბერიძე, ძველი ქართველი ოსტატები, თბილისი, 1967.
29. ზოგჯერ გადამწერი და მხატვარი ერთი და იგივე პიროვნებაა, იხ. ე. მაჭავარიანი, გადამწერსა და მხატვარს შორის შრომის განაწილების საკითხისათვის ხელნაწერი წიგნის მხატვრული კომპოზიციის შექმნის დროს: „მრავალთვი“, IV, 1975.

„იმერეთის“ სერია ღვაწი კაკაბაძის შემოქმედებაში

ირმა მათიაშვილი

ღვაწი კაკაბაძის დაზგური ფერწერა, რომელიც სერიულობის პრინციპს ემყარება, განსხვავებული მიმდინარეობებით, ჟანრითა და თემით არის წარმოდგენილი. ამ საკითხებისადმი დამოკიდებულებით იგი მთლიანად იზიარებს XX ს-ის დასაწყისის ხელოვნება პოზიციას. სამი ჟანრის — პეიზაჟის, პორტრეტისა და ნატურმორტის — ფარგლებში ახდენს კაკაბაძე მის მიერ დასახული სახვით-ესთეტიკური პრობლემების განხორციელებას. თითოეული ჟანრი, შერჩეული თემით კონკრეტულობისა და ამავე დროს მხატვრული ორიგინალობის სხვადასხვა ხარისხს გვიჩვენებს.

პეიზაჟის ჟანრი დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი სამყაროს განუყოფელი ნაწილია. მისი დასაბამი სამხატვრო მოღვაწეობის დასაწყისშივე იჩენს თავს და სიცოცხლის ბოლომდე მხატვრის ინტერესების სამყაროშია განხორციელებული. ამ ჟანრის ფერწერული ტილოებისა და გრაფიკული ფურცლების სერიალები ათწლეულების მანძილზე ლაიტმოტივად გასდევს დავით კაკაბაძის სამხატვრო პრაქტიკას, ბოლო ეტაპზე კი მისი სახვითი შემოქმედების უცვლელ და ერთადერთ სფეროდ რჩება, ხოლო იმერეთის სერიაში სრულყოფილი შესატყვისობით გამოიხატა მხატვრის ესთეტიკური მსოფლალქმა და მისი შემოქმედებითი სამყაროსა და ინდივიდუალური ხედვის მხატვრულ სიმბოლოდ იქცა.

იმერეთის პეიზაჟებს ხატავდა იგი ჯერ კიდევ გიმნაზიის მოსწავლე, შემდეგ

სამშობლოში არდადეგებზე ჩამოსული სტუდენტი, პეტერბურგის უნივერსიტეტ-დამთავრებული ახალგაზრდა მოაზროვნე და მოღვაწე, და ბოლოს, სრულიად ჩამოყალიბებული, ევროპული მოდერნიზმის სხვადასხვა მიმდინარეობებში ხელწერანაცადი და მსოფლიო აღიარების მხატვარი.

დავით კაკაბაძისეული სტილისა და მისი მხატვრული ოსტატობის სახასიათო ნიშნები თვალნათლივ იხსება უკვე ადრეულ ნაწარმოებებშივე. თემის წარმოდგენის, კომპოზიციის აგებისა თუ გამომსახველობის საშუალებათა სპეციფიკა მართალია ჩანასახოვან, მაგრამ ნათლად გამოკვეთილ ხასიათს ატარებს. ამასთანავე, შემოქმედებითი ქრონოლოგიის სრული მომცველობა „იმერეთის“ სერიის სახით (პორტრეტისა და მოდერნიზმის სერიათაგან განსხვავებით) საშუალებას იძლევა მხატვრულ პროცესებზე, მისი ძირითადი პრინციპების ჩამოყალიბება-განვითარებაზე თვალის გადვენებისა და მხატვრის ინტელექტურ-ემოციური სამყაროს ძირითადი შრეების დანახვისა. მათი ესთეტიკურ-მხატვრული სასოვანება და გავლენის ძალა მაყურებელზე ხომ სრულიად განსაკუთრებულია. ამიტომაცაა, რომ ეს სერიალი, უკვე პირველივე ექსპოზიციაზე — ქართველ მხატვართა პირველ გამოფენაზე (1919 წ.) — იქცევს ყურადღებას, ხოლო შემდეგ, ათეული წლების მანძილზე, ხელოვნებათმცოდნეთა ინტერესის უმნიშვნელოვანესი საგანია. უმთავრესად აღსანიშნავია ისიც, რომ „იმერეთის“ პე-

იზაელების მხატვრული სტრუქტურა, მისი ჩამოყალიბებული ფორმით, გამოხატულება და ვით კაკაბაძის მიერ ახალი მხატვრული ცნობიერების, მისი ადეკვატური გამოხსახველობითი სახის და საშუალებების ძიება-შეთვისებნისა.

აღნიშნული სერიის ადრეული პერიოდის, კერძოდ კი 1908, 1912 და 1915 წლების ნამუშევრები ორკათეულს მოიცავს. ერთ-ერთი პირველთაგანია „გელათი“¹, რომელიც სრულიად ახალგაზრდა და ვით კაკაბაძის მხატვრული განაცხადია და შეიძლება ითქვას, ყველაზე მეტი ორიგინალურობით გამოსატავს მის ინდივიდუალურ მსოფლალქმას. ქუთაისში მცხოვრები 19 წლის მხატვარი, რომელიც ჯერ კიდევ არ ვასცნობია უეროპული ფერწერის მიმდინარეობებს და მათ ესთეტიკურ კონცეფციებს, აღნიშნული სურათით გამოხატავს იმ არსებით დამოკიდებულებას, რომელიც მისი შემოქმედებითი სამყაროს განუყოფელ ნიშნებს აყალიბებს.

შუასაუკუნეების სუროთმოდერული კომპლექსი (მთავარი — ღვთისმშობლის, წმ. გიორგისა და წმ. ნიკოლოზის ტაძრები) მთიან ლანდშაფტში ორგანულად ჩაწერილ ხედს ქმნის. არქიტექტურული პეიზაჟი გამოსახულების ცალკეული ნაწილებისა და მათ შორის კავშირების პარმონიას წარმოადგენს. მხატვარი გამოსახავს კომპოზიციის ნაწილთა ისეთ თანწყობას, რომელიც ხასიათის ერთიანობით გამოირჩევა. სხვადასხვა ნაგებობების რიტმული მონაცვლეობა სიმშვიდისა და წონასწორობის დაცვით, ფორმათა განზოგადებით, მაყურებელს უჩვენებს სუროთმოდერული ანსამბლის მნიშვნელობას და მის ფასეულობას.

„გელათი“ საყურადღებოა როგორც კომპოზიციური გადაწყვეტით, ასევე გამოხსახველობის საშუალებათა ხასიათით, რადგანაც უკვე შემოქმედების ამ ადრეულ პერიოდში აშკარაა კაკაბაძისეული სტილის არსებითი ფორმა. კომპოზიციაში თითოეული პლანი დიფერენცირებულია მათი სურათის სიბრტყის პარალელურად ანუ პორიზონტულად განვითარებით, ხოლო სივრცის მთლიანობა გადმოცემულია ქვედა ჩარჩოდან შემოიკენ პლანების გარკვეულწილად ერთმანეთში პირდაპირი

გადასვლით. ამისათვის მხატვრის მიერ შერჩეულია სამონასტრო კომპლექსის სწორედ ის ხედი, რომელიც საშუალებას აძლევს მას თითქმის ერთ სიბრტყეზე განათავსოს სხვადასხვა ნაგებობა. სამი ტაძრის სამხრეთის გრძივი ფასადით წარმოდგენილი ცენტრალური პლანი ოდნავ შედის მარცხნიდან მარჯვნივ სიღრმეში, რაც სრულიადაც ვერ ასუსტებს მის ერთ სიბრტყეში აღქმას და სივრცობრივ-მოცულობით ერთიანობას. ასევეა ქვედა ჩარჩოთი გადაჭრილი სამონასტრო კომპლექსის შენობათა სახურავები მუქი მწვანე ლაქების სახით გამოსახულ ხეებთან ერთად და მთების ორი პლანი, რომლებიც შესაბამისად უწყვეტი სიბრტყობრიობით დამოუკიდებელ ფერადოვან პლანებად არიან გადაწყვეტილები. ამგვარად, კომპოზიციის მთლიანობა ემყარება ფერწერული სიბრტყეების თანმიმდევრულად უწყვეტ კავშირს და მათ კოლორიტულ ერთიანობას, რომლის საფუძველია სხვადასხვა ტონებით წარმოდგენილი მწვანე ფერი.

სურათში ფერი ფორმის შექმნის საშუალებაა. მკაფიო საზღვრების მქონე ლოკალური ტონებით იგება არქიტექტურისა და პეიზაჟის გამოსახულება. თანაბარი, წყაროს მიუღინებელი განათება მოცულობათა მკაფიო საზღვრებს იცავს და განწყობაში სიმშვიდე შეიქვს. გადახურვის ღია, ხასხასა მწვანე ფერისა და ძირითადი მასების ასეთივე ღია ტონალობის მოყავისფრო-ყვითლის მონაცვლეობა არქიტექტურის ტექტონიკურობას წარმოადგენს. ფორმის შექმნაში გარდა ფერადოვანი გამომსახველობისა, კომპოზიციაში დიდ როლს თამაშობს წერის მანერაც. მსუყე, პასტოზური, ფართო მონასმეზი ფაქტიურად ფორმის საზღვრებს მიუყვებიან და მის გამთლიანებას ემსახურებიან.

ნაწარმოებისათვის ზოგადად სახსიათათა თავშეკავებულობა და სიმარტივე, კოლორიტის მონოქრომატიზმი, ლოკალური, ფერადოვნება და წერის ფართო, თამამი მანერა წარმოადგენს პეიზაჟის განზოგადებულ სახეს, ამასთან ერთად, აღნიშნული ხასიათის გადმოსაცემად გამოყენებულია შემდეგდროინდელ პეიზაჟებში უფრო მკაფიოდ გამოხატული, ცენტრიდან

დვის წერტილი; ეს ყოველივე, უკვე ხსენონა ვგერდით გადაწული მაღალი ხენებულ თვისებებთან ერთად ქმნის არქიტექტურისა და პეიზაჟის მონუმენტურ მთლიანობას.

1912 და 1915 წლების პეიზაჟები მეტი მრავალრიცხოვანებით ხასიათდება. აქედან იწყება დავით კაკაბაძისათვის სახასიათო სერიულობა მისი ძირითადი ნიშნებით. სათაურის გარეშე დატოვებულ კომპოზიციითა დიდი ნაწილი ერთიანდება ზოგადი — „იმერეთის“ სახელწოდებით. სწორ შემთხვევაში პეიზაჟებში არქიტექტურული მოტივებია ჩართული.

1912 წელს დავით კაკაბაძე ქმნის კომპოზიციას „ხიდი“², რომელიც აგებულია „გელათისაგან“ განსხვავებულ გამომსახველობით პრინციპებზე, ფერადონებითაც და წერის მანერითაც ეს სურათი წარმოადგენს ბუნების აღქმაში იმპრესიონისტულ სახვით ფორმას. ღია ფერების ერთმანეთთან მიმართება, ფორმასთან დაკავშირება, სასურათე სიბრტყის დაფარვის სახასიათი plein air-ის მხატვრობის ნიშნებს მოიცავს და კონკრეტული დროისა და ატმოსფერული მდგომარეობის ასახვას წარმოადგენს. კოლორიტითა და წერის მანერით ნაწარმოები, მიუხედავად პეიზაჟისა და არქიტექტურის განზოგადებული წარმოდგენისა, უფრო შთაბეჭდილებითი ხასიათის მატარებელია და მხატვრის მიერ ბუნების აღქმაში ემოციის გადამწვევტ როლზე მიუთითებს. „გელათთან“ შედარებით, სადაც უკიდურესობამდე გამართვებული საშუალებებით წარმოდგენილი განზოგადება ერთგვარად არჩაულ მონუმენტურობას ქმნის, აქ, სიბრტყის დაფარვის ფერწერული სახე მხატვრული დროის დინამიზმს გვიჩვენებს. აღნიშნულ სურათს დავით კაკაბაძე ხატავს უკვე პეტერბურგის უნივერსიტეტის სტუდენტი და დმიტრიევ-კავკასკის სტუდიის მოსწავლე. დედაქალაქის კულტურული ცხოვრების გაცნობა, რა თქმა უნდა, მნიშვნელოვნად ამდიდრებს მის მხატვრულ აზროვნებას და საგულისხმოა, რომ როგორც მოდერნისტ მხატვართაგან დიდი ნაწილი, შემოქმედების საწყის ეტაპზე, კაკაბაძეც ვერ ასცდა იმპრესიონიზმთან გარკვეულ კონტაქტს. „ხიდი“ ეს

მიმართება ვლინდება ცალკეული ხერხებით და პირდაპირი პარალელები არც ქიშინიშნება (როგორც ეს ხდება ბევრ შემთხვევაში) ამ მიმდინარეობის კლასიკოსებთან, მაგრამ სურათში არსებული ხედვის სპეციფიკა და ნაწარმოების განხილვა თვით დავით კაკაბაძის შემოქმედების კონტექსტში, ნათლად მიუთითებს ზემოაღნიშნულ კავშირზე.

1915 წლის პეიზაჟები უკვე ისეთ თვისებრივ ნიშნებს ავლენენ, რომლებიც ნათლად მიუთითებენ კაკაბაძისეულ ინდივიდუალურ მხატვრულ ხედვაზე და ძირითადი ასპექტებით აყალიბებენ ამ ჟანრის მისეულ კონცეფციას. ეს კომპოზიციები წარმოადგენენ ან მხოლოდ ლანდშაფტის გამოსახულებას, ანდა ლანდშაფტს არქიტექტურული ფორმებით; ასეთი მაგალითია პეიზაჟი საცხოვრებელი სახლებით³.

კომპოზიციის წინა პლანი ღია ფერებში გადაწყვეტილი ფერდობია სახლებით; ხედი უკანა პლანზე სრულდება მუქი, ერთიანი ფერადოვანი ლაქით წარმოდგენილი მთითა და დრამატული სიმძაფრის, ლეგაფერშერეული მოთეთრო ღრუბლებით დაფარული ცით. ბუნება პანორამულად იშლება სასურათე სიბრტყეზე და უწყვეტ ჰორიზონტულ ზოლს ქმნის. ფერადონად დანაწილებული ფერდობი, ხეები და სახლების ღია ფერის სილუეტები რიტმულ ურთიერთმონაცვლეობაში არიან.

მხატვრული განზოგადება „გელათისა“ და „ხიდის“ შემდეგ, უკვე ბუნებრივი ასპექტია კაკაბაძისეულ სურათში, მაგრამ ამჯერად მისი პრინციპები სრულიად განსხვავებულ ფორმათქმნალობას ემყარება. კომპოზიციის შემადგენელი თითოეული ფორმის ზოგადი პარამეტრებით წარმოდგენა და მისი წერის მანერით გამოსატვა იცვლება გამოსახულებისათვის საერთო სტრუქტურული ხასიათის მოძებნით და ამ დერძის ირგვლივ ფერადოვან-გრაფიკული გამომსახველობის სინთეზით.

პეიზაჟი გარკვეულწილად „შედგენილია“ — ეს არის ფერადონად დანაწევრებული წინა პლანის მდელოსა და შორეული, ერთიანი სილუეტის მთის სახვით კონსონანსზე აქცენტი: მაღალი ხედვის წერტილიდან გამოსახულ ლანდშაფტში

სივრცითი პლანები განსხვავებული ფერ-
წერული სტრუქტურით წარმოდგებიან.
ამით ნათელია მხატვრის ინტერესში გა-
მოკვეთილი ბუნების გამოსახულების ისე-
თი ფორმა, რომლის იდენტიფიცირება
სასურათე სიბრტყეზე ხდება დეკორატიუ-
ლობის გაძლიერებით. კომპოზიციის სა-
ფუძველს კოლორიტის წყობა განაპირო-
ბებს. სურათის დიდ ნაწილს მკაფიო სა-
ზღვრების მქონე, გეომეტრიულ ფორმე-
ბად ორგანიზებული, სხვადასხვა სიხშირის
ფერების ურთიერთმონაცვლეობა იკავებს.
კომპოზიციაში განმსაზღვრელი ფერი მწვა-
ნეა, რომელშიც ჩართულია მოწითალო და
ღია ყვითელი ფერები. ეს უკანასკნელი
ხშირ შემთხვევაში ფუნჯის მსუბუქი მო-
ნასმებით არის შერეული დანარჩენ ორთან
და მზით განათებული ფერდობის ნაწილს
გამოსატავს. მთლიანი ხედის ამგვარი სახ-
ვითობა განსხვავებულ სივრცობრივ პლანებს
წარმოადგენს. სურათის გამომსახველობაში
მხატვრისათვის მნიშვნელოვანია არა ბუ-
ნების მატერიალური ფორმების მოცულო-
ბითობა, არამედ პეიზაჟის კონკრეტული
მონაკვეთის ზოგადი ხასიათის შეცნობა და
მისი კავშირი სურათის სიბრტყის მიღმა
დარჩენილ უფრო ვრცელ გარემოსთან.
ამიტომაცაა, რომ სინათლის წყაროს აღ-
ნიშვნის გარეშე იძლევა წარმოდგენილი
ხედის ისეთ შუქ-ფერადოვან დიფერენცი-
რებას, რომლითაც იგულისხმება ლანდ-
შაფტის განვითარება სივრცის ვრცელ
მონაკვეთში. პეიზაჟის ახლომდებარე პლა-
ნი შედარებითი ტონალურ-გრაფიკული
მონოლითურობითაც კი გამოირჩევა მზით
განათებული და მცირე მონაკვეთებად
აფერადებული შუა პლანისაგან, ხოლო
შორეული პლანი ასევე დაუნაწევრებელი
სილუეტურობით ასრულებს კომპოზიციას.
გარდა ფერის გამომსახველობითი აქტი-
ვობისა, ნაწარმოების მხატვრულობის მნი-
შვნელოვანი ასპექტი, მისი გრაფიკული
ხასიათი, თითოეული სივრცობრივი პლანი
თუ მისი შემადგენელი ნაწილი მკაფიოდ
გამოსატულ კონტურულ საზღვრებში თავ-
სდება მუქი მომწვანო მოწარხოებით. მი-
სი მოხაზულობა პარალელური წყობით
თანხმებრად გამოსატავს კომპოზიციის სა-
ერთო მასშტაბურ რიტმს და ფორმათა
სიმარტივის ხაზგასმით მოწესრიგებულო-

ბისა და პარმონიის განწყობა შექმნის გა-
მოსახულებაში. „სატულობის შესახებ ჩემი
ვაზმობთ, რომ ის უნდა იქნეს სურათში
განმტკიცებული, და ამით დაიწყება სა-
ტულობის ახალი ხანა“ — აღნიშნავს დე-
ვით კაკაბაძე ერთ-ერთ ადრეულ სამხატვ-
რო წერილში.

ამგვარად, ფორმალურ საშუალებათაგან
ორ უმთავრესზე — კონტურსა და ფერ-
ზე — ყურადღების გამახვილებით და მისი
საერთო ხასიათის გამოვლენით კაკა-
ბაძე იძლევა ისეთ ფორმას, რომელიც სი-
ბრტყობრივ-დეკორატიულობაში შეთავსე-
ბული სივრცობრივი გამომსახველობით
მხატვრული განზოგადების დიდ მასშტაბს
ქმნის. განზოგადებით ხასიათდება წერის
მანერაც, რომელიც ასევე ფართო და თა-
მამია, მაგრამ მისი რელიეფურობა და სიხ-
შირე უკვე თავშეკავებას ავლენს. „სიღის“
წერასთან შედარებით აქ ფუნჯის მოძრა-
ობა დადინჯებულია, ზედაპირი მეტი სიე-
ლუვით ხასიათდება და ნათლად აჩენს კო-
მპოზიციის ფერადოვან-გრაფიკულ სტრუ-
ქტურას.

აღნიშნული მხატვრული და ფორმალუ-
რი თავისებურებებით ხასიათდება 1915
წლის კიდევ რამოდენიმე პეიზაჟი. ამ
კომპოზიციებში ფართო სილუეტები და
გრაფიკულად დანაწევრებული ფერადი
მონაკვეთები განსხვავებულ პლანებში
ცვლიან ერთმანეთს. მხატვარი მოტივის
ვარიირებას ახდენს და თითქოს მზერის
წერტილის ცვლილებით იძლევა ერთი ხე-
დის სხვადასხვა რაკურსს.

დამახასიათებელია კიდევ ერთი ნიმუ-
სი, რაც მყარად იკიდებს ფეხს კაკაბაძის
პეიზაჟის კონცეფციაში: წინა პლანი ფარ-
თო ხედით იშლება მაყურებლისათვის და
მთელი სისავსით იკავებს სასურათე სი-
ბრტყეს; მიუხედავად მზერის წერტილის
სიშორისა, გამოსასახი მაქსიმალური სი-
ახლოვით მოდის მაყურებელთან. 1915
წლის პეიზაჟთა ამ ჯგუფში თვალსაჩინოა
კაკაბაძისეული ბრინციბების ჩამოყალიბე-
ბის გზები: კომპოზიციის სიბრტყობრივ-
დეკორატიული წყობა, სივრცის გადმოცე-
მა პლანების შუქ-ფერადოვანი დიფერენ-
ცირებით, კოლორიტის ავება რამოდენიმე
ლოკალურ ფერზე, ფორმის მკაფიო გრა-
ფიკული „სქემა“ და მისი გეომეტრიზმი.

ნაწარმოების სასვითობა ფორმათქმნადობის სრულიად ახალ საფუძვლებს ემყარება. თუ ვაგიოთვალისწინებთ კაკაბაძის მხატვრული აზროვნების უშუალოდ ამ პერიოდში გამოვლენილ ნიშნებს და ჩავთვლით მათ 1915 წლის პეიზაჟების წინაპრობად, ყოველივე ზემოაღნიშნული სრულიად ბუნებრივ მოვლენად აღიქმება. „იმერეთის“ სერიის პირველი ნამუშევრების შექმნისას კაკაბაძე ერთ-ერთი ავტორია 1914 წლის დეკლარაციისა, რომლის მთავარი დებულება სურათში გამომსახველობითი საშუალებების ფუნქციების აღდგენა და მათი დამოუკიდებელი ხასიათია, ხოლო ნახატის მნიშვნელობაზე ცალკე მასვილდება ყურადღება⁵. ამავდროს, ამ პერიოდში კაკაბაძეს შექმნილი აქვს 1913 წლის კუბოფუტურისტული „დასაფლავება იმერეთში“ და 1914 წლის კუბისტური ავტოპორტრეტი. იგი უკვე პრაქტიკულად იცნობს მხატვრობის ახალ ესთეტიკას, რომელიც ფორმის განსხვავებული სხედვის გამომხატველია. ამ მიმართებას კაკაბაძე შემოქმედებითად ითვისებს და ინდივიდუალურ მხატვრულობას ანიჭებს მას.

1915 წლის ნამუშევრები განსხვავებული მიმართულებაც ჩანს. ეს კომპოზიციები: „ციხესიმაგრე მოდი, ნახე“⁶ და პეიზაჟი, რომელიც მდინარის ხეობას გამოხატავს⁷. ორივე ეს ნაწარმოები გამოსახვის მეტი კონკრეტულობით გამოირჩევა. მათში ნათელია კომპოზიციის აგების უტყუარი ალლო და მოდელის აღქმის თავისებურება, რაც ხედვის მაღალი ქვერტილით განისაზღვრება, მაგრამ მათი მხატვრული პრინციპები ევროპული ფერწერის უფრო ადრინდელ ტრადიციებს გულისხმობენ, ვიდრე ზემოთ აღნიშნული პეიზაჟებისა. პირველ ყოვლისა ეს ვლინდება კოლორიტით, რომელიც ნატურასთან უფრო მეტი სიახლოვით გამოირჩევა. კაკაბაძის ფერწერა ამ შემთხვევაში, ბუნებასთან დამოკიდებულებით, მიბაძვითი ხასიათისაა, ხოლო სახის განზოგადება ძირითადად წერის მანერით განისაზღვრება. ეს უკანასკნელი მსუყეა და რელიეფური. თამამი და ფართო მონასმები სასურათე სიბრტყეს დინამიურობას ანიჭებენ, და რამდენადაც მხოლოდ ფორმის ზედა-

პირს ახასიათებენ, გამოსახულებაში მის არასტაბილურ შთაბეჭდილებას ქმნიან. თუ პეიზაჟთა წინა ჯგუფში ფორმის სტრუქტურა იგებოდა მკაფიოდ ზღვრული ფერების მონაცვლეობით შექმნილი ტექტონიკით, ამ ორ კომპოზიციაში ცალკეული ფორმა ზოგადი საზღვრებით არის გამოყოფილი და თანაც მხოლოდ ფერადონებით. კონტური ფერის დამატებითი თვისებაა და ცალკეული ფორმის დიფერენცირებაში მჟღავნდება.

თემის წარმოდგენით, ფორმალური საშუალებების გამოვლენით და წერის ტექნიკითაც ეს ორი კომპოზიცია ეტიუდურ ხასიათს ატარებენ და დანარჩენი ნამუშევრებისაგან განსხვავებულ პარალელურ მიმართულებას წარმოდგენენ დავით კაკაბაძის ადრეული პერიოდის ფერწერაში.

ამგვარად, 1915 წლის პეიზაჟების დიდ ნაწილში უკვე ჩნდება ის ძირითადი მახასიათებლები, რომლებიც განსაზღვრავენ ამ ჟანრის კაკაბაძისეულ ხედვას და ხელწერას, სამიოდე წლის შემდეგ ამ პრინციპების სრულყოფით იგი მხატვრულობის ახალ ხარისხს ქმნის.

1918 წელს სამშობლოში დაბრუნებული მხატვარი ასრულებს პეიზაჟს „წითელი გზა“⁸ და პეიზაჟს ციხე-სიმაგრისა და მდინარის ხეობის გამოსახულებით⁹, ხოლო 1919 წელს კიდევ ერთ კომპოზიციას წინა პლანზე ციხე-სიმაგრის ნანგრევებით¹⁰.

„უპირველეს ყოვლისა, თავიდანვე ჩანს, რომ აქ უკვე ბუნებაში დანახულის უშუალო ფიქსაცია, მხოლოდ „მოტივი“ კი არ არის, არამედ დასრულებული, განმავსავლებელი სურათი — ბუნების სახე, პორტრეტი“¹¹. ამ სამი ნაწარმოებით სახეზეა უკვე ჩამოყალიბებული სურათი მისთვის სახასიათო ყველა ნიშნით. მათთან შედარებით წინა პერიოდის ნამუშევრები ეტიუდურ ჩანახატებად აღიქმებიან.

სამივე სურათისათვის თემად კაკაბაძე კვლავინდებურად ირჩევს მთის იმერეთის ბუნებას, ხოლო შინაარსობრივი და ემოციური შრის გასაძლიერებლად კომპოზიციებში ურთავს ციხე-სიმაგრეთა გამოსახულებებს. გარდა ამისა, ორ კომპოზიციაში ძირითადი თემისათვის შესავალად გამოყენებულია სიღრმეში შემავალი წი-

თელი (ან მოწითალო-ავურისფერი), გზა, ხოლო ასევე ორში წინა პლანი ირთვება მინდვრის ყვავილების დეკორით. მათში იკითხება სამშობლოში დაბრუნებული მხატვრის განწყობა, რომელიც მშობლიურ ლანდშაფტს და ისტორიის მატერიალურ ნაშთებს განუყოფლად უკავშირებს ერთმანეთს. გამოსახულების თემისა და სახვითი პრინციპების ერთიანობა ნათლად აჩვენებს იმერეთის სერიის, როგორც მხატვრული მთლიანობის ჩამოყალიბებას, თუმცა, საერთო კონტექსტში პეიზაჟი ციხე-სიმაგრისა და მდინარის გამოსახულებით კიდევ ძიებითი ნიშნების მატარებელია.

მოტივი, რომელსაც ირჩევს მხატვარი აღნიშნული სურათისათვის, ვერტიკალურ კომპოზიციას კარნახობს მას. სურათის სიბრტყის დიდ ნაწილს და თანაც წინა პლანს იკავებს დამრეცფერდობიანი მთა მასზე აღმართული ციხე-სიმაგრით. მისი მომდევნო პლანი კი მთების ჯგუფია. ნაწარმოებში ვერტიკალურობის შთაბეჭდილებას გარდა კომპოზიციისა, მნიშვნელოვნად განაპირობებს მისი ფერწერული სტრუქტურაც, წინა პლანის ფართო აბრისის მთის მუქი მოლურჯო-მომწვანო ფერი ალაგ-ალაგ ჩართული ბუჩქების გამომსახველი შავი ფერის ლაქებით, კოლორიტში დომინირებულ მდგომარეობას იკავებს და დაუნაწევრებელი მთლიანობით გამოირჩევა, მაშინ როდესაც უკანა პლანში გამომსახველობა განსხვავებულად არის გადაწყვეტილი. იგი წარმოადგენს მკაფიო, დამოუკიდებელი საზღვრების მქონე ლოკალური ფერის გეომეტრიული ფორმებით შედგენილი სიბრტყეების ანსამბლს. საზღვრების როლს ძირითად ფერებში (წითელი, მწვანე, ყვითელი) ასრულებს მუქი, მსუყე, წყვეტილი მონასმებით „აწყობილი“ ხაზები, რომლებიც გამოსახვენ მთიანი იმერეთისათვის სახასიათო, ბუჩქოვანი მცენარეებით შექმნილი, ნიადაგის დამცავ ზოლს. ამგვარი ფერადოვანი სტრუქტურით იქმნება ერთგვარად მოზაიკური სახეც მთების სიბრტყეებისა, რომლებიც უზიარებელია წინა პლანის ერთიან, მუქ სიბრტყეს. ფერწერული ხასიათით უფრო მეტი მიმართება იკითხება სურათის მარცხენა, ქვედა კუთხეში გამოსახული მდელის მცირე მო-

ნაკვეთთან, რომელიც წარმოადგენს მინდვრის ყვავილებით, თუმცა საერთო ხასიათით ამ უკანასკნელის არქაულ-ორიზმი სრულიად სცილდება ფონის დიდ განმავრცადებელ ძალას. ფერწერული მასებისა და მათი კონტურების ამგვარი განაწილების გამო სივრცის დასშულობის შთაბეჭდილებაც კი იქმნება, მაგრამ აქ უკვე ჩამოყალიბებულია დავით კაკაბაძის დაზგური ფერწერის პეიზაჟური ჟანრის მხატვრული კონცეფცია, რაც ვლინდება როგორც კომპოზიციურ, ასევე კოლორიტის თავისებურებებში. შორი ხედის მთების მასივი, რომელიც ციხე-სიმაგრის მთისათვის ფონს ქმნის, უფრო მეტად განათებული ხაწილია, რაც სურათში სივრცის შექმნის ერთ-ერთი ძირითადი საშუალებაა მხატვრისათვის; ფონის სახვითი ასპექტი ფორმალურად ისეთ ხარისხშია დამუშავებული, რაც მას საშუალებას აძლევს სიბრტყობრივი დეკორატიულობით გამოხატოს მოცულობანი მოდელის როგორც ზედაპირი, ასევე მისი არსებობა სივრცეში.

პეიზაჟი სახვითი პოლემიკურობით ხასიათდება. იგი მეტყველებს კაკაბაძის მისწრაფებაზე სიბრტყისეული გამოსახულებისადმი, თუმცა მასში სიღრმის შექმნის ცდაც იგრძნობა. ამავე დროს ამ სურათში ჩანს მისი მანერა — დასრულებულობა მიანიჭოს კომპოზიციას.

„იმერეთი. წითელი გზა“ დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი სიმწიფის სრული გამოვლენაა. მასში მთელი სისასხით განხორციელდა მხატვრის ესთეტიკური მიზანი, მისი პიროვნული მიმართება არჩეული თემისადმი, მშობლიური გარემოს — იმერეთის ლანდშაფტის სამყაროს ხატად დანახვა; დედამიწის ამ მცირე მონაკვეთში იმ უფართოესი პორიზონტების წარმოდგენა, რომლითაც პიროვნული მხატვრული სამყარო მაკროკოსმოსის ადეკვატურობაში მოიხილება. მრავალრიცხოვანი მთების ანსამბლით შექმნილი გამოსახულება ერთიან მხატვრულ სახეს ქმნის; მატერიალური მასების მასშტაბური განაწილება სასურათე სიბრტყის ქვემოდან ზემოთ და განათების გრადაციით მათი პლანობრივი სუბორდინაცია, გრაფიკული ხაზების ურთიერთშესატყვისი რიტმული-

ბა და მკაფიოდ გამოხატული გეომეტრიული ფორმების მქონე ფერწერული მონაკვეთების მონაცვლეობა ერთი ფერის სხვადასხვა ტონებით ნაწარმოების კომპოზიციური მთლიანობისა და მისი სახვითი სისრულის ძირითადი ნიშნებია. გამოსახულების მხატვრული სახიერების საფუძველი მისი სივრცობრივი ორგანიზებაა, რომელიც იქმნება ცალკეული სიბრტყობრივი მონაკვეთების სასურათე ზედაპირზე და ერთმანეთზე პროექტირებით. ეს კი ხორციელდება როგორც მთლიანი ფორმების, ასევე მათი შემადგენელი მონაკვეთების მკაფიო გრაფიკული ზღვრულობით. მუქი, ზეთისხილისფერი საზღვრები, მიუხედავად მათი მსუყე და გარკვეულწილად ტალღოვანი აბრისისა, სუფთა ტონების ფონზე კონტურის სიმკვეთრეში აღიქმებიან. თითოეული ასეთი გრაფიკული მიკროფორმა სრულ შესატყვისობასა და ჰარმონიულ დამოკიდებულებას კომპოზიციის სოვად კონსტრუქციასთან. ამ მიმართებაში აღსანიშნავია ცალკეულ პლანში მოცემული ფორმის გამომსახველობა, რომლის გადამწყვეტი და შეიძლება ითქვას, ერთადერთი საშუალებაა ფერადოვანი ორკესტრირება და მისი განსორციელების ტექნიკური ხასიათი. ნაწარმოებში კოლორიტის აღქმის ცენტრს შუა პლანის მთის ფერები ქმნიან. მუქი, ინტენსიური მწვანე და მასში ჩართული თვამყავებული ყვითელი და წითელი ფერები სურათის ფერწერაში ძირითად და ამავე დროს გამაშუალებელ რეგისტრს ასორციელებენ. ამ ფერადოვნების მაქსიმალურ ინტენსივობაში იკითხება წინა პლანის, მარცხენა განაპირა კუთხეში მოცემული ციხე-სიმაგრის მთის მუქი შინდისფერი და მწვანე ფერები, რომლებიც განათების სისუსტის გამო ერთიანად მოშავო ტონალობას იძენენ მაშინ, როდესაც უკანა პლანის ყველაზე მეტი სიძლიერით განათებული ფორმები მოოქროსფერო ტონალობაშია გადაწყვეტილი. ამგვარად, განათების გრადაციით იქმნება სამი სიბრტყობრივი პლანის ერთ ზედად წარმოდგენა და მისი სივრცობრივი ამეტყველება. წარმოდგენილი ლანდშაფტის სივრცობრივ აღქმას აძლიერებს გრაფიკულად ზღვრული ფორმების შორეული

ხედისაკენ მასშტაბური შემცირება, რითაც ბუნებრივად ნაგულისხმევია მაყურებლის მხედველობითი აღქმის ხასიათი. ^{ჩემი მხატვრული მიზნებისა} დროს შორეული ხედისაკენ კონსტრუქციითანდათან კარგავენ როგორც ფერის ინტენსივობას, ასევე მონასმის სიმსუყესა და ტალღოვანებას და უფრო რბილ გადასვლებს ქმნიან ფერადოვან მონაკვეთებთან, ამგვარად, განათების გრადაცია სურათის სივრცული არეალის შექმნის ერთ-ერთი მთავარი პირობაა, რომელიც გადაწყვეტილია ფერის გაჯერებულობის ცვლილებით. ამიტომაცაა, რომ სურათის კოლორიტი ძირითადი ფერების ვარიაციულობით უფრო მუსიკალური პოლიფონიურობის მთაბეჭდილებას ტოვებს, ვიდრე წმინდა სახვითი პოლიქრომატულობისა; სიბრტყეზე ფერის ასეთი განაწილებით გრაფიკულ კონსტრუქციულობასთან ერთად იქმნება ნაწარმოების პლასტიკური სიმყარე და მისი ემოციური მუხტი. ქვედა, მარჯვენა კუთხიდან მუქ მწვანეში შექრილი, დიაგონალურად წარმართული წითელი გზის ფერი გამოძახილს პოულობს საპირისპირო მხარეს და ხედის უფრო ზემოთა დონეზე არსებულ, პირველივე პლანის მთის ნაწილებთან. ასევე, ამავე მთის მუქი მწვანე საპირისპირო აღმავალი მიმართულებით ვითარდება მომდევნო პლანის მთის ფერებში, ხოლო სურათის შუა ნაწილის მარჯვენა მხარის ყვითელი ფერების დასრულებას ვხედავთ პეიზაჟის პორიზონტზე, ზედა ჩარჩოს თითქმის პარალელურად. ფორმათა ფერწერული მოდელირების აღნიშნული ხასიათი განაპირობებს სურათის აღქმაში აღმავალ დინამიზმს, რომლის გამოხატულებას ემსახურება აგრეთვე ნაწარმოების გრაფიკული ხასიათიც: მთების მასების ძირითადი აბრისებიც და მათი შიდა კონსტრუქციაც ანალოგიური რიტმული თანხვედრით საერთო განწყობისა და აღქმის ზემოთ აღნიშნული დინამიზმის მუხტს მოიცავს, რომელიც იმპულსურად ვრცელდება სასურათე სიბრტყის მთელ ზედაპირზე. განვითარების ერთიან ღერძს დამორჩილებული გრაფიკული სისტემა ერთგვარად ფერწერული დანაწევრების მოჩარჩოვებაც აღიქმება, თუმცა უკვე ამ ადრეული პერიოდის ნაწარმოებში მკაფიოდ და

სრულყოფილად არის გამოხატული მხატვრის სახვითი კონცეფცია, რომლის თანახმადაც როგორც ფორმის შექმნა, ასევე სურათში სიღრმის გადმოცემა შესაძლებელია მხოლოდ ფერითაც შექმნილია და პერსპექტივის, ანუ ევროპული ტრადიციული მხატვრობის ძირითადი საშუალებების გამოყენებლადაც. ამ პრინციპით იგება მთელი კომპოზიცია, რომელშიც სხვადასხვა სიძლიერის ფერების კონტრასტული მეზობლობით და მათი მოწესრიგებული გეომეტრიული ფორმებით კონტურული მოჩარხოების გარეშე იქმნება ძირითადი მასების ტექტონიკა და ამ გზით მათ მიერ ფორმათქმნაობა. აღნიშნული სახვითი ხერხების საშუალებით ხდება სასურათე სიბრტყეზე გამოსახვის ორგანიზება და უკვე შემდგარ გამოსახულებაში მხატვრული სახიერების მთავარი მიზნის — სივრცის გადმოცემა და სივრცულ პრიზმაში იმერეთის კონკრეტული პეიზაჟის განზოგადებული ხატის დანახვა. გარდა დახასიათებული ფორმალური საშუალებებისა, განზოგადების მნიშვნელოვანი პირობაა ხედვის წერტილი; როგორც აღნიშნული იყო, მხატვარი პეიზაჟს გამოსახავს გარკვეული სიმაღლიდან, მაგრამ ამასთან ერთად მზერა არ არის ერთობიქტზე ფიქსირებული, იგი მოძრაობს სურათზე ასახვისათვის გათვალისწინებული მთელი პეიზაჟის ფარგლებში. ამის შესახებ აღნიშნავს კიდევ დავით კაკაბაძე: „ბუნებას ჩვენ არასდროს არ ვხედავთ ერთი განსაკუთრებული მხრიდან, არამედ, მისი შეთვისება ხდება მთლიანი არსებით — სივრცეში. უმთავრესი ფაქტორი სივრცის გაგრძობისა არის მოძრაობა, მხოლოდ ბინოკულური მხედველობა სივრცის განცდის მუდმივი საშუალება“¹². ამიტომაც იქმნება ხედვის ვრცელი ზონა, რომელიც სივრცობრივი მთლიანობით არის განპირობებული და ერთიანობაში წარმოაჩენს სხვადასხვა მოცულობით მასას. მხატვარი ასახვისათვის არჩევს ისეთ მანძილს, როდესაც საგნის ფაქტურა თვალისათვის ძნელად აღსაქმელი ხდება, სამაგიეროდ კი უფრო ნათლად ჩნდება მისი ზოგადი სტრუქტურა და სივრცობრივ-პლასტიკური მიმართება გარემოცვასთან.

თხელი, ოდნავ ხაოიანი წერით იქმნება სურათის ლაკონიური ტექსტურა, რომელიც უგულვებელყოფს ზედაპირის დეკორატიულობას, რაც მეტ ინდივიდუალობას მიანიჭებდა მოდელს; თუმცა დავით კაკაბაძისეული კოლორიტის ხასიათი რეალიზიდან გამომდინარეობს. მისი ლანდშაფტები კულტივირებულია და ადამიანის მოღვაწეობის კვალს ატარებს. სხვადასხვა ფერი ბუნებრივად გულისხმობს მცენარეული საფარის სხვადასხვა ხარისხს, სისშირეს და ფაქტურას. მზერის წერტილის ხასიათი ლოკალური ფერადოვნებითაც შეინიშნება, როდესაც ადამიანის თვალი ვეღარ აღიქვამს ერთ ფერზე გაჩენილ ათინათს ანდა რეფლექსს და მხოლოდ ძირითად ფერადობით გამოარჩევს სხვა დანარჩენებისაგან. ამიტომაც, ყოველივე აღნიშნულიდან გამომდინარე, კომპოზიციაში არსებული ანსამბლურობის მხატვრულად პრინციპული თვისება მისი არქიტექტონიკაა. შედეგად, ამ ხერხით, მიღებულია თითქმის უკიდურესობამდე მისული, აბსტრაქტიზების ზღვართან მდგომარეობაში ფორმათა განზოგადება, რადგანაც თავისთავად ნაწარმოებში არსებული სახვითი პორიზონტებიც ასევე მაღალ ხედვებად იკითხება. მისი სივრცობრივ-პლასტიკური ორგანიზების ცენტრი სასურათე სიბრტყის რეალურ ცენტრს ზემოთ მდებარეობს და სამი, მკაფიოდ გამოკვეთილი აბრისის მქონე შექ-ფერადოვანი პლანის თანხვედრის არეალს მოიცავს. ამ კონტრასტული ურთიერთშეხებით იქმნება სწორედ შიდა სასურათე სივრცე, რომელიც ხედვის მთლიანობაში, ცალკეული პლანობრივი დანაწევრების და ილუზორული სიღრმეობის გარეშე მსკვალავს მთელ გამოსახულებას: მიუხედავად ფერწერულად და მასშტაბურად გამოყოფილი ცალკეული ზონებისა, სწორედ ფერწერის ხასიათით იქმნება ფორმათა ის სიბრტყობრივ-დეკორატიული სისტემა, რომლითაც სრულიად გამორიცხულია პლანად გამოყოფილი მიკროფორმისათვის სახასიათო დამოუკიდებელი სივრცული გარემოცვა. ამგვარი ხერხებით შექმნილი სივრცული ერთიანობით ხდება დეკორატიულობის პრინციპზე აგებული სურათის სახვითი ამტკვევლება და აბსტრაგირებული პლასტიკური ფორმების ინ-

დიდიდულური ემოციური ხასიათის წარმოდგენა. პეიზაჟის გამოსახულების ამ ხერხებით მხატვარი აფიქსირებს მის მნიშვნელოვნებას და ამავე დროს, განსაზღვრავს აღმქმელის როლს. ნაწარმოების სივრცობრივ ცენტრში ხდება როგორც მისი შინაგანი ენერჯის კონცენტრირება, ასევე მაყურებლის გულისხმისყოფა. გამოსახულებაში მისი ობიექტური წინაპირობისა და შემოქმედის ემოციის თანხვედრით სურათი თვალსაჩინოებაა ამ ორი უმთავრესი პირობის შერწყმა-განივთებისა.

ყოველივე აღნიშნული ნათელყოფს, რომ თუ წინა პერიოდის ნამუშევრები გარკვეულად ძიებითი ხასიათის მატარებლები არიან და გვიჩვენებენ მხატვრის ცალკეულ ინტერესს სამყაროს სახვით აღქმაში და მხატვრული ხერხებით მათ დამუშავებას, ფერწერული ტილო „წითელი გზა“ არის უკვე თხზულება, რომელიც აერთიანებს მის მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკურ შეხედულებებს და, შეიძლება ითქვას, მხატვრულ კრედოსაც წარმოადგენს.

მხატვრული სახის ანალოგიური სტრუქტურით იგება მისი პარიზამდელი პერიოდის კიდევ ერთი ნამუშევარი, რომელიც შესრულდა მომდევნო, 1919 წელს — პეიზაჟი ციხე-სიმაგრის ნანგრევებით.

პანორამული პეიზაჟი, რომელიც დეკორატიულობით, გრაფიკული კონსტრუქციით, შუქ-ფერადოვანი სისტემითა და კოლორიტით მთლიანად „წითელი გზის“ მხატვრულობის არეალში შედის, ცალკეული განსხვავებული ნიშნებით სრულიად ინდივიდუალურ ფერწერულ სახეს ქმნის, აზრობრივ-კომპოზიციური ცენტრის ხაზგასმით მხატვარი ახდენს პლასტიკური დომინანტის დიფერენცირებას, ამით საერთო ანსამბლში ერთგვარად მთავარი თემის გამოყოფას და მის დამუშავებას, დახასიათებას სრული პარამეტრებით. კომპოზიციის ორგანიზების ანალოგიურ საშუალებებს უფრო მეტ განზოგადებას ანიჭებს მხატვარი. „წითელ გზაში“ არსებული სხვადასხვა მიმართულებით მოცემული ხაზობრივი დინამიკა 1919 წლის პეიზაჟში მათი პარალელური ხასიათით იცვლება, თუმცა ამით უფრო მეტი სიძლიერით ვლინდება აღმავეალი სწრაფვა და ამავე დროს მთლიან ანსამბლში პარმო-

ნული წონასწორობის დაცვა. ვიტრატურ ლი ნათება იცვლება გამთლიანებული მასების მწყობრი თანაფარდობით, ხოლო მათი ფერადოვანი გრადაცია განათების ზუსტ ეკვივალენტად იწერება. სინათლის გავრცელების ინტენსივობით შექმნილი სივრცობრივი არეალი უფრო მეტყველია იმით, რომ კონტრასტული — თბილი და ცივი ფერების ჯგუფური, საერთო აბრისები გაზრდილია. გამომსახველობის მისაღებად ძირითადი სამი ფერის დაპირისპირების მასშტაბი იზრდება: ორი თბილი ფერი მთლიანობით ემიჯნება მუქ მწვანეს და საერთო დეკორატიულ ხასიათში ცალკეული ნაწილის ნაძერწი კონკრეტულობა შეაქვთ. გამომსახველობის ფორმების გამარტივებით გაიზარდა მხატვრული სახის განზოგადების ძალა. ამავე დროს ცენტრალური პლანის მოცულობითმა გამოსახულებამ სივრცობრივ ასპექტს სრულყოფილება შემატა. ამიტომაც, თემის გადაწყვეტის ზოგადი პრინციპებიდან გამომდინარე, საერთო ხასიათიდან გადასხვევად იკითხება წინა პლანის მდელის მხატვრულობა. ფილიგრანულობით ნაწერი მინდვრის ყვავილები მსუბუქი ლირიზმით სცილდებიან ძირითადი გამოსახულების ფართო სახვით და იდეურ მასშტაბს, თუმცა განაწილების იშვიათი რიტმი და მდებარეობა სრულიად უმნიშვნელოს ხდის მათ როლს ფერწერული სახის როგორც სტრუქტურულ, ასევე აზრობრივ პლანში.

10-იანი წლების მიწურულს შესრულებული ეს ორი კომპოზიცია თავისთავად მეტყველებს დავით კაკაბაძის მხატვრული აზროვნებისა და გამომსახველობითი პრინციპების სრულიად ჩამოყალიბებულ ინდივიდუალურობაზე. პეტერბურგში ყოფნისას გაცნობილი თანამედროვე ხელოვნება საკმარისი იმპულსი აღმოჩნდა მისი შემოქმედებითი აზროვნებისათვის. მოდერნიზმის მხატვრული კონცეფციების გავლენა აშკარაა შემოქმედების პირველივე ეტაპზე. მხატვრული ალლოთი შერჩეული თემა და მისი სახვითი ფორმათქმნადობა ქმნის ისეთ ესთეტიკურ მთლიანობას, რომლითაც დავით კაკაბაძე სრულ მზადყოფნას ამჟღავნებს XX ს-ის ხელოვნებასთან უშუალო კონტაქტისათვის. ქართულ ფერწერაში ახლადამკვიდრებული

პეიზაჟის ქანრი ევროპული მოდერნიზმის ფორმატქმნადობით ვლინდება. კომპოზიციის პრინციპი და ცალკეული ფორმალური საშუალებები სეზანის ფერწერისა და კუბიზმის ესთეტიკის (თუმცა არა სტილის უშუალო გამოვლენით) გავლენის მატარებელია. XX ს-ის ხელოვნების ზოგადი საფუძვლების შემოქმედებითი ათვისება მას საშუალებას აძლევს სრული ინდივიდუალურობით შექმნას მხატვრობის ახალი თვისება, რომელიც მისი სახვითი აზროვნებისათვის საკმაოდ მყარი საფუძველი აღმოჩნდა. ამიტომაც 20-იან წლებში შეწყვეტილი თემა მხოლოდ დროებითი პაუზა აღმოჩნდა და 1934 წლიდან იგი კვლავ უზრუნდება იმერეთის სერიას და ნიშანდობლივია, რომ დაზგურ ფერწერაში მუშაობის განახლება სწორედ ამ სერიით იწყება.

„რიონქეხი“¹³ მისი პირველი ნაწარმოებია განახლებულ სერიაში. მისთვის ჩვეული მეთოდით — ობიექტის კარგად შესწავლისა და დამუშავების შემდეგ (ფერწერული ტილოს შექმნას წინ უძღოდა ჩანახატები და რამოდენიმე კომპოზიცია აკვარელითა და გუაშით) ასრულებს ამ სურათს. მხატვარი თითქოს აგრძელებს ჯერ კიდევ პარიზში შექმნილი გრაფიკული ფურცლის „ინდუსტრიის“ (1927 წ.) თემას, რომლითაც განხორციელდება მის მიერ „მაშინიზმისა“ და „დინამიზმის“ ახალი ეპოქის აღქმა. ამ გრაფიკულ ნაწარმოებში, კაკაბაძისეულ ლანდშაფტში, გიგანტური, მონოლითური, პირამიდულად დამთავრებული თაღია აღმართული, რომელიც კომპოზიციური მდებარეობით ახალ შინაარსს ანიჭებს ჩვეულ პეიზაჟს. „რიონქეხის“ თემაც გარკვეულწილად ინდუსტრიული ეპოქაა, მაგრამ არსებითად გრძელდება 10-იანი წლების ქანრი, რომელშიც სტილის ახალი ნიშნები იჩენენ თავს.

ფერწერული ტილო გაშლილ ვაკეზე არსებული ჰესის ნაგებობებისა და მის სიღრმეში აღმართული მთების ხედავს. მიუხედავად წინა პლანში გამოსახვისა, თავისი მასშტაბით ინდუსტრიული არქიტექტურა უმნიშვნელო ადგილს იკავებს კომპოზიციაში და ამიტომაც გამოსახულებაში შინაარსობრივი განმსაზღვრელი კვლავ მთიანი იმერეთია.

როგორც „რიონქეხი“, ასევე ამ სერიის ყველა მომდევნო ქმნილება დავით კაკაბაძის მიერ ჩამოყალიბებული „მწიფე კონცეფციაში“ ცალკეული ხასიათის ცვლილებათა გამოხატულებაა.

„რიონქეხშიც“ სურათის მთავარი პირობა პანორამულობაა, რომელიც სიბრტყობრივი პრინციპით წარმოადგენს გამოსახულებას, კვლავინდებურად აქტუალურია ფერწერული სახვითობა, ფორმის წარმოდგენაში გრაფიკული სტრუქტურა, ფერით შუქწერა და დეკორატიულ სახვითობაში სივრცული გამომსახველობა, ხედვის მაღალი არე და გამოსახსთან ჰერეტიითი მიმართება, მაგრამ სახვითი მეტყველების ამ მყარ საფუძველზე მით უფრო ნათელია კაკაბაძისეული მხატვრული აზროვნების ჩამოყალიბებული სტრუქტურა. იმერეთის პეიზაჟების ერთიან ქარგაში ახალი წახნავი ჩნდება; საფუძვლიანად გააზრებული მეთოდით მხატვრული სახის ახალი დიპაზონი იშლება, რაც, უპირველეს ყოვლისა, დავით კაკაბაძის იმერეთის სერიისათვის სახასიათო უმთავრესი პრინციპის — სივრცობრივ-დეკორატიული წყობის ახალი სახეა.

ჰესის ნაგებობის მოვაკებული ადგილი, მთების მასივი და ცა თანმიმდევრობით იკავებენ სასურათე სიბრტყეს ქვემოდან ზემოთ და აქედან გამომდინარე, უკვე თავისთავად ჩნდება სხვადასხვა სივრცობრივი პლანი, რომლებიც განსხვავებულ სახვით დახასიათებას მოითხოვენ, მაგრამ უმთავრესი აღბათ ის არის, რომ ამ ნაწარმოებში მხატვარი პირობითობის უკიდურეს ზღვართან მიდის, ახდენს რა მთების მასივების დეკორატიული სიბრტყეების ერთმანეთზე პროექცირებას და ამით მათ ერთსახოვნებით წარმოდგენას. კ.თუ 1918-1919 წლების პეიზაჟებში ხდებოდა პლანების ორგანიზება ფერადოვანი ვაჯერებულობის ცვლილებით და მათი გრაფიკული ღერძის საერთო არქიტექტონიკაში ჩაწერით, აქ, ფერისა და კონტურის ინტენსივობის ნიველირებით ცალკეულ მასებს შორის არსებული სივრცობრივი ინტერვალი თითქოს იხსნება მხატვრის მიერ (მხოლოდ უკანა პლანის უმცირეს მონაკვეთში იძლევა დიფერენცირებას), თუმცა, ეს არ ხდება სივრცითი მეტყვე-

ლების შესუსტების ხარჯზე, არამედ პირიქით, ეს უკანასკნელი ძლიერდება და უფრო მეტი გავლენის ძალას იძენს მაყურებელზე, რომლის განსჯით დამკვირვებლური პოზიცია იცვლება მონოლითური მხატვრული მუხტის გავლენით და ემოციის კონცენტრირებულობით, ეს უკვე თანამონაწილეობაა.

I პერიოდის პეიზაჟებში სინათლის გრადაცია პლანების განსხვავებულობას ქმნიდა, რომელთა შეკავშირება გამოსახულებაზე ხდებოდა ერთიანი ცენტრის გარშემო. აქ კი კაკაბაძე ახდენს სრულიად დაუნაწევრებელი სივრცის გადმოცემას და პირველყოვლისა, ეს ხდება ისევ კოლორიტის წყობით. როგორც ვ. ბერიძე აღნიშნავს, თუ ადრეული პერიოდის პეიზაჟებისათვის დამახასიათებელი იყო გარკვეულად გარედან არსებული შუქი, 30-40-იანი წლების პეიზაჟებისათვის სახასიათოა შინაგანი ნათება¹⁴. სინათლის ნაკადი უკვე აღარ ახდენს სხვადასხვა მოცულობით-პლანობრივი ეთრეულის დიფერენცირებას, არამედ თვითონ გამოსახულება ასხივებს სინათლეს (ეს საკითხი მომდევნო სურათებში უფრო მკაფიოდ არის წარმოდგენილი). ფერწერული მონაკვეთები კარგავენ მკვეთრ საზღვრულობას და ერთმანეთში უშუალო გადასვლებით ამთლიანებენ გამოსახულებას. შიდაგრაფიკულ საზღვრებს უფრო მინიშნებითი ხასიათი აქვთ, რომლებიც თანაარსებობენ მსუყე, სქლად დადებულ კონტურებთან.

მაქსიმალურად დეკორატიულია სურათი ე. წ. „ჩაის პლანტაცია“¹⁵. ნარინჯისფერის, მუქი და ღია მწვანე ფერების ფართო ფერადოვანი ლაქები შევსებულია ხეებისა და ჩაის პლანტაციის მიმანიშნებელი ბუჩქების მომრგვალებული ფორმის მუქი, ზეთისხილისფერი მონასმებით. მათი ურთიერთმონაცვლე მწყობრი რიტმით იფარება სასურათე სიბრტყე. ერთ სახვით პლანში ვაშლილი მინდვრებისა და მთების მოხაზულობა დენადობასა და რბილ გარდამავლობაშია წარმოდგენილი. ნაწარმოებში კოლორიტი ფერთა კონტრასტს ემყარება — ინტენსიური ჟღერადობის ნარინჯისფერი და ზურმუხტისფერი მწვანე ფართო პლანებით არის დანახული.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ხაზს ამ სურათში გარდა გამომსახველობისა, მკაფიოდ გამოსატული დეკორატიული ფუნქცია ენიჭება: მცენარეული საფარის ხეივლები და ფართო სილუეტები, უწყვეტად გავლებული ვერტიკალები და ირიბი მიმართულების შედარებით მოკლე შტრიხები მხატვრული ქსოვილის გამაერთიანებელ ფუნქციას იძენენ. I პერიოდის საზგასმული ფერადოვან-გრაფიკული ტექტონიკა იცვლება აჭურული დინამიკით და მასების ურთიერთგარდამავალი დინებით, თუმცა კომპოზიციის შინაგანი დასრულებულობა და ცენტრირება აქაც კვლავ სახეზეა ძირითადი ფორმების აბრისებითა და ფერწერული სიმძიმის ცენტრების განაწილებით. საერთო დეკორატიულ სახიერებაში მნიშვნელობა ენიჭება აგრეთვე ფუნჯის მსუყე მონასმებსაც, რომლებიც ქვემოდან ზემოთ თანდათან თხელდება და ხედის სივრცობრივ დიფერენცირებას ახდენს.

1934 წელი ნაყოფიერი აღმოჩნდა დავით კაკაბაძისათვის დაზგური ფერწერის დარგში. შვიდწლიანი ინტერვალის შემდეგ, როდესაც იგი დაკავებული იყო კინოსა და თეატრის მხატვრობით, ქმნის კომპოზიციითა მრავალფეროვნებას იმერეთის თემაზე. ხდება წლების მანძილზე აკუმულირებული სახიერების მრავალწახნაგოვანი გამოვლენა. „ყვითელი მთა“¹⁶ კაკაბაძისეულ პეიზაჟს განსხვავებული სტილით წარმოადგენს. სურათისაგან მიღებული შთაბეჭდილება პოსტიმპრესიონისტული (გოკენის კლუაზონიზმი) მხატვრობის რემინისცენციებს ბადებს. თითქმის მონოქრომულობამდე მისული სამი პლანის ფერები, ინტენსივობითა და ზუსტად მიგნებული პალიტრით, შინაგანი ნათებით ასხივებენ სასურათე სიბრტყეს. ფორმის დამუშავებისათვის შუა ნაწილში გამოყენებულია დენადი, პარალელურად მოცემული მოყავისფრო კონტურები და ხეების სილუეტები, ხოლო მისი მოსაზღვრე ნაწილებისათვის ძველი ხერხი — დანაწევრება-მოჩარჩოების პრინციპი, რომელიც უფრო ასოციაციურ გრაფიკულობას ქმნის, ვიდრე რეალურს. პეიზაჟური ხედი წმინდა ფერადოვან პრიზმაში აღიქმება მხატვრის მიერ. გრაფიკული სახვითობა მინიმალურად ვლინდება; სახვით-სიუჟეტური

სიმძიმის მატარებელი სრული დატვირთვით ფერია, რომლითაც იქმნება ფორმა, გადმოიცემა სინათლე და ამ უკანასკნელის მეშვეობით კი სივრცობრივი აკუმულირება, ე. ი. ფერი იძენს მაქსიმალურ სახვით დატვირთვას და ცალკეულ ზღანში ერთი ფერის დომინირებით მისი შესაძლებლობის ფართო დიაპაზონს ავითარებს მხატვარი.

აღნიშნული ფაქტორი გაძლიერებულია მოცემული პერიოდის დანარჩენ ნამუშევრებშიც¹⁷, რომლებიც გარკვეულწილად კოლორიტის ხასიათით ერთიანდებიან. პლანეზმორისი მანძილის შემცირებით და პალიტრის გამკაცრებით გამოსახულების მონოლითურობასთან თანაარსებული ამბივალენტური სიმსუბუქის განწყობა იქმნება გრაფიკული სტრუქტურით, რომელიც ფერადოვან ფონზე წყვეტილი აბრეილი მაყურებლის შთაბეჭდილებაში იღებს დასრულებულ ფორმას და საოცარი ორგანოლობით სრულყოფილად წარმოადგენს პლასტიკური მასის ხასიათს. ეს ასპექტი ისევე, როგორც 10-იანი წლების პეიზაჟებში, აქაც განსხვავებულ მოცულობით-სივრცობრივ ერთეულებში განსხვავებული ხასიათით ვლინდება. ამ პეიზაჟებშიც ანალოგიურია ფერადოვანი გამა, მაგრამ თითოეულს უკვე მთელის გამომსახველი დატვირთვა ენიჭება. გრაფიკულ რიტმიკას სულ უფრო აქტიურად ფერითი რიტმიკა ენაცვლება.

დავით კაკაბაძის იმერეთის სერიის დაგვირგვინებაა 1944 წელს შესრულებული „წითელი მთა“¹⁸. მასში კონცენტრირებულად აისახა პეიზაჟური ჟანრის სტრუქტურულ-სტილისტური კოდი და კაკაბაძის მხატვრული ცნობიერების უპირობო განსაზღვრებად წარმოჩინდა. სურათით წარმოდგენილ მხატვრულ სახეში მოხდა შერწყმა როგორც წინამორბედი კომპოზიციების არსებითი ნიშნებისა, ასევე სხვა სერიებისათვის (კერძოდ კი, მოდერნიზმის მიმდინარეობების) სახასიათო პრობლემებისა.

„პორტრეტების“ ხასიათში სრულყოფილი წვდომით და მასში არსობრივი განზოგადების წარმოჩენით მხატვარი აღწევს გამოსახულებაში რაფინირებული ესთეტიზმის, კონკრეტული ლანდშაფტის

განხატების ძალას და ერთდროულად მასში შექმენებით წვდომას. ამ მხარეზე „წითელი მთა“ 1919 წლის პეიზაჟის მხატვრული სახის განგრძობად ჩანს. საზგასმულად გამოყოფილი ერთი მრავლის ფონზეა გამოსახული. წინა პლანზე აღმართული ერთი მთა აქაც მასხასიათებელი განზომილებების სრულყოფით აღინიშნება. იგი გამოიყოფა მკაფიო გრაფიკული ამრისით და ფერადოვანი გაჯერებულობით. ფონის ფერწერულ-ხაზობრივი ხასიათი სრული ჰომოგენურობით წინა პლანის მნიშვნელოვნებას წარმოაჩენს. შუქ-ფერადოვანი პლანები მინიმუმამდეა დაყვანილი, თუმცა საერთო დეკორატიულ-პანორამულ ხასიათში ანალოგიური ძალით იკითხება სივრცობრივ-მოცულობითი გამომსახველობა, რაც პლანების მასშტაბურ შერჩევასთან და ფერის ხასიათთან ერთად იქმნება აგრეთვე მთის ხაზი განზომილების კონტრასტული ფერადოვანი წყობით.

კოლორიტში განმსაზღვრელი ერთი ფერია — წითელი, ხოლო შიდა გრაფიკული სტრუქტურა აუცილებელი მინიმალურობით ვლინდება და ხშირად საგულისხმოვიზოვალურ სახეს ატარებს. ფერის მაქსიმალური დატვირთვა და მისი შესაძლებლობის ზღვრული გამოვლენა სურათის სახვითი მეტყველების ლაკონიურობაა. ფუნჯის მოკლე, თავშეკავებული, გლუვი მონასმები ფერის ემოციური აქტივობის ხაზგასმას უწყობს ხელს. 10-იანი წლების პეიზაჟების მკაფიო გრაფიკა ფერწერული ნიუანსების ეკვივალენტურობით იცვლება. მთის სიბრტყეები ერთგვაროვანი ფერადოვნებით ისახება, მხატვრისათვის საკმარისი ხდება მცირეოდენი სხვაობების შეტანა, რათა დამაჯერებლად გადმოსცეს ობიექტი.

იმერეთის სერიის 40-იანი წლების შემდგომი კომპოზიციები პირობითობის ზღვრულობას ავლენენ. მათი თითქმის სრული სიბრტყობრივი წყობა უფრო მეტად უსვამს ხაზს დეკორატიულობას. ფერის მაქსიმალური განზოგადებით, ლოკალურობითა და კონტრასტზე აგებული წყობით მხატვარი ფორმის სიბრტყოვანი დახასიათების შედეგს ღებულობს ნაწარმოებში. ფერთან ერთად ინტერვალის განსხვავების წარმოჩენა ისევ ძველი, გრა-

ფიკული მასშტაბური ხერხებით ხდება. ფერები ერთ სიბრტყეზე გაშლილი მდგარი ინტენსივობით სისრულეში წარმოადგენენ როგორც ფორმას, ასევე მის აუცილებელ სივრცობრივ არეალს. წერის გარკვეულწილად ასკეტური ხასიათი ფერადოვანი ერთეულის მთლიანობას ავლენს და ხელს უწყობს ნაწარმოებში ემოციური ანაღლებულობის შენარჩუნებას. იგი არ გადადის გრძობიერების პიროვნულ თვითდასშულობაში. მანძილი მხატვარსა და მოდელს, შემდეგში კი გამოსახულებასა და მაყურებელს შორის უკიდურესობამდე მცირდება. სურათის წარმოსახვითი და მაყურებლის რეალური სივრცე უშუალო შეხებაში არიან. მათი გადაკვეთის არეალი მაყურებლის ილუზიით ხდება, რომლის მატერიალურ წყაროს სურათის შუქ-ფერადოვანი გამა ქმნის.

პეიზაჟის ჟანრს განეკუთვნება „მიტინგი იმერეთში“¹⁹, სადაც მიტინგის მონაწილე ხალხის მასა სრულიად უნიფიცირებულია, ხოლო მთავარი გამომსახველობითი ძალა კვლავ მთის ხედს ეკუთვნის.

„იმერეთის“ სერიის გამორჩეული სურათია „იმერეთი ომის დღეებში (1941-1942 წწ.)“²⁰. ამ ნაწარმოებში კაკაბაძე თავისივე ძირითადი პრინციპების კონტრკომპოზიციას ქმნის. სიბრტყის უდიდესი ნაწილი ცის გამოსახულება და მხოლოდ უმცირესი — მთის ფერადი ზოლი.

დავით კაკაბაძის „იმერეთის“ ქრონოლოგიური პორიზონტი გვიჩვენებს თუ რაოდენ ტევადი შეიძლება იყოს ერთი თემა მყარად ჩამოყალიბებულ მხატვრული სახის სტრუქტურაში და ამასთანავე ერთი მხატვრული ესთეტიკით სტილური დიაპაზონის სიფართოვე.

სერია, სრული შემადგენლობით, ერთმნიშვნელოვნად, პეიზაჟის ჟანრს განეკუთვნება, რომელიც დაკონკრეტებულია მთიანი იმერეთის ლანდშაფტის გამოსახულებით. ზოგიერთ კომპოზიციასში ჩართული არქიტექტურული ელემენტი მოტივის ფუნქციას ასრულებს და მხატვრული სახის მთლიანობაში მხოლოდ დამხმარე, არაპირველხარისხოვანი როლი ენიჭება, დავით კაკაბაძე პართულ ხელოვნებაში პირველი ქმნის ამ ჟანრის დასრულებულ

სურათს და მოდერნიზმის ესთეტიკით ახალი მხატვრული შედეგების საფუძველზე აგებს მას.

„იმერეთის“ სერიით დავით კაკაბაძე მხატვრულ ფასეულობად ახორციელებს საკუთარ პოზიციას ხელოვნებისა და ბუნების შესახებ. მის მიერ ბუნების აღქმა არა მხოლოდ რომანტიკოსების დაუოკებელი მღელვარებისაგან განსხვავდება, არამედ იმპრესიონისტების plein air-ის ასტრონომიული დროითა და ატმოსფერული ცვალებადობით განპირობებული ფერწერულობისაგან. კაკაბაძისათვის ბუნება სუბსტანციური ობიექტურობაა, რომელიც მოიცავს უნივერსალურ საწყისს. ამიტომაც მისი პეიზაჟებისათვის უცხოა მოვლენას დაქვემდებარებული ცვლილება. ცალკეულ ფორმასა თუ მათ ერთობაში იგი ეძებს ისეთ მუდმივ თვისებას, რომელიც არსებითის მყარ გამოვლენას ემსახურება, კონკრეტული ლანდშაფტი ის მცირე სამყაროა, შეუცვლელად რომ აირეკლავს მაკროკოსმოსის უნივერსალურ კანონებს.

„იმერეთის“ კომპოზიციასში უშფოთველობითა და სრული წონასწორობით წარმოადგენენ ბუნებას; გამოსახულების მხატვრული დამაჯერებლობა რეალურად არსებულისა და ფერწერულად შექმნილის იდენტურობას ახდენს მაყურებლის შთაბეჭდილებაში. დავით კაკაბაძისათვის უცხოა მოდერნიზმის წარმომადგენელთა უშეტესობისათვის სახასიათო ბუნების სუბიექტური დეფორმაცია. ანტუან პიერ ვალიენი აღნიშნავს, რომ „ქეშმარიტი შემოქმედისათვის არ არსებობს პატივმოყვარეობა, იგი სათნოა, თავმდაბალი და წყნარი, ქეშმარიტი შემოქმედნი შეიცნობენ ბუნებას, სწავლობენ მის მშვენიერებასა და სიდიადეს.

ისინი ბუნებას პატივის სცემენ, უარყოფენ ბუნების დეფორმაციას“²¹

დავით კაკაბაძისათვის ბუნება ხელოვნების ნაწარმოების პირველსახეა, რომელიც თავისი მარადიული კანონებით გადადის ადამიანის ქმნილებაში. ამიტომაც მხატვრის მიერ დანახული და გადმოცემული პეიზაჟი მაყურებლისათვის უცვლელი პარმონიის მატარებელია.

„იმერეთის“ სერიის ყველა ნაწარმოები დღისა და წელიწადის დროის ერთ მონაკვეთშია გამოსახული, როდესაც მზით განათებული მთის ფერდობები სრული მოცულობით, მკაფიო მოსახულობითა და სტაბილური ფერებით ისახება ადამიანისათვის. 1918-1919 წლების პეიზაჟებში იგი მიმართავს განათების გადმოცემის ისეთ ხერხს, როდესაც მზის სხივის ძალა თანაბარზომიერად ვრცელდება სივრცობრივი პლანის მთელ მონაკვეთში. შემდეგში, 30-40-იან წლებში, ეს მეთოდი მეტ განზოგადებას იძენს და გამოსახულების სიბრტყე თითქმის თანაბრად ექცევა სინათლის ერთიანი ნაკადის ქვეშ და იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ფერადოვანი სიბრტყე თვითონ ასხივებს შუქს. ასეთი გამთლიანებით მას განვრცობის მეტი არეალი აქვს. განათების საკითხი კაკაბაძის პეიზაჟის მხატვრული ფორმირების მნიშვნელოვანი პირობაა, მაგრამ მიზანი თავისთავად სინათლის გადმოცემა არ არის, რაც სახვითი ანაქრონიზმი იქნებოდა მისი მხატვრული ცნობიერებისათვის; განათების ხასიათი მხოლოდ საშუალებაა სივრცის გადმოსაცემად. ბუნება კაკაბაძისათვის, პირველ ყოვლისა, უსაზღვრო სივრცეა, ხოლო მატერიალურ საგანთა პლანობრივი დიფერენცირება მისი განცდის ფორმა და რეალური არსებობის გამოვლენა. გამომსახველობით ეს საკითხი პარადოქსულობითაც ხასიათდება: სივრცის შთაბეჭდილება მოცულობის საშუალებით ხდება, ხოლო მოცულობისა — სრული სიბრტყობრიობით, სასურათე ზედაპირთან იდენტური ფორმით. მხატვრული სახის ეს ორი ასპექტი ურთიერთშექცევადია და ერთი საშუალებით ვლინდება: ფერის თვისების მაქსიმალური გამოვლენით, მისი გაჯერებულობის ცვლილებით და კონტრასტზე აკებთ. თავშეკავებული კოლორიტის პარმონიულობას არ არღვევს შუქჩრდილის ემოცია, რადგანაც სინათლის თანაბარზომიერი ძალა გამოსახულების მთლიან ზედაპირზე ვრცელდება. მოდელი სრულფასოვნად არის გაცხადებული მაყურებლის წინაშე, „იმერეთის“ პეიზაჟებში ფერით ვლინდება განათება, რომლის დიფერენცირება მიუთითებს არა მხოლოდ სხვადასხვა პლასტიკურ ერთეულს, არა-

მედ სივრცესაც. აღსანიშნავია, რომ თუ I პერიოდში კონტრასტის სისპირის გამო კოლორიტი შედარებით ^{სუსტად} გამოირჩეოდა, 30-40-იანი წლების კომპოზიციებში ფერის განზოგადების გამო იგი მეტი თავშეკავებით ხასიათდება, მაგრამ ამასთან ერთად იზრდება ერთი პრომატიული რივის შემადგენლობა, რაც სინათლის უფრო მშვიდ და თანაბარ გავრცელებას მიაჩნებებს. დავით კაკაბაძისათვის მხატვრული იდეალი უსასრულო სივრცეა. ამიტომაც იგი უარს ამბობს ილუზორული სიღრმის გადმოცემაზე, მისი გამოხატვის ტრადიციულ საშუალებებზე და ფორმათქმნადობის ახალი პრინციპებით ახორციელებს სასურველ თემას.

„იმერეთის“ სერიის კომპოზიციათა სივრცობრივ-პლასტიკური პარმონია გამომსახველობითი ხერხებით კლასიკურობის პრინციპებს წარმოადგენს. მიუხედავად პანორამული დეკორატიულობისა და სიბრტყეზე თანაბარი განფენილობისა, ყველა სურათში ნათელია კომპოზიციის შინაგანი დასრულებულობა. მოცულობითი მასების განაწილების კანონზომიერება და მათი სივრცული დიფერენცირება მთლიანი გამოხატულების ცენტრირებულ ხასიათს განაპირობებენ. სიბრტყობრიობის თვისებით ყველაზე მეტად გამორჩეულ კომპოზიციებშიც კი სახეზეა აზრობრივი და სახვითი ღერძის არსებობა, რომლის ირგვლივ გარშემოკრებილია დანარჩენი ნაწილები. ხედის სივრცობრივ პლანებს შორის სრული წონასწორობის დაცვით იგი სახვით აქცენტს სურათის სიბრტყის შუა ნაწილში გამოსახულზე აკეთებს, რასაც კომპოზიციის წონასწორობისა და ზომიერების გრძობა შეაქვს. „იმერეთის“ პეიზაჟები მხატვრული ანტითეზის სინთეზირებას ახდენენ. მათში ევროპული ხელოვნების რენესანსული და პოსტრენესანსული კლასიკურობის პრინციპები ახალი, მოდერნიზმის სახვითი ენით ხორციელდება. შუქჩრდილისა და გეომეტრიული პერსპექტივის უკუღებელყოფით და გამოსახულების სიბრტყობრიობით არის შემდგარი კომპოზიციური კონცენტრირება და ხელოვნებათმცოდნეობის ტრადიციული ტერმინით — „ჩაკეტვა“. მხატვარი მსუბუქი კონტრაპოსტით ასერხებს ძირითადი მა-

სემის განაწილებას და თითოეულ მათგანში ინდივიდუალური ფერით პლასტიკური წახანაგის გადმოცემას. ამ თვისების გამოსავლენად კაკაბაძე ირჩევს გამომსახველობის ისეთ ფორმას, რომლითაც კომპოზიციის ყოველი შემადგენელი ნაწილი საერთო არქიტექტონიკას ექვემდებარება. სასურათე სიბრტყის სახვითი ფორმირება მკაფიოდ გამოხატული სტრუქტურულობისაა, რომელშიც ფერისა და გრაფიკის ფუნქცია თანაბარი ძალით ვლინდება. ლანდშაფტის თითოეული მოცულობა მკვეთრად კონტურული შემოსაზღვრულობისაა. საზი თითქმის უმთავრესი საშუალებაა მთის მასების სივრცობრივ-პლასტიკური დიფერენცირებისათვის. მათი განაწილება კომპოზიციაში საერთო ხასიათის რიტმს ქმნის, რომელიც უფრო მეტად არის დაზუსტებული ცალკეული ფორმის შიდა გრაფიკული სტრუქტურით. ეს უკანასკნელი მოდელირების კლასიკური საშუალებების ანალოგიად აღიქმება, რადგანაც იძლევა ნატურის აღნაგობისა და შემადგენლობის ხასიათს. 1918 წლის ორი პეიზაჟის შემდგომ კაკაბაძე პარალელური წყობით ბევრად უფრო ამარტივებს კონტურთა რიტმულ მიმართებას და ფორმათქმნადადობაში ზრდის მათი განზოგადების ძალას, ხოლო 30-40-ანი წლების ნამუშევრებში ეს ასპექტი ხშირად მინიშნებითი ხასიათისა და მაყურებლის შთაბეჭდილებაში განვრცობას გულისხმობს, რადგანაც კომპოზიციაში საზის ფაქტორს აძლიერებს ანდა ენაცვლება ფერადოვანი დამუშავების ხასიათი. თითოეული ფერი მისთვის ნათლად განსაზღვრულ ადგილს იკავებს გეომეტრიული სიზუსტით დაკონკრეტებულ საზღვრებში, ხოლო კოლორიტის აგება საპირისპირო გრძლივობის ფერების უშუალო მონაცვლეობაზე აძლიერებს კონტრასტს და კონტურის სიზუსტეს ორლოკალურ, სუფთა ფერს შორის. კლასიკური ნახატი არ ჩანს, მაგრამ მისი პრინციპის გარდაუვალობა სრულიად ნათელია, გრაფიკა კონსტრუქციული ღერძის აუცილებლობაა, საზისა და ფერის ფუნქცია ურთიერთგანპირობებული და ამიტომ — ბუნებრივი. ამ ასპექტის მნიშვნელოვნება კაკაბაძისეულ ფორმათქმნადადობაში მით უფრო ნათელია, რომ სერის გვიანდელ

სურათებში, სადაც შიდა კონტურის განდენობა შემცირებულია და თითოეული ფერი უფრო ფართო ლაქით ფარულია ბრტყეს, მაინც სახეზეა გეომეტრიულობის პრინციპზე აგებული გრაფიკულობა და ფერადოვანი რიტმიკა. I პერიოდის პეიზაჟების ვიტრაჟული ხასიათით განპირობებული დინამიკა გამომსახველობითი ენის განზოგადებით, შემდგომ ეტაპზე, უფრო მშვიდ და სტაბილურ ფორმაში გადადის. 10-ანი წლების კომპოზიციათა მექანიკურ დინამიკას მთლიანი მოდელისათვის სახასიათო ვიტალურობა ენაცვლება. ამავე დროს, შუქის გავრცელების დიფერენცირება და სივრცის პლანობრივი აღქმა სივრცობრივ-პლასტიკური ხედის სიმულტანურ მთლიანობაში გადადის. სახვითი სტილის ასეთი ცვლილებით პარმონია გამოსახსის იმანენტურ თვისებად ყალიბდება. თუ ადრეულ პეიზაჟებში წონასწორობა და ზომიერება, როგორც პარმონიის ნიშნები, პირველ ყოვლისა, სხვადასხვა ფორმის ურთიერთდაკავშირების ხასიათით ვლინდებოდა, შემდგომში მხატვარი უფრო ღრმა შრეებში გადადის და ერთი მოცემულობის უფრო ფაქიზ და ამავე დროს არსებით დახასიათებას ახდენს. განზოგადების ხასიათის ასეთი გაფართოებითაც კი მისი კომპოზიციებისათვის უცვლელ ნიშნად რჩება ტექტონიკურობა, რომელიც მხატვრული სახის კლასიკურობის ერთერთი ძირითადი ფაქტორია. ამის გამო კაკაბაძისეული „იმერეთისათვის“ ფორმათქმნადადობის სახედ გეომეტრიზმის პრინციპი ჩანს, რაშიც გამოვლინდა სეზანისა და კუბიზმის სახვითობით მიღებული ძლიერი იმპულსი, რომელმაც მოდერნის სტილის მხატვრული ანტიითეზა შექმნა, როდესაც ორგანულ ფორმებზე გარდასახებოდა არა მხოლოდ ცოცხალი სამყაროს სახეები ფერწერაში, არამედ არქიტექტურაც კი დაემორჩილა აღნიშნული სტილის ამ უმთავრეს მოთხოვნას. კაკაბაძის სერიაში ფორმათა ურთიერთკავშირისა და მათი სტრუქტურის სიმარტივე სახვითი განზოგადებისა და კომპოზიციის კლასიკურობის არსებითი ნიშანია. ყოველი სურათი ნათლად აღსაქმელი მხატვრულობაა, რომელიც გადმოსცემს მოდელის ძირითად სახასიათოს და ქმნის ფორმის დასრულებ

ბულობას, დაქმენდილს ყოველგვარი შემთხვევითობისა და აქედან გამომდინარე დეტალურობისაგან. გამომსახველობითი საშუალებების ლაკონიზმი, მათი მიზნობრივი თანხვედენა, შინაარსისა და ფორმის უშუალო შეხება ერთდროული მხატვრულობის ასოციაციებსაც კი განაპირობებენ. „იმერეთის“ კომპოზიციითა ეს თვისება უკვე თავისთავად გულისხმობს გამოსასახის პრინციპული ნიშნების სახვით ორგანიზებას და იდეასთან მიმართებაში მათ მხატვრულ სტილიზაციას. მყარ კანონზომიერებათა ჩვენებით თითოეული ხედი ინდივიდუალობაში არსებული მუდმივი მახასიათებლის ტიპიზირებას ახდენს. კონკრეტულ ლანდშაფტთან დაკავშირებული გამოსახულებით მაყურებლისათვის ყალბდება იდეურ-ფორმალური სისტემა, რომელიც სიმბოლურ სახეს ანიჭებს სურათს. მისი განზოგადება სცილდება პირდაპირ ანალოგიას და ფართო ჰერეტიკი—ესთეტიკურ პლანში იშლება.

შემოადინიშნული ხერხებით კაკაბაძეს შემუშავებული აქვს სტაბილური სტრუქტურა — სერიის სახვითი მთლიანობის საფუძველი. ამ ფარგლებში იგი ქმნის პეიზაჟის ფანრის ესთეტიკას და თითოეული სურათის თვითმყოფად, დასრულებულ მხატვრულობას. ამ მხრივ აღსანიშნავია ელენე ასვლედიანის 20-იანი და 50-იანი წლების რამოდენიმე პეიზაჟში კაკაბაძის გავლენით განპირობებული ხედები, მაგრამ ერთ სურათში არსებული განსხვავებული პრინციპებით მათი მხატვრულობა მნიშვნელოვნად სცილდება „იმერეთის“ სერიის სტილურ მთლიანობას და რაფინირებულ ესთეტიკას. სეზანი აღნიშნავდა: „როდესაც მხატვარი თავის შეგრძნებებს მისთვის დამახასიათებელი ობიექტის ერთადმოგვემს, ახალ ინტერესს ანიჭებს იმ ბუნებას, რომელსაც ასახავს. იგი ხატავს იმას, რაც ჯერ არ დახატულა, იგი ქმნის აბსოლუტურ ფერწერას, რაც სხვა არა არის რა თუ არა სინამდვილე, ოღონდ ეს არ არის უხამსი იმიტაცია“²².

კაკაბაძის სერიისათვის სახასიათო ლოგიკური კავშირი, რომელიც მხატვრული სახის განუმეორებელ ინდივიდუალობას განაპირობებს, თითოეული კომპოზიციისა

ტარებელია მოდელის იმ ძირითადი ნიშნებისა, ფორმალური საშუალებების განზოგადებითა და წყობით აბსტრაქტიზმულ სახვითობაში რომ გადადის.

„იმერეთის“ პეიზაჟები ერთი შეხედვით სურათში ვიზუალურად გამოუსახავი იდეის ფერწერულ ნიშნებს წარმოადგენენ. თითოეული კომპოზიციის თუ მათი ერთობა სერიაში სიმბოლურ მიმართებათა ისეთ ასპექტებს გულისხმობს, რომლებითაც მხატვრული სახე მეტაფორულ მეტყველებაში იზრდება. ყოველი ხედი, როგორც ლანდშაფტის ზღვრული მონაკვეთი, სივრცის გააზრების სპეციფიკით, პლასტიკურ მასებს შორის მიმართებით და ცალკეული ფორმის სახვითობით კონკრეტულზე აღმატებულს მიუთითებს და სურათზე ასახულის მიღმა დარჩენილ, უფრო ფართო სივრცეში გადადის. ამიტომაც კაკაბაძის „იმერეთი“ ზოგადად მთიანი ბუნების ხატად აღიქმება, სიმბრტყობრივი წყობა და ლოკალური ფერები მშერის ისეთ სიშორეს გულისხმობს, როდესაც იკარგება საგნის მოცულობიანი ფორმა და თვალი ვეღარ არჩევს ძირითად ფერზე არსებულ სინათლის ათინათს და სხვა ფერისაგან მიღებულ რეფლექსს. მოდელის სრული პარიმეტრებით გამოსახვა მშერის ფართო დიაპაზონშია გადაწყვეტილი. მხატვრის დამოკიდებულება ნატურასთან, ხოლო შემდეგში მაყურებლისა ნაწარმოებთან სივრცეში დინამიკას და საგანთან შემცენებით მიმართებას გამოხატავს. მშერისა და სივრცის ასეთი ფორმით კაკაბაძე უაღრესად აფართოებს ნაწარმოების სუბიექტურ პლანს და სურათის ესთეტიკაში ითვალისწინებს რეალური მაყურებლის არსებობას. 30-40-იანი წლების პეიზაჟებში არსებული გრაფიკის მინიშნებითი ხასიათით კი მაყურებელი კომპოზიციის სახვითი ფორმირების თანამონაწილე ხდება. ეს არის გამოსახულებაში სუბიექტისა და ობიექტის ის თანხვედენა, ასე მნიშვნელოვანი რომ იყო მოდერნიზმის ესთეტიკაში. მხატვარი, რომელსაც ოფიციალური იდეოლოგიით განპირობებული ერთი გამონაკლისის გარდა ბუნებაში არასოდეს გამოუსახავს ადამიანი, სურათის იდეასა და ფორმათქმნალობაში აუცილებლობით გულისხმობს ადამიანის ფაქტორს:

სერიის ლანდშაფტების ფერადოვან-გრაფიკული სტრუქტურა მისი კულტივირებით არის გამოწვეული და ადამიანის მოღვაწეობის შედეგია, რომელიც პოეტურად გადაქვს თავის ნაწარმოებებში, თუმცა, ამავე დროს, ადამიანთა გამოსახულება კომპოზიციაში „მიტინგი იმერეთში“ სრული უნიფიცირებით, უსახურობითა და მხატვრულ-იდუური უფუნქციობით გამოირჩევა, რადგანაც კაკაბაძის მიერ „იმერეთის“ სერიაში ნაკულისსმევე ადამიანი შემოქმედია და მოღვაწე, რომელიც ერთის მხრივ ბუნებასთან უშუალო კავშირშია და მასში დამკვიდრებული (როგორც ადამიანის მამის პორტრეტს და „იმერეთი — დედაჩემი“), ხოლო მეორეს მხრივ, ეს არის ადამიანი — მხატვრული ნაწარმოების შემქმნელი და მისი ესთეტიკის განმკრებელი. ტოტალიტარიზმის უპიროვნო მასა მისთვის ისეთივე მიუღებელი და უცხოა, როგორც ბუნების რაიმე მოვლენით გამოწვეული ცვლილება პეიზაჟში და მისი ასახვა. „მიტინგი“ ისეთივე წარმავლობაა, როგორც ქარის ქროლევა, ანდა ატმოსფერული ნალექი; ამიტომაცაა, რომ ვ. ბერიძე აღნიშნავს „იმერეთის“ პეიზაჟებში არსებულ უდაბურებას და მდუმარებას²³. კაკაბაძის მთების „მდუმარება“ სასოვანი პარადიგმით იმ ჰემარიტების სახვითი ასოციაციაა, რომელიც აცხადებს: „ზრძანდ მეტყველები ვეცხლი არს წმიდაი, ხოლო დუმილი — ოქროი რჩეული“²⁴. მისი პეიზაჟების დუმილი სამყაროში არსებული მარადიული ფასეულობის ჰერეტა და ჰემარიტების ძიებაში არსებული გარინდება, რომელიც თავისი მიზნით მჭევრმეტყველების ყველაზე ღრმა და ფაქიზი გამოვლენაა.

შენიშვნები:

1. 1908 წ., ტ., ზ. 29×40. ქ. ეთერ ანდრონიკაშვილი-კაკაბაძის საკუთრება.
2. 1912 წ., ტ., ზ. 30×36. ქ-ნ ეთერ ანდრონიკაშვილი-კაკაბაძის საკუთრება.
3. 1915 წ., ტ., ზ. 30×40. ქ-ნ ეთერ ანდრონიკაშვილი-კაკაბაძის საკუთრება.
4. დავით კაკაბაძე. ხელოვნება და სივრცე. თანამედროვე მხატვრული გზები. თბ., 1983, გვ. 56.

4. „ხელოვნება“ № 4, 5, 6, 1997,

5. აღნიშნული ექვარაცია იხ. დასახ. ნაშრომში, გვ. 55-56.
6. 1915 წ., ტ., ზ. 30×40. ქ-ნ ეთერ ანდრონიკაშვილი-კაკაბაძის საკუთრება.
7. 1915 წ., ტ., ზ. 30×40. ქ-ნ ეთერ ანდრონიკაშვილი-კაკაბაძის საკუთრება.
8. 1918 წ., ტ., ზ. 63×84. ქ-ნ ეთერ ანდრონიკაშვილი-კაკაბაძის საკუთრება.
9. 1918 წ., ტ., ზ. 119×91. ქ-ნ ეთერ ანდრონიკაშვილი-კაკაბაძის საკუთრება.
10. 1919 წ., ტ., ზ. 120×150. თბილისის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის კოლექცია.
11. ვ. ბერიძე. დავით კაკაბაძე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1975. № 11, გვ. 12.
12. დავით კაკაბაძე. დასახ. ნაშრ., გვ. 124.
13. 1934 წ., ტ., ზ. 70×100. თბილისის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის კოლექცია.
14. ვ. ბერიძე. დასახ. ნაშრ., გვ. 13.
15. 1934 წ., ტ., ზ. 30×40. ქ-ნ ეთერ ანდრონიკაშვილი-კაკაბაძის საკუთრება.
16. 1934 წ., ტ., ზ. 30×40. ქ-ნ ეთერ ანდრონიკაშვილი-კაკაბაძის საკუთრება.
17. ძირითადი ნაწილი ინახება ქ-ნ ეთერ ანდრონიკაშვილი-კაკაბაძესთან.
18. 1944 წ., ტ., ზ. 92×119. ქ-ნ ეთერ ანდრონიკაშვილი-კაკაბაძის საკუთრება.
19. 1942 წ., ტ., ზ. 72×101. თბილისის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის კოლექცია.
20. 1942 წ., ტ., ზ. 81×100. თბილისის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
21. ანტუან-პიერ გალიენ. იხ. დავით კაკაბაძე. ხელოვნება და სივრცე, გვ. 120.
22. დიონეო ვენტური. მანდან ლოტრეკამდე, თბ., 1984. გვ. 104.
23. ვ. ბერიძე. დასახ. ნაშრ., გვ. 14.
24. გიორგი მერჩულე. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება, ქართული მწერლობა 30 ტომად, ტ. 1, თბ., 1987. გვ. 524.

უზროსი მეგობრის ბახსენება

საკაკი ღვალაიშვილი

მეორე მსოფლიო ომის დროს, მოსკოვიდან, ლენინგრადიდან და რუსეთის სხვა ქალაქებიდან, თბილისში ევაკუირებული იყვნენ მრავალი ხელოვანნი, მათ შორის გახლდათ ლენინგრადის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მხატვარი სოლიკო ვირსალაძე, რომელიც მიიწვიეს რუსთაველის სახელობის თეატრში. მისი სცენოგრაფიით განხორციელდა: ს. შანშიაშვილის „კრწანისის გმირები“ — რეჟისორი დ. ალექსიძე, ლოპე დე ვეგას „სხვისთვის სულელი, თავისთვის ჭკვიანი“ — რეჟისორი დ. ალექსიძე, ე. როსტანის „სირანო დე ბერჟერაკი“ — რეჟისორი იოსებ თუმანიშვილი, ვ. სოლოვიოვის „დიდი ხელმწიფე“ — რეჟისორი ა. ვასაძე და სხვა.

გულწრფელად უნდა მოგახსენოთ, რომ მაშინ არ მქონდა გაცნობიერებული სცენოგრაფიის მნიშვნელობა და როლი თეატრში. თვალი შევაჩვიე დეკორაციებს, რომელიც პიესით გათვალისწინებულ მოქმედების ადგილს წარმოადგენდნენ. გამონაკლისს პ. ოცხელის „ურთელ აკოსტა“ და ი. გამრეკელის „ყაჩაღები“ წარმოადგენდა.

სოლიკო ვირსალაძის სცენოგრაფიით განხორციელებული სპექტაკლები „სხვისთვის სულელი, თავისთვის ჭკვიანი“ და „სირანო დე ბერჟერაკი“ — აღქმებოდა შორეული ქვეყნების — ესპანეთისა და საფრანგეთის მხატვრულ

(თეატრალურ) სამყაროდ. სცენაზე წარმოდგენილი პეიზაჟი, არქიტექტურა, ინტერიერი — მომხიბვლელი თეატრალური სანახაობა იყო და როდესაც კოსტიუმებში ჩაცმული მსახიობები შემოდიოდნენ. სცენაზე დღესასწაული, ნამდვილი თეატრალური დღესასწაული ზეიმობდა.

სპექტაკლების სცენოგრაფიის მხატვრული გადაწყვეტის ფერწერული აზროვნება და თეატრალური განათების უბადლო ცოდნა, სოლიკო ვირსალაძის პროფესიულ საიდუმლოს წარმოადგენდა.

ყოველივე ზემოთქმულის გაანალიზება და პროფესიული გაგება მოგვიანებით მოხდა და განსაკუთრებით ხელშესახები და ფასეული გახდა მაშინ, როდესაც ბატონ სოლიკო ვირსალაძეს დაეუახლოვდი, როგორც პიროვნებას და მხატვარს.

1946 წელს რუსთაველის სახელობის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა — აკაკი ვასაძემ განახორციელა დრამატურგ ვ. სოლოვიოვის პიესა „დიდი ხელმწიფე“, სცენოგრაფია ბატონ სოლიკო ვირსალაძეს ეკუთვნოდა. სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება მონუმენტურ მანერაში იყო გადაწყვეტილი. დღესაც კარგად მახსოვს სცენიური სივრცის გადაწყვეტა, რომლის ეფექტი ორ გამომსახველ საშუალებას ემყარებოდა. პირველი — სცენის შავი ხავერდის ჩაცმულობა, რითაც სცენა აღ-

იქმებოდა განზოგადებულად — დროსა და სივრცეში. მეორე — სცენაზე შემოქონდათ მოქმედების მიხედვით განკუთვნილი ლაქონიურად შესრულებული მცირე დეკორაცია. რეკვიზიტი და ავეჯი, რომელიც მიანიშნებდა მოქმედების ადგილსა და ეპოქას. თეატრალური განათების წყალობით ყველაფერი ეს იკითხებოდა ისტორიის რეალიზებად.

ამ სპექტაკლის კულმინაცია გახლდათ ივანე მრისხანეს სცენა შვილის ცხედართან. სცენაზე იდგა ანთებული კელაპტარი, შავი ზავერდით გადაფარებული და კუბოზე დამხობილი, შავებში ჩაცმული ივანე მრისხანე — მსახიობი აკაკი ზორაავა (რომლის მხოლოდ თვალები და დიდი ლამაზი ხელები ჩანდა). მთელი ეს სანახაობა სცენაზე ოდნავ ამალღებულ რაკურსში იკითხებოდა. შორიდან ისმოდა წყნარი საეკლესიო საგალობელი. ბატონი აკაკი ზორაავა — (ივანე მრისხანე) ტკივილიანი ხმით ესაუბრებოდა შვილის ცხედარს — სახელმწიფო საქმეებზე. უეცრად მსახიობი აფასებდა, რომ ის შვილს ცხედარს ესაუბრებოდა — ეს იყო ამ სცენის (და სპექტაკლის) კულმინაცია. გაისმოდა შემზარავი. ტრაგიკული ბლავილი მსახიობისა... „შვილო ივან! მე მოგკალ, შვილო ივან!“

ეს სცენა წარმოადგენდა მაღალი ხელოვნების ნიმუშს, სადაც რეჟისორი, მხატვარი, მუსიკოსი და მსახიობი სრული თანხვედრით (ხელმწიფისა და მამის — შვილის მკვლელის) შემზარავ ტრაგედიას წარმოადგენდა. დიახ, ეს გახლდათ მაღალი ტრაგედიის სცენური ნიმუში.

ამიტომ იყო, რომ 1947 წლის გასტროლების დროს მოსკოვის მთელი თეატრალური სამყარო მოუთმენლად ელოდა სპექტაკლში რეჟისორისა და მსახიობის მიერ ამ ეპიზოდის სცენიურ გადაწყვეტას. რადგანაც რუსეთში სპექტაკლზე გამომხატურებულ რეცენზიებში მკაცრი კრიტიკული შენიშვნები გამოითქვა ამ სცენის მიმართ. აკრიტიკებდნენ დრამატურგს და შემსრულებლებს.

სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენოს სახელობის თეატრის სცენაზე, როდესაც დასრულდა სცენა ^{შვილის} ცხედართან, მაყურებელთა დარბაზს ტაშისა და შეძახილების ქარიშხალმა გადაუარა. დიახ, დარბაზში ქართული თეატრის ნამდვილი ტრიუმფი იყო. შესვენების დროს ფოიეში დრამატურგ ვ. სოლოვიოვის გარშემო დიდი აჟიოტაჟი შეიქმნა, დრამატურგს გამარჯვებას ულოცავდნენ. ხმამაღლა გაისმოდა აკაკი ზორაავას, აკაკი ვასაძისა და სოლიკო ვირსალაძის სახელები.

1947 წელს მოსკოვში გამართულ გასტროლებზე, სადაც წარმოადგინეს სპექტაკლები: „ოტელო“ და „დიდი ხელმწიფე“ — გახლდათ ქართული დრამატული თეატრალური ხელოვნების კიდევ ერთი აღიარება. ნუ დავივიწყებთ, რომ მოსკოვის თეატრალური ცხოვრება, მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების მექა გახლდათ და ამ ქალაქში გამარჯვება მსოფლიო აღიარებას ნიშნავდა.

მე ბედნიერი ვარ, რომ ამ ისტორიული მოვლენის მომსწრე გახლდით.

1956 წელს დაიწყო ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადის სამზადისი. სწორედ დეკადის მზადებასთან დაკავშირებით დამნიშნეს საქართველოს კულტურის მინისტრის მოადგილედ, დამავალეს დეკადის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული საქმიანობის კურირება, ბუნებრივია ორწლიანი ხევრის განმავლობაში მჭიდრო ურთიერთობა მქონდა ქართული ხელოვნების ყველა დარგთან. ეს წლები ჩემი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის საინტერესო პერიოდია.

1958 წელს, მოსკოვში ჩატარებულ დეკადა იყო ჭეშმარიტი გამარჯვება ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნებისა. მაგრამ განსაკუთრებულად უნდა აღინიშნოს ბალეტ „ოტელო“ წარმატება, რომლის ავტორები იყვნენ კომპოზიტორი ალექსი მაჭავარიანი, ბალეტის დამდგმელი ქორეოგრაფი და ოტელოს როლის შემსრულებელი ვახტანგ ჭაბუკიანი და მხატვარი სოლიკო ვირსალაძე. სამი უნიკერესი შემოქმედის გაბედულმა დამოკიდებულებამ გენია-

ლური შექსპირის „ოტელოს“ მიმართ ქართული კულტურის ისტორიაში შექმნა ბალეტ „ოტელოს“ ფენომენი. ეს გახლდათ სამი დიდი შემოქმედის უკომპრომისო ურთიერთობა, რომლის რეზულტატი იყო ბალეტი „ოტელო“.

მსურს გავიხსენო სპექტაკლ „ოტელოს“ შემოქმედებითი პროცესის ერთი ეპიზოდი, რომელიც მოხდა წარმოდგენის მზადების დროს. ერთ-ერთი მორაგი შეხვედრისას ვახტანგ ჰაბუკიანიმ გარკვეული პრეტენზია წაუყენა ბატონ სოლიკოს, კოსტიუმებისა და დეკორაციის ფერწერული გადაწყვეტის გამო. ეს დაახლოებით იგივეს ნიშნავდა, ბატონ სოლიკო ვირსალაძეს მისთვის სპექტაკლის ქორეოგრაფიული გადაწყვეტის პრინციპის შეცვლა რომ მოეთხოვა. ეს ხდებოდა სარეპეტიციო დარბაზში. ბატონმა სოლიკომ როიალის სახურავიდან წყნარად აიღო ესკიზები და დარბაზი დატოვა.

კაბინეტის კარი გაიღო და დიდი ნაბიჯებით შემოვიდა ბატონი სოლიკო, ერთმანეთის მოკითხვის შემდეგ თავშეკავებული მღელვარებით განმაცხადა, რომ იგი დღეის შემდეგ შეწყვეტს ბალეტ „ოტელოზე“ მუშაობას — ჩემს გაკვირვებას საზღვარი არ ჰქონდა, ავლელი, მან კი, პირიქით დამაწყნარა და მითხრა, ჩემთვის ალბათ სხვა გადაწყვეტილება არ არსებობსო. გაიხსენა ანდრია ბალანჩინის ბალეტ „მთების გულს“ და დგმა ლენინგრადის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე ბატონ ვახტანგ ჰაბუკიანთან ერთად... სევდიანი წამოდგა და წავიდა.

იმწამსვე დაფურეკე ბატონ ალექსი მაჰავარიანს და ყოველივე ვუამბე, ვთხოვე დიპლომატიურად ჩარეულიყო კონფლიქტში. დიდად შეწუხდა ბატონი ალექსი და სასწრაფოდ გაეშურა თეატრისაკენ.

ბატონმა ალექსი მაჰავარიანმა კარგად იცოდა თუ რას მოასწავებდა შემოქმედებითი ჯგუფიდან სოლიკო ვირსალაძის მხატვრობის გამოკლება. რამოდენიმე საათის შემდეგ ბატონი ალექსი მოვიდა სამინისტროში და მითხრა, რომ ინციდენტი კეთილად დამთავ-

რდაო. ბატონი ალექსი მიყვებოდა, შევედი სარეპეტიციო დარბაზში და ბატონ ვახტანგს ვკითხე ბატონ სოლიკოსთან დაკავშირებული კამათის შესახებ, ბატონი ვახტანგი ავზნებულ მისხნიდა თავის დამოკიდებულებას მხატვრობაზე. ბატონი ალექსი, როგორც ქართულ კაცს შეჰფერის, წყნარად მისულა როიალთან, აუღია კლავირი და დინჯად გაემართა კარებისაკენ. ბატონ ვახტანგი მიხვდა, რომ ილუბებოდა დიდებული ჩანაფიქრი და საჭირო იყო დათმობა — იგი წინ გადაუდგა ბატონ ალექსის. შედგა მცირე მოლაპარაკება საბოლოოდ კი შეთანხმდნენ დამდგმელი ჯგუფის თითოეული წევრის უფლებების შესახებ, კონფლიქტი მშვიდობიანად დამთავრდა, კიდევ უფრო მეტი — სპექტაკლის შექმნამ უკვე შეჯიბრის სახე მიიღო.

ეს ეპიზოდი იმიტომ გავიხსენე, რომ ბატონი სოლიკო უკიდურესად პრინციპული გახლდათ, როცა საკითხი შემოქმედებას ეხებოდა. იგი არც სხვას პატიობდა არაპროფესიონალიზმს და თავის თავის მიმართაც ზომ უკომპრომისო და მკაცრი იყო.

თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში ვიხილავდით ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ სარეჟისორო კონცეფციას, მაკეტს და კოსტიუმების ესკიზებს. მრავალი აზრი გამოითქვა სპექტაკლის რეჟისურისა (რეჟისორი გ. მელივა) და მხატვრული გადაწყვეტის შესახებ. ბატონი სოლიკო კონკრეტულ პროფესიულ კრიტიკას დებულობდა, პრინციპულად უარყოფდა შენიშვნებს, რომელიც სპექტაკლის საერთო მხატვრული გადაწყვეტიდან არ გამოდინარებოდა.

ბოლოს, მე უნდა შემეჯამებინა სამხატვრო საბჭოს პოლემიკა, მეც რასაკვირველია ჩემი შენიშვნები რეჟისურისა და სცენოგრაფიის შესახებ წარმოვთქვი და როდესაც კოსტიუმების საკითხს შევეხე, ვიგრძენი — ბატონმა სოლიკომ ფეხზე დამაჭირა თავისი დიდი ფეხი. მივხვდი, სისულელეს ვამბობდი.

განხილვა დამთავრდა, თეატრიდან ერთად გამოვედით. ბატონი სოლიკო ჯორჯიაშვილის ქუჩის დასაწყისში ცხოვრობდა, მთხოვა გამეცილებინა, თან თეატრისა და სპექტაკლის მომავალზე ვსაუბრობდით. სახლში, სამუშაო მაგიდასთან მიმეყვანა და მაჩვენა ესკიზების ვარიანტები და საოცარი ტაქტით პატარა ლექცია-მეცადინეობა ჩამიტარა ესკიზის წაკითხვის ხელოვნებაზე. არასოდეს დამამეფიყდება დიდი ხელოვანის საუბარი — რომელმაც სცენოგრაფიის სამყაროში გამასეირნა ფერწერის ჯადოქრული ენით.

უნდა მოგახსენოთ, რომ ბატონ სოლიკო ვირსალაძის ესკიზების წაკითხვის პროფესიული ცოდნა სჭირდებოდა. დღეს, მისი მხატვრული მემკვიდრეობის ნაწილი თბილისშია — მის სახლ-მუზეუმში, მას მზრუნველობას უწევს ქალბატონი მანანა ხიდაშელი. ალბათ მიზანშეწონილი იქნება თუ ხელოვნების მუზეუმი და სამხატვრო აკადემია არა მხოლოდ ინტერესს და მზრუნველობას გამოიჩენს ამ დიდი ხელოვანის მემკვიდრეობის მიმართ, არამედ შემოქმედებითი მემკვიდრეობის საფუძველზე პრაქტიკულ სკოლას შექმნის. ბატონი სოლიკო ვირსალაძის ნამუშევრების გამოფენა და სტუდენტებისათვის მისი ესკიზების მაგალითზე თეატრალური მხატვრობის მაღალი პროფესიონალიზმის დემონსტრირება და სწავლება, საშური საქმე იქნებოდა.

მე ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ სამხატვრო აკადემიის რექტორატი და აკადემიის თეატრალური სახელოსნო ამ საშურ საქმეს თავს მოაბამს და ამით სოლიკო ვირსალაძის შემოქმედება საქართველოს მხატვრულ აზროვნებაში სიცოცხლეს გააგრძელებს. დიახ, არ უნდა დარჩეს სოლიკო ვირსალაძის შემოქმედება მხოლოდ მოსკოვის დიდი თეატრის საკუთრება, სადაც მის მიერ გრიგაროვიჩთან ერთად შექმნილი სპექტაკლები მთელი ბრწყინვალეობით განაგრძობს ცხოვრებას.

70-იანი წლები იჭურებოდა, ზუსტად არ მახსოვს, ბერლინში გახლდით სამსახურებრივი მივლინებით (მიმდინარე-

ობდა აღმოსავლეთ ევროპის სოციალისტურ სახელმწიფოთა კინოფილმების დათვალიერება-გაყიდვა), ერთ-ერთ ნიერ დღეს სტუმრად გახლდით იმ დროს ბერლინის მუსიკალურ თეატრში სამუშაოდ მიწვეულ ქართველ ბალეტმეისტერ რეზო წულუკიძის ოჯახში. დიასახლისი სასიამოვნო მასპინძელი აღმოჩნდა. ბატონ რეზოს სტუმრები ახალგაზრდა გერმანელი ქორეოგრაფები იყვნენ და ბუნებრივია საუბარი ჩამოვარდა თეატრზე, ქორეოგრაფიაზე და საერთოდ ხელოვნებაზე. ახალგაზრდები რუსულ ენას კარგად ფლობდნენ, განათლება მოსკოვში გიტისში (მოსკოვის თეატრალური ინსტიტუტი) ჰქონდათ მიღებული. საუბარი ჩამოვარდა იმ გრანდიოზულ წარმატებაზე, რაც იური გრიგაროვიჩის საბალეტო ხელოვნებამ მოაპოვა. საუბრის დროს ერთმა ახალგაზრდამ კატეგორიული აზრი გამოთქვა იმის შესახებ, რომ ბატონი სოლიკო ვირსალაძე არა მხოლოდ მხატვარია იური გრიგაროვიჩის წარმოდგენებისა, არამედ სრულფასოვანი თანაავტორია მისი ყველა სპექტაკლისა, რომელიც კი ამ ორ შემოქმედს ერთობლივი შრომით შეუქმნიათ. მე დავეთანხმე, რომ ამ ორი ხელოვანის წარმატება სრულ თანხვედრაზეა დამყარებული, რომ მხატვრობა საბალეტო სპექტაკლში დიდად მნიშვნელოვანი კომპონენტია და ამ ორი ხელოვანის შემოქმედება ერთი მთლიანობაა. ახალგაზრდა არ ცხრებოდა და ბატონ სოლიკო ვირსალაძის ხელოვნებით მოხიბლულმა მოიგონა თუ როგორ ესწრებოდა ბალეტის (არ მახსოვს სპექტაკლი) დადგმის რეპეტიციას, გაიხსენა ძირითადი მიზანსცენები. განსაკუთრებით მასიური სცენისა. მას შემთხვევით უპოვია მხატვრის ხელით შესრულებული სავარძლებს შორის ჩავარდნილი ერთი ჩანახატი და განაცხადა თუ როგორ ინახავს ამ რელიქვიას, იმ დღებულ დღეთა მოსაგონებლად, რასაც ჰქვია ორი დიდი ხელოვანის შემოქმედებითი თანამშრომლობა.

მართლაც, როდესაც ესწრები იური გრიგაროვიჩისა და სოლიკო ვირსალა-

ძის ერთობლივად შექმნილ სპექტაკლებს, ძნელია თქვა სად იწყება ქორეოგრაფია, სად იწყება სცენოგრაფია, სად იწყება სპექტაკლის რეჟისურა. ეს გახლავთ ერთი მთლიანი განუყოფელი ხატება მშვენიერებისა, სადაც მუსიკა, ქორეოგრაფია, მხატვრობა, სცენაზე მოცეკვავე ადამიანის სხეულისა და სულის ჰარმონიის გამოვლენად აღიქმება.

როდესაც მოსკოვში ჩავდიოდი, ბატონ სოლიკოს ხშირად მის საყვარელ სასტუმრო „ბერლინში“ ვხვდებოდი, ჩენი საუბრის თემა ბუნებრივია თბილისისა და მოსკოვის თეატრალური ცხოვრება იყო, სარცრად ძუნწი მაგრამ ზუსტი შეფასება ჰქონდა მოვლენებისა და ხელოვნების მოღვაწეთა მიმართ, ყოველთვის სამართლიანი და შემოქმედებითი პერსპექტივის გათვალისწინებით.

ერთხელ, მოსკოვში ჩასულმა დავეურეკე ბატონ სოლიკოს, გაუხარდა და დამპატიყა ახალი ბალეტის პრემიერაზე, რომელიც იური გრიგაროვიჩთან ერთად განახორციელა. ეს იყო დიმიტრი შოსტაკოვიჩის პრემიერა, მე სერგეი გერასიმოვსა და მისი მეუღლის ნატაშა მაკაროვას გვერდით აღმოვჩნდი. მისალმების შემდეგ, სერგეი გერასიმოვმა მითხრა — დარწმუნებული ვარ, რომ დღეს ერთი მშვენიერი რუსული საბალეტო სპექტაკლის დაბადებას ვესწრებოდით და დასძინა — მხატვარ რინდანის შემდეგ მოსკოვის დიდ თეატრში სოლიკო ვირსალაძემ განსხვავებულ, თვისობრივად ახალ ხარისხში აიყვანა თეატრალური დეკორატიული ხელოვნება და საოცარი სიყვარულითა და პატივისცემით მოიხსენია. სპექტაკლი დიდი წარმატებით დასრულდა, ყვავილები, მხურვალე შეხვედრა, შეძახილები — „ბრავო!“ და ბოლოს სცენაზე გამოჩნდა იური გრიგაროვიჩი, რომელიც ვიღაცას ეჭაჩებოდა, ბოლოს გამოჩნდა ახოვანი, ლამაზი მამაკაცი, რომელიც საოცრად მოკრძალებული, სცენის სიღრმეში მდგარი, მადლობას უხდოდა შემსრულებლებს და მაყურებელს.

სერგეი გერასიმოვი მომიბრუნდა, მაგრად ჩამომართვა ხელი და ღიმილით მითხრა: „Спасибо Грузинизаказничю и за Солико“. ასე გამოხატა მან თავისი აღტაცება და პატივისცემა სპექტაკლისა და ბატონ სოლიკო ვირსალაძის მიმართ.

დიდ სიამოვნებას მანიჭებდა ბატონ სოლიკოსთან შეხვედრა, როგორც პიროვნებასა და შემოქმედთან, ამიტომ ყოველთვის, როცა მომიხერხდებოდა, შევივლიდი ზოლმე მასთან ჯორჯიაშვილის ქუჩაზე, ვსაუბრობდით ქალაქის ახალ ამბებზე. მეტად საინტერესო იყო ბატონ სოლიკოს როგორც პროფესიონალის, სინდის-ნამუსით დანახული ჩენი შემოქმედებითი ინტელიგენციის სამყარო, რომელთა შეფასებაში ჩემი აზრით არსებითად არასოდეს არ ცდებოდა.

მახსოვს, როგორი აღფრთოვანებით შეხვდა იგი რობერტ სტურუას სპექტაკლის, „კავკასიური ცარცის წრის“ დადგმას რუსთაველის სახელმწიფო თეატრში, შემდეგ მისი სხვა სპექტაკლების წარმატებას, როგორი დაბეჭითით სწამდა, რომ იწყება ქართული თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების ახალი საინტერესო ეტაპი და რობერტ სტურუას, როგორც რეჟისორს მსოფლიო აღიარება უწინასწარმეტყველა.

მახსენდება მისი დაუფარავი სიმპათიები ზურაბ ნიჟარაძის მხატვრობაზე, იგი ხაზგასმით საუბრობდა მხატვრის ფერწერულ თვისებებზე, მისი შემოქმედების ინტელიგენტურ აზროვნებაზე.

პროფესიული სიამაყით საუბრობდა, როგორც თეატრალურ მხატვარზე — გოგი მესხიშვილზე და მიაჩნდა, რომ იგი მნიშვნელოვანი ხელოვანია ქართულ თეატრალურ მხატვრობაში.

სიმპათიითა და სიყვარულით საუბრობდა გურამ მელივაზე და მის მეუღლე ჩუქურთმა გუდიაშვილზე, რომლებიც ბოლომდე მისი ღირსეული, უმცროსი მეგობრები დარჩნენ.

მახსოვს, ერთხელ საუბარი ჩამოვართა სერგო ფარაჯანოვზე, მორიდებით გამანდო, რომ იგი სამწუხაროდ არ იც

ნობდა ფარაჯანოვის შემოქმედებას. სწორედ ერევნიდან ჩამოტანილი იყო ფილმი „საიათნოვას“ ავტორისეული ვარიანტი, შევთავაზე ენახა, დიდად გაიხარა. ფილმის ნახვის შემდეგ მოკრძალებული აზრი გამოთქვა, ფარაჯანოვი თავისი უღავო დიდი ფერწერული ნიჭიერებით ისეთივე დიდი მხატვარია, როგორც კინორეჟისორი, ბოლოს ხაზგასმით აღნიშნა, რომ კინოში ფერწერული აზროვნება ამგვარი ორგანულობით შერწყმული კინოს ძირითად ენასთან — გამოსახულებასთან, არ უნახავს... მახსოვს მისი დაუფარავი აღფრთოვანება ფილმისა და რეჟისორის მიმართ.

განსაკუთრებულ განცვიფრებას იწვევდა მასში, როდესაც მაღალ ინსტანციებში ურთიერთობის დროს აღმოაჩენდა ღირსეულ პიროვნებას, იგი ყოველთვის ჩემზე ამოწმებდა რამდენად მართალი აღმოჩნდებოდა მისი შთაბეჭდილება... ერთხელ ფრთხილად, მაგრამ გარკვევით გამოხატა თავისი სიმპათია ქალბატონ ვიქტორია სირაძის მიმართ და როდესაც ჩემგან იგივე პასუხი მიიღო, აღფრთოვანებული ლაპარაკობდა ამ მშვენიერი მანდილოსნის ქალურ მშობელებობაზე, მის გონიერებაზე. სიცოცხლის ბოლომდე გაგრძელდა ქალბატონ ვიქტორია სირაძისა და სოლიკო ვირსალაძის მეგობრობა, რომელსაც ახასიათებდა უთქმელი სიყვარული და ღრმა ურთიერთპატივისცემა.

გამორჩეული პროფესიული დამოკიდებულება, სიყვარული და მეგობრობა აკავშირებდა სოლიკო ვირსალაძეს ნინო რამიშვილთან და ილიკო სუხიშვილთან. ბავშვობაში ნინო და სოლიკო პერინის საბალეტო სკოლაში სწავლობდნენ. ცეკვის საიდუმლოს ბავშვობაში ეზიარნენ და ორივენი მთელი სიცოცხლე ემსახურებოდნენ ტერფსიქორას. ძნელია, კაცმა წარმოიდგინოს ქართული ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური ანსამბლის დამსახურება ქართული კულტურის წინაშე, ან ის ფანტასტიური წარმატება, რაც ანსამბლს ზედა წილად მსოფლიო არუნაზე. ეს კი წარმოუდგენელი იქნებოდა — ქორეოგრაფების: ნინო რა-

მიშვილის, ილიკო სუხიშვილის და მხატვარ სოლიკო ვირსალაძის კოსტიუმებისა და კონცერტების განათების დიდოსტატობის გარეშე. ყოველთვის კეთილი შურით მშურდა ამ სამი ხელოვანის უსაზღვრო მეგობრობა და მათი შემოქმედებითი ურთიერთობების უსაზღვრო მასშტაბი.

მახსენდება 1972 წლის ხანგრძლივი გასტროლები, ქართული ცეკვის ორთვანი გაჯირითება ესპანეთში — ველასკესის, ელ გრეკოსა და გოიას, ესპანური ხალხური ცეკვის ფენომენის „ფლამინგოს“ ქვეყანაში. ბრწყინვალე გამარჯვება... სიამაყის გრძნობა გიპყრობს, როდესაც ზედაც შენი პატარა ქვეყნის ხალხური შემოქმედების ძირებზე აღმოცენებულ პროფესიული ხელოვნების დღესასწაულს, რომლის ავტორები არიან შენი თანამედროვენი, შენი უფროსი მეგობრები. მაღლობელი ვარბედისა, რომ ამის მოწმე გავხდი.

სოლიკო ვირსალაძის ცხოვრების უკანასკნელ წელს, საქართველოში დაიწყო აქტიური ეროვნული მოძრაობა, იგი გახარებულა, მაგრამ შინაგანად შეშფოთებული ადევნებდა თვალყურს მიმდინარე მოვლენებს. საოცარი სიბრძნით იწინასწარმეტყველა რთული ცხოვრება და წუხდა, რომ იგი ვერ მოესწრებოდა საქართველოს ნამდვილ თავისუფლებას, რასაც ჩვენი ერის ისტორიის მანძილზე შეეწირა მრავალი ღირსეული მამულიშვილი და მათ შორის მისი ახლობლებიც.

სოლიკო ვირსალაძის დაკრძალვის დღეებში რუსთაველის პროსპექტზე დემონსტრაცია და მიტინგები მიმდინარეობდა. ბატონი სოლიკო ოლიმპიური სიმშვიდით ქვეყნის წინაშე ვალმოხდილი იწვა სასახლეში და თითქოს ღიმილი ჰქონდა სახეზე.

ღმრთისმშობელი ყრბითურთ— თავფურცლის კოპოზიცია ჯრუჭის ოთხთავიდან

ლალი ოსაფაშვილი

ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრობა საუკუნეებს ითვლის. იგი უპირატესად სასულიერო ხასიათისაა და ყველა დროში მარადიულ იდეას — ღვთაებრივ სიტყვას განადიდებს. ბუნებრივია, ხანგრძლივი დროის მანძილზე ჩამოყალიბდა მისი მხატვრული შემკულობის სპეციფიკური ნორმები; სხვადასხვა ხასიათის წიგნებს შორის გამოიყოფა სახარებანი. რამდენადაც, უმეტესობა ოთხთავები შემოგვრჩა, შეგვიძლია, უფრო ცხადად და უწყვეტად წარმოვჩინოთ მათი მხატვრული გაფორმების სახე.

საღვთო წიგნთა მინიატურები თუ ილუსტრაციები ხომ ერთგვარი ვიზუალური დასტურია, კომენტარებია ტექსტისა. ისინი შუა საუკუნეთა მანძილზე დიდი რუღუნებით, გულმოდგინებით და სიფაქიზით იქმნებოდნენ. ძველ ოსტატებს სწამდათ, რომ „ნაშრომი განძად დაშთების“, „მშრომელი წარვალს და ნაშრომი ჰვიეს“.¹

შუა საუკუნეთა წიგნის მხატვრული დეკორიდან ჩვენ გამოვყავით თავფურცლის მინიატურები. ვითარცა ერთგვარი პროლოგი, წიგნის სიღრმეში რომ შეგვიძღვის. როგორც ო. პოდობედოვა წერს, „თავფურცელთა კლასიფიკაცია ტიპის და ჟანრის თვალსაზრისით, სპეციალური ნაშრომის თემაა.“² ეს ნათქვამიც ერთობ ამართლებს ჩვენს შრომას.

ბიზანტიური და ქართული მასალის საფუძველზე თავფურცლები თემატურად რამდენიმე ჯგუფად გამოვყავით: 1. მხატვრულად გაფორმებული კამარათა ტაბულები 2. ავტორთა პორტრეტები თუ სახარება — მახარებელთა პორტრეტები, თუ ფსალმუნი — ბიბლიური მეფის დავითის პორტრეტი, თუ კომენტარები ახლავთ — კომენტატორთა პორტრეტები. მაგ. ვატიკანის ვ. 755³ — ისაია წინასწარმეტყველი წარმოდგენილია ფრონტალურად, ოთხ მედალიონში კი, კომენტატორთა ნახევარფიგურებია; პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელ-

საწერი კრ. 224⁴ — იოანე ოქროპირი გამოსახულია თავის ორ მოწაფეს შორის და ა.შ. 3. საზეიმო ანუ თავფურცლის მინიატურა, სადაც გამოსახულია პრიორადი არსი, იდეა წიგნისა. მასზე გამოსახებოდა მონასტრის მფარველი წმინდანი ან დღესასწაული, ან სიმბოლური კომპოზიციები. 4. დონატორთა ანუ დამკვეთთა პორტრეტები. ზოგჯერ დამკვეთის მოსახელე მფარველი წმინდანია გამოსახული. 5. ცნობილია, ე.წ. არქიტექტურული ფრონტისპისები. მოკლედ, ასეთია კლასიფიკაცია თავფურცელთა მინიატურებისა.

ჩვენს მიერ ჩამოთვლილი თავფურცელთა მინიატურების თემატური ჯგუფიდან გამოვყავით საზეიმო მინიატურები ანუ როგორც ო. პოდობედოვა წერს. თანამედროვე სიტყვით, ფრონტისპისები.⁵ მკვლევარები მიუთითებენ, რომ ქართულ მინიატურაში, ადრეულ ეტაპზე თავფურცელზე დიდი ადგილი ეთმობა ჯვრის თემას, მოგვიანებით კი, „კედრებსა.“⁶ როგორც საკითხის შესწავლამ გვიჩვენა, ეს ასედაც არის, მაგრამ მასში ჩაღრმავებამ სხვა პლასტიკი გამოაგლინა. უფრო ღრმად გადმოიშალა ქართულ მინიატურაში თავფურცლის თემატური სიმდიდრე. ეს შეეხება ქართული სამინიატურო მხატვრობის ერთ-ერთ უადრეს ნიმუშს — ჯრუჭის I ოთხთავს, რომელსაც გამორჩეული ადგილი უკავია ქართულ ხელნაწერ წიგნთა მხატვრულ-დეკორატიული გაფორმების ისტორიაში. ჩვენამდე მოღწეულ პირველ მხატვრულად შექმულ 897 წლის ჰადიმის ოთხთავში მინიატურები თავშია თავმოყრილი. ესენია შემკულობის ტრადიციული ელემენტები: კამარები, კვადრიფოლიუმი — ტოლმკლავა ჯვარი, მის ოთხსაუ კუთხეში მახარებელთა წელსზევითა გამოსახულებანი ხელში კოდექსებით, კივორიუმი ანუ საღვინობელი, რომელიც სიმბოლურად ქრისტეს საფლავს განასახიერებს,⁷ მახარებლები. შემორჩენილია მათი ორი მინიატურა, ერთზე მდგომარე პოზაში არიან ლუკა და იოანე, მეორეზე კი ცალკე ფურცელზე — მარკოზი მჯდომარე პოზაში წარ-

მოდგენილი (აკლია მათეს გამოსახულება.)

რითი განირჩევა ჯრუჭის 1 ოთხთავის მინიატურათა განაწილება ჰადიმის ოთხთავისაგან? მასში უკვე მინიატურები ერთად კი არ არის თავმოყრილი მათეს თავის დასაწყისში, არამედ ტექსტშია განაწილებული. ყოველ სახარებას წინ უძღვის ავტორის პორტრეტი და ერთი სცენა განკურნებისა. თავში არის რვა ფურცელზე კამარათა ტაბულები (3r — 6 v), კვადრიფოლიუმი სწორკუთხა ჩარჩოშია მოქცეული. მის ზედა შიდა არეზე წარწერაა, სადაც მოიხსენიება მხატვარი. ტექსტის მინაწერები ცხადყოფენ, რომ ჯრუჭის 1 ოთხთავი გადაიწერა 936 წელს სუმბატის მეფობისას (923-958 წ.წ.) შატბერდის მონასტერში (კლარჯეთი) მღვდელ გრიგოლის მიერ და 940 წელს მხატვრულად შეამკო მხატვარმა ანუ როგორც თვითონ უწოდებს თავისთავს „კამარათმწერალმა“ თევდორემ. კვადრიფოლიუმის ზედა არეზე თევდორემ მოათავსა ორსვეტიანი ასომთავრული წარწერა, სადაც თავისი სახელი სარკისებურ სიმეტრიაში ჩააქსოვა.

მათე მახარებლის გამოსახულება მოთავსებულია ფ. 7 v-ზე, მას მოსდევს ღმრთისმშობელი ყრმითურთ ხატისებრი გამოსახულება (ფ. 8 r), მარკოზ მახარებელი (ფ. 92v), ბრმის განკურნება (ფ. 93 r), ეშმაკულის განკურნება (ფ. 143 v), ლუკა მახარებელი (ფ. 144' r), განრღვეულის განკურნება ((ფ. 228 v) და იოანე მახარებლის გამოსახულება (ფ. 229 r)⁸ და ყოველი ზემოთ ჩამოთვლილი კომპოზიცია თავისებურ თავფურცელს წარმოადგენს. თითოეული კომპოზიცია თაღოვან ჩარჩოშია მოცემული. გამოსახულებას ახლავს განმარტებითი წარწერა. მკვეთრად ჟღერს საღვინასწაულო, ამოღლებითი ტონი, რასაც აძლიერებს არა მარტო ფიგურათა მოწონებულობა, სიბრტყეზე თავისუფალი განთავსება, არამედ ფერადოვნება, მუქი ლურჯის, შინდისფერის და ოქრას ზომიერი შერწყმა ეტრატის სპილოს ძვლისფერთან. მასაც გარკვეუ-

ლი ფერადოვნების დატვირთვა ენიჭე-
ბა. სიძველის დასტურამოცვენილ საღე-
ბავების ადგილიდან ასევე ეტრატის ინ-
ტენსიური კოლორიტი გამოსჭვივის.
გამოსახულებები მოცემულია ხან მუქ
ლურჯ და ხან ეტრატის ფონზე. მახა-
რებლების და ღმრთისმშობელი ყრმი-
თურთ კომპოზიცია მუქ ლურჯ ფონზეა
მოცემული, კამარები, კვადრიფოლიუმი
და განკურნებათა სცენები დაუფერავ
ეტრატზე. სისადავე და ზომიერება
მქავენდება ნახატის გადმოცემის ხასი-
ათშიც. იგი პირობითად შემოუყვება ფი-
გურის ძირითად კონტურს და სამოსის
დრაპირების ხაზები აცოცხლებენ მთელ
კომპოზიციას, ერთგვარ მუსიკალურ
ტონალობას ანიჭებენ. დენადი, ენერგი-
ული ხაზი უფრო პლასტიკურს ხდის
პერსონაჟების მოცულობიან მასშტაბურ
ფიგურებს. მიუხედავად იმისა, რომ ის-
ინი ფრონტალურად არიან წარმოდგე-
ნილნი ნეიტრალურ ფონზე და ერთი
შეხედვით პირობითი გამოსახულებანი
უნდა იყვნენ თითქოს, მათში აშკარად
შეიმჩნევა შინაგანი მუხტი, ენერგიუ-
ლობა. საინტერესოა, რომ ფიგურები,
თითქოს, ჩარჩოში ვერ თავსდებიან და,
ასე ვთქვათ, ჩარჩოს „ზღურბლს“ აბი-
ჯებენ. მაგ. ლუკას, იოანეს გამოსახუ-
ლებები, ქრისტე ეშმაკეულის და გან-
რღვეულის განკურნებების სცენები. ეშ-
მაკეულის და განრღვეულის ფიგურები
მოქმედებაში, დინამიკაში არიან მოცე-
მულნი. რასაც, თვით სიუჟეტიც მოით-
ხოვდა. ბრმის ფიგურა კი უფრო რეპრე-
ზენტატულ, წარდგენით პოზაშია მოცე-
მული. თუმც, სრულ ფრონტალურ პო-
ზაში არც ისაა წარმოდგენილი და ისიც
გარკვეულ დინამიკაშია.

ჯერუჯის I ოთხთავი სამეცნიერო ლი-
ტერატურაში კარგად ცნობილი ძეგლია.
მის შესახებ არა ერთ ავტორს აქვს მო-
ცემული ცნობები. ჩვენი ინტერესი მი-
იპყრო ღმრთისმშობელი ყრმითურთ კო-
მპოზიციის მეტად უჩვეულო ჩართვამ სა-
ხარების დასურათებისას მათეს გამოსა-
ხულების შემდეგ.

მოცემულ მინიატურაზე ღმრთისმშო-
ბელი თითქმის ფრონტალურად არის

წარმოდგენილი ხატისებრად, მარცხენა
ხელში უკავია ჩვილი იესო, ხოლო მა-
რჯვენა ხელით მისკენ მიუთითებს. მარჯვე-
ქრობთ, ამით გვიჩვენებს ქრისტეზ
როგორც ღვთაებრივ ჩვილზე, თავი ოდ-
ნავ გადაუხრია შვილისკენ. მოსავს მუ-
ქი შინდისფერი მაფორიუმი, თავს ად-
გას დიდი ოქროსფერი შარავანდი. ქრის-
ტე არ სტოვებს ჩვილის შთაბეჭდილე-
ბას. იგი უფრო ყრმაა, ვიდრე ჩვილი.
თავს ტრადიციულად ჯვრული შარავან-
დი ადგას. ქრისტე მარჯვენა ხელით
აკურთხებს, ხოლო მარცხენა ხელში
გრაგნილი უკავია. კომპოზიცია ოდიგი-
ტირიას ტიპს წარმოადგენს, მაგრამ დე-
დას ყრმისკენ თავი გადაუხრია, რაც
ელეუსას ტიპის ელემენტის გამოყენე-
ბასაც მოწმობს. როგორც რ. შერლინგ
მიუთითებს, ამ კომპოზიციაში სხვადა-
სხვა ტიპის ცალკეული თავისებურე-
ბებია გაერთიანებული.⁹

როგორც მკვლევარები წერენ, ღრმ-
თისმშობლის იკონოგრაფიული სახის
ჩამოყალიბება ქრისტეს იკონოგრაფიას
უკავშირდება და მარიამის პირველ გა-
მოსახულებებსაც სწორედ ქრისტეს ის-
ტორიასთან დაკავშირებულ კომპოზიცი-
ებში ვხვდებით. („მოვთა თაყვანისცე-
მა“, „ხარება“, „შობა“). ღმრთისმშობ-
ლის თემის დამოუკიდებელ კომპოზიცი-
ად ჩამოყალიბება 431 წლის ეფესოს
საკელესიო კრების შემდეგ ხდება, რო-
დესაც განსაზღვრულ იქნა მარიამის
ოფიციალური სტატუსი, როგორც თეო-
ტოკოსისა (ღვთის დედა), რაც ინკარნა-
ციის საიდუმლოს დადასტურებასაც გუ-
ლისხმობდა. სწორედ ამ პერიოდიდან
ხდება ეს თემა ძალზედ პოპულარული
ბიზანტიურ ლიტერატურასა და ხელოვნე-
ბაში.¹⁰

ქ. იმი ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ
ტახტზე წარმოდგენილი ღმრთისმშობ-
ლის გამოსახულება ფაქტიურად ისევე
ტახტზე მყოფი ღვთაებრივი ყრმის გა-
მოსახულებაა და ამდენად ისევე არ-
ის ვაფორმებული, როგორც მესიის
გამოსახულება.¹¹

„ხატმებრძოლებთან პოლემიკისას ბი-
ზანტიელი მწერლები ღმრთისმშობლის



პერსონას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას აძლევდნენ. მისი სახე მათთვის განკაცების დოგმის გამოხატულება იყო და შესაბამისად შესაძლებლობა ქრისტეს და სხვა, ახალი აღთქმის პერსონაჟების გამოსახვისა. ამიტომაც ამ დროის ჰიმნოგრაფიაში, ისე როგორც არასდროს, დეტალურად დაამუშავეს მარიოლოგიური სიმბოლიკა და ტიპოლოგია, რაც, ამართლებდა ხატთაყვანისმცემელთა პოზიციებს.¹²

ღმრთისმშობელს მრავალი ჰიმნი მიეძღვნა. რომელთაგან განსაკუთრებით გამოიყოფა დაუჯდომელის ჰიმნები. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცულია გვიანი ხანის ორი დასურათებული ღვთისმშობლის დაუჯდომელი H-98 და A-907, მესამე კი დაცულია ქუთაისის ეთნოგრაფიულ მუზეუმში ქ-258. როგორც აკად. ს. ყაუხჩიშვილი მიუთითებს, აკათისტი წარმოადგენს სამადლობელო საგალობელს მიძღვნილს ღმრთისმშობლისადმი და მისი

წარმოშობა უნდა უკავშირდებოდეს რაღაც ისტორიულ მოვლენას, რომელიც დიდ კატასტროფას უმზადებდა დედაქალაქს, მაგრამ ქალაქმა აიცდინა ეს კატასტროფა. ქალაქის გადარჩენა უბედურებისაგან მცხოვრებლებმა მიაწერეს ღმრთისმშობელი მარიამის დახმარებას.¹³ ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის ავტორობის საკითხი დაუდგენელია. ქართველი მთარგმნელი რომანოზ მელოდოს (ტკბილადმგალობელს) მიაწერს ავტორობას. და XII ს-ში უნდა იყოს უკვე ჩამოყალიბებული.

ამ საგალობელში მარიამისადმი მიმართულ მრავალ ეპითეტს შორის არის ასეთიც:

1 იკოსი: „გიხაროდენ და უსხეულოსა სიტყვის სხეულვან ქსნილისა. გიხაროდენ, წიადო ღუთის-განხორციელებისაო“.¹⁴

ეს სტროფები ინკარნაციის დოქტრინის დასტურია. ან. გრაბარის აზრით, ღმრთისმშობლის სახე ინკარნაციის მკაფიოდ გამოსახულ სიმბოლოს წარ-

მოადგენს, როგორც ლოგოსის განკაცების მისტიკრიული სურათი.¹⁵

ასეთი ინტერესი მარიოლოგიური იკონოგრაფიისა შეესაბამებოდა ღმრთისმშობლის კულტურის გაფართოებას და განვითარებას, რასაც მოწმობს, კერძოდ, ანდრონიკე II-ის (1297 წ.) დეკრეტი — აღნიშნათ ღმრთისმშობლის მიძინება მთელი აგვისტოს მანძილზე კონსტანტინეპოლის დიდ ეკლესიებში.¹⁶

ღმრთისმშობლის დაუმჯდომელის ილუსტრაციებში გამოსახულია ღმრთისმშობლის გამოსახვის სხვადასხვა ტიპი და საერთოდ ფიგურირებს მისი გამოსახულებანი. რაც, ბუნებრივია. ამ ხელნაწერებში უმეტესად წარმოდგენილია ღმრთისმშობელი პლიტიტერა, ღმრთისმშობელი მფარველი, სხვა გამოსახულებანი კი სცენებში. A 907 ანუ როგორც ვუწოდეთ ორბელიანისეულ დაუჯდომელში ოდიგატრიის ტიპის ღმრთისმშობელი ჩვილედის ხატს თავიანთ სცემენ სასულიერო და საერო პირები — მეფეები, დედოფლები. ე.ი. წარმოდგენილია ხატის წინ ღვთისმსარების რიტუალი.

ქრისტეს შემდეგ პირველ ათასწლეულში საქართველოში ღმრთისმშობელი ჩვილედის გამოსახულებანი ფართოდ გვხვდება ქართულ ხელოვნებაში. ეს იქნება ხატებზე თუ კედლის მხატვრობაში. ოდიგატრიას თუ ელესუს ტიპის გამოსახულებანი.

ღმრთისმშობელი ოდიგატრიის ტიპს წარმოადგენს წილკნის ხატის ქვედა ფენა, რომელიც ლ. ხუსკივაძის განსაზღვრით IX საუკუნეს განეკუთვნება. როგორც, მკვლევარი შენიშნავს, „ჩვენი ძეგლის „ოდიგატრია“ არ გამოირჩევა რაიმე ორიგინალობით, მაგრამ უნდა აღინიშნოს ზოგიერთი იკონოგრაფიულად ძალზე საინტერესო მომენტი... ქრისტეს ილღიის ქვეშ ამოდებული ღმრთისმშობლის მარცხენა ხელი... ქრისტეს ერთიმეორის ქვეშ ამოდებული ფეხი მაყურებლისკენ მიმართული ტერფით“.¹⁷

როგორც შევნიშნეთ, ჯრუჭის 1 ოთხთავის ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიას ერთი საინტერესო დეტალი აქვს. ფრონ-

ტალურად გამოსახულ ოდიგატრიის ღმრთისმშობელს თავი ყრმისკენ გადაუხრია. მსგავს ნიმუშს წარმოადგენს უდიდესი სიწმინდის — ივერიის ღმრთისმშობლის პორტიტისას ხატის მოჭედებლობის უძველესი ფენა.¹⁸ ახლო პარალელს ამჟღავნებს აგრეთვე ოპრინდის წმ. კლიმენტის ეკლესიის ხატთან. ღმრთისმშობლის გამოსახულებით.¹⁹

ნესგუნის საკურთხევლის მოხატულობის ქვედა რეგისტრში მედალიონში გამოსახულია ღმრთისმშობელი ჩვილედის წელსზევითა გამოხატულება ოდიგატრიას ტიპისა და ფლანკირებულია მოციქულთა გამოსახულებებით.²⁰ ფრონტალურად გამოსახულ მარიამს, წინა ნიმუშების მსგავსად, აქაც თავი ოდნავ გადაუხრია შვილისაკენ, მაფორიუმის ოდნავ ჩამოფენილა თავის დახრისაკენ.

ნ. კონდაკოვი ოდიგატრიის ამ იკონოგრაფიულ სახესხვაობას „ელესუს“ ერთ-ერთ ვარიანტად შეიცნობდა.²¹

ვ. ლაზარევი წერს, რომ, ჩანს ელესუს იკონოგრაფიული ტიპი, განვითარდა ოდიგატრიას ტიპიდან, ღმრთისმშობლისა და ჩვილის თავების მჭიდროდ დაახლოების შედეგად. არის საფუძველი ვიფიქროთ, რომ ელესუს ჩამოყალიბდა სწორედ ტრადიციული ოდიგატრიის ტიპისაგან.²²

ელესუს ტიპის ღმრთისმშობლის გამოსახულებანი ქართულ ხელოვნებაში ასევე ადრეულ ხანას მიეკუთვნება. როგორც ან. ვოლსკაია აღნიშნავს, ყველაზე ადრეული ნიმუში ელესუს ტიპის ღმრთისმშობლისა არის ჭედური ხატი იელის ღმრთისმშობლის ეკლესიიდან (იფარი). მცირე ზომების (14 X 10 სმ.)²³ ღმრთისმშობელს მარცხენა ხელში უკავია ქრისტე. იგი ეხვევა მარიამს ორივე ხელით და ღოყით მის ღოყას ეხება. რაც, სახასიათოა, ელესუს ტიპისათვის, მაგრამ მაინც, მარიამი მარჯვენა ხელით მიუთითებს ღვთაებრივ შვილზე. ეს შესტი კი, სახასიათოა, ოდიგატრიის ტიპის ღმრთისმშობლისათვის.

საბერეების ქვაბული მონასტრის მოხატულობაში შემორჩა ღმრთისმშობელი ჩვილედის გამოსახულება, რომელშიც

შერწყმულია აგრეთვე ოდიგიტრიის და ელუსას ტიპთა ელემენტები N8 ეკლესიის კაპელაში (X ს)²⁴. ამ დროს საკურთხეველის აფსიდებში გამოისახებოდა „ქრისტე დიდებაში“ სხვადასხვა იკონოგრაფიულ რედაქციებში. პარალელურად ჩნდება ღმრთისმშობლის თემა (N6) ეკლესიის სამხრეთ კარიბჭის საკურთხეველში გამოსახულია ღმრთისმშობელი ჩვილდღი, ფლანკირებულია მთავარანგელოზებით (IX ს), N 8 ეკლესიის სამხრეთით მცირე სამლოცველოში — კაპელაში გამოსახულია აგრეთვე ღმრთისმშობელი ჩვილდღით საყდარზე და ფლანკირებულია მთავარანგელოზთა ფიგურებით.

ამრიგად, 940 წლისათვის ქართულ ხელოვნებაში ღმრთისმშობელი ჩვილდღის თემა საკმაოდ დამუშავებული და გამოვლენილი ჩანს, ქართული კედლის მხატვრობის, ჭედური და ფერწერული ხატების ნიმუშებში და თევდორემ ეს თემა გამოიყენა მათეს სახარების ილუსტრირებისას.

სამწუხაროა, რომ არ შემოგვრჩა დღემდე უძველესი ნიმუშები ქართული მონასტრული ხელნაწერებისა, რითაც სარგებლობდა თევდორე ჯრუჭის ოთხთავის შესრულებისას. თუმც, კ. კეკელიძის და მის კვალად, შ. ამირანაშვილის ცნობით, მეფე ვახტანგ გორგასალს ჰქონია შემკული სახარება (V ს), რომელიც VI საუკუნეში მეფე ფარსმანს შიო მღვიმის ერთ-ერთი ეკლესიისათვის შეუწირავს.²⁵ იგი დღემდე მიუკვლეველია.

ხელნაწერთა მინიატურებში მარიამის სახე თავფურცელზე გამოისახებოდა. უადრესი ნიმუშია რაბულას სახარება (586 წ.).²⁶ IV ფურცელზე წარმოდგენილია ოდიგიტრიის ტიპის ღმრთისმშობელი ჩვილდღის ფიგურა, (2r-ზე კი ევსებიოსის და ამონიუსის მდგომარე ფიგურები). აგრეთვე Sin. cod. 204 ლექციონარი (ფ. 2r)²⁷ — მარიამი ფრონტალურად დგას, მარცხენა ხელში გრავნილი უკავია, მარჯვენა კი გულთან მიუტანია. ვაშინგტონის დუმბარტონ ოქსის ხელნაწერი პანტოკრატორის cod.49 (ფ. 4v)²⁸. აქ კომპოზიცია ორ ფრიზადაა წარმოდგენილი. ზედა

რეგისტრზე ღმრთისმშობელი ელუსას ნახევარფიგურაა მოცემული, მარჯვნივ იოანე ნათლისმცემლის, ხოლო მარცხნივ მიქაელ მთავარანგელოზის ფიგურები თაა ფლანკირებული. ქვედა რეგისტრზე კი ეკლესიის სამი მამაა გამოსახული: გრიგოლ დიდი, ბასილი დიდი და იოანე ოქროპირი. ეს მინიატურა ძალზედ გვაგონებს მონუმენტური ხელოვნების ნაწარმოებს ანუ საკურთხეველის კომპოზიციას. ჩანს მისი გავლენა. მორგანის კოლექციის MS. 574²⁹ ხელნაწერის თავფურცელზე წარმოდგენილია საყდარზე მჯდომი ვალაკტოტროფუსას ტიპის ღმრთისმშობელი ჩვილდღის გამოსახულება. ისიც ძალზედ მოგვაგონებს მონუმენტური ხელოვნების — ფრესკის კომპოზიციას. ბრესკიას სახარების თავფურცელზე წრეში გამოსახულია ღმრთისმშობელი ჩვილდღის ნახევარფიგურა, წრის გარეთ ოთხივე კუთხეში ფორმატისა, ასევე მედალიონებში მახარებელთა სიმბოლოებია წარმოდგენილი³⁰ და ა.შ.

როგორც გ. ვალავარისი წერს, მარიამის და ჩვილის სახე წარმოდგენს ინკარნაციის იდეას ხატებსა თუ წიგნის ილუმინაციებში.³¹ უადრესი ნიმუში რაბულას სახარებაა და მოგვიანო ხანისა კი ათონის პანტოკრატორის მონასტრის cod. 48,³² კვლევის პროცესში ჩვენი ყურადღება მიიპყრო ამ უკანასკნელ კოდექსში მინიატურათა განაწილებამ, რადგან გარკვეული ანალოგები აქვს ჯრუჭის 1 ოთხთავის მინიატურათა განაწილებასთან. ათონურ ხელნაწერში მინიატურათა განლაგება ასეთია: მათე მახარებელი (ფ. 5v), ღმრთისმშობელი ჩვილდღი საყდარზე მჯდომი (ფ.6v), მარკოზ მახარებელი (ფ. 112r), ლუკა მახარებელი (ფ. 182 v) და იოანე მახარებელი (ფ.295 v). ამრიგად, ჯრუჭის 1 ოთხთავის მსგავსად, მათე მახარებლის გამოსახულება წინ უძღვის ღმრთისმშობელი ჩვილდღის გამოსახულებას. არ იცნობდა რა, სხვა მსგავს ნიმუშს ათონის cod. 48-ის მკვლევარი, მიაჩნდა, რომ წიგნის ხელახალი შეკერისას შეცდომასთან ჰქონდა საქმე და ღმრთისმშობელი ჩვილდღის კომპოზიცია თავ-

ფურცელს უნდა წარმოადგენდეს და წინ უნდა უძღოდეს მათე მახარებლის გამო-სახულებას.

რამდენადაც მინიატურათა მსგავს გა-ნაწილებას ჯრუჭის I ოთხთავშიც აქვს ადგილი, ბუნებრივია, გამორიცხულია შეკვრისას ამკინძველის მიერ შეცდომის დაშვებაზე ფიქრი. წიგნი გარკვეული თეოლოგიური მოტივით იკვრება. ჯრუ-ჭის ოთხთავის მკვლევარებიც შენიშ-ნავენ, რომ წიგნის შეკვრისას ადგილი ჰქონდა მინიატურათა ვადანაცვლებას. ამას მიუთითებს ის, რომ მათეს გამოსა-ხულება წინ უძღვის ღმრთისმშობელი ყრმითურთ გამოსახულებას, მარკოზის-ბრძის განკურნებას, ხოლო ლუკას გა-მოსახულებას წინ უძღვის ეშმაკუელის განკურნება, იოანესას კი — განრღვეუ-ლის განკურნება. ასე რომ, ჩვენც თუ ვიგულისხმებთ, რომ წიგნის ამკინძველ-მა შეცდომით მათეს გამოსახულება წა-უშდევარა წინ ღმრთისმშობელი ყრმი-თურთ გამოსახულებას, ვფიქრობთ, ამა-ში დაუშვებელი არაფერი იქნებოდა. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ ზემოთ ასეთი ნი-მუშები. თუმც, თვით ათონის cod. 48-ის მკვლევარი სქოლიოში შენიშნავს, რომ მან არ იცის ბიზანტიურ ხელოვნე-ბაში მსგავსი პარალელი და გამოთქვამს ვარაუდს, ხომ არ წარმოადგენს მინია-ტურათა მსგავსი განაწილება ქრისტეს გენეალოგიის ილუსტრაციას.

ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ თავფურცელ-ზე ღმრთისმშობელი ჩვილედის გამოსა-ხვის რამდენიმე ნიმუში. XII ს-დან მა-რიამის სახე ფიგურირებს აგრეთვე „ვედრების“ სცენაში — გელათის, ჯრუ-ჭის II ოთხთავებში, სადაც ჩაქსოვი-ლია ხსნის, მეოხეობის იდეა. ზემოთ აღ-ნიშნული ღმრთისმშობლის დაუჯდომე-ლის ტექსტში ასეთი ეპითეტია გამო-თქმული მარიამისადმი:

II იკოსი: „ვიხაროდენ, კიბეო ზეცისაო, რომლისა მიერ გარდ-მოხდა ღმერთი ვიხაროდენ, ხილო წიაღ-მყუანე-ბელო ქუეყანისათაო ცად მი-მართ.“

ასე რომ, დაუჯდომელის ტექსტი მ-რიამს „ზეცის კიბეს“, „ხილს“ უწოდებს და მამაკავშირებელს ქვეყნისა ცასთან ზე-გვიანო ხანის მოქვის ოთხთავში (1300 წ.), თავფურცელზე „ვედრება“ უნდა ყოფილიყო გამოსახული (ფ 8 V) ფ. 161 v-ზე გამოსახულია ღმრთის-მშობელი ლუკა მახარებელთან, ფ. 327 v-ზე ღმრთისმშობლის მიძინება, ბლო გვერდზე კი ფ. 328 r-ზე ღმრთისმშო-ბელი ჩვილედის წინაშე მუხლმოყრილ-ია დამკვეთი არქიეპისკოპოსი დანიელ მოქველი, (როგორც იხ. ჭიჭინაძე მიუ-თითებს, აქ წარმოდგენილია ვეჟა ელ-პისის ტიპის ღმრთისმშობელი, რომე-ლიც გვეხვდება XII-XVI საუკუნეთა ნაწარმოებებში³³ და ნიშნავს, წინ გამ-ძლოლს ჭეშმარიტი ხსნისაკენ. ყველა ეს კომპოზიცია თავისებურ თავფურ-ცელს წარმოადგენს ღმრთისმშობლის თემისას.

ასე რომ, შესაძლებელია, ვიგული-სხმით ჯრუჭის I ოთხთავში ღმრთის-მშობელი ყრმითურთ თავფურცლის კომპოზიციად. თავფურცლის კომპოზი-ცია ხომ წიგნის ტექსტში შეუძღვის მკითხველს ტექსტის იდეას, მნიშვნე-ლოვანებას გამოხატავს. სახარების ძი-რითადი არსი ხომ ღმერთის განკაცების მისტერიაა.

ჯრუჭის ღმრთისმშობლის გამოსახუ-ლების განსაზღვრისას ვფიქრობთ, დასა-შვებია სხვაგვარი გააზრება, ინტერპრე-ტირებაც. როგორც ცნობილია, მათე მა-ხარებელი თხრობას იწყებს ქრისტეს წინაპრების ჩამოთვლით ანუ ქრისტეს გენეალოგიით. (მათე 1,1-16), ქართულ მინიატურაში ქრისტეს გენეალოგია გა-მოსახულია გელათის, ჯრუჭის II, მოქ-ვის ოთხთავებში. მოქვის ოთხთავში მე-ტად თავისებური იკონოგრაფიაა მოცე-მული. ერთ გვერდზე წარმოდგენილია ყველა წინაპრის ნახევარფიგურული პორტრეტი და მთავრდება ღმრთისმშობ-ლისა და ქრისტეს გამოსახულებებით.

შესაბამისად გენეალოგიის ილუსტრა-ციები ჩნდება ბიზანტიურ მინიატურაში, პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის ფ. 74³⁴. XIV ს-დან ჩნდება გენეალოგიის ილუსტრაცია იესოს ხის სახით მონუ-

მეტურ ხელოვნებაში და არა მინიატურაში. მ.დ. ტეილორი განიხილავს მის ნიმუშებს: საპოჩანში, არილში, პრიზრენში, დეჩანში, სტულენციაში, სალონიკში, დიდ ლაგრაში და ა.შ.³⁵

მათეს თავის დასაწყისში ღმრთისმშობელი ყრმითურთ გამოსახულების სხვა პარალელმა (ათონის პანტოკრატორის მონასტრის cod.48) საფუძველი მოგვცა გვეფიქრა, ხომ არ უკავშირდება იგი მათეს ტექსტს, რომელიც თხრობას იწყებს ქრისტეს გენეალოგიით; შობით. მაგ. ვანის ოთხთავი (A-1335), რომელიც XII ს-ის ბოლოს არის გადაწერილი და მხატვრულად შემკული კონსტანტინეპოლთან ახლოს რომანას მონასტერში, ლიტურგიული ხასიათისაა. სცენები მახარებლებთან მოცემულია საეკლესიო კალენდრის მიხედვით და არა ქრისტოლოგიური ციკლის თანმიმდევრობით. (ასევეა მოსკოვის ისტორიული მუზეუმის ხელნაწერში ფრ. 519 მათეს გამოსახულების ზემოთ ყოველგვარი მოჩარჩოების გარეშე, მარჯვენა კუთხეში მოცემულია „შობის“ კომპოზიცია: მარცხნივ კი, მათეს სიმბოლური გამოსახულება ლომის სახითაა მოცემული).³⁶ მათესთან — „შობა“, მარკოზთან — „ნათლისდება, ლუკასთან — „ხარება“, იოანესთან — „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევება“ ე.ი. შობის დღესასწაულზე საკითხავად მათე მახარებლის ტექსტი იყო აღებული. ასევეა დედაქალაქურ სხვა ხელნაწერებშიც. მათი რიცხვი დაჯგუფა კ. მერედიტმა, ხოლო შემდეგ შეავსო რ.ს. ნელსონმა³⁷

ვიდრე საბოლოო დასკვნებს გამოვიტანდეთ მართებული იქნებოდა განკურნებათა სცენების ზედაპირული განხილვა მაინც. განსხვავებით ღმრთისმშობელი ყრმითურთ კომპოზიციისაგან, რომელიც ხატისებრ, სწორკუთხა ჩარჩოშია მოქცეული, განკურნებათა სცენები მსგავსად დანარჩენი გამოსახულებებისა — კაპაროვან ანუ თაღოვან ჩარჩოშია განთავსებული. კომპოზიციები სამინიატურო მხატვრობისათვის უჩვეულო და იშვიათი მონუმენტობით და ამალღებულობით ხასიათდება. ყოველი სცენა ორ

ფიგურაინია: ქრისტე და განკურნებული და თითოეული სცენა თავისებურ თავფურცელს წარმოადგენს. ნაცვლად რატაიული, თხრობითი ხასიათისა კომპოზიციები ლაკონიურობით ხასიათდება და ხაზგასმულია ქრისტეს ღვთაებრივი ძალა, სასწაულმოქმედი ძლიერება. ისინი წარმოადგენენ დასტურს მესიის ღვთაებრივი ძალისა და სწორედ მათ უნდა განემტკიცებინათ მრევლის რწმენა ქრისტესადმი. ვეფიქრობთ, სცენათა შერჩევას იმ დროისათვის კარგად ცნობილი თეოლოგიური კონცეფცია განაპირობებდა და ჩანს ლიტურგიის გავლენა.

ამასთან, როგორც განკურნებათა სცენებზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, ყოველი სიუჟეტი ამორჩეული და დასურათებული მხატვრის მიერ გამოძინარეობს მახარებლის ტექსტიდან. ბრძის განკურნებაზე მარკოზის ტექსტი მოგვითხრობს (მარკოზი 8-22-25; 10.46-52), ეშმაკეულისაზე ლუკასი (ლუკა 8,26-39); განრღვეულისაზე — იოანესი (იოანე 5. 1-18). მიუხედავად ამისა, ზოგი სიუჟეტი ოთხივე სახარებაშია ჩართული. ვეფიქრობთ, შესაძლებელია, ვთქვათ, რომ მახარებლებთან მოცემული ყოველი სცენა შესაბამისობაშია ტექსტთან, რაც იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ ღმრთისმშობელი ჩვილედის ფიგურის ჩართვა მათეს გამოსახულების შემდეგ მათეს ტექსტის დასურათებაა. როგორც აღვნიშნეთ, განკურნებათა სცენებში ხაზგასმულია ქრისტეს ღვთაებრივი ძალა, მისი როგორც სასწაულმოქმედის, კერძოდ, სწულთა მკურნალის ბუნება და უკავშირდება ადამიანთა მოღვმის ხსნის იდეას. ღმრთისმშობელი ყრმითურთ კომპოზიცია ამავე იდეას უნდა პასუხობდეს. მარჯვენა ხელის ყუსტით იგი მიგვითითებს ღვთაებრივ ყრმაზე, მესიაზე, განკაცბულ ღმერთზე.

ამრიგად, თევდორეს მიერ გადმოცემული ყოველი სცენა განკურნებისა სახარების ტექსტიდანაა ამოკრეფილი, განკურნებათა დასურათებას წარმოადგენს, რომელნიც გარკვეული მოტივით შეირჩა მხატვრის ან დამკვეთის მიერ. რ. შპერლინგი წერს, რომ იშვიათია მინი-

ატურათა სიუჟეტების ამგვარი შერჩევა.³⁸ და შესაბამისად ღმრთისმშობელი ჩვილედის ხატისებრი გამოსახულებაც მათეს ტექსტს უნდა უკავშირდებოდეს, მისი პირველი თავის ილუსტრაციას უნდა წარმოადგენდეს. პირველ თავში ჩამოთვლილია ქრისტეს წინაპრები „ყოველი ნათესავი აბრაჰამითგან ვიდრე დავითისამდე ნათესავი ათოთხმეტ, და დავითისითგან ვიდრე ტყუენვადმდე ბაბილოვნისა ნათესავი ათოთხმეტ; და ტყუენვითგან ბაბილოვნისამთ ვიდრე ქრისტესამდე ნათესავი ათოთხმეტ (მათე 1,17). ამ პერსონაჟთგან აბრაჰამის მოდგმიდან თვედორემ მხოლოდ მარიაში და იესო ქრისტე გამოსახა ხატისებრი კომპოზიციის სახით.

ასევე ხატისებრი კომპოზიციად მოცემული ლონდონის ბრიტანეთის მუზეუმში დაცულ სირიულ მინიატურაზე. 1203 წლის ფსალმუნთა წიგნში (Add. 7154 ფ. 1v)³⁹ გადმოცემულია ასევე ხატისებრი გამოსახულება ღმრთისმშობელი ელესუს ვარიანტი ე.წ. პელაგონიტისას („Взыграние“) ტიპი. სადაც შესაძლოა, აგრეთვე ადრეული არქეტიპია გამოყენებული. რაც, ალბათ, უნდა ნიშნავდეს ხელნაწერების და ხატების საერთო ნიმუშების არსებობას.

ჯრუჭის 1 ოთხთავში სცენათა ამგვარი შერჩევის მიზეზი, ალბათ, ან ძველი არქეტიპის ხასიათში ან თვედორეს ინდივიდუალურ მანერაში უნდა ვეძიოთ. იგი განზოგადებულად გადმოგვცემს მოვლენას. მისი სცენები ორ ფიგურინია და ყოველი, ანტიკური სკულპტურისათვის სახასიათო მასშტაბურობით ხასიათდება. მოცემული თითო განკურნებული კონკრეტული ერთი პიროვნება კი არ არის, არამედ მის განკურნებას სიმბოლურ-მეტაფორული დატვირთვა ენიჭება.

სასწაულები ფიგურირებდნენ ჯერ კიდევ კატაკომბების მხატვრობაში, როგორც მომავალ ცხოვრებაში აღთქმული ხსნის, იმედის და ქრისტეს ყოვლისშემცველი ძლიერების სიმბოლოები.⁴⁰

ამრიგად, ჩვენთვის ხელმისაწვდომი ლიტერატურის საფუძველზე დაყრდნობით, ვფიქრობთ, შესაძლებელია, გამოვ-

თქვათ, ჩვენი აზრი, ჯრუჭის 1 ოთხთავის ოდიგიტრიის ტიპის ღმრთისმშობელი ყრმითურთ კომპოზიციის შესახებ, რომ იგი წარმოადგენს მათეს ტექსტში მოთხრობილ გენეალოგიის ილუსტრაციას. საინტერესოა მხატვრის დამოკიდებულება თემისადმი, მის მიერ შინაარსის გადმოცემისას ფორმის შერჩევა, წიგნის საერთო მხატვრულ-დეკორატიული გაფორმებისადმი დაქვემდებარება, მისი მონუმენტურ კომპოზიციად გააზრება, რისი მიზეზიც ჩვენი აზრით, რაბულას 586 წლის სახარების წრის ძეგლების იკონოგრაფიაში უნდა ვეძიოთ. აბსტრაქტული ფონი, მხოლოდ ძირითადი პერსონაჟების ჩართვა, არც ერთი წვრილმანი ან მეორეხარისხოვანი დეტალი, რაც ხელს შეუშლიდა მხატვრის ჩანაფიქრის გადმოცემას. თუმცა, მათ მიღმა დევს ალევორიული შინაარსი და მათი საზეიმო ხასიათი სატიტულო კომპოზიციის ანუ თავფურცელის რანგში ადის.

შენიშვნები:

1. ელ. მაჟავარიანი, ქართული ხელნაწერების მობატულობა, თბ., 1990, შესავალი წერილი.
2. ო. პოდობედოვა, სვიატოსლავის იზბორნიკი 1073 წ. სტატიათა კრებული, მოსკოვი, 1977, გვ. 44.
3. ქ. ვალტერი, ბიზანტიური ეკლესიის ხელოვნება და ღვთისმსახურება, ლონდონი, 1982, ილ. 8 (ინგლისურ ენაზე).
4. იქვე, ილ. 10.
5. ო. პოდობედოვა, რამდენიმე პრობლემა ხელნაწერ წიგნთა შესწავლისა, ძველი რუსული ხელოვნება. ხელნაწერი წიგნი, მოსკოვი, 1972, გვ. 9.
6. რ. შმერლინგი, ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმება (IX-XI სს), ტ. 1, თბ., 1967, გვ. 167; ელ. მაჟავარიანი, XI-XIV საუკუნეების ქართული ოთხთავთა მორთულობის დეკორატიული სისტემა, ავტორეფერატი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1987, გვ. 32-33.
7. კვირიკიშვილის შესახებ მეტად საინტერესო გამოკვლევა აქვს პ. ენდერვულს. პ. ა. ენდერვული, „სიცოცხლის წყარო სახარების ხელნა-

წერებში“, დუმბარტონ ოქს პაპიერზ № 5, 1950 (ინგლისურ ენაზე).

8. რ. შვერლინგის წიგნში შეედომით არის მოყვანილი გვერდების თანმიმდევრობა. იოანე მბარტონის გამოსახულებასთან ფ. 222-ის ნაცვლად უნდა იყოს ფ. 228.

9. რ. შვერლინგი, ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმება, ტ. II, თბ., 1979, გვ. 49 (რუსულ ენაზე).

10. ნ. სიმონიშვილი, ყინწყვისის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობა, თსუ ხელნაწერის უფლებით, თბ., 1994, გვ. 12.

11. ქ. იმი, ქრისტიანული აფსიდის მოხატულობა IV ს. ვისბადენი, 1960, გვ. 55 (გერმანულ ენაზე).

12. ო. ეტინგოფი, ბიზანტიური ფერწერის ნაწარმოები ერომიტაიდან (XII ს-ის ბოლო ხანი) (სტილი და იკონოგრაფია). აღმოსავლეთ ხელოვაშუაზღვისპირეთი და კავკასია IV-XVI სს., გამოც. „ხელოვნება“, ლენინგრადის განყოფილება, 1988, გვ. 148.

13. ს. ყუუზნიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტ. III, თბ., 1963, გვ. 162-167; აკათისტის ანუ დაუჯდომელის სახელწოდება იმით აიხსნება, რომ მისი გალობისას მღვდელმსახურნიც და ხალხიც ფეხზე იდგნენ, იმ დროს, როცა სხვა საგალობლებს დამსხდარნი ისმენდნენ. ფიქრობენ, რომ პქ-258 ღმრთისმშობლის დაუჯდომელი ელისაბედ ბატონიშვილის მზითვად წაუთლია, როცა ცოლად გაჰყოლია სამეგრელოს მთავარს კაცია დადიანს. მ. იაშვილი, მასალები საქართველოს სოციალური და პოლიტიკური ისტორიიდან, თბ., 1974, გვ. 78.

14. ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის ტექსტი გამოქვეყნებულია ორჯერ. იხ. საქართველოს ეკლესიის კალენდარი, საქართველოს საპატრიარქო, თბ., 1986, გვ. 157-162; და თბ., 1988, გვ. 220-226. ვებლმძღვანელობთ ამ გამოცემებით.

15. ნ. სიმონიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 10.

16. ო. ეტინგოფი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 148.

17. ლ. ზუსკივაძე, წილანის ღვთისმშობლის ხატი, „საბჭოთა ხელოვნება“, № 11, 1973, გვ. 59.

18. ზ. სხირტლაძე, ივერიის ღმრთისმშობლის ხატისმოყვდილობა, თბ., 1994, სურ. 1.

19. იქვე, სურ. 12;

20. ტ. შვიგიაკოვა, საქართველოს ადრეული შუა საუკუნეების მონუმენტური ფერწერა, თბ., 1983, ილ. 63 (რუსულ ენაზე).

21. ზ. სხირტლაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 68.

22. ვ. ლაზარევი, ბიზანტიური ფერწერა, მოსკოვი, 1971, გვ. 284.

23. ა. ვოლსკაია, ღმრთისმშობელი „ელეუსას“ გამოსახულება ქართული შუა საუკუნეების ხელოვნებაში (X-XIII სს), ქართული ხელოვნება, № 10, თბ., 1991, გვ. 165; (რუსულ ენაზე).

24. ტ. შვიგიაკოვა, დასახ. ნაშრომი, ილ. 47.

25. კ. კეკელიძე, ლიტურგიული ქართული ნაწარმოებები სამამულო წიგნთსაცავებში და მათი მეცნიერული მნიშვნელობა, ტფილისი, 1908, გვ. XII; შ. ამირანაშვილი, ქართული ლოვენიის ისტორია, თბ., 1961, გვ. 211.

26. დ. ჰ. რაითი, რაბულას სახარების ილუსტრირების დათარიღება და შეკრება, დუმბარტონ ოქს პაპიერზ № 27 (1973) სქემა, გვ. 201, (ინგლისურ ენაზე).

27. კ. ვეიცმანი, სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის ილუსტრირებული ხელნაწერები, 1973. ილ. 13 (ინგლისურ ენაზე).

28. კ. ვეიცმანი, XI ს-ის ბიზანტიური მინიატურა და ხატმწერლობა, 1966, ილ. 22 (ინგლისურ ენაზე).

29. ვ. ლაზარევი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 277.

30. გ. ვალავარისი, პროლოგის ილუსტრაციები ბიზანტიურ სახარებებში, ვენა, 1979, ილ. 86. ბრუსკის სახარებაზე იხ. აგრეთვე რ. ს. ნელსონი, პროლოგის იკონოგრაფია და მინიატურა ბიზანტიურ სახარებში, ნიუ-იორკი, 1980, გვ. 60 (ინგლისურ ენაზე).

31. გ. ვალავარისი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 112.

32. ე. ლისტი, გვიანი XIII ს-ის ბერძნული სახარება ტორონტოში და მისი რელატივი ოქსფორდში, „ბიზანტიონი“, 1989, გვ. 128-36, ილ. 1-2 (ინგლისურ ენაზე).

33. ი. ჭიკინაძე, პალეოლოგიური ხელოვნება და ქართული ფერწერა. ბიზანტიოლოგიური ეტიუდები, თბ., 1991, გვ. 132-133; (რუსულ ენაზე); ელ. მაჰვარიაანი, XI-XIV ს-ების ქართულ ოთხთავთა მორთულობის დეკორატიული სისტემა, სადოქტორო დისერტაცია. ხელნაწერის უფლებით, თბ., 1987, გვ. 160 (რუსულ ენაზე).

34. შ. ციუჭი, თავსართის მინიატურები და გენელოგიის გამოსახულება პარიზის გრ 74-ის ხელნაწერში, დუმბარტონ ოქს პაპიერზ, № 29 (1975) (ინგლისურ ენაზე).

35. მ. დ. ტელიორი, იესეს ხის ისტორიული გამოსახულება, დუმბარტონ ოქს პაპიერზ № 34-35 (1980-81), გვ. 143 (ინგლისურ ენაზე).

36. ვ. ლაზარევი, ბიზანტიური ფერწერის ისტორია, ტ. II, მოსკოვი, 1948, ტაბ. 155 ბ.

37. ჰ. ბუშპაუნენი, ენმიოძინის სახარების დასურათების სქემის ლიტურგიული საფუძვლები, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983, გვ. 6-7.

38. რ. შვერლინგი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 50.

39. ვ. ლაზარევი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 292.

40. ნ. სიმონიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 61-62.

„მე ვიქვ ცნობების ურთიკვს“...

(ზარაჯანოვის უმომამდეზა თანამედროვე
მითოსური ერის პრიზმაში)

თეო ხატიაშვილი

მითოსური აზროვნება, რომელსაც ხშირად პირველყოფილი ადამიანის აზროვნებასთან აიგივებენ ხოლმე, სამყაროს ერთიანი ხედვით ხასიათდება, როცა გრძნობითი და გონებითი არ გამოეყოფა ერთმანეთს. არისტოტელეს „პოეტიკაში“ სიტყვა „Mytos“-ი ანუ ამბავი, თქმულება, გავრცობილი თხრობა დაპირისპირებულია „Logos“-თან ანუ სიტყვასთან, აზრთან, გონებასთან, რომელიც მიჩნეულ იყო სამყაროს წესრიგისა და ჰარმონიის გამომხატველ საყოველთაო კანონად.

მითი, რომელიც კაცობრიობის ბავშვობის ხანაში ჩაისახა, ხასიათდება გულუბრყვილობით, სადაც არ ხდება ანალიტიკური განსჯა, სამყაროს გაყოფა „ნამდვილად“ და „წარმოსახულად“, „არსებითად“ და „არარსებითად“. „ქემარიტად“ და „მოჩვენებითად“... მითისტვის არსებობს ერთადერთი რეალობა, სადაც ყველაფერი ნამდვილია, ყველაფერი არსებობს და ყველაფერი განსულოიერებულია.

უსულო სამყარო, რომელსაც უნი-

ვერსალური კანონები მართავს, უბრალოდ, არ არსებობს, მითოლოგიურ აზროვნებას განსაზღვრავს უაღრესად სუბიექტური კონსტრუქცია გარემომცველ საგნებთან. მოვლენებთან თუ ადამიანებთან მიმართებაში: „მე“ — „შენ“ ე. ი. ყველაფრის აღიარება უნიკალურ მოვლენად, რომელთანაც შესაძლოა უშუალო კონტაქტის დამყარება (ამიტომაც კანონზომიერია მსოფლიო ხალხთა მითებში ბუნების ძალთა, სტიქიათა პერსონიფიცირებული წარმოდგენა მათი მფარველი ღმერთების სახით). ასეთი მიმართება საერთოდ გამორიცხავს ანალიტიკური აზროვნებისთვის დამახასიათებელ კონსტრუქციას — „მე“ — „იგი“, სადაც, პირიქით, ყოველგვარი ურთიერთობა ობიექტურ, აბსტრაქტულ, განყენებულ სახეს იღებს.

მითში, რომლისთვისაც ეს ურთიერთობები უმნიშვნელოვანესია და უდიდესი ემოციურობითაა დამუხტული, არა თუ შეუძლებელია მათი განყენებული ხედვა, არამედ, საერთოდ, არც წამოიჭრება ამის აუცილებლობა, რად-

გან მითოლოგიური აზროვნებისთვის არსებობა მხოლოდ სუბიექტურია; მითოსთვის აქსიომატურია შემდეგი პირობები: „ის, რაც გაღლეებს“, იგივეა „იმისა, რაც არსებობს“. ამიტომ, რომ მითში რეალურად არსებულიც, ფანტაზიის ნაყოფიც, სიზმრისეული ხილვაც ერთ რანგში — მითოლოგიური რეალობის რანგში განიხილება.

ამგვარად აღიქვამდა სამყაროს ფარაჯანოვის პიროვნება. მისი ფილმები რეჟისორის ფანტაზიაში წარმოქმნილი სანახაობაა, სადაც ყველაფერი ცოცხლობს, სუნთქავს, აქ არ არსებობს არაფერი ნაკლებ მნიშვნელოვანი, მით უმეტეს — უმნიშვნელო. რეჟისორისთვის ისეთივე ძვირფასია, ვთქვათ, კადრში უბრალოდ გავლილი სირაქლემა, როგორც მსახიობის სახე, რომლისგანაც უღმაზეს ბორტრეტებს ქმნის ეკრანზე. რადგანაც ფარაჯანოვისთვის ყველა დეტალი თუ ნივთი განსულოერებულია, მათ აქვთ თავისი ბიოგრაფია. ისინი თავის თავში ატარებენ მთელ ისტორიას. ამიტომ ანტიკვარული ნივთების თითქოსდა თვითმიზნური გამოჩენა კადრში თავისებური მეხსიერების აღდგენაა, გარდასული დღეების გახსენებაა, მარადიულობის ბრძოლაა წარმავლობასთან.

„რეჟისორ-ვიზიონერის“ მეხსიერება „სურათოვანი“, „პლასტიკური“ და ხელშესახებია. მის ხსოვნაში, უპირველეს ყოვლისა, ცოცხლობს ესა თუ ის ნივთი, უფრო სწორად ამ უკანასკნელის ხატი, სახე-სიმბოლო, რომელიც უკავშირდება ფარაჯანოვის ბავშვობას, აღძრავს მოგონებას წარსულ ადამიანებზე, მათ ბედზე, მითოლოგიურად მოაზროვნე რეჟისორისთვის ნივთი არ არის, უბრალოდ, განყენებული საგანი, რომელსაც ამა თუ იმ უტილიტარული დანიშნულებისათვის იყენებს; ნივთი, რომელთან დამოკიდებულებაც განისაზღვრება ზემოთ ნახსენები კონსტრუქციით „მე“ — „შენ“, თავისებური „მეხსიერების ვასალება“. ამიტომ ფარაჯანოვის ერთ-ერთ უკანასკნელ სცენარში „აღსარება“ ძველ საკერავი მანქანა „ზინგერი“ მასიური წარმოების ჩვეუ-

ლებრივი პროდუქტთაგანი კი არ არის, არამედ უნიკალური, რამდენადაც განუყოფელი ნაწილია დეიდა სირანსის — მისი და მხოლოდ მისი, რომელმაც პირველი პერანგი შეუკერა „აღსარების“ ლირიკულ გმირს (ანუ ფარაჯანოვს) — ადამიანს, რომელიც ჭეშმარიტებას ეძიებდა აუქციონზე გამოტანილ უძველეს ნივთებს შორის. ეს სცენარი, რომელიც, ფაქტიურად, რეჟისორის მეხსიერებაში მოგზაურობას წარმოადგენს, სწორედ ხსოვნის სიმბოლური გამოხატულების, სასაფლაოს ხელყოფის შედეგად დაიბადა. აი, რას წერს თვითონ ფარაჯანოვი ამის შესახებ:

«Когда Тбилиси разросся, то старые кладбища стали частью города. И тогда наше светлое, ясное, солнечное правительство решило убирать кладбища и сделать из них парки культуры, гробья убирать. Приезжают бульдозеры и уничтожают кладбище. Тогда ко мне в дом приходят духи — мои предки, потому, что они стали бездомными»¹..

უსახლკაროდ დარჩენილი სულების და მათგან მიტოვებული ნივთების ყოფნა-არყოფნის ბედი აუქციონზე წყდება, აუქციონერი კი ხსოვნის ყველაზე უფრო დიდი მტერი — სიკვდილია («Аукционер с головой — черепом...») ვინ გაიმარჯვებს — სიციცხლე, მარადიული მახსოვრობა თუ დავიწყების ბურუსით მოცული სიკვდილი? და აი, აუქციონზე გამოტანილ ყველა ნივთს ჭეშმარიტების მაძიებელი კაცი შეიძენს, „საგნებისა და სულების ბედნიერი მფლობელი“. თვითეული ნივთი კი აბსოლუტური სისავსით, თითქმის ვიზუალური სიკვდილით წარმოსახავს „სულებს“ — თავის ყოფილ პატრონს, იქნება ეს სვეტლანა შერბატიუკის ოქროსფერი თმა («Золотой волос словно с оживших полотен Боттичелли! Человек обнаружил его во рту спустя десять лет после развода... По утрам она расчесывала свои золотые волосы... Вычесанный слиток золото небрежно намазывался на палец, снимался с пальца и летел в колодец моего трехэтажного дома...»).

თუ მაღამ ეკრემენის უიშვიათესი ფრანგული... პრონოსი — ერთადერთი, რაც შემორჩა მას ჩრდილოური ფაიფურის, დელფის ფიანსის, მარაობის, მაქმანების, ბიუტერიის კოლექციონერთათვის მიყიდვის შემდეგ...

მეხსიერებაში მარადიული არსებობის იდეა გასდევს მთლიანად ფარაჯანოვის შემოქმედებას (ვერავინ ავიწყებს გარდაცვლილ მარიშკას ივანეს, ვერ იწყებს საყვარელ ადამიანს საიათნოვა, ვარდო. აშუღ-ყარიბი...). მითის არსიც სწორედ იმაშია, რომ სწრაფმავალ რეალობაში მოიძიოს რაღაც სტაბილური, იზოვოს უცვლელი ზერეალობა. პრეისტორიულ სამყაროში, როცა საფუძველი ჩაეყარა მითოლოგიურ აზროვნებას, ადამიანმა გააცნობიერა სიკვდილის, დასასრულის შიში. და უკვე მაშინ დაიბადა სურვილი, შეექმნა საკუთარი სამყარო, სადაც ყველაფერი იქნებოდა სრულყოფილი, მარადიული. ბუნებაში ხომ არ არსებობს აბსოლუტური მუდმივობა. მთელი კაცობრიობის კულტურა სწორედ ადამიანის ამ უსაშველო ჟინმა წარმოიშვა — ჟინმა, დაემარცხებინა დრო.

ცნობილი ფრანგი კინოთეორეტიკოსი ანდრე ბაზენიცი ხომ „მუშიის კომპლექსს“ მიიჩნევს ხელოვნების, განსაკუთრებით კი სახვითი ხელოვნების წარმოშობის საფუძვლად, სადაც ადამიანის თუ გარემომცველი სამყაროს ასახვით, ფაქტიურად, რაღაც კონკრეტული დროის მუმიფიცირება ხდებოდა. ამით ადამიანი ნაწილობრივ მაინც ამარცხებდა დროის სასტიკ დინებას, დაეიწყებას, მოსპობას...

დროის ნაკადისგან „ამოგლეჯვის“ სურვილმა, სტაბილურობისკენ სწრაფვამ დაბადა მითისთვის დამახასიათებელი აბსოლუტური ცნებები. ამასთან აღსანიშნავია, რომ არა მხოლოდ დადებითი ნიშნის მატარებელი, არამედ — უარყოფითისაც. ეს უკანასკნელი რამდენადაც უფრო საშინელია, იმდენად სრულყოფილიცაა; თუმცა ნეგატიური თვისებით გამოვლენილი, მაგრამ თავის თავში დასრულებული. აი, რას წერს ამის თაობაზე გოლოსოვეკრი

«Все высшие идеалы и вечные идеи суть в своем негативном значении не что иное, как протест высшего инстинкта против изменчивости и прехождения природы и истории. В своем же положительном значении все высшие идеалы и вечные идеи суть не что иное, как утверждение постоянства в символах бессмертия и абсолюта»².

გოლოსოვეკრისავე თქმით, უცვლელობისა და მუდმივობის გამოვლენის უმაღლესი იდეა უკვდავებაა, რომლითაც განმსჭვალულია მთლიანად კაცობრიობის სულიერი მემკვიდრეობა. ამ იდეის დაკარგვა კი უკვე დეკადანს მოასწავებს; იგი ნიშანია კულტურის დაცემისა და საბოლოო ჯამში — სიკვდილისა, რადგან უკვდავებისკენ სწრაფვა სრულყოფილების დაუფლების ტოლფასია.

ამიტომაცაა, რომ ჩვენს ეპოქაში. როცა ღმერთიც კი მოკვდა, განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა მითოსის და შესაბამისად, მარადიულობის იდეის აღორძინებამ. და აი, საყოველთაო დეკადანსის, ათასწიერი ავანგარდისა და ეგზისტენციალური გაუცხოების შემდეგ საოცარი ძალით შემოიჭრა ეპიკური ჟანრი: მსოფლიო ერთმად ალაპარაკდა ლათინურამერიკულ ლიტერატურაზე, კინემატოგრაფიაში დამკვიდრდა ახალი ტერმინი — „კინოფრესკა...“ მაინც რამ გამოიწვია ცივილიზაციის კრიტიკულ ზღვარზე მდგარი საზოგადოების ესოდენ ცხოველი ინტერესი მითოსისადმი. პრეისტორიული აზროვნების ფორმებისადმი?

დაეიწყათ იქიდან, რომ მითი წარმოადგენს სამყაროს აღქმის, მარადიულ პრობლემათა გააზრების უნივერსალურ მოდელს, რომელიც არ ემორჩილება დროისა თუ სივრცის კანონებს. იგი თავისი ბუნებით „ელასტიურია“ (თუ შეიძლება ასეთი „მატერიალური“ განსაზღვრა მოვუძებნოთ ამ უაღრესად ირაციონალურ ფენომენს), იძლევა უდიდესი განზოგადების საშუალებას. ამიტომაცაა, რომ ყოველი ეპოქა ქმნიდა თავის მითებს, რომლებიც მათში გამოხატული იდეოლოგიით ხშირად აბსოლუტურად განსხვავდებოდა ერთ-

მანეთისაგან. მაგრამ არსი, რაღა თქმა უნდა, იყო უცვლელი — მარადისობის აღიარება. ასე დაუპირისპირდა ქრისტიანული მითოლოგია წარმართული ანტიკურობის უდიდეს მითოსურ კულტურას. განმანათლებლობის ხანიდან იწყება მითოსური ხანის დასასრული, როცა „მე“ — „შენ“ ადგილს უთმობს „მე“ — „იგი“ ფორმას. ამ პერიოდში იქმნება ე. წ. „ინტელექტუალური მითები“, რომელიც ლიტერატურაში მუშავდება (ჰამლეტის, მაკბეტის, ფაუსტის და ა. შ. მითი). მითში მოხსნილია ანტინომიური კატეგორიები, გულუბრყვილო აღქმას სულ უფრო და უფრო აწმობს ანალიტიკური ხედვა. „იგი“ ანუ პიროვნება და არა ზოგადად ინდივიდი ხდება ხელოვნების განსჯის საგანი. იმდენად იტაცებს კაცობრიობის კულტურას ეს პროცესი, რომ არა მარტო „შენ“-ის ფენომენი გადაიქცევა აბსოლუტურ „იგი“-დ, არამედ „მე“-ც. ადამიანი საკუთარ თავსაც განყნებული ჰერეტის ფოკუსში აქცევს.

ეს პროცესი მაქსიმალურ ზღვარს აღწევს XX საუკუნეში. სხვათა შორის, ამ უკანასკნელმაც შექმნა თავისი მითი — მითი საყოველთაო თანასწორობაზე, კეთილდღეობაზე, რომელიც ქრისტიანული იდეოლოგიის მატერიალისტურ ინტერპრეტაციას წარმოადგენდა. მაგრამ ეს იყო ისევ და ისევ XX საუკუნეში გაბატონებული გონის, რაციონალიზმის ნაყოფი, რომელიც ბუნებრივია, ეწინააღმდეგებოდა მითის ირაციონალურ ბუნებას. შიშველი აბსტრაქტია ვერ შეცვლიდა ცოცხალ მითოლოგიურ სახეებს, ამიტომ იგი დღევრძელი არ აღმოჩნდა. XX საუკუნეში წარმოიშვა ამისთანავე შიშიც მექანიზებულიობის, ანალიტიკურობის, ცივი გონების მიმართ, რომელიც ადამიანს არწმუნებდა თავის ყოვლისშემძლეობაში (შექმნეს ცათამბრჯენები, განახორციელეს ფრენის ზღაპრული ოცნება...). ამით იგი უტოლდებოდა ღმერთს და საბოლოოდ აქი კიდევაც მოკვდა ადამიანში უზენაესის რწმენა. თუმცა ამის სანაცვლოდ არც საკუთარი ძლევამოსილები

სკეროდა ბოლომდე — თავდაც მანქანას დამგვანებული, ადამიანი შინაგანად გამოიფიტა და მივიდა სრულ სოწარკვეთილებამდე. „გათავხედებული“ გონის წარმატებები უკვე კაცობრიობის საწინააღმდეგოდ შემობრუნდა. როცა მოინდომა ყოველივე სტაბილურის ამოძრავება, ყოველივე მთლიანობის დაშლა და დანაწევრება, ადამიანის სიცოცხლე დააყენა კითხვის ნიშნის ქვეშ. ატომის გახლეჩა — ეს იყო ერთდროულად ყველაზე დიდი გამარჯვება და ყველაზე დიდი უფუნურობა, რომელმაც დაანახვა მსოფლიოს, რომ იგი კრიტიკულ ზღვარზე იმყოფებოდა. აღზევებული გონის სიკეთეში ეჭვი შეეპარათ და გაჩნდა აზრი, რომ „გონი“, რომელიც იძლევა საფუძველს — ყველაფერი მიმართოს სხვა ყველაფრის საწინააღმდეგოდ, არ არის გონიერი“³.

ანტიკური გაგებით არსებულ დაპირისპირებაში *mythos—logos* ეს უკანასკნელი შეცვალა ჩვენი საუკუნისთვის სპეციფიკურმა რაიო-მ. რაც უფრო სწრაფ აღმავლობას განიცდიდა ტექნიკური გონი, მით უფრო დიდი იყო სურვილი მითოსური ძირების გახსენებისა. უკვე პირველ ათწლეულებში ამ საუკუნის კლასიკოსები ინტენსიურად უბრუნდებიან უძველეს მითებს, რომელშიც ეძიებენ პასუხს ადამიანის არსებობით გამოწვეულ უამრავ კითხვაზე, მისი ამქვეყნად მოვლენების აზრზე. მითის გააზრება, რომელიც ჯერ კიდევ ეპოქის რაციონალიზმის ნაყოფს წარმოადგენდა, მითოსური სამყაროსკენ გაკეთებული ნახტომის წინაპირობა გახლდათ. თუმცა მითის გაანახლებება ჯერ კიდევ არ იყო მითი:

«Миф есть нечто неосознанное и объективно данное для того, кто мыслит мифологически. Когда миф осознается, а его образно — чувственная форма отделяется от идеи, в нем найденной, то подрывается непосредственная, буквальная вера в реальность образа и миф начинает переосмысливаться, становится средством выражения совсем не мифологических а художественно-эстетических, религиозных, нравственных, философских и т. п. идей»⁴.

ჩვენი საუკუნის ადამიანისათვის და-
გროვილი ცოდნის, გამოცდილების, უდ-
იდესი ფილოსოფიური ნააზრების გად-
მოსაცემად და აღსაქმელად საკმარისი
აღარ იყო მხოლოდ გონებით ნაკარნა-
ხევი აბსტრაქტული სქემები. მას ამა-
ში დაეხმარებოდა მითოლოგიური სახე-
ები, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშ-
ნე, წარმოდგენდა უაღრესად განზოგა-
დებულ ნიშანს და რომელსაც თავის
თავში ატარებდა კაცობრიობის მექსი-
ერება. ისინი გამოჩენისთანავე მდიდარ
ასოციაციებს უქმნიდნენ მკითხველსა
და მკითხველს. მაგალითად, ამირანი
(ანუ პრომეთე) — ეს არ არის მხოლოდ
სახელი, ეს ადამიანის თავისუფლების-
კენ სწრაფვის, დაუმორჩილებლობის
სიმბოლოა, რომელიც მოიცავს საყო-
ველთაოდ ნაცნობ და მიღებულ ამბავს.
ამიტომ, უბრალოდ, მისი სახელის
ხსენება უკვე რაღაც ისტორიის მოყო-
ლის, რაღაც იდეის გამოხატვის ტოლ-
ფასია. ასე გამოიყენა ალბერ კამიუმ
სიზიფეს სახეც ყოფის უაზრობის, უგ-
ნურების გადმოსაცემად, იმის დასამ-
ტკიცებლად, რომ აბსურდი „ადამიან-
ის სამყაროში არსებობის მეტაფიზი-
კური მდგომარეობაა“.

მაგრამ, როგორც აღინიშნა, ეს ჭერ
კიდევ არ იყო მითოსური ხანის დასა-
წყისი, თუმცაღა გარკვეულწილად ამის-
თვის ნიადაგი იქნა მომზადებული. ამ
პერიოდის შემოქმედი თუმცა დაინტე-
რესებულია მითით, მაგრამ ისევია გაუ-
ცხოვებული მასთან, როგორც საზოგა-
დოებასა თუ საკუთარ თავთან და ქმნის
მითებს ამ უანასკნელისთვის მიუღე-
ბელი პრინციპებით — როცა ყველა-
ფერს ეძებნება ლოგიკური ახსნა (ყო-
ველ შემთხვევაში, შეინიშნება ამის
ცდა). ამდენად, ისინი თავისებური „ან-
ტიმითები“ უფროა.

თანამედროვე მითოსური ერა XX
საუკუნის ბოლო ათწლეულებში იწყება,
როცა ნიჰილიზმით, საყოველთაო გულ-
გრილობითა და აპათიით დაღლილი
ადამიანი საბოლოოდ მიდის იმ დასკვნა-
მდე, რომ ცხოვრება, მიუხედავად ყვე-
ლაფრისა, მშვენიერია. რომ იგი უნდა

მიიღოს ისეთი, როგორც ის არის —
ცუდიც და კარგიც, რადგან სინათლე არ
არსებობს სიბნელის გარეშე. მითოსური
მიიღოს მთლიანად და მაშინ იგი სია-
მოგნებასაც მოგანიჭებს. მითოსისადმი
მიბრუნება ratyo-ს კულტით გამოწვე-
ული ბუნებრივი უკუბრუნება გახლავთ.
ეს Homo faber-ის ერთგვარი ნოსტა-
ლგიაა თავის პრეისტორიულ ყოფაზე,
ტენიგადაღლილი Homo faber-ისა —
ინტუიტიურ აზროვნებაზე.

ასე რომ, XX საუკუნის მიწურულს
მითის აღორძინება აბსოლუტურად
ლოგიკური პროცესის ნაყოფია: ერთის
მხრივ, მასში ვლინდება აღზევებულ
გონის საწინააღმდეგო რეაქცია და მე-
ორეს მხრივ, თვითონ მხატვრული აზ-
როვნების ფორმაა იმდენად ტევადი,
რომ მაქსიმალურად დაგროვილი ცოდ-
ნის განზოგადების საუკეთესო საშუა-
ლებად წარმოგვიდგება.

აი, ამ საერთო ტენდენციის ფონზე
უფრო ნათლად იკვეთება ფარაჯანოვის
შემოქმედების მნიშვნელობა. და არა
მარტო შემოქმედებისა... იმდენად მი-
თოსური იყო თავად პიროვნება, იმდენად
ჰქონდა გამჭდარი სამყაროს მთლი-
ანობაში აღქმა, სიცოცხლისადმი „პირ-
ველყოფილური“ სიყვარული... „მე ვე-
ძებ ცხოვრების ფრესკებს და ვცდი-
ლობ ვიპოვო ისინი“, — ამბობდა ფა-
რაჯანოვი და ქმნიდა კინოფრესკებს
ჭერ კიდევ მაშინ, როცა მსოფლიო კი-
ნემატოგრაფი მწვავე სოციალურ-პო-
ლიტიკური თუ ეგზისტენციალური
პრობლემებით იყო გატაცებული. ამ
დროს ფარაჯანოვის მიამიტური ხელო-
ვნება ბევრს პროვინციალიზმად ჩივ-
ნებოდა, მაგრამ იგი ბოლომდე ჭიუტად
რჩებოდა სიცოცხლისა და სილამაზის
კერპთაყვანისცემლად, ამიტომ მას ნა-
კლებად აღელვებდა ყოფითი, ყოველ-
დღიური პრობლემები.

ჩვენში, ეროვნული მოძრაობის აღმა-
ვლობისას, ბოლო ფილმების, განსა-
კუთრებით ჯო „ლეგენდა სურამის ცი-
ხის“ თაობაზე ორ სრულიად საპირის-
პირო აზრს გამოთქვამდნენ: „პატრიო-
ტული აზრით ადვსილინი“ ბობოქ-
რობდნენ მკრეხელ რეჟისორზე, რომე-

ლმაც შელახა ქართული კლასიკური ლიტერატურის ღირსება(!), უარყო ყოველგვარი ეროვნული ტრადიციები და ა. შ. ფარაჯანოვის შემოქმედების დამფასებელთა ერთი ნაწილი კი ვითომდა მის გასამართლებლად ჭიუტად ამტკიცებდა, რომ, პირიქით, რეჟისორმა გამოხატა უდიდესი პატივისცემა ქართული ლიტერატურის, საქართველოს ისტორიის მიმართ, რომ ძეგლი დაუდგა ქართველ(!) გმირს... რა თქმა უნდა. ორივე მოსაზრება მცდარია, რადგან ფარაჯანოვს აინტერესებდა არა ის, თუ სადაურია გმირი (შესაბამისად სადაური კოსტუმი აცვია მას და სადაურ ტრადიციებს მისდევს ხვი), არამედ თვით გმირობის ფენომენი, თავგანწირვის, ვაჟკაცობის არქეტიპი, რომელიც ჩვენი ერის ბუნებას მართლაც დიდად განსაზღვრავს, მაგრამ ფილმში ეს თვისება კონკრეტულობას კარგავს და ეპიკურ განზოგადებას აღწევს. „ლეგენდა სურამის ციხეზე“ არ არის დ. ჭონქაძის ნაწარმოების ეკრანიზაცია, ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით. ფარაჯანოვმა ის შეარჩია, როგორც ზემოთ ნახსენები არქეტიპის ძალზე ორიგინალური და მძაფრი გამოხატულება.

საერთოდ, ფარაჯანოვი ყოველთვის ამ არქეტიპებს ეძიებდა. რომელიც ზედროულ და ზერეალურ სივრცეში წა-

რმოიშვება და დღემდე არსებობენ აღამიანთა მეხსიერებაში, არქეტიპებს, რომელიც ახსენებდა ამ უკანასკნელს, რომ ისინი სილამაზის მსახურად შეიქმნენ. ყარაბაზის ომის დღეებში ფარაჯანოვი აკეთებს მისთვის დამახასიათებელ „პროფოკაციულ ქესტს“ — იღებს ყველაზე უფრო ხალისიან ზღაპარს თავის შემოქმედებაში „აშულ-ყარბის“. როგორც კინომცოდნე გ. გვახარია იხსენებს, რეჟისორი ამის თაობაზე ამბობდა: „როცა სომხების თეოციდი იყო, სომეხი მხატვრები ხატავდნენ სისხლიან პეიზაჟებს. სარიანი ზატავდა ყვავილებს. სარიანი დარჩა მხატვრობის ისტორიაში და მეც მინდა ყვავილები ეხატო“.⁵

ფარაჯანოვი უკვე თავის სიცოცხლეშივე ჩაიწერა კინოს ისტორიაში.

შენიშვნები:

1. «Исповедь», «Киносценарии», стр. 146, 1990, № 1.
2. Я. Э. Голосовкер, «Логика мифа», стр. 125, Москва, 1987.
3. ფ. კესიდი, „მოთიდან ლოგოსამდე“, გვ. 58, მოსკოვი, 1972 (რუს. ენაზე).
4. Ф. Х. Кессиди «От мифа к логосу», стр. 55, Москва, 1972.
5. სერგო ფარაჯანოვის საერთაშორისო ფონდის — „თბილისი და ფარაჯანოვი“ — მიერ გამოცემული გაზეთი „საიათნოვა“, 1997, № 1.

* * *

1995 წელს მოსკოვში ჩატარდა საქართველოს თეატრალური ფესტივალი „პოლიუმი“. ფესტივალზე მიმინვიეს. თანაც მთხოვეს, ჩემი ნება-სურვილით ფესტივალზე მონაწილეობისათვის ამერჩია თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის რომელიმე სპექტაკლი (თანაც აუცილებლად სადიპლომო). ვნახე რამოდენიმე სპექტაკლი და ავირჩიე ვიანთაძის სპექტაკლი, მოლიერის „ტარტიუფი“. გულში ვფიქრობდი: „ამ სპექტაკლს უეჭველად ექნება წარმატება“, მართლაც მოსკოვში, სპექტაკლს არნახული წარმატება ხვდა წილად. წარმოდგენამ ალაფრთოვანა მაყურებელი. მთელი ფესტივალი ალაპარაკდა ჩვენს სპექტაკლზე, პრესაც აქტიურობდა. მოსკოვის ერთ-ერთ გაზეთში საქებარი რეცენზია დაიბეჭდა სათაურით: „ტარტიუფი“ ყველამ უნდა ნახოს!“ ეს გახლდათ ჭეშმარიტი ტრიუმფი.

ამ ფესტივალზე, რომელიც ორ წელიწადში ერთხელ ტარდება, არ იყო ნომინაციები და პრიზები, მაგრამ ტარდებოდა სოციოლოგიური გამოკვლევა და აი, ამგვარი გამოკვლევის შემდეგ გამოირკვა, რომ ჩვენმა სპექტაკლმა ყველაზე მეტი ხმა მიიღო და ფაქტიურად, პირველ ადგილზე გავიდა. ჩვენს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა. გვილოცავდნენ, ჩვენი სტუდენტების საგრიმიორო ოთახთან მაყურებელთა უზარმაზარი რიგი იდგა — ყველას უნდოდა ალაფრთოვანების, მაღლობის გამოხატვა, ... მას შემდეგ ერთი წელი გავიდა. და აი, დამირეკეს თურქეთიდან. მირეკავდა ჩემი ყოფილი ასპირანტი აფლატუნ ნეიმა-

ტზადე, რომელიც საბჭოთა პერიოდის დროს ცხოვრობდა ჩვენს ქვეყანაში. იგბაქოს თეატრალური ინსტიტუტის ასპირანტურაში სწავლობდა, ჩვენს ინსტიტუტში კი ჩემი ხელმძღვანელობით დაცვა დისერტაცია. მან მითხრა, რომ თურქეთში საქართველოს თეატრალური ფესტივალი ტარდება და ჩვენი „ტარტიუფი“ თავისი შემადგენლობით და მე დაპატიჟებულნი ვართ ანკარაში. თურმე უკვე ენახათ „ტარტიუფის“ ვიდეოფირი (შემდეგ გამოირკვა, რომ „ტარტიუფი“ ვიდეოს ჩაუწერია მოსკოვში) და სპექტაკლი ფესტივალის პროგრამაში შეუტანიათ.

ჩემთან ტელეფონით საუბრის შემდეგ, მალე, თურქი სტუმრები ეწვივნენ თბილისს — თურქეთის დიდი თეატრალური მოღვაწე, თურქეთის თეატრალური საქმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ორგანიზატორი, დიდი მსახიობი და რეჟისორი, უნივერსიტეტ „ბილკენტის“ თეატრალური ფაკულტეტის ხელმძღვანელი — ჯუნეიტ გოკჩერი და მასთან ერთად, თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი აფლატუნ ნეიმატზადე. ისინი ჩვენი თეატრალური ინსტიტუტის სტუმრები იყვნენ, შეხვდნენ თეატრალური ინსტიტუტის რექტორს გიზო ჟორდანას. დაესწრნენ ჩვენი თეატრების სპექტაკლებს. ჰქონდათ მოლაპარაკება რეჟისორ რობერტ სტურუასთან და მიმინვიეს თურქეთში, ანკარის უნივერსიტეტ „ბილკენტში“, სარეჟისორო ფაკულტეტის (ეს ფაკულტეტი თურქეთში პირველად გაიხსნა) ხელმძღვანელად. დღესდღეობით, ჩვენი სახელოვანი რეჟისორი პერიოდულად დადის თურქეთში და

ასწავლის. თურქი სტუმრები შეხვდნენ კულტურის მინისტრს ბატონ ვალერი ასათიანს.

აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ თურქეთის ფესტივალზე „ტარტიუფმა“ კვლავ დიდი წარმატება მოიპოვა და დაჯილდოების დროს, ტაშის გრიალში, პირველი დასახელეს. ჩვენს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა: გია ანთაძე ფესტივალზე საუკეთესო რეჟისორად აღიარეს...

... ათი დღე ტარდებოდა ფესტივალი. ამ ხნის განმავლობაში, ჩვენ გაეცანით თურქეთის თეატრალური მოღვაწეები, დავმეგობრდით, ვიგრძენით მათი კეთილგანწყობა, ალერსი და გასაოცარი მასპინძლობა. გამოსაშვებობებულ საღამოზე გადაწყდა: — შემოქმედებითი ურთიერთობები ორ ქვეყანას შორის უნდა

გაღრმავდეს, საჭიროა ხშირი შეხვედრები...

დაბოლოს, თურქეთში ყოფნისას უამრავი საინტერესო რამ ვიხილე, მაგრამ ერთმა ფაქტმა საოცრად გამაოცა — ქალაქ ანკარას ცენტრში, ოპერისა და ბალეტის ეროვნული თეატრის წინ უზარმაზარი ძეგლი დგას — განთქმული მსახიობის ჯუნეიტ გუკჩერის სკულპტურა. ძეგლი ცოცხალ ადამიანს?!

ჩვენ ვბეჭდავთ თეატრმცოდნე აფლატუნ ნემატზადეს წერილს ჯუნეიტ გოკჩერზე. ავტორი დაწვრილებით ყვება მის მოღვაწეობაზე, ღვაწლზე. ჩემი აზრით მკითხველმა უნდა იცოდეს ამ დიდი ხელოვანის შემოქმედება.

პიერ გუპუზვილი

თურქული თეატრის გვირგვინი

თურქეთის სახალხო არტისტის, პროფესორ ჯუნეიტ გოკჩერის სახელი არა მხოლოდ თურქეთში, არამედ მთელ მსოფლიოშია განთქმული. დასავლეთი მას იცნობს, როგორც ანტიკური ტრაგედიებისა და შექსპირის გმირების ქრონოლოგიურ საუკეთესო შემსრულებელს. მისი სახელი დიდი პატივისცემით სარგებლობს საბერძნეთში (ქვეყანაში, რომელიც დღეს თურქეთთან მტრულ დამოკიდებულებაშია), საფრანგეთში, ჰოლანდიაში, ინგლისში, ამერიკაში და ბევრ სხვა ქვეყანაში.

ჯუნეიტ გოკჩერი თითქმის ოცი წელი განლდათ თურქეთის თეატრების გენერალური დირექტორი, ხოლო ორმოცდაათ წელზე მეტია რაც ანკარის კონ-

სერვატორიის თეატრალურ განყოფილებას ხელმძღვანელობს. მისი ინიციატივით, თურქეთში უკვე სარეჟისორო ფაკულტეტიც გაიხსნა. სარეჟისორო ფაკულტეტს, გოკჩერის მიწვევით, მსოფლიოში ცნობილი ქართველი რეჟისორი რობერტ სტურუა ხელმძღვანელობს (ასისტენტი რეჟისორი ანდრო ენუქიძე).

თურქეთის თეატრებში, გოკჩერის მოწაფეები მუშაობენ. თურქეთის თეატრების გენერალური დირექტორი, პროფესორი ბოზგურტ ქურუჩიცი მისი მოწაფეა. თურქეთის ბევრ ქალაქებში — ისტამბულში, იზმირში, მერსინაში, ანკარაში, ბრუსაში, ლიარბაკირსა და ანტალი-

აში დიდი წარმატებით მუშაობენ გოკჩერის აღზრდილი მსახიობები. თავად გოკჩერის მასწავლებელი კი ცნობილი გერმანელი რეჟისორი კარლ ებერტი (რეინჰარდტის მოწაფე) იყო. გოკჩერი ყოველთვის მადლიერების გრძნობით იხსენებს მოძღვარს და მიაჩნია, რომ მისი შემოქმედებითი წარმატებების საწინდარი კარლ ებერტისაგან მიღებული ცოდნაა.

გოკჩერის საკმაოდ ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილზე მრავალი პრეზიდენტი და კულტურის მინისტრი ენაცვლებოდა ერთმანეთს. ისინი აღიარებდნენ მის ხელოვნებას. მაგრამ დრო გადიოდა, პრეზიდენტები და მინისტრები მიდიოდნენ და მოდიოდნენ, გოკჩერის ჭეშმარიტი შემოქმედება კი მარადიულობას შეერწყა.

დიდი მსახიობი მხოლოდ ხელოვნებით, თეატრის ცხოვრებით ცოცხლობს — თეატრი ხომ მისი სტიქიაა, მისი სახლია. მისი ღრმა რწმენით „თეატრის მუშაკები — მსახიობები, რეჟისორები პოლიტიკაში არ უნდა ჩაერიონ“. მსახიობი ამბობს: „ის, რასაც ჩვენ ვქმნით, ესაა პოლიტიკა... ჩვენთვის მეორე პოლიტიკა არ არსებობს“.

ჯუნიეტ გოკჩერი დაიბადა 1920 წელს. იგი კაპიტან ახტემ ვეკას ოჯახში აღიზარდა. თავად მშობლების მეექვსე შვილი იყო და მასთან ერთად კიდევ ცხრა ბავშვს ზრდიდა ოჯახი. თავიდან ქალაქ მალტაში ცხოვრობდნენ, მერე კონში, ბოლოს კი ანკარაში დასახლდნენ. გოკჩერმა ანკარაში ათათურქის სახელობის სკოლა დაამთავრა. როგორც მასწავლებლები ჰყვებიან: „ბიჭი მორიდებული, მორცხვი და გულწრფელი იყო“... მას ძალიან უყვარდა ბუნება, ცხოველებიც. პატარა ჯუნიეტს ბავშვობიდან უყვარდა წიგნები. ხშირად სცენიდან ლექსებს კითხულობდა. იგი

გამოირჩეოდა მაღალი ტემპრის, ძლიერი ხმით. თავად პატარ-პატარა სცენებს დგამდა. როგორ? რასაკვირველია ამას არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდა... მთავარი ხომ გატაცება იყო!... მეგობრებთან ერთად ხშირად დადიოდა ულუსში (ანკარის ერთ-ერთი უბანი), სადაც ერთ-ერთ კინოთეატრში პატარა სცენა იყო. სწორედ ამ პატარა სცენაზე თამაშობდნენ სპექტაკლებს.

1935 წელს ჯუნიეტ გოკჩერმა დაამთავრა სკოლა. მხოლოდ თეატრი! — პრინციპულად განუცხადა მშობლებს. მშობლები დათანხმდნენ და როდესაც შვილი პირველად იხილეს სცენაზე, დარწმუნდნენ მისი არჩევანის სისწორეში.

1936 წელს ჯ. გოკჩერის ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი მოვლენა მოხდა. დიდი ათათურქის განკარგულებით, თურქეთში სახელმწიფო კონსერვატორია დაარსდა. ახალგაზსნილ კონსერვატორიაში, გერმანიიდან მოიწვიეს პედაგოგები, კომპოზიტორი პაულ ჰინდემიტი და რეჟისორი კარლ ებერტი. დაიწყო მისაღები გამოცდები. მისაღებ გამოცდებს თურქეთის თეატრის ერთ-ერთი ორგანიზატორი ართურუკ მუხსინი (მსახიობი და რეჟისორი) ესწრებოდა. გოკჩერი მიიღეს სამსახიობო ფაკულტეტზე და ის დიდი ოსტატების ხელში მოხვდა. „ევროპაში ომი მძვინვარებდა — იგონებს მსახიობი — ჰიტლერის გამო გერმანიის კულტურის ბევრმა მოღვაწემ დატოვა სამშობლო. მე ბედნიერება მერგო წილად — კარლ ებერტი ჩემი მასწავლებელი იყო. მე ვამაყობ ამით. და თუ რაიმე მესმის ცხოვრებაში, მხოლოდ მას უნდა ვუმაღლოდე“.

გოკჩერმა, პროფესიონალურ სცენაზე პირველი როლი ითამაშა მოლიერის პიესაში „სასაცილო არისტოკრატები“. რიზაფრატას როლი კარლ გოლდონის პიესაში „სასტუმროს დიასახლისი“. როგორც თვითმხილველნი ამბობენ —

„ჯუნიეტი, როგორც სხივი, ისე ბრწყინავდა!“. კარლ ებერტი კი საბოლოოდ დარწმუნდა, რომ თურქეთის თეატრს გოკჩერის სახით ჰყავს ჭეშმარიტი ტალანტი, რომელიც მსოფლიოს გააოცებდა. ასეც მოხდა.

დასაწყისში ჯუნიეტი მხოლოდ ებერტის სპექტაკლებში თამაშობდა: ჰემონი—სოფოკლეს „ანტიგონეში“, ოიდიპოსს მეფე — სოფოკლეს ამავე სახელწოდების ტრაგედიაში, პოლკოვნიკი ტელჩელი ლესინგის „კარისკაცის ბედნიერება“, კლეონტი—მოლიერის „გააზნაურებული მდაბიო“, ფაუსტი—გოეთეს — „ფაუსტის“ მიხედვით, დემეტრიოსი — შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ და ა. შ. ეს როლები ჯერ მხოლოდ მისი სამსახიობო კარიერის დასაწყისი გახლდათ. ამ როლების თამაშით მსახიობმა დიდი გამოცდილება მიიღო, ის უფრო ძლიერი გახდა და თავად დარწმუნდა, რომ მისი არჩევანი ურყევ საფუძველს ეყრდნობოდა. როგორც თავად ამბობს: „ბევრი ვიმუშავე, უამრავს ვკითხულობდი, განსაკუთრებით რომანებს, სადაც ჩემთვის საინტერესო, ღრმა ფსიქოლოგიური მოვლენების გახსნა იყო მთავარი“...

ყველაზე მნიშვნელოვანი მსახიობისათვის იყო ფორმის შეგრძნება, ემოციისა და გრძნობის ჰარმონიული შერწყმა და უმთავრესი — მხატვრული სახის ფსიქოლოგიური გახსნა და შეცნობა. მის თამაშში ერთდროულად იგრძნობოდა მკაცრი რეალიზმი და ამავე დროს ამაღლებული რომანტიზმი. ეს გასაოცარი სინთეზი მისი ხელოვნების გვირგვინი გახლდათ.

თამაშის დროს გოკჩერი ყოველთვის იცავდა ზომიერების გრძნობას. ძლიერ ემოციებს თვითკონტროლი სჭირდებოდა — ამას ვერ ისწავლი, თუ თავად მსახიობში არ ძევეს ეს თვისება — გოკჩერი კი ბუნებით მომადლებული ნიჭის

წყალობით ინტუიციურად შეიგრძნობდა ამას. იგი შესანიშნავად ფლობდა სპექტაკლს, პერსონაჟის რიტმს, თავისუფლად შეიგრძნობდა სცენურ სივრცეს — ამ სივრცეებში კი ავლენდა პარტნიორის შეგრძნებას.

ცნობილია, რომ შთაგონების გარეშე ხელოვნება არ არსებობს. შთაგონება — ბუნებით მომადლებული ბედნიერებაა, მაგრამ ეს არ არის საკმარისი. საჭიროა კიდევ სწავლა, შრომა. შრომა ყოველდღე, ყოველ წუთში და ყველგან, მთელი სიცოცხლის განმავლობაში.

და აი მისი შემოქმედებითი ცხოვრება! როლები ღვარივით მოედინებოდა. პერ გიუნტი — იბსენის „პერ გიუნტი“, მეფისტოფელი—გოეთეს „ფაუსტი“, რილვანი — ბაშკურდას „პაულასი“, პონცა პირანდელოს — „თუ თქვენ არ გეჩვენებთ — ესე იგი ეს ასეა“, შექსპირის „ჰამლეტი“. ჰამლეტის არნახული წარმატების შემდეგ, მსახიობმა ითამაშა მსოფლიო რეპერტუარის კიდევ ორი ურთულესი როლი — მეფე ლირი და ოიდიპოს მეფე. თვითმხილველნი აცხადებენ, რომ ჰამლეტთან ერთად ეს ორი როლი გოკჩერის შემოქმედების მწვერვალი იყო. როგორც ამბობენ მსახიობი სისხლხორცეულად შეერწყა გმირების სულიერ სამყაროს, ხოლო ოიდიპოსის როლისათვის იგი საბერძნეთის პრეზიდენტმა ქვეყნის უმაღლესი ორდენით დააჯილდოვა. აღსანიშნავია, რომ მსახიობმა ეს ჯილდო მიიღო მაშინ, როდესაც საბერძნეთსა და თურქეთს მტრული პოლიტიკური დამოკიდებულება ჰქონდათ. და სწორედ ამ ფაქტის შემდეგ, ორმა ქვეყანამ პოლიტიკური შეთანხმების პაქტს მოაწერა ხელი. ჯუნიეტი გოკჩერი კი თურქეთისა და საბერძნეთის „კულტურის ელჩი“ გახდა.

ჯუნიეტი გოკჩერი ყოველთვის დაუკმაყოფილებლობის გრძნობით გახლდათ შეპყრობილი. ის განუწყვეტლივ, ყოველ-

დღე მუშაობდა თავის თავზე. მსახიობი კ. სტანისლავსკის უშუალო მოსწავლე არ ყოფილა, მაგრამ მის სისტემას აღიარებდა და ამ სისტემის მიხედვით ცდილობდა მუშაობას. თურქეთის თეატრის არც ერთ მსახიობს არ მიუღწევია ჯუნიეტის არტისტული ხელოვნების დონემდე. თურქული თეატრის ისტორიაში მან სამუდამო ადგილი დაიმკვიდრა, როგორც შესანიშნავმა მსახიობმა და უმაღლესმა პროფესიონალმა.

ცნობილია, რომ თურქეთში პროფესიონალური რეჟისურა არ არსებობდა. ამ მხრივაც ძალიან მნიშვნელოვანია ჯ. გოკჩერის ღვაწლი თურქული თეატრის წინაშე. მიუხედავად იმისა, რომ მსახიობს სარეჟისორო ფაქულტეტი არ დაუმთავრებია, ის თურქული რეჟისურის ფუძემდებლად ითვლება. დღეისათვის ის უკვე პროფესიონალ რეჟისორად ითვლება. ჯ. გოკჩერი უამრავ სპექტაკლს დგამს, როგორც პროფესიულ თეატრში, ასევე თეატრალურ ფაქულტეტზე. ის ოპერაშიც დგამს სპექტაკლებს. მისი წარმოდგენები ძირითადად ნაციონალურ დრამატურგიას ეფუძნება, თუმც არც მსოფლიო კლასიკაა მისთვის უცხო. გოკჩერმა პირველმა დადგა თურქულ სცენაზე ი. შტრაუსის ოპერა „სალომეა“, ნევთ კადალასის „ვან გოგი“ და „გილგამეში“, ჯ. გოუნასის „რომეო და ჯულიეტა“, ჯ. პუჩინის „მადამ ბატერფლაი“ და „ბოჰემა“.

ჯუნიეტ გოკჩერის უნიკალურმა ხელოვნებამ ჭეშმარიტად გაამდიდრა ეროვნული ხელოვნების ისტორია. თავის შემოქმედებით მან ჩამოაყალიბა სკოლა, გოკჩერის სკოლა, სადაც იზრდებიან, ფალობდებიან ეროვნული თეატრალური კადრების მთელი თაობები.

ავლათუნ ნიმატჯადე

მხატვარი ალ. ბანძელაძე ე. წ. „ორმოცდაათიანელთა“ თაობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია. მის შემოქმედებაში, რომელიც ფერწერის დარგების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, აბსტრაქტულ სურათებს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავთ, ალ. ბანძელაძის აბსტრაქტულ ნაწარმოებთა სტილისტურ-მხატვრული ანალიზი ამ მხატვრული მიმართულებისადმი ურთიერთობის მოტივიზაციის კვლევას ისახავს მიზნად. კერძოდ, იმის გარკვევას, არსებობდა თუ არა რაიმე წინაპირობა აბსტრაქციონიზმის განვითარებისა ალ. ბანძელაძის ხელოვნებაში, ერთი მხრივ, აზრობრივ-იდეური და კომპოზიციური გადაწყვეტის და მეორე მხრივ, ამ ორი საწყისის სინთეზის თვალსაზრისით. არანაკლებ ინტერესს იწვევს ალ. ბანძელაძის აბსტრაქტული სურათების დამოკიდებულება აბსტრაქციონიზმთან, როგორც მიმდინარეობასთან.

როგორც ცნობილია, აბსტრაქციონიზმმა განვითარების ორი ეტაპი განვლო. ამ ორი ეტაპის მხატვართა შემოქმედებაში გარდა საერთო ნიშნისა, რაც მათი ნაწარმოების ნონფიგურატიულობაში მდგომარეობს, მხატვრული კონცეფციის თვალსაზრისით საკმაოდ დიდი განსხვავებაა. იდეურ-ვიზუალურ მხარეთა განსხვავებულობა უმთავრესად სურათის სტრუქტურისა და მასალის ახვავგარი გადაწყვეტით არის განპირობებული; ნაწარმოების კომპოზიციურ აგებასთან მიმართებაში უპირველესად სივრცისადმი დამოკიდებულებაა საინტერესო. ეს მომენტი, კერძოდ სივრცის პრობლემით დაინტერესება უფრო არსებითი იყო აბსტრაქციონიზმის პირველი ეტაპის მხატვრებისათვის, ვიდრე ექსპრესიული აბსტრაქციონიზმის წარმომადგენლებისათვის. ამის გამო ეს უკანასკნელნი პირველთ ძველი მხატვრობისადმი მიბაძვას უსაყვედურებდნენ. გარდა სივრცისადმი დამოკიდებუ-

ალექსანდრე ბანკელაძის აბსტრაქტული სურათები

თინათინ სახინაიძე

ლებისა განსხვავებული იყო ამ ორი
 თაობის წარმომადგენელთა მხატვრუ-
 ლი ამოცანებიც. თუკი პირველი ზე-
 რეალურის წვდომას და მაღალი სული-
 ვრების გადარჩენას ცდილობდნენ, მე-
 ორენი პიროვნული „მეს“ თავისებუ-
 რებათა წინ წამოწევით უცხადებდნენ
 რეალობას ამბოხს. ამრიგად, აბსტრაქ-
 ციონიზმის პირველი ჯგუფის მხატვრე-
 ბის შემოქმედებისათვის დამახასიათე-
 ბელი სულიერება, ექსპრესიულ აბს-
 ტრაქციონიზმში ადგილს უთმობს უფ-
 რო ინტიმურს, ავტორისეული განცდის.
 განწყობის, ხასიათის გადმოცემას. აბ-
 სტრაქციონიზმის პირველი ჯგუფის მხა-
 ტვრები კოსმიური ხატის შესაქმნელად
 მაინც სიღრმეში სწრაფვაზე არიან ორ-
 იენტირებულნი. ყველა მათგანი მეტად
 ორიგინალურად გადაჭრის ამ პრობლე-
 მას თუკი ეს მომენტი კანდინსკისთან
 აშკარად თვალში საცემია, დუსტურგის
 ოუ მონდრიანის ერთი შეხედვით
 ბრტყელი ფორმა სურათის ზედაპირზე
 მაინც არ „ჩერდება“. მაგალითად, მო-

ნდრიანის სუფთა ფერის გვერდით არ-
 სებული ე. წ. „უფერული“ ფერის „ჩა-
 ვარდნები“ მატერიალურისა და სივრ-
 ცულის დაპირისპირებად აღიქმება, სა-
 დაც უფრო მეტი ადგილი უკავია სივ-
 რცის აღმნიშვნელ „უფერულ“ ფერს.
 სრულიად სხვა დატვირთვას იძენს ექ-
 სპრესიულ აბსტრაქციონიზმში დინამი-
 კური ფორმა, კოლორიტი, გამოხატუ-
 ლებებს შორის არსებული ინტერვალე-
 ბი თუ ფერთა შეთანხმება-დაპირისპი-
 რება. მიუხედავად იმისა, რომ ამ
 ჯგუფის მხატვართა სურათების ზომები
 უფრო დიდია და ზოგ მხატვართან მე-
 ტად დიდ მასშტაბებსაც აღწევს, სურა-
 თის ზედაპირი უფრო დატვირთული,
 ნაკლებ სივრცულია. დიდი ყურადღება
 ექცევა რთულ ფორმათა მოულოდნელ
 დაპირისპირებებს, მკაფიო ფერწერულ
 ეფექტებს და ზედაპირთა განსხვავებულ
 ფაქტურას. ეს უკანასკნელი მომენტი
 გადამწყვეტ როლს თამაშობს საერთო
 განწყობილების შექმნაში. მასალის

ხასიათის მაქსიმალური გამოვლენა უმ-
თავრეს დატვირთვის ინტუიციას აკი-
სრებს. ამის შედეგად წარმოქმნილი იმ-
პროვიზაცია კი გზას უხსნის თავისუფალ
შემოქმედებით პროცესს. სივრცის ფუ-
ნქცია ექსპრესიულ აბსტრაქციონისტთა
სურათში თითქოს მახვილივით დასმუ-
ლმა ფერადმა სიბრტყემ იტვირთა, რო-
მელსაც, რადგან სივრცეს ქმნიდა
„ბრტყელი სივრცეც“ უწოდეს. იგი
განმსახვრეელ როლს თამაშობს ნა-
წარმოების მხატვრული სახის შექმნაში,
როგორც ტექნიკურ, ასევე მხატვრულ
ამოცანათა გადაჭრისას. პირველ შემ-
თხვევაში იგი მასალის ხასიათის გამო-
ვლენას უწყობს ხელს, როდესაც შე-
დარებით დაურღვეველი ერთიანი სი-
ბრტყის ფონზე მკაფიოდ აღიქმება თა-
ვისუფლად დენადი საღებავისა თუ ფუ-
ნჯით შესრულებული მონასმის კვალი,
მსუყე პასტოზურობა თუ თხელი. „შე-
მთხვევითი“ მონასმი. ფერადი სიბრ-
ტყე დიდ როლს თამაშობს იმ ხასიათის
გადმოსაცემად, რაშიც ამ მიმართულე-
ბის ე. წ. ექსპრესიულობა იგულისხმე-
ბა. მისი სიბრტყოვანების გვერდით აღ-
ნიშნული დინამიკა, გადმოცემული
სხვადასხვა ტექნიკური ხერხით, უფრო
მკაფიო და ქმედითაა. უფრო ნათლად
აღიქმება, როგორც ფორმათა მრავალ-
ფეროვნება, ასევე მოძრაობის ხასიათი,
მისი მიმართულება. დასახელებულ ნი-
შანთა სინთეზი კი გრძობად-აღქმადი
გარემოს ავტორისეულ ინტერპრეტა-
ციას გვთავაზობს, რომელიც ხან შედარ-
ებით ინერტიული, საკუთარ თავში
ჩაღრმავებულია, ხან კი დიდი სულიე-
რი ენერჯიის გადმოფრქვევის მონაწი-
ლედ გვაქცევს. ამრიგად, კლასიკური
აბსტრაქციონიზმისაგან განსხვავებით
ექსპრესიულმა აბსტრაქციონიზმმა სრუ-
ლიად სხვა მხატვრული ამოცანა გადა-
ჭრა, როდესაც სახვითი ობიექტის და-
ნაწევრებას შეუღდა. კერძოდ, როცა
სახვით ობიექტად, სასურათო სიბრ-
ტყის „მთლიან გამოხატულებად“ იქცა
სახვითი ელემენტები: მონასმი, სპონ-
ტანური ლაქა და განსაკუთრებით ფე-

რადი სიბრტყე.¹ აღსანიშნავია, რომ 60-
იან წლებში შექმნილი სახვეწილო-
ვნების ახალი მიმდინარეობები ექსპრე-
სიულ აბსტრაქციონიზმს „ზედმეტ“
სივრცულობას უსაყვედურებდნენ.² თუ-
მცა აღნიშნული საკითხი მსჯელობის
სხვა თემაა. და ჩვენს მიერ დასმულ ამ-
ოცანას სცილდება.

აღ. ბანძელუაძის აბსტრაქციონიზმთან
დამოკიდებულების საკითხში ყურად-
ღებას იპყრობს ერთი მნიშვნელოვანი
მოვლენა, კერძოდ, დ. კაკაბაძის ფენო-
მენი. როგორც ცნობილია, ქართულ
მხატვრობაში სწორედ დ. კაკაბაძემ შე-
ქმნა პირველი ე. წ. „უსაგნო“ სურათი.
მისი აბსტრაქტული ნიმუშები შედეგია
იმ ღრმა მეცნიერული ძიებისა, რომე-
ლსაც მთელი ცხოვრება ეწეოდა მხატ-
ვარი. თუკი საფუძვლიანად გავცნობით
დ. კაკაბაძის აბსტრაქციებას და თეო-
რიულ ნაშრომებს, როგორც მისი თა-
ნამედროვე ხელოვნების, ასევე საერ-
თოდ ხელოვნების რაობის შესახებ და
ყოველივე აღნიშნულს შევადარებთ
ზემოხსენებულ აბსტრაქციონისტ მხატ-
ვართა შემოქმედებას, ბევრ საკითხს
მოეფინება ნათელი. დ. კაკაბაძე არა-
სოდეს უწოდებს თავს აბსტრაქციო-
ნისტს. „უსაგნო“ სურათების შექმნის
ბიძგის მიმცემად მას მხოლოდ და მხო-
ლოდ კუბიზმი მოაჩნია, რომელიც დაე-
ხმარა შექმნა არა რეალური, არამედ
კონსტრუქციული სამყარო შთაბეჭდი-
ლებების³. დ. კაკაბაძის აბსტრაქციებაში
მცირეოდენი ცვალებადობით ვლინდება
მისი ფიგურაციული სურათის თავისე-
ბურებანი: კომპოზიციის აგების კლასი-
კური პრინციპი, აქცენტთა განაწილე-
ბის სრული წონასწორობა, მკაფიო ნა-
ნატი, ფერადოვანი ლაქების მკაცრი
ორგანიზებულიობა და დიდი სივრცული
თავისუფლება. დ. კაკაბაძის სურათისა-
თვის დამახასიათებელ გხვნოვადება
მის აბსტრაქციებაში კულმინაციას აღწევს.
აღსანიშნავია, რომ დ. კაკაბაძის აბსტ-
რაქციული სურათები საერთო მხატვ-
რული ამოცანით საგრძნობლად განსხ-
ვავდება აბსტრაქციონიზმის, როგორც

პირველი, ისე მეორე ჯგუფის წარმომადგენელთა შემოქმედებისაგან. თუკი ეს უკანასკნელი მხოლოდ ზერეალურში ჰქონებენ შვებას, ეს უცნობია დ. კაკაბაძისათვის, რომელიც წერს: „ქართველებისათვის ცა და მიწა სამუდამოდ არასოდეს გაყრდნა. ჩვენ სული უსხეულოდ ვერ წარმოგვიდგენია და სხეული კიდევ უსულოდ.“ რამდენადაც შესანიშნავია დ. კაკაბაძის აბსტრაქციები, იმდენად შორს არის იგი თვით აბსტრაქციონიზმის ძირითადი ნიშნებისაგან. მხედველობაში გვაქვს ერთი მხრივ, კლასიკური აბსტრაქციონიზმისათვის დამახასიათებელი რეალობიდან მოწყვეტა, მხოლოდ ზერეალურის აღიარება, მეორე მხრივ ექსპრესიული აბსტრაქციონიზმის სუბიექტივიზმით გატაცება და ორივე ჯგუფისათვის სახასიათო მანამდე არსებული ხელოვნების უარყოფა. დ. კაკაბაძის აბსტრაქციები, ისევე, როგორც ფიროსმანის შემოქმედება, სკოლას, ტრადიციას არ ქმნის. თუკი ფიროსმანის შემოქმედებაში ეს მომენტი განპირობებულია სტილის განსაკუთრებული ორიგინალობით, რომელიც მხატვრობის არც ერთ სკოლას არ ექვემდებარება, დ. კაკაბაძისთან შემდეგ გარემოებაზე შეიძლება აქცენტის გამახვილება. როგორც აღვნიშნეთ, პირველ რიგში ყურადღებას იპყრობს მჭიდრო კავშირი მის ფიგურაციულ და აბსტრაქციულ სურათს შორის. ეს უკანასკნელი თითქოს თანდათან მიიღებთან საგნობრივი სურათებიდან და ავლენენ არა მხოლოდ მხატვრის ესთეტიკურ კონცეფციას, არამედ განზოგადებული სახით მის თეორიულ ნაშრომებში გამოხატულ ფილოსოფიურ აზროვნებასაც. დ. კაკაბაძის აბსტრაქციები ღრმა ძირების შემცველია. მისი ყოველი დამახასიათებელი ნიშანი ვიზუალური თუ იდეური, მრავალგზის ნაცადი გზით, თანდათანობითი სრულყოფის სახით არის მიღებული. ამის ნათელსაყოფად საკმარისია გავიხსენოთ მხატვრის ხელოვნების სხვადასხვა დარგით დაინტერესება, სურათის სერი-

ულობისადმი სწრაფვა და საკუთარ მხატვრულ შეხედულებათა თეორიული სახით ჩამოყალიბება. თითოეული ნიშნული ნიშანი უფრო დაწვრილებითი სახით განხილვისას თავის მხრივ კიდევ სხვა მრავალ განშტოებას შეიცავს. ამდენად, ღრმა რაციონალიზმზე დამყარებული ხელოვნება, რომელსაც როგორც მხატვრული ნიჭიერების, ასევე ორიგინალური აზროვნების მქონე ხელოვანი ქმნის, უმრავლეს შემთხვევაში სხვათა მიერ მისი ათვისება-განვითარების საშუალებას არ იძლევა. შესაძლებელია ამ გარემოებამაც განაპირობა ის ფაქტი, რომ 80-იან წლებში. როდესაც ქართველ აბსტრაქციონისტთა პირველი გამოფენა მოეწყო, სადაც ალ. ბანძელაძის და მისი მოწაფეების ნიმუშები იყო წარმოდგენილი, სწორედ ალ. ბანძელაძე აღიარეს ქართულ ხელოვნებაში აბსტრაქციონიზმის ფუძემდებლად. რატომ უნდა, ამ აზრის მომხრეებს დ. კაკაბაძის აბსტრაქციების უარყოფა კი არ სურდათ, არამედ ასეთი ფორმულირებით ალ. ბანძელაძის მიერ ამ მიმართულებაში შექმნილი გარკვეული მხატვრული სისტემის, სკოლის პრინციპების დამკვიდრებას უსვამდნენ ხაზს.

ალ. ბანძელაძემ აბსტრაქციული სურათების შექმნა 60-იანი წლების შუა ხანებში დაიწყო. ამ დროისათვის ყოფილ საბჭოთა კავშირში სასტიკად იკრძალებოდა მოდერნიზმული ხელოვნებისადმი ინტერესი. ამიტომ, მხატვარი 80-იან წლებამდე, შეიძლება ითქვას იატაკქვეშ ქმნიდა ამ მიმართულების ნაწარმოებებს. აღნიშნული ვითარებიდან გამომდინარე მას არავითარი ინფორმაცია არ გააჩნდა აბსტრაქციონიზმის წარმომადგენელთა შემოქმედების შესახებ. მან, იმპრესიონიზმიდან დაწყებული ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით უახლესი ხანის დასავლეთ-ევროპული ფერწერის ყველა მიმართულებაში მოსინჯა თავისი შესაძლებლობები და ბოლოს თითქოს ლოგიკური აუცილებლობა იგრძნო, შეექმნა აბსტრაქტული სურათი. ალ. ბანძელაძის აბსტრაქციების

მთლიანობაში გააზრების შედეგად ნათლად წარმოჩნდება ის ცვლილებები, რასაც განიცდის შემოქმედის მხატვრული ენა. შესრულების დონის გამომსახველობის, მხატვრულ ამოცანათა თავისებურებებით ყოველი ათწლეული მკაფიო ცვალებადობით აღინიშნება. აღბანძელაძის 60-იან წლებში შესრულებული აბსტრაქტული სურათებიდანვე იგრძნობა სწრაფვა ერთნაირი სიძლიერით გამოვლინდეს სურათის შემადგენელი ყოველი კომპონენტის თვისება და მიღწეულ იქნას მათი ორგანული ერთიანობა. ამისათვის მხატვარს უკვე ნაცადი ხერხების ახალ მხატვრულ ხარისხში ტრანსფორმირება და თუ შეიძლება ითქვას ქანრული მრავალფეროვნება ეხმარება. მართალია, 60-იან წლებში შესრულებული ამ ჯგუფის სურათები ზოგადი აბსტრაქციონიზმის ჩარჩოებში ექცევა, მაგრამ მათი სახეობრივი გადაწყვეტის თავისებურება სხვადასხვა ქანრის ასოციაციას ბადებს, როგორებიცაა პორტრეტი და პეიზაჟი. რა თქმა უნდა, აღნიშნული სურათების ამ ქანრებისადმი მიკუთვნება პირობით ხასიათს ატარებს, რადგან ამ შემთხვევაში პორტრეტისა და პეიზაჟის ქანრებისადმი მიმართვა მხოლოდ საბაზის აბსტრაქტული ნაწარმოების შესაქმნელად. გვხვდება აგრეთვე სუფთა სახის აბსტრაქციები, რომლებიც მკაფიო გეომეტრიულობით გამოირჩევიან.

ე. წ. პორტრეტებში ნათლად იგრძნობა გარდამავალი ეტაპი საგნობრივი სურათიდან აბსტრაქციაზე. თუკი აღბანძელაძის აღრეული ხანის პორტრეტებში ყურადღების ცენტრში იყო ტიპის ინდივიდუალურ ნიშანთა გადმოცემა, რაც პოზის, გამომეტყველების საშუალებით მიიღწეოდა, ახლა აღნიშნულ მხარეებზე ნაკლებ აინტერესებს მხატვარს. ამ ჯგუფის სურათებში ფორმის ხასიათი, მისი სტრუქტურის ჩვენებაა უმთავრესი. ამ ფუნქციას ყოველ ნაწარმოებში სხვადასხვა კომპონენტი ასრულებს. ხან ფერია წამყვანი, ხან ხაზი, ხან კი ორივე ერთად. ყველა შემ-

თხვევაში კი ავტორის მიზანი ფორმის დაშლაა, რის შედეგადაც სივრცეში არამხოლოდ მთელი კომპოზიციის რეგულირება, არამედ დაშლილი ფორმის სწორად აღქმის ორგანიზებაც უნდა განსაზღვროს. ე. წ. პორტრეტებში ამაკარად შეინიშნება „არსენას ლექსის“ გაფორმების მხატვრული მანერის გამოყენება, რომელსაც უკვე სრულიად განსხვავებულ ინტერპრეტაციას უძებნის მხატვარი. „არსენას ლექსის“ ილუსტრაციებში გამოყენებული ჩაკეტილი ფორმა ახლა ადვილს უთმობს „გახსნდ“, ერთმანეთში გადამდინარე გამოსახულებას, რაც დინამიკური ხაზის ინტენსიური ფერის, ბრტყელი ლაქის მოულოდნელი დაპირისპირებით მიიღება. „პორტრეტებში“ სხვაგვარია ფორმის სივრცისადმი დამოკიდებულებაც. მართალია, გამოსახულებანი უფრო სიღრმისკენ მოძრაობაზე არიან ორიენტირებულნი, მაგრამ შედარებით დაუტვირთავი ფონისა და ფორმის მრავალნაწილიანობის დაპირისპირება გარკვეულ შეუსაბამობას წარმოქმნის. ამრიგად, თუკი „არსენას ლექსის“ ილუსტრაციებში თითქოს მათემატიკური სიზუსტით იყო გათვლილი გამოსახულების სივრცესთან შეთანხმების და აქედან გამომდინარე მთლიანი კომპოზიციის ორგანიზების საკითხი, პორტრეტებში ეს პრობლემა ჯერ კიდევ დასაძლევია. აღნიშნულ ნიმუშებში არ არის მიღწეული, როგორც ფორმის მხატვრული ერთიანობის, ასევე მისი საერთო ფონთან შეხამების მომენტი, რის შედეგადაც ესა თუ ის აქცენტირებული სახეით ხერხი თვითმიზნურ ხასიათს იღებს.

60-იან წლებშია შესრულებული სურათები, რომლებიც სივრცის აგების თავისებურებით პეიზაჟის ასოციაციას ქმნიან. მათში უკვე ჩანს შცდელობა სუფთა აბსტრაქციებზე გადასვლისა. მაგრამ ჯერ კიდევ „ხელის ჩასაჭიდს“ იტოვებს მხატვარი, რადგან კვლავ იგრძნობა საგნობრივი სამყაროს არსებობა, ეს უპირველესად სივრცესთან მი-

მართებაში იგულისხმება. ამ სახის სურათებში ყოველთვის მონიშნულია ჰორიზონტის ხაზი, რის შედეგადაც სურათის ქვედა ნაწილი, რომელიც წინა პლანს ქმნის, მიწის შთაბეჭდილებას ტოვებს. სურათის დანარჩენი არე კი სივრცედ, ჰაერად არის თვალის მიერ აღქმული. ფერი ამ სახის სურათებში მეტად თავშეკავებულად გამოიყენება. ბატონობს ერთი ძირითადი ფერი, სადაც ჰორიზონტის ხაზის, სივრცის მოძრაობისა და გამოხატულებათა ფორმების გამოსავლენად მეტად ძუნწად ან იმავე ფერის სხვა ტონალობა, ანდა ნეიტრალური ფერები — თეთრი ან ნაცრისფერია გამოყენებული. ასეთ ნაწარმოებთა ჯგუფს განეკუთვნება ერთ-ერთი ადრეული ხანის კომპოზიცია, რომელიც 1966 წელსაა შესრულებული ნაწილობრივ აღწევს კიდევ ამ მიზანს, 61X74, ტილო, ზეთი), სურათი გამომსახველობით ხერხთა მაქსიმალური ლაკონიზმით გამოირჩევა. მხატვრის მიზანია მოახერხოს რეალურისა და არარეალურის შერწყმა და შექმნას დაძაბული, მღელვარე განწყობა. მხატვარი ნაწილობრივ აღწევს კიდევ ამ მიზანს, მაგრამ გარკვეული უკმარისობის გრძობა მინც ვგრჩება. რადგან, აბსტრაქტული ფორმისა და კომპოზიციის აგების პრინციპის სხვადასხვა სახეობრივ პლანში გააზრების შედეგად, ერთიანი მხატვრული სისტემის შემუშავება ვერ ხერხდება.

ადრეული პერიოდის ნიმუშთაგან მხატვრული თვალსაზრისით უფრო სრულყოფილი სუფთა სახის აბსტრაქტული სურათებია. აღსანიშნავია მცირე ზომის კომპოზიცია, რომელიც 1968 წელსაა შესრულებული. (36X45, ტილო, ზეთი). მოცისფრო-მონაცისფრო ფონზე ცენტრში გამოსახულია ლურჯი, სქელი მონასმით შესრულებული ოთხკუთხედი. ლურჯი ფერი მხოლოდ კონტურს აღნიშნავს. ოთხკუთხედის სიბრტყეს კი ფონი ქმნის. კომპოზიცია ერთი შეხედვით შეიძლება სტატიკური მოგვიჩვენოს, მაგრამ დაკვირვებისას მეტად საინტერესო მოძრაობა და აქე-

დან მომდინარე ხასიათი ვლინდება. (36X45) სფერო-ნაცრისფერ ფონზე, რომელზეც, მცირე შტრიხებად ჰორიზონტალურად გაწოლილია ფუნჯის მოძრაობის კვალი, ლურჯი ხაზით შემოსაზღვრული ოთხკუთხედი ერთსა და იმავე დროს სიბრტყედაც აღიქმება და გამკოლ სივრცედაც. ამიტომ ოთხკუთხა ფორმა ერთი მხრივ, შეგვიძლია მივიჩნიოთ ობიექტად, რომელიც გარშემოსაზღვრულია ცისფერი ფონით და მეორე მხრივ, იგი თითქოს ერთგვარი სარკმელია, რომელიც გზას უხსნის სიღრმისკენ მიმდინარე მოქმედებას. უცხოელმა კრიტიკოსებმა მაღალი შეფასება მისცეს ამ ნაწარმოებს და „მინიმალური“ ხელოვნების ნიმუშებს შეადარეს. ეს სურათი მთელი რიგი ნიშნებით მართლაც ეხმანება პოსტმოდერნისტულ მიმართულებებს. მხედველობაში გვაქვს მინიმალური ხელოვნება და კონცეფტუალიზმი. პირველისაგან აღსანიშნავია კომპოზიციის მაქსიმალური გამარტივება, მისი უბრალოება, მეორისაგან ელემენტების შემადგენლობის და ჩანაფიქრის სტრუქტურის გამოვლენა, რაღაც იდეის მოცემა, რომლის ზორცშესხმა მაყურებლის ცნობიერებაში ხდება. თუმცა, სურათი მისი განსხვავებული სახვითი ხერხების გამო, არცერთ და არც მეორე მიმართულებას არ მიეკუთვნება. როგორც ცნობილია, მინიმალური ხელოვნებისა და კონცეფტუალიზმის წარმომადგენლები უპირველესად სურათის ტრადიციული მხარეების: მასალის, ჩარჩოს და ზედაპირის გაქრობას მოითხოვდნენ. ამრიგად, აღნიშნული კომპოზიციისათვის დამახასიათებელი სიახლენი შეგვიძლია აღვიქვათ როგორც მხატვრის მიერ გარკვეული ძიების შედეგად მიღებული ახალი ნიშან-თვისებანი.

70-იან წლებში შესრულებულ ნაწარმოებთა უმრავლესობა უცხოეთშია გასული. მათგან მხატვრის სახელოსნოში მხოლოდ რამდენიმე ნიმუშს შევხვდით. მიუხედავად მათი სიმცირისა, მაინც საგრძნობია ის ახალი ნიშნები, რომლებიც ამ ათწლეულში შეიძინა მხა-

ტერის შემოქმედებამ. ყურადღებას იპყრობს კომპოზიცია, რომელიც ე. წ. პეიზაჟების რიცხვს შეგვიძლია მივაკუთვნოთ (83X92 ტილო, ზეთი). აღსანიშნავია, რომ მასში უკვე დაძლეულია ის სიმშრალე, რითაც ხასიათდებოდა 60-იან წლებში შესრულებული ამ სახის სურათები. მართალია სივრცის აგებას იგივე პრინციპი უდევს საფუძვლად, მაგრამ სხვადასხვა პლანის შემოტანის გამო, იგი უფრო გართულებულია. პორიზონტის ხაზის გარდა მოცემულია ერთმანეთის პარალელურად დადებული სხვადასხვა ფერის მორკალური ხაზი. მათი სიღრმეში მიმდინარე მოქმედებებს შედეგად ვიღებთ მრავალ, ფორმითა და სიმაღლით განსხვავებულ. ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამიჯნულ პლანს. ამის შედეგად ცის აღმნიშვნელ ზოლს მკირე ადგილი ეთმობა. ამრიგად, ხაზგასმულია არა სივრცის ზესწრაფვა, არამედ სიღრმისეული მოძრაობა. კომპოზიციის გასაწონასწორებლად მხატვარი გორაკების აღმნიშვნელ მორკალურ ხაზებს ამდიდრებს ვერიტიკალური, მკაფიო ფერადოვნებით გამორჩეული სწრაფი, დინამიკური მონასმით შექმნილი ხაზებით. ყურადღება მახვილდება ხაზთა ხასიათზე, მათი მოძრაობის, სისწის, ფერის მოულოდნელ ცვალებადობაზე, რის შედეგადაც ისინი ხან ხეების, ხან კი ბუჩქების შთაბეჭდილებას ტოვებენ. ამრიგად, თუკი წინამავალი ხანის ნიმუშში რეალურისა და განყენებულის შერწყმა ვერ მოხერხდა, განსახილველ სურათში განსხვავებულ მხატვრულ მიდგომას ვხვდებით. ნაწარმოების ყოველი კომპონენტი თუ ერთიანი კომპოზიცია, რეალობის იმ ოდენობას შეიცავს, რამდენადაც აბსტრაქტულს. ამიტომაც ტოვებს სურათი ერთსადაიმავე დროს ეგზოტიკური პეიზაჟისა და ამავე დროს აბსტრაქტული სურათის შთაბეჭდილებას. ცალკე აღნიშვნას მოითხოვს სურათის ფერწერული შესრულების მანერა. 60-იანი წლების აბსტრაქციებისაგან განსხვავებით განსახილველი ნიმუში ინტენსიური ფე-

რადოვნებითაც განსხვავდება. მხატვრის მიზანი თითქოს მოულოდნელი ფერით ეფექტის მოხდენაა. ცისფერის, ინტენსიურის, შაბიამინისფერის, თეთრის სწრაფი რიტმიული მონაცვლეობა, მოუხედავად ხალისიანი ფერადოვნებისა, მღელვარე განწყობილებას ქმნის. იმავე 1977 წელს შესრულებულ სურათში „ევოლუცია IV“ 158X92, ტილო, ზეთი) მთავარ გამომსახველობით ხერხად კვლავ ფერი გვევლინება. ვერტიკალურად წაგრძელებული ფორმატის ზედაპირის უმეტესი ნაწილი თეთრ ფერს უკავია. ალაგ-ალაგ თითქოს ეს სითეთრე მოულოდნელად გაირღვაო—ცისარტყელის ფერთა ელვარება შემოგვანათებს. ფერი დინამიკური, სხვადასხვა ზომის ხაზებით არის წარმოდგენილი. სურათში დაძაბულ განწყობილებას მკაფიო დაპირისპირებანი ქმნიან. ერთი მხრივ, თეთრის გვერდით ფასადების უეცარი ამოფრქვევა და მეორეს მხრივ, თეთრი სიბრტყის სტატისტიკა და ფერადი ხაზების მოუსვენარი მოძრაობა.

აღ. ბანძელაძის 80-იან წლებში შესრულებული აბსტრაქციები მრავალი ასპექტით არის საინტერესო. მათში უკვე სრული სახით გამოვლინდა იმ დაძაბული შრომისა და წვის შედეგი, რომელსაც წლების განმავლობაში ეწეოდა მხატვარი. ამ სურათებთან დაკავშირებით ყურადღებას იპყრობს აღ. ბანძელაძის შემოქმედების ნიშანდობლივი თვისება, კერძოდ რომელიმე თემისა თუ მხატვრული ხერხის ზშირი გამოყენება მათდამი ახალი ინტერპრეტაციის მინიჭების მიზნით. აღსანიშნავია, რომ თუკი 60-იან წლებში შესრულებულ ნაწარმოებებში მხატვარი უდრეგისი სიფრთხილით უდგება სურათის იდეურ-ემოციური მხარისა თუ კომპოზიციის შემადგენელ ნაწილთა თავისებურებების გამოვლენისა და მათი სინთეზირების საკითხს, ახლა იგი უდიდეს გაბედულებას იჩენს. ამ გაბედულებებს შედეგია ის, რომ ამჟერად მხატვარი აღარ იფარგლება ერთი რომელიმე კო-

ნკრეტული მხატვრული ამოცანით, რო-
დესაც ასეთი გადაწყვეტა ხანდახან თვი-
თმიზნურ ხასიათს იღებდა. მაგალითი-
სათვის შეგვიძლია განვიხილოთ ნიმუ-
ში, რომელიც ზემოაღნიშნული „პეი-
ზაჟების“ რიცხვს შეეკუთვნება (19X92,
ტილო, ზეთი) ამ სახის ნიმუშებიდან,
რომლებიც 60-იან და 70-იან წლებში
ვგვხვდებით, უფრო მეტი სრულყოფილე-
ბით სწორედ უკანასკნელ ათწლეულში
შესრულებული ნიმუშები გამოირჩე-
ვიან. მიუხედავად ამისა, განსახილველ
ნაწარმოებში მხატვარი უარს ამბობს ამ
ხაზის განვითარებაზე და 60-იან წლებ-
ში შესრულებული ნიმუშების მხატვ-
რულ გადაწყვეტას უბრუნდება. რო-
გორც ჩანს, მას მოსვენებას არ აძლევს
ის შეუსაბამობა, რომელიც აბსტრაქტუ-
ლი და რეალური ფორმების შეუთავსე-
ბლობამ წარმოშვა. 80-იან წლებში შე-
სრულებულ სურათში კი ამ პრობლემის
დაძლევა ნაწარმოების შემადგენელი
ყველა კომპონენტის ერთ მხატვრულ
ხარისხში გააზრებითა და აქედან მი-
ღებულ მათი ბუნებრივი გაერთიანე-
ბით გახდა შესაძლებელი. საპირისპი-
რო საწყისთა ზომიერი შეხამების შე-
დეგია ის, რომ კომპოზიცია, მიუხედა-
ვად აგებიდან გამომდინარე გარკვეული
ხილული, რეალური ნიშნების არსებო-
ბისა, ჩვენს წარმოსახვაში იძენს აბს-
ტრაგირების იმ ოდენობას, რამდენადაც
აბსტრაქტული ფიგურები მკაფიოდ გა-
მომსახველი კონტურით უახლოვდებიან
რეალურ საგნებს. საპირისპირო საწყი-
სთა შეხამების პრობლემის გადაჭრამ,
ბუნებრივია არა მხოლოდ სურათის ში-
და სტრუქტურაზე, არამედ მის აზრობ-
რივ-ესთეტიკურ მხარეზეც მოახდინა
გავლენა. რეალური ობიექტის თითქოს
ჩვენს თვალწინ მომხდარი აბსტრაგირე-
ბის შედეგად მიღებული ფორმა თავს-
დება რა პეიზაჟის ძლიერად ტრანსფო-
რმირებულ სივრცეში, ყურადღება მა-
ხვილდება არა მხოლოდ ამ გარდაქმნა-

თა ხასიათზე, არამედ დროზეც, რო-
გორც ამ პროცესის მთავარ შემოქმედ-
ზე. ამ შემთხვევაში სრულიად სხვა-
დატვირთვა შეიძინა ფერადოვანი გამის
მაქსიმალურმა სისადავემ და ზედაპი-
რის სიგლუვემ. მათი წყალობით უფრო
ძლიერად შევიგრძობთ სიჩუმით, სი-
ცარიელთა, რაღაც შინაგანი დაძაბუ-
ლობით წარმოქმნილ დრამატულ და ამ-
ავე დროს იდუმალ განწყობას.

80-იან წლებში შესრულებულ ნამუ-
შევართაგან საკმაოდ ბევრია ისეთი სუ-
რათი, რომლებშიც საინტერესო კო-
ლორიტულ ძიებებს ავითარებს მხატვა-
რი. თუკი ადრეული პერიოდის ნიმუ-
შები ამ მხრივ შედარებით თავშეკავე-
ბულია, იგივეს ვერ ვიტყვით განსახილ-
ველ ნაწარმოებებზე. აღნიშნულ სუ-
რათებშიც რამდენიმე ხაზით ვითარდე-
ბა მხატვრის ძიებანი. ერთ შემთხვე-
ვაში, თუკი წამყვანი მნიშვნელობა ენი-
ჭება ფერადოვან სიბრტყეს, მეორეში
ფერის გამომსახველობა მჭიდრო კავ-
შირშია მკაფიო პლასტიკურ აქცენტე-
ბთან, რომლებიც თითქოს რეალურ სა-
გნებსაც კი მოგვაგონებენ. ამ მხატვრულ
ამოცანათა გადაჭრაში დიდ როლს თა-
მაშობს ფერი და ზედაპირის ფაქტურა.
ეს უკანასკნელი მომენტი ასეთი სახის
სურათებში განსაკუთრებულ მნიშვნე-
ლობას იძენს. რიგ შემთხვევაში მხატ-
ვარი ზეთის საღებავით ქმნის ტუშის,
აკვარელის, ცარცის, ფანქრის ფაქტურ-
ას. ეს ხერხი უმთავრესად იქითკენ
არის მიმართული, რომ ნათლად გამო-
ავლინოს თითოეული გამოსახულების
ფორმის ხასიათი და ამავე დროს შექმ-
ნას დინამიკურ რიტმზე აგებული კომ-
პოზიცია.

ალ. ბანძელაძის შემოქმედების ბოლო
ეტაპზე შექმნილ ნაწარმოებთაგან გა-
ნსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს
დიდი ზომის აბსტრაქციები. იმის მტკი-
ცება, რომ სურათის დიდი ზომა მხატ-
ვარს ხაზგასმულ მონუმენტალურობის
მისაღწევად სჭირდება, არ იქნება სწო-
რი, რადგან მისი მცირე თუ საშუალო
ზომის აბსტრაქციებით საკმაოდ მონუ-

მენტურ შთაბეჭდილებას ტოვებენ. დი-
დი ზომის კომპოზიციებისადმი სწრაფ-
ვა შეიძლება აიხსნას სურვილით უფრო
ძლიერი დინამიკით და ფორმათა მრავ-
ალფეროვნებით მეტი დრამატიზმი თუ
ექსპრესია მიანიჭოს სურათს.

ცალკე აღნიშვნას მოითხოვს ალ. ბან-
ძელაძის აბსტრაქტული გრაფიკის ნი-
მუშები. თუკი ფერწერულ აბსტრაქცი-
ებში მთავარი ყურადღება ექცეოდა გა-
წნოვადებულ აზრსა და განწყობას,
გრაფიკული აბსტრაქციები ინტიმურო-
ბით ხასიათდებიან. ისინი თითქოს მო-
ნაწილედ გვაქცევენ მხატვრის განსა-
ზღვრული ამბითა და მოვლენით წარ-
მოშობილი ემოციისა, რომელიც ხან
თვალისმომჭრელი ფეიერვერკისებური
ელვარებით საზეიმო ხალისს ბადებს,
ხან კი ჩამქრალ ფერთა მკაცრი წონა-
სწორობა სულიერ მღვღავრებაზე მიგ-
ვინიშნებს. გრაფიკულ აბსტრაქციათა
მხატვრული სახის შექმნაში განსაზ-
ღვრელი როლი ითამაშა მასალის ხასი-
ათმა. სურათები თეთრ, სქელ ქაღალდ-
ზეა შესრულებული, სადაც უმეტეს შე-
მთხვევაში ქაღალდის ზედაპირის დიდი
ჩნჭილი დაუმუშავებელი რჩება. ჩა-
წარმოებთა უმრავლესობა შერეული
ტექნიკით სრულდება. ავტორი მეტად
ოსტატურად უხამებს ერთმანეთს ზე-
თის საღებავს, ფანქარს, აკვარელს,
ტუშს, გუაშს. მას სურს მაქსიმალურად
გამოავლინოს თითოეულის სპეციფიკა.
ამ პროცესში დიდი მხატვრული დატ-
ვირთვა აკისრია ქაღალდის დაუმუშავე-
ბელი ზედაპირის დიდ სიბრტყეებს. მა-
თი მკაფიო სითეთრის გვერდით სხვა-
დასხვა ეფექტს ახდენენ დიდი ინტენ-
სივობით გამორჩეული ფერები (ფერა-
დი ფანქარი, აკვარელი) და მონოქრო-
მულ გამაზე აგებული ჩამქრალი ფერე-
ბით შექმნილი დიდი სიბრტყეები, რო-
მლებიც მკაფიო სილუეტის უქონლო-
ბის გამო ხანდახან ფონის როლსაც თა-
მაშობენ (ზეთის საღებავი, გუაში). ტუ-
შით შექმნილი დიდი სიბრტყეებისა და
შავი, რბილი ფანქრით შესრულებული
თხელი ხაზების გამომსახველობაც მხო-

ლოდ ქაღალდის ზედაპირთან დაბრ-
სპირებით არის შთაბეჭედავი. აბსტრა-
ქტული გრაფიკის ნაწარმოებთა მხა-
ტვრული სახის შექმნაში დიდ როლს
თამაშობს ქაღალდის დაუმუშავებელი
ზედაპირის ფორმა. სწორედ მისი ზომა
განსაზღვრავს კომპოზიციის პლანებად
დაყოფას და სურათში განვითარებულ
მოძრაობის თავისებურებას. რამდენადაც
მცირეა ქაღალდის დაუმუშავებელი
ზედაპირის ფორმა, იმდენად გამოსახე-
ლებანი შიგნიდან გარეთ მოძრაობაზე
არაიან ორიენტირებულნი. ზოლო რამ-
დენადაც დიდ სიბრტყეებად არის იგი
მოცემული, იმდენად მოძრაობა უფრო
თავისუფალი და სიღრმისკენ მიმართუ-
ლი ხდება.

ალ. ბანძელაძის აბსტრაქტული სურა-
თების სტილისტურ-მხატვრული ანალი-
ზი საშუალებას გვაძლევს გავარკვიოთ
საკითხი, რომელიც ჩვენს ერთ-ერთ
მთავარ ამოცანას წარმოადგენს. კერ-
ძოდ; რა წინაპირობა არსებობდა იმი-
სათვის, რომ მხატვარს აბსტრაქტული
ნაწარმოებები შეექმნა. თუკი თვალს
გადავაგვლებთ ალ. ბანძელაძის ადრეუ-
ლი ხანის ნაწარმოებებს, დავინახავთ
რომ „არსენას ლექსის“ გაფორმების
მეორე ვარიანტი მის შემოქმედებაში
საეტაპო მნიშვნელობას იძენს. მისი მხა-
ტვრული სახე მეტყველებს იმაზე, რომ
მხატვარი არ კმაყოფილდება მიღწე-
ლით და უფრო ღრმად ავითარებს ძი-
ებას. კერძოდ, მიაღწია რა შესაბამის
სახეითი ხერხების საშუალებით გარე-
მოსა და ფორმის კონსტრუქციის სწორ
ორგანიზებას, ამჯერად სასურათო ზე-
დაპირის ცალკეული დეტალის ხასიათის
გამოვლენის სურველმა დეკონსტრუქ-
ციისკენ უბიძგა მხატვარს. ეს სურვილი
შეუძლებელია გავიგოთ, როგორც მხო-
ლოდ ფორმალური მხარის ძიებდან
მომდინარე. მას უფრო ღრმა ძიებები
აქვს. ამის თქმის საფუძველს გვაძლევს
ალ. ბანძელაძის ადრეული ეტაპის სუ-
რათების მხატვრული ხედვის თავისე-
ბურებანი, როგორც ცნობილია, კომ-

პოზიციის აგებისა და მხატვრული ფორმის დეკონსტრუქციისკენ სწრაფვა მეოცე საუკუნის მხატვრობისათვის არის დამახასიათებელი. დეკონსტრუქცია არის შემადგენელი ცალ-ცალკე ნაწილების მნიშვნელობების დამოუკიდებელი წინ წამოწევის ან გააქტიურების გამოხატვის პროცესი, სადაც უღიძვრის მნიშვნელობა ენიჭება გამოთავისუფლებულ ცალკეულ შემადგენელ ნაწილებს, სუბიექტური დანიშნულებისა და მნიშვნელობების გაცნობიერებას.⁵ აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ თუკი ალ. ბანძელაძის თანამედროვე ხელოვნების მიმდინარეობებისადმი ინტერესი რამდენადმე ხელოვნურ ხასიათს იღებს, იგივეს ვერ ვიტყვით მხატვრული ხედვის იმ თავისებურ მანერაზე, რომელიც ასევე მსოფლიო თანამედროვე ხელოვნებისათვის არის დამახასიათებელი. ამის დასტურად თუნდაც ის წინააღმდეგობანი გამოდგება, რაც მხატვრის ადრეული ხანის ნიმუშებისათვის არის დამახასიათებელი. კერძოდ, აკადემიური სტილით შესრულებულ სურათებში ფორმისა და სივრცის შეთავსების პრინციპისა და ხაზისა და ფერის ურთიერთობაში გამოვლენილი წინააღმდეგობანი მეტყველებს იმაზე, რომ მხატვარს არ აკმაყოფილებს სურათის აგებისა თუ მის შემადგენელ კომპონენტთა შეხამების ტრადიციული ხერხები და ცდილობს ძველის ტრანსფორმირებას ახალ მხატვრულ ენაზე. ამ პროცესში გადაწყვეტი როლი ითამაშა ერთი მხრივ, ხაზის წამყვანი მნიშვნელობის წარმოჩენამ და მეორე მხრივ, ხაზისა და ფერის სინთეზის ხასიათმა. ალ. ბანძელაძის ადრეული ხანის ნაწარმოებებზე დაკვირვებას მიყვავართ დასკვნამდე, რომ მხატვრის წიგნის გრაფიკისადმი ინტერესიც ლიტერატურულობის დაძლევისა და მხატვრული ენის დახვეწა-სრულყოფის მიზნით არის განპირობებული. სახვით ხერხებს შორის ხაზის პრიორიტეტი მხატვრის ადრეული ნიმუშებიდანვე იგრძნობა. ხაზის გამომსახველობის „დამთრგუნველად“ ფორმის გარემოს-

თან შეუთავსებლობა გვევლინება მხატვარი გრძნობს ხაზობრიობით შემქმნილი ფორმის შესაბამისი სივრცის სამოქმედო გარემოს საჭიროებას, რისთვისაც მიმართავს წიგნის გრაფიკას. ფერწერის ამ დარგის საშუალებით იგი მხატვრული ენის საბოლოო სრულყოფას აღწევს, სადაც ვიზუალურ თუ იდეურ მხარეთა ერთიანობის შედეგად მაღალი მხატვრული დონის ნაწარმოებებს ქმნის. ამდენად, წიგნის გრაფიკა ეხმარება მხატვარს კომპოზიციური აგებისა და ფორმის შემადგენელი დეტალების ერთგვაროვანი რიტმის მიღწევაში, რაც საშუალებას აძლევს მაქსიმალურად გამოავლინოს ამა თუ იმ სახვითი ხერხის თავისებურებანი. ამ პროცესში დიდ როლს თამაშობს გამომსახველობითი ხერხების შეთანხმების ხასიათიც. ხაზის ფერთან მიმართების საკითხიც ადრეული ხანის სურათებში ასევე ერთ-ერთი პრობლემატური იყო. ამ ამოცანის გადასაჭრელად ალ. ბანძელაძემ სხვადასხვა მხატვრულ ხერხს მიმართა. თავდაპირველად არჩეული წერის გლუვი მანერა და მონოქრომული გამა ინტენსიური ფერთა და პასტოზური მონასმებით გამდიდრებული, თავისუფალი მანერით შეცვალა. მალევე მიხვდა, რა წერის ასეთი ხერხისა და ფორმის გრაფიკულობის გაერთიანების მექანიკურ ხასიათს, ფერის ხაზის ექსპრესიულობასთან მიახლოებდა გადაწყვიტა ფერის ინტენსივობის მაქსიმალური გაზრდითა და ფერთა მკაფიო კონტრასტების საშუალებით. აღნიშნულმა ექსპერიმენტმა სურათის მხოლოდ გარეგნულ ეფექტზე მოახდინა გავლენა. უმთავრესი ამოცანა კი — ხაზის წამყვანობის გამოვლენა, მაინც ვერ იქნა მიღწეული. როგორც აღვნიშნეთ, წიგნის გრაფიკის მხატვრული ენა მხატვარს ამ პრობლემის გადაჭრაშიც დაეხმარა. ალ. ბანძელაძის შემოქმედებითი ევოლუცია მისი მხატვრული მიზნებითა და ამოცანებით მოკლედ შეიძლება ასე ჩამოყალიბდეს. აკადემიურ სტილში მომუშავე მხატვარი აკადემიზმის დოგმატიკას სუბიექ-

ტურ მხარეებს უპირისპირებს, რასაც მის სახვით ხერხებს შორის ერთ-ერთი უმთავრესის, ხაზის გამომსახველობის გაზრდით ცდილობს. წიგნის გრაფიკის მხატვრული ენის თავისებურებანი — კომპოზიციის აგების ტექტონიკურობა, მოძრაობის აჩქარებული რიტმი და მკაფიო სილუეტის მქონე განზოგადებული ფორმა, ხაზის ექსპრესიულობის გაზრდისკენ უბიძგებს მხატვარს. ხაზის მრავალგვარ შესაძლებლობათა გამოსავლენად კი ფორმისა და გარემოს დიფერენცირებას მიმართავს. ამ ამოცანის განხორციელებას, რომელიც სრულყოფილი მხატვრული ფორმით გამოვლინდა „არსენას ლექსის“ გაფორმების მეორე ვარიანტში, მხატვარი აბსტრაქტულ სურათებში აგრძელებს.

როგორც ალ. ბანძელაძის აბსტრაქტული სურათების ანალიზი ცხადყოფს, ისინი უფრო ახლოს არიან ექსპრესიული აბსტრაქციონიზმის, ვიდრე კლასიკური აბსტრაქციონიზმის წარმომადგენელთა ხელოვნებასთან. ექსპრესიულ აბსტრაქციონიზმთან ალ. ბანძელაძის ნიმუშებს აახლოვებს, როგორც სურათის ზედაპირის ორგანიზების პრინციპი, სახვითი ხერხებისა და მასალის ხასიათის თავისებურებები, ასევე ავტორისეული განცდის, სუბიექტური მხარის აქცენტირება. ამ უკანასკნელი გარემოებიდან გამომდინარე კი მკაფიოების სურათისადმი თავისუფალი დამოკიდებულება, როდესაც მის ცნობიერებაში ნაწარმოებში გადმოცემულმა განწყობამ შეიძლება სხვადასხვა ინტერპრეტაცია შეიძინოს. ექსპრესიული აბსტრაქციონიზმის წარმომადგენელთაგან ალ. ბანძელაძის აბსტრაქტული სურათები ყველაზე მეტ სიახლოვეს უილიამ დე კუნიგის შემოქმედებასთან ავლენს. ეს მსგავსება ვლინდება უპირველესად სახვითი ხერხების — ფერის, ხაზის, მონასმის, ლაქის მნიშვნელობის განვითარებაში, რომელთა მოძრაობა თუ მკაფიო დაპირისპირება სხვადასხვა ემოციური განცდის, უმთავრესად ექსპრესიული, დაძაბული განწყობის შექმნას

განაპირობებს, აღსანიშნავია აგრეთვე ამ დაპირისპირებათა ხასიათი, ვრცელსახვით ხერხებს შორის არსებული განსხვავების ოდენობა ქმნის. ერთი შეხედვით ცალკეულ კომპონენტებს შორის არსებული მკვეთრი კონტრასტი, დაკვირვებისას გვაოცებს თავისი ინტენსივობის ხარისხის სიახლოვით. ამდენად, სურათისათვის დამახასიათებლო დაძაბულობა მიიღწევა ნაწარმოების შემადგენელი დეტალების თანდათანობით, თითქოს ჩვენს თვალწინ მომხდარი ცვალებადობით. მათი შერწყმისას კი ვიღებთ არა მშვიდ, სრულ წონასწორობას, რაც ერთმანეთისათვის საკმაოდ განსხვავებულ საწყისთა შემთხვევაში შესაძლებელი, არამედ მშფოთვარე, წინააღმდეგობით აღსავსე ურთიერთშეთანხმებას. კომპოზიციის სტრუქტურასთან მიმართებაში კი ალ. ბანძელაძის და დე კუნიგის ნაწარმოებები უკვე საგრძნობლად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ცალკეულ სახვით ელემენტთა სინთეზირების ხასიათს დე კუნიგის სურათებში ზუსტად იმეორებს კომპოზიციის სტრუქტურა. ეს კი განპირობებულია დაძაბული, მღელვარე რიტმით, რაც ვლინდება მოძრაობის არა ერთი განსაზღვრული კუთხით წარმართვაში, არამედ სასურათო სიბრტყეებში. მის ერთიან განწყობაში. აქედან გამომდინარე, მცირე, თითქოს ნაწყვეტ-ნაწყვეტ ფერადი სიბრტყეები, ანუ ე. წ. ბრტყელი სივრცეები ქმნიან გამოსახულებისა და სივრცის მეტად დაძაბულ ურთიერთშეხამებას. ეს კი მთლიანობაში ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ რამდენადაც მცირეა ცვალებადობა კომპოზიციის შემადგენელ ელემენტთა გამომსახველობაში, ისევე მოკლეა მანძილი გამოსახულებასა და ფონს შორის. აქედან გამომდინარე, სურათის ექსპრესიულობა ვლინდება არა მხოლოდ გამომსახველობით, არამედ ტექტონიკურ მხარეშიც. მწყობრი ერთიანი მხატვრული სისტემა დე კუნიგის ნაწარმოებთა უდიდესი ემოციური ზემოქმედების უნარს განაპირობებს. ალ.

ბანძელაძის აბსტრაქტურ ნაწარმოებებში ერთი განსაზღვრული მოძრაობის არსებობის შედეგად მთავარ და მეორე ხარისხოვან ნიშანთა აქცენტირება ბუნებრივია სურათის სრულიად განსხვავებულ რიტმულ დაყოფასა და აქედან გამომდინარე კომპოზიციურ წყობას განსაზღვრავს. ალ. ბანძელაძის სურათებში მოძრაობის გარკვეული ორიენტირის არსებობა, რაშიც შეიძლება აუდიემიური მხატვრობისა და წიგნის გრაფიკისათვის სახასიათო მოძრაობის ერთგვარი გამოძახილი იგარძნობა, უკვე მიაჩნებოდა, თითქოს წინასწარ მომზადებული სქემის არსებობაზე. შესაძლებელია სწორედ ეს გარემოება, ნაწარმოების სტრუქტურაში, მართალია, ძლიერ ტრანსფორმირებული, მაგრამ მინც ტრადიციული მხატვრობისათვის სახასიათო კომპოზიციური აგება განაპირობებს იმ ფაქტს, რომ მიუხედავად საკმაოდ თავისუფალი დამოკიდებულებისა მასალისადმი, ალ. ბანძელაძის ფერწერული აბსტრაქციები ვერ იძენენ იმ ხასიათს, ვერ აღწევენ მატერიალურის იმ გაგებას, რასაც დე კუნინგის შემოქმედებაში ვხვდებით.

ალ. ბანძელაძის აბსტრაქციები მხატვრის მაძიებელ ბუნებას ავლენენ. მხატვარი აწარმოებდა განუწყვეტელ დაკვირვებას და სხვადასხვა კუთხით წარმართავდა კვლევას, თუკი რომელიმე მხატვრული ამოცანის გადაჭრის გზები მიუღებელი იყო მისთვის. ასეთი მიდგომა, როდესაც ათწლეულების შემდეგ იგი კვლავ უბრუნდება რომელიმე კომპოზიციური ქარგისა თუ სახვითი ხერხით განხორციელებული ამოცანის სრულყოფას, საკუთარი თავისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებაზე მეტყველებს.

ველებს. ამის შედეგია აბსტრაქტული სურათების მრავალგვარი სახით წარმოდგენა, სურათის სტრუქტურის სტრუქტურების — მასალის, ხაზისა თუ ფერის განსხვავებული ამოცანების განხორციელების მიხედვით. ამიტომაც, ალ. ბანძელაძის აბსტრაქციებს შორის, რომლებიც ჩვენ ცალკეულ ჯგუფებად დავყავით, ხშირად სხვადასხვა მხატვრული დონის ნიმუშები გვხვდება. როგორც ჩვენს მიერ წარმოებულმა მხატვრულმა ანალიზმა ცხადყო, მათ შორის ყველაზე სრულყოფილი აბსტრაქტული გრაფიკის ნიმუშებია. თუკი წინამდებელი აბსტრაქციებში იგარძნობა, როგორც აბსტრაქციონიზმის ამა თუ იმ ცნობილი წარმომადგენლის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი გარკვეული მხატვრული ხერხების გავლენა, ანდა რიგ შემთხვევაში მხატვრის მიერ დასმული ამოცანის არასრული სახით განხორციელება, იგივეს ვერ ვიტყვით ალ. ბანძელაძის აბსტრაქტული გრაფიკის ნიმუშების შესახებ. მათი სახით მხატვარი ქმნის მეტად ორიგინალურ მხატვრულ ნაწარმოებებს, რომელთა საშუალებით სრულად ავლენს მისთვის სახასიათო მხატვრულ ხედვას.

შენიშვნები:

1. კ. კაკარავა „კომპორტიდან“ ახალ ველურებამდე“, „სპექტრი“, 1989 წ. № 1, გვ. 59.
2. იქვე
3. ზ. შარგველაშვილი „ღვით კაკაბაძის არქივიდან“, თბილისი, 1988 წ. გვ. 134,
4. იქვე, გვ. 69.
5. გ. ბულაძე „ფიქრები წარმავადზე“, თბილისი, 1994 წ. გვ. 40.

კინოკორიფეაზი: დეივიდ უარკ ბრიფიტი

მსოფლიო კინოს უდიდესი რეჟისორი დეივიდ უარკ გრიფიტი დაიბადა 1875 წელს ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ქალაქ ლა გრაინჯში. თავისი შემოქმედებითი გზა ჟურნალისტობით დაიწყო, წერდა პიესებსაც. 1897 წლიდან გამოდიოდა პროვინციულ თეატრში მსახიობად, ხოლო ათი წლის შემდეგ გადავიდა კინოსტუდია „ბაიოგრაფში“ ამავე ამპლუაში სამოღვაწეოდ. მოკლე ხანში მას რეჟისორობა შესთავაზეს. 1908 წლიდან 1914 წლამდე იგი „ბაიოგრაფში“ მუშაობდა და ამ პერიოდში ოთხასამდე მოკლემეტრაჟიანი ფილმი გადაიღო.

ე. წ. „გრიფიტის სკოლაში“ აღიზარდნენ შემდგომში ისეთი ცნობილი მსახიობები, როგორებიც იყვნენ: მერი პიკფორდი, დეგლას ფერბენქსი, რიჩარდ ბარტელმესი, ლილიან და დოროთი გიშები, მეი მარში, ნორმა ტოლმეჯი და სხვები. გრიფიტმა, პირველმა, დასვა კინემატოგრაფიაში პროფესიონალი მსახიობების გამოყენების საკითხი, მან ასევე, პირველმა, შემოიღო მათთან რე-

პეტიციების პრაქტიკა. ის მსახიობებთან, ხშირად, დღე-ღამის განმავლობაში მუშაობდა, რათა ეკრანზე ამა თუ იმ როლის სრულყოფისათვის მიეღწია.

დეივიდ გრიფიტის სახელთანაა დაკავშირებული მთელი რიგი გამომსახველობითი საშუალებების შემოტანა კინოში. მათგან უმეტესობა კინოხელოვნების ანბანად იქცა. ესენია: მონტაჟის აზრობრივი გამოყენება, რეტროსპექტივის პრინციპი, ახლო ხედი, პარალელური მონტაჟი, საგნების დაპირისპირება, ფართო მასშტაბის პანორამა, ორმაგი ექსპოზიცია, სინათლის გამოყენება და ა. შ.

თავის ნამუშევრებში გრიფიტი ასახავდა სოციალურ, მორალურ, ისტორიულ და პოლიტიკურ მოვლენებს. რეჟისორმა პირველად მიუახლოვა კინოკამერა მსახიობს ფილმში „ოქროსათვის“ (1908 წ.), რომელშიც მოთხრობილია ორი ქურდის ამბავი. გრიფიტს დასჭირდა კინოგმირის სახის ახლოდან ჩვენება, რათა მაყურებლისათვის გაეგებინებინა მისი შინაგანი გაცდები მუნჯ

კინოში, სადაც დიალოგი არ იყო (თუ არ ჩავთვლით ტიტრებს) და მთავარი ადგილი ეკავა პერსონაჟის მოქმედებასა და მხოლოდ სახის გამომეტყველებას.

მართალია, ახლო ხედი გრიფიტის სახელთანაა გაიგივებული, მაგრამ ეს ხერხი აღრეც აჩვენებს კინოში — 1903 წელს რეჟისორმა ედვინ პორტერმა თავისი ფილმის — „მატარებლის დიდი გაძარცვის“ ფინალურ სცენაში სწორედ ასეთი რამ გამოიყენა. ასეთივე კადრი ჰქონდა ინგლისელ რეჟისორს ალბერტ სმიტს, მაგრამ არც ერთ მათგანს არ მიუცია ისეთი მხატვრულ-აზრობრივი დატვირთვა, როგორც ეს შეძლო გრიფიტმა.

1914 წელს გრიფიტმა გადაიღო ოთხნაწილიანი კინოსურათი — „ბეთლემელი ივდითი“, რის შემდეგაც „ბიოგრაფის“ ხელმძღვანელობამ აუკრძალა ფილმების გადაღება. რეჟისორი იძულებული გახდა გასცლოდა იქაურობას. 1915 წელს თომას ინსთან და მკ სენეტთან ერთად მან ჩამოაყალიბა ახალი კინოკომპანია „ტრაიენგლი“ და იმავე წელს გადაიღო „ერის დაბადება“, რომელშიც უჩვეულო რაკურსით აჩვენა პარალელური მონტაჟი. ფილმს საფუძვლად დაედო თომას დიქსონის რომანი — „კლანის ადამიანი“. ეს ნამუშევარი შინაარსობრივად საკმაოდ რასისტული გამოუვიდა გრიფიტს — „კუ-კლუს-კლანი“ საქმიანობა მან მეტისმეტად დადებითად შეაფასა, რამაც მოწინავე საზოგადოებრიობის სამართლიანი გულისწყრომა გამოიწვია, თუმცა კინოსურათის დამსახურებად მაინც ჩაითვალა მისი გადაღების დონე, მასობრივი სცენების დადგმის დიდი ნიჭი და უფრო დახვეწილად და თვალსაჩინოდ წარმოდგენილი გრიფიტისეული სარეჟისორო დიდებული ხელწერა.

ამგვარმა ხერხებმა მაყურებლის შეჩვენებაში უდიდესი ემოციური ეფექტი

გამოიწვია. ფილმმა უსაზღვრო წარმატება მოიპოვა და დიდძალი შემოსავალი მოჰყვა. გრიფიტი ერთ-ერთ გავლენიან და პოპულარულ რეჟისორად გადაიქცა.

1916 წელს დევიდ გრიფიტმა შექმნა ფილმი „შეუწყნარებლობა“, სადაც საკმაოდ მაღალბროფესიონალურად წარმოაჩინა ჩვეული კინოაზროვნება, პარალელური მონტაჟის ოსტატობა. შემოქმედმა შესანიშნავად აჩვენა ოთხი ქვეყანა ოთხ სხვადასხვა დროს — ძველი ბაბილონი, იუდეა, XVII საუკუნის საფრანგეთი და თანამედროვე ამერიკის შეერთებული შტატები. რეჟისორი მთელი ფილოსოფიურ პრობლემებს შეეხო. „შეუწყნარებლობა“ ერთგვარად აჯამებს გრიფიტის გენიალურ გამოგონებებს კინოს დარგში, მაგრამ, სამწუხაროდ, მას კომერციული ჩავარდნა ჰქონდა, რაც იმის ბრალია, რომ მსუბუქ და ადვილად გასაგებ ვესტერნებში და მელოდრამებში მიჩვეულმა მაყურებელმა სწორად ვერ შეაფასა ამ ფილმის ფილოსოფიური ხასიათი, დიდაქტიკური ტონი. ფინანსური წარუმატებლობის გამო გრიფიტი ვალებში ჩავარდა.

1919 წელს გრიფიტმა ჩარლი ჩაპლინთან, მერი პიქფორდთან და ლუგლას ფერბენქსთან ერთად დააარსა კინოკომპანია „იუნაიტედ არტისტსი“. ამავე წელს გადაიღო ფილმი „გატეხილი ყლორტები“, რომელიც შოგვიანებით, შედევრად აღიარეს. მასში მთავარ როლებს ასრულებდნენ მისივე მოსწავლეები: ლილიან გიში და რიჩარდ ბარტელმესი. ამის შემდეგ, გრიფიტმა რამდენიმე კინოსურათი გადაიღო, მაგრამ მათ არ მოჰყოლია მნიშვნელოვანი წარმატება. ხელოვანის პოპულარობა ნელ-ნელა დაეცა, მის შემოქმედებას დაქვეითება დაეტყო. მისი უკანასკნელი ფილმია „ორთაბრძოლა“, რომელიც მან 1931 წელს გადაიღო.

კინოში გაწეული უდიდესი დამსახურებისათვის დეივიდ უარკ გრიფიტი 1935 წელს დააჯილდოვეს ამერიკის კინოაკადემიის უმაღლესი ჯილდოთი — „ოსკარით“. ყველასაგან მივიწყებული შემოქმედი საშინელ სილატაკეში გარდაიცვალა 1948 წელს.

დეივიდ უარკ გრიფიტი უდიდესი

როლი ითამაშა კინემატოგრაფის განვითარებაში. განუზომელია მისი როლი კინოგრაფიკის ჩამოყალიბებასა და დანერგვაში, სწორედ ამიტომ აღიარეს იგი მსოფლიო კინოხელოვნების „მამად“, ხელოვნების მეთაურ მუზის უბადლო დიდოსტატად.

ნიკო სულაქი.

ქორე მელინი

ქორე მელიესი დაიბადა 1861 წელს, პარიზში, სადაც მიიღო უმაღლესი ტექნიკური განათლება. ჯერ კიდევ ბავშვობის წლებიდან მოყოლებული, იგი ისწრაფვოდა ხელოვნებისაკენ, კარგად ხატავდა და მუშაობდა კარიკატურისტად ჟურნალ-გაზეთებში. მალე თეატრის დეკორატორი გახდა, მოგვიანებით, საბავშვო თეატრის — „რობერ უდენის“ მსახიობი და რეჟისორი.

მდიდარი ფანტაზიის მქონე მელიესი თხზავდა სიუჟეტებს, ხატავდა დეკორაციებს სპექტაკლებისათვის, მაგრამ მართო ამით ვერ კმაყოფილდებოდა. მან მიმართა ძმებ ლიუმიერებს, რათა ამ უკანასკნელებს მისთვის მიეყიდათ სინემატოგრაფი, მაგრამ უარი მიიღო. თუმცა ინგლისელი უილიამ პოლისაგან შეიძინა კინოაპარატი და 1896 წლიდან შეუდგა ფილმების გადაღებას. თავდაპირველად, მელიესი თვითონ იყო ყოველი კინოსურათის რეჟისორიცა და ოპერატორიც, მაგრამ ეს ნაშუუვერები არაფრით განსხვავდებოდა ლიუმიერების ქრონიკალური სიუჟეტებისაგან.

მელიესის შემოქმედების ორიგინალურობა შემდგომ წლებში უფრო ნათელი ხდება, როცა ის იწყებს კინოტრიუკების გადაღებას. პირველი ტრიუკის იდეა მას სრულიად შემთხვევით მოუვიდა ერთ-ერთი გადაღების დროს, ტექნიკური მიზეზების გამო, რეჟისორი იძულებული შეიქმნა გადაღება დროებით შეეჩერებინა და ხანმოკლე პაუზის შემდეგ გაეგრძელებინა. ნეგატივის გამჟღავნებისას მან ამოჭრა დაზიანებული ფირის ნაწილი და დაბეჭდა პოზიტივი. ფირის შემოწმებისას იგი

უჩვეულო სანახაობის მოწმე გახდა — მასში აღბეჭდილი ომნიბუსი უეცრად კატაფალკად გადაიქცა (გადაღების შეჩერების მომენტში მოძრაობა გრძელდებოდა). ეს მოვლენა „ნიუტონის ვაშლის“ აღმოჩენის ტოლფასი იყო მელიესისათვის, რის შემდეგ იგი ხდება კინემატოგრაფიული ტრიუკების უხადსპეციალისტი.

1897 წელს მელიესმა, საკუთარ ავარაკზე ააშენა მინით გარემოცული ატელიე, სადაც 1900 წლიდან საბოლოოდ დაიმკვიდრა ადგილი. ამ სტუდიაში იყენებდნენ ფანერის სილუეტებსა და დეკორაციებს. აქვე, მელიესმა, პირველმა, სცადა შავ-თეთრი კინოდან ფერდზე გადასვლა. მისი ფილმებისათვის, ჯადოსნურ ზღაპრებს რომ ასახავდნენ, სავსებით გამართლებული იყო ფირების ფუნჯით გადაღებვის მეთოდი.

ამავე დროს, ნიჭიერმა ხელოვანმა, ერთ-ერთ ფილმში, გადაწყვიტა სინქრონულად გადაეღო მომღერალი, მაგრამ ამ ცდამ სასურველი შედეგი ვერ გამოიღო, ექსპერიმენტები კი გრძელდებოდა და გრძელდებოდა.

1900-1905 წლების პერიოდი განსაკუთრებული ნაყოფიერებით გამოირჩევა მელიესის შემოქმედებაში. სწორედ მაშინ გადაიღო მან თავისი საუკეთესო ფილმები: „ადამიანი-ორკესტრი“, „პატარა მოცეკვავე გოგონა“, „მოგზაურობა მთვარეზე“, „რეზინისთავიანი ადამიანი“ და სხვ. ამ ფილმებში მოქმედებები თეატრისათვის დამახასიათებელი თანმიმდევრობებით ვითარდება, ხაზი ეხმება რეჟისორის დახვეწილ ოსტატობას, შემომქმედებითი ძიების პროცესს.

ნაკომსახვის თეატრი— რადიო თეატრი

ელდარ იბერი

დიდი წარმატება ხვდა წილად კინოსურათს — „მთვარეზე მოგზაურობა“, რომლის სცენარს საფუძვლად დაედო ეილ ვერნისა და ჰერბერტ ჯორჯის რომანები, თუმცა მელიესმა მასში საკუთარი სიახლეც შეიტანა: მსუბუქი იუმორი და მომაჯადოებელი ფანტაზია.

1902 წელს მელიესმა ჩამოაყალიბა ფირმა „სტარფილმი“, მაგრამ მისი მოღვაწეობა უფრო და უფრო კარჩაკეტილობის ხასიათს ატარებდა. ადვილი გამოსაცნობი იყო მისი მომავალი ბედი.

ქართველი მწერლის ნიკო ლორთქიფანიძისა არ იყოს, დიდებული ადამიანები უძველესად იკარგებიანო. მართლაც ასე მოუვიდა ყორყ მელიესსაც — როდესაც კინოს დაბადებიდან 40 წლისთავს აღნიშნავდნენ, ერთმა ჟურნალისტმა შემთხვევით აღმოაჩინა რკინიგზის სადგურში სათამაშოებით მოვაჭრე მელიესი.

მისი გარდაცვალების შემდეგ ნათელი მოეჩინა იმას, რომ ყორყ მელიესს დიდი ღვაწლი მიუძღვოდა არა მარტო ფრანგული, არამედ მსოფლიო კინოს განვითარებაში. დევიდ უარკ გრიფიტი დიდად აფასებდა მას და ამბობდა, რომ ყველაფრით მისგან ვარ ღვალებულიო. მელიესმა კინოში დაინახა არა ატრაქციონი, არამედ ხელოვნების განსაკუთრებული სახეობა. მის სახელთანაა დაკავშირებული კინოში ტექნიკური ტრიუკების გამოყენება, ფეირვერკული სანახაობა და მთავარი მისი დასახურება, როგორც ამას თავად თვლიდა, იყო კინემატოგრაფიაში თეატრალური ხერხების მდიდარი წარმოსახვა.

ლიკა თავართქილაძე

სპექტაკლის არა მხოლოდ ნახვა, არამედ მოსმენაც შეიძლება და ეს განუმეორებელი ხიბლი რადიოს მეშვეობით გახდა ცნობილი. რადიომ დასაბამი დაუდო ხელოვნების ჩართვას მასობრივი კომუნიკაციის სისტემაში და ე. წ. ტექნოგენური მხატვრული კულტურის განვითარებას. თავიდან ეს პროცესი მხოლოდ რეპროდუქციული ხასიათისა იყო — რადიომ ხელოვნების ნაწარმოებთა ტირაჟირება დაიწყო და ლიტერატურას, თეატრს და განსაკუთრებით მუსიკას უზარმაზარი აუდიტორია შესძინა. ეს, ალბათ, ბუნებრივია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ თვითონ ხელოვნებაც სოციალური კომუნიკაციის ერთ-ერთი ფორმაა და მასობრი-

ვი კომუნიკაციის უნივერსალურ არხებთან ურთიერთობის განსაკუთრებულ მიდრეკილებას იჩენს.

მოგვიანებით, თავის სპეციფიკასთან ხელოვნების სხვადასხვა ფორმების ადაპტაციისა და ტრანსფორმაციის პროცესში, რადიომ თანდათან შეიცნო საკუთარი ესთეტიკური შესაძლებლობანიც. ჩვეულებრივი თეატრალური სპექტაკლის ტრანსლაციას იგი ამდიდრებდა საკუთარი გამოსახვითი საშუალებებით (მუსიკით, ხმაურით, მაყურებელთა დარბაზის რეაქციით და ა. შ.). რადიომაუწყებლობის განვითარების ისტორია გვიჩვენებს, რომ თანამედროვე რადიოხელოვნების ყველა ფორმა ხელოვნების სხვა სახეობათა ადრე არსებული ფორმებიდან წარმოიშვა, რადიოტექნიკის განვითარების შედეგად, რასაც განაპირობებდა სმენითი აღქმის მოთხოვნილებანი და სხვა სპეციფიკური ფაქტორები. მაგალითად, რადიო უფრო მეტად ამჟღავნებს ლიტერატურასთან შეთავსების უნარს, ვიდრე თეატრისა და კინოს ხედვითი ხელოვნება. რადიოს, ლიტერატურა აკუსტიკურ სივრცეში გადაწყავს, ბეჭდვით სიტყვას ზეპირსიტყვიად აქცევს და ახალ ესთეტიკურ თვისებებს ანიჭებს. ასე ჩამოყალიბდა საქართველოს რადიოში მხატვრული კითხვის — „ლიტერატურული კითხვის“ — ტრადიცია, როცა ლიტერატურულ ტექსტს აუცილებელ კომპონენტად თან ერთვის მკითხველის ოსტატობა და — მწერლისა და მსახიობის ხელოვნების გაერთიანება.

რადიოში, ლიტერატურის შედარებით ორიგინალური ფორმა მონოსპექტაკლი, სადაც თეატრს, ლიტერატურა, „თამაშს“ კი „კითხვა“ ცვლის (ამას ყველა დაეთანხმება, ვისაც მოუსმენია სერგო ზაქარიაძის მიერ შესრულებული ნიკო ლორთქიფანიძის „ტრაგედია უგმიროდ“ ანდა კრიშან ჩანდრის „მთვარის ავსების დამე“), თუმცა კითხვასა და თამაშს შორის ზღვარი აქაც

მკრთალია და მსახიობის ოსტატობაზეა ბევრი რამ დამოკიდებული. წამკითხველთან ქრთად რადიომონოდრამის უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია მუსიკა, რომელიც აგრძელებს და აძლიერებს ნაწარმოების აზრს, გმირის განცდებს და გადმოსცემს ნაწარმოების შინაგან იდეას. დიდი ხანია არსებობს ერთი მსახიობის თეატრი, სადაც მსახიობის სიტყვასთან ერთად მნიშვნელოვანი როლი აკისრია მარტივ მიზანსცენას, აქსესუარებს, რეკვიზიტს, შემსრულებლის უესტებსა და პლასტიკას. ყოველივე ამას მოკლებული რადიოში მონოდრამა უშუალოდ მსმენელის ფანტაზიაზეა ვა თვალისწინებული. მუსიკა კი აღვიძებს და მიმართულებას აძლევს ამ ფანტაზიას, მაგრამ არ ზღუდავს მას, მუსიკას ისევე, როგორც სიტყვას, თვალსაჩინო საგნობრიობა არ ახასიათებს ხედვითი ხელოვნების მსგავსად.

საკუთრივ რადიოთეატრი, როგორც რადიოხელოვნების ორიგინალური ფორმა, აკუსტიკური დრამის სახით ჩამოყალიბდა, რომელიც გამოსახვის მხოლოდ ბევრით საშუალებებს იყენებს და მსმენელის ცნობიერებაში წმინდა ასოციაციური გზით წარმოქმნის მხატვრულ სახეებს, ამყარებს ყველა სხვა ხელოვნებისათვის მანამდე უცნობ კავშირს სმენით და ხედვით შეგარძნებებს შორის. ეს განსაზღვრავს მისი მხატვრულ-შემეცნებითი შესაძლებლობებისა და ესთეტიკური ზემოქმედების თავისებურებას. აქედან გამომდინარეობს რადიოთეატრის განსხვავებული გაგებაც: თუ თეატრში მთავარია გმირთა აზრებისა და განცდების მოქმედებით გადმოცემა, რადიოსპექტაკლში — გმირების მოქმედება მათ აზრებსა და განცდაშია გამოხატული. ამან განაპირობა ლიტერატურული (ძირითადად პროზაული) ნაწარმოებების ინსცენირებათა ფართო გავრცელებაც, რაც რადიოდრამატურგიის ერთ-ერთ ძირითად მიმართულებად იქცა. შეიძლება ითქვას, რომ რადიოში

პროზიდან ამოიზარდა დრამატურგიის
ახალი, თავისებური სახეობა — „თხრო-
ბითი დრამატურგია“, რომელშიც შესა-
ძლებელია თხრობითი და დრამატული
ელემენტების ორგანული შერწყმა (პი-
რველ რიგში მთხრობელის, ხშირად
იგივე ავტორის სახის შემოტანით).

თხრობითი ელემენტები, რომელიც ნა-
კლებად ეგუება კინოსა და თეატრალურ
სანახაობას, რადიოსპექტაკლის ორგა-
ნული ნაწილია. იგი არ ეწინააღმდეგება
დრამატულ ელემენტებს, ერთიც და
მეორეც ზეპირი სიტყვით — ბგერითი
იმპულსით ხორციელდება და მკითხვე-
ლის ცნობიერებაში ერთიან, თავისუ-
ფალ პიროვნულ ასოციაციებზე დაფუძ-
ნებულ სახეებს წარმოშობს.

გარკვეული ეტაპებით ხასიათდება
ორიგინალური რადიოიუბის სპექტა-
ციის ძიებაც. თავიდან მხოლოდ პოლი-
სმენი სიუჟეტი იყო, რისი დანახვაც და
ხედვითი საშუალებებით გამოსახვა შე-
უძლებელია. ამ პრინციპს ემყარებოდა
1924 წლის 15 იანვარს ბი-ბი-სის მიერ
გადმოცემული პირველი რადიოსპექტაკ-
ლი „განსაცდელი“, რომელიც ქვანახში-
რის მდაროში სიბნელესა და საფრთ-
ხეში მოხვედრილი ადამიანების თავგა-
დასავალს შეეხებოდა. პრაქტიკამ მალე
უჩვენა, რომ რადიოსპექტაკლს სიბნე-
ლეში მიმდინარე ანდა საერთოდ დაუ-
ნახავი მოვლენები კი არ ესაჭიროება,
არამედ ადამიანური ამბები და სიტუ-
აციები, რომელთა დანახვა ყველაზე
უკეთ „შინაგანი მხერითაა“ შესაძლე-
ბელი.

შემდგომში რადიოიუბისათვის ირ-
ჩევდნენ განსაკუთრებით ბგერად მსა-
ლას, რაც ბუნებრივი ხელოვნური ხმა-
ურის მაქსიმალური გამოყენების საშუა-
ლებას იძლეოდა და ზოგჯერ სპექტაკ-
ლი ისეთ კაკაფონიად იქცეოდა, რომ
აზრის გამოტანა შეუძლებელი იყო.
ბგერით სახეებს კონკრეტული სურათე-
ბის შექმნაც შეუძლიათ და ნახევრად-
ცნობიერი შეგრძნებების წარმოშობაც.

ორივე შემთხვევაში ის წარმოსახვის
ემოციურობაზეა დამყარებული.

მოგვიანებით ნათელი გახდა, რადი-
ოდრამატურგიის მთავარი სპეციფიკა
— ლირიკულისა და ეპიკურის ერთიან-
ობა და ეპიკური ელემენტების ლირი-
კულად გარდაქმნა რადიოიუბის ერთ-
ერთი ძირითადი კანონზომიერებაა. რა-
დიოდრამის აღმავლობა მაშინ დაიწყო,
როცა იგი აღიქვამს არა როგორც სა-
ნახაობის უბრალო ფონოგრამა, არამედ
როგორც აზრის დრამა, როგორც წარ-
სულისა და აწმყოს, მოვლენებისა და არ-
სებულის შეჯახება, ობიექტურის სუბი-
ექტური გააზრება პიროვნების ცნობი-
ერებაში (აქ ნათლად წარმოჩნდა რადი-
ომონტაჟის სპეციფიკა — იმის უნარი,
რომ ორგანულად შეუნაცვლოს ერთმან-
ეთს სხვადასხვა დრო და ადგილი
„ცნობიერების ნაკადის“ პრინციპით).
როგორც სატოვნად ამბობენ, რადიოთე-
ატრი რეპორტაჟის ხელოვნებაა და ეს
„რეპორტაჟი“ ადამიანის ტვინიდან და
გულიდან, მისი ცნობიერების ემოციუ-
რი მეხსიერების სივრციდან გადმოიცე-
მა. მრავალ რადიოსპექტაკლში მოქმე-
დება უმთავრესად პერსონაჟთა ცნო-
ბიერებაში მიმდინარეობს და ხშირად
მონოლოგის ფორმით გადმოიცემა. მო-
ნოლოგი, რომელიც თეატრში ყველაზე
ნაკლებად სცენიურია, ძალზე რადიოგე-
ნური აღმოჩნდა და რადიოსპექტაკლის
სტრუქტურაში წამყვანი ადგილი დაი-
კავა.

შეიძლება ითქვას, რომ რადიოთეატ-
რმა განიცადა თითქმის ყველა ლიტე-
რატურული მიმდინარეობისა და საე-
როთოდ ხელოვნების სფეროში მიმდი-
ნარე პროცესების ზეგავლენა (ავანგარ-
დიზმი, „ცნობიერების ნაკადის“ სტი-
ლი, ბრეტის და აბსურდის თეატრის
ესთეტიკა და სხვ.). 70-იან წლებში სტე-
რეოფონური მაუწყებლობის დამკვიდ-
რებამ დასავლეთ ევროპაში ნაწარმოე-
ბის ბგერითი ფორმისადმი განსაკუთრე-
ბული ყურადღება გამოიწვია. დღეს

პოპულარულია იგავის ტიპის რადიო-პიესები და ა. შ. თუმცა იგრძნობა მაღალხარისხოვანი ლიტერატურისაკენ შემობრუნება. რადიოდრამის დრმა ფსიქოლოგიურობამ, ცნობიერისა და ქვეცნობიერის ერთიანობაში გამოსახვის შესაძლებლობამ მიიზიდა რადიოთეატრში ცნობილი მწერლები და რეჟისორები: ბრეხტი, პრისტოლი, დიურენმატი, მილერი, უილიამსი, ბიოლი, ფროში, ბეკეტი, ფელინი, მეიერჰოლდი, ტარკოვსკი და სხვ.

რადიოთეატრის მეორე სპეციფიკური თავისებურება — მიდრეკილება დოკუმენტური, რეპორტაჟული ელემენტების გამოყენებისაკენ — განპირობებულია მისი არსებობით მასობრივი კომუნიკაციის სისტემაში. ამან მთელი მიმართულება შექმნა რადიოდრამატურგიაში. ჯერ კიდევ 30-იან წლებში წარმოიშვა „სპექტაკლი რადიოთი“ ანუ რადიოფილმი (ზშირად ასეც უწოდებენ) — რადიოხელოვნების დოკუმენტური, დრამატული ფორმა. მისი პირველი ავტორების განსაზღვრით ეს იყო „მხოლოდ ბგერებისაგან შედგენილი ფილმი... მწყობრი სასცენარო გეგმის მიხედვით ორგანიზებული ბგერითი რიგი.“ რადიოფილმში თითქოსდა ზორცს ისხამდა მუნჯი კინოს შემოქმედებათა ოცნება ხმოვან ფილმზე და, ბუნებრივია, კინოს სპეციფიკის ძლიერ გავლენას განიცდიდა (კინოდან აიღო მან კადრი, ტიტრი და მონტაჟი), ეს მხატვრული ფორმა — რადიოფილმი თუ „სპექტაკლი რადიოთი“ — მხოლოდ რეალურ ფაქტებს ემყარებოდა, რეალური ადამიანების ცხოვრებას ასახავდა და მაქსიმალურად იყენებდა დოკუმენტურ მასალას, პირველ რიგში — ფონოლოკუმენტებს.

საზღვარგარეთ, რადიოდრამისა და დოკუმენტალისტიკის ასეთი სინთეზს ტერმინი „ფიჩე“ აღნიშნავს. „ფიჩეს“ უწოდებენ სინამდვილეში მომხდარი ამბის დრამატიზირებულ ფორმას, რომე-

ლშიც გამოყენებული იყო ფონოლოკუმენტები ან მათი დადგმითი იმიტაციები. „ფიჩე“ 30-იან წლებში ჩამოყალიბდა და მაქსიმალურ განვითარებას მეორე მსოფლიო ომის დროს მიაღწია ინგლისსა და აშშ-ში. ომის შედეგად წლებში რადიოფილმი თანდათან გაქრებოდა, მაგრამ დოკუმენტური ელემენტები ახლაც დამახასიათებელია რადიოსპექტაკლის სტრუქტურისათვის. დასავლეთში, მაგალითად, კვლავ პოპულარულია ორი ტრადიციული მიმართულება — სპექტაკლი ან ფონოლოკუმენტებზე, მაგნიტურ ჩანაწერებზეა აგებული, ანდა მათი იმიტაცია ხდება — დოკუმენტური სტილია გამოყენებული. კარგადაა ცნობილი დოკუმენტური რადიოპიესები, პიესა-რეპორტაჟები, პუბლიცისტური დრამები, საოჯახო სერიალები და სხვ., რაც ნათლად მიგვანიშნებს რადიოდრამატურგიისა და რადიოჟურნალისტიკის ურთიერთკავშირზე (თავის მხრივ, რადიოდრამატურგია გავლენას ახდენს დოკუმენტური და, განსაკუთრებით, პუბლიცისტური მხატვრული ჟანრების განვითარებაზე).

ყველა შემთხვევაში, („წმინდა“ მხატვრულ ფორმასთან გვაქვს საქმე თუ დოკუმენტურ დადგმასთან) რადიოსპექტაკლის ეფექტი მსმენელის პიროვნებისეულ აღქმაზე, მისი წარმოსახვისა და ფანტაზიის უნარზეა დამოკიდებული. კინო და ტელესანახაობა თავისი თვალსაჩინოებისა და კონკრეტულობის წყალობით მეტ ემოციურ ინფორმაციას იძლევა, რადიოსპექტაკლში მხატვრული სახეები უფრო ვარიაციული, მრავალგანზომილებიანია, რადგან აღქმის პროცესში მსმენელი თავისი წარმოდგენებით ავსებს და ამდიდრებს მათ. არც თეატრს, არც კინოსა და ტელევიზიას არ შეუძლია წარმოდგენებისა და ასოციაციების ისეთი ფართო ასპექტის გამოწვევა ადამიანის ცნობიერებაში, როგორც რადიოს. სწორედ ამას გულისხმობენ, როცა ლაპარაკობენ რადიოს



„ხედვითობის“ შესახებ (ელექტრონული ჟურნალისტიკის ცნობილი მკვლევარი მარშალ მაკლუნი რადიოს „ინფორმაციის ხედვითი გადაცემის საშუალებას“ უწოდებდა). ეს „ხედვითობა“ ზეირი სიტყვის, ზმაურის, მუსიკის მუშეობით ხორციელდება. რადიო მიმართავს ადამიანის „შინაგან მხედველობას“ — მის ფანტაზიას, მის გრძნობათა სამყაროს, რისი საშუალებითაც ხდება „დანახვა“, უჩინარის საჩინოდ გადაქცევა. და თუ ხედვითი ხასიათის ხელოვნება და ინფორმაციული საშუალებანი თავს ახვევენ ადამიანის გამოსახულებას, კონკრეტულ სურათებს, რაც წმირად არც შეესაბამება მაყურებლის სუბიექტურ წარმოდგენებს, რადიო მიმართავს მსმენელის ფსიქიკასა და ცხოვრებისეულ გამოცდილებას, ასპირებს აძლევს მის წარმოსახვას. რადიომსმენელისათვის მოვლენისა თუ გმირის სახე ყოველთვის სუბიექტურია, საკუთარი წარმოსახვის შესაბამისია, როცა თეატრი, კინო და ტელევიზია მას უკვე გამზადებულ სურათს სთავაზობს. ყველაფერი ეს არამართო განაპირობებს რადიოეთერში სპექტაკლების აუცილებლობას, არამედ მისი ფუნქციების გარკვეულ ცვლილებებზეც მიგვანიშნებს — თუ აღრინდელ პერიოდში რადიო ძირითადად ინფორმაციულ-საგამანათლებლო მიზნებს ემსახურებოდა (თუნდაც ლიტერატურისა და თეატრის პოპულარიზაციის სახით), დღეს ამ ფუნქციებთან ერთად ცნობიერებაზე სპეციფიკური ზემოქმედების გამო, ადამიანის სულიერი განვითარების ერთ-ერთ ფაქტორსაც წარმოადგენს.

უცხოეთის რადიოპროგრამებში სერიოზული ხელოვნება ძირითადად ლიტერატურულ-დრამატული მაუწყებლობით არის წარმოდგენილი (თუმცა მოცულობით ბევრად ჩამოუვარდება მუსიკალურ მაუწყებლობას). იგი მოიცავს პროზისა და პოეზიის მხატვრულ კითხვას, თეატრალურ ტრანსლიაციებსა და,

რაც მთავარია, რადიოთეატრს. რადიოსპექტაკლები — როგორც ორიგინალური რადიოდადგმები, ისე ლიტერატურულ ნაწარმოებთა რადიონისცენირებები (ადაპტაციები) — საზღვარგარეთ განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს. საკმარისია ითქვას, რომ საფრანგეთში, იტალიაში, ინგლისში, გერმანიაში, იაპონიაში ყოველწლიურად ასეულობით რადიოსპექტაკლი გადაიცემა.

ქართული რადიოთეატრი ორიგინალური რადიოპიესებით არასდროს ყოფილა განებივრებული და თავის დანიშნულებად, უწინარეს ყოვლისა, ეროვნული ლიტერატურის წარმოჩენა მიიჩნდა. ათეული წლების მანძილზე ეთერში ჟღერდა ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის, ვაჟა-ფშაველას, ა. ყაზბეგის, ენინოშვილის, დ. კლდიაშვილის, მ. ჯავახიშვილის, კ. გამსახურდიას და სხვ. ნაწარმოებები, მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობოდა უახლესი ქართული ლიტერატურის, აგრეთვე საზღვარგარეთის ლიტერატურის საუკეთესო ნაწარმოებთა რადიონისცენირებებს. სპეციალურად რადიოსთვის შექმნილი პიესები მხოლოდ ბოლო ათწლეულში გამოჩნდა, მაგრამ, რაც მთავარია, თანდათან ჩამოყალიბდა რადიოთეატრის ქართული სკოლა, რომელიც ღრმად ჩაწვდა რადიოდრამის სპეციფიკურ შესაძლებობებს და მრავალი მაღალი ხარისხის სპექტაკლი შექმნა, რაშიც განსაკუთრებული წვლილი მიუძღვის რეჟისორებს: ვ. მაცხოროშვილს, ვ. მალაფერიძესა და ზ. კანდელაკს. ქართული რადიოთეატრის დიდი აღიარებაა ის, რომ ზ. კანდელაკმა, როგორც ავტორმა და რეჟისორმა დიდი წარმატება მოიპოვა. მან გრან-პრი მიიღო — 1990 წელს მოსკოვში, რადიოსპექტაკლების პირველ საკავშირო ფესტივალზე — სპექტაკლისათვის — „ბევრი რამ არის ჰორაციო...“ და 1994 წელს რადიოსპექტაკლების საერთაშორისო ფესტი-

ვალზე, სპექტაკლისათვის — „რეპეტიცია“. მისივე ინიციატივით 1995 წელს გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის „ფესტლოჩე რადიომ“ დააფინანსა საქართველოში რადიოპიესების ერთობლივი კონკურსი, რომელზეც 100-ზე მეტი ორიგინალური ნაწარმოები იქნა წარმოდგენილი. გამარჯვებული რადიოპიესა — თ. ჭილაძის „სამოთხის კვარტეტი“ — საქართველოში და გერმანიაში დაიდგა, ხოლო საქართველოს, ეთერისათვის რეკომენდაცია კიდეც ათამდე ნამუშევარს მიეცა.

დღეს, საქართველოს რადიოს პროგრამაში რადიოსპექტაკლები ძირითადად წარმოდგენილია რუბრიკით — „ეროზი მანჯგალაძის სახელობის რადიოთეატრი“. იგი 80-იანი წლებიდან არსებობს და აერთიანებს როგორც ორიგინალურ რადიოპიესებს, ისე ლიტერატურულ ინსცენირებათა რადიოდაგმებს (საწყენია მხოლოდ, რომ ეკონომიკური სიძნელების გამო სულ უფრო იშვიათად ხერხდება ახალი რადიოსპექტაკლების

შექმნა). ნაწყვეტები ირადიოსპექტაკლებიდან გადაიცემა აგრეთვე მხატვრულ-პუბლიცისტურ პროგრამებში: „დროება“, „თეატრა და ცხოვრება“, „სახსოვარი“. დრამატული ჩანაწერების საკუთარი ფონდი გააჩნია საბავშვო და საცამაწულო პროგრამების მთავარ რედაქციას

ასე რომ, ქართული რადიოთეატრი ითვალისწინებს სხვადასხვა აუდიტორიის მოთხოვნილებებს, სთავაზობს მსგავსებად სტილისა და ხასიათის ნაწარმოებებს, საშუალებას აძლევს გაეცნოს ქართული და უცხოური ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშებს პოპულარული მსახიობების მონაწილეობით და ა. შ. და, რაც ყველაზე მთავარია, ჩვენს, ვიზუალური შთაბეჭდილებებით აღსავსე ეპოქაში რადიოხელოვნება ეხმარება ადამიანებს ჩაიხედონ თავიანთ ცნობიერებაში, შეიგრძნონ საკუთარი სულიერი შესაძლებლობანი, საკუთარი წარმოსახვითა და ფანტაზიით მინიჭებული სიხარული. ეს არის რადიოთეატრის ეფექტურობის საიდუმლო და მისი მომავალი არსებობის გარანტია.

"სტალინი იწვ."



კიდევ ერთხელ შევავლოთ თვალი ყველა ქართველისათვის ესოდენ ძვირფას სახეს. ზურაბ ანჯაფარიძე ეროვნული მუსიკალური გენიის სიმბოლოდ იქცა სიცოცხლეშივე. სულის შემძვრელი და უდიდესი ესთეტიკური სიამოვნების მომგვრელი იყო მისი ხმა — სავსე განსაცვიფრებელი მელოდიური უღერადობით და აღბეჭდილი ჯართლაც განუმეორებელი ინტონაციით.

„გემი იძირება“

1988 წელს მიხეილ თუმანიშვილმა დაწერა წერილი „ჩვენი საქმე ცუდად არის, გემი იძირება“. 1989 წელს ბატონი მიხეილი იწყებს ლაშა თაბუკაშვილის პიესაზე („ნატაძრალზე“) მუშაობას. 1989 წლიდან 7 წლის განმავლობაში ვიწერდი მიხეილ თუმანიშვილის რეპეტიციებს. ერთ დღეს, 22 დეკემბერს, სრულიად შემთხვევით, რეპეტიცია არ ჩატარდა, რადგანაც დილით მთავარი როლის შემსრულებელმა ლევან უჩანეიშვილმა დარეკა, ვერ მოვალო. იმდღევანდელი გეგმა ჩაიშალა. ბატონი მიხეილი მთელი დღია ბუზღუნებდა — ვერ იმუშავა!.. ბატონ მიხეილთან დაკავებული ზოგიერთი მსახიობი რეჟისორ ცოტნე ნაკაშიძესთანაც მუშაობდა. კინომსახიობთა თეატრის რეპეტიციები ყოველთვის მკაცრი სიზუსტით იგეგმებოდა. სწორედ ამიტომ, წინასწარ დასახული გეგმის გამო იმ დღეს ბატონ მიხეილთან „იმპროვიზირებული“ რეპეტიცია ვერ ჩატარდებოდა. ამან უფრო გაამძაფრა სიტუაცია. ბუზღუნებდა დაუსრულებლად — იმ დღეს „უშუშევარი“ დარჩა. რეჟისორის კაბინეტში ჩემს გარდა იყვნენ მსახიობები: თ. თოლორაია და რ. იმნაიშვილი. ბატონი მიხეილი დროგამოშვებით ჯოხს უწყაპუნებდა მაგიდას. მსახიობები ცდილობდნენ ბატონი მიხეილის გამხიარულებას. თეატრი რემონტის შემდეგ სამიოდე თვის გახსნილი იყო. მე დრო ვიხელთე და რადიოგადაცემისათვის ინტერვიუ ვთხოვე. ინტერვიუ დიდხანს არ გაგრძელებულა, თანაც საუბრის შემდეგ ბატონმა მიხეილმა მთხოვა — ეთერში არ გაუშვაო. გაბრაზებულ გულზე ბევრი რამ უთქვამს მას, მაგრამ თეატრის ისტორია თავისას ითხოვს. მე გარკვეულ კავშირს ვხედავ ბატონი მიხეილის წერილსა და 1989 წლის 22 დეკემბერს ჩაწერილ ინტერვიუს შორის, ამიტომაც ვაქვეყნებ ერთდროულად.

თეატრმცოდნე მანანა ტურიაშვილი

ჯერ მურმანი და მანანა წავიდნენ, მერე წავიდა რამაზიც.¹ ჩვენ კი თავს ვიტყუებთ — ერთად ვართო. „განდეგილი“ ლაკმუსის ქაღალდივითაა, არსებობს ილბლიანი, მძიმე და იოლი მშობიარობა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მშობიარე ქალის ახლობლები საათობით დგანან სამშობიარო სახლის ეზოში და სულგანაბული ელიან უმ-

ნიშვნელო ცნობასაც კი. ნეტავ თავს როგორ გრძნობს? — ფიქრობს ყოველი მათგანი. „განდეგილი“ კი ახლობლების გარეშე იბადებოდა. მას მოყვარე და ნათესავი არ აღმოაჩნდა. ნათესავებს უფრო მნიშვნელოვანი საქმეები ჰქონდათ სხვაგან. ისინი თეატრში მხოლოდ სადღესასწაულო დღეებში თუ გამოჩნდებოდნენ ან მოსავლის აღებისას. ჩვენ ორი დღე ვთამაშობდით ქალაქის ქუჩებში, წვიმაში. ჩვენს გარშემო იკრიბებოდა დანტერესებული

1. ივლისისმებთან მურმან ჭინორია, მანანა სურმავეა, რამაზ იოსელიანი (მ. ტ.).

ხალხი. არ იყავით მხოლოდ თქვენ. სად იყავით?

ღირს კი ჩვენს საქმეს ვემსახუროთ? ხელსაყრელია თუ არა? ზოგიერთი „ძალადობას“ იმიტომ იტანს, რომ უცხოეთში წავიდეს, ზოგმაც იცის, რომ მის გარეშე თეატრი ვერსადაც ვერ წავა და ამით სარგებლობს. ფანატიზმი გადაიქცა ატავიზმად. ეგებ ფანატიზმი არც ყოფილა?

მსახიობების მეტი წილი თელის, რომ მათ პროფილაქტიკური რეპეტიცია და ტრენაჟი არ სჭირდებათ, უკვე ყველაფერი იციან, ყველაფერი შეუძლიათ და არც რაიმე დარჩენიათ გასარკვევი. ჩვენ „ახალგაზრდა გვარდიის“ დროს შევიკრიბეთ და მაღალი მისიითა და ამოცანებით შევუდექით ხელოვნების გზას. ახლა კი ყველაფერს სასწორზე ვწონით. ხელსაყრელია ეს თუ არა, გვსურს თუ არ გვსურს! დღევანდელი ჩვენი თეატრი „გვარდიას“ ვერ ითამაშებდა.

ზოგიერთებისათვის თეატრი ხელსაყრელი დაწესებულებაა, ზოგისთვის კი საშუალება, რათა თავის წრეში ნდობა მოიპოვოს, განსაზღვრული ადგილი ჯამიკვიდროს და საზოგადოებისაგანაც მოწყალეობა მიიღოს. ჩვენ ვიცით, რომ ამაში არის რაღაც უპატიოსნო და ამავე დროს ამაოც. როცა მსახიობი სცენაზე ადის, — საკუთარ სულს აშიშვლებს და თუ იგი ამისაგან მატერიალურ კეთილდღეობას მოელის, მაშინ ყოველივე ეს სხეულით ვაჭრობას უფრო ემსგავსება. ეს ეჭი გროტოვსკის სიტყვები გახლავთ და მე მათ სრულად ვიზიარებ.

„გვარდიაში“ არავინ ეძებდა სარგებელს. ეს თეატრალური თამაშის ექსტაზი იყო. თუ ხელოვნებაში იღუპება არ არის, მაშინ იგი ვაჭრობად, საარენდო იჯარად იქცევა. ჩვენ კი მიზეზს სხვებში ვეძებთ და არა საკუთარ თავში. თქვენ თეატრს შორიდან უვლით როგორც კინომსახიობები, კან-

ცელარიაში თუ შეივლით. შემდეგ ცდილობთ, რაც შეიძლება სწრაფად გაუჩინარდეთ და მიხედოთ სხვა, თქვენი აზრით, უფრო მნიშვნელოვან საქმეებს. როგორ უაზროდ ფლანგავთ თქვენთვის ერთხელ ნაბოძებ სიცოცხლეს!

მე არ მაინტერესებს! ხელს არ მაძლევს! კი, მაგრამ ეს რას მომცემს? უცხოეთში ხომ მაინც წავალ, ყველას მე ვუყვარვარ და ვერავინ შემცვლის. უგუნურნო, რომ იცოდეთ რარიც ცდებით. ეს თქვენი „გამარჯვებები“, იმედები, მაყურებელთა ავანსი, ყვავილები თუ რეცენზიები — ეს ხომ ყველაფერი წარმავალია.

„მე ისეთი როლები მინდა, წარმატებასთან ერთად სარგებლობასაც რომ მომიტანენ“ — ამბობთ თქვენ უკვე მოურიდებლად. აი, ეს გახლავთ მარტივი და ძალზედ ნაცნობი ფილოსოფია. რწმენა — ეს არის საქმე და არა კისერზე შებმული ჯვარი. რწმენა სიცრუეს ვერასგზით ვერ ეკუთვნა.

თქვენ ჩემან ელით შენობას, სცენას, როლებს, წარმატებას, გასტროლებს მსოფლიოს გარშემო, აღიარებას, კარგად მოწყობილ საგრიმიროებს, ზამთარში თბილ რადიატორებს, ზაფხულში კი სიგრილეს შენობაში. ყურადღებას, თყვანისცემას და სიყვარულს. დღეს დილით კი, ისევე, როგორც ამირანს, მეც საშინლად არ მომინდა პროფილაქტიკურ რეპეტიციაზე მოსვლა. მე ბევრად უფრო მაინტერესებს სპექტაკლის მოფიქრება, თეატრალური ხელოვნების კანონების შესწავლა.

თქვენ კი, რა ვაგანიათ? ზოგიერთებს კინო და ნაცნობობა. თუმცა რატომღაც ისიც არ გალელვებთ, რომ ყველა თქვენი კინოგმირი შემოქმედებითად შორს დგას სრულყოფილებისაგან. თეატრის და კინოს ხელოვნება ერთნაირად მაღალი ხარისხის უნდა იყოს, ჩვენი თეატრის არსებობა კი

მთავრდება „უცხოეთის“ „ღონ ჟუანით“ და თქვენი შემოქმედებითი ცხოვრება სრულდება ამ ათი წლის წინანდელი უკვე დაშტამპული ძველმანით.

რამაზი წავიდა, წავიდნენ მურმანი და მანანაც. წავიდნენ თვალთმაქცობის გარეშე, არ იცხოვრეს ერთდროულად ორ სახლში. დღეს თქვენთვის მთავარია არა ის კოლექტივი, რომელმაც თქვენ შეგქმნათ, არამედ თქვენი საკუთარი თავი ამ კოლექტივში. ეს უდიდესი შეცდომაა. ამას მხოლოდ მაშინ მიხვდებით, როცა დაკარგავთ იმას, რაც ადღეს გაგაჩნიათ. თქვენ ბავშვები მარ-

თლა აღარა ხართ, თქვენ მართლა დედები ხართ. თქვენ უკეთ იცით, როგორ უნდა მოიქცეთ.

რალაც უნდა შეიცვალოს, თორემ მე თეატრში ყოფნა აღარ მინდა. მე ყოველთვის სიყვარულით მოვივლი კინომსახიობთა თეატრის ბედნიერ დღეებს, ჩვენ ყველამ ერთად არაფრისგან შევექმნით თეატრი. ახლა კი მიუხედავად პრემიებისა, ჩვენი საქმე ცუდად არის, გემი იძირება.

მ. თუშანიშვილი.

5. II. 88.

ინტერვიუ

1989 წლის 22 დეკემბერი

(კინომსახიობთა თეატრი)

მ. ტურიაშვილი — ბატონო მიშა! თითქმის ოთხი წელი მიმდინარეობდა თეატრის შენობის რემონტი. ფაქტობრივად თეატრის ნორმალური მუშაობა შეწყდა. რა ცვლილებები გამოიწვია დასში ამ ხანგრძლივმა შეყოვნებამ?

მ. თუშანიშვილი — რა ცვლილებაა და დავკარგეთ პროფესიონალიზმი... ვარჯიშებს დავანებეთ თავი! ჩემი აზრით, არაფერ არ იცავს წესრიგს. ძალიან სამწუხარო სიტუაციაა... ეს გინდოდათ რომ მეთქვა? ოპტიმისტურს ვერაფერს ვერ გეტყვით. მე უკმაყოფილო ვარ. ჩვენ უკვე დავკარგეთ... არა, უფრო სწორედ, ვკარგავთ სახელოსნოს არსს და მე ეს არ მომწონს. სახელოსნო უნდა იყოს ის ადგილი, სადაც ადამიანები ეძებენ და არა ყიდიან თავის ხელოვნებას...

მ. ტ. — არ გიფიქრიათ, რომ დროთა განმავლობაში შეიძლებოდა თეატრში ეს პრობლემა გაჩენილიყო?

მ. თ. — დიახ... მე საერთოდ ვთვლიდი და ვთვლი, რომ ნამდვილი თეატრის არსებობის ხანგრძლივობა 10–12 წელიწადია. მე მგონი, დღეს სწორედ იმ ეტაპზე ვართ, როცა უნდა დავიშა-

ლოთ. ხანდახან ეს დრო იჭიმება — სხვადასხვა ხერხებით, ძალისძალით თუ დაემატება 1–2 ან 3–4 წელიწადი. თუმცა, მე ვერ ვიტყვი, რომ ყველა მსახიობი ერთნაირად მუშაობს. თეატრში არის თორმეტიოდე ადამიანი, ვისაც სურს, ასე ვთქვათ, იმ პრინციპით, დადგენილი გეგმითა და წესით მუშაობა, მაგრამ... საბოლოოდ ყველაფერი მაინც იშლება — ეს წესია, კანონი. ამ პროცესის შეჩერება შეუძლებელია, მთქვით, პროფილაქტიკური ღონისძიებებით. მაგრამ ეს ხომ დროებითია. რღვევის პროცესს მაინც ვერ შეაჩერებ, რადგანაც ორგანულია, ბუნებრივია, შეჩერება შეუძლებელია!..

მ. ტ. — აბა, მაშ მომავალში როგორ გესახებათ კინომსახიობთა თეატრი?

მ. თ. — აი, მომავალში, ჩვენს რეჟისორებში თუ დაიბადება ახალი იდეა, ახალი თეატრის პრინციპები, აი, ის გადაარჩენს თეატრს. ახლა, ფაქტობრივად უკვე არ სრულდება ის პრინციპი, რომელიც დასაწყისში იყო დასახული. და იცით რატომ მოხდა ეს? იმიტომ, რომ მაშინ ჩვენ ვიყავით ახალგაზრდები, ჩვენ არაფერი არ გვაწუხებდა. ახლა ყველას ჰყავს ცოლი, შვილები, ოჯახი. ზოგი სულ კინოსტუდიაში მირბის გადაღებებზე. ჩემთან მხოლოდ დროებით მოდიან. — მაშინ, როცა არაფერი არა აქვთ გასა-



კეთებილი. მერე კვლავ მტოვებენ და ისევ მირბიან... მე არ მიყვარს ასე მუშაობა. ამ შემთხვევაში მე მირჩევნია დაუბრუნდე სტუდენტებს და იქ შეექმნა პატარა, ასე ვთქვათ, იდეალური თეატრი, რომელზედაც მე განუწყვეტლევ ვოცნებობ და ვფიქრობ.

მ. ტ. — იყო მომენტი, როდესაც თქვენთვის იდეალური თეატრის ხორც-შესხმა მოხდა?..

მ. თ. — აქ?.. როგორ არ იყო!..

მ. ტ. — ადრე?..

მ. თ. — ადრეც იყო...

მ. ტ. — ბატონო მიშა, მე ვგულისხმობ 50-იან წლებს. რუსთაველის თეატრში რომ ბრძანდებოდით?..

მ. თ. — დიახ, როდესაც ჩემს ამხანაგებთან, ჩემს ტოლებთან ერთად რუსთაველის თეატრში რაღაცას ვეძებდი, რაღაც ახალ ვპოულობდით... თუ არ ვპოულობდით?.. არ ვიცი.

არა, საერთოდ ეს წესია, ცხოვრების, შემოქმედების წესი... ალბათ მერე სუნთქვაა საჭირო.

მე ახლა რეპეტიციებს ვაედივარ ლამას პიესაზე, თქვენ მოწმე ხართ ამისა. მე ვცდილობ რაღაც „ახალი“ აღმოვაჩინო, რა თქმა უნდა ახალი წესი თუ ეტაპი ჩვენი თეატრის შემოქმედებაში, მაგრამ ეს პროცესი ჯერჯერობით, ძალიან მდორედ მიმდინარეობს.

მ. ტ. — მიზეზს ხომ ვერ მეტყვოდით.

მ. თ. — მიზეზი დამოკიდებულებაში უნდა ვეძიოთ — თუ ჩვენი საქმე გახდება ჩვენი ცხოვრების, სიცოცხლის მთავარ საქმედ, აი, მაშინ შეიძლება რაიმე გამოგვივიდეს. და თუ ეს ყველაფერი, რაც გვაქვს ჩვენს თეატრში დადგენილ-დაწესებულ: ვარჯიშები, რიტუალები, პროფილაქტიკური რეპეტიციები და სხვადასხვა... თუ ეს ყოველივე ტარდება და სრულდება ფორმალურად, მაშინ ამას არავითარი აზრი არა აქვს... კაცი რომ ფორმალურად ლოცულობს — ის ტყუის, ლოცვის დროს ტყუილი არ შეიძლება.

მ. ტ. — ბატონო მიშა, მაგრამ ხომ

არის პირადი ცხოვრებაც, მისი უარყოფა ხომ არ შეიძლება?

მ. თ. — არის, მართალია, მაგრამ მე მგონი, თითოეულის პირადი ცხოვრება ისე უნდა იყოს მოწყობილი, რომ თეატრის ცხოვრებას ხელს არ უშლიდეს... ჩვენი ცხოვრების არსი მაინც თეატრია... ასეა, არა? აი, აქ წყდება ყველა პრობლემა — ან ის ან ეს. სხვანაირად არ შეიძლება. მე მგონი, პესიმისტური საუბარი გამოგვივიდა...

როდესაც ბევრ სპექტაკლს დადგამ, მაშინ მოგდის ამგვარი აზრები. დადგამ ახლა ერთ სპექტაკლს, კარგი, ეთქვათ ორს, თუნდაც ხუთს — შაჰრა მნიშვნელობა აქვს? მერე, ჩემი გარდაცვალების შემდეგ ნეკროლოგში დაიწერება: დაღვა რვა სპექტაკლი, თვრამეტი სპექტაკლი, რომოცდაათი თუ სამასი! მერე რა... მთავარია, დადგა კარგი სპექტაკლი. ესაა მთავარი!

ჩემთვის კარგი სპექტაკლი, ეს ის წარმოდგენაა, როცა მე პარტერიდან ვუყურებ ჩვენს მსახიობებს და ვერ ვცნობ, ვერ ვცნობ იმიტომ, რომ ისინი იმპროვიზაციულად ჩემთვის მოულოდნელ სვლებს ჰქმნიან. აი, ეს არის ჩემი მიუწვდომელი იდეალი... ყოველი სპექტაკლი მსახიობთა ხელოვნების სასწაულია.

ეს ხდება ყოველ რეპეტიციაზე? არ ხდება! აი, სწორედ ამიტომ ვბრაზობ, ვნერვიულობ, დამეები არ მიძინავს; არა?!. თორემ ისე, გარეგნულად პერსპექტივაში ყველაფერი რიგზეა. აი, ადრე არ გექონდა ფოიე, ახლა აგერ, ბატონო, ფოიე. სიცივისაგან ვიზოცებოდით, ახლა ისეთი სითბოა, რომ სუნთქვა გვიჭირს. ადრე სპექტაკლის რეპეტიციებს ვერ ვახერხებდით, ახლა ცალკე სარეპეტიციო ოთახი გვაქვს...

თ. თოლორაია — საზღვარგარეთ დავდივართ...

მ. თუმანიშვილი — საზღვარგარეთ ხომ დავდივართ და დავდივართ. ახლა ავსტრალიაში მიდის თეატრი. არ ვიცი, იქ რა უნდათ... ეტყობა, კენგურუს ნახვა აინტერესებთ. აბა, გამაგებინეთ, რა მინდა მე ავსტრალიაში! ავსტრა-

ლიაში ტურისტული მოგზაურობით უნდა წახვიდეთ. თეატრს რა უნდა ავსტრალიაში! თეატრს სჭირდება ამ ქალაქში მისი საკუთარი ადგილი.

აი, მაგალითად, გლდანის თეატრი. გლდანის თეატრს განსაკუთრებული ფუნქცია აკისრია, თავისი მისია აქვს, იმიტომ, რომ უზარმაზარი დასახლებაა — ფაქტობრივად ახალი ქალაქია. გლდანელებს გონიათ, რომ თბილისში ცხოვრობენ... ის სხვა ქალაქია, ამიტომაც მათ სჭირდებათ თეატრალური ცენტრი, თეატრალური ბუდე...

მ. ტ. — ბატონო მიშა! თქვენ თბილისის ყველა თეატრალურ პროცესს იცნობთ. აი, დღეს ქართულ თეატრში მთავარ პრობლემად რა მიგაჩნიათ?

მ. თ. — მსახიობის ოსტატობა... მსახიობის ხელოვნება, რადგანაც რეჟისურის მეტაფორულმა აზროვნებამ მიაღწია უმაღლეს დონეს და ამოწურა თავისი შესაძლებლობები.

...ახლა თეატრის მყურებელი ელოდება, ელოდება როდის მოხდება ამ ფიცარნაგზე, ამ არაჩვეულებრივ ფიცარნაგზე — სასწაული, სამსახიობო ხელოვნების სასწაული. მას მეტი არაფერი არ აინტერესებს... ყოველ შემთხვევაში, მე სხვა არაფერი არ მაინტერესებს. იმიტომ, რომ როდესაც თეატრში მხოლოდ რეჟისორული „მიგნებების“ საყურებლად მიდიხარ (ეს მიგნებები ხან ნამდვილია, ხან ბრჭყალებშია, ხან ასეთია, ხან ისეთი), ყოველთვის ვფიქრობ, ჩვენ ხომ არ ვატყუებთ ხალხს, თეატრის ბუნებას ხომ არ ვცვლით?

რა არის თეატრის არსი? ესაა, ვთქვათ, სამი მსახიობის, არაჩვეულებრივი მსახიობის, ჯადოქარი მსახიობის

თამაში — აი, ესაა მთავარი. დღეს ჩვენ შევეჩვიეთ საშუალო დონეს, ვთქვათ, მსახიობი ბუნებრივად ვლავს, ბუნებრივად დადის, მაგრამ რა ხდება მის სულში — ამის გამოხატვაა საჭირო. რა ხდება მის სულში ამა თუ იმ სიტუაციის დროს... რატომ წითლდება, რატომ ფითრდება, რატომ ლურჯდება, რატომ მისდის გული. აი, მე მგონი ეს პრინციპი გაქრა თეატრიდან.

დღეს ჩვენ თეატრში „კუსმენტ“ მსახიობს. მსახიობი თითქოს ავტორის სიტყვებს ახმოვანებს და არ გვაკვირვებს თავისი ქცევით, თავისი მდგომარეობით, თუ გინდ თავისი წამებით. სცენაზე მსახიობი ადის იმისათვის, რომ გაიაროს წამების გზა. მაგრამ თუ ეს წამება საინტერესო არ არის — მე არც კი ვუყურებ — არ მაინტერესებს. ისინი არიან ცუდი მსახიობები. ისინი შემოდიან თეატრში, გაითამაშებენ როლს და მერე მიდიან... გააგრძელებენ გზას და მათ სულში კი არაერთი კვალს არ ტოვებს ეს თამაში. ჩემი აზრით, ეს არ არის თეატრი... ისე, არ ვიცი... იქნება ვცდები...

რ. იმნაიშვილი — მე დავეუბნებ, რა, ბატონო მიშა! თქვენ არ სცდებით.

მ. თუმანიშვილი — დიდი მადლობა...

მ. თუმანიშვილი — მანანა! რაც ჩაწერეთ, არავეს არ წააკითხოთ. თორემ მერე დამიჭერენ.

მ. ტ. — რატომ? მე მგონი საინტერესო საუბარი გამოგვივიდა, ბატონო მიშა!

(უკვე პალტოში ჩაცმული კარებში იდგა, ბატონი მიშა გასვლისას კიდევ ერთხელ მომიბრუნდა და თავისი ჩვეული იუმორით მითხრა).

მ. თ. — მანანა! მართალს გეუბნებით, დამიჭერენ, დამიჭერენ...

„ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“

(კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე)

მანანა ტურიანაშვილი

კინომსახიობთა თეატრში სპექტაკლის, რაფიელ ერისთავის „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“, პრემიერა შედგა 1995 წლის აგვისტოში. 1996 წლის 19 ოქტომბერს, ქ. რუსთაველაში გაიმართა საქართველოს რესპუბლიკის თეატრალური ფესტივალის დახურვა. ფიურის გადაწყვეტილებით, გრანპრი მიაკუთვნეს რუსთაველის თეატრის სპექტაკლს უილიამ შექსპირის „მაკბეტს“, ხოლო კინომსახიობთა თეატრის ამ სპექტაკლმა ოთხი პრიზი დაიმსახურა: საუკეთესო რეჟისურა — გიორგი მარგველაშვილი, ქალის როლის საუკეთესო შემსრულებელი — ნინელი ჭანკვეტაძე, მამაკაცის როლის საუკეთესო შემსრულებელი — გიორგი ჰიპინაშვილი, საუკეთესო ახალგაზრდა მსახიობი — ვია როინიშვილი.

რაფიელ ერისთავის ვოდევილი „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“ კინომსახიობთა თეატრში გიორგი მარგველაშვილის პირველი რეჟისორული ნამუშევარია. რეჟისორი სპექტაკლში ჟანრის ყველა პირობას ითვალისწინებს. მსახიობი თავისუფალ იმპროვიზაციას მიმართავს, თუმცა ყველგან იგრძნობა რეჟისორის მკაცრი ხელი, რომელიც ზომიერებას იცავს. წარმოდგენის დამდგმელი და მსახიობები მაყურებელს იუმორის ფეიერვერკით ავიწყებენ ერთფე-

როვნებას, ყოფით პრობლემებს და მხნეობას ანიჭებენ. მუდამ სავსე დარბაზი დასტურია იმისა, რომ მაყურებელს მოენატრა ლაღი, მხიარული სანახაობა.

გიორგი მარგველაშვილის რეჟისორული დიქტატისაგან თავისუფალი ხერხები მსახიობებს დიდ შესაძლებლობებს უქმნის. ამის ნათელი დადასტურებაა გიორგი ჰიპინაშვილის მიერ განსახიერებული ოსეფ შატაშვილი. მსახიობი მეტად რთული ამოცანის წინაშე იდგა. ვასო გოძიაშვილის შემდეგ ძნელია ამ

როლის ორიგინალური, თვითმყოფადი შესრულება. გიორგი ჰიბინაშვილმა ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა, სრულად გამოავლინა ზომიერების გრძნობა, მაღალი სამსახიობო კულტურა. ბოლო წლებში სამსახიობო ტექნიკის ამგვარი ფლობის არც ისე ბევრი მაგალითი მოგვეპოვება.

ნინელი ჭანკვეტაძისათვის ელისაბედის როლი, თავიდან სირთულესთან იყო დაკავშირებული, რადგან მას უნდა დაენგრია და გადაელახა მრავალი წინაღმდეგობა მისი სამსახიობო მონაცემების ირგვლივ შექმნილი „მითის“ შესახებ. ელისაბედის როლის შესრულებით მან დადასტურა, რომ ამ ჟანრშიც შეუძლია თავისი შესაძლებლობების გახსნა. თუ თავიდან, პრემიერის დღეებში, მსახიობს ცოტაოდენი დაბნეულობა ეტყობოდა, შემდეგ ჰიბინაშვილის პერსონაჟთან ერთად სპექტაკლის წამყვან ძალად იქცა.

ამ სპექტაკლში „სერიოზული“ არაფერია. ტექსტი, ქმედებანი, სვლები ანგელოტურია. ყველა ეპიზოდი შეიძლება დავეოთ პატარ-პატარა ანეგდოტებად, რომელიც მსახიობების კარგი შესრულებით ცოცხლდება.

თითქმის ნახევარი წლის განმავლობაში სპექტაკლიდან სპექტაკლში იცვლებოდა სხვადასხვა მსახიობთა შესაძლებლობების გამოჰყვანება. თუ გია აბესალაშვილი, აპოლონის როლის შემსრულებელი, პიესის მოვლენების მამოძრავებელი ძალა უნდა ყოფილიყო, რადგანაც ყველა საცულღუტო ამბავი მისი ფანტაზიის ნაყოფია, სპექტაკლში მსახიობმა სრულყოფილად ვერ შეძლო ამ პირობის გამოყენება. თუმცა ახლა აპოლონის სცენური ისტორია უფრო დახვეწილი გახდა. მისი იუმორი ვლინდება თანდათანობით. მშვენიერია ის ეპიზოდი, როცა მთელი ღამის ნამთვრალევი აპოლონი დილით შინ ბრუნდება — ცისფერ პიჯაკსა და შარვალში გამოწყობილი, ცისფერი ცილინდრით და ევზოტიკური ყვითელ-წითელი ჰალსტუხით შემოდის, თმას ისწორებს ბოძთან მიყუდებული სარკის წინ, მაშიკოს საწუწნ კანფეტს გაუწვდის და მოაჯირის წინ

დაყრილ ბალიშებზე მიესვენება, სუმი-ნელი მოწყენილობა გამოსჭვავებს მისი არსებიდან. შემოდის აქროტიკოსული ელისაბედი, დაინახავს შვილს, დაწყნარდება — ე. ი. ცოცხალია. მაგრამ აქ იწყება თამაში: ელისაბედი ნაწყენია, მაგრამ ყოველ ღონეს ხმარობს, რომ არაფერი შეეტყოს. მაგრამ აპოლონს სრულიადაც არ ადარდებს ოჯახის რეპუტაცია და ცულღუტობას იწყებს. ის იქით შეუტევეს: „დღა! საღა ხარ ამდენი ხანი, შენ რა ჩემი სიკვდილი ვინდა?“ სიტუაცია კომედიკური ხდება. ელისაბედს მთელი სხეული ეძაბება, აღშფოთებისაგან არ იცის რა გააკეთოს, მერე მიდის ქმრის პორტრეტთან, ფარჩის ქსოვილით წმენდს სურათს და შვილს ისე პასუხობს: „შენ ჩემი სიკვდილი ვინდა თუ რა, აი, მამა შენსაც ასე უნდოდა და ნახე, რა დაემართა!“ — ანუ მოკვდაო.

ლირიულ წყვილს — მაშიკოს და სერგოს (ეკა ანდრონიკაშვილი და გია როინიშვილი) თავისებური ელფერი შეაქვთ სპექტაკლში. ამ წყვილის ყველაზე საინტერესო სცენა პირველი მოქმედების დასაწყისშია. სერგო შეურაცხყოფს ელისაბედს და ამის გამო აქვითინებულ მაშიკოს, თვითონაც ტირილით აჰყვება. მაშიკოს გული ვედარ უძლებს, ვერ აიტანს სატრფოს ცრემლებს და გულში იხუტებს მას. მოულოდნელად შეყვარებულები ძალიან ახლოს აღმოჩნდებიან. გულბურჯვილო მაშიკო კვლავ აწყნარებს და ეფერება სერგოს, მაგრამ სერგოს ქაღალის მიკარებისას ერთიანი გრძნობები უღვივდება. ეს კომედიური ეპიზოდი სიმღერის დროს ლირიზმში გადადის და სასიყვარულო ემოციაც იბადება.

საკამათოა მსახურების — ივანიკასა და მონავარდისას (კოტე დაუშვილი და თამარ გეგეჭკორი) სცენები. მათი თამაშის პრინციპი საერთო ანსამბლურობიდან ამოვარდნილია. თამარ გეგეჭკორი ხაზგასმულად, ე. წ. „თოჯინური“ სტილით თამაშობს, ის ამ გზით უახლოვდება ნინელი ჭანკვეტაძის თამაშის მანერას, მის გამომსახველობით საშუალებებს, მაგრამ თამაშის ეს სტილი ხაზგასმულია, მაშინ როცა ნინელი ჭანკვეტაძის გმირში ბუ-

ნებრეია. მონავარდისას და ივანიკას
ღუეტი იმგვარ სასიყვარულო სვლებზეა
აგებული, რომ, ლოგიკურად, კომედიური
უნდა ყოფილიყო ამ ორი გმირის არში-
ყო, ცეკვა. ამ ღუეტის მოქმედების აგე-
საში რეჟისორის იუმორი ჩანს, მაგრამ
მსახიობები სრულყოფილად ვერ ახორ-
ციელებენ ჩანაფიქრს.

რეჟისორისა და მსახიობების სრული
თანხვედრა და თანამოაზრობა, შესაძ-
ლებლობათა დამთხვევა სრულყოფილად
გიორგი ჰიპინაშვილისა და ნინელი ჭან-
კვეტაძის (ოსეფასა და ელისაბედის) რო-
ლებთან მოხდა. ამიტომაც იქცა სპექტა-
კლის წამყვან ძალად ეს ორი პერსონაჟი.
განსაკუთრებით შთამბეჭდავია ოსეფას
გრამი, ჩაცმულობა. მსახიობი სიბერისა-
გან მხრებშია მოხრილი, ძლივს დადის,
მაგრამ ამ დაჩაბიჩებულ, მოფარფატე
მოხუცს პარადოქსალურად განსხვავებ-
ული, გამიზნული და ცოცხალი აზროვნე-
ბა ახასიათებს. მსახიობის პლასტიკა
იმდენად მოქნილია, იმდენად ბუნებრივი,
რომ ხშირად გავიწყდებათ — ამ როლის
შემსრულებელი რომ ახალგაზრდა მამა-
კაცია. ბუნებრიობა, უშუალობა, იმპრო-
ვიზაცია და იუმორი გახლავთ გიორგი
ჰიპინაშვილის შესრულების, მაყურებე-
ლზე ზემოქმედების მთავარი ძალა. მას
პარტნიორის არც ერთი ნიუანსი არ გა-
მოეპარება, მაგრამ მსახიობი ზომიერე-
ბასაც იცავს. მან იცის, რომ შეიძლება
ყურადღების უფრო ძლიერ ცენტრად იქ-
ცეს და ამით „თამაშოს მაყურებელზე“,
მაგრამ ის არ არღვევს დინამიურობას
და ამით სპექტაკლს ანსამბლურობას
უნარჩუნებს (ვია როინიშვილს კი ხში-
რად ღალატობს ზომიერების გრძნობა).
გიორგი ჰიპინაშვილის პერსონაჟში აღ-
სანიშნავია მეტყველების სპეციფიურო-
ბაც. იგი სიმზურ და კახურ კილოზე სა-
უბრობს, რაც უფრო მეტ იუმორს მა-
ტებს მის როლს. საერთოდ სპექტაკლის
სამეტყველო ენა ეკლექტიკურია. აქ რე-
ჟისორის მსუბუქი ირონიაც ჩანს. ყველა
გმირი ურევს რუსულს, სომხურს, ქარ-
თულს. ამით ძველი თბილისის კოლო-

რიტსაც აცოცხლებენ და თან კომედიურ
სიტუაციებსაც აძლიერებენ. გიორგი
ჰიპინაშვილისა და ნინელი ჭანკვეტაძის
შესრულებით პერსონაჟების მთელი ის-
ტორია ჩანს.

კომედიურობის ფიერვერკია ბოლო
სცენები, როდესაც ოსეფასა და ელისა-
ბედს რიგ-რიგობით ელანდებათ ხან სე-
რგო და ხან მამიკო. ყველამ იცის, რომ
ეს თამაშია, მაგრამ მთავარია როგორ
მიაწვდი ამ თამაშს მაყურებელს. ორივე
მსახიობი, თითქმის ოცი წუთის განმავ-
ლობაში ამ სულელურ ამბავზე ქმნიან
კომედიურ სიტუაციებს, რომელიც მაყუ-
რებელთა დარბაზში მხიარულებას ბა-
დებს. ხან ერთს ჰკონია ვიჟი მეორე და
ხან პირიქით. სამგლოვიარო გვირგვი-
ნები ერთი სახლიდან მეორეში გადადის.
აქ რეჟისორი ვოდევილის აუცილებელ
პრინციპს, მარტივ ხრიკს გვთავაზობს,
რომელიც ცოცხლდება მსახიობების თა-
მაშით და საყურებლად საინტერესო ხდე-
ბა. ეს ე. წ. მარტივი ხრიკები, რომლე-
ბიც ყველა ვოდევილის ჟანრული კომ-
პონენტია, სიმღერებთან (კომპოზიტო-
რი ნინო ჯანჯღავა) და ცეკვებთან (ქო-
რეოგრაფი ინგა თევზაძე) ერთად ბუ-
ნებრივად და ზუსტად ერწყმის სპექტაკ-
ლში მიმდინარე ამბავს და არ არღვევს
წარმოდგენის მთლიანობას.

დაბოლოს, რა არის ამ სპექტაკლის
წარმატების მთავარი მიზეზი — სპექტა-
კლის შემქმნელთა ჯანსაღი აზრი, იუმო-
რი, პროფესიონალიზმი, სიმსუბუქე და
უმთავრესი — მსახიობის ოსტატობა.

რამდენიმე მოსაზრება თანამედროვე კინოს უფოთვისეული კათარზისის შესახებ

საქართველოს რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტში, ფსიქოლოგიის ინსტიტუტის მიერ ჩატარდა კონფერენცია თემაზე — „კათარზისი ცხოვრებასა და კინოში“, სადაც წარმოდგენილი იქნა კინომცოდნეების რუსულად მირცხულავას, მია აგიაშვილისა და ლიკა ჭიჭინაძის მოხსენებები. მოხსენებებში წამოჭრილი პრობლემები, ჩვენის აზრით, საინტერესოა მკითხველთა ფართო მსგებისათვისაც. (რედ.).

რუსულან პირცხულავა

სტატიის სტიმულად იქცა ფსევდო აბსურდული ფრაზა სტოპარდის პიესიდან „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“. ეს ფრაზაა: „ნერვიულობა, როგორც ხელოვნების სახე“.

ტრადიციული ესთეტიკა ეფუძნება საკრალურ-რელიგიურ დოგმას, რომელიც პითაგორას, ჰერაკლიტეს, არისტოტელესა და პლატონის ნახევრად-ღვთაებრივ სახელებს უკავშირდება. დოგმის მიხედვით, ხელოვნების და, კერძოდ, მისი კვინტესენციის — ტრაგედიის, არსია განწმენდა — კათარზისი ანუ სვლა სიბნელიდან სინათლისაკენ, ტანჯვიდან — ჰარმონიისაკენ, არცოდნიდან — გარკვევისაკენ, უარყოფითი მძიმე ემოციებიდან (როგორცაა, უპირველეს ყოვლისა, დარდი და შიში) ნათელი შვებისაკენ. შესაბამისად, ხელოვნება ერთგვარი განსაწმენდელია, რომლის დანიშნულებასაც კაცობრიობის ზნეობრივი და ემოციურ-ინტელექტუალური, საერთოდ, სულიერი ამადლება

შეადგენს. ესაა სვლა ცეცხლში, სადაც განწმენდი ცეცხლის როლს, ისევე საკრალური დოგმის მიხედვით, ორი ყველაზე მძიმე ემოცია ასრულებს — დარდი (ტანჯვა) და შიში. ამგვარ ცეცხლში გადის ტრადიციული, კათარზისული ხელოვნების გმირი მისთვის დამახასიათებელი ბრძოლით და ჰეროიკით; რასაც ლოგიკურად მოსდევს სულიერი აღზევება — აპოთეოზი და ასევე ლოგიკურადვე რჩება კვალი ნათელი. ასეთია, მაგალითისათვის, მილოშ ფორმენის თითქმის ყველა გმირის გზა. აქ ყველაფერი ღვთაებრივად გარკვეულია; არის გმირი, არის მიზანი და არის შემართება.

მაგრამ თანამედროვე ხელოვნება ხშირად შორს სცილდება ამ ელინურ იდეალს. წესრიგს გმირის შიგნით და გმირის გარეთ სცვლის ქაოსი, ბრძოლის დასრულებას — non finita (დაუმთავრებლობა).

„სიურეალიზმის მანიფესტი“, რომელიც დაწერა 1924 წ. პოეტმა ანდრე ბრე-

ტონმა, ქადაგებდა შინაარსებს, განცდებს, მოვლენებს შორის წინააღმდეგობათა მოხსნას. მიზნად დაისახა „სულის თუ გონის ახალი რეჟიმის“ შექმნა, სადაც ლოგიკის ადვილს დაიკავებდა ალოგიზმი, წესრიგის ადვილს — დაუკავშირებელ მოვლენათა აღრევა ანუ ქაოსი. მაქსიმალურად განსხვავებულ, ანტიპოდურ ობიექტთა შედარება, შეთავსება და დაკავშირება ხელოვნების უმაღლეს ამოცანად იქცა. ხელოვნებამ განიზრახა გაერღვია დროით, სივრცით თუ ლოგიკის კანონთა ზღუდე და ეს უკანასკნელნი შეეცვალა საკუთარი, სუბიექტური, ზოგჯერ აბსურდული კანონებით.

მაგალითად, ბუნიელისა და ს. დალის „ანდალუზიური ძაღლი“ კანონთა მიღმა ყოფნაა, სადაც თვით ფროიდი-სეული ეროსი და ტანატოსი აღარაფერს ხსნიან და უაზრო მოზაიკის კენჭებად იქცევიან.

მოვლენებს, საგნებს, განცდებს შორის კავშირი შეიცვალა აღრევით. ექსცენტრიული აღრევის მაგალითი: შუა ქუჩაში გდია ხელის მტევანი და მას ჯოხით ეთამაშება ახალგაზრდა, ლამაზი ქალი. („ანდალუზიური ძაღლი“). ყოფითი აღრევის მაგალითი: მთავარი პერსონაჟი დადის ქუჩაში, ხვდება ნაცნობებს, მიდის სტუმრად. ეპიზოდი სცვლის ეპიზოდს, რომელთა შორისაც კავშირი არ არის იმის გარდა, რომ ყოველ მათგანში მთავარი პერსონაჟი მონაწილეობს. (ო. იოსელიანის „იყო შაშვი მგალობელი“). ბოლოს, კინოაღრევის ყველაზე ცხადი, მკვეთრი ნიმუში: ერთდროულად უკრავენ რამდენიმე ორღანზე. მუსიკის ნაცვლად ისმის მჟღერი ქაოსი ანუ ხმაური. (ფელინის „კაზანოვა“).

პოსტმოდერნისტულ პერიოდში შექმნილი ნაწარმოებების დასახასიათებლად ხშირად ხმარობენ ტერმინებს: „კოკტილი“, „მოზაიკა“, „არასინთეზური სინთეზი“. თანამედროვე ესთეტიკა ძველებს წესრიგისა და ქაოსის პრო-

ბლემებზე. როგორც ალ. გენისი წერს, ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები წესრიგისა და ქაოსის კოკტილია და ჩვენს დროში კოკტილი სულ უფრო მწარდება, მასში მატულობს ქაოსის დოზა.

აღრევის მიზანი, საბოლოო ჯამში, — საგნებს, მოვლენებს, განცდებს, აზრებს, ადამიანებს შორის ზღვარის მოშლაა. ქრება ზღვარი სიკეთისა და ბოროტებას, სილამაზესა და სიმპაზიზჯეს, სიხარულსა და დარდს, რწმენასა და ურწმუნობას, სიყვარულსა და გულგრილობას, ემოციასა და ინტელექტს შორის. რჩება მოვლენათა ნაკადი, რომელიც კი არ მთავრდება, არამედ მოულოდნელად წყდება.

დასრულების სანაცვლოდ მხატვრული ნაწარმოების შეწყვეტა, ისევე როგორც მისი ესკიზურობა და დაუმთავრებლობა, ესთეტიკაში non-finita-ს სახელწოდებითაა ცნობილი. ფინალში არა თუ არაფერი ირკვევა, პირიქით, პრობლემების სიმძაფრე კულმინაციას აღწევს. ასეა, მაგალითად, ანტონიონის ფილმში „ღამე“. ფსიქოლოგიური სიცარიელე წყდება და მაყურებლის წინაშე რჩება ეგზისტენციალური ვაკუუმის, საზრისისაგან დაცლის გამძაფრებულა პრობლემა. ასევე ფილმში „იყო შაშვი მგალობელი“ მთავარი პერსონაჟის სიცოცხლე ანუ მოვლენათა ქაოტური მონაცვლეობა უეცრად და უაზროდ წყდება, რათა დროის პრობლემა გაამძაფროს და გაამწვაოს.

Non-finita-ს ნიმუშებად უნდა ჩაითვალოს ერთგვარ წრეში ჩაკეტილი ფილმებიც; ის ფილმები, რომლებიც ერთნაირად იწყება და მთავრდება. მაგალითად, ბერგმანის „შემოდგომის სონატის“ პირველ და ბოლო კადრებშიც სადღაც სიღრმეში, მკრთალ ლაქად ქცეული შვილი დედას წერილს სწერს. ფილმის განმავლობაში მოვლენები (დრამატული, ტრაგიკული მოვლენები, თუმცა ისინი ძირითადად ფსიქოლოგიურ პლანში ვითარდებიან), ერთმანეთს სცვლიან, მაგრამ რეალურად მაინც

არაფერი ხდება, არაფერი იცვლება. პერსონაჟები თითქოს მოტრიალე ბორბალში დადიან და საბოლოოდ რჩება მხოლოდ ტრიალი.

ტრიალისა და ხეტიალის თემა ისევე დამახასიათებელი თანამედროვე კინოსათვის, როგორც აღრევა და non-finita. პერსონაჟები ბევრს დადიან, დაძრწიან, დაბორილაობენ, ხშირად სრულიად უმიზნოდ. მაგალითისათვის გავიხსენოთ ფელინის „ტობი დამიტი“ — ფილმი სასოწარკვეთილი მოხეტიალის ანდა ხეტიალის სასოწარკვეთილების შესახებ.

ტარკოვსკის „სტალკერში“ ხეტიალი მისტიურ-ფილოსოფიური მნიშვნელობით იტვირთება. ლაბირინთებში სვლა, მოვლთი გზების არჩევა, ტრიალი მიზნის გარშემო, დაშორება დახლოების ნაცვლად — ფილმში, ფაქტიურად, თვითმიზნად იქცევა. საკრალური ოთახი, რომლისკენაც იყო მიმართული სვლა, სურვილებისაგან ცლის პერსონაჟებს. საკრალობას თვით გზა იძენს.

თანამედროვე კინემატოგრაფი თავისი მოზაიკურობით, დაუმთავრებლობით და ხეტიალისადმი მიდრეკილებით ერთი ძალზე საინტერესო და თითქმის მისტიური ფსიქიური ფენომენის ერთგვარი ხორცშესხმა და განხორციელებაა. ეს ფენომენია შფოთვა.

შფოთვის უმთავრეს ნიშანს მისი არაკონკრეტულობა შეადგენს; სხვა ემოციები კონკრეტული, განსაზღვრული არიან. მაგალითად, შიშის შემთხვევაში, სუბიექტმა იცის რატომ და რის გამო ეშინია, ასევე ცნობილია რისხვის მიზეზი და ობიექტი. შფოთვას უსაგნო შიში ეწოდება. მას ნახევრადცნობიერი ემოციის სახითაც იხილავენ; იგი განიცდება და არც განიცდება, არის და არც არის. შფოთვას „კარიზული სურვილიც“ შეარქვეს — ის „მინდა და თან არ მინდა“-ს განცდაა ან „მინდა და არ ვიცი რა“-ს განცდაა.

ბუნებრივია, რომ ამ თავისებურებებიდან გამომდინარე, შფოთვა კონფლიქტური, დრამატული ემოციაა; იგი თავის თავში აერთიანებს ანტიპოდურ იმპულსებს: სწრაფვას და განრიდებას,

სურვილს და სურვილის შეკავებას. შფოთვა შინაგანი ბრძოლის სახეობაა, შინაგანი ტრაგედიის განცდაა, მისი ასახვაა.

ფსიქოლოგებმა, რომლებშიც დიდი ანალიზისადმი მიდრეკილება, სპეციალური კითხვარის გამოყენებით დაშალეს შფოთვის ემოცია. ექსპერიმენტის ტექნიკა ასეთია: ცლისპირს ეძლევა ყველა ძირითადი — ფუნდამენტური ემოციისათვის (ინტერესი, შიში, რისხვა, სიყვარული, გაკვირება, ზიზღი, აზუნად ავდების გრძნობა, დარდი, სირცხვილი, დანაშაულის გრძნობა) დამახასიათებელი ზედსართავი სახელების სია. მაგალითად, ინტერესის ემოციას შესაბამემა შემდეგი ზედსართავი სახელები: ყურადღებაანი, კონცენტრირებული, მობილიზებული და ა. შ. სიხარულს — შემდეგი ზედსართავები: მხიარული, ლაღი, ბედნიერი და ა. შ. ზედსართავი სახელების გამოყენებით ცლისპირს შფოთვის ემოციის აღწერა ევალებოდა როგორც ექსპერიმენტის რეზულტატმა აჩვენა, შფოთვას ყველა ძირითადი — ფუნდამენტური ემოციისათვის შესაბამისი ზედსართავი სახელი მიეწერება. შესაბამისად, შფოთვა განიცდება, როგორც ყველა ემოცია ერთდროულად.

დიფერენციალურ ემოციათა თეორიის მიერ მოპოვებული ექსპერიმენტული მასალა უფლებას იძლევა შფოთვა განხილულ იქნეს ემოციათა აღრევის, არასინთეზური სინთეზისა და მოზაიკის სახით. შფოთვის განცდაში აღრეულია შიში, ინტერესი, რისხვა, დარდი, სიხარული და ა. შ. ოღონდ, რა თქმა უნდა, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში, სხვადასხვა დოზით და პროპორციით.

შფოთვა, ასევე, non-finita-თი აღბეჭდილი ემოცია, შფოთვის „დაუმთავრებლობას“ და ესკიზურობას განსაზღვრავს ის, რომ მისი საგანი და მიზანი ცნობიერებას ვერ აღწევს, ცნობიერების მიღმა რჩება. შფოთვა მაზანმიუშართავი, არაკონკრეტული, დიფუზური სურვილია, ერთგვარი „ბურ-

სით მოსილი“ იმპულსია, შიშველი იმპულსია — დაკონკრეტების გარეშე.

და ბოლოს, შფოთვა ფსიქიური ხეტიალია. მიუსაფარი ფსიქიკა ტარკოვსკის გმირებივით დახეტილობს ბნელ ლაბირინთებში, ზოგჯერ დახშულ წრეშიც ტრიალებს და არ იცის — ლაბირინთს და დახშული წრის მღმა რა არის.

ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნეში გაიღო ხიდი შფოთვასა და ხელოვნებას შორის. თანამედროვე მსოფლმხედველობის ერთ-ერთმა შემქმნელმა, სიორენ კიერკეგორმა შფოთვა არჩევანის თავისუფლებასა და შემოქმედების პოტენციალს დაუკავშირა. იქ, სადაც არის შფოთვა, არის სწრაფვა შემოქმედებისაკენ ან სხვაგვარად, შემოქმედება განხორციელებული შფოთვაა..

უკვე ჩვენს საუკუნეში კ. გ. იუნგა წერდა „ვიზიონერული განცდის“ (ხილვისმიერი განცდის) შესახებ. ნაშრომში „ფსიქოლოგია და პოეტური შემოქმედება“ იუნგი ორი ტიპის შემოქმედებაზე მსჯელობს: ესაა ფსიქოლოგიური შემოქმედება, რომელიც ყველასათვის გასაგებ და ნათელ ემოციებსა და აზრებს აღწერს და მეორე, ვიზიონერული შემოქმედება, რომელსაც ქაოტურობა, გროტესკობა და დემონიურობაც ახასიათებს. იუნგის მიხედვით, ვიზიონერული შემოქმედების იმპულსს წარმოადგენს „ვიზიონერული განცდა“, რომელიც ერთგვარი პირველგანცდაა, განცდათა განცდაა. იგი არ დაიფვანება სხვა რომელიმე განცდაზე და უფრო ღრმაა, ვიდრე ყველა სხვა ადამიანური ემოცია ერთად. „ვიზიონერული განცდა“ მოკლებულია სიტყვებსა და ფორმებს. იგი არაკონკრეტულია და დიფუზური. როგორც პოეტი — ფსიქოლოგი, იუნგა ვიზიონერულ განცდას სიურეალისტურად განსაზღვრავს: „იგია ხილვა შავ სარკეში“. ის ძლიერი წინათგრძნობაა, იმპულსია, რომელიც გამოხატვას ესწრაფვის. იუნგი განმარტავს, რომ ვიზიონერულ განცდაში კოლექტიური არაცნობიერის ღრმა ფენები აისახება და რომ იგი ფროიდისეულ ეროსთან და

ტანატოსთან აღარაა არსებითად დაკავშირებული. იუნგის მიხედვით, ზედროულ ხელოვნებას შემოქმედის განცდა კომპლექსებისაგან ემანსიპირება და არქექტიპთა სფეროსთან კავშირი გამოარჩევს.

შეიძლება დავუშვათ, რომ კიერკეგორი და იუნგი განსხვავებული ტერმინებით ერთსა და იმავე ფენომენს აღნიშნავდნენ. ანდა სხვაგვარად, „ვიზიონერული განცდა“ და შფოთვა ერთი ფენომენის ორი იპოსტასია.

თანამედროვე კინო, ისევე როგორც საერთოდ თანამედროვე ხელოვნება ხშირად — ტრადიციული, კათარზისული შიშისა და დარდის ნაცვლად შფოთვით განწმენდას გვთავაზობს; ესაა მაკათარზისებელი თამაში და ჟონგლირება შფოთვით. და აქ არც ისე დიდი პარადოქსია.

თანამედროვე ხელოვნების დაუმთავრებელ, „მოხეტიალე“ მოზაიკაში აქა-იქ ჩნდება უჩვეულო ლოგიკა. მაგალითს ლიტერატურის სფეროდან მოვიტან. მილორად პავიჩის რომანში „ხაზარული ლექსიკონი“, რომელიც, ერთი შეხედვით, სრულიად დაუკავშირებელ ფრაგმენტთა კრებულია, უბრალოდ ლექსიკონია, თანდათან (რა თქმა უნდა, მკითხველის გარკვეული დაძაბვით) უცნაური ლოგიკა ჩნდება. ასევეა შფოთვაც. მას თავისი ემოციური ლოგიკა აქვს. იგი მხოლოდ დაუსრულებელი აღრევა არაა, არამედ პირველგანცდაც, სტიმულიც, ვიზიონერობა ანუ ხილვაც და ბოლოს და ბოლოს მზაობაც. იგი ერთგვარი ქაოტური დასაწყისია. ბუნებრივია, რომ ათასწლეულთა მიჯნაზე მატულობს დასაწყისის განცდაც და მისი განხორციელებაც ხელოვნებაში.

უფროსი მეგობრის გახსენება

აკაკი დვალისძე

თბილისი, 1939 წლის შემოდგომა. ახლანდელი ლესელიძისა და პირველი მაისის ქუჩის კუთხეში, სარეკლამო ფარზე გამოკრული აფიშა გვამცნობდა, რომ ხელოვნების მუშაკთა სახლში გაიმართება დიდი ქართველი თეატრალური მოღვაწის ავქსენტის ცაგარელის მოგონების საღამო.

საღამოს 7 საათზე უკვე ადგილზე გახლდით და ცნობისმოყვარეობით ვათვალიერებდით საღამოზე თავმოყრილ ხალხს. მალე დარბაზი შეივსო. მაგიდას მისხდომოდნენ ჩემთვის უცნობი ადამიანები. მათ შორის მხოლოდ ერთი მეუცნაურა. ეს გახლდათ იოსებ გრიშაშვილი, რომელიც ფოტოსურათებიდან შევიცანი.

...ფეხზე წამოდგა საშუალო ტანის, გამხდარი მამაკაცი. მცირე შესავალი სიტყვის შემდეგ საღამო გახსნილად გამოაცხადა და მოხსენებისთვის სიტყვა გადასცა პოეტ იოსებ გრიშაშვილს. ბატონი იოსები მკვირცხლად წამოდგა, ილიაში ამოჩრილი წიგნი კათედრაზე დადო, შინაურულად მიესალმა საზოგადოებას და განაცხადა: ვსარგებლობ რა შემთხვევით და საზოგადოებას მსურს გავაცნო ჩემს მიერ გამოცემულ თხზულებათა ტომეულის შესავალი წერილი. შემდგომ დასძინა: გავიხსენებ იმ ძვირ-

ფას და დაუვიწყარ ამბებს; რომელთა გამოქვეყნება მაშინ საჭიროდ არ ჩეთვალეთო.

გაისმა თბილისური, ქალაქური კილო, ოდნავ წამღერებული. იმგვარი პოეტურობით ჟღერდა თითოეული სიტყვა, რომ მონუსხული შევეურებდი მას. ბატონი იოსები სიყვარულითა და პატივისცემით საუბრობდა ავქსენტის ცაგარელის დრამატურგიაზე, მის მიერ შესრულებულ როლებზე, წაიკითხა ლექსი, რომელსაც ავქსენტის ცაგარელი კითხულობდა ლიტერატურულ საღამოებზე. გავიხსენა მწერლის ბიოგრაფიის მძიმე დღეები. ბატონი იოსების ნაამბობი ჩემთვის უცნობი და საინტერესო იყო. სულგანაბული ვუსმენდი, მაგრამ უფრო მეტად პოეტის მჭევრმეტყველებამ. საუბრის მანერამ მომხიბლა. აზრები მოედინებოდნენ ლაღად, ეშხიანად და რაც მთავარია, პოეტი საუბრობდა დარბაისლური ქართულით, რაც ჩემთვის უცხო მოსასმენი გახლდათ. მე ბედნიერი ვარ, რომ იოსებ გრიშაშვილი შემოქმედებით, პოეტურ სტიქიაში ვიზილე.

საღამო გრძელდებოდა. ბატონი სერგო გერსამია ღრმა პატივისცემით სიტყვას გადასცემს რესპუბლიკის სახალხო არტისტს — მაკო საფაროვა-აბაშიძეს. კათედრასთან გამოვიდა პატარა

ტანის, ჩიხტი-კობში და ქართულ კა-
საში შემოსილი, ლამაზი პირისახის,
ხანში შესული მანდილოსანი. საზო-
გადოება გულთბილად მიესალმა მსა-
ხიობს. მცირე პაუზის შემდეგ ქალბა-
ტონმა მაკომ საუბარი დაიწყო. მომე-
ჩვენა, რომ ცოტა ხმამაღლა მეტყველებ-
და, მიზეზი მოგვიანებით გავიგე. ყურ-
თასმენა ჰქონია დაქვეითებული. მსახი-
ბი საუბრობდა აექსენტრი ცაგარელზე,
მაგრამ მე განმაცვიფრა იმ ქართულმა
მეტყველებამ, რომლის მსგავსიც არა-
სოდეს არ მომესმინა. მკვეთრად გამო-
თქვამდა ყოველ სიტყვას, აზრი აღიქმე-
ბოდა ნათლად, მკაფიოდ, წინადადების
მთლიანი ჟღერადობა იყო მომხიბვლე-
ლი, დარბაისლური. მეხსიერებაში ამო-
მიტივტივდა შორეული წარსული, როცა
სკოლის მოსწავლემ, ქუთაისის თეატრ-
ში სპექტაკლი „ოტელიო“ ვიხილე ალე-
ქსანდრე იმედაშვილის შესრულებით.
გამახსენდა ის საოცარი განსხვავება,
რომელიც ალექსანდრე იმედაშვილის
მეტყველებასა და ყველა დანარჩენ მსა-
ხიობებს შორის იგრძნობოდა. დიახ!
ქალბატონ მაკოს საუბრისას მე მესმო-
და ცოცხალი მეტყველება!

მე ბედნიერი ვარ, რომ ვიხილე და
მოუუსმინე ქართული მეტყველების ამ
დიდებულ ოსტატს. ეს ყოველივე კი
სიღრმისეულად გავაცნობიერე რამო-
დენიმე წლის შემდეგ, როდესაც ბუკინი-
სტებში, 1906 წელს გამოცემული ილია
ჭავჭავაძის ექვსტომეული შევიძინე.
ბოლო ორ ტომში, წერილები და წერა-
კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოე-
ბის მნიშვნელოვანი დოკუმენტები იყო
დაბეჭდილი. ერთ-ერთ დოკუმენტში ამო-
ვიკითხე — „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის
დამდგმელი კომისია, რომლის თავმჯ-
დომარე გახლდათ ილია ჭავჭავაძე, რო-
დესაც ვერ თანხმდებოდა ამა თუ იმ
სტრიქონის რედაქციაზე, ხელნაწერ-
თა შეჯერების შემდეგ მაკო საფაროვა-
აბაშიძეს იწვევდნენ, რათა სხდომაზე
მისი წაკითხვის მიხედვით დაედგინათ
ამა თუ იმ სტრიქონის საბოლოო რედა-
ქციის სისწორე.

მაშინ, კიდევ ერთხელ გავაცნობიერე,

თუ რა ღვთაებრივი ქართული მეტყვე-
ლების მოწმე აღმოვჩნდი. კვლავ აღდგა
მეხსიერებაში ის ბედნიერი სადამოყრდენი
ქართული მეტყველების სიღიადე, ფრა-
ზის მუსიკალობა, ხატოვანი სიტყვა და
საოცრად დამუხტული აზრი, რომელიც
გაისმოდა საუბრის დროს.
აღბათ, არასოდეს დამავიწყდება დი-
დებული ქართული მეტყველება, ქარ-
თულ კაბაში ჩიხტი-კობში გამოწყობი-
ლი პატარა ტანის ლამაზი, სანდომიანი
პირისახის მანდილოსანი — რესპუბლი-
კის სახალხო არტისტი მაკო საფაროვა-
აბაშიძისა.

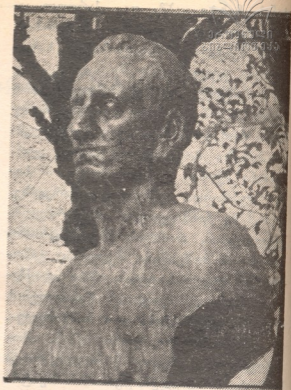
დღეს სცენიდან, სატელევიზიო თუ
რადიოგადაცემებიდან — კეთილხმოვანი
დარბაისლური სიტყვა „შენატრება; აზ-
რის სიღრმისეული წვდომა, ხატოვანი
ფერადოვნება — ბგერის ზუსტი ფონე-
ტიკური ხმოვანებით — უცხო ხილია.
თუმცა რას ვამბობ, ნეტავ სიტყვა მაინც
ისმოდეს, რომ უბრალო, მიმდინარე ამ-
ბავი გავიგო. დიდი ჭირი და სატკივარი
შემოუპარა და დამკვიდრდა კიდევ ქარ-
თულ ზეპირსიტყვიერებაში. დროზე
სჭირდება მას მკურნალობა, გადაუდე-
ბელი მკურნალობა.

როგორც ილია ამბობს: „სამი
პაპათაგან: მამული, ენა და სარწმუნოე-
ბა. თუ ამათაც არ უპატრონეთ, რა კა-
ცები ვიქნებით, რა პასუხს გავცემთ
შთაშომავლობას... ენა საღმრთო რამ
არის, საზოგადო საკუთრებაა, მაგას
კაცი ცოდვილი ხელით არ უნდა შეე-
ხოს“.

ილიას ეს მკაცრი შეგონება გულის-
ხმობს ცოცხალ მეტყველებას — ცხოვ-
რებაში (საუბრისას), სკოლაში, უმაღ-
ლეს სასწავლებელში, თეატრში, კინო-
ში, რადიოსა და ტელევიზიაში.

ზარის დარეკვის დრო დადგა!

პოლიკარპე კაკაბაძე



გვიან, მაგრამ მაინც ღირსეულად დაფასდა დიდი ქართველი დრამატურგის, უკვდავი „უვარუვარე თუთაბერის“ ავტორის პოლიკარპე კაკაბაძის ღვაწლი ქვეყნისა და თეატრის წინაშე. ი. გირკელიძის მშვენიერ ნამუშევარში შესანიშნავადაა ნაგრძნობი „ქართული კომედიოგრაფიის მამის“ ღრმა ფიქრებით, ასკეტური სიმკაცრით აღბეჭდილი სახის თავისებურებაში, ნაშუაროსადმი მისი ირონიული დამოკიდებულების სიღრმე.

გივი ყანდარეღოს გოგებუნება

სალომე ცისკარიშვილი

ძართულ გობელენს ოცდაათი წელი შეუსრულდა. ამ თარიღის აღსანიშნავად უპრიანი ჩანს იმ ადამიანის შემოქმედების დახასიათება, რომელმაც არა მხოლოდ საერთაშორისო ასპარეზზე მოიხვეჭა ოსტატის სახელი, არამედ დიდი როლი შეასრულა ახალგაზრდა თაობის აღზრდის საქმეშიც. მისი შემოქმედებითი კრედიტ გობელენის ქართული სკოლის ჩამოყალიბება-განვითარების ერთ-ერთ მძლავრ იმპულსად იქცა.

ოსტატის სახელი გივი ყანდარეღოს 70-იანი წლების მეორე ნახევარში შექმნილმა გობელენებმა მოუხვეჭეს, პირველი წლები ტექნიკასთან ადაპტაციას, მის შესისხლბორცებას მოხმარდა, ძირითადად ჩამოყალიბდა გობელენის, როგორც მხატვრული მოვლენის ინდივიდუალური ხატი. მხატვრის კრედიტს საუკეთესოდ შისი ნამუშევრები წარმოაჩენს. ამიტომ განვიხილოთ გივი ყანდარეღოს შემოქმედების რამდენიმე ნიმუში.

გობელენში „წელიწადის დროები“ (შალი, შერეული ტექნიკა, 220X220,

1976 წ.) მხატვარმა შექმნა წელიწადის დროთა ცვლის წრებრუნვის საკუთარი, გასაოცრად ნათელი და ხალასი ხატი.

გობელენი კვადრატულია, მაგრამ საქმეც ისაა, რომ ეს თითქმის არ შეიმჩნევა — საკმაოდ ხანგრძლივად ის აღიქმება, როგორც ტალღოვანი კონტურის მქონე მრგვალი გამოსახულება. მოთეთრო ფონი, რომელზეც „განლაგებულია“ ძირითადი გამოსახულება, პრაქტიკულად ნაკლებად აღიქმება, თუმცა არაჩვეულებრივად ლამაზად, ოსტატურად, გემოვნებით არის მოქსოვილი.

ძირითადი გამოსახულების წრეწირი ოთხი უსწორო ფორმის ნაწილისაგან შედგება, ეს ფორმები ფერის თვალსაზრისით ერთმანეთისაგან გამოყოფილია საკმაოდ მკვეთრად, მაშინ, როცა მათი კონტურის მოქნილი მოძრაობა, მისი ერთგვარი დინება იმდენად ეპასუხება დანარჩენების ანალოგიურ კონტურებს და თითოეული დროის კუთვნილი მონაკვეთის გამოსახულებების ხაზთარიტმს, რომ ეს მკვეთრი კონტურის ხაზი ერთსა და იმავე დროს განმაცალკევებლადაც გვევლინება და დამაკავში-

რებლადც. თავისთავად ამგვარი გადაწყვეტა სრულიად მიზანშეწონილია, წელიწადის დროებიც ხომ ზუსტად ასეა — ერთმანეთისაგან განცალკევებულია და ერთადმყოფი.

გობელენის კომპოზიციაში ძირითადი ელემენტის როლს ასრულებს არა რომელიმე კონკრეტული გამოსახულება, არამედ კონტურის შავი ფერი, რომელიც არა მხოლოდ აღნიშნავს კონტურებს, არამედ თვით გამოსახულებაშიც იჭრება. შავი ფერი წარმოდგენილია არა ხაზის ან ლაქის სახით, არამედ როგორც ერთგვარი მოქნილი ნაკადი, რომლის სივანე, ინტენსივობა და შესაბამისად, მნიშვნელობა იცვლება გამოსახულების სხვადასხვა ადგილებში. არსებითად სწორედ მისი დინება განსაზღვრავს გობელენის რიტმს. კონტრასტულად დაპირისპირებული თეთრთან, მონარინჯისფრო-ალისფერთან და ნაზი ელფერის ღია მწვანესთან, შავი ფერი ზოგ მონაკვეთზე (გობელენის ცენტრალური ნაწილი — მძლავრი შავი ნაკადის მოქნილობა) იმდენად თვალშისაცემია, რომ თითქმის მთავარ ელემენტად აღიქმება, მაშინ, როდესაც ზოგან (ზაფხულის ნაწილი — შავი თითქოს შეპარულია სხვა ფერებთან) ის კარგავს სიმკვრივეს, ელასტიური ნაკადი იშლება და შავი ფერი სხვაგვარად ასრულებს თავის როლს — ის გაბნეულია; კონტურის ხაზს აღარა აქვს ელასტიურობის ის მძლავრი ენერჯია, რომელზეც უკვე ვთქვი.

კონკრეტული, ადვილად შესაცნობი გამოსახულებები გობელენში შედარებით მცირე ზომისაა და თანაც იმდენად ორგანულად ერწყმიან გარემომცველ ფონს (მიუხედავად მკაფიო კონტურებისა), რომ არ აღიქმებიან როგორც განსაკუთრებული კომპოზიციური აქცენტები; აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ყველა გამოსახულება ხაზგასმით სტილიზებულია და დეკორატიულობის პრინციპს ემორჩილება. ხე, ფოთლოვანი ყლორტი (ზაფხული), დაცვენილი ფოთლები (შემოდგომა), ნაფეხურები (ზამთარი), ყვავილი, პეპლები (გაზა-

ფხული) — ყველა ეს ელემენტი რეგობით იპყრობს ჩვენს ყურადღებას, მაგრამ არც ერთი მათგანი არ შეტყუვს საერთო დომინანტად, რადგან ისინი მხოლოდ ერთიანად, ერთი წრებრუნვის შემადგენელ და თანაც მის შემქმნელ ელემენტებად უნდა აღიქმებოდეს. ამრიგად, გობელენის კომპოზიციის განმსაზღვრელია წრე, თავისი მოქნილი ტალღოვანი კიდევითა და დინამიურობის შეგრძნების გამაძლიერებელი ასეთივე ხასიათის მქონე დამანაწევრებელი ხაზებით. საინტერესოა, რომ ეს წრე საათის ისრის მიმართულების საწინააღმდეგოდ არის „დატრიალებული“.

„წელიწადის დროები“ შესანიშნავი მაგალითია გ. ყანდარელისათვის დამახასიათებელი კოლორისტული გადაწყვეტისა — მრავალფეროვნება, ტონების სიუხვე, ფერწერული ქსოვა იმდენად ტაქტითა და გემოვნებით არის შესრულებული, რომ არ გადაიზრდება სიჭრელეში.

წელიწადის ყველა დროს საკუთარი გამა გააჩნია: „გაზაფხულისათვის“ განმსაზღვრელი ფერი, უდავოდ, მწვანეა, რომელიც თუმცა კი რამდენიმე ელფერის ერთობლიობას წარმოადგენს, მაინც საბოლოოდ ქმნის სწორედ ზაფხულის ფოთლების სიმწვანის შთაბეჭდილებას. „ზაფხულის“ მონაკვეთში ფართოდ არის გამოყენებული ის ფერები, რომელიც დომინირებს „გაზაფხულსა“ და „შემოდგომაში“; აქ ისინი ახლებურ ჟღერადობას იძენენ (მოწითალო-მონარინჯისფრო აქ მცხუნვარების ეფექტს ქმნის კონტრასტის წყალობით) და თანაც ერთგვარი „გადაძახილიცაა“ წელიწადის დროებს შორის. ასევეა „გაზაფხულის“ შემთხვევაშიც. ეს გამართლებულია, რადგან გადასვლა ამ სამ დროს შორის თანდათანობითა და განსხვავდება ზამთრის ჩანაცვლებისაგან. „შემოდგომა“ და „ზამთარი“ ვაცილებით უფრო ლაბიდარულადაა გადაწყვეტილი. ერთისათვის წამყვანია კამკამა, თბილი მონარინჯისფრო-მოწითალო გამა, მეორესათვის კი — მოთეთრო. „გაზაფხულის“ ფერებია ნაზი, ბაცი მწვა-

ნე, თეთრი და იასამნისფერი. ცხადია, ეს ჩამონათვალი მეტად არაზუსტი და შერია, რადგან თითოეულ მონაკვეთზე მრავალი ფერისა და ტონის ძაფია გამოყენებული, რითაც მიიღწევა სწორედ ის გასაცხადი ფერწერული ეფექტი, რაც ამ გობელენის უმთავრესი ნიშანია. ოსტატობა, რომლითაც ფერები ერთმანეთს უკავშირდება, იქნება ეს გადასვლის თუ პირიქით, „დაპირისპირების“ კავშირი. ჭეშმარიტად გასაცხადია, მაყურებელს უჩნდება სურვილი ჩაუკვირდეს თითოეულ კვადრატულ სანტიმეტრს, შეიგრძნოს ფერთა ზემო, რომელიც მის თვალწინ იშლება.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს შავი ფერი და მისი გამოყენება. საქმე ისაა, რომ მიუხედავად მთელი მრავალფეროვნებისა, სწორედ შავი და თეთრი ფერი იღებს თავის თავზე უმნიშვნელოვანეს დატვირთვას, რაც შეეხება თეთრ ფერს (ცხადია, მინარევებით, ელფერებით), მისი როლი მეტწილად პასიურია, ის ფონის შემქმნელია და ნეიტრალიზატორის ფუნქცია ეკისრება. მისგან განსხვავებით შავი ფერი აქტიურია, თუმცა კი ისიც გამოიყენება როგორც ერთგვარი გამაერთიანებელი ფერი წელიწადის ოთხივე დროისათვის. მისი არსებობა ყველგან ამძაფრებს კონკრეტული მონაკვეთის გამის თავისებურებას: „ზაფხულში“ აძლიერებს მწვანე ფერის ზემოქმედებას, ქმნის მცხუნვარების შეგრძნებას (მცხუნვარე მზეს ხომ მუქი ჩრდილი ახლავს თან); „შემოდგომაში“ ამძაფრებს კაშკაშა ფერების გამომსახველობას; „ზამთარში“ მოთეთრო ფერში შეღწევით ქმნის ზამთრის ორფეროვნების სადა კონტრასტის, მონოტონურობის შეგრძნებას; „გაზაფხულში“ თითქმის მთლიანად მხოლოდ მოჩარჩოების როლს სჯერდება და დანარჩენ ნაწილებთან გაერთიანება — მიმსგავსებას ემსახურება, თანაც მის ფონზე „გაზაფხულის“ ფერების სინაზე და სინატიფე უკეთ აღიქმება.

გობელენი შესრულებულია შერეული ტექნიკით, გამოყენებულია სხვა-

დასხვა სახის ქსოვა — ცენტრალური წრწერი, საკუთრივ გამოსახულება, შესრულებულია გლუვი ნაქსოვი მინ, როდესაც მისი შემომსახვრელი ფონი ზომიერად რელიეფურია. ფონის რელიეფური ზოლები, ისევე როგორც ელფერების მონაცვლეობა, აქრობს შესაძლებელი მონოტონურობის საშიშროებას. ამგვარი, წმინდად ტექსტილური გადაწყვეტით, ფონი ინარჩუნებს ნეიტრალობას და არაფრით უშლის ხელს ცენტრალური წრის გამოსახულების აღქმას. ქსოვის ტექნიკის ცვლილება კი ფონის ერთგვაროვნებასაც აცოცხლებს და თანაც ხაზს უსვამს გარკვეულ დიფერენცირებულობასაც ფონსა და გამოსახულებას შორის. უნდა ითქვას, რომ აქ განსაკუთრებით იგრძნობა მხატვრის ოსტატობა — ფონის რელიეფურობა ოდნავ მეტი რომ ყოფილიყო, ის დაარღვევდა გამოსახულების ჰარმონიას, დაუპირისპირებოდა მას.

ნამუშევრის ცენტრალური, გლუვზე-დაპირიანი ნაწილის ტექნიკურ მხარეზე, მის ქსოვაზე მხოლოდ აღმატებულ ხარისხში არის შესაძლებელი საუბარი. სიტყვით ძნელი გადმოსაცემია ის სინატიფე, რაც ფერთა გადასვლებში შეიგრძნობა. ეს ნამდვილად „ძაფით ფერწერა“, თანაც მაღალი კლასისაა ფერწერა. მხატვარმა იმდენად გაითავისა გობელენის ტექნიკა, რომ გარკვეული შეზღუდვებით, რაც ამ ტექნიკას გააჩნია, მან ხელისშემწყობ ფაქტორებად აქცია; არ არსებობს სულ მცირე მონაკვეთიც კი, სადაც რომელიმე ძაფი (ერთი ძაფის გატარება!) შემთხვევითი და გაუაზრებელი იყოს.

„ფიროსმანის სიზმარი“ (შალი, გობელენი, 400X580, 1979 წ.) შთამბეჭდავია უკვე თავისი გრანდიოზული ზომითაც, მაგრამ რასაკვირველია, მისი საყოველთაო აღიარების მიზეზი ეს არაა. ამგვარი გობელენის მოქსოვა დიდ რისკთან იყო დაკავშირებული. ტექნიკური სიძნელებები დაჩრდილა არჩეული თემის, მთავარი გემირის პიროვნების გამო შექმნილმა სირთულემ. არის რის-

კში რაღაც კეთილშობილი, ესეცაა — გონივრულად გაწეული რისკი მართლდება ხოლმე. ყანდარელის ვობელენიც თავისი გმირის ღირსი აღმოჩნდა.

ვობელენის კომპოზიცია ერთი შეხედვით მოუწესრიგებელია, ფიროსმანის პერსონაჟების განლაგება სიბრტყეზე შემთხვევითს წააგავს. მხოლოდ დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ ყინდარელი-სეული წესრიგი არც ამ ნამუშევარს დაჰკლებია. გაწონასწორებულია ფერადოვანი ლაქები, მოძრაობაში მოცემულ ფიგურებს აუცილებლად სტატიურები ეღობებიან წინ და იქმნება სისტემა: მოძრაობა-გაჩერება. გარდა ამისა, ვობელენის სიბრტყე ორ ვერტიკალურ ნაწილად არის გაყოფილი: ცენტრალურ ვერტიკალზე განლაგებული ფიროსმანის საკმაოდ დიდი ნახევარფიგურითა და მის ქვემოთ ჟირაფის, შგლებისა და დათვის ბელის ფიგურებით შექმნილი სამკუთხედით. ვერტიკალურის გარდა, არსებობს ჰორიზონტალური დანაწილებაც პლანებად.

ჩანაფიქრიდან გამომდინარე, მხატვარმა მცირე ცვლილება შეიტანა ფიროსმანის პერსონაჟების გადმოცემაში — მან შევლს, სახედარზე მჯდომ ექიმსა და ორთაჭალის ტურფას დაფნის ტოტები დააჭერინა, ხოლო ირმის რქებს დაფნისავე გვირგვინის გამოსახულება მისცა. ოცნებაში თუ სიზმარში გამოცხადებული გმირები დაფნით შეამკობენ შემოქმედს. კომპოზიციის მარცხენა მხარეს განლაგებულ ამ ფიგურებს აზრობრივად ეხმიანება მარჯვენა მხარეს მოთავსებული ფიგურები, რომლებიც ყანწებით ხელში ფიროსმანის სადღეგრძელოს ამბობენ თითქოს.

რაც შეეხება საზოგადოდ ფიროსმანის პერსონაჟების გამოსახვის სიზუსტეს, აშკარაა ამ ძნელი და საფრთხილო საქმისადმი ყურადღებიანი და მოკრძალებული მიდგომა. გასაოცარია, რამდენად ზუსტადაა გადმოღებული თითოეული პერსონაჟი. ეს სიზუსტე, ცხადია, შესაძლებელი გახდა მხოლოდ ქსოვის ტექნიკის ვირტუოზულმა ფლორამ. ფიროსმანის გმირები თითქოს ესა-

უბრებიან მხახველს, იმდენად ცრულად, ზუსტად არის გადმოცემული ყველა ნიუანსი.

მაგრამ მაინც მთავარი ამ ვობელენში თვით ფიროსმანია, რომელიც ვობელენის ზედა ნაწილში, ცენტრში მოათავსა მხატვარმა. ჩვენ მას წელამდე გამოსახულს ვხედავთ. მარცხენა ხელში პალიტრა უჭირავს, ზემოთ აწეულ მარჯვენა ხელში კი — ხანთელი. სწორედ ამ ხანთლის შუქმა გამოიყვანა ბინდიდან ფიროსმანისეული გმირები და მანვე გაანათა ფიროსმანის სახეც. მაყურებლის ყურადღება სწორედ ამ სახეზე და ხელებზე არის გამახვილებული. ტორსის დამუშავების განზოგადებული ხასიათი მონუმენტურობის განწყობის შექმნის გარდა იმასაც ემსახურება, რომ მთელი ყურადღება სწორედ მათზე გამახვილდეს. თითქმის სამ მეოთხედ ბრუნში მოცემული თავი მარცხნიდან არის განათებული და ეს გვერდითი განათება მკვეთრ ჩრდილებს ადებს ფიროსმანის საოცრად გამხდარ სახეს.

თუ პორტრეტისათვის ძირითადად მივიჩნევთ არა სახის ნაკეთების გადმოცემის სიზუსტეს, არამედ სწორ და მართალ ასახვას, ჩვენ თამამად შეგვიძლია საუბარი ამ ვობელენში შექმნილ ფიროსმანის პორტრეტზე. გ. ყანდარელმა დაგვიხატა ფიროსმანი ცხოვრების ბოლოს, უკვე საოცრად განაწამები, მრავალტანჯული. მიუხედავად ამისა, ფიროსმანის შეკრულ წარბებს ქვეშ სევდითა და ადამიანებისადმი თანაგრძნობით აღსავსე გამოხედვა მტკიცე ბუნების კეთილ ადამიანზე მიგვანიშნებს. ამასთანავე, ფიროსმანის სახეს საოცარი სიმშვიდე და აუღელვებლობა ეტყობა. იგი თითქოს შორიდან უცქერის მოფუსფუსე ადამიანთა სამყაროს, რომელიც მისმა ფუნჯმა შექმნა.

ცალკე აღნიშვნას მოითხოვს ის ფონი, რომელზეც მოცემულია ყველა პერსონაჟი და თავად ფიროსმანიც. შორიდან შეხედვისას, რაც ამ ვობელენის აღქმის აუცილებელი პირობაა, დავინახავთ, რომ ფიროსმანსა და მის გმირებს ბურუსი, ნისლი აერთიანებს, ყო-



გივი ყანდარელი.

„ფიროსმანის სიზმარი“.

ველი მათგანი მეტ-ნაკლებად მოჩანს ამ ბურუსში. შორიდან ცქერისას ქრება ერთიანი სიბრტყის მატერიალურობის შეგრძნება — გენვენებათ, თითქოს წინ რაღაც ირეალური, ბურუსით მოცული, გაურკვეველი სივრცეა, რომელშიც ფიროსმანის გმირები და მათი შემოქმედი თანაარსებობენ რაღაც საკუთარ განზომილებაში. „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია და შორეული ცის სილაქვარდე“ — ასე უთქვამს პოეტს და ფიროსმანსაც მოლურჯო-მოცისფრო ბურუსიდან გამოსულს ვხედავთ. ეს ეფექტი სრულიად ქრება გობელენის ახლიდან დათვალერებისას, როცა ირეალური ბურუსის მოუხელთებლობისა და სივრცით ჩანაცვლებული სიბრტყის მაგივრად ვხედავთ მხოლოდ და მხოლოდ მრავალი გარდამავალი ტონით ოსტატურად ნაქსოვ ფონს. ეფექტი ისევე ქრება, როგორც პუანტელისტიკის ნაწარმოებთან მიახლოებისას. მთავარი კი მაინც ის არის, რომ ქრება არა მხოლოდ ბურუსი, ქრება ფაქტიურად, ამ გობელენის არსი, ის იქცევა მარტივ და ბრტყელ (ამ სიტყვის ორივე — გადა-

ტანითი და პირდაპირი, მნიშვნელობით) გამოსახულებად, თუნდაც ოსტატურად მოქსოვილ, მაგრამ მაინც რიგით გობელენად. ამაზე ყურადღებას იმის გამო ვამახვილებთ, რომ კიდევ ერთხელ გაესვას ხაზი ნამუშევრის ექსპონირების მნიშვნელოვნებას — არასწორად, უფრო ზუსტად კი კონკრეტული ნაწარმოების თავისებურებების გათვალისწინების გარეშე გამოფენას აუცილებლად ახლავს თან მისი არასწორი აღქმა და, შესაბამისად, ინტერპრეტაცია.

„უძღები შვილის დაბრუნება“ (შალი, გობელენი, 59X69, 1996 წ.). საგულისხმოა თავისთავად სიუჟეტის არჩევანი — ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ბიბლიური ამბავი, რომელიც მხატვართა ყურადღებას დრო და დრო იმსახურებს. ამგვარ არჩევანს თავისი დადებითი და უარყოფითი თვისებები გააჩნია. ერთი მხრივ, სიუჟეტის პოპულარობა განაპირობებს გამოსახულების სწრაფ და ზუსტ აღქმას, მაყურებელს არ სჭირდება რაიმე განსაკუთრებული ძალისხმევა იმისათვის, რომ გაერკვეს

გამოსახულის რაობაში, მოქმედების აზრში და, შესაბამისად, მხატვრის ზოგად ჩანაფიქრში. მეორე მხრივ, ასოციაციები, რასაც ბადებს ამგვარი ცნობილი სიუჟეტი, ძალაუნებურად უბიძგებს მწახველს შედარებისაკენ, რაც თავისთავად საკმაოდ მძიმე ტვირთად შეიძლება დააწვეს ნებისმიერ მხატვარს თუ მის ნამუშევარს. ასოციაცია და ანალოგია თავის მხრივ არის იარაღი, რომელიც, თუ მას ოსტატი იყენებს, შესაძლოა, რომ გახდეს მშვენიერი შედეგის საწინდარი.

როგორც ჩანს, როდესაც გ. ყანდარელი ირჩევდა ამ თემას, ამ სიუჟეტს, მან შესაძლებლად ჩათვალა ამგვარი ამოცანის გადაჭრა. იგი შეეცადა, რომ ეს ზოგადსაკაცობრიო სიუჟეტი უშუალოდ დაეკავშირებინა საქართველოსთან. ეს გამართლებულია, რადგან მსგავსი უნივერსალური სიუჟეტები საუკეთესოდ მაშინ აღიქმება, როდესაც ხდება კონკრეტულ ტრადიციასთან მათი ადაპტაცია. გ. ყანდარელის გობელენში ამ ადაპტაციის ნიშანია უკანა პლანზე მოცემული ქართული ტაძრის გამოსახულება, რომელიც ემსახურება უნივერსალური სიუჟეტის დაკონკრეტებას, მის გადმოტანას ჩვენი ქვეყნის რეალობაში.

გობელენის კომპოზიციის ძირითადი ელემენტია მამა-შვილის ფიგურებისაგან შედგენილი მართკუთხა სამკუთხედი, რომლის ჰიპოთენუსა ფაქტიურად ემთხვევა გობელენის დიაგონალს. ამ „ხაზს“ ქმნის მოყვითალო ფერის ლაქები (მამის მხრები, ხელეები და შვილის ზურგი). ეს ხაზი შედარებით ნაკლებად არის აქცენტირებული სწორედ იმის გამო, რომ ლაქებით არის შექმნილი. მამის სამოსის ქვედა, ჩრდილში მყოფი ნაწილი, ისევე როგორც დაჩოქილი შვილის თითქმის მთელი ფიგურა, პრაქტიკულად ერწყმის მუქ ფონს, რის ხარჯზეც გამოიკვეთება დიაგონალის შემქმნელი ნათელი ლაქები, რომელთა რიცხვს ერთვის ზედა მარცხენა კუთხის ფონის სიყვითლის ოდნავ მეტი ინტენსივობა, გობელენის ზედა ნაწილში, კიდევ გაყოლე-

ბაზე ვხედავთ ყვითელი ფერის სამ რაოსებერ „ამოფრქვევას“, რასაც არა მხოლოდ კომპოზიციური (დამავიროვნებელი ჰორიზონტალი) ფუნქცია, არამედ აზრობრივი დატვირთვაც — ჩნდება საზეიმო ფიგურების ან გაფურჩქნის ელემენტის ასოციაცია.

ფონიდან გამოიკვეთება გამოსახულების კიდევ ორი ელემენტი: ტაძარი ზედა მარჯვენა კუთხესთან და ოდნავ მის ქვემოთ, თალივით მორკალული ნიღბი, ორი მონაკვეთიდან მარჯვენაში მოთავსებული შეფოთილი ნორჩი ხე. ტაძრის მნიშვნელობა კომპოზიციურად ძალიან დიდია — ის აწონასწორებს დიაგონალის მარჯვენა მხარეს დარჩენილ სიბრტყეს. ცხადია, მარჯვენა ნაწილის სისრულეს სხვა ელემენტებიც უწყობს ხელს, მაგრამ განმსაზღვრელი სწორედ ტაძრის გამოსახულებაა.

როგორც უკვე ითქვა, გამოსახულების ძირითადი ელემენტებია მამა-შვილის ფიგურები, რომლებიც ერთ კომპაქტურ ჯგუფს შეადგენს. შვილის მუხლმოყრდინი პოზა დიდ შინაგან ენერგიას ფლობს — ამ შთაბეჭდილებას გვიქმნის ფეხის და, საერთოდ, ტორსის კონტურის სიმკვრივე და დამაბუნებლობა, კუნთების დაჭიმულობა, ფეხის თითებზე დაყრდნობა. ყოველივე ეს ქმნის განცდას, რომ იგი მიეჭრა მამას, დაემხო მის წინაშე და გაშეშდა. ეს არის ენერგიული მოძრაობის შემდეგ გარინდების მომენტი. არ შეიძლება აქვე არ ითქვას შვილის სახეზე, მის გამომეტყველებაზე და მის ხელებზე, მათ შესტზე. ეს არის თავნება მამაკაცის სახე, საკმაოდ მკაცრი ნაკვეთით, ის აშკარად უხეში და, შესაძლოა, სასტიკიც კი იყო ადრე. ახლა, მამის წინაშე მუხლმოყრდინს, ხელი ვედრებით აქვს აწეული და აქ ჩვენ ვხედავთ თხელ მტევანს გრძელი ნერვიული თითებით. მავედრებელი მტევნის გამოსახულება საკმაოდ იმ ნერვიული მუხტით, რომლითაც არის გამსჭვალული მთელი ფიგურა და რაც ქმნის, საერთო ჯამში, მთელი გობელენის მუხტს. საინტერესოა, რომ სახე ჩრდილშია მოქცეული

და პრაქტიკულად არც ჩანს, ის მხოლოდ დაძაბულობას „ასხივებს“, მაშინ, როდესაც მარცხენა მტევანი კარგად ჩანს და ამ ფიგურის უმთავრეს ნაწილად გვევლინება.

მამის ფიგურა ოდნავ გადახრილია წინ, შვილისაკენ, მსუბუქი საპირისპირო მოძრაობით. ხელის მტევნები შვილის თავზე აქვს დაწყობილი. ეს შეხება კი არაა, დაყრდნობაა — ამგვარ შეგრძნებას ქმნის ტორსის მსუბუქი დახრა და მკლავების ერთგვარი დაჭიმულობა ზემოთ აწეულ თავთან ერთად. მამის ფიგურა, როგორც ღვთისმშობელი, ასევე შესტიითა და სახის გამომეტყველებით გვიქმნის წარმოდგენას მკაცრ, ძლიერ პიროვნებაზე, რომელიც ამავე დროს სიბრძნესაც არის ნაზიარები. ეს კარგად ჩანს მისი სახის გამომეტყველებაში; ის თითქოს მიმართავს ზეცას და ხელდასხმით აღადგენს კავშირს არა მხოლოდ ორ ადამიანს შორის, არამედ, რაც მთავარია, ის ახორციელებს მადლის გადაცემასაც, ის აღადგენს კავშირს წარსულსა და მომავალს შორის, ადამიანსა და ზეცას შორის. ეს კავშირები დაირღვა მაშინ, როცა მისმა შვილმა გაწყვიტა ისინი და ოჯახს ზურგი აქცია. მაშინ ის, გამოეთიშა რა ოჯახს, უარყო რა თავისი ფესვები, არსებითად გათიშული აღმოჩნდა იმ უხილავი კავშირიდან, რაც აერთებს ადამიანს, ზეცასა და მიწას იმასთან, რასაც ხშირად ტრადიციას უწოდებენ ხოლმე. ძალიან საინტერესოა კონტურის ხაზი, რომელიც მამის ფიგურას შემოუყვება გარს. როდესაც შვილის ფიგურაზე ვსაუბრობდით, აღვნიშნეთ, რომ მისი კონტური მკვრივია და დაძაბული. სულ სხვაგვარად არის გადაწყვეტილი მამის ფიგურის კონტური. ძირითადად, განსაკუთრებით კი ჩრდილში მოქცეულ ნაწილში, ის მშვიდია და ფაქტიურად, შეუმჩნეველი. ის ნაწილი კი, რომელიც თვალში გვხვდება (მხრები, მარცხენა მკლავი) ფონის შვე ფერთან კონტრასტულობის გამო, საოცრად მეტყველია. კონტურის ეს ნაწილი დაკლავილია, ნერვიული, თითქმის ოდნავ ავადმყოფი

ფურიც კი. ამგვარი კონტური ზედმეტი ხაზგასმის გარეშე გვიქმნის წარმოდგენას გამოსახული პიროვნების განმარტებას, ის თავისი „მონაცემებით“, სახის გამომეტყველებითა და ხელების შესტიით, მთელი ფიგურის ღვთისმშობლის სახეს. კონტურის ხაზის სიმშვიდე და ფორიაქი ამ პიროვნების საუკეთესო დახასიათებაა.

გობელენის კოლორიტი თავისთავად მეტად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მხატვრის ჩანაფიქრის განხორციელებაში. ნამუშევარი გადაწყვეტილია მუქ ფერთა გამაში, რომელიც, როგორც ფონი, ხელს უწყობს მთავარი აზრობრივი და კომპოზიციური ელემენტების აქცენტირებას. გარდა ამისა, უნდა აღვნიშნოს კიდევ ერთი ასპექტი — ესაა კოლორიტის ქართულობა, ასე თუ შეიძლება ითქვას. ეს მისი თვისება კიდევ ერთი ელემენტია (ტაძრის გამოსახულების გარდა), რაც უნივერსალურ სიუჟეტს აკონკრეტებს. როგორც უკვე ითქვა, კოლორიტი საკმაოდ მუქია; გამოყენებულია სავსე ფერები, მაგრამ, ამავე დროს, მშვიდი, არამკვეთრი, საერთოდ, ფერთა ერთობლიობა ქმნის სიღარბაისლის და სიმყარის შეგრძნებას, რომელსაც აქვე ემატება გობელენის დედააზრის შესატყვისი განწყობაც. მუქი ფერები, მთელი თავისი ფერწერული სიმდიდრისა და სიუხვის მიუხედავად გარდუვალად მოითხოვს იმ მაცოცხლებელ ნათელს, რასაც მოყვითალო ფერების აქცენტები ქმნის. არსებითად, ეს ფერთა ენაზე გადატანილი იგივე მამა-შვილის ურთიერთობაა.

უნდა ითქვას, რომ ღია, ნათელი ფერებიც (მოყვითალო ფერთა გარდა არის ბაცი მწვანეც, რომელიც მუქი ღვინისფრის, ყავისფერებისა და სხვა მწვანეების მსგავსად მშვიდია), არ არის მკვეთრი და მყვირალა. ამის გამო განათებული ნაწილები არ არის სანათო გამოსახულებიდან ამოვარდნილი, მთლიანობა არ არის დარღვეული. ცალკე აღნიშნავს ითხოვს გობელენის ფერწერული სიმდიდრე, მრავალი გარდამავალი ტონი. მამის გრძელი სა-

მოსის ქვედა, დაჩრდილული ნაწილის მსხვილი ნაოჭებიც კი, რომელიც ძირითადი მოქმედების, ასე ვთქვათ, აქტივობის ცენტრის მიღმაა და ფაქტიურად, ყურადღების ყველაზე ნაკლებად მიმქცევ ადგილას არის მოხვედრილი, გასაოცარი ფერწერილობის ნიმუშად გამოდგება.

ფერზე საუბარი ძალაუნებურად ქსოვის ტექნიკაზე საუბარში გადაიზრდება, რადგან ფერწერულობის ამგვარი დონე მხოლოდ ვირტუოზული ტექნიკის წყალობით მიიღწევა. გობელენში არ არსებობს ლოკალური ფერით მოქსოვილი თუნდაც ერთი კვადრატული სანტიმეტრი. გადასვლები ერთი ტონიდან მეორეზე, ერთი ფერიდან მეორეზე იმდენად ფაქიზია, რომ მომიჯნავე ტონების ერთმანეთისაგან გარჩევა ახლოდან დათვალიერების დროსაც კი ძნელია. ამის შესაძლებლობას მხატვარს აძლევს ის, რომ გობელენი წმინდა ძაფით არის მოქსოვილი. როგორც ჩანს, გობელენის ფერწერულობის აუცილებელი პირობაა სწორედ ძაფის სიწმინდე, რადგან მსხვილი ძაფის გამოყენების შემთხვევაში ქრება ნიუანსირების შესაძლებლობა, ფერთა ურთიერთქმედება ძალაუნებურად უფრო უხეში ხდება. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მცირე ზომის ნამუშევრები ხელს უწყობს სწორედ ელფერების ფაქიზ გამოყენებას, რადგან მაყურებელს შესაძლებლობა აქვს, აღიქვას მცირედი ფერწერული ნიუანსებიც კი.

„ცხენი“ (შალი, ტობელენი, 67,5X 68,5, 1996 წ.) — ეს მცირე ზომის გობელენი გასაოცარი განწყობის მატარებელია, თითქოს მხატვარმა ოცნებისა და სიზმრის ქვეყანაში გადაგვიყვანა წამით, რომელიც მარად გრძელდება. მართლაც, დრო ამ გობელენში მარადიულობას უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე წარმატალს ანდა დისკრეტულ ნაკადს. თეთრი ცხენი თავისთავად იწვევს ხოლმე ჩვენში უამრავ ასოციაციას, ეს ის მხატვრული სახეა, რომელსაც ნამდვილად არ ესაჭიროება განმარტება, იმდენად საყოველთაო და, ამავე დროს,

პიროვნულია მისი ნახვით აღძრული გრძნობები, მოგონებები თუ განწყობა. მერანი, რაში თუ უბრალოდ ჩვეულებრივი ცხენი, მაინც რჩება კეთილი ძალის, მეგობრის, ერთგულების, რომანტიკული სწრაფებისა და, თუ გნებავთ, ამაღლებული ვაჟკაცობის სიმბოლოდ. ტბის პირას მობალახე თეთრი ცხენი გ. ყანდარელის გობელენზე ჰარმონიულობისა და ლირიზმის გამომსახველი ხდება. ეს არაა გამირულად შემართული ან გაჭენებული რაში — ის მხოლოდ მშვიდად ძოვს ბალახს ტბის პირას და მისი ცქერით ჩვენ სიმშვიდე და იღუმალუბის შეგრძნება გვეუფლებს.

გობელენი პრაქტიკულად კვადრატულია, მისი სიბრტყის დანაწილება მშვენივრად არის მისადაგებული ამ ფორმასთან. ვერტიკალურად სიბრტყე სამ ნაწილად არის დაყოფილი: ქვემოთ მეჩხერი ლერწმის ზოლი, ცენტრში — ოვალთან მიახლოებული ფორმის ტბა და ბოლოს, პირობითად გადმოცემული გორაკები. ტბის ნაპირის ხაზი კიდევთან თითქმის ემთხვევა პირობით ცენტრალურ ჰორიზონტალს, მაგრამ იქვე ზემოთ მიიწევს და ამგვარად ქმნის ოდნავ ამოზნექილ ფორმას. ეს ხერხი პორიზონტის ხაზს ზემოთ სწევს, რის შედეგადაც იქმნება ხედი სიმაღლიდან. გარდა ამისა, ნაპირის ეს თუნდაც ნაკლებად აქცენტირებული ამოზნექილი თუ აწეული ხაზი გობელენს ანიჭებს ერთგვარ ვერტიკალურ ორიენტაციას, რომელიც თავისებურად აწონასწორებს სამი პორიზონტული მონაკვეთის არსებობით შექმნილ ეფექტს. თავისთავად საინტერესოა ისიც, რომ ცენტრალური მონაკვეთი, ტბა, ოვალთან მიახლოებული ფორმით არის წარმოდგენილი — ოვალი როგორც გეომეტრიული ფორმა ხომ ისევე მარტივია და რთული, როგორც წყალი, წყლის ფილოსოფიური თუ მხატვრული სახე.

მობალახე ცხენის ფიგურა მხატვარმა პირობითი ცენტრალური ვერტიკალის ოდნავ მარჯვნივ მოათავსა, რამაც თავისებური ელფერი შესძინა

ბიელს გამოსახულებას. ერთი მხრივ, ის თავისი ცენტრალური მდგომარეობით კიდევ ერთხელ აკეთებს აქცენტს ნაპირის ზოლის ზეაწეულ მდებარეობაზე, მეორე მხრივ კი მისი ცენტრის მიმართ მტერიოდენი ჩაწევა მარჯვნივსაკენ ქმნის თითქმის მოუხელთებელ, მაგრამ მით უფრო მნიშვნელოვან დროით განცდას — თითქოს ვუცქერით რაღაც კონკრეტული მომენტის დასრულების ფაზას (მანძილი ცხენის წინ მის უკან დარჩენილზე ნაკლებია). ეს ცნობილი კომპოზიციური ეფექტია, რომელიც მხატვარმა ოსტატურად გამოიყენა და რომელიც მას დაეხმარა სწორედ იმ დროის მიღმა მარადიულობის შეგრძნების შექმნაში, რომელზეც უკვე გვქონდა საუბარი.

ცხენის ფიგურის მნიშვნელობა ხაზგასმულია ფერადოვანი ლაქების განლაგების მეშვეობით — ტბის ნაპირის შემოსახლვრელი მუქი ზოლი ქმნის ერთგვარ საყრდენს მისთვის, თანაც ის თითქოს იზრდება ცხენის ფიგურასთან და ამგვარად მიღებულია ლოკალური მუქი ფონი, რომელიც თითო ცხენს გორაკების ღია ტონებისაგან გამოაცალკევებს (სხვაგვარად ის პრაქტიკულად შერწყმული იქნებოდა გორაკებთან), გარდა ამისა, გორაკების ჩრდილები, თითო ცხენის ფიგურისაგან მარცხნივ და მარჯვნივ, მარაოსებურად არის განლაგებული ისე, რომ მათი შეერთების პირობითი ადგილი სწორედ ცხენის ფიგურასთან არის. ამრიგად, ფერის მეშვეობითაც ხდება მაყურებლის შერის მიმართვა გამოსახულების უმნიშვნელოვანეს ობიექტზე. უნდა ითქვას, რომ ეს მეტად ფაქიზად არის განხორციელებული, ისე, რომ თავდაპირველად მნახველს არც კი უჩნდება იმის განცდა, რომ მისი ყურადღება, მისი მხერვა ჩრდილების მეშვეობით არის წარმართული. საინტერესოა, რომ უშუალოდ ცხენის ფიგურის ქვემოთ მოცემულია მისი ანარეკლი ტბაში, რომელსაც აგრეთვე შედარებით მუქი ფონი გააჩნია უშუალოდ გამოსახულების (ცხადია, ასევე თეთრის) ირგვლივ; ეს

ტბის ერთადერთი მუქი მონაკვეთია და ისიც, თავის მხრივ, ხელს უწყობს ჩრდილების ერთობლიობით შექმნილ ეფექტს, რომელზეც ზემოთ ვისაუბრეთ.

ძირითადი გამომსახველობითი საშუალება, რომლითაც ოპერირებს მხატვარი ამ გობელენში, არის ფერი (ცხადია, კომპოზიციის გარდა). მართლაც საერთო შთაბეჭდილება, ის ძირითადი ეფექტი, რასაც გობელენი ახდენს და მისი განმაპირობებელი ცალკეული ელემენტებიც, არსებითად შექმნილია სწორედ ფერის ფაქიზი ნიუანსების ვირტუოზული გამოყენების მეშვეობით. მაგალითად, სიბრტყეზე სიმძიმე-სიმსუბუქის განაწილება, რომელიც საერთო ეფექტის აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია, სწორედ ფერის მეშვეობით ხორციელდება: ქვედა ნაწილში გამოსახული ლერწამი ტოვებს სიმსუბუქის შეგრძნებას, მიუხედავად იმისა, რომ ზომით მასზე დიდ, ცენტრალურ ნაწილზე იგი უფრო მუქი ტონებით არის მოქსოვილი, ტბის სიბრტყე იმდენად ბაცია, რომ პრაქტიკულად თეთრად აღიქმება; გორაკების გამოსახულება, ე. ი. ზედა მესამედი, ყველაზე მეტად არის მუქი, განსაკუთრებით ცენტრთან, ცხენის გამოსახულების ირგვლივ. მაგრამ იმის გამო, რომ ყველა ნაწილი საბოლოო ჯამში მაინც საოცრად ბაცი, მქრქალი ტონებით არის შესრულებული, ამგვარი განაწილება საერთო სიმსუბუქის შეგრძნებას ტოვებს. ნაზი, მკრთალი ჩალისფერი, ნაცრისფერი და თეთრი, რაც თამბაქოსფერთან ერთად ჰარმონიულ მთლიანობას ქმნის ისე, რომ გობელენის სიბრტყე თითქმის ლივლივებს, ერთი ნახევარტონი მეორეში იმდენად მსუბუქად და ნარნარად გადაიღვრება, თითქოს რამოდენიმე ფერს კი არა, ერთი ფერის ლივლივს უცქერდეს მნახველი. ამგვარი ეფექტის გამო ჩნდება სწორედ მირაჟის, მოლანდების, სიზმრის მოუხელთებლობის მსგავსი შეგრძნება. მუსიკის ტერმინი თუ გამოვიყენეთ, ეს ფერის პიანისიმო არის; რასაკვირველია, შესასრულებლად არც

ფორტე ან პიანო არის ადვილი და აუცილებლად მოითხოვს ოსტატობას, მაგრამ პიანისიმოს მხოლოდ ვირტუოზული ტექნიკა და ჭეშმარიტი ხელოვნება ქმნის შესაძლებლად. მართლაც, გობელენი „ცხენი“ გასაოცარი ტექნიკის წყალობით არის მოქსოვილი. ეს ის დონეა შესრულების, როდესაც ოსტატის ტექნიკის დახვეწილობაზე და მის შესაძლებლობებზე საუბარი უხერხულიც კი არის — ის სუნთქვასავით ბუნებრივია და კარგად გავარჯიშებული სუნთქვის მსგავსად უდიდეს შესაძლებლობებს უშლის წინ ადამიანს.

გადავავლეთ რა თვალი გივი ყანდარელის რამოდენიმე ნამუშევარს, შეგვიძლია უკვე ვისაუბროთ მისი შემოქმედების თავისებურებებზე და იმაზე, თუ როგორ ხედავს მხატვარი გობელენის დანიშნულებას, მის შესაძლებლობებს. განხილული ნამუშევრები საკმაოდ მრავალფეროვან მასალას გვაწვდის მსჯელობისათვის. „წელიწადის დროები“ დეკორატიული ტექსტილის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშთაგანია. როგორც აღინიშნა, ის შერეული ტექნიკით არის მოქსოვილი და ამდენად არ არის გობელენი ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით. მისი დანიშნულება უშუალოდ ინტერიერის შემკობაა. ამ მხრივ დანარჩენი განხილული ნამუშევრები მისგან საკმაოდ განსხვავდება. დიდი დაკვირვება არ არის საჭირო იმისათვის, რომ დავინახოთ — მათ სულ სხვა დატვირთვა აქვთ; ინტერიერის შემკობის ფუნქცია თავისთავად იგულისხმება, მაგრამ ამის გარდა ეს ნამუშევრები უფრო მეტად ფერწერის სულისკვეთებისაკენ იხრება. „ფიროსმანის სიზმარი“ განხილულ და საერთოდ, გ. ყანდარელის სხვა ნამუშევრებს შორის, გარკვეული თვალსაზრისით, ცალკე დგას. ამის გამო ის განსაკუთრებით საინტერესოა. ამ განცალკევებაში საერთო ნაკადიდან ერთგვარი ამოვარდნა კი არ იგულისხმება, არამედ მხატვრული გადაწყვეტის თავისებურება. თავისთავად მისი გრანდი-

ოზული ზომა უკვე გულისხმობს მხატვრული გადაწყვეტის მონუმენტურობას. სხვა საკითხია, რომ მხატვარს უშეძლო შემოფარგლულიყო მონუმენტურობისა და დეკორატიულობის ჩარჩოებით, არ შეექმნა იმ ტიპის გამოსახულება, რაც განახორციელა. პრაქტიკულად, განსხვავება შესაძლო და რეალურად არსებულ ვარიანტებს შორის ფიროსმანის პორტრეტში, მისმა ხასიათმა შეექმნა. რასაკვირველია, მონუმენტური ხელოვნება ისევე, როგორც გობელენის კლასიკური სახეობა, სრულებითაც არ გამოირიცხავს პორტრეტს, როგორც ასეთს. საქმე ისაა, თუ როგორ პორტრეტზეა საუბარი. „ფიროსმანის სიზმარში“ შექმნილი მხატვრული სახე იმით არის ღირსშესანიშნავი, რომ მიეკუთვნება იმ პორტრეტთა რიცხვს, რომლებიც, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „დიპლომატურ რეჟიმში“ არსებობენ. რასაკვირველია, ფიროსმანი, უპირველესად ყოვლისა, ჩართულია თავისი პერსონაჟების სამყაროში, მათ უცქერის და მათთან ურთიერთქმედებს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, არის, ასე ვთქვათ, „ტალღათა დიაპაზონი“, რომელზეც ის მაყურებელთან ურთიერთობას ამყარებს. უფრო ზუსტად კი მაყურებელს აქვს შესაძლებლობა, რომ უშუალოდ დაამყაროს მასთან ურთიერთობა. თავისი ხასიათით ეს კონტაქტი დაზგური ფერწერის სპეციფიკას უფრო მოგვგონებს. ნიშანდობლივია, რომ აქ თავს იყრის ხელოვნების სხვადასხვა სახეობებისათვის დამახასიათებელი ნიშნები, რომელთა კავშირი ორგანულია და არამც და არამც ეკლექტური. „ფიროსმანის სიზმარი“, როგორც მხატვრული ტექსტილის ნიმუში, ამ მიზეზითაც (გარდა მისი წმინდა ესთეტიკური ღირსებისა) არის გამორჩეული — მის მაგალითზე კარგად ჩანს, რომ გობელენი საერთოდ და თანამედროვე გობელენი განსაკუთრებით, სინთეტური ხასიათის ხელოვნებაა. ამიტომაც გარკვეულ ვიწრო ჩარჩოებში მისი (მაგა-

ლითად, დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების) მოქცევა ძნელი და საფრთხილო საქმეა. „წელიწადის დროები“, რასაკვირველია, თავისუფლად თავსდება დეკორატიული ხელოვნების ჩარჩოებში. იდეა, რაც საფუძვლად უდევს ამ ნაწარმოებს, მის გამოსახულებას, თავისთავად უწყობს ხელს მის ჩარჩოებში დარჩენას — წელიწადის დროების მარადიული წრებრუნვა ისაა, რაც ჩვენს ირგვლივ შეუწყვეტლად ხდება და რაც ასე ბუნებრივია, ამ იდეის განხორციელებაც მისი შესაფერისია. ის თვალს იზიდავს, აღძრავს ესთეტიკური ტკბობის განცდას, მსუბუქად შეგახსენებს საყვედლოაო წრებრუნვას და, არსებითად, ამით შემოიფარგლება. „ფიროსმანის სიზმარი“ უკვე სხვაგვარ გადაწყვეტას გვთავაზობს. აქ უკვე არაა საკმარისი უბრალო ტკბობა ან ნაცნობი და საყვარელი პერსონაჟების გახსენება. მხატვრის ჩანაფიქრით გობელენის იდეა საკმაოდ შორს დგას ამ მარტივი და საკმაოდ ზედაპირული ამოცანისაგან. ეს გობელენი არის ერთი მხატვრის მიერ მეორე მხატვრის პიროვნების, მისი შინაგანი სამყაროს შესახებ მოთხრობილი ამბავი, თავისებური ინტერპრეტაცია. ფიროსმანის პორტრეტის მუხტია მთელი ამ ვეებერთელა გობელენის გამოსახულების განმსაზღვრელი, ფაქტიურად ის არა მხოლოდ ქმნის საერთო განწყობას, არამედ კიდევაც აწესრიგებს საერთო კომპოზიციურ წყობასაც. „ფიროსმანის სიზმარი“ ის ნაწარმოებია, რომელშიც თანაარსებობს დეკორატიული და სახვითი ხელოვნება. უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს ფაქტი განაპირობა არა მხატვრის სურვილმა ან, თუ გნებავთ, კაპრიზმა, არამედ თვით გობელენის განვითარებამ. ზოგჯერ ძალზე რთული ხდება ხოლმე გაავლო ის ზღვარი, რაც გადის გობელენს, როგორც დეკორატიული ხელოვნების დარგსა და სახვით ხელოვნებას შორის. ამგვარი სიტუაცია, უპირველეს ყოვლისა, განაპირობა იმან, რომ გობელენის

განვითარება უშუალოდ დაუკავშირდა მხატვრების შემოქმედებას. გარდა ამისა, მეტად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ისიც, რომ გაღვივდა ინტერესი ძაფით ფერწერის ტექნიკური შესაძლებლობებისადმი. ამას დაემატა ისეთი ფაქტორი, როგორც არის მხატვრის თვითგამოხატვის გამაფრებული აქცენტაცია. ცხადია, ხელოვნების ნებისმიერი სახეობა არსებითად სწორედ რომ თვითგამოხატვაა, მაგრამ აქ საქმე ძირითადად ეხება მის ზვედრით წილს მხატვრის ჩანაფიქრში (თუნდაც ეს ძირითადად ქვეცნობიერ დონეზე ხორციელდებოდეს). ამის გამო მოხდა ისე, რომ „ფიროსმანის სიზმარი“ გასცილდა დეკორატიული გობელენის ჩარჩოებს, რომელიც მისთვის უკვე ვიწრო და, ამდენად, შემოჭველი აღმოჩნდა. ქსოვის ტექნიკის სრულყოფილი ფლობა, რისი მშვენიერი მაგალითიც „ფიროსმანის სიზმარია“ (რად ღირს თუნდაც მხოლოდ ფონის შესრულება!), თავისთავად იქცა ერთგვარ ტრამპლინად — გობელენის ტექნიკის შესაძლებლობები იმდენად განვითარდა, რომ რეალური გახდა მათი „დავიწყება“ და მთელი შინაგანი ყურადღება გამახვილდა ჩანაფიქრზე. არსებითად გაიზარდა დიაპაზონი, რომლის ფარგლებშიც შესაძლებელია გობელენის ტექნიკით რაიმე მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელება. აქ განხილული ნამუშევრები კიდევ ერთხელ ადასტურებს ამ თეზისს. ჩვენ ისინი ავარჩიეთ იმის გამო, რომ ხაზი გაგვესვა გობელენისა და ფერწერის დაახლოვებისათვის. მართლაც, თუ შესრულების ტექნიკისა და მასალისაგან აბსტრაგირებას მოვახდენთ, ნათლად გამოჩნდება, თუ რაოდენ ახლოსაა ეს გამოსახულებები დაზგურ ფერწერასთან. აქვე ისიც უნდა ითქვას, აუცილებლად, რომ ამგვარი ნამუშევრების გვერდით აგრძელებს თავის განვითარებას გობელენის ის სახეობაც, რომელიც ძლიერ დეკორატიულ საწყისს

ეფუძნება. ეს მართებულია არა მხოლოდ ზოგადად გობელენისათვის, არამედ კონკრეტულად გ. ყანდარელის შემოქმედებისთვისაც — მას აქვს ორივე ტენდენციის გამოხატველი ნამუშევრები, შესრულებული დროის საკმაოდ მცირე ინტერვალებით. ეს ფაქტი თავისთავად მეტყველებს იმაზე, რომ ორივე ეს ნაკადი ბუნებრივია გობელენისათვის, რასაც განსაკუთრებით კარგად გრძნობს შემოქმედი, რომელიც მთელი თავისი არსებით ჩაფლულია გობელენის სტიქიაში და ფაქტიურად მასთან განუყოფელ მთლიანობას წარმოადგენს.

როდესაც ვსაუბრობთ გობელენისა და ფერწერის, განსაკუთრებით კი — დაზგური ფერწერის დაახლოებასა და მათი მსგავსების შესახებ, აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ არა მხოლოდ ის დადებითი მხარეები, რაც მოაქვს ამ დაახლოებას, არამედ ის უარყოფითიც, რის გარეშე, სამწუხაროდ, არაფერი არსებობს. როგორც წესი, ეს უარყოფითი თავს იჩენს მაშინ, როდესაც ზღვარი თითქმის წაშლილია და პრაქტიკულად ქრება (ვიზუალურად) სხვაობა ფერწერასა და გობელენს შორის. ამ

შემთხვევაში გაურკვეველი რჩება ის, თუ რატომ აირჩია მხატვარმა მინც და მინც ეს მასალა (მაფი) და არა, ვთქვათ, — ზეთის საღებავი. როგორც ჩანს, ზღვარი აუცილებლად უნდა არსებობდეს იმისათვის, რომ მასთან მიახლოება ქმნიდეს განსაკუთრებული ხიბლის მხატვრულ ეფექტს. ამ ზღვარს სხვადასხვა ფაქტორები ქმნიან, როგორც წესი, ეს არის ისევე და ისევე — კომპოზიცია, ფორმათა პლასტიკა, კოლორიტი.

გივი ყანდარელის ნამუშევრები, როდენ დიდიც არ უნდა იყოს მათ შორის სხვაობა (ნებისმიერი ასპექტით), მაინც ინარჩუნებენ გობელენისეულ თვისებებს, არ გადალახავენ იმ უზილავ ზღვარს, რომლის მიღმა მხატვრული ქსოვილი ფერწერის უაზრო დანამატად იქცევა. ეს არის მისი შემოქმედებითი ხელწერის ისეთივე დამახასიათებელი ნიშანი, როგორც, ვთქვათ, ქსოვის ტექნიკის სრულყოფილება, ნახატის სიმკვრივე, ფერწერის გასაოცარი ნიუანსებით ოპერირება და კომპოზიციის სისრულე. ყოველივე ჩამოთვლილი ქმნის იმ მხატვრულ ფენომენს, რასაც გივი ყანდარელის გობელენები ჰქვია.

„ხელოვნება“ № 4-5-6
1997 წ.

ახალგაზრდა დრამატურგთა „გიჟვინთის და ქოხულათის სემინარი“

გამოჩენილი ქართველი მწერლის თამაზ ჭილაძის ინიციატივით 1981 წელს საფუძველი ჩაეყარა ახალგაზრდა დრამატურგთა „გიჟვინთის სემინარს“, რომელმაც თვალსაჩინო როლი შეასრულა ქართული დრამატული ხელოვნების განვითარების საქმეში.

მანამდეც იყო ცდები ამგვარი სემინარის დაარსებისა, მაგრამ სპორადული ხასიათის გამო ვერ მოხერხდა მისი მკვიდრ ნიადაგზე დაფუძნება.

ამიტომაც განსაკუთრებულია დამსახურება თ. ჭილაძისა, რომელმაც არა მხოლოდ ორგანიზაციული, არამედ, უპირველესად, შემოქმედებითი პრინციპები აქცია სემინარის მუშაობის აუცილებელ პირობად. იმთავითვე ცხადი გახდა, რომ ეს სემინარი არ შემოიფარგლებოდა მარტოოდენ ახლად შექმნილი პიესების კითხვა-განხილვით, რომ იგი მისწვდებოდა კულტურისა და ხელოვნების

არსებით პრობლემებს, თეატრალური ესთეტიკის მრავალ ასპექტსა და აქტიურად გამოხატავდა თავის პოზიციას დღევანდელი კულტურულ ვითარებასთან დაკავშირებით.

ამგვარად, სემინარზე დამკვიდრდა არა ტრადიციულად გაგებული „მუშაობის“ სტილი, არამედ შემოქმედებითი ცხოვრების მიმზიდველი და განუმეორებელი ატმოსფერო, როცა შემოქმედს ბუნებრივად უჩნდება სურვილი თავისი ფიქრებისა და დაკვირვებების გამოთქმისა. ეს ქმნიდა იმპროვიზაციისა და თავისუფალი აზროვნების სათანადო ასპარეზს, განაპირობებდა ვარიაციებისა და ჟანრობრივი მრავალფეროვნების შესაძლებლობებს.

თითქმის ყველა სემინარს დავსწრებივარ, ბევრი გამოჩენილი თეატრალური მოღვაწისათვის მომისმენია (რადღირდა, თუნდაც, ბაჭყალი მიშა თუმანი-

შვილის იშვიათი სისადავით და გამჭვირვალეობით გამოთქმული მოსაზრებანი, მაგრამ პირველი დღიდან მოყოლებული აქამდე გაოცებული ვარ თამაზ ჭილაძის ფანტაზიის და შემოქმედებითი წარმოსახვის უნარით.

რასაკვირველია, დღემდე ბუნებაში არ არსებობს მეთოდი, რომელიც ადამიანს პიესის წერას ასწავლის (მე მხედველობაში არა მაქვს ხელობის დაუფლება, პიესის აეგების ხერხების, სხვადასხვა დრამატურული სელების შესწავლა) ისევე როგორც ე. წ. „სტანილაფსკის სისტემა“ ცუდ მსახიობს კარგ მსახიობად ვერ აქცევს, ასევე თ. ჭილაძე უძლურია უნიჭობის პირისპირ. მისი ძალა სრულად მქლავნდება მაშინ, როცა იგი ნიჭიერებას ხვდება (თუნდაც ეს ნიჭი გამოუცდელი თვალისათვის და ნაკლებად ალლოიანი ადამიანისათვის ძნელად შესამჩნევი იყოს). აი, მაშინ შლის ფრთებს მისი წარმოსახვა, რომელიც განსახილველ პიესაში იმდენ ღირსებას, მოქმედების და ხასიათის განვითარების იმდენ ვარიაციულ შესაძლებლობებს აღმოაჩენს, რომ თქვენ თვალწინ იკვეთება ახალი დრამატული ნაწარმოების კონცერები.

მის ასევე იშვიათ თვისებას მივაწერ საკუთარი დრამატურული იდეების, მიგნებების, აღმოჩენების უშურველად გაცემის უნარს.

ამ თხუთმეტი წლის მანძილზე მრავალი „სემინარისტის“ (ასე უწოდებენ ერთმანეთს ამ სემინარის მონაწილენი) პიესა დაიდგა და დაიბეჭდა არა მხოლოდ ჩვენში, არამედ რუსეთშიც. მათი სახელები დღევანდელი თეატრალური აუდიტორიისათვის უკვე კარგადაა ცნობილი. ვგონებ საქართველოში არ დარჩენილა თეატრი, რომლის სცენაზე შადიმან შამანაძის პიესები არ დადგმულიყოს. თეატრების რეპერტუარში თავის დროზე მკვიდრად მოიკიდეს ფეხი თეიმურაზ აბულაშვილის, ირაკლი სამსო-

ნაძის, თამაზ მეტრეველის და სხვათა პიესებმა.

მათი ყოველი ახალი ნაწარმოების სცენაზე დადგმა თვითიული ჩვენთაგანის დიდი სიხარული და სემინარის არსებობის გამართლება იყო.

მაშინ, როცა ეს სემინარი ბიჭვინთაში იმართებოდა, მასში ახალგაზრდა აფხაზი და ოსი დრამატურგებიც მონაწილეობდნენ.

კეთილი რჩევა და გონივრული შენიშვნები არ დაგვიკლია მათთვის, რადგან მიგვაჩნდა, რომ ამ სემინარის მიზანდასახულობა ფართო კულტუროლოგიურ ამოცანებსაც სწევდებოდა. შემთხვევითი არც ის იყო, რომ სემინარის მუშაობაში მონაწილეობდნენ იმხანად ბიჭვინთაში მყოფი დრამატურგები და ლიტერატურათმცოდნეები. ერთის სიტყვით, „ბიჭვინთის სემინარი“ თანდათან დიდ ავტორიტეტს იძენდა, მაგრამ აფხაზეთში დატრიალებულმა საშინელმა ტრაგედიამ სემინარის სიცოცხლის ძაფი სწორედ მაშინ გაწყვიტა, როცა მისი საარსებო ტონუსი სულ უფრო და უფრო მაღლა იწევდა. თითქოს სამუდამოდ ჩაკვდა მისი ღვრიტა და აღორძინებაც შეუძლებელი ჩანდა, მაგრამ, საბედნიეროდ, კვლავ იმძავრა შემოქმედებითმა ნიჭმა, ოპტიმიზმმა, და თვითგადარჩენის ნიჭმა და „ბიჭვინთის სემინარმა“ ახალი სიცოცხლე ჰპოვა (სამწლიანი პაუზის შემდგომ) ქობულეთში და მას ახლა ეწოდება „ახალგაზრდა დრამატურგთა ბიჭვინთის სემინარი ქობულეთში“ (ვგონებ, ღრმა აზრია ჩადებული იმაში, რომ შენარჩუნებულია ძველი სახელდება — „ბიჭვინთის ფესტივალი“), რომელიც შარშანწინ და შარშან გაიმართა. აქ მაღლობის სიტყვა არ უნდა დავიშუროთ ბატონების ასლან აბაშიძის და კულტურის მინისტრის ვალერი ასათიანის მისამართით. სწორედ მათი ძალისხმევით მოხერხდა ამ სემინარის აღორძინება. მანამდეც დიდი ღვაწლი მიუძღვოდა ვ. ასათიანს ამ

სემინარის დამკვიდრებაში და ახლანდელ ვითარებაში ხომ უფრო რელიეფურად გამოიკვეთა მისი როლი! ეხლაც შეეხება ასლან აბაშიძეს. მან უმაღლვე დაუჭირა მხარი ამ სემინარის ქობულეთში ჩატარების იდეას, ყველა პირობა შექმნა შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის და ოფიციალურადაც დაადასტურა, რომ ამიერიდან პირადად იგი იღებს თავის თავზე სემინარის გამართვის ქობულეთში იმ დღემდე, ვიდრე იგი (ეს სემინარი) თავის მშობლიურ კრას — ბიჭვინთას არ დაუბრუნდება. ჩვენც გვჯერა, რომ ეს, მართლაც, ასე იქნება.

მრავალი ღირსასხოვარი და სასიხარულო რამ გვაქვს გასასხენებელი. დაუფიქარია ბიჭვინთის ტაძარში გამართული საორღანო და კამერული მუსიკის სადამოებო, ლიტერატურულ-თეატრალური ბოქმეა, შეხვედრები უნიჭიერებს და უგანათლებულებს ადამიანებთან, მომხიბლავი მანდილოსნების საზოგადოებაში ტრიალი თუ სპორტული ჟინის დემონსტრირება... არც ტრაგიკული განცდები აკვირიდება. დღემდე მოუშუშებელი ჭრილობაა უნიჭიერების თამაზ ბაძალუას საბედისწერო დაღუპვა. მისი მშვენიერი, ორიგინალური, ფსიქოლოგიური სიმართლით და სცენის თანდაყოლილი გრძნობით დაწერილი პიესები მეჯერა, შესაფერ დროს ელიან, რათა გზა გაიკაფონ თეატრისაკენ. ეს თითქოსდა „პრაქტიკალი“, მორიდებული, წყნარი ჭაბუკი, თეატრის ბოზოქარ ვენებებს ატარებდა თავის გულში.

მე პირადად დიდად მაოცებდა მისი არაჩვეულებრივი თეატრალური ინტუიცია, მან უკვე, სპონტანურად იმდენი საიდუმლო იცოდა თეატრისა, რაც მხოლოდ დიდ ნიჭს ახასიათებს და ათეული წლების მოუღლეელი შრომით მიიღწევა.

სულ ახლახან დავკარგეთ ბიჭვინთის ფესტივალის უცვლელი მონაწილე, განუმეორებელი ღირსებებით სავსე ბადრი ჭოხონელიძე, სულით ხორცამდე ინტელიგენტი და უსაყვარლესი კაცი. მისი ერთადერთი გამოქვეყნებული პიესა მოწმობს თუ რა ნიჭიერ და ორიგინალურ დრამატურგთან გვქონია საქმე.

ბოლო ორი წლის სემინარი იმიტოცაა აღსანიშნავი, რომ მასში ძალზე აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდნენ თეატრალური ინსტიტუტის დრამატული ფაკულტეტის (ხელმძღვანელები თამაზ ჭილაძე და ვაჟა ბრეგვაძე) სტუდენტები, რომელთა პიესებმა სრულიად ახალი დრამატული, თეატრალური სამყარო გადაშალეს ჩვენს თვალწინ. სემინარის ყველა წინა წარმატებანი რომ დავივიწყოთ და მარტო დრამატურგთა ეს ახალგაზრდული თაობა დამკვიდრდეს ჩვენს ლიტერატურულ ყოფაში, ესეც კი საკმარისი იქნება „ბიჭვინთის სემინარის“ ისტორიული მნიშვნელობის აღიარებისათვის.

ჩვენი ჟურნალის ამ ნომრიდან მკითხველებს მივაწვდით სრულიად ახალგაზრდა, გუშინდელი სტუდენტების პიესებს. ბედნიერ ზურგქარს ვუსურვებთ ქართული თეატრის რეპერტუარისაკენ მიმავალ ამ პირველ აფრიან ხომალდებს.

იყო ერთი სოფელი

თორნიკე	ოცდასუთი წლის
ქეთი	ოცდარვა წლის
თალიკო	თორმეტი წლის ავადმყოფი გოგონა
ნელი	თორნიკეს დედა
ნოდარი	თორნიკეს მამის (ლევანის) თანაშემწე
ნინო	თორნიკეს საცოლე
ნუჯარი	ნინოს მამა
აემო	თორნიკეს მეგობარი
უცნობი ბიჭი	
უცნობი მამაკაცი	

ორ ოთახიანი ბინის სუფთად დალაგებული სასტუმრო ოთახი. ოთახის უკანა კედელი დერეფანში გადის. დერეფნის მარჯვენა მხარეს სააბაზანოა, მარცხნივ სამზარეულო. (სააბაზანოსა და სამზარეულოს კარები არ ჩანს). დერეფანი შემოსასვლელი კარით ბოლოვდება. სასტუმრო ოთახის მარჯვენა კედელზე საწოლ ოთახში გამავალი კარია. მარჯვენა კედელზე ფანჯარაა: ოთახში დგას: კარადა, ტასტი, მაგიდა და ორი სავარძელი. მაგიდაზე — ტელეფონი და საფერფლე.

დეკორაცია ყველა სცენაში უცვლელია.

დერეფანში უცნობი მამაკაცისა და ქეთის სილუეტები ჩანს, მათი ვინაობის გარჩევა შეუძლებელია.

უცნობი — შენი იმედი მაქვს, ყოჩაღად მოიქეცი.

ქეთი — ვეცდები.

უცნობი — მართო მცდლობა არ უშველის.

ქეთი — კარგი, არ ვეცდები.

უცნობი — არ მესუმრება.

ქათი — მე მითუმეტეს.

უცნობი — იცი შენ, რომ არ გამჭირვებოდა...

ქათი — ვიცი.

უცნობი — ფრთხილად იყავი, იცოდე, ენას კბილი დააჭირე! არაფერი წამო-

გვლეს!

ქათი — თორემ... მაშინებ?

უცნობი — იცი შენ — თორემ...

ქათი — შენ ჩემზე მეტად გეშინია, არა?

უცნობი — მე არ მეშინია, მე ვფრთხილობ და საერთოდ, ბევრს ლაპარაკობ.

ნერვები დაგლეჯაზე მაქვს. ვერ გავიგე, შენ რაღა პრეტენზიები გაქვს.

ქათი — მეე?! მე არაფერი...

უცნობი — რა არაფერი?

ქათი — ისე, არაფერი. ჭკვიანად მოვიქცევი, ხმასაც არ ამოვიღებ. მუნჯივით ვიქნები. თუ გინდა თვალეზაც დავითხრი.

უცნობი (ქეთის თვალეზზე კოცნის.) — როგორმე ცოტა ხანს მოითმინე. ვიცი, რომ ძნელია შენთვის. შენი პრობლემებიც გყოფნის, მაგრამ ჩემი გულისთვის... ცოტა ხანს უნდა გაიჭირვო. ყველაფერი მალე მოგვარდება.

ქათი — როდის გამოჩნდები?

უცნობი — არ ვიცი, ჩემი გამოჩენა მაინცდამაინც უხიფათო არ არის. შეიძლება დავიწვათ. ყველაფერი დაწყნარდეს და მერე...

ქათი — მანამდე არა?

უცნობი — ვნახოთ, თუ საჭირო იქნება, დაგირეკავ. შენ რაღაც ძალიან გა-

ნიცდი.

ქათი — მეე?! არა?

უცნობი — შემომხედ!

ქათი — რა იყო?!

უცნობი — რა მოგდის? რა ცრემლებია?

ქათი — დავიღალე, მომბეზრდა.

უცნობი — რა მოგბეზრდა?

ქათი — შენ დაისუჭე, მე დავიმალები. მე დავისუჭე, შენ დაიმალები.

უცნობი — მორჩა, კარგი, ახლა არ არის ამის დრო. მერე ვილაპარაკოთ. ამ ერთხელ დამეხმარე, ნუთუ, ამაზე მეტი არ დამიმსახურებია. გთხოვდე მაინც რამე შეუძლებელს. გააკეთებ საქმეს და მერე გინდ დასუჭობანა ითამაშე და გინდ წრეში ბურთი. ვერ გავიგე, რა ყველა ერთად გაგიჟდით, ყველას ერთად როგორ მოგინდათ ჩემს კისერზე წიხლის დაჭერა? შენ მაინც შემიცოდე, ნუ ამომიყვან ყველაფერს ყელში!

ქათი — კარგი, დროზე წადი, თორემ მოგისწრებენ.

უცნობი — ჰო, დროა. (გასვლას აპირებს. წამით შეჩერდება.) სულ მგონია, რაღაცა მრჩება.

ქათი — არა მგონია, ყველაფერი ჩავალაგე.

უცნობი — თუ რამეს წააწყდი, დამალე. უი, მართლა, ფული დავჭირდება. (ფულს აძლევს.) მოდი, გაკოცო. (უხევეა.) კარგი, წავედი. (ჩანთას ხელს მოაუღებს.) რა იყო? რას მიყურებ?

ქათი — მეცოდები.

უცნობი — გეცოდები?!

ქათი — შენ ქარ მითხარი, შემიცოდეო?

უცნობი — კმ, ვინ დამწყევლა, მე იმის დედა ვატირე! (კარის ჯახუნით გადის.)

ქეთი ერთხანს დერეფანში დგას, ცრემლს იმშრალებს, საწოლი ოთახის კართან ფეხაკრეფით მიდის. კარს ფრთხილად აღებს, ოთახში იხედება.

ქეთი — თაკო, გაიღვიძე, დედიკო? ახლავე, დამელოდე. (ღერეფანში გადის. ლამის ქოთნით ბრუნდება. ქოთანი საწოლ ოთახში გააქვს.)

კარზე ზარი რეკავს. ქეთი ოთახიდან გამოდის. კარს აღებს. შემოდის ნოდარი და ნელი.

ქეთი — გამარჯობათ, მობრძანდით.

ნელი — გამარჯობათ.

ნოდარი — ოო, ქეთევან, როგორ ხარ? (ქეთის ვადაკონის. თორნიკეს და ნელის) შემობრძანდით რა... (ოთახში შემოუძღვება. ქეთი კარს კეტავს. მოგვიანებით ისიც ოთახში შემოდის.) მშვენიერი, ნათელი ბინაა. სწორედ ისეთი, შენ რომ შეგეფერება, ჩემო თორნიკე. (ქეთის ხელს გადასვებს.) ქალბატონო ნელი, გაიცანით, ეს ჩემი დაიკო ვახლავთ, ბიძაშვილად მერგება დედის მხრიდან (ქეთის შუბლზე კოცნის. ქეთი უსიამოვნოდ არიდებს თავს.) ეს ქალბატონი ნელი და ესეც ჩვენი მთავარი გმირი — თორნიკე.

ქეთი — სასიამოვნოა.

ნოდარი — თორნიკე, აითვისე შენი ახალი სამყოფელი, განთავსდი, გაიშალე მხრებში. ქალბატონო ნელი, ამაზე კარგი ვარიანტი მოცემულ მომენტში არ არსებობს. პოლიცია კი არა, ფოსტის მტრედი ვერ მოაგნებს.

თალიკო — (სცენის მიღმა, საწოლი ოთახიდან, დამარცვლით) — დე-და! დე-და!

ნოდარი (კარს შეაღებს) — ოხ, პარდონ.

ქეთი — უკაცრავად (საწოლ ოთახში გადის).

ნოდარი — თორნიკე, გამოგიტყდები, და შესაძლოა ცოტა უხერხულად იგრძნო თავი, მაგრამ, მაინცდამაინც ყურადღებას ნუ მიაქცევ. ქეთის ავადმყოფი ბავშვი ჰყავს, უბედური, ინვალიდია დაბადებიდან. ეტლს არის მიჯაჭვული. არა, პრობლემებს არ შეგიქმნის, არი თავისთვის. ჩვენ ვიკითხოთ, თორემ მაგას ყველაფერი უხარია.

თორნიკე — რამდენი წლისაა?

ნოდარი — თერთმეტი-თორმეტისა იქნება.

თორნიკე — რამდენის?!

ნოდარი — ადრე გათხოვდა და... ისე კარგი გოგოა ქეთი. არ დამიშალა და არც არის საჭირო, შენს შესახებ იცის, რამაც აქ მოგიყვანა. ასე უკეთესია, თვითონაც ფრთხილად იქნება, სომ მართალია, ქალბატონო ნელი?..

ნელი — არ ვიცი, არ ვიცი... რა არი უკეთესი და რა არა. ოხ, ლევან...

ნოდარი — ქალბატონო ნელი, მესმის თქვენი, ეს ბინა ისეთი ვერ ვახლავთ, პირობები მაინცდამაინც არ არის ისეთი, თქვენ რომ გესიამოვნებათ, მაგრამ ერთ დამეში უკეთესის მოძებნა ვაჭირდა. ბატონ ლევანსაც ნუ დამედურებით, გამოუვალ მდგომარეობაში აღმოჩნდა. ერთ-ორი დღე გაუაჩეროთ აქ და მოგვარდება ყველაფერი, უარეს შემთხვევაში ბინას შევუცვლით, უკეთესს მოვძებნით.

ნელი — ჰო, რა ჩემი საქმეა, ლევანმა იკითხოს.

ქეთი — (გვერდითა ოთახიდან გამოდის. ღერეფანში ლამის ქოთანი გააქვს.) — უკაცრავად.

ოთახში მყოფნი ქეთის თვალს აყოლებენ.

ნოდარი (თორნიკეს. თითქმის ჩურჩულით) — ქეთი მართლა კარგი გოგოა, მაგრამ ჩემი ხარ და არ დაგიმალავ. აეწეწა ამ გოგოს ცხოვრება. იქით უფარგის ქმარი, აქით ავადმყოფი ბავშვი და ბუნებრივია ეს ყველაფერი მოქმედებს. მოკლედ, ცოტა უცნაურობა თუ შეამჩნიო, ყურადღებას ნუ მიაქცევ. შეიძლება, რაღაც ისე, უაზროდ წამოსცდეს, ცხელ გულზე წამოისროლოს. ცხოვრებისაგან გატანჯული ქალია. გესმის ალბათ, არა?.. ეს ისე, ყოველი შემთხვევისათვის იცოდე, სომ მიმხვდი?..

თორნიკე — ქმარი სად ყავს?

ნოდარი (ჩაფიქრდება, მოკლე პაუზა) — ქმარი — ცხემში. იმან აუწევია ცხოვრება, ეს საცოდავი დარჩა მართლ და მე შევიფარე, ვეხმარები შეძლებისდაგვარად, ჰო, მართლა, ეს რომ ჩემი ბინაა, სომ იცი?

თორნიკე — არა.

ნოდარი — კი, ჩემი ბინაა. ამ ორი წლის წინ ფული ჩამივარდა ხელში, მაშინ ბინები იაფი ღირდა, ფული ჰაერზე დამეხარჯება-მეთქი — ვიფიქრე და ეს ვიყიდე. მართალია გარეუბანშია, მაგრამ ქონებაა მაინც. აი, რა გინდა, გამოგვადგა კიდეც, რას იტყვიწ!

თორნიკე — არაფერს (ფანჯარასთან მიდის. გარეთ იხედება).

ნოდარი — ოხ, მაგას ნუ იზამ, თუ გიყვარდი! (ფარდებს აფარებს). ვინმეს ცუდათ არ მოხვდე თვალში.

თორნიკე — რა, აქაც მექებენ?

ნოდარი — მონდომებაზეა, ბიჭო, თორემ შენ კი იცი, მე არ მესწავლება, ისეთი საქმეები გავვისხნია და ხალხი ისეთი სოროებიდან ამოგვიქექია, რომ...

თორნიკე (ოთახს მოათვალიერებს) — არა უშავს, კარგი სამალავია.

ნოდარი — არა, ნამეტანი ნუ მოიწყინე, მოგიტან საბეჭდს და მოიწყე შენთვის ყალბი ფულების სტამბა. (იციხის).

ნელი — კარგი, ნოდარ, ნუღარ გამახსენებ.

ნოდარი — თორნიკე, ქეთიზე რომ გელაპარაკე, ჩვენს შორის დარჩეს. ოჯახზე და ქმარზე ნუ ჩამოუგდებ ლაპარაკს. არ გინდა, მიინცდამაინც, არ სიამოვნებს. გესმის ალბათ, მიმიხვდი... (ქეთი შემოდის). ო, ქეთი, მოხვედი, თინიკო სომ კარგად არის?

ქეთი — თინიკო?!

ნოდარი — ჰო, ბავშვი.

ქეთი — თალიკო — კარგად. ისევ დაეძინა.

ნოდარი — დაიძინა? ძალიან კარგი (თორნიკეს). უი, მართლა, გეშეება. ქეთი, აქ პრობლემები მოვიტანეთ (ჩანთებზე მიუთითებს). ნახე მერე შენ. ზოგი რამ მაცივარშია შესაწყობი, არ გაფუჭდეს (ჩანთებს მოავლებს ხელს).

ქეთი — ასლავე მივხედავ. (სამზარეულოსკენ მიჰყვება ნოდარს).

ნელი — ქეთი, გენაცვალე!

ქეთი — ბატონო. (ნელისკენ ბრუნდება).

ნოდარი — თორნიკე, გამომყევი, ბინას დაგათვალიერებინებ.

ნოდარი და თორნიკე (გადაიან).

ნელი — ქეთი, მეტად უხერხულად ვგრძნობ თავს, შენ პრობლემები არ გაკლდა, ასლა კიდეც ეს ამბავი. მე თავიდანვე წინააღმდეგი ვიყავი აქ მოსვლისა. მაგრამ ნოდარმა და ლევანმა ასე გადაწყვიტეს. ყველაფერი ისე უცხად მოხდა, რომ მეტი გზა არ იყო. თორნიკე რომ აქ დიდხანს არ დარჩება, ამას პირადად მე გპირდები. ასაკობრივი განსხვავება ჩვენს შორის დიდია, მაგრამ ორივენი დედები ვართ და შვილზე ზრუნვა ჩემგან არ გესწავლება, შვილის გულისთვის ყველაფერზე წავადედა. ოჯახი, შვილი, ქმარი — ქალის ბედნიერებაცა და უბედურებაც ეს ყოფილა, სომ იცი?

ქეთი — კი, ვიცი, ეს არის.

ნელი (სავარძლიდან წამოდგება. ხელს გაუწვდის ქეთის) — მაშ, ვიცნობდეთ ერთმანეთს (უღიმის).

ქეთი (ყოვნდება) — ვიცნობდეთ (ხელს ართმევს).

ნელი — რამდენი წლის ხარ?

ქეთი — ოცდარვის.

ნელი — დაასლოებით ასეთი წარმომედგინე. გარეგნულადაც რაღაცით გავართ ერთმანეთს, შენსხელა მეც ასე გამოვიქურებოდი (ქეთის შუბლზე ჩამოვარდნილ თმას უსწორებს). მერე, დროს რომ ვიპოვით, ერთი დავჯდეთ და ჩვენებურად ქაღალურად ვიჭორაოთ.

ერთხანს ჩუმად დგანან, უღიმიან და თვალეზში შეჭყურებენ, თითქოს ეჯიბრებიან ერთმანეთს — პირველი ვინ აარიდებს თვალს. ვაშლის ჭამით შემოდის თორნიკე.

ნელი (თორნიკეს მიუბრუნდება) — როგორ მოგეწონა?

თორნიკე — ციხეს ჯობია. (ტელეფონის ყურმილს იღებს) მუშაობს.

ნელი — იბოვა გასაძრომი. მოეშვი ტელეფონს. ზედ ნუ გადაეკიდები.

თორნიკე — ოჰ, გეყო რა... (ტელეფონზე ცდილობს დარეკვას. ვერ გადის.

დისკოს აწვალებს).

ნელი — ქეთი, ეს ვაჟბატონი სად მოვათავსოთ?

ქეთი — თქვენ უკეთ იცით, სადაც გნებავთ. თორნიკე როგორც იტყვის.

ნელი — ოჰ, თორნიკე რასაც იტყვის... იცი რა, მე ვფიქრობ, რომ აქ აჯობებს. ეს ტახტი იშლება, ხომ?

ქეთი — კი.

ნელი — ჰოდა — მშენიერი. გამაგალი ოთახია და უმჯობესია თორნიკე აქ დაწვეს. (ქეთის) მგონი შენთვისაც ასე აჯობებს. ბავშვიც მშვიდად იქნება საწოლ ოთახში, ნაკლებად შეწუხდება.

ქეთი — თუ თორნიკე არ შეწუხდება...

ნელი (ირონიულად) — შუწუხდება — აბა, რკინის საწოლს აღარ ურჩევნია... თორნიკე ქალების დიალოგს კურს არ უგდებას. მაგიდაზე დაწყობილ ჟურნალებს ათვალეირებს. ნოდარი შემოდის.

ნოდარი — კაცო, შაქრის წამოღება დამვიწყნია. ქეთი, გაქვს?

ქეთი — კი, წითელ კოლოფშია. ვნახავ.

ნოდარი — ხვალ დილაზე თუ იმყოფინებთ, თორემ ხვალ დილისთვის უეჭველად მოგაწვდით. თორნიკე, ჩაის ხომ სვამ?

თორნიკე — რა?

ნოდარი — ჩაი თუ გიყვარს-მეთქი.

თორნიკე — შიგადაშიგ კონიაკიც.

ნელი — ჰო, გემოვნება არ ღალატობს.

ნოდარი — აბა რა, ახალგაზრდა კაცია. ახლა თუ არ დალია, ჩემსხელა რომ მოიყრება... (თორნიკეს) შენ ღმერთმა კარგად გამოყოფოს და კუჭი, ღვიძლი, გული... ისე კონიაკიც იქნება და შამპანურიც. ეს საქმე დროზე მოვავაროთ და ჩემზე იყოს.

თორნიკე — მოსულა.

ნოდარი — ისე, ჩვენში დარჩეს და მამაშენი — ბატონი ლევანი რომ სვამს, ასეთი არაფერი მინახავს. დიდებული მსმელი კაცია, დიდებული. შენ ხომ კარგად იტან სასმელს? სიმთვრალე როგორი გაქვს?

თორნიკე — ისე რა, როდის როგორ. დიდი არაფერი, გაჩნია რას ვსვამ.

ნოდარი — აბა რა, სასმელზე ბევრია დამოკიდებული.

თორნიკე — ეგრეა. აი, პირველ ჭიქას რომ ავიღებ, ღვინო სუნზე თუ არ მომეწონა, მესამე სადღეგრძელოს შემდეგ ჭიქების ჭამას ვიწყებ, მესუთეზე თეფშებსაც ვაყოლებ. მერე მიჭირს ცოტა, ჩანკლებზე რომ გადავდივარ, ზოგჯერ გულზე მაღდება. თორემ ისე არაუშავს, ნორმალურად ვიტან.

ქეთის ეღიმება, ღიმილი რომ არ შეემჩნეს, საშხარეულოში გადის. ღიმილი გადაურბენს ნელისაც. ნოდარი სუპრობას გვიან ხვდება, თვითონაც შეეცდება ოსუნჯობას.

ნოდარი — ოს, რა ხარ, თორნიკე, რა ხარ... აბა, რა სუფრა გავიძლებს. მა-
მაშენისა არ იყოს, შენც კარგი სმა გცოდნია. არა, შენ ხუმრობ და ამას წინებზე
ბატონი ლევანი და მე კაი სუფრაზე მიგვიწვიეს. ახლა, რასაკვირველია, მამაშენი
თამადად აირჩიეს. ჰოდა, იმ სუფრაზე იყო ვიღაც კაცი, ავთო თუ თემო — სახელი
არ მახსოვს. ამ კარადის ზომის იყო ზუსტად, რომ შეხედავდი, კარში არ შემოეტე-
ოდა. არ ვიცი, თამადად რომ არ აირჩიეს, ის ეწყინა, თუ რა ჯანდაბა დაეტაკა, რომ
მოერია სასმელი, ასე მათე-მეთერთმეტე სადღეგრძელოს შემდეგ, ორი ჭიქა მო-
ითხოვა, განსხვავებული უნდა დავლიოო. ხომ იცი, ასეთი ღვინის ნათალი ჭიქები
რომ არის, იმითი ვსვამდით. ჩვენს სამშობლოს გაუმარჯოს და ჩვენს შვილებს,
ჩვენი სამშობლოს ღირსეულ მომავალსო. შვილების სიყვარული კი გამივია, მარა
ასეთი, კაცო... გამოცალა სასმისები, მერე ეს ჭიქები უკულმა ამოტრიალებული და-
აწყო მაგიდაზე — ასე მტერი დაგვეცალოსო და ამ ჭიქებს არ დაჰკრა სათითაოდ
მუშტი!.. ქალბატონო ნელი, ნამსხვერვების ჭამა რომ დაიწყო, კინაღამ გავსულელდი
ამოდენა კაცი. პირველ ჭიქას კი მოერია, მარა მეორეზე, მგონია გაეჩხირა კისერში
და ხვეილით გაათრიეს ის უბედური. (თავისივე მონაყოლზე გულიანად იცინის).

თორნიკე და ნელი ნოდარის მონაყოლზე არ რეაგირებენ. ამის შემხედვარე,
ნოდარი წყვეტს სიცილს.

ნოდარი — რა ვნახე კაცო, ეს ა... (თორნიკეს) ჩემი თუ არ გჯერა, აგერ
მამაშენს ჰკითხე, ის უკეთ მოგიყვება.

თორნიკე — ვაა, ძან მაგარი რამე მომხდარა. მაგრამ მე უფრო მაგარი სა-
საცილო რამე ვნახე. თუ რამეა, აი, ნელი დამემოწმება...

ნელი — ნოდარ, შენი ჭირიმე, თუ იცი, მაცივარში ცივი წყალი ხომ არა აქვს
ქეთის?

ნოდარი — კი, ექნება, ახლავე მოგართმევთ.

ნელი — არა, მე თვითონ.

ნოდარი — ოპ, როგორ გეკადრებათ. (სამზარეულოში გადის).

ნელი — რამდენი ლაპარაკი უფვარს ამ კაცს.

თორნიკე — მამაჩემი ასეთ ჩამოსხმებს ნეტა სად შოულობს.

ნელი — ოო, მამაშენს ერთგული და მოსიყვარულე კადრების შერჩევა არ
უჭირს.

თორნიკე — ეტყობა.

ნელი — შენ მაინც არაფერი გეტქმის, შენსავით კრეტინი ძმაკაცები არ ჰყოლია.

თორნიკე — მორჩი ახლა!

ნელი — ნოდარს რომ უყურებ, მასეთები სანთლითაა საქებნი. უფროსის
შვილს კი არა, ბევრი ძმიშვილს არ გაუკეთებს ასეთ რამეს. შენს ერთგულ ძმაკა-
ცებს არ ჰვაგს.

თორნიკე — წავიდეს, მაგის!..

ნოდარს ჭიქით წყალი შემოაქვს.

ნოდარი — ინებეთ, ქალბატონო ნელი.

ნელი — გმადლობთ (მოსვამს). მაცივრიდანაა? ძალიან ცივია.

ნოდარი — ცხელი წყალიც მოდის. თორნიკე, ხომ ნახე, თუ ბანაობა მოგინ-
დეს, აქ დენზეა შეერთებული და პრობლემა არ არის.

თორნიკე — არა, ჩემთვის ცხელი წყალი არ შეიძლება.

ნოდარი — რატომ?

თორნიკე — ცხელ წყალზე ადვილად ვიღვანები და მერე ქალსა და კაცს
ვეღარ ვარჩევ.

ნოდარი — ხუმრობა გვკარებია, ჩემო თორნიკე.

თორნიკე — ჰო, მიყვარს ჩაი, კონიაკი და ხუმრობა. შიგადაშიგ გაზგაშვე-
ბული შამპანურიც. ისე, არც ქალზე არ ვიტყვოდი უარს.

ნოდარი — ნუ, რა ხარ თორნიკე, მოკლედ... (იცინის).

ნელი (ნოდარს ჭიქას უწვდის) — თუ სამზარეულოში გადისხარ, ერთი ცხვირის მაქვს, თუ არ შეწუხდები. თორნიკე მოშიებულა და ქეთის ჩემს მაგივრად სხსოვე, კვერცხი რომ მოვიტანეთ, შეწვას. მეც ახლავე გამოვალ და მივეხმარები.

ნოდარი — რა შეწუხებაა, ახლავე... (გაღის).

თორნიკე — ისე, საჭირო კაცია ეგ ჩვენი ნოდარი. უნდა გკონდეს ერთი-ორი ეგეთი. რა იცი, რაში გამოვადგეს.

ნელი — ეგეთების ქონას ჭკუით ცხოვრება უნდა, თანამდებობას რომ მიღწიო, არ უნდა ისულებო. მამაშენმა მაგისტვის ნულიდან დაიწყო.

თორნიკე — მამაჩემიც ასეთი ყოჩალი იყო?

ნელი — ყოველ შემთხვევაში, შენზე ყოჩალი და ჭკვიანი იყო. შენისთანა უტვინო შვილი რომ არა, იქნებ მეტისთვისაც მიეღწია. თუ ასე გააგრძელებ, რაცა აქვს იმასაც დააკარგვინებ.

თორნიკე — უბეში გველი გაუზრდია, გველი! დედა, რატომ არ დამახრჩე აკვანში? მამა! ჩემო სულით ხორცამდე სპეტაკო, მამა, მამატიე! (საჩვენებელ თითს საფეთქელზე იღებს) ბას! (თავს საფარქელზე გადაადგებს) ასე მოკვდა მოხუცი მებაღური.

ნელი — იდიოტი ხარ.

თორნიკე — დებილიც (ავადმყოფურად მანჯავს სახეს. რაღაცას ბლუყუნებს).

ნელი — გეყო, სირცხვილია (საწოლ ოთახზე მიუთითებს).

თორნიკე (სიგარეტს უკიდებს) — არ გინდა გაძლება!.. მამაჩემს უთხარი, დროზე გაახერხოს რამე, თორემ მე აქ ჭკუაზე ავიწვევი.

ნელი — მაგაზე ადრე უნდა გეფიქრა, ლაწირაკი აღარა ხარ. შენ რაღაც იდიოტობები აკეთო და მერე მიდი ლევან, დროზე მიხედე საქმეს, არა?

თორნიკე — მორჩი რა ახლა! ვერ გავიგე, რა გაუხდა. ლევან, ლევან — თუ მართლა რამის გამკეთებელია, დროზე მიხედოს საქმეს. რომელი ბანკი მე გავიტანე? მაგის დედა ვატირე! ერთი რაღაც დავხატე და ეგ იყო. უბრალოდ გავერთე და მორჩა. ვიღაც კაციჭამიები გამოუთრევია და მე რა გაუხდინ? შვილი ვარ, ბოლოს და ბოლოს!

ნელი — სხვათა შორის, იმ კაციჭამიებიდან ბევრი შენი ძმაცაც იყო, ახლა ასეთი მაღლიერები რომ არიან და სიკეთით გიხდინან.

თორნიკე — გეყო რა, ქალო, გაანებე ჩემს ძმაცებს თავი!

ნელი — რა გაყვირებს!

საწოლი ოთახიდან ბავშვის ტირილი ისმის.

ნელი — ბავშვმა გაიღვიძა. ქეთი! ქეთი!

შემოდის ქეთი.

ქეთი — ბატონო.

ნელი — მგონი ბავშვმა გაიღვიძა.

ქეთი გვერდითა ოთახში გადის.

ნელი (თორნიკეს) — იდიოტი ხარ.

შემოდის ნოდარი.

ნოდარი — მობრძანდით, კვერცხი შეიწვა.

ნელი (თორნიკეს) — მიდი, ჭამე.

ნოდარი (ნელის) — თქვენ არ მობრძანდებით?

ნელი — რომელი საათია?

ნოდარი — ორი სრულდება.

ნელი — არა, წასასვლელი ვარ. ლევანმა სამ საათამდე დამითმო მანქანა. ვაგვიანებ კიდევ.

ნოდარი — ზაურს გავუშვებ და ჩემი მანქანით წავიდეთ.



წელი — კარგს იზამ, უამრავი საქმე მაქვს მოსაგვარებელი. თუ გცალია, უმჯობესია ისევ შენი მანქანით...

წოდარი — აბა რა, როგორც გენებოთ. ახლავე, ზაურს გაუშვებ და მოვალ (გადის).

წელი — თორნიკე, დედა გენაცვალოს, ცოტა ჭკუით... თავს მიხედე, ფრთხილად იყავი. რალაც ცუდს მიგრძნობს გული. საშინელი სისხმარი მაქვს ნანახი.

წორნიკე — ნუ პანიკობ, რა... არაფერი არ მოხდება. სომ იცი, ლევანის ამბავი, გააკეთებს.

წელი — კარგი, კარგი. (შუბლზე კოცნის.) მითხარი, რამე სომ არ გჭირდება? რა გინდა, /რა მოგიტანო?

წორნიკე — რა ვიცი, რაც გინდა. ჰო, მაგნიტოფონი წამოიღე და სახატაგები, რამით სომ უნდა გავერთო, არა...

წელი — ოღონდ, შენებურად არ აღრიალო ის მაგნიტოფონი. სომ ხედავ, ავადმყოფი ბავშვია და სირცხვილია. როგორმე ცოტასანს გაიჭირვე. ტელეფონსაც ნუ ჩამოეკიდები. გარეთ გასვლა არ გაბედო.

წორნიკე — არა, არ ვაღრიალებ, ტელეფონზე არ ვილაპარაკებ და გარეთაც არ გავალ.

წელი — ჰო, დედა გენაცვალოს, ჭამე ახლა და დაიძინე, დაღლილი ხარ, წუხელ თვალი არ მოგიხუჭავს.

წორნიკე — კარგი, დაწყნარდი, ვჭამ, დავიძინებ და თვალებსაც მოვხუჭავ. ოთახიდან ქეთი გამოდის.

წელი (ქეთის) — ბავშვი როგორ არის?

ქეთი — არაფერია, შია და გაიღვიძა. ახლა ვაჭმევ.

წელი — ქეთი, გენაცვალე, არაფერი მოგერიდოს. თუ წამალი, ან რაიმეა საჭირო, მითხარი და... /

ქეთი — არა, არაფერი, გმადლობთ.

წელი — მადლობა მერე მომიხადე, სომ იცი, დავალებული ვარ შენგან.

ქეთი — როგორ გეკადრებათ... /

წელი — ო, ქეთი, ქეთი, უკადრებელი ჩვენს დროში აღარაფერია. ყოჩაღი გოგო ხარ, ყოჩაღი (ირონიულად უღიძის).

კარზე ზარია. ქეთი დერეფანში გადის, კარს აღებს. შემოდის ნოდარი.

წელი — ზაური გაუშვი?

წოდარი — კი, ყველაფერი რიგზეა.

წელი — მაშ, ჩვენც წავიდეთ, ვაგვიანებ. /

წოდარი — დიას... /

წელი (თორნიკეს) — სადამოსთვის ვეცდებით შემოვიაროთ. აბა, ყოჩაღად...

წოდარი — ქალბატონი ნელი თუ არა, მე მაინც აუცილებლად მოვალ.

წორნიკე (ნელის) — თუ ბიჭებმა ამოიარეს, ჰკითხე, ახალი სომ არაფერი გაუგიათ.

წელი — კარგი, წავედით.

ნელი და ნოდარი (გადიან, ქეთი აცილებს, კარს კეტავს. სავარძელში მჯდომი თორნიკე ტელეფონზე რეკავს. ქეთი ოთახში ბრუნდება).

ქეთი — გვერცხი გაცივდება.

წორნიკე — არა მშოა.

ქეთი გვერდითა ოთახში გადის. მალევე ბრუნდება, საწოლი ოთახიდან ინვალიდის ეტლით გამოჰყავს თალიკო.

ქეთი — წამოდი, დედიკო, ვისადილოთ, სომ გშია?

თორნიკე ტელეფონის ყურმილს ჰკიდებს. თვალს აყოლებს თალიკოს, რომელიც გაოცებული მისჩერებია, მერე ავადმყოფურად იკრიჭება და გაურკვეველ ბგერებს უღვრის. ქეთის თალიკო სამზარეულოში გაჰყავს. სავარძლიდან წამომდგარი

თორნიკე მათ თვალთ აცილებს. წამით ჩაფიქრდება, სიგარეტს მოუკიდებს, ენოს მოქაჩავს. მოწყვეტილი იხედება დერფენისკენ. სიგარეტს საფერფლეში აქრობს. სავარძელში ჯდება. სცენა ბნელდება.

2.

ქეთი სავარძელში სის. ტელეფონით საუბრობს.

მამი — ნორმალურად ვართ.

(პაუზა. მოსაუბრეს უსმენს).

— სძინავს?

— კი, წუხელ საღამოთი მოვიდა.

— არა, დღეს დილით არ გამოჩენილა.

— სხვა ვინ უნდა მოსულიყო?

— არა, მართო იყო. — ნუ გეშინია, ვერ გაიგებენ.

— ვიცი.

— გამოჩნდები?

— შენსკენ რა ხდება? გამოგდის რამე?

— ხომ გითხარი, აქეთ ყველაფერი რიგზეა.

— მე არაფერი მჭირდება.

— არც ბავშვს. მიხედე. მიხედე შენს საქმეს.

თორნიკე ოთახში შემოდის. ტანზე სპორტული მაისური აცვია. კისერზე პირსახოცი აქვს შემოხვეული. ხელში მაგნიტოფონი უჭირავს.

თორნიკამ — დილა მშვიდობისა.

მამი (მოულოდნელობისგან შეკრთება) — ვაი! დილა მშვიდობისა. (ტელეფონით დაბნეული აგრძელებს საუბარს) ისა, რა მინდოდა მეთქვა... მაკა, ჰო, მოკლედ, როგორც შევთანხმდით...

— კარგი მაკა, ბავშვი უნდა ვასაუზმო და მოგვიანებით მე თვითონ დაგირეკავ. ნახვამდის. (ყურმილს კიდებს).

თორნიკე ფანჯარასთან დგას. ფარდას მოფარებული გარეთ იყურება.

თორნიკამ — არ მეგონა, რომ შეგაშინებდი.

მამი — არაფერია, უბრალოდ, მოულოდნელობისგან შევკრთი.

თორნიკამ — კიდევ უნდა ღარეკო?

მამი — არა, ღარეკე.

ქეთი სავარძლიდან დგება. თორნიკე ქეთის ადვილს იკაევბს.

მამი — ისაუზმებ?

თორნიკამ — კი. (ქეთი სამზარეულოსკენ მიდის) მაგნიტოფონი რომ ჩავრთო, ბავშვი ხომ არ გაიღვიძებს.

მამი — არა, უკვე ღვიძავს (ქეთი გადის).

თორნიკამ (მაგნიტოფონს დაბალ ხმაზე რთავს. ტელეფონზე საუბრობს) — ალო, ნინოს სთხოვეთ.

(პაუზა. მოსაუბრეს უსმენს).

— თორნიკე ვარ, ზიძია ნუგზარ, თქვენ ბრძანდებით? |

— დიას, თორნიკე!

— ვერ გავიგე?! ალო! ალო! ეე... (გაოცებული აცქერდება ყურმილს. როგორც ჩანს, მოსაუბრემ ყურმილი დაუკიდა. ქეთი ოთახში შემოდის).

მამი — თუ გინდა, ჩაის აქ მოგიტან.

თორნიკამ — კი, აქ აჯობებს.

მამი — ყავა ხომ არ გირჩევნია, ნალექიანი?

თორნიკამ — ყავა, ოღონდ უშაქროდ.

მამი — უშაქროდ? შეენც? (ელღიმება).

თორნიკამ — შეენც?

ქეთი — არა.

თორნიკე (ხელახლა რეკავს) — ალო! ბატონო ნუგზარ! ნუგზარ ბიძია! მის-
მინეთ!.. (პაუზა. მოსაუბრეს უსმენს).

— რატომ აღარ უნდა დავრეკო?

— ნინოს არ უნდა?! არ მჯერა, დამალაპარაკეთ.

— ვინ არი აფერისტი? ეე! გესმის? ალო! შენი ასვარი... (ყურმილს ასეთქებს.
ფეხზე დგება. ნერვიულად მიდი-მოდის ოთახში. ისევ დასწვდება ყურმილს. რამო-
დენიმეჯერ კრფის ტელეფონის ნომერს. არავინ პასუხობს. ხელეში თავჩარგული
ზის. ტელეფონი რეკავს. ყურმილს დასწვდება) — ალო! გისმენთ... (მოსაუბრეს
უსმენს).

— ვინა?

— არა, სხვაგან მოხვდით. (ყურმილს ასეთქებს) ირაკლი არა, ისა... (ხელახლა
ცდის დარეკვას. გადაიფიქრებს. სავარძლიდან წამოხტება. კარადიდან გამოღებულ
პერანგსა და შარვალს სავარძელზე ჰკიდებს. სპორტულ მაისურსა და შარვალს
იხდის).

ყავის ფინჯნით ხელში შემოდის ქეთი. საცვლის ამარა დარჩენილი თორნიკეს
დანახვაზე შეცბება. ხელიდან ფინჯანი უვარდება. თორნიკე ხმაურზე იხედება.

ქეთი — რას შევები?

თორნიკე — მეე?! (ქეთის შეცბუნების მიზეზს ხვდება) უი, უკაცრავად, (შარ-
ვალს ხელს მოავლებს და კარადის კარს ამოეფარება. თორნიკე იცინის.) ხომ არ
შეგეშინდა? ძალიან ვგავარ მანიაკს? (შარვალს იცვამს).

ქეთი (იცინის) — ჰმ, გავსულელი, შაპატიე. (იატაკიდან ფინჯანს იღებს)
ასლავე მოგიტან ყავას. (სამზარეულოში გადის).

თორნიკე პერანგს იცვამს. შემოდის ქეთი. ერთი ფინჯანი ყავა შემოაქვს.

თორნიკე — შენ არ სვამ?

ქეთი — ეს ჩემი ჭიქაა, დალიე, ჩემთვის ასლა ვიდულებ.

თორნიკე — გმადლობ (ყავას სვამს).

ქეთი — მიდისხარ?

თორნიკე — გავალ და ნახევარ საათში მოვალ.

ქეთი — ნოდარს არ დაელოდები?

თორნიკე — ნოდარს?.. (დაფიქრდება) არა.

ქეთი — რომ გიკითხოს, რა ვუთხრა?

თორნიკე — მალე მოვა-თქო. არა, გამიბაზრებს. ნელის არაფერი არ უთხრას.
(თავისთვის) ნელიც რომ მოვიდეს? ეე... მერე წაიღებს ტვინს — სად იყავი? რა-
ტომ? რისთვის?

ქეთი — აუცილებელი საქმეა?

თორნიკე — აუცილებელი. (ჩაფიქრდება. მოკლე პაუზა) ყავა!

ქეთი — რა ყავა?

თორნიკე — სუნი!

ქეთი — სუნი?! (მიხვდება) ვაი, ყავა! (სამზარეულოში გარბის).

თორნიკე ტელეფონის ნომერს კრფის. დარეკვას ისევ გადაიფიქრებს. ყავის
ფინჯნით ხელში ფანჯარასთან მიდის. ფარდას ამოფარებული გარეთ იხედება. ყავის
ფინჯნით შემოდის ქეთი.

თორნიკე — გადარჩა?

ქეთი — არა, ცოტა გადმომივიდა. (სავარძელში ჯდება).

თორნიკე მაგიდასთან მოდის. ტელეფონის დისკოს უაზროდ აწვალავს. ეტყობა,
რალაცის თქმა უნდა, მაგრამ ერიდება.

თორნიკე — დღეს, ისა, პირი გავიპარსე...

ქეთი (გაოცებული) — კი, ვხედავ. მერე?

ხელზე ჩემი საათი ეკეთება. საათი ჰკითხე და მიხვდები, რომ ქეთია. ესე იგი, თორ-
მეტზე. არ დააგვიანო (ყურმილს კიდებს).

ქეთი — ესლა რომელი საათია?

თორნიკე — თერთმეტის ნახევარია (სათს იხსნის და ქეთის აწვდის) ჯერ
ადრეა. თალიკო საუზმობას მოასწორებს. ტაქსის ფულს მოგცემ.

ქეთი — თალიკომ უკვე ისაუზმა. ტაქსის ფული მეცა მაქვს. (საწოლი ოთა-
ხისკენ მიდის. ჩერდება) გმადლობ.

თორნიკე — რისთვის?

ქეთი — მშვენივრად აღმწერე.

თორნიკე — არაფერი მიმიმატებია. (ქეთის ელიმება). თურმე, ძალიან ლამაზი
ყოფილხარ.

ქეთი — ნინოც ლამაზია?

თორნიკე — ნინოს თვითონ ნახავ.

ქეთი საწოლ ოთახში შედის. თორნიკე ტახტზე გადაწვება. სიგარეტს უკიდებს.
მაგნიტოფონს რთავს. ქეთის (ტანსაცმელი გამოცვლილი აქვს) გვერდითა ოთახიდან
ინვლიდის ეტლით თალიკო გამოჰყავს. თალიკო ავადმყოფურად იღიმება. თორნიკე
ბავშვის დანახვაზე სიგარეტს აქრობს. მაგნიტოფონის ხმას უწევს.

ქეთი — მოწიე, მოწიე, მიჩვეულია. მუსიკასაც აუწიე, პირიქით, მოწონს კი-
დეც. (თალიკოს.) ნახე, რა კეთილი ბიძიაა... ცოტახნით ეთამაშე თორნიკეს და მე
მალე მოვალ; პო?.. (თორნიკეს) მოდი, მომეხმარე, თმები შემიკარი (თორნიკესთან
ზურგშექცევით დგება და თმის სამაგრს აწვდის. თორნიკე თმას უკრავს) ნუ გეშინია,
თავისთვის წყნარად იქნება, არ შეგაწუხებს.

თორნიკე — არ გეშინია.

ქეთი — ჰოდა, ძალიან კარგი. მამ, წავედი (თალიკოს შუბლზე კოცნის) აბა,
ყოჩაღად იყავით.

ქეთი გადის. თორნიკე თვალს აყოლებს. წამით გამოსხედავს მოლიმარ თალი-
კოს. მაგიდაზე დაყრილი ფურცლებითა და ფანქრებით ხატავს იწყებს. თალიკო
თვალს აყოლებს თორნიკეს ყოველ მოძრაობას, ეტლით მიუახლოვდება, ნახატს
აცქერდება.

თორნიკე — მოგეწონა?

თალიკო პასუხად უაზროდ უღიმის.

თორნიკე (ირონიულად) — ჰო, ეტყობა მოგეწონა.

თალიკო ისევ უაზროდ უღიმის. მაგნიტოფონთან მიგორდება და ინტერესით
აკვირდება. მელიოდის გაჭირვებით აყოლებს თავის მოძრაობასა და ხმას. თორნიკე
თალიკოს თვალყურს ადევნებს, მაგნიტოფონს გამორთავს. თალიკოს მკვეთრად
ეცვლება გამომეტყველება, შეწუხებული მისჩერებია თორნიკეს. ავადმყოფურად
დმუის, თითქოს რაღაცას ეხვეწებაო. თორნიკე მაგნიტოფონზე რადიომიმღებს ჩა-
რთავს. თალიკო გახალისდება. თორნიკე რადიომიმღებს აწვალებს, სხვადასხვა ტალ-
ღებზე გადაჰყავს. თალიკო შეწუხებული კრუსუნებს. თორნიკე ისევ პირველ მელი-
ოდის უბრუნდება. თალიკო კმაყოფილი იცინის.

თორნიკე — ვა, უყურე შენ... გემოვნება გქონია, კაცური მუსიკა გევასება.
იცი, ამას რა ჰქვია? (თალიკო უაზროდ იცინის) ამას ჰქვია რადიო. რა-დი-ო. (თა-
ლიკო იცინის) აბა, თქვი რა-დი-ო, რა-დი-ო. (თალიკო არ იმეორებს. თორნიკე
რადიომიმღებს გამორთავს. თალიკო შეწუხებული შესცქერის.) თქვი რადიო,
რა-დი-ო.

თალიკო — დ-ი, დი.

თორნიკე — ჰო! ჰო! რა-დი-ო, რა-დი-ო.

თალიკო — დი-ო, დიო.

თორნიკე — ჰო, სალოლ! რა, რა, რა-დი-ო.

თალიკო (თითქმის ტირილით) — დიო, დიო.

თორნიკე — არა, არა, ტირილი არ იყოს. (რადიოს ხმას უწევს). კარგი, ბატონო, იყოს დიო.

თალიკო ხალისდება.

თორნიკე — თალიკო, თალიკო... ლამაზი სახელი გაქვს, თალიკო (თალიკოს ეტლთან ჩაიშუხლებს.) ისე, შენც ლამაზი ხარ. რაღაცით ჰგავხარ დედაშენს — თვალების ფერი, ცხვირი. (ცხვირის წვერზე თითს ადებს. თალიკო უღიმის.) მოიცა, მე შენთვის რაღაცა მაქვს. (ჯიბიდან საღებავ რეზინს იღებს) საღებავი რეზინი გინდა? თუ შენთვის არ შეიძლება?..

თალიკო საღებავ რეზინს აცქერდება, ხელს წამოიღებს, თორნიკეს ლოყაზე ეფერება. თალიკოს მოულოდნელი მოქმედება თორნიკეს დააბნევს. წამით შეშდება. ლოყიდან ფრთხილად ჩამოაღებინებს ხელს და მუჭში საღებავ რეზინს უდებს.

თორნიკე — გინდა დაგხატო? (სავარძელს ეტლთან მიაჩოჩებს. თალიკოს პორტრეტის ხატვას იწყებს. თალიკო ცდილობს მელოდიას ხმა ააყოლოს. ავადმყოფურად ღმუხს. ეტლში წრიალებს.) მოიცა, გაჩერდი, ეგრე ვერ დაგხატავ. (ეტლს გაასწორებს. განავრძობს ხატვას. თალიკო არ მშვიდდება, თორნიკესთან მიდის, სახატავი ფურცლისკენ წაიღებს ხელს.) ოო, ეგრე არ გამოვა. მოდი, შენ მე დამხატე, მე შენ დაგხატავ (სახატავ ფურცელსა და ფანქარს თალიკოსაც აძლევს. თალიკო უხერხული მოძრაობებით ხატავს.) ჰოო, ყოჩაღ, მაგარი ხარ. (განავრძობს თალიკოს პორტრეტის ხატვას). თუ ხატვას მულაში დაუჭირე, მაგარი კაიფია. ოღონდ, ფულების ხატვა არ უნდა დიწყო, თორემ შეიძლება ზონაშიც ამოჰყო თავი. ისე, ხატვა ზონაშიც მაგრა გადის. ბეჭებზე აფრენილი არწივი, მკერდზე ჩუქურთმიანი ჯვარი... წერა-კითხვა იცი? აი, შრიფტსაც თუ დაამსცეპ, მაგარი ბიზნესი დატრიალდება. ერთი ქურდული ნაკოლკა და ორი მასტერკა პლანიც არი... რა, ცოტაა? ეე, მაგრა ასწორებს, ახლა ღორბაც არ ვარგა, თანაც რამკიანებთან ნისიად უნდა იმუშაო. ხომ იცი, ქურდი მინც ქურდია. თუ არ იზარმაცე და ბოლს არ გადაყევი, ორ წელიწადში მაგარ პერსონალურ გამოფენას გააძრობ.

კარზე ზარი ირეკება.

თორნიკე — ოო, მგონი მოვიდნენ.

თორნიკე კარს აღებს. ქეთი და ნინო შემოდის. თორნიკე ნინოს ესვება. ქეთი ოთახში შემოდის.

ქეთი — თაკო, ხომ არ გიტირია? (შუბლზე კოცნის) ეს რა დაგიხატავს? რა ყოჩაღი გოგო ხარ...

თალიკო (მაგნიტოფონისკენ ხელს იშვერს) — დიო.

ქეთი — რაა?

თალიკო — დიო.

ქეთი — რა დიო?

თალიკო — დიო. (ქეთის უცინის)

თორნიკე და ნინო ოთახში შემოდის.

თორნიკე (ნინოს) — აი, ეს არის ჩემი აპარტამენტები, როგორია?

ნინო (თორნიკეს ხელს მხრიდან იშორებს) — მშვენიერი. (თალიკოს თვალს მოკრავს. შემტბარი გამოსხედავს თორნიკეს)

თორნიკე — ეს ქალბატონი თალიკო გახლავთ — თაკო.

ქეთი (თორნიკეს) — ხომ არ შეუწუხებინარ?

თორნიკე — არა, ყოჩაღი გოგოა, დაეძმაკადით, უფრო სწორედ, დაეძმაკად-დაედაქალდით.

ქეთი — ნოდარი ხომ არ ყოფილა?

თორნიკე — არა, არ გამოჩენილა.

ქეთი (თალიკოს) — მოდი, დედიკო, ჩვენს ოთახში წავიდეთ. შენი ძილის დროა.

ქეთი ეტლს საწოლი ოთახისკენ ზიაგორებს. თალიკო თორნიკესკენ ისე დება, წასვლა არ უნდა, უკმაყოფილოდ ღმუის. თორნიკე და ნინო თალიკოს მისჩერებიან.

ქეთი (თალიკოს) — ჰო, კარგი, ნუ ჯიუტობ, ახლა დაიძინე და მერე დასაბავ.

თორნიკე — გმადლობ, ქეთი.

ქეთი — გმადლობ?! აა, ჰო, არაფრის. (თალიკო საწოლ ოთახში გაჰყავს. კარს იხურავს).

ნინო — მაგის ბავშვი?

თორნიკე — არა, ჩემი.

ნინო — გგავს.

თორნიკე — რაა?

ნინო — დიდი ბავშვი ჰყოლია.

თორნიკე — დაბადებიდან ეგრეა, საცოდავი.

ნინო — სამივენი ერთად ცხოვრობთ?

თორნიკე — არა, რიგრიგობით.

ნინო — მაგის ქმარიც რიგში დგას?

თორნიკე — მაგის ქმარიც ციხეში ზის.

ნინო — აა, ზის? (მაგილიდან თორნიკეს ნახატს იღებს.) შენ დახატე?

თორნიკე (ზურგს უკნიდან წელზე ეხვევა ნინოს) — მოგწონს? ლამაზი ბავშვი, არა?

ნინო — თაფლისფერი თვალები, დიდი ტუჩები, დედამისივით ლამაზია, ჯერ არ დაგისაბავს?..

თორნიკე — რაა?

ნინო (წელიდან ხელს აშვებინებს) — არაფერი.

თორნიკე — გარეკე?!

ნინო — მე გავრეკე, არა? მამაჩემი გიყსა გავს.

თორნიკე — ახალი ამბავი...

ნინო — გუშინ კინალამ მომკლა.

თორნიკე — რა იყო, აიწყვიტა?

ნინო — წუხელ მილიცია იყო ჩვენთან.

თორნიკე — მილიცია?! რატო? რა უნდოდათ?!

ნინო — შენ უნდოდი, სხვა რა ენდომებოდათ?

თორნიკე — შენთან?

ნინო — ჰო, ნიკას მიუცია მისამართი. შეიძლება, იქ იყოსო.

თორნიკე — აუ, როცა იქნება, ხომ ჩამივარდება ხელში, მოვკლავ მაგის!..

ნინო — ავტომატებით შემოვარდნენ, ვიღაც საზიზღარი უფროსი ჰყავდათ, ქონით სავეს, გასიებული. მეგონა, მთელ სახლს აატრიალებდნენ. თავიდან გინებოთა და მუქარით დაიწყეს, მერე მიხვდნენ, რომ არაფერი ვიცოდი. მამაჩემი ჭკუიდან გადადგა, ისეთი გაცოფებული ცხოვრებაში არ მინახავს. ბოლოს ტელეფონის ნომერი დატოვეს, რომ გამოჩნდეს, ან ადგილსამყოფელი გაიგოთ, აუცილებლად შეგვატყობინეთ და წავიდნენ. ვიფიქრე, შემეველა მეთქი, მაგრამ მერე დაიწყო უბედურება. მთელი ღამე არ მიძინებია. მამაჩემი თუ არ მომკლავდა, არ მეგონა. თორნიკეს სახელი არ გამაგონოთ, თორემ ჩემი ხელით დაგახრჩობო.

თორნიკე — დაგახრჩობს და მოგყვება ზე!

ნინო — დღეს დილას რომ დარეკე, ერთი საათი ვეხვეწებოდი, მილიციას არ შეატყობინო-მეთქი. ძლივს გადავაფიქრებინე.

თორნიკე — ვაა, გადააფიქრებინე? როგორ მოუვიდა?.. მამაშენი ეგეთ რამეებში მაგარი ყოჩალი ბიჭია. (იცინის)

ნინო — შენ იცინე და რომ გაიგოს, აქ ვარ, მილიციაშიც დარეკავს და მეც მართლა მომკლავს.

თორნიკე — ბოლოს და ბოლოს, მაგან მართლა სომ არ გარეკა?.. რა ვიცი, თითქოს მაგრად ვევასებოდინ... სადაც მნახავდა — „ჩემო თორნიკე“ და „ჩემი პატარა ძმა“ და რა ვიცი... ორი წელია იმაზე მეჩალიჩება, ქორწილი როდის ახლა რა დაესიზმრა? თუ ჰგონია, ჩამსვავენ და თავისი ერთადერთი გოგო ცუდ ბიჭს უნდა მოარიდოს?

ნინო — მამაშენი რას შვება?

თორნიკე — მამაჩემი, მამაჩემმაც გამომავტერა. რამდენჯერაც ჩემი ახლობლები აიყვანეს, იმდენჯერ უშველა. ჯერ მარტო თემურას სამჯერ უშვებდნენ სროკზე, ერთხელ კინაღამ კაცი მოჰკლა, ათწლიანს ტენიდნენ. ისე სუფთად გამოაშვებინა, კაბიკი არ დასჯდომია. ვერ გავიგე, ჩემზე რაღა ღმერთი გაუწყრა. ნაპოვნი სომ არა ვყევარ, მაგ ჩემისას, შვილი ვარ თუ ქურჩის ძაღლი. მერე რაღაც სისულელის გამო, საქმედ მაინც ღირდეს...

ნინო — არ ვიცი, მამაშენის ამბავი მე არ მეკითხება. მე ასე ვერ გავძლებ!

თორნიკე — ვერ გავიგე, შენ რაღა გჭირს გასაძლები, მე უნდა ვიკითხო, თორემ...

ნინო — დიხსაც, მჭირს!

თორნიკე (ნინოს მოეხვევა) — რა იყო, ძალიან ნერვიულობ, ნინუშკი? გეშინია, არ დამიჭირონ? ჩემი ერთგული გოგო. (კოცნის).

ნინო (ისევ სელიდან უსხლტება) — მე რა მჭირს, არა?.. შენ სუმრობის მეტი არაფერი იცი. მე მუდამ ფეხებზე გკიდევარ! ამოვიდა ყველაფერი ყელში! მორჩა, მე ასე აღარ შემძლია!

თორნიკე — ჰოო, შენ რაღაც უცნაურად ჭიკჭიკებ, აი. მამაშენივით შენც სომ არ გადარეულსარ?

ნინო — ვჭიკჭიკებ! დიხსაც ვჭიკჭიკებ! არაფერი არ იცი და გაჩუმდი.

თორნიკე — ეე! მოიცა, მოიცა... რა იყო? რაღაც საეჭვო სუნი მცემს, ვინმე ოქროსქოჩრიანი ჭაბუკი სომ არ გაიჩითა, ჰა?..

ნინო — სწორედ რომ გაიჩითა, თუ ძალიან გაინტერესებს, გაგაცნობ, არ გინდა?

თორნიკე — გამაცნობ?! ვის გამაცნობ, გოგო?

ნინო — ვის და ოქროსთმიან ჭაბუკს.

თორნიკე — აბა, ახლა არ გამაგიჟო!..

ნინო — არ გავიგდე, ბიჭო. გაიცანი, აი, აქ არი შენი ოქროსქოჩრიანი ჭაბუკი. (მუცელზე სელს იღებს).

თორნიკე (პაუზის შემდეგ დაბნეული) — რაა? ეე, მანდ რა უნდა?.. ვინა?..

ნინო — ვინა და შენა, შენა...

თორნიკე — დაიფიცე.

ნინო — ოქროსქოჩრიან ჭაბუკს გეფიცები!

თორნიკე — როდის?

ნინო — როდის და მაშინ... ოთხშაბათს მითხრეს, სამი კვირისა არისო.

თორნიკე — სამის? მერე?

ნინო — მერე არაფერი. მამაჩემმა რომ გაიგოს, შენ ციხეში წახვალ, მე და შენი შვილი მორგში, თვითონ კი საგიჟეთში. ქატო იქა, ფქვილი აქა...

თორნიკე — კი, მაგრამ, ისა... (რალაცის თქმა უნდა. აზრს ვერ აბამს. სავარძელში ეშვება. ისტერიული სიცილი უვარდება).

ნინო ტირის. თორნიკე ნინოსთან მიდის, გაჭირვებით ითქვამს სულს. ნინოს დამშვიდებას ცდილობს.

თორნიკე — ჰო, დამშვიდდი, რა გატირებს? ყველაფერი კარგად იქნება. გეყოფა, სომ იცი, ტირილს ვერ ვიტან.

კარზე ზარი ირეკება.

ნინო (შეშინებული) — ვინ არის?



თორნიკე — ნოდარი იქნება, მაგის!..

საწოლი ოთახიდან ქეთი იხედება. თორნიკე კარს აღებს. ყვირილით შემოდის გამხეცებული ნუგზარი.

ნუგზარი — ნინო აქ არის? (გზიდან იშორებს თორნიკეს. ოთახში იჭრება.)

ნინოს დანახვაზე კიდევ უფრო გიჟდება. ნინოსკენ იწევს. ნინო მაგიდას წრეს უვლის.) წაგაცლი მაგ თავს, შე ვირიშვილო!

ნინო ოთახში შემოსულ თორნიკეს ეფარება. თორნიკე ნუგზარს მკლავებში ავლებს ხელს, ნინოსკენ არ უშვებს. საწოლი ოთახის კარს ამოფარებული ქეთი ჩხუბს თვალს ადევნებს.

ნუგზარი — მოგკლავ! დაგახრჩობ! ისევ ამ ნაძირალასთან დაეთრევი, არა!..

ნინო (ტირის) — მამა!

ნუგზარი — მამას მოგცემ, შე ნაბიჭვარო! გეგონა, ვერ მოგაგნებდი, არა?

ნუგზარი ნინოსთან მისვლას ცდილობს. მის წინ აღმართული თორნიკე გასაქანს არ აძლევს.

ნუგზარი (თორნიკეს) — გამიშვი! გამიშვი! გამიშვი-მეთქი!

თორნიკე ადგილიდან არ იძვრის. ნუგზარს კიდევ უფრო მძლავრად უჭერს მკლავებში.

ნუგზარი ხვდება, რომ არაფერი გამოუვა, თორნიკეს ეპორჩილება. თორნიკე ხელს უშვებს. ნუგზარი ადგილზე წრიალებს. თორნიკეს მიუბრუნდება.

ნუგზარი — ჯერ შენ მოგიღებ ბოლოს! შენ გადარეი ეს გოგო. შენ დამიქციე ოჯახი! (ტელეფონის ყურმილს დასწვდება. ჯიბიდან ქალაღდის ნაგლეჯს იღებს.) აი! აი, ტელეფონის ნომერი, ახლავე დავრეკავ მილიციაში. მოვლენ და წაგათრევენ მოუსვლელებში, იქ უნდა დაღებ! (ტელეფონზე რეკავს.)

თორნიკე ტელეფონის დისკოს ხელს აფარებს. ნუგზარი ეჯავგურობა.

ნუგზარი — აიღე ხელი! დამარეკინე!

თორნიკე ნუგზარს უბღვერის.

ნუგზარი (შეშინებული) — ჰო, მიდი, დამარტყი! მიდი, აბა, დამარტყი და მომკალი! შენი ხელობა ეგ არი, მიდი, მომკალი და გამათავე! დაინახოს მაგ ქალბატონმა, მართლა ნაძირალა რომ ხარ, რომ მამის მკვლელებთან დაეთრევა!

გამწარებული თორნიკე მუშტს მოუღერებს.

ნინო (კივის) — თორნიკე!!!

თორნიკე ნინოს კივილზე გონს მოეგება. თავზარდაცემული ღმუის.

თორნიკე (ნუგზარს) — დარეკე! ჰო, მიდი, დარეკე! დარეკე, რაღას ელოდები. მიდი, გესმის, დარეკე! ჰა, დროზე!

ნუგზარი (ნერვიულად ცახცახებს) — ჰოდა, დავრეკავ! დავრეკავ და მეტსაც ვიზამ! გგონია, ვერ დავრეკავ? აი, თუ ვერ დავრეკავ... (ტელეფონზე რეკავს.)

თორნიკე — მიდი, მიდი! ვაჟკაცურად! ნუ გეშინია, დარეკე!

ნინო ტელეფონის გასათიშად იწევს. თორნიკე აკავებს.

თორნიკე — გაანებე, დარეკოს, ხელს ნუ უშლი მამიკოს!

ნუგზარი — ალო!..

ნინო — მამა!

ნუგზარი — ალო! მილიციაა?

ნინო — მამა! ჩვენ ბავშვი გვეყოლება!

ნუგზარი შეშდება. გაოგნებული მიშტერებია ადგილზე გაქვავებულ თორნიკესა და მის ზურგს უკან ამოფარებულ ნინოს. ნუგზარი ყურმილს კიდებს. საწოლი ოთახის კარში მდგომი ქეთი ირონიულად იღიმება, კარს იხურავს. სცენა ბნელდება.

3.

ნუგზარი ჩაფიქრებული დააბიჯებს ოთახში. ნელი სავარძელში ზის და იცრემლებს. ოთახში შემოდის ნოდარი, წყლით სავსე ჭიქას აწვდის ნელის.

ნელი — თორნიკე რას აკეთებს?

ნოდარი — სამზარეულოში არიან.

ნელი (წყალს მოსვამს) — გაჩენ, გაზრდი წვლებით და ერთ მშვენიერ დღეს ჩვენს საჩუქარს მოგართმევენ, სიცოცხლე მოგძულდება.

ნოდარი — კაცო, ეს ოხერი, რა ყველაფერი ერთმანეთს დაემთხვა. რა დღე გათენდა ასეთი... ბატონმა ლევანმა ეს ამბავი რომ გაიგოს, მთლად გადაირევა კაცი. არა, ქალბატონო ნელი, მოპკალით და მე ვერ ვეტყვი.

ნუგზარი (ნოდარს) — ჩემო ბატონო, ბატონი ლევანის კარგად მესმის, მაგრამ თუ ვინმეს აქვს გადასარევად და გასაგიჟებლად საქმე, მე ვარ ასეთი და რაც მალე ჩააყენებთ საქმის კურსში, მით უკეთესია. ქალბატონო ნელი, თქვენთან დამოყვრებას არაფერი სჯობია, მაინცდამაინც არც თორნიკეს წინააღმდეგი ვარ, იცით ეს თქვენ, მაგრამ მამა ვარ და... ერთი სიტყვით, გესმით ჩემი... თორნიკეს საცხედ აქვს საქმე, უბამოდ გაზრდილი ბავშვი ნახევარი ადამიანია. ბავშვის მოცილებასზე ზედმეტია ლაპარაკი, კატეგორიულ უარზე ვარ. არ მიწყინოთ და ჩემი ოჯახის ნამუსს დღემდე ვიცავდი და დღეის ამას იქითაც ყველასა და ყველაფრის წინაშე კბილებით დავიცავ.

ნელი — ჩემო ნუგზარ, როგორც ეტყობა, მაინცდამაინც კარგად ვერ იცავდით...

ნუგზარი — მაგას ნუ იტყვით, ქალბატონო ნელი, უფრო მძიმე თუ არა, უკეთეს მდგომარეობაში არც თქვენ უნდა იყო.

ნოდარი — ახალგაზრდობა ისეთი რამეა, მის ყოველ ნაბიჯს ვერ გავაკონტროლებ, თანაც დღევანდელი თობა. ყველგან მშობლის ყურადღება ვერ გასწვდება. ბავშვის ცელქობის ამბავი მოგეხსენებათ, სად ფეხს გადაიბრუნებს და სად ცხვირს წაიტეხავს, ღმერთმა უწყის.

ნუგზარი (ნოდარს შეათვალიერებს) — მაბატით, თქვენი სახელი?

ნელი (ნუგზარს) — გაიცანით, ჩემი მეუღლის მოადგილეა, ნოდარი.

ნუგზარი — კეთილი, გეთანხმებით, ნოდარ, უცნაური თაობა მოდის ეს ახალგაზრდობა, მიდრეკილება აქვთ ცელქობისაკენ, მარა, ცელქობაც არის და ცელქობაც. ნუ დავუბნელებთ ერთმანეთს თვლებს, რამდენად ჰქვია ბავშვი იმას, ვისაც თვითონ შეუძლია, ასე ვთქვათ, ახალი ბავშვის შექმნა?

ნელი — ნუგზარ, უხერხულია ამ თემაზე კამათი, მაგრამ თუ არ ვცდები, ერთი ადამიანი ამ საქმეში...

ნუგზარი — მე ჩემი გოგოს წვლილს არ უარყოფ.

ნელი (ირონიულად) — რატომაც...

ნუგზარი — კანონებისა თქვენზე უკეთ არა, მაგრამ მეც რალაც გამეგება და ნურც ისე ვიხამო, რომ ერთ დანაშაულს მეორე, უფრო დიდი დანაშაული მივმართო. მართალია, ჩემი ოჯახის რეპუტაციამ, მსგავსად თქვენი ოჯახისა, შეიძლება რამდენადმე იზარალოს, თუმცა, სანერვიულო და თავის სატეხი ჩემზე მეტი თქვენ რომ გექნებათ, ცხადია.

ნოდარი — ბატონო ნუგზარ, კანონები იქით იყოს. მგონი, თუ პროფესიული აღლო არ მღალატობს, ლაპარაკი დამოყვრებაზე მიდის და ერთმანეთთან კანონის ერთ ლაპარაკი უხერხული მეჩვენება, თორემ მაგ კანონებში ქვეყნით თვალები მაქვს ამოღამებული. მართალია, მოცემულ სიტუაციაში ბატონი ლევანის ოჯახის ინტერესების დამცველად შეიძლება მიმოიჩნიოთ, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტსაც, რომ ხვალ-ზევ ბატონი ლევანის ოჯახი თქვენი ქალიშვილის ოჯახადაც იქცევა, მოყვრის ოჯახის ინტერესების დაცვა, დარწმუნებული ვარ, ჩემზე მეტად თქვენ უნდა გაინტერესებდეთ. ვანა ასე არ არის?

ნუგზარი (შეფიქრიანებული) — მერე?

ნოდარი — მერე ის, რომ თქვენი ქალიშვილის მომავალი ბედნიერების კერა — მომავალი ოჯახი, ჩემზე უკეთ მოგეხსენებათ, დღეს-დღეობით რთულ ეტაპზეა, თუმცა, დროებით. ხვალ-ზევ ამ ეტაპს გადალახავს, ეს იცით თქვენ და ბატონი

ლევანის თანამდებობასა და შესაძლებლობებში გარკვეულ კაცს უეჭველად უნდა მოგვხსენებოდეთ, რომ ყველაფერი ისე მოგვარდება, როგორც ბატონი ლევანის ოჯახის კეთილდღეობას სჭირდება. სწორედ ამიტომ, თუ იკადრებთ ჩემგან და ვიდრე ვიდრე არ ჩამომართმევთ, ჩემს აზრს მოგახსენებთ. მოუგვარებელი და მოუხერხებელი ჩვენს დროში, იცით არაფერია... ჩემი თორნიკეს — თქვენი სასიძოს საქმის გართულებამ, შესაძლოა, ცოტათი გაართულოს ვითარება, მაგრამ გადაწყვეტ როლს არ ითამაშებს. გვერდზე ვაღვრე არ გამოვა ამ საქმეში, ყველაფერს ისევ კეთილგონიერი დიალოგი აჯობებს. გამოცდილება გვიჩვენებს, პრობლემების ეტაპობრივად გადალახვა მეტად ეფექტურია, ვიდრე ერთბაშად, ნაუცბათევად შეჭიდება. ჩაკიდლოთ ერთმანეთს სელი, ბავშვი რაღაც სულელურ გაუგებრობაში მოხვდა, დავისხნათ ამ გაუგებრობიდან. ქორწილის ჭამა გვიანი არასოდეს არ იქნება. თანაც, ერთსაც უნდა დავუფიქრდეთ, ხვალ თორნიკე თქვენი ერთადერთი ქალიშვილის და ამდენად თქვენი ბედნიერების ერთპიროვნული წყარო უნდა გახდეს და ნუ განუდგებით, აცადეთ ბიჭს, ზურგში მოქნეულმა ხანჯალმა მომაგალში მისამართი არ შეიცვალოს... არ მოგატყუებთ და ვერც მოგატყუებთ, არ გვენოთ, თქვენი ოჯახის ბედი ბატონი ლევანის ოჯახის ბედზე მეტად მალეღვებდეს, მაგრამ ბატონი ლევანის სარძლო ბრძანდება თქვენი ქალიშვილი და სწორედ ამიტომ გირჩევთ ამას...

ნუმზარი (ნოდარის მჭევრმეტყველებით გაბრუნებული) — კი, რომ გისმენთ, თქვენი მხრიდან ცამდე მართალი ბრძანდებით, თუმცა, მეც მაქვს ჩემი სიმართლე. პატრიცემულო ნოდარ, როგორც მივხვდი, ამ ოჯახთან და პირადად ბატონ ლევანთან მიხსლოებული პირი ბრძანდებით და თანაც, ქალბატონი ნელიც აქ გვახსლავს. საქმე საქმეზე თუ მიდგა, კარტები ბოლომდე უნდა გავხსნათ. როცა იქნება, სათქმელი ბოლომდე უნდა ითქვას.

გვერდითა ოთახიდან ქეთის თალიკო გამოჰყავს. ისინი საერთო ყურადღებას იქცევენ.

ქეთი — უკაცრავად (უჩვეულოდ ნელა ღერეფისკენ მიდის).

ნუგზარი ქეთის დანახვაზე ჩუმდება.

ნოდარი (ნუგზარს) — ბრძანეთ, ბრძანეთ...

ნუმზარი — თორნიკე და ჩემი ნინო, აგერ უკვე ორ წელზე მეტია, სვდებიან ერთმანეთს. კარგი ბიჭია თორნიკე, რასაც მე დღევანდელ ახალგაზრდობას ვუყურებ — უჰ! ნუ იტყვი... ნამდვილად ვერ ვაკადრებ, აფერისტია-მეთქი, მარა... თავიდან არც მე ვჩქარობდი, ბავშვები არიან და ვიფიქრე, გაერკვევიან-თქო თვითონ. ორი წელი ორი წუთი არ არი, აქამდე თხუთმეტჯერ უნდა გარკვეულიყვნენ, მაგრამ არ იქნა და არ დაედვა მაგათ ურთიერთობას გვირგვინი. ჩემი ნინო ისე მყავს გაზრდილი, იცის ქალური ნამუსის ფასი და დაუფიქრებლად, მტკიცე გადაწყვეტილების გარეშე, როგორც თქვენ ბრძანეთ — ცელქობის გამო, არ იზამდა იმას, რის გამოც ახლა ლამისაა თავი მაქვს მოსაკლავი.

ქეთი შეგნებულად აჭიანურებს ოთახიდან ვასვლას, თალიკოს ტანსაცმელს უსწორებს, ნუგზარს ყურს უდგებს.

ნუმზარი — თუ არ ვცდები, ჩემის დაკვირვებით და მამური ალლოთი, ასე მეჩვენება, თორნიკე ცოტა ფეხს უნდა ითრევედეს. თორემ თუ საჭიროა, ჩემი ნინო, ღმერთმა ამოროს თორნიკეს და ცინხეში კი არა, ციმბირში გაჰყვება თავის ქმარს. ისიც კარგად მომეხსენება, ბატონი ლევანი მოუხდენელს მოახდენს და გაუჩენელს რომ გააჩენს. თავის შვილს ცინხის სარკმელს სიხმარში არ მოალანდებს. ხვალ-ზეგ ჩვენი თორნიკე ჩვილ ბავშვზე უდანამაულო და თავისუფალი გააბობტებს ქალაქში, ღმერთმა დიდხანს ატაროს მშვიდობიანი გზით, უფალია მოწმე, თუ ამას წრფელი გულით არ ვამბობდე, მაგრამ მე საიდან მაქვს გარანტია, ასე უცოდველი და ციდან ვარსკვლავების მწყვეტელი, ამ გაჭიანურებულ ორ წელიწადს კიდევ ორს და ორჯერ ოცს არ მიამატებს?.. აქამდე მშვიდად ვიყავი, ამ დასათხრელი თვალებით ვერ დავინახე, არ მეგონა, ასე სერიოზულად თუ იქნებოდა საქმე და ამიტომ არ ამიტყვია

განგაში. ახლა, გეკითხებით მე თქვენ. ეს ხელისუფლებზე გამოზრდილი გლეხობის მუცლით სოფელ-სოფელ ვაზარო კატების სათრევად?.. თორნიკესი კი არა, მამამერთის ძე რომ ჰყავდეს მუცელში, რომელი წესიერი კაცი გაიკარებს მამუშვიან ქალს, ვინ შეუშვებს ნაბიჭვარს ოჯახში? (ქეთის თალიო გაჰყავს ოთახიდან.) პოდა, მეც მანდა ვარ სწორედ, სხვა შანსი არ დამრჩენია. თქვენს პატიოსნებას ნუ დააბრალებთ, ჩემს უნამუსობას მიათვალეთ, მაგრამ ავანსად გაცემული დაპირება — მერე მოიყვანს ცოლად, ყველაფერი რომ დაწყნარდებაო, ჩემთვის ვერაფერი წამალია. ჭორიკანა ენებს პირს ვერ ამოუკერავ და სანამ ქვეყნის ყბაში ჩავვარდნილვარ, ისევ მე მირჩენია განგაშის ატენვა. შეცდენილის და გაუპატიურებულის სახელიც არ არის ლამაზი, მაგრამ გაბოზებულს კი ჯობია. ეს არის ჩემი ბოლო პასუხი, დანარჩენი თქვენ განსაჯეთ. მამაჩემი რომ კვდებოდა, აცხონოს ღმერთმა მისი სული, ბოლო სიტყვები ეს დამიბარა — ნუგო, შვილო, სანამ შენი დამაქცეველი შენი საფლავის ვათხრას მოამთავრებდეს, მის ქელეხში ჭიქის აწვევა მოასწარიო.

ნოდარი (აღშფოთებული) — აუჰ! ამას რას ამბობს ეს კაცი! (ნუგზარს) მაგი აღარ გამაგონო, თუ გიყვარდე!

ნელი (ნუგზარს) — მოკლედ, რას გვთავაზობთ?

ნუგზარი — რჩევით ბევრს ვერაფერს გირჩევთ, აგერ ბატონი ლევანის მოადგილემ გვერდში გყოლიათ. მხოლოდ და მხოლოდ თქვენდამი ჩემი ღრმა პატივისცემის გამო, შემძლია დახმარების ხელი გამოგიწოდოთ. არ დავიკვებნი, შესაძლოა, თქვენოდენს მე ვერ გავწვდე, მაგრამ რაღაცას მეც გავახერხებ. ფაქტი კი ფაქტად რჩება, ჩემი ნინოს და თორნიკეს ამბავი დროზე უნდა გადაწყდეს.

ნოდარი — ავაშენა ღმერთმა, თავიდანვე მასე გეთქვა, პანაშვილები რომ მოგვიწყვე...

ნელი (ნუგზარს) — ახლა გვიანია თავში ცემა და ერთმანეთისათვის პრეტენზიების წაყენება. მოკლედ, ბავშვის მოცილების მომხრე არც მე ვარ და არც ლევანი არ იქნება. თორნიკეს დახსნა თქვენც ჩვენსავით უნდა გაინტერესებდეთ. დღეს, ყველაფერთან ერთად სხვა პრობლემებმაც იჩინეს თავი. ლევანი თხუთმეტად ვერ გაიგლიჯება. თუ თქვენ დაგვდებთ პატივს და თორნიკეს და ნინოს საკითხს თქვენი ძალებით მოაგვარებთ, მაღლობის მეტი არაფერი გვეთქმის.

ნუგზარი — ქალბატონო ნელი, აქ სამადლობელი არაფერია. ჩვენი ბავშვების მომავალზე საუბარი და მთავარია, საერთო ინტერესებით ვიმოქმედოთ. თორნიკესა და ნინოს ამბავზე თქვენ როგორ შეგაწუხებთ. ბმანის ბიუროში ისეთი კაცი მყავს, მე რომ ვთხოვო, საიქიოში დააქორწინებს ხალხს (იცინის).

ნელი — და კიდევ ერთი...

ნუგზარი — და კიდევ ერთი...

ნელი — ცხადია, რაც მოხდა, ურთიერთ სიყვარულის შედეგია. მჯერა, უყვართ ერთმანეთი და უერთმანეთოდ არ შეუძლიათ, მაგრამ უმჯობესი იქნებოდა, პირველ ხანებში მინც, თავი შეეკავებინათ ხშირი შეხვედრებისაგან. კარგად გამოვეთ... უბრალოდ, თორნიკეს უსაფრთხოების გამო.

ნუგზარი — სავსებით მართალი ბრძანდებით, თავად მინდოდა მაგის თქმა, უჩემოდ ფეხს არ ამოვადგმევინებ, მერეც ეყოფათ ერთად ჭუპკჭუკი.

ნოდარი — ჩემო ნუგზარ, თუ გიყვარდე, არ დამიმალო, როგორ მოაგენ აქაურობას?

ნუგზარი (წამით იბნევა) — როგორ და ისე, ჩვეულებრივად... ჰო! ეჭვი ავიღე, ეჭვი. ინსტიტუტში გაყვები და გუზავალთვალე. ამ გოგოს რომ შეხვდა, მამინევი ვიფიქრე, რაღაც იმნაირი ხდება-მეთქი და აქამდე მოვიდი. საოცარი ინსტიტუტი მაქვს... ისე, მართალს ამბობთ, პატივცემული ნელი, უჩემოდ აქ ნინო ფეხსაც არ ამოადგამს, ჩემსავით ვინმე რომ აედევნოს, წასულია საქმე (ფანჯარასთან მიდის, ვარუთ იხედება). მეორე სართულია, არა? თუ მოინდობა კაცმა; აქედან ამოძრომაც შეიძლება. ამ ფანჯარას გისოსები არ აწყენდა. ამ ბოლო ხანს ეს მილიცია სულ გა-

მხედვა. ავტომატებით პირდაპირ ფანჯრებიდან სტეზიან. რა დედამ შობა ეს სახლი, ჩემამდე არ დადის.

ნოდარი (წყენით) — არა, ახლა ბოლომდე არც მილიციას გაემტყუნებთ, ცხადია, ჩვენთანაც არის დარღვევები, მაგრამ რომ იცოდეთ, რა რთული კრიმინოგენური სიტუაციაა რესპუბლიკაში...

ნელი — ჰო, კარგით. ბავშვებთან გავიდეთ.

ნუგზარი — ოხ, რას ვიფიქრებდი, თორემ ერთი ათლიტრიანი რომ გამომეყოლებინა (**ნოდარს მხარზე ხელს შემოარტყამს**). ჩემო ნოდარ, ადვის ღვინო მაქვს, აუჰ!.. დევის სისხლია, დევის. ცხონებული მამაჩემის რეცეპტითაა დაყენებული.

ნოდარი — ბრძენი კაცი ყოფილა მამათქვენი.

ნუგზარი — კი, მისი სახელის ჭირიმე.

ნელი — ღვინის დაღვევას მერეც მოვასწრებთ, გავიდეთ სამზარეულოში.

ნოდარი და ნუგზარი სამზარეულოში გადიან. ქეთის ოთახში შემოჰყავს თალიკო. თალიკოს პირსახოცით თმა აქვს აკრული. ნელი ქეთისთან რჩება.

ნელი (თალიკოს) — იბანავე, დედიკო? გიყვარს ბანაობა? (**თალიკო იცინის**) რა ყოჩაღი გოგო ყოფილხარ... ქეთი, შენთან დიდი თხოვნა მექნება, მომავალში ეცადე, თორნიკეს საქმეში არ ჩაერო.

ქეთი — ვერ გავიგე?

ნელი — ნინოს აქ მოყვანა საჭირო არ იყო.

ქეთი — ჩემი ნებით არ მომიყვანია.

ნელი — უნებური შეცდომა რომ არის, იმიტომ გაფრთხილებ, თორემ... მოკლედ, ახლა ზედმეტია ამაზე ლაპარაკი; რაც მოხდა, მოხდა. შემდეგისათვის გაითვალისწინებ (**სამზარეულოში გადის**).

ქეთი თვალს აყოლებს ნელის, თალიკო საწოლ ოთახში გაჰყავს. ოთახში თორნიკე და ნოდარი შემოდის. ნოდარს თორნიკესთვის ხელი გადაუხვევია.

ნოდარი — თორნიკე, არ მინდოდა იქ, ყველას თანდასწრებით მეთქვა და იმიტომ გამოგიყვანე. დღეს დილით, რომ არ მოვედი, მაგის მიზეზი ერთი ცუდი ამბავი იყო. დილით, ცხრა საათი იქნებოდა, სახლიდან გამოვდიოდი, ჯერ ბაზარში ვაპირებდი გავლას. ვიფიქრე, რამე პრობლემას, ხილს ვიყიდი, თორნიკეს ავუტან-თქო. უცბად ტელეფონმა დარეკა, მამაშენი იყო, სასწრაფოდ მიბარებდა სამსახურში.

(**ჯიბიდან სიგარეტის კოლოფს იღებს, თორნიკეს სთავაზობს, თავადაც ერთ ღერს ამოიღებს**). დაიტოვე ეს კოლოფი, გარეთ ვიყიდი (**კოლოფს მაგიდაზე აგდებს და თორნიკესა და თავის სიგარეტს სანთებლით უკიდებს**) ჰოდა, იმას გეუბნებოდი, ცოტა გართულდა სიტუაცია. გავიგეთ, თურმე ვინ ყოფილა ყველაფრის სათავეში, ვისი აგორებულიცაა ეს უსინდისო საქმე. მამაშენის ადგილზე ჩალიჩობს ის ნაბიჭვარი, დევიძეა გვარად. ვერაფრით ვერ მიუდგა, ბიჭო, მამაშენს. წუწკი მელასავით უტრიალებს. ახლა, შეცდომები ყველას დაუშვია თავის საქმეში, მაგრამ ხელის მოსაკიდი ვერაფერი გამოხასა და ბოლოს ამ ნაძირლობაზე წავიდა. შენი ძმაცკი ყურებით უჭირავს, მართალს და ტყუილს ერთნაირად აფქვევინებს. არ გეწყინოს და დიდი ბრყვი მევობარი გყოლია. მგონია, ნარკომანობასაც გაეცავს. მოკლედ, ცუდად არის საქმე...

თორნიკე — ეგეთი ვინ არის ის დევიძე?

ნოდარი — არ გექნება გაგონილი. შენი თაობის კაცი კია, ორი-სამი წლით დიდი შენზე, ასე ოცდარვა-ოცდაათი წლის — ახლადგამომცხვარი ლაწირაკი, იმათ ეკუთვნის, სამშობლოს სახელზე ჰაერში ორჯერ რომ ისროლეს თოფი ყვავების დასაფრთხობად და მერე იარაღი პალსტრუხებში გაცვალეს. თანაც, საზოგადოებრივი ერთიანობის ნაციონალური პარტიის წევრია, სწორედ იქიდან აქვს ზურგი. როგორც მოვიკვლიე, ცოლის მხრიდან მთავრობაშიც ჰყავს ვიღაც. რომელი კვერცხიდან გამოიჩვენეს ეს პალსტრუხიანი წიწილები?.. მამლობა რომ მონდომებიათ, იმ ყვინჩი ღებს გვანან. წიგნი არა აქვთ გადაშლილი, დიდი და პატარა არ იციან და მადა კი

დიდი აქვთ. მაგრამ, როცა იქნება, სწორედ ეგ მადა დალუბავთ. რაც არ ეკუთვნით, იმას გაპკრავენ ნისკარტს და ვინც ყოვილი ასწავლა და წააქვსა, ისევ ისინი წაადებიანებენ თავს.

თორნიკე — ესე იგი, არაფერი გამოვა?

ნოდარი — ლევანი მინისტრთან აპირებდა მისვლას, ძველი ძმაკაცები არიან, ერთად წაშუშევარი ხალხია. ვნახოთ...

თორნიკე — თუ არა და ამიყვანენ?

ნოდარი — ოხ, მაგაზე ნუ იფიქრებ, ბიჭო. ყურები არ ჩამოყარო. მამაშენი ის კაცი არ არის, ყვინჩილებს შეუშინდეს. ოღონდ ერთია, ჩემო თორნიკე. შესაძლოა, ისეთი ვითარება შეიქმნას, ერთი-ორი თვით მოგიწიოს კიდევ... მარა, ვილაც კაცი-ჭამია რეციდივისტებთან კი არ იჯდება... მეფეებს რომ არ ღირსებათ, ისე მოგაწყობთ. ჩემო თორნიკე, მხოლოდ მამების ვალი არ არის შვილებზე ზრუნვა, თუ საჭიროა, შვილებმაც უნდა გაიღონ მსხვერპლი — სარწმუნოება გეასწავლის ამას. მერე ჩადგება ქარი, ყველაფერი უწინდებურად დალაგდება და შენს საბუთებში ყველაფერს ისე ამოვფხიკავთ, საიქიოში მამაზეციურიც ვერ მოგედევება. (იციის). ოღონდ ასლა ამაზე ნუ იფიქრებ. ეს ისე, კრიტიკულ შემთხვევაში თუ მოითხოვა საჭიროებამ. არც მასეა საქმე, ზოგ-ზოგიერთებს რომ უნდათ. (მოკლე პაუზა). მართლა, კარგი გამახსენდა, ჯარში არა ხარ სომ ნამსახურები?

თორნიკე — არა.

ნოდარი — ოო, ეგეც გასათვალისწინებელია. პო, რა მაგის პასუხია და ნინოზე მინდოდა მეკითხა. არა, თუ არ გინდა, არ მიპასუხო, შენი პირადი საქმეა და მე არავინ მეკითხება... ჩვენში დარჩეს და აპირებდი მაგ გრგოს ცოლად მოყვანას?

თორნიკე — რა, ეგეც საქმეს სჭირდება?

ნოდარი — საქმეს იმდენად სჭირდება, რამდენადაც შენი ოჯახის შვილობა სჭირდება სიმამრს. ისე, დიდი გამძვრალი კაცი კია... ქალის შერჩევა სიმამრიდან უნდა დაიწყო, ბიჭო. მე რომ ვარგისი სიმამრი ვერ მოვნახე, იმიტომ ვარ უცოლოდ, თორემ ყელზე მეკიდებოდნენ კოკორივით გოგოები. (იციის. თორნიკეს სახეს აცქერდება). რა იყო, შე კაცო, დაჩეხილი გაქვს პირი, ცულით ხომ არ იპარსავდი?

თორნიკე — არა, ბრიტვით.

ნოდარი — ელექტროსაპარსი არ გიცდია? მშვენიერი გამოგონებაა, თქვესმეტი წელია მაგით ვიპარსავ. ადრე რუსული მქონდა, სამი წელია იაპონური ვიყიდე, საათივით მუშაობს.

თორნიკე — ელექტროსაპარსს ხმარობთ?

ნოდარი — პო, თუ გინდა, მოგიტან, ცაღე შენც.

თორნიკე — არა, გამაღობთ, ბრიტვა მირჩევნია. (საწოლი ოთახის კარს გასვლავს).

ნელი, ნინო და ნუგზარი ოთახში შემოდინან. ნუგზარი ილუკმება. ნელი სანდომიანი ღიმილით რაღაცას ეჩურჩულებს ნინოს.

ნუგზარი (ნოდარს) — ეს თქვენი სახლია, ხომ?

ნოდარი — კი, ოღონდ, მე აქ არ ვცხოვრობ, მეორეც მაქვს, ეს დროებით დავუთმე ჩემს ბიძაშვილს.

ნუგზარი — ვარეუბანშია, თორემ მშვენიერი პროექტია. პატარა რემონტი სჭირდება და სასახლესავით იქნება. თუ იფიქრებთ, არ მომერიდოთ, დამიძახეთ. კვენაში არ ჩამომართვათ და ოქროს ხელი მაქვს. ჩემთან სახლში ამ ხელეებით სამჯერ გავაკეთე რემონტი.

ნოდარი — დიდი მაღლობა, გავითვალისწინებ.

ნელი — ნოდარ, ქალაქში საქმე მაქვს, დროზე გავიდეთ.

ნუგზარი — კი, ჩვენი გასვლის დროცაა.

ნოდარი — ქეთის ვკითხავ, რაზე ხომ არ სჭირდება და გავიდეთ (საწოლი



ოთახის კარზე აკაკუნებს, ქეთი გამოდის). ქეთი, რამე პროდუქტი სომ არ შემოგაკლდათ, სვალისთვის რა მოვიტანო?

ქეთი — არა, ყველაფერი არის, ხილს თუ მოიყოლებ...
ნოდარი — ხილი თავისთავად, ბავშვისთვის რაიმე სომ არ გჭირდება?

ქეთი — არა, არაფერი.
ნოდარი — კარგი, აბა. წავედით მაშინ.

თორნიკე (ნელის) — ბიჭები არ გამოჩენილან?
ნელი — სულ დამაფიწყდა, თემოს ველაპარაკე, ამ დღეებში ამოვიყვან.

ნუგზარი — ოო, თემო კარგი ბიჭია. შემჩნეული მყავს, შანსიანი კაცი დადგება. ისე, ჩვენს თორნიკეს მეჯვარედაც მოუხდებოდა, აა?.. რას იტყვივით, ქალბატონო ნელი?

ნელი — ჰო, ბარე აქა ვართ. ნინო, შეილო, ბარემ უკეთეს პირობებში მერჩინვა, მაგრამ რადგან ღმერთმა ასე ისურვა და ყველაფერი აქ გადაწყდა, ეს მიიღე ჩემგან საჩუქრად. (თითიდან ბეჭედს იძრობს და ნინოს უკეთებს). ბედნიერი იყავით (ნინოს შუბლზე კოცნის).

თორნიკე გაოგნებული მისჩერებია, ნინოსა და დედამისს. ნუგზარი დაბნეულია, არ იცის, რა ქნას. თორნიკესთან მიდის.

ნუგზარი (თორნიკეს ხელს გაუწვდის) — ჩამომართვი ხელი, ბიჭო (გადაკოცნის). ასლა ამ კოცნას დაჯერდი საჩუქრად და მერე მე და შენ სომ იცი...

ნოდარი — აბა, მეც ვილოცავთ, გვრიტებო! ტკბილად, ტკბილად შეაბერდით ერთმანეთს, ერთი კარგი საჩუქარიც ჩემზეა. (ჯერ თორნიკეს და ნინოს გადაკოცნის, მერე კი ნელისა და ნუგზარსაც ულოცავს).

ნუგზარი და ნელი ერთმანეთს ულოცავენ. ნუგზარი ხელზე კოცნის ნელის.

ნუგზარი — ოხ, რა დროს არ გეახლავს ბატონი ლევანი...

აღვიწივს გაშეშებული თორნიკე ქეთის გახედავს. ქეთი ირონიულად უღიმის, ნინოსთან მიდის.

ქეთი — ვილოცავ, ნინო, გაბედნიერებას (ნინოს გადაკოცნის და თორნიკესთან მიდის). ვილოცავ (თორნიკეს კოცნის, მაჯიდან საათს იხსნის, თორნიკეს უბრუნებს), ჩაიბარე, რომელი საათია, დაიმახსოვრე, ბედნიერი წუთებია. (უღიმის).

ნუგზარი ნინოს რაღაცას ანიშნებს და ხელით უბიძგებს. ნინო თორნიკესთან მიდის, ლუყაზე კოცნის. გაოგნებული თორნიკე მექანიკურად კოცნივთვე პასუხობს.

ნელი — ჰო, წავედით, წავედით, ვაგვიანებთ.

ნელი, ნუგზარი, ნოდარი და ნინო გადიან, მათ ქეთი აცილებთ, თორნიკე გაუნძრევლად დგას. ქეთი ოთახში ბრუნდება.

თორნიკე — გადაწყვიტეს, დამაქორწინეს... ეე, ამათმა სულ გარეკეს, აი.

ქეთი — რა იყო, რა სახე ჩამოგტირის? სიხარულით მეცხრე ცაზე უნდა იყო...

თორნიკე — მეცხრეზე არა, მეთვრამეტეზე.

ქეთი — თორნიკე, ყოველთვის სხვისი დახმარებით იწყობ ბედნიერებას, თუ მხოლოდ მაშინ, როდესაც საქმე ქორწინებას შეეხება?

თორნიკე — მაგას რაზე მეუბნები?

ქეთი — რაზე და დედაშენმა მისაყვედურა, თურმე, ჩემი ბრალი ყოფილა ნინოს აქ მოსვლა. მომავალში ჩემი იმედი ნუ გექნება.

თორნიკე — თუ არ გინდოდა, არ წასულიყავი, მე არ დამიძალეზია.

ქეთი — გმადლობთ, რომ არ დავიძალეზია და მთხოვე, სხვათა შორის, შენი თხოვნა რომ არ შემესრულებინა, ის შენი მოსიყვარულე სიმამრი პირდაპირ ქუჩაში დაგაყენებდა მილიციას.

თორნიკე — არა, არც ეგეთი ახვარია.

ქეთი — მე რა, მე არაფერი მაქვს იმ კაცის საწინააღმდეგო, შეიძლება, არც დაეყენებინა (ელიმება, მაგიდიდან თალიკოს პორტრეტს იღებს). არ მეგონა, ასე კარგად თუ ხატავდი, საოცრად გავს თალიკოს.

თორნიკე — მიმგვანება მაგარი ვიცი, მაგან დამლუბა, თუ დამლუბა...

მეტი — რა იყო, მამაშენი ასეთი კრიჟანგია, ყალბი ფულის ხატვა რომ დანიწყე?

თორნიკე — არა, ყველაფერი სულელურად მოხდა. არც იმდენად იდიოტი ვარ, ფულის ხატვით გამდიდრება რომ მდომებოდა. ასრიც არა აქვს, მაგარი საწვალეებელია. თანაც, ახლა ისეთი მანქანებია, ისე ბეჭდავენ ყალბ ფულს, ნაღში ვერ გაარჩევ. ხელით ხატვა სიკიჟეა.

მეტი — შენ რაღამ გაგავიჟა?

თორნიკე — უბრალოდ, ჩემთვის ვერთობოდი, ორმოცდაათიანი და ათიანი დავხატე. კედელზე მქონდა გაკრული.

მეტი — მერე მაგის გულისთვის გექებენ?

თორნიკე — ერთი ძმაკაცი მყავს, ნიკა, ოხ, მაგის ჩათლახი... ჰოდა, იმ დღეს მომადგა, ცუდადა ვარ, წამალი მინდაო. წამალი საიდან მომეტანა... მერე ფული მოსოვა, ბედზე ფულიც არ მქონდა. დახატული ორმოცდაათიანი მომეცო, დამენანა, მაგრამ მივეცი. შენ არ იცი, ლომკა რა საშინელებაა (ქეთის ელიმება). თურმე, წამლის ბარიკა დამწვარი ყოფილა, მივიდა თუ არა, ეკრევე გაქაჩხეს. ის ორმოცდაათიანიც ნახეს, მიხვდნენ — ყალბი იყო. ამ იდიოტმა ნიკამაც უთხრა, რომ მე დავხატე. ეგონა, მამაჩემის სახელით გამოუშვებდნენ. თურმე, არადა, ვიღაც ბოზები მამაჩემზე ნადირობენ, იმ საღამოსვე სახლში დავგვადგნენ. კიდევ კარგი, გასული ვიყავი. დედაჩემს მამაჩემის თანამშრომლები ეგონა. რომ შემოსულან, ის ათიანიც უპოვიათ. ახლა ნარკომანობასაც მტენიან. ნიკას დააწერინეს, თორნიკემ გამაგზავნა წამლის ასაღებადო.

მეტი — მერე, მამაშენმა რაო?

თორნიკე (ეცინება) — მამაჩემს, მგონი, ჩემზე უარესად აქვს საქმე.

მეტი — შენ არ კაიფობ?

თორნიკე — გაჩხერით არა, მოსაწევსაც, თუ ჩამივარდა... ათასში ერთხელ გბოლდები. ჩემით არ ვჩალიჩობ.

მეტი — მეზიზღება წამალი მეც და თალიკოც მაგან გაგვაუბედურა.

თორნიკე — შენ, რა, კაიფობ?

მეტი — მე?! შენ ხომ არ კავიებულხარ? (ეცინება.) ისე, ჩემი ქმრის გადავიდე, კარგად გადავარჩი. თქვესმეტისა ვიყავი, რომ გავეყვი, თვითონ ოცდაორის. ვავიპარეთ. კაცი მინდოდა და შეგონა, მიყვარდა. ვიცოდი, ნარკომანი რომ იყო და მაინც ვავეყვი. არა, როცა არ კაიფობდა, კაცს ჰკავდა. მამაჩემმა თავი გაივიჟა, ტირილით მეხვეწებოდა, თავი გაანებე და შინ მობრუნდიო. ფეხებზე მეკიდა, არ ვუსმენდი. ერთ დღეს მოგვივარდა კიდევ და ორიენი გვეცემა, მეც და ჩემი ქმარიც. დაივიწყე, ოდესმე მშობლები თუ გყოლიათ — მითხრა და წავიდა. იმის შემდეგ არც გამოჩენილა, არც მოვუკითხვიარ. ძალიან რომ გამიჭირდა, დავრეკე. დედაჩემი შემხვდა და ფული მომიტანა. ეგ რომ ვაიგო, დედაჩემისათვის უთქვამს, არ გაეკარო, თორემ შენც მოგკლავ და იმათაცო. იმის შემდეგ დედაჩემიც გაქრა.

თორნიკე — რა, მართლა მოგკლავდათ?

მეტი — შენ მამაჩემი არ იცი... თუმცა, რაღა მართო მამაჩემი, ეს მამება ყველა ერთნაირი იდიოტები არიან, დაუნდობელი ეგოისტები. შანსი მიეცეთ, თავიანთი აუწყობელი ცხოვრება სხვას გადააბრალონ და ისე ჩაგწიხლავენ, წარბიც არ შეეხრებათ (მოკლვს პაუზა). თალიკო რომ დაიბადა, თავიდან არაფერი ემჩნეოდა. ხუთი თვისას დაეტყო. მეგონა, ჩემი ქმარი მაშინ მაინც გადააგდებდა წამალს. პირიქით მოხდა, ისე ვერ გადავიტან ჩემს უბედურებასო და შეჯდა. კვირაში ერთხელ თავისი დამბალი ძმაკაცებისაგან ფულს აგროვებდა, სადღაც მიეთრეოდა წამლის ჩამოსატანად. პირველად მაშინ დაიჭირეს. რომ გამოსულიყო და ვალები გაესტუმრებინა, სახლი გაგვაციდინეს. მაინც ვერ ისწავლა ჭკუა. სადღაც სარდაფში ვცხოვრობდით, წამალს რომ შოულობდნენ, ჩვენთან უყარნენ. თალიკო რომ არა, თავს მოვიკლავდი. გასაქცევიც აღარსად მქონდა. ორი წლის წინ ჩვენთან სახლში ერთი



მოუკვდათ, წამალში გაიპარა და ჩემი ემარიც დაიჭირეს. კინაღამ მეც მიმაყოლეს, ბელზე გადავრჩი.

თორნიკე — ნოდარამ გიშველა?

მეტი (ირონიულად ელიძემა) — ნოდარამ... პროკურატურის კარი ატალასებული მქონდა, აღარაფერი მშველოდა. თალიკო უპატრონო ბავშვთა სასწრაფო გადასახლებაში გადამხადდა.

თორნიკე — შენ რას გერჩოდნენ?

მეტი — შესაებით მეც მტენიდნენ. ნარკოტიკული ნივთიერებების რეალიზაციას... ბელზე ნოდარი აღმოუჩინე, თუ მაგასაც ბელი ჰქვია. ვილაც-ვილაცებებთან მიშუამდგომლა და გამომაძვინა. მერე ეს სახლიც დამითმო. ეეჰ, რაც იყო, იყო...

თორნიკე — არაფერია, ყველაფერი მოგვარდება (ქეთის ლოყაზე ეფერება). კარზე ზარი რეკავს. ქეთი კარის გახადებად გადის. შემოდის თემო.

მეტი — ვინ გნებავთ?

თემო — თორნიკე აქ ცხოვრობს?

მეტი — თორნიკე?

თორნიკე (ოთახიდან) — ვა, თემო! სად დაიკარგე, ბიჭო?

თემო — თორნიკეჯან, აქა ვარ, აქა! (ოთახში შემოდის, თორნიკეს ეხვევა).

ქეთი საწოლ ოთახში გადის.

თორნიკე — როგორ მოხდა, რომ გამოჩნდი? ვიფიქრე, ნიკა და თემო ერთად ბოზობენ-მეთქი (იციხის).

თემო — აბა, ვასურებას მორჩი. ძლივს მოგაგენი, შე ჩემა, აქეთ თუ იყავი, რას ვიფიქრებდი... (ოთახს ათვალაიერებს). ისე, რა გინდა, საკაიფოდ მოწყობილსარ.

თორნიკე — აბა, ბიჭო, საკაიფოდ... მომიყევი, გარეთ რა ხდება.

თემო — გარეთ, თორემ ბებიამეჩინა, მეჭუთე წელია, ზიხარ... სამი დღის წინ არ განახე? ყველაფერი ძველებურადაა. ბოზები ბოზობენ, ქურდები ქურდობენ.

თორნიკე — ეე, შენ ლადაობ და მე ყოველი საათი წელიწადად მეჩვენება.

თემო — რატო, ძმაო, მშვენიერი ბაითია. გავიგე, ნაშებიც ეძრობიან, ჰა?.. (გვერდითა ოთახზე აჩვენებს).

თორნიკე — თუ ძმა ხარ, რა...

თემო — ძმა რომ ვარ, მაგიტომ გეუბნები. აქ ისეთი თუხთუხის მოწყობა შეიძლება... ქალები, რამე, წამალი. კაციშვილი ვერ მოგვაგნებს.

თორნიკე — მორჩი, სო, გეყო. ნისმინე, როგორ მომაგენი?

თემო — გეტყვი, ოღონდ არ ჩამიშვა.

თორნიკე — ვისთან უნდა ჩავიშვა?

თემო — ნინო შემხვდა, ერთი საათი არ იქნება, უბანში ვნახე. აქა და აქ არი, ოღონდ მამაჩემთან არ წამოგცდესო.

თორნიკე — ოხ, მამამისის...
თემო — მამამისიც იქ იყო, რალაცეები მითხრა, ნაღლია?

თორნიკე — რაო, რა გითხრა?

თემო — თორნიკე ნინოს ირთავს და მეჯვარედ სომ არ გაყვებიო. მერე ნინომაც, ორსულად ვარო. მაშ, ქორწილი და ჯამე?..

თორნიკე — ხუთასკაციან ქორწილს ვიხდი ზონაში, მეჯვარედ სომ მომიყვები?

თემო — ჩემი თავი გენაცვალოს, სადაც შენ, იქ მე. ისეთი ქორწილი გადავიხადო... სულ ქურდულებს ვამღერებ შაბაშებით (იციხის).

თორნიკე — აბა, ბიჭო, ასლა ნინო მინდოდა მე?.. საიდან გამოძვრა, ვინ დამწყველა, მე იმის...
თემო — შენც თუ არ გინდა, ნუ მოიყვან. ეგ არი, ბავშვი, თორემ... ბავშვიც რა, ამორტი და მაგის ჯანი.

თორნიკე — ეეჰ, ეგრეც არ არი, საქმე რალაც ცუდად გართულდა. მგონი, ნაღლად მიჭერენ.

თამარ — შენ ხომ არ გავიჟღერი, ლევანა იმის კაცია, შვილი დააჭერინოს... მთელი სამო მავის ჯადარჩენილია.

თორნიკე — მაშინ სხვა დრო იყო.

თამარ — მაშ, ერხევა ლევანას?.. არადა, მეც რაღაც სათხოვარი მქონდა.

თორნიკე — შენ რაღა დაგეშარა? შენც ხომ არ გიჭერენ?

თამარ — არა, ბიჭო, კომისარიატი დამდევს. ჯარში მიმათრევენ. მინდა ახლა მე ორი წელი ჩეკებით სირბილი?.. დამალვით მეც დავიმალევი, მარა სადმე რომ ჩაიწეროს, დეზერტირიაო, სო იცი, მომავლისათვის, სამსახური, რამე, კარიერა... არადა, მაგრა დასდევენ, ყველანი ჯარში მიყავთ.

თორნიკე — დაერევიან, წათრევენ ყველას. ჯარმა ცუდი და კარგი ბიჭი არ იცის, ერთნაირ ფორმებს, ჩეკებს ჩააცმევენ, თავს გადაპარსავენ და ცხვრებივით, ჰაე!.. ისეთ დღეში ჩაყრიან, მთელი ცხოვრება მარშით ივლი.

თამარ — ბიჭო, ისე, შენ გეცოდინება, თმებისაგან არაფრის გაკეთება არ შეიძლება?

თორნიკე — რა თმებისაგან?

თამარ — აი, ჯარში რომ პარსავენ. ცხვრისას მატყელი ჰქვია, არა? იმისგან, ხომ კეთდება საბნები, ხალჩები, რამე... კაცის თმისაგან რატომ არ შეიძლება, მაგის დედა ვატირე?.. რო დაფიქრდე, მაგარი ბიზნესის დატრიალება შეიძლება.

თორნიკე (იცინის) — ვაი, შე მართლა ცხვარო!

თამარ — რა გაცინებს, შე ჩემა?

საწოლი ოთახიდან ქეთის თალიკო გამოჰყავს.

ქეთი (თორნიკეს და თემოს) — ხომ არ ისადილებთ?

თამარ — არა, დაიკო, მეჩქარება, უნდა წავიდე.

თორნიკე — მოიცა რა, სად გეჩქარება?

თამარ — შენ ამბავზე ნიკას ოჯახთან უნდა გავიდე, ნელიმ მოსოვა.

ქეთი და თალიკო სამზარეულოში გადიან. თემო თვალს აყოლებს.

თამარ — ეს ბავშვი ვინ არი?!

თორნიკე — მაგის შვილია.

თამარ — ძალიან ცუდად არი?

თორნიკე — ძალიან.

თამარ — ჰოო?.. აფსუს, რა დედა ყავს. რანე რომ იყოს, არ დამაჯახებ?

თორნიკე — ახლა ისეთს დაგაჯახებ, რო...

თამარ — რა იყო, ბიჭო, რა ვენანება? კაცს ცოლი მოგყავს, ბავშვი გეყოლება, აწყობილი გაქვს საქმე. ერთხელ მეც გავიხარო რა, ცხოვრებაში (იცინის).

თორნიკე — ცოლი არ გამახსენო.

თამარ — მისმინე, მე როგორც შენი მომავალი მეფეარე, მეორენაირად როგორ ჰქვია?.. ხელის მომკიდე არა?

თორნიკე — ჰო, მომკიდე, მომკიდე (იცინის).

თამარ — მოკლედ, როგორც ქვია... ჩემგან საჩუქარი გეკუთვნის. არა, თუ ესლა ცოლი მოგყავს, ქალებზე აღარ ფიქრობ, წესიერი კაცი უნდა გახდე, წამალი გადაადე, მაშინ აღარ გაჩუქებ.

თორნიკე — ჰაა, გაქვს?

თამარ — არა, თუ არ გინდა...

თორნიკე — მიდი ახლა, ამოიდე.

თამარ — აი, ხომ ხედავ, შენ ნაშებს მიფმოტავ, მე კიდე როგორი კარგი ბიჭი ვარ, საჩუქრები მომაქ. (ჯიბიდან ქაღალდის ფუთას იღებს). ყველაფერი ამაშია, ერთი იგლიჯე და ზედა ხარ. თუ გინდა მე გაგიჩხრავ.

თორნიკე — არა, ქმე თვითონ.

თამარ — კარგი, მაშინ წავედი, მეჩქარება. იმათთანაც დროზე უნდა ავიდე. თორნიკე თემოს აცილებს. ქეთი სამზარეულოდან გამოდის.



თამო (ქეთის) — კარგად! ბრძანდებოდეთ.

მითი — კარგად...

თორნიკე (თემოს გადაკონის) — ძმა ხარ, არ დაიკარგო.

თამო — რომ მოვივლი, შემოვივლი, თუ რაიმე დაგჭირდა, დამირეკე. (გადის).

მითი (თორნიკეს) — არ ისაძილებ?

თორნიკე — მაღლობ, არ მშია. რაღაც კარგად ვერა ვარ. ცხელ შხაპს მივიღებ.

ქეთი სამზარეულოში ბრუნდება, თორნიკე ოთახში შემოდის, კარდიდან პირსახოცს იღებს. ქაღალდის ფუთას მალეით ხსნის. თალიკო ეტლით შემოგორდება ოთახში. თორნიკე სასწრაფოდ შეკრავს და პირსახოცში ახვევს.

თორნიკე — რა იყო, თავო, უკვე ისაძილებ?

თალიკო უაზრო სიცილით პასუხობს, სახეგაბადრული თორნიკესთან მიდის და გაურკვეველი ღიმილით რაღაცას სთხოვს.

თორნიკე — რა გინდა?

თალიკო (მაგნიტოფონზე მიუთითებს) — დიო, დიო.

თორნიკე — აა, დიო, დიო, რადიო გინდა? (რადიომიმღებს რთავს, მუსიკას ეძებს და პოულობს).

— ნახე, რა მაგარი რამე დაეჭირეთ. სომ მაგარი შემყვანია? საკაიფოა, არა? თორნიკე აბაზანაში გადის. თალიკო ოთახში მარტო რჩება. სახეგაბადრული მელოდის ღმუილს აყოლებს. ხელებს უაზროდ იქნევს. უხერხული მოძრაობებით ცდილობს იტეკოს. სცენა ბნელდება.

4.

ქეთი ოთახს ალაგებს. ტახტზე ტანსაცმლით გადაწოლილ თორნიკეს სძინავს. თალიკო ეტლში ზის, ხატავს. თორნიკე უხასიათოდ, ზმორებით იღვიძებს, ქეთის გამოხედავს.

თორნიკე — დილა მშვიდობისა!

ქეთი არ პასუხობს, თორნიკესკენ არც კი იხედება. თალიკო ეტლით მიდის ტახტზე წამომჯდარ თორნიკესთან.

თორნიკე — ვა, თავო, როგორ ხარ? ვხატოთ დღესაც? (თალიკოს ეფერება. თვალს აპარებს ქეთისკენ. თალიკო მაგნიტოფონისკენ იშვერს ხელს.)

თალიკო — დიო!

თორნიკე — შენ დიდი მელომანი გოგო ყოფილხარ. (მაგნიტოფონს რთავს. თალიკო ღლინებს.)

ქეთი საქმით არის გართული, თორნიკეს ყურადღებას არ აქცევს. თორნიკე თვალს ადევნებს ქეთის. ყურადღების მისაქცევად რადიოს ხმას უწევს. ქეთი არ იხედება. თორნიკე რადიომიმღების გადამრთველს აწვალავს, სხვადასხვა ტალღებზე გადაჰყავს. ქეთის გაღიზიანება დაეტყობა, მაგრამ ხმას არ იღებს.

თორნიკე — ქეთი, არი რამე საჭმელი? (ქეთი არ პასუხობს.) დედიკო არაფერს არ გვაჭმევს? გავებუტა.

ქეთი საქმეს თავს ანებებს. მაგნიტოფონს ქსელიდან რთავს.

მითი — თუ გშია, ადექი და შენ თვითონ მოამზადე, მე შენი მოსამსახურე არა ვარ! (თალიკო გვერდითა ოთახში გაჰყავს. ბავშვი უკმაყოფილოდ კრუსუნებს. თვითონ ისევ უკან ბრუნდება. მაგიდას ჩვრით წმენდს.)

თორნიკე (გაოგნებული) — ეე, რა გემართება? (ქეთი არ პასუხობს) ქეთი, მოხდა რამე? ქეთი!

მითი — ილიოტი ხარ! მეზიზღები! მძულხარ! (გამწარებული ჩვარს ოთახში მოისვრის. სავარძელში ჯდება. თავს ხელებში ჩარგავს. ტირის)

თორნიკე (ქეთისთან მიდის) — ქეთი! რა მოგივიდა? ქეთი! ამისხენი, რა ხდება? (თავზე ხელს ადებს.)

მითი — აიღე ხელი! (თორნიკეს ხელს იშორებს.)

თორნიკე (ქეთის სახეზე კიდეებს ხელს. თავს აწვეინებს) — ამომხედე, ქეთი!
რა იყო? რა ხდება?

ქეთი — მიჟულხარ! მეზიზღები! გამანებე თავი! (ტირის. ცდილობს თორნიკეს ხელებიდან განთავისუფლდეს. არაფერი გამოსდის. თორნიკე თვალებში მისჩერებია.)
თორნიკე — დამშვიდდი, მითხარი, რა მოხდა?

ქეთი (ტირის) — მომატყუე! მეზიზღები! გესმის, მეზიზღები!

თორნიკე — რა მოხდა? რა მოგატყუე?

ქეთი — არ ვიჩხირავო, შენც კაიჯობ და მეზიზღები! ვერ გიტანი!

თორნიკე ქეთის ხელს უშვებს. ქეთისგან ზურგშექცევით მაგიდაზე ჩამოჯდება. ერთხანს ჩუმად ზის. სიგარეტს ეწევა. ქეთი სლუკუნებს. ცრემლს ხელის გულით იმშრალავს. თორნიკე ქეთის გახედავს. ჯიბიდან ცხვირსასოცს იღებს. ქეთის აწვდის.

თორნიკე — მოიმშრალე, ვერ ვიტან ცრემლებს (გამბოჟლად, ღრმა ნაფაზებით ეწევა სიგარეტს. ნერვები ეშვება. სიგარეტის ნამწვს საფერფლეში აქრობს). რომელი ნარკომანი მე მნახე, ვიჩხირავ... ჰმ, წელიწადში ერთხელ, გოზინაყივით თუ გავისინჯავ.

ქეთი — სწორედ მასე იწყება, თავიდან ისე, ვითომ არაფერი, ვართობის გამო იჩხერენ, მერე ნელნელა იწყებენ ლობბას. ერთუჯრედიანი იმპოტენტები ხდებიან. რაც მე გადავიტანე, შენ სიზმარშიც არ მოვლანდებია.

თორნიკე — არც ეგრეა საქმე, გუშინ კინალამ ტვინი ამეხადა. ყველაფერი ერთმანეთს დაემთხვა — მამაჩემის ამბავი, ნინო, ნუგზარი, ქორწინება, მერე კიდევ...

ქეთი — მერე ის შენი კაი ტიპი ძმაცაცი გამოგეცხადა და ნერვების დასამშვიდებლად წამალი მოგიტანა, არა? ეგეთი ძმაცაციბი ბევრი მინახავს, სანამ ჭირდებით, მაგარი ჯიგრები არიან. თუ დაერჩათ, საკუთარ ცოლ-შვილთან ერთად შენც დაგავირავენ.

თორნიკე (გაღიზიანებული) — არ იცნობ რა, თემოს...

ქეთი — სამაგიეროდ შენ იცნობ თემოს და იმ შენ ნიკას (პაუზა. თორნიკემ არ იცის, რა უპასუხოს) რაში გჭირდებოდა. გუშინ რომ მომატყუე, არ ვიჩხირავო. თუ გრცხენია, მაშინ არც უნდა გაიკეთო.

თორნიკე — მოგატყუე და გეწყინა, არა? ისე, არც შენ ხარ ბოლომდე ალალი. (აქამდე ზურგშექცევით მჯდომი, ქეთის მიუბრუნდება.)

ქეთი (შემცბარი სავარძლიდან დგება. თორნიკეს მზერას გაურბის) — მეე?! მე რა?.. მე რა მოგატყუე?

თორნიკე — შენი ძვირფასი ბიძაშვილი, დედის მხრიდან, თურმე პირის საპარს ქაფს არ ხმარობს.

ქეთი — ჰოო?.. რატომ?.. არ იპარსავს?

თორნიკე — ახალი მეთოდია. ადუღებული წყლით იმდუღრება და მერე ღერა-ღერა იპუტავს.

ქეთი (გულუმბრყვილობას თამაშობს) — ევ როგორ?

თორნიკე — როგორ და თხუთმეტე წლის წინ ფული ჩაუვარდა ხელში და რუსული ელექტროსაპარსი იყიდა, მერე კიდევ უფრო დიდი ფული რომ იშოვა, რუსული გადაადლო და იაპონური შეიძინა.

ქეთი — რა, ელექტროსაპარსს ქაფი არ სჭირდება?

თორნიკე — ვერ გავიგე, მე მასულებლებ თუ...

კარზე ზარი რეკავს. ქეთი მოულოდნელობისაგან კრთება. სიტუაციიდან დაძრომის შანსი ეძლევა.

ქეთი — ვაი, ვიღაცაა! (კარის გასაღებად გარბის).

შემოდის ნინო.

ნიკო (ქეთის) — გამარჯობა, თორნიკე სად არის?

ქეთი — გამარჯობა, ოთახშია.

ნინო ხელსაწყოებით სავსე ხის ყუთით ხელში ოთახში შემოდის.

თორნიკე — ვაა, ნინო! (ყუთზე) ევა რაღაა?

ნინო (თორნიკეს კოცნის. ქეთი კარს კეტავს) — არ დახურო, მამაჩემი მოდი.
(თორნიკეს) მიეხმარე რა, მამაჩემს. კიბეებზე უჭირს ამოსვლა.

თორნიკე — კიბეებზე ამოსვლა უჭირს?! (გარეთ გადის).

თორნიკე და ნუგზარი ერთად ბრუნდებიან, ფანჯრის გისოსები შემოაქვთ.

ნუგზარი — ამ გარეუბნებს ყველას ერთი ნაკლი აქვთ. ლიფტები არსად არ მუშაობს. (ქეთის შენიშვნას) ო, გამარჯობა, გენაცვალე (ხელს ართმევს) ნინო, დაკეტე კარი (ნინო კარს კეტავს) ჩიტიც ვერ შემოფრინდება, ჩიტო! მთავარია, ჩარჩოს მოერგოს. ზომა ვარაუდით განვსაზღვრე (მტკაველით აზომავს გისოსების გვერდებს, შემდეგ ფანჯარას ალებს და ჩარჩოებს ზომავს).

თორნიკე — წავაა?

ნუგზარი (კმაყოფილი თორნიკეს მხარზე ხელს შემოარტყამს) — ლომები არ ბერდებიან, ბიჭო. ძველებურად მიჭრის თვალი. (სათვალეზე იკიდებს ხელს) ამ შუშაბანდებმა არ შეგაშინოს. ბავშვობაში ჩემნაირი შურდულის მსროლელი მთელს სოფელში მეორე არ დაიარებოდა. საქმე საქმეზე თუ მიდგა, ახლაც ბევრს გავეჯიბრები. მასსოვს, სხვა თუ რეზინის გამოწველვას მოასწრებდა და ფრინველს დააფრთხოვდა, პაერში ვაშემუბდი აფრენილ შაშვს. აბა, როგორ გეგონა შენ... მერე როგორმე მოვიცალოთ და შენც გასწავლი. დიდი მათემატიკა არ სჭირდება მაგას, ალლო და თვალის ზომა... ნინო, აქეთ მოდგი ეგ ყუთი. (თორნიკეს.) აბა, მომეხმარე, დავაყენოთ.

თორნიკე — რა საჩქაროა?

ნუგზარი — არა, ახლა ისე, სახელდახელოდ დავამაგროთ. წინ წავივლით საქმე. ზეგ აპარატს მოვიტან და ჩემი ხელით მივადულებ. მუშებს კი დავიბარებდი, მარა რა იცი, მაინც... ჭრელია ქვეყანა, ეჭვი არ აიღონ. ისევ მე ვავაკეთებ, მეხერხება ასეთი რამეები. მერე შენც გასწავლი, ოჯახის კაცმა ყველაფერი უნდა იცოდეს. ამაში სათაკილო არაფერია. ხარისხი მაქვს, კათედრაზე ვმუშაობ, მაგრამ რომ მიყურებ, როგორც დიასახლისისათვის არის აუცილებელი ყველანაირი ხელსაქმის ცოდნა, ისე ოჯახის უფროსს უნდა ესერსებოდეს ჩხირკედლაობა. ელექტროობა ხომ გეხერხება?

თორნიკე — რაა?

ნუგზარი — ელექტროგაყვანილობასთან როგორა ხარ?

თორნიკე — აა, ჰო, ნორმალურად, არ ვემდური.

ნუგზარი — ეგ კარგია. თუ კაცსა ცოდნა არა აქვს, გასტანჯავს წუთისოფელი — ხომ გავია. (სკამზე შედგება.) მომაწოდე გისოსები.

ქეთი — თორნიკე, სანამ დაიწყებდეთ, ხომ არ ისაუშმებდი.

ნუგზარი — ამის დაყენება დიდ დროს არ წაიღებს. მაძლარ კუჭზე ძნელია მუშაობა. სანამ მაგია გაიწყობა, ამასაც მოვრჩებით. ნინო, აბა შენებურად დატრიალდი.

ნინო — ქეთი, მე თვითონ მივხედავ, შენ მარტო მითხარი, რა სად არის...

ქეთი სამზარეულოში გადის, ნინოც მიჰყვება.

ნუგზარი — ჰო, ახლა მხნედ, დროულად მოვრჩით ეს საქმე. გუშინ მოველაპარაკე ჩემს მეგობარ კაცს, თქვენი ქორწინების შესახებ და დღეს სამსახურში უნდა შევეუარო.

თორნიკე (ვისოსებს აწვება) — კი, მაგრამ აქ ვინ ამოძვრება?

ქეთი ოთახში ბრუნდება, საეარტელში ჯდება. მაგიდიდან ყურნალს იღებს და ფურცლავს. მთელი ყურადღება ნუგზარისა და თორნიკესაკენ აქვს მიმართული.

ნუგზარი (თორნიკეს) — მანდ ყუთში ჩაქუჩი და სატეხი უნდა იყოს, მომაწოდე. (თორნიკე აწვდის.) როგორ თუ ვინ ამოძვრება?... ჩათლახებითა ეს ქვეყანა გასებული (ქეთისკენ მობრუნდება) ო, ქეთი, გენაცვალე, მაპატიე, წამომცდა.

ქეთი — რაა? არაფერი გამიგია?

ნუგზარი — ჰო, არაფერი. (თორნიკეს.) იმას გეუბნებოდი, ქვეყანა ცუდი კაცებით არის სავსე. ფული დაანახე და შენ კი არა, იესო ქრისტე დაასმინეს (ჩარჩოს ჩაქუნს უაკუნებს.) მამაძალი რამეა ფული. ხომ გაგიგია — ფული უფროსი ხეტოს ანათებსო. (ჩაქუნის კაკუნს თავს ანებებს. თორნიკე მოუტრიალდება) ფულის ხატვა რამ მოგაფიქრა, ბიჭო? მართალი გითხრა, მამაშენის შეილისაგან ნამდვილად არ მივირის... გამომართვი ეს სატეხი და ბეტონის ლურსმნები მომაწოდე (თორნიკე ხის ყუთში იქექება.) ისე, მესმის შენი, საკუთარი ფულის დახატვა მოგიწადა, ხომ? (ჩაიცინებს) მაგის გამო, ბიჭო, რევოლუციები ხდებოდა... აა, ამდენ ხანს რას იქექები მაგ ყუთში?... არა, ერთიც ვნახოთ და დადგეს ის დღე... მართლა საკუთარი ფული გქონდეს, აა, რას იტყვი, თორნიკე? პრეზიდენტივით ესაბო შედ... (თორნიკე ლურსმნებს აწვდის.) რა გიკვირს, ბიჭო, ეს ცხოვრება სიურპრიზებით არის სავსე, ჩვენში ყველაფერი შეიძლება მიხდეს, (ფანჯრის რაფაზე დგება.) აბა, ახლა კარგად ჩაჭიდე გისოსებს ხელი და მაკრად მიაჭირე კედელზე. (ლურსმანს ჩაქუნს ურაკუნებს) შენ ხელის ჭუჭყი უძახე და ქვეყნის ძლიერების პირველი მაჩვენებელი სწორედ ფულია. თუ ქვეყანას ძლიერი ფულის ნიშანი აქვს, ღერბიც ის არის, დროშაც, პიშიცა და კონსტიტუციაც.

ქეთი — თორნიკე, მარჯვენა კუთხე აწიე, დაყირავებულია.

თორნიკე ქეთის გამოხედავს. ქეთი ირონიულად უღიმის.

ნუგზარი — ჰო, მართალს გეუბნება.

თორნიკე ჩარჩოს მალღა სწევს.

ქეთი — არა, არა, ესლა ცოტა ქვემოთ. (თორნიკე ღიზიანდება. ხელს უშვებს გისოსებს).

ნუგზარი — რას შეები, ბიჭო! ხელი არ გაუშვა! გადავარდება და გადავყვები მეც!

თორნიკე იძულებულია გისოსებს ისევ მოკიდოს ხელი. შემოდის წინსაფარაფარებული ნინო.

ნინო — ყველაფერი მზად არი.

ნუგზარი — ძალიან კარგი, ახლა ამასაც მივაჭედებ და ჩვენც მოვრჩებით.

ნინო — ქეთი, შენც ისაუზმებ?

ქეთი — გმადლობ, მე უკვე ვისაუზმე.

ნუგზარი საქმეს მოამთავრებს. ფანჯრის რაფიდან ჩამოდის. გისოსებს დაეჯაჯგურება.

ნუგზარი — ოო, მხეცივითაა. ლომს გააკაეებს, ლომს. მგონია, შედუღებაც არ უნდა (უკან ორ-სამ ნაბიჯს გადადგამს. ნახელავს აკვირდება.) კარგია. (თორნიკეს) რას იტყვი?

ქეთი — ცოტა, ფერი არ მომწონს.

ნინო — მაგაზე ნუ იღარდებ, თეთრი საღებავი გვაქვს წამოღებული და შევღებავ. წავედით, წავედით, ვისაუზმოთ. (კმაყოფილი ჩუმად ღიღინებს.) აბა, ყვავებს ვინ დაიჭერს კარგო, გალიაში ბულბულები ზიან.

ქეთი გვერდით ოთახში, ნუგზარი და თორნიკე სამზარეულოში გადიან. ნინო ფანჯარასთან მიდის. გისოსებს ათვალიერებს. ტელეფონი რეკავს. ნინო ყურმილს იღებს.

ნინო — გისმენთ... (პაუზა, მოსაუბრეს უსმენს).

— ქეთის ახლავე დაუძახებ. (ყურმილს გადადებს. გვერდითა ოთახის კარებს შვალავს.) ქეთი, ტელეფონთან...

ქეთი გამოდის. ყურმილს იღებს. ნინო სამზარეულოში გადის.

ქეთი (ყურმილში) — გისმენთ... (პაუზა. მოსაუბრეს უსმენს.)

— ჰო, მე ვარ. კარგია, რომ დარეკე.

— ცუდათ არის საქმე, რამე უნდა მოვიფიქრო, შენი პირის საპარსი ქაფი იპოვა.

— ასლა რა ვქნა?.. ვიცი, დამავიწყდა ჩანთაში ჩადება, საბაზანოში იძულები
სარახურა აწყვია... ვერ შევნიშნე.

— რაოდ, არაფერი, ისლა მომადიქრდა, ნოდარისაა მეთქი, თურმე ნოდარისაა
ელექტროსაპარსს ხმარობს. არა, მე არაფერი მითქვამს, მაგრამ კიდევ მკითხავს და
რა ვუთხრა, აჲ ვიცი.

— მე არ შეგხვეწივარ, გინდა თუ არა, დასამალი ბუნავი აქ მოაწყე მეთქი. მე
ნურაფერს მამბრალეზ.

— არა, ბატონო, არაფერი არ მავიწყდება. ყველაფერი ძალიან კარგად მასსოვს.
თუ გინდა, ზებირადაც მოგასხენებ, ოღონდ მე გამასნებ თავი.

ოთახში თორნიკე შემოდის. თორნიკეს დახანჯავუ ქეთი ფრთხება.

ქეთი (ყურმილში) — ჰო, კარგად ვართ, მაკა. თალიკოც კარგად არის. რაც
გთხოვე, არ დავავიწყდეს, გაარკვიე და აუცილებლად შემატყობინე. საჩქარო ამბა-
ვია, არ დამალალო. ჰო, კარგი, გკოცნი. (ყურმილს ჰკიდებს).

თორნიკე — ვა, მაკა?.. ქეთი, მერე როგორმე გამაცანი რა, მაკა.

ქეთი — ჩემი დაქალია.

თორნიკე — ჰო, დაქალია, აჰა, ძმაკაცი ხომ არ იქნება. მაგრამ მაინტერესებს.
დაბატყე რა, ერთხელ მოვიდეს. ნინომ მითხრა, მაგარი ვაჟკაციური გოგოაო, გა-
მრტყმელი, გამკეთებელი, ხმა აქვსო მაგარი კაცური, მართალია?

ქეთი — მგონი, თავო ტირის. (საწოლი ოთახისკენ მიდის. თორნიკე მკლავში
ჰკიდებს ხელს).

თორნიკე — არავინაც არ ტირის.

ქეთი — რა გინდა?

თორნიკე — რა მოგდის? რატო დაიბენი? შენ ხომ ტყუილები არ გიყვარს.

ნინო (შემოდის) — თორნიკე!

თორნიკე (ქეთის ხელს უშვებს.) — რა იყო? (ქეთი საწოლ ოთახში გადის.)

ნინო — არაფერი, ლიტრიანი ქილა მჭირდება.

თორნიკე — ქილა?.. რისთვის?

ნინო — საღებავი უნდა გავხსნა, გისოსებისათვის.

თორნიკე (ნინოს მკლავში უხეშად ჩაველებს ხელს, გვერდით გაჰყავს) —
გოგო, შენ და მამაშენი ხომ არ გადაირიეთ? ეს რა ზოობარკი მომიწყეთ, რა დროს
ცოლქმრობანას თამაშია? ხომ ხედავ, დასაჭერად მაქვს საქმე. მამაშენმა დააყენოს,
თორმე შემოვასხვევ ამ გისოსებს.

წუგზარტი (შემოდის. ილუკება) — ასე უნდა, ბიჭო, მასპინძლობა, რომ მიმა-
ტოვე შუა სუფრაზე?

ნინო — მამა, მერე შეველებავ, ლიტრიანი ქილა არა აქვთ.

წუგზარტი — საქმის გადადება და არ გაკეთება ერთია. დღევანდელი კვერცი
გერჩიენოს ხვალინდელ ქათამსო — ხომ გაგიგიათ. ქილა გახდა, კაცო, პრობლემა?..
ნუ იქნება ლიტრიანი, ორიანი იყოს. ნახევრიანი იყოს, ბატონო. რვაასგრამიანიც
არა გაქვთ, ბიჭო?!

თორნიკე (უკმეხად) — არ ვიცი.

წუგზარტი — ქეთის ეცოდინება. (კარზე აკაკუნებს.)

ქეთი (ოთახიდან გამოდის) — რა გენებავთ?

წუგზარტი — ქეთი, ჭირიმე, მაბატყე, გაწუხებთ, მაგრამ რამე ქილა გეჭირდება,
საღებავი უნდა გავხსნათ გისოსების შესაღებად. სასურველია ლიტრიანი, მაგრამ
არც ამას აქვს გადაწყვეტი მნიშვნელობა, თუ გენებოთ, სამლიტრიანი იყოს.

ქეთი — ვნახავ რამეს.

წუგზარტი — აუჰ! (შუბლზე შემოირტყამს.) ეს რა მომივიდა!..

ქეთი — რა მოხდა?

წუგზარტი — როგორ თუ, რა მომივიდა!.. სამლიტრიანზე გამახსენდა, ღვინო
ჩამოვასხი სამლიტრიანში, თორნიკეს გავასინჯებ-მეთქი ადვასა და მანქანაში და-

მრჩა. მიდი, ნინო, ამოიტანე. (ჯიბიდან მანქანის გასაღებს იღებს, ნინოს აწვდის.) სიგნალიზაციის გამორთვა არ დაგავიწყდეს. სხვა ქილა თუ ვერ მოვნახეთ, ღვინო ბოთლებში გადავიტანოთ და იმაში გავხსნათ საღებავი. (ნინო მიდის.)

ქეთი — მგონი ჩვენც უნდა გვექონდეს, რამეს ვიპოვი.

ქეთი სამზარეულოში გადის. საწოლი ოთახის ღიად დარჩენილ კარში თალიკო გამოჩნდება.

ნუგზარი — ამას ვის ვხედავ, რა გქვია, გენაცვალე? (თალიკო იცინის.)

თორნიკე — თალიკო.

ნუგზარი — აუჰ! თალიკო. ყოჩაღ, ქვირფასი სახელი გქონია. რამდენი წლისა ხარ, თალიკო?

თორნიკე — თორმეტის.

ნუგზარი — ყოჩაღ, დიდი გოგო ყოფილხარ. აბა, ლექსები გეცოდინება... (თალიკო იცინის. თორნიკეს) ეს ბავშვი, საერთოდ არ ლაპარაკობს?

თორნიკე (გაღიზიანებული) — ახლა ხასიათზე არ არი, თორემ გამოთქმით კითხულობს რუსთაველის გამოუქვეყნებელ ლექსებს.

ნუგზარი — ყოჩაღ.

ქეთი ქილით შემოდის.

ნუგზარი — ზუსტად ლიტრიანი არ ყოფილა!.. განძრევა უნდა ყველაფერს, თორემ — გული გულობდეს და ქილა, უჰ, ქილა რა შუაშია, კაცო, ჭადა ორი ხელით იჭმევო — ხომ გაგივიათ.

ნუგზარი ქეთის ქილას ართმევს. ხის ყუთიდან ამოღებულ საღებავს ქილაში ხსნის და ფუნჯით გისოსს ღებავს. კარზე ზარია. ქეთი კარს აღებს. ღვინით სავსე ქილით ხელში შემოდის ნინო.

ნუგზარი (ნინოს) — სიგნალიზაცია ხომ არ დაგვიწყნია?

ნინო — არა, ჩაერთე.

ნუგზარი — ჰოდა, მოდი მაშინ აქ და გააგრძელე. (თორნიკეს) რას იტყვი? კარგი ფერია, არა?

თორნიკე — არ ვარგა.

ნუგზარი — არ ვარგა?! რომ გაშრება, უკეთესი იქნება.

ქეთი ნინოს ღვინით სავსე ქილას ართმევს, სამზარეულოში გააქვს. ნინო განაგრძობს გისოსების ღებვას. თალიკო ნინოს მისჩერებია. კარზე ზარი ირეკება. ქეთი კარს აღებს. შემოდის ნოდარი.

ნოდარი (აღელვებულია, ქოშინებს. ნუგზარს) — ო, თქვენც აქა ხართ, გამარჯობათ.

ნუგზარი — ღმერთმა გამარჯვება მოგცეს (ხელს ართმევს). რა მოხდა? ფერი არ გადევს, შე კაცო.

ნოდარი — კარგი არაფერი. მოვრბოდი. (გისოსებზე) ეს?..

ნუგზარი (თავმოშწონედ) — ეს გისოსებია, რომ დაგვირდით, მოვიტანე.

ნოდარი — ჰო, გისოსები, ძალიან კარგი.

თორნიკე — რა იყო? მოხდა რამე?

ნოდარი (ქეთის გახედავს) — კი, მოხდა. ყველას თანდასწრებით არ მიწოდდა აის თქმა, მაგრამ...

ნუგზარი — რა სალაპარაკოა... თუ საიდუმლო გაქვთ სათქმელი, ჩვენ გავალთ.

ნოდარი — არა, არა უშავს, იყავით. შინაურები ვართ ყველა. ქეთისთან მაქვს საქმე. ქეთი, თხუთმეტი წუთის წინ შემატყობინეს. პირდაპირ სამსახურიდან მოვრბივარ, ქალაქში უნახავთ შენი ქმარი.

ქეთი — ჩემი ქმარი?!

ნოდარი — ჰო, შენი ქმარი. მერე რუსეთს დაუკავშირდი, ინფორმაციის შე-

სამოწმებლად და მართალი აღმოჩნდა. გამოპარულა ციხიდან. მგონი, ზედამხედველიც მოუკლავს. ესაა საქმე. შესაძლოა, აქაც მოაგნოს. უკვე ხომ არ გამოჩენილა?

მეიძი (თორნიკეს გახედავს, თორნიკე უარის ნიშნად თავს გააქნევს) — არ ყოფილა.

ნოდარი — არ დამიძალო, იცოდე! ახლა მაგისგან ყველაფერია მოსალოდნელი. თუ შემთხვევით აქ მოვიდა, ან რაიმე გაიგე, იმ სეკუნდშივე შემატუბინე.

ნუზბარი — ნოდარ, რომ მოვიდეს, თორნიკეს აქ ყოფნა რამდენად უზიფათოა?

ნოდარი — მეც ზუსტად ვე მაფიქრებს. ამის დედა ვატირე, ასე ერთდროულად ამდენი უბედურება რა კოსივით მოგვაწყდა... სიფრთხილვა საჭირო, დიდი სიფრთხილე! ამ ეტაპზე თორნიკეს გადაყვანა შედარებით უსაფრთხო ადგილზე შეუძლებელია. ამის გამო, ადგილზე უნდა მივიღოთ თავდაცვითი ზომები. კარი ისე არ გააღოთ, სანამ არ დარწმუნდებით, რომ ვინმე შინაურია (ნუგზარს გახედავს). აქ მომსვლელთა რიცხვი მაქსიმალურად უნდა შემცირდეს. ტელეფონის აპარატით სშირი სარგებლობა მიზანშეწონილი არ არის. (ქეთის მოუბრუნდება) ზოგ-ზოგიერთ ადგილებში დარეკვა საერთოდ იკრძალება.

ნუზბარი — წინადადება შემომაქვს, სადარბაზოში შემოსასვლელთან სადღე-ღამისო მორიგეობა შემოვიღოთ. თუ საჭიროა, დღეს ღამე მე დავრჩები.

ნოდარი — არა, ჯერჯერობით არ გვინდა, მოსახლეობაში ეჭვს გამოვიწვევოთ.

ნუზბარი — მთელი ღამე მანქანიდან ვუთვალთვალებ, კაციშვილს არ დავენახებ.

ნოდარი — არა, ბატონო, არ არის საჭირო! ჯერჯერობით სულ ეს არის, დამატებით თუ რამე ვაირკვა, პირადად შეგატუბინებთ.

თორნიკე — როდის გამოიპარაო?

ნოდარი — როდის და ერთი თევა უკვე, მეც ეგ ვუსაყვედურე რუსეთს. თუ ამდენი ხნის გამოპარულია, აქამდე რატომ არ გვაცნობთ-მეთქი. ჯერ აქ ვეძებდით, აქ გვეკონაო.

ნუზბარი — ნოდარ, კარია გამოსაცვლელი.

ნოდარი — რომელი კარი?

ნუზბარი — შემოსასვლელი, ამ ხის კარს რომ უყურებთ, ერთი შემოანგრევს კაცი. უეჭველად რკინის კარი უნდა დავაყენოთ. ხვალვე მოვიტან. მოვიტან და მე თვითონ დავაყენებ.

ნოდარი — რკინის? (ვისოსებს გახედავს) კარის დაყენება ხმაურს გამოიწვევს.

ნუზბარი — კაცი ვერ გაიგებს. ჩუმად ვიმუშავებ, ღამე.

ნოდარი — არა, კარს ისევე სადღეღამისო მორიგეობა აჯობებს.

ნუზბარი — მაგი მე მომანდეთ. მახსოვს, ბავშვობაში...

ნოდარი (ნუგზარს სიტყვას აწყვეტინებს) — ქეთი, ბაზარში ველარ მოვახერხე შესვლა, ახლა ისევე სამსახურში გავრბივარ. ბატონი ლევანის მძღოლს გავაგზავნი ბაზარში და ქალბატონ ნელის რომ მოიყვანს, მოიყოლებენ პროდუქტს.

მეიძი — კარგი.

ნოდარი — წავალ მაშინ, სამსახურშიც ბევრი საქმე მაქვს. (თორნიკეს) შეიძლება ახალი სახლი მოგიძებნო, გადასვლა მოგიწიოს.

ნუზბარი — ჩვენც წავალთ, მეც ამათი ქორწინების ამბავი უნდა გავარკვიო და მერე ცოტას თვალსაც მოვატყუებ, ღამით ფხიზლად რომ ვიყო. ნინო, წავიდეთ, თორნიკე გაავრძელებს ღებვას. თორნიკე, შენი ხელობაა, შენზე უკეთ ვინ გაღებავს მაგას.

ნოდარი — წავიდეთ, წავიდეთ (კარისკენ მიდის).

ნუზბარი — მართლა, ნოდარ, ღვინოს ხომ არ გასინჯავდით.

ნოდარი — რომელ ღვინოს?

ნუზბარი — ადესას, მამაჩემისეულს, სამლიტრიანით მოვართვი თორნიკეს.

ნოდარი (ელძემა) — არა, სხვა დროს... თორნიკე, სულ არ დალიო, (გრძობა) შემინახე. ქილას გაუფრთხილდი, არ შემოგვჭამოს.

ნოდარი ვადის. ნუგზარი და ნინო უკან მიჰყვებიან. თორნიკე მათ კარამდევს. ლებს. ნინო ვასვლისას თორნიკეს ლოყაზე კოცნის. ოთახში დარჩენილ ქეთის ისტერიული სიცილი უვარდება. თალიკო დედამისს მისჩერებია. თორნიკე ოთახში ბრუნდება.

თორნიკე — რა გაცინებს? (ქეთი არ პასუხობს. დედამისის შემყურე თალიკო იცინის). გამოშტერდით?

ქეთი იცინის, ხელეზში თავს ჩარგავს. პასუხის გარეშე დარჩენილ თორნიკესაც ეცინება. სამივენი ხარხარებენ. თალიკო ოთახში ეტლით დადის, ხელეზს უაზროდ იქნევს. მისი ავადმყოფური სიცილი თორნიკესა და ქეთის ხმას ფარავს. ქეთი თავს წამოსწევს, თალიკოს მისჩერებია. თალიკოს შემხედვარე, თორნიკეც ჩუმდება. ქეთი ტირის.

თორნიკე — ქეთი, ქეთი! რა მოგივიდა? ქეთი! (სავარძელთან ჩამოუსვლება, ცდილობს ქეთის დამშვიდებას, თავზე ეფერება). ქეთი, ნუ გეშინია, ყველაფერი კარგად იქნება. ვერ იპოვიან, სადაც რუსეთიდან აქამდე მოაღწია, აქ ჩემს ფეხებს იპოვიან. ვერ გავიგე, მე რაღას მიმალავდი? რისი გეშინოდა? რა, გეგონა ჩაგიშვებდი? შტერი ხარ, მე რაში მაინტერესებს შენი ქმრის დაჭერა? თუ უნდა, ყოველდღე იაროს აქ.

ქეთი (ტირის) — შენთვის ადვილი სათქმელია — ყოველდღე იაროს... რაც შენ აქა ხარ, ცოტა დავისვენე, შემიკლა ხელში, აღარ შემიძლია, დამიმახინჯა მთელი ცხოვრება. (თორნიკეს მკერდზე ადებს თავს, ტირის. თალიკო დედამისს და თორნიკეს გარშემო უტრიალებს.) მეშინია, თორნიკე, გესმის, მეშინია! (სლუკუნებს.)

თორნიკე (მკერდზე მისუტუმბულ ქეთის თავზე ეფერება, შუბლზე კოცნის.) — პო, კარგი, კარგი, დამშვიდდი. ნუ ტირი, ვერ ვიტან ცრემლებს. რა გაშინებს, მე აქ არა ვარ.

ქეთი — სწორედ მაგის მეშინია. ჩემი ქმარი მამაშენის დაჭერილია.

თორნიკე — მამაჩემის?!

ქეთი — მამაშენის.

თორნიკე — მოვა და გადავუშვებ აქედან, გავატანინებ ამ ნუგზარის გისოსებს.

ქეთი (ეცინება) — ოღონდ, ჯერ შელებზე არ დაგავიწყდეს.

თორნიკე (იცინის) — თვითონ შევალბინებ. (იცინიან. ქეთის თვალებში შეჰყურებს) როცა იქნება, გადამიყოლებენ ეს სველი თვალები.

თორნიკე ქეთის თვალებზე კოცნის. შემცბარი ქეთი თავს მოარიდებს. ერთხანს ერთმანეთს თვალებს უშტერებენ. თორნიკე ტუჩებში კოცნის, ქეთი ნებდება, თორნიკეს ეხვევა. კარზე ზარი ირეკება. თორნიკე და ქეთი ფრთხვებიან. ქეთი კარის გასაღებად მიდის.

თორნიკე — მოიცა, მე გავალბე (კართან მიდის.) ვინ არის?

ნელი (კარს მიღმა) — თორნიკე, მე ვარ.

თორნიკე კარს ადებს. ნელი დატვირთული ჩანთებით შემოდის.

ნელი — გამომართვი ეს ჩანთები. რა უბედურებაა ეს ულიფტობა, დამაწყდა ხელები.

თორნიკეს ჩანთები სამზარეულოში გააქვს. ნელი ოთახში შემოდის.

ქეთი — გამარჯობათ.

ნელი — გამარჯობა, როგორ ხარ? რა ხდება თქვენკენ.

ქეთი — საინტერესო არაფერი. ძველებურად...

თორნიკე ოთახში ბრუნდება.

ნელი — ახალი ამბავი მოგიტანეთ.

თორნიკე — გამანებეთ თავი. აღარ მინდა ახალი ამბავი.

ნელი — რატო?

თორნიკა — დღეს მაგ თქვენი ამბებით სოშიანად გამოვქეხი. ვიცი, ასლა რამე საშინელება უნდა მითხრაო. |

ნელი — რა ამბები? მოხდა რამე?

თორნიკა — მოდი, მოდი, ჯერ შენ მოყევი, გავგახარე შენებურად.

ნელი — შენ წარმოიდგინე, მე მართლაც კარგი ამბავი მაქვს. მგონი, საქმე სასიკეთოდ მიდის. მინისტრი ჩარეულა და ლევანისთვის უთქვამს, ნუ ინერვიულებ, ყველაფერი კარგად იქნებაო. იმ დღეიდან არაფერი შეეშალოსო.

თორნიკა — ვაა, დავლიჯა მინისტრმა.

ნელი — მინისტრმა კი არა, მამაშენმა. სანთელ-საკმეველი გზას არ კარგავს. ზოგჯერ ვალებსაც უნდა დაბრუნება. რაც ლევანს მაგისტრის პატივი აქვს ნაცემი... გადაყოლილი იყო ზედ. ისეთი საქმეები გაუკეთა, ძმას არ გაუკეთებს კაცი.

თორნიკა — ჰოო, სალოლ ლევანი.

ნელი — აბა, თქვენი ახალი ამბებიც მითხარით.

თორნიკა — ჩვენი ამბავი ცუდია. ქეთის ქმარი ციხიდან გამოპარულა და მგონი ქალაქშიაო — ნოდარამ მოიტანა ამბავი.

ნელი — ვაიმე! მერე?

თორნიკა — მერე, დაჯექი და კერე.

მამი — ალბათ, დაიჭერენ და ისევ უკან მიაბრძანებენ.

ნელი — ღმერთმა ქნას. აქ რომ მოვიდეს?

თორნიკა — თქვენ მაგაზე ნუ იღარდებთ, ქალბატონო მაიორო, ამხანავი ნოდარის მეთაურობით შეიქმნა სამხედრო საბჭო. დღეს მარშალ ნუგოს მიერ გამაგრებულ იქნა სტრატეგიული მნიშვნელობის ჩრდილოეთით მდებარე სარკმელი. (ხელს იშვერს გისოსებისაკენ.)

ნელი — გისოსები?!

თორნიკა — ისევ და ისევ მარშალი ნუგოს მიერ დაკეცილია, უახლოეს დღეებში გადაიკეტოს სამხრეთიდან მომავალი მაგისტრალი. (შემოსასვლელ კარზე მიუთითებს. შუა ოთახში დგება, ყოველ ფრაზას გადამეტებული არტისტიზმით ასახიერებს.) კავშირგაბმულობის სისტემიდან ინფორმაციის გაჟონვის თავიდან ასაცილებლად, აიკრძალა არასახელმწიფო მნიშვნელობის სატელეფონო კავშირები. და ეს კიდევ არაფერი, ჩვენს ხელთ არსებული ინფორმაციით, დღეს კასპიის ზღვაში გამოჩნდნენ მოკავშირეთა სომალდები, რომლებმაც თვრამეტ საათსა და ოცდასამ წუთზე მტკვარში შეცურეს და გეზი თბილისისკენ აიღეს. ალბათ გამთენიისას უკვე აქ იქნებიან. ასლა, რაც შეეხება ცას. ნატოს საპაერო ძალები სრულ მზადყოფნაში არიან, პირველივე საჭიროების შემთხვევაში მათი თანადგომა გარანტირებულია. და რაც მთავარია, გენერალური სამხედრო შტაბის მისადგომების დაცვა, რაღა თქმა უნდა, დავებია, შურდულმტყორცნელთა ასეულის მარშალ ნუგოს.

ნელი და ქეთი იცინიან. თორნიკეს შემხედვარე, თალიკო ეტლში წრიალებს, ხალისიანად იქნევს ხელებს, იცინის.

თორნიკა — სიჩუმე იყოს! სავლელ ელსმენი რეკავს. (ტელეფონის ყურმილს იღებს.) მისი აღმატებულება გისმენთ. დიას, დიას, ძალიან კარგი (ყურმილს კიდებს.) ბატონებო, ვერაგმა მტერმა იარაღი დაყარა და ჩავებარდა. ვაშა, ამ ახალ საქართველოს! ვაშა შენებას! (დაღლილი სავარძელში ეშვება.)

ნელი (სულს ითქვამს) — ვაიმე, ნელი, შე საცოდაო, რა გეშველება, გაგიგიჟდა შეილი. (იცინის.) თორნიკე, შენი ჭირიმე, ნუ ამაყენებ. ჩანთები ამოალაგე, ხილია, არ გაფუჭდეს.

მამი — მე ამოვალაგებ.

ნელი — არა, შენ დარჩი, შენთან საქმე მაქვს.

თორნიკე გადის. ნელი ხელჩანთიდან ფოტოებს იღებს. ქეთის აწვდის.

მამი (ათვლიერებს) — თქვენა ხართ?



ნელი — ჰო, ჩვენ. მე, ლევანი და თორნიკე. აი, მანდ სამი თვისაა თორნიკე. მე და ლევანი წელიწადნახევრის შეუღლებულები ვართ.

ქეთი — კარგი ფოტოებია. (იცინის.) ეს რაღაა?

ნელი — ჰო, ეს თორნიკემ იმაიმუნა. მაშინ ლევანი ულვამს ატარებდა და თორნიკემაც თავის ფოტოს ულვაშები მიუხატა, მამას უნდა დავემსგავსო.

ქეთი — ჰმ, ულვაშებს?.. უხდება ულვაშები... თორნიკეს.

ნელი — ბედნიერი წლები იყო. სულ ერთად ვიყავით. სანამ დავოჯახდებოდით, მე და ლევანი ორი წელი ვიცნობდით ერთმანეთს. ზაფხულობით ჩვენს მეზობლად, მამიდასთან ჩამოდიოდა ფოთში. სტუდენტი იყო მაშინ. ორივეს ზღაპარში გვეგონა თავი. მამაჩემი უარზე იყო, ჩემს შვილს თბილისელ კინტოს არ გავატანო. მედეასავით მომიტაცა. ბევრ შვილებზე ვოცნებობდით. სამწუხაროდ, თორნიკეს შემდეგ ამიკრძალეს, მშობიარობა ძლივს გადავიტანე, კინაღამ გადამიყოლა ამ მამაძაღლმა, ღვთის წყალობით, ჯანმრთელი დაიბადა. ამიკრძალეს, მაგრამ კიდევ გავრისკავდი, თორნიკეს ვფიცავარ, გავრისკავდი, ლევანს რომ სურვილი გამოეჩინა. შესაძლოა, კიდევაც უნდოდა, მაგრამ ჩემთვის არ უგრძობინებია. ქეთი, თალიკოს მდგომარეობა, ალბათ, ქმრის ბრალია, არა? გავიგე, ნარკოზიანი ყოფილა...

ქეთი (ფოტოებს უბრუნებს) — ჰო, ქმრის.

ნელი — საშინელებაა, საშინელებაა... ქალს რომ ქმარი უმტყუნებს — მტრისას...

ქეთი — დიას, საშინელებაა (გაღიზიანებული წამოდგება. თალიკო საწოლი ოთახისკენ მიჰყავს).

ნელი — ქეთი!

ქეთი — ბატონო!

ნელი (ფოტოებს დასცქერის. ქეთისკენ არ იხედება) — ქეთი, მე ყველაფერი ვიცი.

ქეთი — იცით?

ნელი — ჰო, ყველაფერი კარგად ვიცი. ქალური გუმანი არასოდეს არ მალატობდა.

ქეთი — მართალი გითხრათ, ეჭვიც არ მეპარებოდა.

ნელი — ძლიერი გოგო ჩანხარ, მაგრამ მეცოდები. შენისთანა გოგო მეტის ღირსია.

ქეთი — მეტი, ალბათ, მაგ ფოტოებით ზღაპრული ცხოვრებაა, არა?

ნელი — ფრთხილად იყავი, შეილო, ფრთხილად.

ქეთი — გმადლობთ რჩევისათვის, გავითვალისწინებ (თალიკო საწოლ ოთახში გაჰყავს, კარს იხურავს).

თორნიკე ოთახში შემოდის. ერთ ხელში ვაშლებით სავსე თეფში უჭირავს, მეორე ხელში ღვინით სავსე ჭიქა.

თორნიკე — ქეთი და თალიკო სად წავიდნენ?

ნელი — ვაშლი გარეცხე? (ფოტოებს ჩანთაში აწყობს).

თორნიკე — არა. გავლოკე.

ნელი ჩანთიდან ვალიდოლს იღებს.

თორნიკე — ცუდადა ხარ?

ნელი — გული რაღაცას მიჩმავს (ტაბლეტს პირში იღებს).

თორნიკე — არ გინდა? დააყოლე (ღვინით სავსე ჭიქას უწვდის).

ნელი — ეგ რა არი?

თორნიკე — ნუგომ მომართვა, ადესაა.

ნელი — ოხ, თორნიკე, თორნიკე... (პაუზა). მამამენი ყველაფერს მე მებრალვებს, შენი გატუტუცებულიაო, თავში აქვს ავარდნილიო.

თორნიკე — რა მაქვს ავარდნილი?

ნელი — არ ვიცი, მამამენს ჰკითხე. ამ ბოლო ხანს სულ შენს გამო ვჩხუბობთ.



თორნიკე — კარგია, ჩხუბის დროს რომ მაინც გახსენდებით.

ნელი — რა გინდა, რა დაგაკელით? რატომ ხარ უმადური?

თორნიკე — რა დამაკელით, არა? ახლაც მახსოვს, ხელის გულზე კვერცხს რომ მიწვავდი, მარილი გენანებოდა.

ნელი — მასხარა ხარ.

თორნიკე — მასხარა არა, ჯამბაზი.

ნელი — კმ, ჩემი ბრალია, მე გავუწყალე გული მამაშენს, ჯარში არ გაუშვა-მეთქი. სწორია, ის კაცი რომ მსაყვედურობს, იქ მოგიგრიხავდნენ რქებს.

თორნიკე — დაგობრუნდებოდით ბულიკვით ბიჭი, არა? ჯერ ნოდარი მიშვებდა ციხეში, ახლა შენ ჯარში, მაგარ პატივში გყვარო, აი...

ნელი — შენ აქ რა გიჭირს, შენს მაგივრად ნელიმ იხეთქოს გული და მამაშენის ლანძღვა-გინება ისმინოს. სალხს თვალეზში ველარ ვუყურებ. ლევანის ბიჭს მილიცია ექებს. აღარ ვიცი, სად გამოვყო თავი.

თორნიკე — ყულფში, ყულფში.

ნელი — გმადლობთ.

თორნიკე — არაფერს, ეგამოს.

ნელი — არა, თქვენ ხელის, ეტყობა, კარგად არ იცნობთ.

თორნიკე — ცხვარი ცხვარიად და... |

ნელი — თუ გაცხარდა, ცხარიად (ეცინება). კარგით, ბატონო, ძალიან კარგი (საყარძლიდან დგება). მე წავედი.

თორნიკე — სად გეჩქარება? თითოც დაგველია.

ნელი მიდის. კარს იჯახუნებს.

თორნიკე (თავისთვის) — მოდი, ამ ჭიქით სამ დედას გაუმარჯოს, ქართლის დედას, ჩვენს დედას და ჩვენი შვილების დედას, ჩემი დედას გეფიცები (ღვინოს მოსვამს. საწოლი ოთახის კარს გახედავს. ტელეფონზე რეკავს.) — ალო, თემო, შენა ხარ? (პაუზა. მოსაუბრეს უსმენს).

— ჰო, თორნიკე ვარ.

— მისმინე, საქმე მაქვს შენთან, ოღონდ არავისთან წამოგცდე.

— ნაგანი ისევე შენა გაქვს?

— მჭირდება, მომიტანე და მერე გეტყვი.

— არა, ისეთი არაფერი. მოკლედ, სვალ გელოდები.

— აბა, შენ იცი, სვალამდე. (ყურმილს კიდებს).

თორნიკე რადიომიმღებს დაბალ ხმაზე რთავს. ჭიქით ხელში ფანჯარასთან მიდის. გისოსებს ათვალთვრებს. გარეთ იხედება. რაღაცას შენიშნავს. იცინის.

თორნიკე — ქეთი! ქეთი, მოდი!

ქეთი (საწოლი ოთახის კარიდან იხედება) — რა იყო?

თორნიკე — მოდი, მოდი, რა განახო.

ქეთი (ფანჯარასთან მიდის) — რა, რას ხედავ?

თორნიკე — ნუგო მართლა მოსულა, ხედავ მაგის მანქანას, გვდარაჯობს ბიჭი (იცინის. ქეთის მხარზე ხელს ხვევს. თითით აჩვენებს). აგერ, მწვანე „ჟიგული“, ხედავ?

ქეთი — დავინახე (მხრიდან თორნიკეს ხელს იშორებს. საწოლი ოთახისკენ მიდის. თორნიკე მკლავში კიდებს ხელს. არ უშვებს). გამიშვი, თორნიკე.

თორნიკე — გაგიმარჯოს. (ღვინოს მოსვამს).

ქეთი — გმადლობ, გამიშვი.

თორნიკე (არ უშვებს) — შენ არ დამლოცავ? (ჭიქას პირთან მიუტანს. ერთ-მანეთს თვალეზში მისჩერებიან. ერთხანს ასე დგანან. თორნიკე ღვინით ტუჩებს უსველებს ქეთის. ქეთი ტუჩს ილოკავს. თორნიკე ქეთის მოიზიდავს და კოცნის).

სკენა ბნელდება. ისმის მელოდია, მერე ისიც იკარგება.

- კარზე ზარი ირეკება. სცენა ნათდება. ტახტზე აულაგებელი ლოგინია, საწოლი ოთახიდან ქეთი იხედება. ქეთის თორნიკეს პერანგი აცვია.
- ქეთი — თორნიკე, ზარია!..
- თორნიკე (სცენის მიღმა) — ჰო, მესმის, გავაღებ.
- ღერუფანში წელს ზემოთ შიშველი თორნიკე გამოჩნდება. კისერზე პირსახოცი აქვს შემოსხვეული. შემოსასვლელ კართან მიდის.
- თორნიკე — ვინ არის?
- თამო (კარს მიღმა) — თემო ვარ, ბიჭო, გამიღე.
- თორნიკე (კარს აღებს) — მოხვედი... ძმა ხარ. (თემოს გადაკოცნის).
- ქეთი საწოლ ოთახში შებრუნდება.
- თამო — მოვედი კი არა, მოვირბინე (ოთახში შემოდინა).
- თორნიკე — მოიტანე?
- თამო — მარტო ხარ?
- თორნიკე — ამოიღე, მეორე ოთახში არიან, ვერ გაიგებენ.
- თამო (პერანგს იწვეს და შარვალში გაჩრილ ნაგანს იღებს) — აჰა, ფრთხილად, ტყვიები შიგ არი.
- თორნიკე (იარაღის დოღს აცქერდება და ატრიალებს) — სულ ეს არი?
- თამო — რა იყო, ომში ხომ არ მიდიხარ? აჰა, კიდევ (ჯიბიდან ტყვიებს იღებს), ათი ცალია (თორნიკეს მუჭში უყრის).
- თორნიკე — სადღო, დაგლიჯე (იარაღს და ტყვიებს კარადაში მალავს).
- თამო — არ იტყვი, რა მოხდა? ეს ზარბაზანი რად გინდა?
- თორნიკე — შეიძლება, აქ დიდი ამბავი გაიწიოს.
- თამო — რა, გაიგეს, აქ რომ ხარ?
- თორნიკე — არა, სხვა რამეა.
- თამო — რა სხვა რამე, ამოდერღე, შეჩემა, გასკდა გული!
- თორნიკე — ჩუმად, ნუ ყვირი! ქეთის ქმარი ზონიდან გამოპარულა.
- თამო — ამისი ქმარი? რომელი ზონიდან?
- თორნიკე — რა ვიცი, სადღაც რუსეთიდან.
- თამო — მერე?
- თორნიკე — ჩამოსულა, ქალაქში ტრიალებს, რაც მე გადმოვედი, აქ აღარ იჩითება, მარა შანსია, ამოვიდეს.
- თამო — მერე, შენგან რა უნდა?
- თორნიკე — მამაჩემის გასროკილია.
- თამო — კარგი, ნუ გაახურე!.. ლევანამ იცის, გამოქცეული რომ არი?
- თორნიკე — ქალაქში რომ არი, იცის. აქ რომ ეძრობოდა, არა...
- თამო — შენ რას აპირებ?
- თორნიკე — რა რას ვაპირებ. აბა, ეგ ნაგანი რა ფეხებად მინდა...
- თამო — ვას, მაგის დედა ვატირე! შენგან გაბაზრებაც არ გამოდის, არავაყა-ცურია. შენ კიდევ ეგ გინდოდა, ბიჭო? რაზე იჯდა?
- თორნიკე — დამპალი ნარკომანია. კლიენტე გაეპარა წამალში. მგონი, ბარი-გობლა კიდევ.
- თამო — ბოზი ყოფილა. არა, გუშინ ხომ გავისწორდა?... ხომ იყო ბომბივით...
- თორნიკე — ბომბივით კი არა, კინალამ გამიყოლა. საიდან მოიტანე?
- თამო (იციინის) — ღმერთის ტუმბოჩკიდან. ამ დღეებში კიდევ გავჩითავ და მოგიტანა.
- თორნიკე — არა, არ მინდა.
- თამო (ჯიბიდან ტარიან სიგარეტს იღებს) — არც ეს გინდა? ესეთი ცხოვრე-ბაში მოწეული არ გექნება. მიმიქარავს ავღანური, გიყი ბოლია.

თორნიკე — წაილე, მომაშორე.

თემო — ვაა, დაივინე...

თორნიკე — წაილე, გამანებე თავი.

თემო — აჰა, გეგდოს (მაგიდაზე აგდებს), თორემ მულამზე რომ მოხვალ, სო ვიცი, უნდა მაგინო, რატო წაილოო.

ქეთი საწოლი ოთახიდან გამოდის, თორნიკეს პერანგი აღარ აცვია. თორნიკე მაგიდაზე დაგდებულ ტარიანს ჯიბეში მალავს.

ქეთი — გამარჯობა.

თემო — გამარჯობათ (სამხარეულოსკენ მიმავალ ქეთის თვალს აყოლებს).

მართლა კარგი ნაშაა, სო იცი... როგორ არ გამაჟიმიინე...

თორნიკე — ბიჭო, მეორეთ აღარ მიქარო!

თემო — რაა?!

თორნიკე — რაც გაიგე?

თემო — შენ სომ არ ცაგირეკია?

თორნიკე — მევასება.

თემო — გევასება?!

თორნიკე — მიყვარს!

თემო — ვინა? ესა?

თორნიკე — ეგა!

თემო — ეე, მაიცა... აბა, ნინო?

თორნიკე — ნინოს გიჟი დედაც...

თემო — აზრზე მოდი, ბიჭო! ოჯახს რას ეუბნები?

თორნიკე — აზრზე ვარ, ოჯახს არავინ ეკითხება!

თემო — ლევანა და ნელი გააფრენენ.

თორნიკე — როგორც გააფრენენ, ისე დაიჭერენ.

თემო — ბოზიშვილი ვიყო, შენ თუ მაგას ნაღდს ბაზრობ, ჩემი იმედი არ გქონდეს. მე ხელები დამიბანია, შენ შენთვის, მე ჩემთვის.

თორნიკე — შენ რას პანიკობ? ვერ გაიგე...

თემო — რას ვპანიკობ და იდიოტობას აწვები ამხელა კაცი!

თორნიკე — მე რას ვაწვები, შენ არავინ გეკითხება!

თემო — მაშ, ჩემი აზრი ფეხებზე გკიდია, არა? ბოზიშვილი ვიყო, მაგრა იჭრები. აზრზე მოდი, რა, შეჩემა!

თორნიკე — ახლა ხელებს ნუ მიშლი და ბევრს ნუ ყვირისარ!

თემო — ვა, ჩემი, ეს ვინა ყოფილა, ეე!.. ჩემდა თავად აქ გამჩერებლის!..

(მიდის, კარს იჯახუნებს).

ქეთი (ოთახში შემოდის) — რა ხმაურია?

თორნიკე — ხმაური? მე არაფერი გამიგია (ვლიშება).

ქეთი — არა, მართლა?..

თორნიკე — მოდი ჩემთან.

ქეთი — წავიდა?

თორნიკე — გაიქცა.

ქეთი თორნიკეს კალთაში უჯდება. თორნიკე ქეთის მკერდზე ადებს თავს.

თორნიკე — ანა-ბანა, ანა-ბანა, ვის ყავს ქეთი ჩემისთანა... (ქეთი თავზე ეფერება, თორნიკე ხელზე კოცნის.) ყველამ ფრთხილად იაროს, ფეხი არავის გადაუბრუნდეს, თორემ კოჭში მოსაჭრელი გაუსდება. ვისაც ჩვენი ხე არ მოსწონს, მე იმისი ტყე... ამათ მე დეზილი ვგონივარ, ჩააფურთხონ! აბა, გიყობანას თამაში როგორ უნდა, ახლა მიყურონ (ქეთის ასედავს) ჰა, რას იტყვი, დედაბუდიანად დავერიოთ ყველას?..

ქეთი — ყველას ვერ მოვერევეით.

თორნიკე — თუ ვერ მოვერევით, სომ შვეაშინებთ. ჩვენც გავასწოროთ და.
გვეც საქმეა.

მთი (შუბლზე კოცნის) — სულელი ხარ (თორნიკე ხელზე კბენს) ეე, შეტკინა!
თორნიკე (იციინის) — ქეთი, შენმა გაზრდა-გასარებამ, შენებურად, ერთი ხო-
შიანი ყავა მომიხარა, რა... თავისი ტრამპა-ტრუმპებით.

მთი — კვერცხი შეგიწვა?

თორნიკე — ხელის გულზე თუ შემიწვავ...

ქეთი სამზარეულოში გადის. თორნიკე ტარიანს კარადაში მალავს და ნაგანს
იღებს. ტახტზე წამოწვება. რადიოს რთავს. ნაგანის დოლიდან ტყვიებს გადმო-
ჰყრის. იარაღით თამაშობს. ქეთი შემოდის. თორნიკე იარაღს საბნის ქვეშ მალავს.

მთი — კვერცხი აღარ გვქონია.

თორნიკე — ხელის გული გენანება, არა? კარგი, მე შენ...

მთი — კარტოფილს შევწვავ, თხუთმეტ წუთში იქნება.

თორნიკე — არა, არ მინდა.

მთი — მართლა არ გინდა?

თორნიკე — არა.

მთი — მაშინ, ყავა დავდგი და შენ მიხედე, რა... მე წავალ დავწვები, გათი-
შული ვარ, მეძინება.

თორნიკე (ელემება. აღმატერად გამოხედავს) — მიდი, მიდი, დაიძინე. ბავშვი
ხელს არ შეგიშლის?

მთი — გამოვიყვანო აქეთ?

თორნიკე — აბა, რა უნდა ქნა, რას მეკითხები.

ქეთის საწოლი ოთახიდან თალიკო გამოჰყავს. ქეთის თორნიკეს პერანგი მხარზე
აქვს გადაკიდული.

თორნიკე — თაკომ ისაუზმა?

მთი — კი, სანამ გაიღვიძებდი, ვასაუზმე. (პერანგს აწვდის) ჩაიცვი, გაცივ-
დები.

თორნიკე — არ შცვივა.

მთი — ადექი, ლოგინს გავასწორებ.

თორნიკე (ლოგინისკენ გაწვდილ ქეთის ხელს იჭერს) — არ გინდა, მე თვითონ
(ხელზე კოცნის).

მთი — კარგი, მაშ, წავედი (საწოლ ოთახში გადის).

თორნიკე (თალიკოს რადიომიმღებზე მიუთითებს) — თაკო, აბა, თუ მეტყვი
ამას რა ქვია, სათამაშოს გაჩვენებ.

თალიკო — დიო. დი-ო (იციინის).

თორნიკე — დიო, დიო, რადიო. დაიშასურე სათამაშოს ნახვა. (ლოგინიდან
ნაგანს იღებს) შენ ესეთი რამე გინახია? (დოლიდან ტყვიებს გადმოყრის. იარაღს
თალიკოს გაუწვდის).

თალიკო ინტერესით ათვალეერებს ნაგანს. დოლს აბზრიალებს, ლულაში იჭვ-
რიტება.

თორნიკე — როგორია, მოვწონს? ამ ბიჭების სათამაშოს იცი, რა ქვია? —
იყო და არა იყო რა. (იარაღს ართმევს, ჩანჩანს შეაყენებს) აი, ეს იყო (ლულას სა-
ფეთქელზე მიიბჯენს) ახლა არა იყო რა მოხდება (სასწლეტს გამოჰკრავს, იარაღი
გატყავუნდება, თავს გვერდით გადააგდებს). სულ ეს არის და ეს ამის ფილოსოფია.
(თორნიკეს მსგავსად, თალიკოც თითის მიიბჯენს საფეთქელზე და თავს გადააგდებს).
არა, შენ არა, შენ კარგი გოგო ხარ. ეს ცუდების იყო და არა იყო რა. ჩვენ რომ
არ ვუყვარვართ, იმ ცუდების. შენთან დიდი ბოდიში, მაგრამ შენი მამიკოც, თუ
ბევრს გაასწრებს, იმასაც იყო და არა იყო რა დაემართება. მოვა, მეტყვის, ჩემი
პირის საპარსი ქაფი რატომ იხმარეო, ხელების ქნევას დამიწყებს, ნერვებს მომი-
შლის, მეც ვაგებრაზდები და იყო და არა იყო რას ვაუუკეთებ. მარა, მე ისე ვატყობ,

მარტო მამაშენისთვის არ მომიწევს ზღაპრის მოყოლა. თავის თავს დააბრალონ...
ოო, ყავა არ გადმოვიდეს. (იარაღს ბალიშის ქვეშ მალავს, ტახტიდან წამოდგება,
თალიკო ბალიშისკენ წაიღებს ხელს) არა, ეგეთები არ იყოს... (იარაღს ზურგს უკან,
მარვალში გაიჩრის, სამხარეულოში გადის. უკან ყავის ფინჯნით ხელში ბრუნდება.
კარზე ზარი რეკავს) აი, დაიწყო მიღების საათები. (ფინჯანს მაგიდაზე დგამს, კარის
გასაღებად მიდის. უკან მობრუნდება, პერანგს მოიცვამს) მოდი, ვნახოთ, ვინ არი
(კართან მიდის) — ვინ არი?

ნუგზარი (კარს მიღმა) — ნუგზარი ვარ, ნუგზარი.

თორნიკე კარს აღებს. შემოდის ნუგზარი. ხელში შეღულები აპარატი უჭირავს,
გაჭირვებით მოათრევს.

ნუგზარი — მომწყდა, ბიჭო, წელი, მომემარე (თორნიკე ხელს მოუკიდებს.
აპარატი ოთახში შეაქვთ) უპ, რამსიმძიმეა ეს უპატრონო. ბალონია კიდევ ამოსა-
ტანი. წამოდი, მომემარე.

თორნიკე — ჩემთვის გარეთ ვასვლა არ შეიძლება. მეშინია, არ დამინახონ.

ნუგზარი — მართალს ამბობ. კარგია, ფრთხილი რომ ხარ, მარა, იმის ამო-
თრევა არ გინდა...

თორნიკე — მარტო ამოვიტანდი, მაგრამ, სომ იცით...

ნუგზარი — არა, არა. აქ იყავი, დავისვენებ და მე თვითონ ამოვიტან. დღეს
იქნებ, ლიფტიც გავაკეთო. თორემ, დავიხოცებით ასე ზემოთ-ქვემოთ სირბილით.

თორნიკე — კარგი იქნებოდა, ისე, სანტექნიკა თუ გვეხერხებათ?

ნუგზარი — მენერხება კი არა, სუთი თითივით ვიცი. შენ რა განიტერესებს?

თორნიკე — იქნებ, მიგეხედათ, მგონი, უნიტაზი იჭედება.

ნუგზარი — გავაკეთებ, ყველაფერს გავაკეთებ. (ლოჯინს გახედავს) ასლა გა-
იღვიძე? ნამეტანი გყვარებია ძილი. სომ გავიგია, ადრე ამდგარსა კურდღელსა, ვერ
დაეწევა მწვეარიო. მთელი ღამე თვალი არ მომიხუჭავს. ექვს საათამდე ვდარაჯობდი
სადარბაზოს. შვიდი იყო დაწყებული, აქედან რომ წავედი. ჯერ სახლში გავიარე,
ეს აპარატი ავიღე და მერე თქვენი ქორწინების ამბავზე გავიარე. ყველაფერი ხუ-
თიანზე კეთდება. თქვენი მისვლაც არ არის აუცილებელი. მხოლოდ საბუთებია სა-
ჭირო. პასპორტი აქ სომ არა გაქვს?

თორნიკე — არა.

ნუგზარი — ეგ არაფერი, დედაშენს ვეტყვი და მოიტანს. (გისოსებს გახედავს.)
რა არის, ბიჭო, ეს? ჯერ არ შევიღებია? ოპ, მე ზარმაცი კაცი არ მიყვარს. მე და
შენ ასე ვერ მოვრიგდებით.

თორნიკე — ბიძია ნუგზარ, არ ვაპირებდი თქმას, არ მინდოდა თქვენც გამე-
წერილებინეთ, მაგრამ სხვა გზა არ არის. უნდა გამოგიტყდეთ.

ნუგზარი — ეგეთი რა უნდა მითხრა?

თორნიკე — ცუდი ამბავი მოხდა, ძალიან ცუდი. არა, არა, ვერ გეტყვი.

ნუგზარი — ჰა, თქვი, ბიჭო! გავთავდი კაცი.

თორნიკე — რა და ქეთის ქმარს გაუგია, აქ რომ ვარ. მილიციისათვის შეუტ-
ყობინებია, არ დამიჭიროთ და თორნიკეს აგაყვანინებთო. აი, ესლა ვზივარ და წუთი-
წუთზე ველოდები. როდის მოვლენ, დემერთმა უწყის.

ნუგზარი — მართალს ამბობ? ვინ გითხრა ეგ ამბავი?

თორნიკე — დილით ნოდარი იყო მოსული. ახალი სახლის სანახავად წავიდა.
თქვენ დაგიბარათ, რომ გამოჩნდეს, გისოსები წამოიღოს და წამოვიდესო. სომ იცით,
აეროპორტის ტრასაზე, მარცხენა მხარეს, დიდი ყვითელი სახლი რომ არი? იმ სახ-
ლის პირველ სადარბაზოში, მეთვრამეტე ბინაში გადავიდვარ. ნოდარი ასლა იქ
იქნება.

ნუგზარი — მასხრობ, ასლა შენ...

თორნიკე — არა, როგორ გეკადრებათ, რა მემასხრება. (ნაგანს აჩვენებს.)



აი, ნოდარმა თავისი იარაღი დამიტოვა. ჩემს მოსვლამდე რომ მოვიდნენ, არ და-
ნებდლო.

ნუბზარი (შეშინებული) — აუპ, ნუ გამასულელე, ამხელა კაცი!

თორნიკე — მე თვითონ გიყსა ვგვევარ, აღარ ვიცი, რა ვქნა.

ნუბზარი — მაშ, ნოდარმა დამიბარა, იქ მოვიდესო?

თორნიკე — ჰო, ეგრე მითხრა, როგორც კი მოვა, მაშინვე იქ გამოუშვით.

ნუბზარი — კარგი, აბა, წავედი. (კარისკენ მიდის.)

თორნიკე — გისოსები!..

ნუბზარი — ოპ, მაგიწყვებოდა. (ფანჯარასთან სკამს მიდგამს. გისოსებს
სხსნის.) მომეხმარე, ბიჭო, დროულად! არ მოვიდნენ... (თორნიკე ესმარება) რომელია
ეგ სახლი, კი აღარ მახსოვს...

თორნიკე — აღვილი მისაგნებია, აეროპორტის გზას გაუყევით და მარცხენა
მხარეს იყურეთ.

ნუბზარი — აქედან მარცხენა მხარეს, ჰო?.. მასე ვიხამ.

გისოსებს სხსნიან. ნუბზარი ერთი ხელით ხის ყუთს დასწვდება, მხარზე გისო-
სებს მოიკიდებს, შედუღების აპარატის წაღებაც უნდა, მაგრამ ვერ ერევა.

ნუბზარი — ამას მერე ჩავიტან (გადის).

თორნიკე იცინის. ფანჯარასთან მიიღებს. გარეთ იხედება.

თორნიკე — ჰა, მალე, ნუ აგვიანებ! (იცინის). მიდი, მიდი, ნუგო, გაუძელი,
თორემ მოვიდნენ და დაგიცხრილეს კოჭები. დროზე, დროზე გააღე მანქანა! ჰო,
ეგრე, მაგარი ხარ. ახლა დაკეტე, სიგნალიზაცია არ დაგავიწყდეს, გისოსები არავინ
მოგპაროს. (იცინის.) აბა, ახლა უკან ამოიღებინე... (შემოსასვლელ კართან დგება.
თალიკო გაოცებული შეჰყურებს თორნიკეს. კარზე ზარი ირეკება. თორნიკე კარებს
არ აღებს. ზარი მეორდება. თორნიკე იატაკზე ფეხებს ამაკუნებს და კარს აღებს.)

ნუბზარი — სადა ხარ, ბიჭო, აქამდე. (აქოშინებული ოფლიან შუბლს იხოცავს).

თორნიკე — ამწუთას დარეკა ნოდარმა, ნუგზარს ველოდები, დროზე მოვი-
დესო.

ნუბზარი — ჰოო?.. აბა, ჩქარა, მაშინ. (შედუღების აპარატს დასწვდება. გა-
ჭირვებით მიათრევს.) კიდევ კარგი, ბალონიც არ ამომიტანია...

თორნიკე — აბა, კაცო, შენ ევა თქვი...

ნუბზარი (ჩერდება. აპარატს იატაკზე დგამს) — მოიცა, როგორ იყო?.. აერო-
პორტის ტრასასზე, მარცხენა მხარეს ყვითელი სახლი, პირველი სადარბაზო, ბინა
თვრამეტი.

თორნიკე — თქვენისთანა მესხიერებით, კაცი დაზვერვაში იმუშაებდა.

ნუბზარი — აბა... რომ იცოდე, ჩემო თორნიკე, ახალგაზრდობაში... აპ, ახლა
არ არის მაგის დრო, მერე მოგიყვები. (აპარატს დასწვდება.)

თორნიკე — კინალამ დამავიწყდა! პაროლი არ მითქვამს.

ნუბზარი — რა პაროლი?

თორნიკე — შეიძლება, კარი ვინმე უცნობმა გაგიღოთ, პაროლი უნდა უთხ-
რათ. პაროლია — რადიო.

ნუბზარი — რა რადიო?

თორნიკე — ჯერ სამჯერ უნდა დააკაკუნოთ, კარებს რომ გააღებენ, უთხა-
რით — დიო.

ნუბზარი — დიო? !

თორნიკე — ჰო, დიო, თუ იმან გიპასუხათ — რადიო, მაშინ სწორედ მი-
გიგნიათ.

ნუბზარი — ესე იგი, დიო.

თორნიკე — ჰო, დიო. რომ არ დაგავიწყდეთ, ფურცელზე ხომ არ დაგიწეროთ?

ნუბზარი — არა, კაცო, დიოს რა დამავიწყებს. (თავისთვის იმეორებს.) დიო,
დიო, დიო... ჰო, აბა, გავიქეცი. თორნიკე, შენ იცი. (აპარატს დადგამს, ხელს გამო-

შეწდის.) ჩამომართვი ხელი. (თორნიკე ხელს ართმევს.) მაგრად იდექი, ბიჭო, არ შემარცხვინო. (დასწვდება აპარატს.) დიო, დიო, დიო.

თორნიკე — მოიცადეთ, ქილა გავიწყდებათ. (სამზარეულოში გადის. საშლიტ რიანი ქილა გამოაქვს.) ეს ღვინის ქილაც წაიღეთ, სომ იცით, ფაქტია, თქვენზე რამე არ იეჭვიანონ.

ნუმზარი — მართალს ამბობ, სომ იცი? ჭკვიანი ბიჭი ხარ, თორნიკე, ჭკვიანი. (ქილას აპარატს შემოდან დაადებს) კარგი სმა გცოდნია. ასე უცებ ეს ქილა როგორ გამოცალე?

თორნიკე — ბიძია ნუმზარ, სომ იცით, თქვენი იმედი მაქვს. მე თუ რამე შემემთხვა, ნინოს გაუფრთხილდით. ბავშვი არ დამეჩაგროს, საკუთარი შვილივით გაზარდეთ. თუ ბიჭი დაიბადა, ჩემი სახელი დაარქვით.

ნუმზარი — ე, ბიჭო, მაგას რას ამბობ? შენი შვილის ქორწილში, მე და შენ ვახტანგური ჭურებით უნდა ვსვათ. ეგ მეორედ არ გაძაგონო, თავს გაუფრთხილდი. (გადის.)

თორნიკე (კარს ხურავს. იცინის) — ჩემი ქორწილი სომ გადაიხადე და ასლა ჩემი შვილის ქორწილზე მეპატიუები, არა? ვაი, შენს პატრონს... პაროლი არ დაგავიწყდეს, იყო და არა იყო რას. ყველა კი არ არის ზღაპრის მოყოლის ღირსი. მაშ, დიო, დიო, რადიო?... მართალია, ნუგო შესაძლოა აეროპორტის გზაზე ვილაცამ ცემოს და ის გისოსები კისერზე შემოახვიოს, მაგრამ არაფერია, მეტის ღირსია. (კარზე ზარი რეკავს.) აუ, თუ ისე ნუგოა, ნაღდად დავბრიდავ! (იარაღს ზურგს უკან, შარვალში მალავს. კარს აღებს. შემოდის ნოდარი.) აა, თქვენ ხართ...

ნოდარი — რა, ელოდებოდი ვინმეს?

თორნიკე — ნუმზარი მეგონეთ.

ნოდარი — ნუმზარი ამ წუთას კინალამ მანქანით შემასკდა. ისე გარბოდა, ვერც კი შემამჩნია.

თორნიკე (იღიმება) — აქაც იყო მოსული, რემონტის შეკვეთა მაქვს აღებული და კლიენტთან მეჩქარებაო.

ნოდარი (იცინის) — აა, გასაგებია... (სიგარეტის კოლოფიდან ღერს იღებს. თორნიკეც ერთ ღერს იღებს. ნოდარი უკიდებს, რაღაცის თქმა უნდა, სათქმელს წელავს.) თალიკო სომ კარგად არის?

თორნიკე — კი, ნორმალურად.

ნოდარი — კარგია.

თორნიკე — გუშინ ნელიმ მითხრა, საქმეში მინისტრი ჩაერიაო, სომ არ იცით, რა ხდება?

ნოდარი — მაგაზე არ იფიქრო, გამოვა ეგ საქმე. ქეთი სად არი?

თორნიკე — სძინავს.

ნოდარი — აა, სძინავს, ძალიან კარგი (ოთახს ათვალიერებს, თითქოს რაღაცას დაეძებოს, აულაგებელ ლოგინს აცქერდება, საბანს გადაწევს.) რა მითხარი?

თორნიკე — არაფერი მითქვამს...

ნოდარი (რადიომიმღებს გამორთავს) — სამსახურიდან მოვდივარ. დედაშენმა დამირეკა, ისეთი განერვიულებული იყო, მეტი რომ არ შეიძლება...

თორნიკე — რატომ? რა მოუვიდა?

ნოდარი — თუ არ ვცდები, შენ გიწყენინებია.

თორნიკე — მიწყენინებია?! ჰო, გუშინ რაღაც წავლაპარაკდით, დიდი არაფერი, ჩვეულებრივი ამბავია. მაგის გამო რატომ დაგირეკათ? სულ გაგიჟდა ეგ ქალი.

ნოდარი — დედაშენი არ იმსახურებს ასეთ მიმართვას. სასტიკად მოქცევისარ. ოღონდ, არა მგონია, დედაშენის ნერვიულობის მიზეზი გუშინდელი ამბავი იყოს.

თორნიკე — აბა, სხვა რა?

ნოდარი — არც კი ვიცი, როგორ გითხრა. ტყუილი რომ გამოდგეს, საშვილი-შვილოდ შევრცხვები შენთან, მაგრამ, ქალბატონი ნელისა და საერთოდ, თქვენი

ოჯახის პატივისცემა მავალდებულზე. ამასთან ერთად, თუ სიმართლეა, რაც მითხრეს, ჩემი პიროვნული ღირსებაც იზღალება და ამ ამბავში გარკვევა აუცილებლად მიმაჩნია. ზერი რომ არ გაეგვრძელო, ქეთიზე მინდოდა მეკითხა.

თორნიკე — ქეთიზე რა უნდა მკითხოთ?

ნოდარი — მართალია, თორნიკე, შენი და ქეთის ამბავი?

თორნიკე — რა ამბავი?

ნოდარი — კარგი, ნუ ღელავ. დიდი არაფერი მომხდარა, კაცი ვართ, შენ-ხელა მეც ვყოფილვარ, ბიჭო. ქალის სურნელს კაცი რომ გაექცევა, ისა საშინელება, თორემ ქალის ალერსი ჩვეულებრივი ამბავია.

თორნიკე — ვინ გითხრაო?

ნოდარი — აკი გითხარი, დედაშენმა დამირეკა-მეთქი.

თორნიკე — დედაჩემმა?! იმან საიდანლა?..

ნოდარი — მიკვირს შენგან, სად მოაგროვე, შე კაცო... ნამეტანი ერთგული მეგობრები გყოლია.

თორნიკე — თემო?! ვახ, მაგის ნაბოზარი!.. მოვკლავ, მაგ ნაბიჭვარს!

ნოდარი — კაი ახლა, ნუ გაგიფეხები. ამ წუთას შესაძლოა მართლაც გიღალატა, მაგრამ ხვალ-ზევ მიხვდები, რომ მაინცდამაინც არ ტყუოდა. მართალია, ცუდი ფორმით გამოუვიდა, მაგრამ მამაშენისგან იმდენი პატივისცემა ახსოვს, რომ თავი ვალდებულად ჩათვალა და დედაშენი საქმის ყურში ჩააყენა.

თორნიკე — პატივისცემას ვანახებ, ტვინს რომ გავასხმევინებ, ო, მაგისი!..

ნოდარი — ოჰ, ნუ ყვირიხარ, თუ გიყვარდე... ისედაც თავი მაქვს გასკდომავ. საჩხუბრად არ მოვსულვარ. დაესხდე და კაცურად ვილაპარაკოთ.

თორნიკე — მაინც, რა უნდა მოთხრაო კაცური?

ნოდარი — მესმის, თორნიკე, შენი, მესმის. იმპოტენტი უნდა იყოს კაცი, ამ საქმეში რომ ვერ გაგიგოს. მაგრამ, მაგის საკადრებელი შენგან არაფერი დამიმსახურებია.

თორნიკე — რა გაკადრეთ?

ნოდარი — ქეთი ბიძაშვილად რომ მეკუთვნის, იცი ეს შენ და წამოძახებდად არ ჩამითვალო, ჩემს სახლში იმყოფები. ისიც გეცოდინება, თავმოყვარე კაცისთვის რას ნიშნავს, საკუთარ სისხლსა და ხორცს საკუთარ ჭერქვეშ რომ...

თორნიკე — ეგ მეორედ აღარ წამოგცდეს! გაიგე?.. სულ ფეხებზე მკიდია, ქეთი ვისი ბიძაშვილია. აქ ცუდი არაფერი მომხდარა, მე ქეთი მიყვარს და მორჩა!..

ნოდარი (ირონიულად იღიმება) — დაფიქრდი, ძამიკო, რას ამბობ... სისხლი გიღულს ახლა შენ და შივ ნუ ჩაიხარშები.

თორნიკე — მე რა მიღულს, ეგ ჩემი საქმეა.

ნოდარი — ჰოი, რომ არამართო შენი. კაცი ასაკში რომ შედის, ჩემი და შენი საქმე აღარ არსებობს. ცალ-ცალკე ყველას ზოგჯერ გვეგონია, რომ ჩვენი თავი მხოლოდ ჩვენ გვეკუთვნის და ჩვენი საქმე მხოლოდ ჩვენი გადასაწყვეტია, მაგრამ ერთმანეთში ისეთი მძლავრი თოკებით ვართ გადაბმული, თუ საკუთარი თავი შუაზე არ გაჩეხე, იმ თოკებს ვერაფრისძალით ვერ ჩახსნი. აი, თალიკო რომ თალიკოა, ქვეყნიერებაზე არაფერი რომ არ ესაქმება, ისიც კია ამ დიდ ბაღეში ჩახლართული, ჩვენგან განსხვავებით ბედნიერი იმითაა, ვერასდროს რომ ვერ მიხვდება, დედის მუცლიდან რამდენი ვალი გამოჰყვა და გაჩენის დღიდან თავისი არსებობით სხვას რამ-

დენს დაადო ვალი. შენ ბავშვი აღარ ხარ, მალე თვითონ გეყოლება ბავშვი და საკუთარი მხრებით მოგიწევს ამ ასაღები და ჩასაბარებელი ვალებით ტანჯვისა და ბედნიერების გადატანა.

თორნიკე — ჩემი ჭკუის სასწავლებლად მოხვედით?

ნოდარი — ადამიანებს ერთმანეთისათვის ჭკუის სწავლება რომ შეგვეძლოს, ცის შემყურე კი არ ვიქნებოდით — ღმერთო, გვიშველეო... აქვე ჩვენი მოვიწყობდით პატარა სამოთხეს. ჩვენ მხოლოდ რაღაც-რაღაცეების დანახვება შეგვიძლია ერთმანეთისთვის — თვალიდან აპკის გადაფხეკა. რას და როგორ დანახავენ, ეს უკვე მათი საქმეა.

თორნიკე — მაინც რა უნდა დავინახო?

ნოდარი — ის, რომ ფუჭ საქმეს გამოვიდებიხარ, ტყუილად იშლი ნერვებს, სხვებსაც ტყუილად ანერვიულებ. იცოდე, მშობლებს ნუ გადაიკიდებ. თორემ, რაღა შორს წავიდეთ, ავერ ვაქვს ქეთის მაგალითი, მამამისისთვის წიხლის მოქნევამ რაც მოუტანა, თვითონ ხედავ. ჩემი ნათესავია ქეთი და ამას არ უნდა გეუბნებოდე, მაგრამ უმედურებამ გაბოროტება იცის, ქეთისაც სწორედ ევ დაემართა. დღეს მაგას ამ ავადმყოფი ბავშვისა და თავისი სილამაზის გარდა არაფერი აბადია. სანამ ასაკი სილამაზესაც წაართმევდეს, თავისი წილი უნდა, ცხოვრებას რომ გამოვლიჯოს. მაგრამ ღვთის წყევლით, ცხოვრებაში თავისი წილი სიკეთე რომ ვერ მოიკვლია, ამითი გაბოროტებული, სხვის წილ ქონებას ეპოტინება.

თორნიკე — რა რებუსებით მელაპარაკებით?

ნოდარი — კარგი, პირდაპირ გეტყვი. ჯერ ერთი, ნინოს რას უპირებ? ორსულად არის გოგო, არ დაგავიწყდეს, შენი ნასაქმარია ისიც და შებერტყილმა მამამისმა თუ თავისას არ მიადწია, ქალის გაუპატიურებას მოგაწებებს და ნინოსაც პირზე დაგაყენებს. მეტი კი არ უნდა დევიძეს, გაუპატიურება ფულის ხატვა არ გეგონოს.

თორნიკე — სანამ გაუპატიურებას შემტენის, მამა-შვილს ერთად გავუსვრი-ტავ შუბლს და მერე გამიმართონ ქორწილები!

ნოდარი — ბიჭო, კაცის ცოდვას თუ აიკიდებ, ცხოვრებას გაიფუჭებ და ციხეში წახვალ, გინდა გავიუპატიურებია და გინდა მოგიკლავს — ორივე ერთი ჯანდაბაა. ახლა მეორეც, ქეთი მე და მამაშენმა გამოვართიეთ ციხიდან, თორემ ქმართან ერთად იჭერდნენ ნარკომანიის, ნარკოტიკული ნივთიერებების რეალიზაციისა და თუ მესხიერება არ მღალატობს, პროსტიტუციისათვის.

თორნიკე — ტყუილია!

ნოდარი — კარგი, ტყუილი იყოს, მაგრამ ის ხომ მართალია, ქეთის ქმარი მამაშენის დაჭერილი რომ არის და ის კაცი ერთ მშვენიერ დღეს თუ მოგადგა, მთელი თავისი უმედურების პასუხს, გეკუთვნის თუ არ გეკუთვნის, შენ მოვთხოვს. მერე რას აპირებ?

თორნიკე — ფეხებსაც ვერ მომჭამს! (ნაგანს იღებს.) დავხოცავ ყველას! ეტლში ჩაძინებულ თალიკოს ეღვიძება. შეშინებული აცეცებს თვალებს.

ნოდარი — რა არი, ბიჭო, ევ? ვინ მოგცა?

თორნიკე — რა არის და წინ არავინ გადამეღობოს, თორემ საკუთარ სისხლში ჩავახრჩობ!

ნოდარი — დაწყნარდი, თორნიკე! არ გავარდეს, ბიჭო!

თორნიკე (მშვიდდება) — ერთი სიტყვით, გადაეცი ყველას, ბევრი არავინ გაახუროს და თავის ადგელზე დაეტიონ.

ნოდარი — თორნიკე, იარაღით თამაშს მოეშვი, კაის არაფერს მოგიტანს. მარ-
შეცი აქ...

თორნიკამ — მარტო იარაღი, თუ ტყვიებიც?

ნოდარი — კარგი, აბა. წავალ ახლა მე, რაც გითხარი, იმაზე მშვიდად იფიქრე.
შეშველი ხელებით ოკეანეს ვერ გადაცურავ. შენ კიდევ ბევრი რამე არ იცი და
ტყუილად იმღვრევ ცხოვრებას. ქეთისათვისაც მინდოდა ორი სიტყვის თქმა, მაგრამ
სხვა დროს იყოს.

თორნიკამ — არც არასდროს... ქეთის თავი გაანებე!

ნოდარი — კარგი, ბატონო, ნახვამდის. (კარისკენ მიდის.)

თორნიკამ — ერთ წუთს...

ნოდარი — გისმენ.

თორნიკამ — მამაჩემს ჩემი ამბების გარეშეც, თავისი ცოდვები რომ ამოუქე-
ქონ და დაიჭირონ, მერე რას აპირებ? დროზე რატომ არ გაეცლები? ოღონდ არ
გამაცირო და კაცურ ერთგულებას არ დააბრალო.

ნოდარი — თორნიკე, შენ რომ გგონია, არც ისეთი სულელი ვარ, შენისთანა
ღლაპების დასაციანი გავხდე. კაცი საკუთარი თავის ერთგული უნდა იყოს, თორემ
სხვას შენი გული არაფერში არ სჭირდება. რომ გავეცე, სად გავექცე, ჩრდილივით
ვარ მამაშენზე გამობმული, თუ დაეცა, მე დამეცემა და დამფარავს, იქაც არ მო-
ვცილდები, დაელოდები სანამ არ წამოიწევა. ჩემნაირ კაცს, მამაშენისაგან გან-
სხვავებით, მზის დარტყმა არ ეშუქება, იმიტომ, რომ მზე ჩრდილს ვერასოდეს ხე-
დავს. მამაშენისაც არ მეშინია, იმიტომ, რომ ვერასოდეს მიმატოვებს. კაცს თუ
ერთგული ჩრდილი არ დასდევს, ის კაციც არ არსებობს. ეს მამაშენმა შენზე და
ჩემზე უკეთ იცის.

თორნიკამ — რომ დაეცეს და ვეღარ წამოიწიოს?

ნოდარი — ეგეც ბეღია, კამათელივითაა ეს ცხოვრება, დუშაში მუდამ არ
დაჯდება.

თორნიკამ — რამე რომ იყოს, საფლავშიც ჩაყვები?

ნოდარი (ირონიულად იღიმება) — საფლავში რა უნდა, ბიჭო, ჩრდილს.
ჩრდილები სინათლეზე გამოდიან.

თორნიკამ — გეტყობა, დამ-დამობით ლექსებსაც წერ.

ნოდარი — თორნიკე, უფრო ჭკვიანი ბიჭი მეგონე, მთელ ქვეყანას მოკვლით
რომ ეშუქრები, მაკ ქალში რა ნახე ასეთი?

თორნიკამ (წამით ფიქრდება) — დიო.

ნოდარი — დიო?! რა დიო?

თორნიკამ (იცინის) — წადი.

ნოდარი გადის. თორნიკე სავარძელში ჯდება, სიგარეტს უკიდებს, ერთხანს
სივრცეში თვალს აშტერებს.

თორნიკამ — ესეც მეორე კაცი გადავივინა იყო და არა იყო რას. (იარაღს
ზურგს უკან შარვალში ინახავს.)

საწოლი ოთახის კარი იღება, ნამძინარევი ქეთი მთქნარებით გამოდის.

ქეთი — დიდი ხანია მძინავს?

თორნიკამ — ისე რა...

ქეთი — რომელი საათია?

თორნიკე — ქეთი, გიყვარვარ?

ქეთი — რაა?

თორნიკე — გიყვარვარ?

ქეთი (იციის. თვალს იფშვნეტს) — შენ, გიყვარვარ?

თორნიკე (ფანჯარასთან მიდის) — ჯერ მე გკითხე.

ქეთი — მიყვარხარ-არმიყვარხარ, განა მაგას შენთვის მნიშვნელობა აქვს?

თორნიკე — დიო.

სცენა ბნელდება.

6.

სიბნელეში ისმის ტელეფონის ზარი.

ქეთი (სიბნელეში) — ალო, გისმენთ. (პაუზა. მოსაუბრეს უსმენს.)

სცენა ნათდება. ხალათმოსხმული ქეთი ტახტზე ზის, ტელეფონზე საუბრობს. ტახტზე ქეთის ზურგსუკან თორნიკე წევს.

— ჰო, მე ვარ, რა გინდა?

— მეც და შენი შვილიც შესანიშნავად ვგრძნობთ თავს.

— ნუ მაშინებ, რაც უკვე მიქენი, იმაზე მეტს ვერაფერს დამაკლებ. საკუთარ შვილზე თუ არ ფიქრობ...

— თუმცა, შენ ისიც ფეხზე კვილია.

— ჯერ არ მიტყვამს, ვნახოთ, როგორ მოიქცევი.

— მოხვალ? ისევ შენთვის ჯობია, არ გამოჩნდე. (ყურმილს კიდებს.)

თორნიკე მთქნარებით იღვიძებს.

თორნიკე — მეუღლემ დარეკა?

ქეთი — ჰო, ის იყო.

თორნიკე — რაო, რა მინდაო?

ქეთი — არაფერი, მოგიკითხა. ჩემს მაგივრად ტაკუცებზე აკოცეო.

თორნიკე — დედა... რა ყურადღებიანი ბიჭია ეს მაკა.

ქეთი (ტახტიდან წამოდგება) — ჩაის დალევ?

თორნიკე — კი, აქ მომიტანე.

ქეთი (საწოლ ოთახში იხედება) — ძინავს... (სამზარეულოში გადის.)

თორნიკე შარვალსა და პერანგს იცვამს. კარადიდან იარაღს იღებს, ზურგსუკან შარვალში მალავს. ტელეფონი რეკავს. თორნიკე ყურმილს იღებს.

თორნიკე — გისმენთ...

— შენ რომელი ხარ?

— მამა?! რა იყო?

— ჰო... ჰო...

— აგიყვანეს?! როდის?

— არ გამოვიდა?

— ჰო, ჰო, გისმენ...

— მოიცა, ვნახავ. (ყურმილს გადაღებს. ფანჯარასთან მიიღებენ, კარით ისე-
ღება. ისევ ტელეფონს უბრუნდება. ქეთი შემოდის.)

— ჰო, აქ არის უკვე, ქვემოთ დგას.

— ჰო, კარგი. (ყურმილს კიდებს. ფესსაცმელს იცვამს.)

ქეთი — რა ხდება?

თორნიკე — მამაჩემმა დარეკა.

ქეთი — მამაშენმა?! რაო?

თორნიკე — აუყვანიათ და ახლა აქეთ მოდიან. ქვემოთ მამაჩემის მანქანა მე-
ლოდება!

ქეთი — გატყუებენ!

თორნიკე — ვინა, მამაჩემი? შენ ხომ არ გაგიჟდი!

ქეთი (ტირის) — თორნიკე!

თორნიკე — გაჩერდი, ნუ ტირი. მამაჩემი მაგას სიაფანდზე არ მეტყოდა. ან
რაში ჭირდება?

ქეთი — ჭირდება! ჭირდება! არ წახვიდე!

თორნიკე — ნუ ტირი! თუ გინდა, შენც წამოდი. ჰო, ჰო, წამოდი.

ქეთი (ტირის) — არა! არა! ;

თორნიკე — შენი ქმარი რომ მოვიდეს?..

ქეთი — არ მოვა, არ წახვიდე!

თორნიკე — თუ მოვიდა და აქ არ დაეხვდი, უკეთესია, ვერაფერს გაიგებს.

ქეთი — არ მოვა, არა!

თორნიკე — ყოველი შემთხვევისთვის, ნოდარს დაურეკე, თუმცა, იმასაც
აყვანდნენ.

ქეთი — გატყუებენ!

თორნიკე — ქეთი, რომ დამიჭირონ, აღარაფერი გვეშველება. ხომ გაიგე,
მამაჩემი აუყვანიათ! ნუ გეშინია! ორი დღე გავკრები და მერე შენც წაგიყვან. ნუ
ტირი, რა!.. ნუ ტირი! (ქეთის ეხვევა. გამაღებით უკონის სახეს.) ნუ გეშინია, და-
ვბრუნდები და წაგიყვან. (გარბის.)

ქეთი — თორნიკე! გატყუებენ! თორნიკე! (ტირის. გონს მოეგება. საწოლ
ოთახში გადის. თალიკო გამოჰყავს. კარადიდან ტანსაცმელს ყრის.) ჩქარა, თაკო,
მიდი, შენით ჩაიცივი.

ქეთი ისევ საწოლ ოთახში გარბის. ღიად დარჩენილ შემოსავლელ კარში უც-
ნობი ბიჭი გამოჩნდება, მოგვიანებით შემოდის თემოც. ქეთი საწოლი ოთახიდან გა-
მოდის, კაბას იცვამს, კაბა სახეს უფარავს, ბიჭებს ვერ ხედავს.

თემო — ტყუილად იცვამ, მაინც უნდა გაიხადო. (იციინის.)

ქეთი (კაბიდან თავს გამოყოფს. შეშინებული.) — რა გინდათ?!

თემო — დედამთილ-მამამთილმა საჩუქარი გამოგიგზავნეს. (ქეთისკენ მიდის.)
მოდი, სიცოცხლე, საჩუქარი მოგცე, გაგახარო... (შარვალს იხსნის.)

ქეთი — არ მომეკარო! ვიკივლებ! არ მომეკარო!

თემო — მიდი, იკივლე, მიყვარს ქალის კივილი.

უცნობი ბიჭი — თორნიკეს გემოვნება ჰქონია, აი. რა ტემპერამენტია
ნაშაა. (ცხვირსახოცს მუშტზე იხვევს. ქეთის უახლოვდება.)

ქეთი (მაგიდიდან საფერფლეს იღებს) — არ მომეკარო, მოგკლავ! (საფერფლეს
ესვრის. უცნობი ბიჭი საფერფლეს იცილებს.)

ქეთი საწოლ ოთახში გარბის. კარის გამოკეტვა უნდა, მაგრამ ვერ ასწრებს,
ბიჭები საწოლ ოთახში შევარდებიან. თალიკო ვერ გარკვეულა რა ხდება, ეტლში
წრიალებს. მის სახეზე სიხარული და მწუსარება ერთმანეთს ცვლიან, იცინის და
ღმუის. საწოლი ოთახიდან ქეთის კივილი ისმის. სცენა ბნელდება.

სცენა ნათდება. პლედში გახვეული ქეთი სავარძელში მოკუნტული ზის. სახე
არ უჩანს. მთელი ტანით ცახცახებს. თალიკო დედამისს შეჰყურებს, რაღაცას ლულ-
ლულდებს, ქეთის მხარზე ეფერება. შემოსასვლელი კარი იღება, თორნიკე ოთახში
შემოვარდება.

თორნიკე — ქეთი!

ქეთი არ პასუხობს.

თორნიკე (პლედს გადაწევს) — რა მოგივიდა?! (ქეთის ესვება, კოცნის.)

ქეთი (დაუნდობლად ნაცემია. კაბა ტანზე აქვს შემოხეული) — ჩემ წასაყვანად
მოსხვედი?

თორნიკე — ქეთი, შენი ქმარი იყო? მოგკლავ! მოგკლავ, მაგის!..

ქეთი (იცინის) — ჩემ ქმარს აქ რა უნდა, ბიჭო? ჩემი ქმარი ციხეშია.

თორნიკე — ხომ გამოიქცა?

ქეთი — რომც გამოქცეულიყო, აქ რა დარჩენია? რისთვის ჩამოეთრეოდა?

თორნიკე — აბა... აბა, ვინ იყო? ვინ გცემა?

ქეთი — შენი ერთგული ძმაკაცები, თემო და კიდეც ვიღაც.

თორნიკე — თემო?! თემოს რა უნდოდა?

ქეთი — შენმა მამიკომ მოკითხვა დააბარა ჩემთან.

თორნიკე — მამაჩემმა?! ოხ, მაგათი!.. მოგკლავ, ყველას მოგკლავ! მომატყუე-
ეს, ყველამ მომატყუა! (ქეთის.) შენა, შენც?.. შენც, შენც მომატყუე!

ქეთი — ჰო, ჰო! მეც, მეც მოგატყუე.

თორნიკე — რატომ? რატომ, ვერ გავიგე? მოიცა!.. შენი ქმარი თუ ციხეშია,
მამინ ვინ გირეკავდა? ან ის ქაფი ვისია?

ქეთი (იცინის) — შე სულელო, მამაშენი... მამაშენი ჩემი საყვარელია. (ისტე-
რიულად იცინის.)

თორნიკე — ვინა?! მამაჩემი! ტყუი! (ქეთის სილას გააწნავს.)

ქეთი სავარძლიდან წამოხტება, ატირებული საწოლ ოთახში გარბის. თორნიკე
დაედევნება. ქეთი კარის ჩარახვას ასწრებს. თორნიკე ნაგანის ტარს კარზე აბრა-
ხუნებს.

თორნიკე — ტყუი! ტყუი! ყველას! ყველას მოგკლავ! (კარზე აბრახუნებს.
ღონემიხდილი ჩაიკეცება. ტირის.)

თალიკო თორნიკესთან ეტლით მიგორდება. უაზროდ ბუტბუტებს. თორნიკეს
ულიმის და თავზე ეფერება.

თორნიკე (თალიკოს ამოხედავს) — ჰო, ვტირი, თაკო, ვტირი. მომატყუეს,
ყველამ მომატყუა. მომატყუეს და მიხმარეს, ყველა გვიხმარეს, ყველა. შენ იცინე,

შენ არ მოუტყუებიხარ, შენ ბედნიერი გოგო ხარ, შენთვის ყველაფერი სულელობაა. წამოდი, დიო-დიოს მოეუსმინოთ, თუ გინდა იყო და არა იყო რასაც შეგეყვები. (თალიკო ეტლით მიჰყავს მაგნიტოფონთან, რადიოს რთავს. თალიკო მელოდიის გაგონებაზე იცინის. თორნიკე კარადიდან ტარიან პაპიროსს იღებს, ღრმა ნაფაზებით ეწევა. თალიკოსთან ერთად თორნიკეც მელოდიას ხმას აყოლებს და თალიკოს მსგავსად, ავადმყოფური მოძრაობებით, თვითონაც ცეკვავს. ნაგანის დოლში ერთ ტყვიას ტოვებს. დოლს აბზრიალებს. ლულას საფეთქელზე მიიბჯენს, სცენა ნელ-ნელა ბნელდება) იყო და არა იყო რა, იყო შაშიე მგალობელი, ღმერთი ჩვენი მწყალობელი, ცხრა მთასა და ცხრა ზღვას იქით იყო ერთი სოფელი.

სიბნელეში ისმის — ნაგანის დოლის ბზრიალი, ჩახმახის ფუჭი ტკაცუნი, რადიოდან მომავალი მელოდია, თორნიკესა და თალიკოს ავადმყოფური ღმუილი. ნელ-ნელა ყველაფერი იკარგება, მხოლოდ იარაღის დოლის ბზრიალი და ჩახმახის ფუჭი ტკაცუნი რჩება.

შ ა რ დ ა

გადაეცა წარმოებას 18. 04. 97.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 25. 06. 97.
საბეჭდი ქაღალდი 5.
ქაღალდის ფორმატი 70X108¹/₁₆
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 11,5
საიდრიცხო-სავაგომომცემლო 18,9
შეკვეთა 518. ტირაჟი 250.

ფასი 1.5 ლარი



60 80/3

