

საქართველოს  
საბჭოთაო  
კულტურის  
მინისტროს  
გამომცემლობა



საგჯთობა 1 სელოვნება  
19190

ISSN 0132-1307



ქართული გამომცემლობა  
1921 წლიდან  
ქართული  
განმანათლებლები

# ს ა გ ჯ ო ტ ა ს ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა

1 • 1990

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
უწყველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი  
ნოზარ ზარაზანიძე

სარედაქციო კოლეგია:  
ზურა აბაშიძე  
(პასუხისმგებელი მდივანი),  
პაპი ზაქარაძე,  
ვახტანგ ზარიძე,  
ნოზარ ზარაზანიძე,  
ლილი ზვინაძე,  
ვანო კვიციანი,  
ნოზარ მგალობლიშვილი,  
ზურაბ ნიძარაძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
რევაზ ჩხეიძე,  
ანტონ ვალუაძე,  
ნინო ზაპრაძე,  
ნოზარ უანგარიძე.

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ქორეოგრაფია  
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი პაპო ზაქარაძე

საქართველოს კ. ცენტრ-ლერა  
კომიტეტის გამოცემლობა.  
თბილისი, 1990

# ნომერები:



ქართული  
ენციკლოპედია

	რედაქციის წევრები — პირველი პარაფრაზული სახისმეტყველებლისთვის	99
	იოსებ ზეთიშვილი — ათონელის	99
<b>თეატრი</b>	ანი ჭავჭავაძე — სახელმწიფო მხარისაგან	2
	ვასილ კვიციანი — რა უნდა ქართულ ხალხს „საშრობლომ“?	38
	ნოდარ გურბანიძე — „ნათე აღმდინი სულ ეს არის“ ლავრენტი ბერიძე და რუსთაველის თეატრი (საქ. კ(ბ) ამიერკავკასიის სა- ხარეო კომიტეტის თათბირი რუსთაველის თეატრის მუშაობის შესახებ გუბაზ შეგარელების შესავალი წერტილით)	111
<b>მხატვრობა</b>	დამიტიო თუმანიშვილი — აზნაურის ხელოვნობის მკვლევარის რეზიუმე	23
	გივი გაბუნია — არქიტექტორი ანტონიო ბაუზი ბაღა და სილაგაზა	57 94
<b>მუსიკა, კორეოგრაფია</b>	გულბათ ტორაძე — მუსიკა — მისი სახელოვნო ბარიერი	29
	ვიქტორ გუბუნია — მხატვარი მალაქ ხელმწიფისათვის	77
<b>კინო</b>	მია ზედელიძე — იტალიური კინომატროგრაფიისათვის საქართველოში	32
	გიორგი გეგუაია — კინოფსახიობი და მისი პიროვნება	50
	ჩაულ ლაგოვი — კინო და სოციალიზმი	62
	პეტრ პაოლი პაოლინი — „კომპოზიტივი კინო“ მხატვარი	71
	ოთარ იოსელიანის „და იმან ნათელი“	152
	გორნიკა	158

გარეკანის პირველ, მეორე და მესამე გვერდებზე: შ. ბერძენიშვილი — „მითა  
რუსთაველი“, „მიქელანჯელო“, „მოსკოვი“.

ს ა ბ ტ ლ ტ ა  
ზ ე ლ ო მ ნ ე ბ ა

№ 1 1990 წ.

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის  
გამომცემლობის ტაშა. თბილისი, ლენინის ქ. № 11  
ტელ. 98-98-59

1989 წელი საიუბილეო იყო სოხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის ქართული დრამატული თეატრისათვის. ამ დაქტის კონსტატირება, ცოტა არ იყოს, ეხამუშება კოდეც ჩვენ ყურთასმენას: იმდენად მივეჩვიეთ სოხუმსა და აფხაზეთთან დაკავშირებით განსაკუთრებული მდგომარეობის ამსახველი ოპერატული ინფორმაციების მიღებას. აფხაზეთში მდგომარეობა კვლავ დაძაბულია, თუმცა გარეგნულად მოჩვენებითი სიმშვიდე სუფევს, — კვლავ გვატყობინებენ ოფიციალური ინფორმაციის წყაროები. ამიტომ, ბუნებრივია, ჩვეული საიუბილეო ცერემონიებისათვის არც თეატრს იცალა და არც ჩვენ. მაგრამ ამიტომაც ნოემბერში თბილისში ჩატარებულმა ცხუმელთა გასტროლებმა განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა. ეს არ იყო მხოლოდ შემოქმედებითი ანგარიში დედაქალაქის მსაყურებლის წინაშე, არამედ უფრო ჩვენი ერთიანობის, ურთიერთთანადგომის რიტუალი.

თეატრის წლებადელი საგასტროლო რეპერტუარი ნაწილობრივ ნაცნობია თბილისელთათვის. და მაინც, კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა“, ნოდარ

დუმბაძის მოთხოვნების საფუძველზე დადგმული „ერთი ცის ქვეშ“, შექსპირის „ვენეციელი ვაჭარი“, და მაქსიმ გორკის „ფსევრზე“ მსაყურებელთა არანაკლებ ინტერესს იწვევდა, ვიდრე თეატრის ახალი დადგმები — პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ და ჰენრიკ იბსენის „ბრძოლა ტახტისათვის“. უფრო მეტიც: ამ ძველმა სპექტაკლებმა ახლებურად გაიფლავა დღევანდელ სიტუაციაში, როდესაც საზოგადოების ყველა სფეროში ათწლეულების მანძილზე დაგროვილი, მიჩუმებული, მოუვლელი პრობლემები თავისი კეშმარიტი არსით გამოვლინდა, გაიშვლდა. სწორედ დღეს აღმოვჩნდით იმ აუცილებლობის წინაშე, რომ ყოველმხრივ გავაცნობიეროთ თუ რას ნიშნავს ნამდვილი ინტერნაციონალიზმი; დღეს ვრწმუნდებით, რომ ინტერნაციონალიზმის პოლიტიკა არ გამოიხატება ეროვნული პრობლემების შენიღბვა-მიჩქმალვით, რომ შეუძლებელია სხვა ერებს პატივს სცემდეს ის, ვისაც არ უყვარს თავისი სამშობლო, არ იცავს მის ღირსებას. ცხუმელთა დადგმამ „ერთი ცის ქვეშ“ (რეჟისორი გოგი ქვიციანიძე) წინ გაუსწრო აფხაზეთში და-



„დიდოსტატის მარჯვენა“

ტრიალებულ ტრაგედიას და როდესაც დღეს უყურებ ამ სპექტაკლს, ეს გარემოება იქნის მნიშვნელობას. თეატრი თითქოს ინტუიტურად გრძნობდა, ან შესაძლოა ფაქტობრივი საფუძველიც გააჩნდა ეფიქრა, რომ რაღაც სერიოზული ემუქრება საქართველოში სხვადასხვა ერის მრავალსაუკუნოვან მშვიდობიან თანაარსებობას, და იმთავითვე განაწყობდა თავის მკაყრებელს — ეროვნულობის მხრივ, ძალზე მრავალფეროვანს — ამ საკითხზე სერიოზული ფიქრისა და მსჯელობისათვის.

„დიდოსტატის მარჯვენაში“ წამოჭრილი ხელოვანისა და ხელისუფლების დამოკიდებულების მარადიული პრობლემა დღეს ასევე არ კარგავს თავის აქტუალობას, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ამჯერად ცხუმელთა დადგმაში საქართველოს ერთიანობისათვის მებრძოლი მეფის რთული, წინააღმდეგობრივი სახე მეტ ყურადღებას იპყრობს. მეფე გიორგის არსების ტრაგიკული გაო-



„ვერცხელი ვაჭარი“. შეილოკი — გ. ჭავჭავაძე

სკენა სპექტაკლიდან „ერთი ცის ქვეშ“



რება თვით მკაყრებლისთვის აღარ არის იმდენად საინტერესო, რამდენადაც იმ ისტორიული მისიის არსი, რომელსაც მონარქი განაზოროციელებს. ეს ბუნებრივია. და მაინც, თეატრი ამ შემთხვევაში ბოლომდე არ მიყვება მკაყრებლის „დაკვეთას“, ცდილობს სრულად გამოავლინოს კ. გამსახურდიას რომანში არსებული მოტივები: ხელი-სუფლებით შემოსილი პირის, ქვეყნის მმართველის პიროვნული ღირსების, ყოველი

მისი ქმედების ზნეობრიობის საკითხი კიდევ უფრო მძაფრად ეღერს დღეს.

მართლაც, ძალაუფლების იდეა ჩვენს თვალწინ განიცდის ძალზე მნიშვნელოვან და რთულ ტრანსფორმაციას. ათწლეულების მანძილზე დეველივირებულმა ჩვენამდე საკმაოდ საეპეო რეპუტაციით მოაღწია და ამჟამადაც რეალობაში იგი თითქმის ვერ ახდენს თავისი შებღალული ღირსების რეაბილიტაციას. მაგრამ, რაღაც ნიშნები იმისა, რომ ძალაუფლების სფეროში აღდგეს უფლებამოსილებისა და პასუხისმგებლობის ბალანსი, უდაოდ შეიმჩნევა, რაც მთავარია, თვით საზოგადოებაში შიფდდება ამ პროცესის აუცილებლობის შეგნება. ალბათ ამიტომ საგასტროლო სპექტაკლებს შორის განსაკუთრებული ადგილი დაიმკვიდრა გოგი ჭავჭავაძისა და თენგიზ კოჭავაძის ახალმა დადგმამ „ბრძოლა ტახტისათვის“. ამ პიესის არჩევით თეატრი, ერთი მხრივ, თითქოს აგრძელებს „დიდოსტატის მარჯვენაში“ გამოკვეთილ თემას, მეორე მხრივ კი — მისი უფრო მრავალმხრივი გაშლის შესაძლებლობას ეძიებს.

„ბრძოლა ტახტისათვის“ ჰენრიკ იბსენის ადრეულ, „ახალ დრამამედელ“ პიესებს განეკუთვნება და ერთ-ერთი ყველაზე საინ-



ტერესოა მათ შორის. საინტერესო, უპირველეს ყოვლისა, ისტორიული თემის დამუშავების თვალსაზრისით. შექსპირის „გაყვითლების“ სარგებლიანობა აშკარად შეიგრძნობა მასში, ისევე როგორც რომანტიზმის იდეალების მოძალბება. სხვათა შორის, საინტერესოა თვით ამ პიესის შექმნის მოტივები და ის ისტორიული ვითარება, რომელშიც მოღვაწეობდა იბსენი. საოცარია, სწორედ იბსენი იყო ერთ-ერთი პირველი, ვინც აშკარად გაილაშქრა სმხანად, XIX საუკუნის 50-60-იან წლებში, ნორვეგიის კულტურაში მომძლავრებული ტენდენციის — „ეროვნული რომანტიკისა“ და ყოველივე ეროვნულის უტრირების, ნორვეგიის ისტორიული წარსულითა და ეროვნული ხასიათით ტკობის წინააღმდეგ. თავის სატირულ-გროტესკულ პიესაში „ნორმა, ანუ პოლიტიკოსის სიყვარული“ იგი სასტიკად ჰკიცხავდა ნორვეგიის ეროვნულ-განმა-

თავისუფლებელ მოძრაობაში ემოციების მოძალბებას, მაგრამ ამავე ნაწარმოებში ამხელდა ლიბერალების მერყეობას, უპრინციპობას, რომელიც დამლუპველია განმათავისუფლებელი იდეისათვის. დაბოლოს, სწორედ იბსენი ქმნის ნორვეგიის წარსულის შთამბეჭდავ, მასშტაბურ სურათს ისტორიულ დრამაში „ბრძოლა ტაბტისათვის“, რომლის მთავარი იდეა — ერის გაერთიანება, ერთიანი თვითშეგნების ჩამოყალიბება სწორედ ნორვეგიაში მიმდინარე საზოგადოებრივი პროცესების გამომხატველია.

როგორც ვხედავთ, საკმაოდ არაერთმნიშვნელოვან ხასიათს ატარებს ხელოვანის მიერ ისეთი რთული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური სიტუაციის გააზრება, როგორცია ეროვნული მოძრაობის აქტივიზება. ნამდვილი ხელოვანი შეუძლებელია არ შეიგრძნობდეს თავისი ხალხის ცხოვრების ამ საბედისწერო ეტაპის მთელ სიძაფ-



რეს არ იზიარებდეს მის სულისკვეთებას; მაგრამ კეშმარიტი ხელოვანი, ისე როგორც არაფინ, შეიგრძნობს ხოლმე იმ საფრთხესაც, რომელიც ნებისმიერი რადიკალიზმის, მით უფრო ნაციონალური რადიკალიზმის, წიაღში ბუდობს. ამასთან ერთად, მას ზარავს „ზომიერთა“ რიტორიკული მასლათი, რომელშიც მტრწილად ხალხისადმი, თავისუფლების იდეალებისადმი ურწმუნობა და საკუთარი სტაბილური მდგომარეობის დაკარგვის შიში გამოსკვევის.

თვით „ბრძოლა ტახტისათვის“ ამ წინააღმდეგობებს არ შეიცავს. პირიქით, იგი საოცრად მთლიანი, მონოლითურია თავისი იდეური მიმართულებით და ავტორის პოზიციაც საკმაოდ ნათლადაა გამოხატული. მაგრამ სწორედ „ბრძოლა“ გამოხატავს იმ ძირითად წინააღმდეგობებს, რაიც თავს იჩენს ხოლმე ახალი საზოგადოებრივი სიტუაციის მომწიფებასთან ერთად. „ბრძოლა ტახტისათვის“ გმირული დრამაა და ლიბერალიზმის იდეალების მატარებელი მის წიაღში ადგილს ვერ პოულობს (ისევე როგორც არ არსებობს იგი თვით იმ ისტორიულ სინამდვილეში, რომელსაც ასახავს პიესა). მაგრამ იარღ სკულესა და მეფე პოკონ პოკონსენის — დაქუცმაცებული ფეოდალიზმის მოძველებული იდეის მქადაგებლისა და ერთიანი ერის შექმნის ჩანაფიქრით შთაგონებული მონარქის დაპირისპირებაში,



„ბრძოლა ტახტისათვის“. ნიკოლასი — ს. პაქოკრა, მეფე პოკონი — დ. ჭიანი

მაინც იჩენს თავს მესამე, შუალედური ძალა ეპისკოპოს ნიკოლასის სახით. იგი, ცხადია, არ ჰგავს იბსენის დროინდელ ზომიერების მოსურნე ბურჟუას ან „ლიბერალიზმით“ შენიღბულ კონსერვატორს. პირიქით, იგი ისეთივე რადიკალია, როგორიც სკულე და პოკონი — შუღლის, განხეთქილების

„უვარჯჯავრ თუთობერი“





„ბრძოლა ტახტისათვის“. იარლი სკულე—ნ. ბეჭეტი  
ეპისკოპოსი ნიკოლასი — ს. პაჭორია

სენით დაავადებული რადიკალი, რომელიც მხოლოდ მაშინ იძენს რეალურ ძალას, მაშინ შეიგრძნობს თავის სიღიადეს, როდესაც მის გარშემო ყველა და ყველაფერი დამდაბლებულია ძმათა ომის უაზრო ბაქტანალით.

აი სამკუთხედი, რომელიც იბსენის პიესის საფუძველს წარმოადგენს.

გ. ქავთარაძისა და თ. კოშყაძის სპექტაკლი ამავე სამფიგურიანი კომპოზიციის გარშემო ვითარდება. აღსანიშნავია ერთი რამ:

„თოლია“ და „ფსევრზე“ — ამ კლასიკური პიესების ქავთარაძისეული დადგმების წარმართვის, მოულოდნელი არ იქნებოდა ალბათ ასევე თავისუფლად ექვემდებარებულ-ადაპტირებულ იბსენისეულ სპექტაკლში. მაგრამ „ბრძოლა ტახტისათვის“, სწორედ რომ ყოველგვარი „ჩარყვის“ გარეშეა წარმოდგენილი. სპექტაკლი მაქსიმალურად სადაა. ზედმეტი ემოციებისგან დაცული, იგი არც გადამეტებული რაციონალიზმით სყოდავს. მთავარი აზრი მძლავრადაა გამოკვეთილი, ამასთან დამდგმელები შეგნებულად გაურბიან მისი უტრირების შესაძლებლობას. ასევე მსახიობები; არ ცდილობენ ეფექტური ბერბებით მასურებლის ერთბაშად დაპყრობას. სპექტაკლში თითქმის არაა მოდუნებული, მეორე პლანზე გადასული ეპიზოდები. იბსენის დრამის საოცარი, ბრძნული ტექსტი ზღვის ტალღებით ესაღებუნება ყურთასმენის, გატყვევებს თავისი მრავალნიშნადობითა და სიღამაზით, ლაკონურობითა და ტევადობით (ესეც თქვენი „მოყირკებული“ უცხოური კლასიკა, გაიფიქრებ უნებურად). ეს ბრწყინვალე ლიტერატურა შეკრულ, ერთ მიზანს დამორჩილებულ კმედებაში გაშლილი, ბოლომდე გააზრებული, გაათვისებული და ღირსეულად წარმოდგენილი მსახიობთა მიერ უდავოდ გავსებს შთაბეჭდილებებით.

მაშ ასე, იარლ სკულესა და მისი სახით ფეოდალური დაქუცმაცებულობის იდეის დაპირისპირება მეფე პოკონის ერთიანობის იდეასთან — ამაშია დრამატული კონფლიქტის არსი. მაგრამ ამ შეჭახების მეორე მო-



„ბრძოლა ტახტისათვის“. ეპისკოპოსი ნიკოლასი—ს. პაჭორია, ივარ ბოდე—  
ლ. გაგვილაძე, ინგა ვარტყიველი — ფ. შეღანია



ტივირებაც არსებობს: ტრაგედია პიროვნებისა, რომლის ნიჭი, ენერჯია, სიმამაცე მოკლებულია საფუძველს, რადგან მთლიანად წარსულისკენაა მიმართული, და ძლევამოსილება ადამიანის, რომელიც — გონებით თუ ინტუიციით — თავისი ხალხის, ერის მომავალს ჰვრეტს, ახალ ფასეულობებს ჰშნის, ახალ ტაძარს აღაშენებს.

ნოდარ ბექაურის სკულე და დიმიტრი ჭაიანის ჰოკონი ღირსეული მოწინააღმდეგენი არიან. ორივეს ძალა თავიანთი შინაგანი ბუნებისადმი ერთგულებაშია და მსახიობებიც სწორედ ამ გზას მიჰყვებიან. მუდამ დაძაბული, საკუთარ თავში დაეკეცებული, უფრო სწორედ, რწმენასა და ურწმუნობას შორის მერყევი სკულე — ნ. ბექაური, სწორედ ამ თავის გაორებული სამყაროს



ჩაენკილი —  
ლ. პაუაშვილი,  
სივრილი — თ. ბაბლიძე

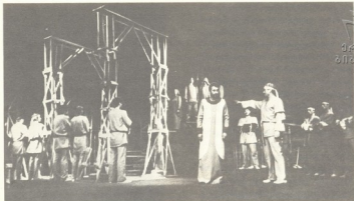


იარლ სკულე — ნ. ბექაური  
პოლ ფლიდა — გ. სირიძე

შმაფრი თვითშეგრძნებითაა საინტერესო. იგი მუდამ, ნებისმიერ გარემოცვაში, თავისიანების გვერდითაც კი, დისკომფორტს განიცდის, თითქოს თვით მის გარშემო არსებული სამყარო უტეხო, მიუღებელია მისთვის.

ეს მართლაც ასეა. სცენაზე წარმოგვიდგება ხარაჩოებში ჩასმული, მშენებარე ქვეყანა (მხატვარი დ. დათუკიშვილი). თუმცა ჯერ მხოლოდ მისი საძირკველია ჩაყრილი და კედლების ამოყვანა მომავლის საქმეა, მაინც ყოველივეს „სხვისი“ ხელი ატყვია, ყველგან „სხვისი“ სული ტრიალებს — სული აღმშენებლობისა. ეს ჰოკონის სამყაროა, ამიტომაც დ. ჭაიანის მეფე — მუდამ თავდაპირილი, შინაგანად მშვიდი, მისთვის გადამწყვეტ, სახელისწერო წუთებშიც კი

კეთილმოსურნე, ყველას მიმართ სამართლიანი — ლალად და ღირსეულად დააბიჯებს თავის ქვეყანაში. იგი ერთგვარად იღვწავს, მისი თვისებებია თეატრის მიერ. მის სწამს თავისი მისიის, სწამს, რომ მისი ხელით ღვთის ნება სრულდება. ეჭვი და ყოყმანი უტეხოა მისი კეთილშობილი ბუნებისათვის. მისი ხასიათის ძირითადი თვისება — შინაგანი ექსპრესიისა და ბრძნული სიმშვიდის ურთიერთშერწყმა დეკორაციამაცაა გამოხატული: გაურანდავი ხის პირველქმნილ სიუხეშეს, ერთმანეთზე გადაკლობილი ხარაჩოების კონსტრუქციას უფრო მეტად გამოკვეთავს, გამომსახველობას ანიჭებს შავი ფონი; მეორე მხრივ კი, პერსონაჟთა რბილ ტონებში გადაწყვეტილი სამოსელი, ღვინო-



სცენა სპექტაკლიდან „ბრძოლა ტახტისათვის“

სფერის, მკრთალი იისფერის, ყავისფერის შეხამება ნაცრისფერსა და შავ-თეთრის კომბინაციებთან ჰარმონიულობის უჩვეულო შეგრძნებას ბადებს.

იარღ სკულე ერთი შეხედვით არ გამოიყოფა ამ სამუაროდან, პირიქით, მისი ორგანული ნაწილია, — ამას ხაზს უსვამენ რეჟისორებიც და მხატვარიც. თვით სკულესა და ჰოკონის თანამებრძოლებს შორის განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ პირველნი — ჯვალის კოსტუმების ქვეშ შავ პერანგებსა და შებლზე შავ არშიებს ატარებენ, მეორენი კი — თეთრს. ეს არსებითად ერთი ხალხია, ერთი ქვეყნის შვილები. ერთადერთი ფერი, რომელიც გამოიყოფა ამ საერთო კეთილზოვანებაში და თვალს გჭრის, არის ოსლოს ეპისკოპოსის ნიკოლასის წითელი მოსასხამი. სერგო პაჭკორიას გმირი ეპისკოპოსი ნიკოლასი არც ერთ მხარეს არ ეკუთვნის — ორივესთან კარგად არის და ორივეს ემტერება. მისი მიზანი ერთია: ძალაუფლება. მაგრამ ბუნებით მხალისა და უსუსურს არ ეწერა მეფობა. ამიტომ სხვა გზას მიმართა და დღეიწად ერთი მცნება შერაცხა: „დაე ნურავის ერგება ის, რაც მე არ მერგო“. მეფე არ უნდა გახდეს არც სკულე, არც ჰოკონი: მათ ერთმანეთი უნდა დააუძღვრონ ერთმანეთთან ომით.

სიტუელილიდან აღმოცენებული ცინიზმი — აი მთავარი თვისება ნიკოლასის, რომე-

ლსაც ოსტატურად გამოკვეთავს მსახიობი. ეპისკოპოსის აღსარება მეფის წინაშე ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი სცენაა სპექტაკლში. ს. პაჭკორია — ნიკოლასი, ერთი მხრივ, სკულეს აბამს მის მიერ დაგებულ ხაფანგში: მისივე ბელით დააწვევინებს ანდერძს, რომელშიც ჰოკონის მეფური წარმომავლობის დადასტურება ან უარყოფა უნდა მოიპოვებოდეს. სკულე ველარასდროს გაიგებს, მართლა მეფის ჩამომავალია თუ არა ჰოკონ ჰოკონსენი და ამიერიდან ეკვის ქია სიტუელილით აღაგებს მასაც. ნ. ბექაური-სათვის ეს ძალზე რთული ეპიზოდია: გაურკვეველობის ზღვარზე მავალი თავისი გმირის სასოწარკვეთას მძლავრად გადმოსცემს მსახიობი. მეორე მხრივ კი, ეპისკოპოსი ჰოკონის რწმენის, მისი ერთიანი შინაგანი ბუნების დარღვევას, საკუთარ თავში დაეჭვებით მის დასუსტებას ცდილობს.

დ. ჯაიანს სხვა ამოცანა აქვს: აჩვენოს მეფის სულში ამ ეკვის დამარცხების, გადალაზვის პროცესი და ამასაც მძაფრად შეიგრძნობს მსაყურებელი. ს. პაჭკორია-ნიკოლასი კი თავის სტიქიაშია: ცინიკური ღიმილით ყველაფერს დაუფარავად მოუთხოვს მის გარშემო შეკრებილთ, სიკვდილის წინ დაუძღვრებულს აღარაფერი აქვს დასაკარგი, მაგრამ დარწმუნებულია, რომ შეუღლსა და სიხლისღვრას, მარცხის სიმწარეს უანდერძებს ერთსაც და მეორესაც. ს. პაჭკორია-ნიკო-

ლასი ზემოზს ამ გამარჯვებას და თავისი სისხლიანი ხელებით — წითელ ხელთათმანებში შემოსილი სამეფო ტახტს ჩაფრენილი განუტყევეს სულს. ეს შთამბეჭდავი სცენაა ბრწყინვალედ შესრულებული მსახიობის მიერ. ეპისკოპოსი ისე ჩაიკიდებია სანუკვარ სამეფო საეარძელს, რომ რამდენიმე ძლიერ ჭარისკაცსაც კი უჭირს მოგლიჯონ მისი ხელედი ტახტის სახელურებს. ავანსცენაზე გამოსული მეფის შეცბუნება თანდათან ქრება, თვალბში კვლავ იღვავებს შინაგანი ძალის სხივი, დინჯი ნაბიჯებით უახლოვდება ჰოკონი მიცვალებულს და ძალდაუტანებელი მოძრაობით აუხსნის ხელებს.

მაინც რაშია ჰოკონის ძალა? რა ბადებს ნორვეგიის მთავარ სეულეში, რომელიც ქვეყანაში ყველაზე ძლიერი ფეოდალია და მეორე კაცი მეფის შემდეგ, ერთი მხრივ, ასეთ დაუცხრომელ ყინს ეწინააღმდეგოს ჰოკონს, ხოლო, მეორე მხრივ, რა ეკვი ხლიჩავს მის გონებას?

ჰოკონ ჰოკონსენის, ნორვეგიის მეფის ძალი მის სულსა და გონებაში ჩასახული დიადი მეფური აზრია, ერთიანი ძლიერი ქვეყნის შექმნის იდეა. „ჩემი ქვეყანა სახელმწიფო იყო და ერი უნდა გახდეს“, — ამბობს იგი ჭკრით ხელში და სჯერა, რომ ეს მისთვის ღვთით ბოძებული მისიაა.

ამ აზრთან ჰიდლოში გარდაუვალა სეულეს მარცხი. იარლი თანდათან სულ უფრო მძაფრად შეიგრძნობს და გააცნობიერებს ამას. მისი სიკვდილიც სწორედ ნებაყოფილობითი მსხვერპლშეწირვაა, რამეთუ მას — ბუნებით ამაყსა და ძლიერს — სხვისი აზრისთვის, იდეისთვის სიკვდილი ძალუმს, ხოლო სიციცხლე მხოლოდ საკუთარი აზრისთვის უღირს. საინტერესოა მისი დიალოგი ახალგაზრდა სკალდ იატგეირთან — მომღერალ პოეტთან. სეულეს აინტერესებს, შეიძლება თუ არა სხვისი შთაგონების მითვისება, კვდებიან თუ არა პოეტის შეუთხზველი სიმღერები მის სიკვდილთან ერთად; თუ ასეა, მაშ სეულე მოკლავს ჰოკონს, მისი მეფური აზრაც მოკვდება მასთან ერთად. ან იქნებ შესაძლებელია სხვისი შთაგონების წყაროდ იქცეს იგი. სკალდი — მ. ყოლბაია ერთმნიშვნელოვან პასუხს იძლევა: მე ჩემი სიმღერებიც ბევრი მაქვს.

სეულეს დრამა ძლიერი ადამიანის დრამაა. ადამიანისა, რომელსაც თავისი შთაგონების

წყარო, თავისი სასიცოცხლო იდეა არ გააჩნია, ხოლო სხვისი შთაგონებით ცხოვრება არ სურს.

ამ დაპირისპირებაში ნაძირსა და ნაძირს ქვეთა სადღეისოდ მეტად შეესაბამებოდა: განწირულობა ურწმუნობაზე დამყარებული ძალისა. მომავალი მას ეუთვნის ვინც ამ მომავალს ჰერტეს და მისთვის იბრძვის ამასთან, მეფე ჰოკონის სახით ჩვენ სცენაზე ვიხილეთ წმინდა იდეის — ერის ერთიანობის იდეის სამსახურში მყოფი ძლიერი ბრძენი მმართველი, რომელიც არა უზურპაციის, არამედ თავისი მოვალეობის შეცნობის გზით მოიპოვებს ერის წინამძღოლობის უფლებას.

მრავლისმეტყველია სპექტაკლის ფინალი: შინაომების ბურუსიდან გამოვლილი ქვეყანა აღმშენებლობის გზას ადგება. ხალხთან ერთად მეფეც ხმლის მაგიერ უროს იღებს ხელში, სამეფო ტახტს — მთელი სპექტაკლის მანძილზე თვალს რომ გვეკრიდა თავისი ნათელი, გაშალაშინებული ბრწყინვალეობით, — ჰიშკარს მიადგამს, ზედ შედგება და კარიბჭეზე ნაღს აჭედებს. უროს მიმე დარტყმები მთელ ქვეყანას მოედება. შეუქი თანდათან ქრება, მაგრამ უეცრად იქ, სადაღე სცენის სიღრმეში, ხარაზოების სიმალღეზე ვილაციის ჭვალის სუდარა შეიარა: ეს უტყვი მღვდელია (კახა შარაბიძე), ჩემად, თითქმის შეუმჩნეველად თან რომ დაჰყვებოდა ეპისკოპოს ნიკოლასს, ყურს უგდებდა მის განმარტოებულ ხმამალა წარმოთქმულ ფიქრებსა და აღსარებებს, უთვალთვალებდა თავის პატრონს (უნებლიედ გახსენდება მღვმარე რიჩმონდი „რიჩარდ III“-დან). ზურგშეკცივით მდგარ მღვდელი ნელ-ნელა შემობრუნდება მათურებელთა დარბაზისაკენ და უმაღ თვალს მოგვეკრის ეპისკოპოსის წითელ, სისხლისფერ ხელთათმანებში შემოსილი ხელების ელვარებით.

ასე მთავრდება სპექტაკლი „ბრძოლა ტახტისათვის“ და კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს შუღლითა და სისხლის წყურვილით ნასაზრდოები ბოროტების მარადიულობას.



ქართული  
წიგლისწერის  
კავშირისთვის

# ქართული პარადიგმული სახისგეგმვა

რედაქცია სიბრძნე

## I. თეორიული წინამძღვრები

### I. ზოგადი შენიშვნები

I. 1. 1. მწერლობის და, საერთოდ, ხელოვნების თავისებურებებს განსაზღვრავს განსაზღვრების რაობა ანუ სახისმეტყველება. განსაზღვრება და სახე არის „ენა“, რომლითაც შედგენდება შემოქმედების ინდივიდუალობაც, ეროვნულობაც და ზოგადობაც (ბ. კროჩე, რ. იაკობსონი, რ. ბარტი).

განსაზღვრება, ვითარცა „ენა“, არის დრო-სივრცულად სრულიად კონკრეტული და, ამასთანავე, ზედროულიც და შეუძლებელიცაა, რომ არ იყოს ზედროული. ისევე, როგორც ენაში, განსაზღვრებაშიაც თანაარსებობენ სხვადასხვა ეპოქის შრეები.<sup>1</sup>

განსაზღვრების დრო-სივრცული (ქრონო-ტოპული) ერთიანობის ერთ-ერთი მთავარი გამოვლენა არის პარადიგმები ანუ სანიშნუ-შო სახეები, მოტივები თუ „მოდელები“ (ასევე ენაშიც).

განსაზღვრების ეროვნული რაობა ენის ბუნებას, მის შინაფორმას (ანუ შინა-არსს) ემყარება.

ენა პოტენციაა, ენის შინა-არსი არის არა მხოლოდ ის, რაც უკვე გამოვლენილია, არამედ ისიც, რაც უნდა გამოვლინდეს. ამ აზრითაა ენა პოტენცია. ამავდროით, ქართული ენის შინა-არსი შეტია, ვიდრე „ვეფხისტყაოსნის“,

„მერანის“, „გველის-მკამელის“ ან „ღურჯაა ცენების“ მხატვრული სამყარო (აქ ჩვენ ვგულისხმობთ იმას, რომ მხატვრული სიტყვა სპარაბოზს სავანს და საამისო პოტენცია ენაშია). ეროვნულ სახისმეტყველებაში არც რამ უფილა და არც რამ იქნება, რაც არაა ენის პოტენციაში. განსაზღვრება ენობრივი პოტენციის ცხადყოფაა. ენის პოტენცია განსაზღვრებით ნამდვილდება.

„ნახეს, მზისა შესაყრელად გამოეშვა მთვარე გველსა“, — ამ მხატვრული სახის ძირითადი მნიშვნელობა, რა თქმა უნდა, „ვეფხისტყაოსნის“ კონკრეტულ კონტექსტში შედგენდება, მაგრამ, ამასთანავე, მას უკავშირდება არაერთი პარადიგმული წარმოდგენა, წინაქრისტიანული თუ ქრისტიანული (ასტრალური კულტი, წმინდა გიორგისთან დაკავშირებული სახეები).

I. 1. 2. ქართული ლიტერატურის სახისმეტყველებითი ისტორია, ანუ ისტორია მხატვრულობის თვალსაზრისით, ვერ იფიქრება პარადიგმულ სახეთა შესწავლის გარეშე. უკვე არაერთი მხატვრული სახეა შესწავლილი აგიოგრაფიიდან, ჰიმნოგრაფიიდან, „ვეფხისტყაოსნიდან“, „დავითიანიდან“ თუ სხვა თხზულებებშიდან.

სახეთა პარადიგმულობის ძიების მრავალი გზა გამოიკვეთა, მაგრამ არსებითია ამნაირი კვლევა-ძიება დაემყაროს ქართული ენის ბუნებას, მისი შინაფორმის თავისებურებებს, რაც უნდა ითვალისწინებდეს ენისა და კულტურის ისტორიის მთლიანობაში წარმოდგენას.

ძველი ქართული ლიტერატურის შესწავლის ხშირად მოიხმობდნენ ხოლმე ენის საკითხებს, მაგრამ ეს უმეტესწილად ხდებოდა ტექსტოლოგიური მიზნებით, ანდა სხვა კონკრეტული ფილოლოგიური პრობლემების გადაჭრისას. რასაკვირველია, ესეც ემსახურებოდა ლიტერატურის შესწავლას მხატვრულ-ესთეტიკური თუ საერთო-კულტუროლოგიური თვალსაზრისით. მაგრამ კვლევ განსახორციელებლად რჩება ლიტერატურული სახისმეტყველების საგანგებო და კომპლექსური დამყარება ენის შინაფორმაზე, ენობრივ სამყაროში ასახულ მსოფლმხედველებაზე, და ამ მხრივ, კულტურულ-ტიპოლოგიურ მიმართებებზე.

1. 1. 3. ქართული მწერლობა და, არსებითად, მთელი ქართული სახისმეტყველება ტიპოლოგიურად „ვერობულია“, რადგან ქართული მწერლობა ვითარდება აღმოსავლურ-ევროპულ (ანდა აღმოსავლურ-აზიურ) კულტურულ-ისტორიულ რეგიონში, რომელშიაც შედიოდნენ ბიზანტიური, კობტური, სირიული, ეთიოპური, სომხური, აღმანური და შემდეგ — სლავური მწერლობანი. ამასთანავე, ქართულ მწერლობას ინტენსიური ურთიერთობა ჰქონდა ებრაულ და სპარსულ მწერლობასთან. ყოველივე ეს საერთო კულტურული ორიენტაციის გამომხატველი იყო, რასაც შორეული ძირები ჰქონდა.

ამიტომ ქართული სახისმეტყველების ენობრივი საფუძვლების კვლევის დროს არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება ქართული ენის ისტორიული ძირების მიმართებას ინდოევროპულ ენებთან.<sup>3</sup>

1. 1. 4. თ. გამყარულიძისა და ვ. ივანოვის მონოგრაფიაში — „ინდოევროპული ენა და ინდოევროპელები“ საერთო-ინდოევროპული წინარე ენისა და რეკონსტრუირებული პროტოკულტურის კონტექსტში განხილულია ქართული ენის მონაცემები. ეს ემყარება კულტურის ლინგვისტურ პალეონტოლოგიას.<sup>4</sup>

ლინგვისტური პალეონტოლოგია ენობრივ რისა საშუალებას ქმნის ვიკლიოთ ენობრივი სახისმეტყველების უძველესი პოტენციალი, განსახოვნების უძველესი მონაცემების ბანი, რაც ვლინდება მითოსურ და ლიტერატურული ტრადიციებში (იქვე), ადამიანური სამყაროს ფუნდამენტალურ ფენომენთა ურთიერთმიმართებათა ხასიათი შიდა ცალკეულ სიტყვათა ბუნებაში მათი ისტორიისა და ასე ვთქვათ, პრეისტორიის გათვალისწინებით. უძველესი ძირების ძებნა ამ შემთხვევაში ითვალისწინებს პარადიგმულ მოდელთა წარმოჩენას და არა მხოლოდ წყაროთა გამოვლენას. ამიტომ აღნიშნულ მონოგრაფიაში წარმოდგენილ კულტურის ლინგვისტურ პალეონტოლოგიას შეიძლება დაემყაროს სახისმეტყველების ლინგვისტური პალეონტოლოგია.

რადგან დასახელებულ მონოგრაფიაში (კრძოდ, მის მეორე ნაწილში, გვ. 439-858) წარმოდგენილია „საგანთა სამყაროს“ კლასების ენობრივი მოდელები, ისინი ფაქტობრივად ხდებიან საფუძველი ქართული პარადიგმული სახისმეტყველების ტიპთა დადგენისათვის, მიუხედავად იმისა, რომ აქ ძირითადად ინდოევროპულ ენათა მონაცემებია, აქვე გათვალისწინებულია ქართულ და ქართველურ ენათა მონაცემებიც. არაერთი ფაქტია მოხმობილი ქართული მწერლობიდან (იქნება ეს „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული სახეები, შაირის სალექსო საზომი თუ სხვა), რომლებიც შეპირისპირებულია ინდოევროპული პროტოკულტურის ტრადიციებთან.

## 1. 2. პარადიგმული სახისმეტყველება და ენის შინაფორმა

1. 2. 1. სახეთა პარადიგმულობის შესასწავლად გამოიკვეთება ორი პრობლემა: ა) როგორ სახეებში ვლინდება სპეციფიკა ეროვნული ესთეტიკური მსოფლალექსისა? ბ) როგორ ვლინდება ენაში საფუძვლები პარადიგმული სახისმეტყველებისა?

ამ პრობლემათა კვლევა, გარკვეული ასპექტით, უნდა დაეფუძნოს დ. უზნაძის განწყობის თეორიას.<sup>5</sup> ზემოაღნიშნული პრობლე-

შეზღვევის შესაბამისად ამ მოძღვრებიდან უნდა მოვიშველიოთ ორი საკითხი: ა) განწყობის ეროვნული საფუძვლები; ენის შინაფორმა ვითარცა ეროვნული განწყობის (მზაობის) შემცველი და ბ) ენობრივი მსოფლზედგა როგორც საფუძველი პარადიგმული სახის-მეტყველებისა.

1. 2. უმეტესწილად გამოიყოფა ხოლმე განწყობის ორგვარი საფუძველი: ფსიქოლოგიური და სოციალური, მაგრამ ენობრივი სახისმეტყველების შესასწავლად განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს განწყობის ეროვნულ საფუძვლებს. ლიტერატურის სახისმეტყველებით ისტორია განწყობის ეროვნულ საფუძვლებს წარმოაჩენს ცნობიერადაც და არაცნობიერადაც, რადგან თვით განწყობა ქვეცნობიერს ემყარება. ქვეცნობიერი განსაზღვრავს პიროვნების მთლიანობას, მის მზაობას.<sup>8</sup> ამისდაკვალად, არსებობს „კოლექტიური ქვეცნობიერება“, რომელიც განსაზღვრავს ეროვნულ განწყობას, ეროვნულ მზაობას.

სახეშინალობა არაცნობიერი პროცესია. იგი დამოკიდებულია პიროვნების მზაობის რაგვარობაზე. „არაცნობიერი ჩვენში ნამდვილად არსებობს, მაგრამ ეს არაცნობიერი სხვა არაფერია, თუ არა სუბიექტის განწყობა“, — აღნიშნავდა დ. უზნაძე.<sup>9</sup> ასევე არსებობს „კოლექტიური ქვეცნობიერი“ და ამისდაკვალად — კოლექტიური განწყობა. ამისი გამომხატულებაა ეროვნული განწყობა, რომელიც ყველაზე სიღრმისეულად შედგენდება ენაში, კერძოდ, მის შინაფორმაში.

«Бессознательная разработка наиболее скрытых языковых принципов составляет нередко самую сущность словесного искусства» (Р. Якобсон).<sup>8</sup>

1. 2. 3. ენის შინაფორმა განსაზღვრების ქვეცნობიერი საფუძველი. გ. შპეტის მოსაზრებითა მოხმობით დ. უზნაძე მიუთითებდა, რომ „შინა ფორმა გარეთ გამოვლენილი ფორმა. ბგერითი ფორმა კი არ არის, იგი უფროს არის, რაც ამ გარეფორმის საფუძვლად უნდა ვიგულისხმოთ, რაც მას უკან ან მასში მარბია, მაგრამ თვით ბგერის აგებულების არაა, ბგერითი მასალით არაა აგებული“.<sup>9</sup>

მაშასადამე, ენის შინაფორმა უნდა ვიგულოთ ენის სახეშინალობითი პოტენციის საფუძვლად, თუმცა სახეშინალობისას დი-

დი მნიშვნელობა ენიჭება ყოველგვარ იმას, რაც „გარეფორმაში“ მიიჩნევა.

პარადიგმული სახისმეტყველებითისათვის გასათვალისწინებელია, ერთივე მხარეც მათე-ვლი ისტორია როგორც მხარეც მათე-ვლი ინდივიდუალური მსოფლზედგის ერთიანობა (რაც, როგორც ვთქვით, შედგენდება ენის შინაფორმაში), ხოლო, მეორე მხარე, შინაფორმა სიტყვისათვის ერთიანობა. პირველი მათგანი გვეხმარება სახეშინალობის ისტორიული პროცესის გასაგებად, ხოლო მეორე — ცალკეულ სახეთა შესასწავლად, რაც ნაწარმოებთა, ვითარცა სახეთა სისტემის, შესწავლის საფუძველია.

1. 2. 4. ენობრივი მსოფლზედგის ცვალებადობისა და, იმედგარე, მისი მთლიანობის თვალსაზრისით, საყურადღებოა ნაწარმოებთა ტექსტის ისტორია, რაც ნათლად იკვეთება შუა საუკუნეთა ძეგლების მაგალითზე. საკმარისია გავიხსენოთ „ნიონის ცხოვრების“ რამდენიმე რედაქცია („მოქცევათა ქართლისისა“, ლეონტი მროველისეული, არსენ ბერისა და უცნობი ავტორისა), აგიოგრაფული ძეგლების კომენტარი და მეტაფრასული რედაქციები, „ქართლის ცხოვრების“ რედაქციული ცვალებადობა და განსაკუთრებით „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის ისტორია, რომელიც სრულადაა შესწავლილი.<sup>10</sup>

„ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის ისტორიის შესწავლისას სხვა მრავალ ასპექტთა შორის საყურადღებო ხდება მხატვრულ სახეთა ცვალებადობა, ანდა მისი სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაცია თუ ადაპტაცია. მაგალითად, ნიშანდობლივია, რომ თეიმურაზ პირველი სწორედ იმას ეხმარებოდა ინდო-ზატაელთა ამბებიდან, რაც აღბეჭდილი იყო სპარსული პარადიგმული სახისმეტყველებით.<sup>11</sup>

ამიტომ, რომ ტექსტში შეტანილი ცვლილებანი ეპოქათა პარადიგმების კონტექსტში განიხილება.

1. 2. 4. მხატვრული სიტყვა სჭარბობს საგანსო, — ეს ნიშავს, რომ მხატვრული სახის შინაარსი (ცხადია, მხატვრულივე შინაარსი) არ ამოიწურება მისი მიმეტური რაობით. სწორედ ამით ვლინდება სიტყვის სახისქმნალობითი პოტენცია, მისი შინაფორმა. ეს ყარგად ჩანს ამ ტიპის მაგალითებით:

„რა მობრუნდა ქალი ჩემკე, შემოადგენს

სხივნი კლდესა,

ღაწვთა მისთა ელვარება ელვარებდა ზეხო ზეხა“ (სტრ. 1132).

ხაზგასმულ სიტყვები არაა გარერეალოზის ექვივალენტური (რომლისკენაც ისინი თითქოსდა მიმართულია), არამედ ვანცდის ექვივალენტურია. ამიტომ მათი მიჩნევა ვარსინამდვილის აღწერად შეუძლებელია. აქაა არაკნობიერად წარმოქმნილი ხატი, რომელსაც ნესტანის სილაშხის უბრალო აღწერას არ იძლევა, თუმცა მისი სილაშხიდანაა აღმოცენებული. ასეთივეა შემდეგი სახე: „მან ვანანთლა ქვეყანა, გაუდღეს შუქნი მზისანი“ (შდრ. „ამირანდარეჯანიანი“: „მე განათლო შენგან დაბრელებული ქვეყანაო“).<sup>12</sup>

დ. უზნაძე წერდა:

„უშეზღვედრე ხაზგასმით მიუთითებს, რომ სიტყვა არასდროს არ წარმოადგენს ექვივალენტს თვითონ გრძნობად მოცემული საგნისას, რომ იგი უფრო იმისი ექვივალენტია, თუ როგორ ასახავს მას სუბიექტი“.<sup>13</sup>

სიტყვაში, ვითარცა მიკროკოსმოსში, ძვეს სუბსტრატი ენის შინაფორმისა. სიტყვაშივე ჩანს „ენობრივი მსოფლზედვის“ ხასიათი.<sup>14</sup> (გ. რამიშვილი). ამასთანავე, ენა არაა სიტყვათა უბრალო წამი. ენა სახისმეტყველებითი მთლიანობადაა.<sup>15</sup>

სახეთქნადაობისათვის, კერძოდ, პარადიგმული სახისმეტყველებისათვის, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სიტყვათა სემანტიკური მიმართებების ხასიათი. როგორც ჩანს სწორედ მიმართებათა თავისებურებებითაა უახლოვდება ქართული ენა ინდოევროპულს (თ. გამყრელიძე, ვ. ივანოვი).<sup>16</sup>

### 1. 3. სახისმეტყველების ზესოციალური საფუძვლების შესახებ

1. 3. 1. ენაში ყველაფერია. გარკვეული აზრით, ენაში მოცემულია მთელი ადამიანური სამყარო და კიდევ მეტი რამ. ენა შეიცავს სამყაროს აბლებურად მოდელირების შესაძლებლობას. სამყაროზე ამგვარი „ზემოქმედების“ შესაძლებლობას ემყარება სახისმეტყველება.

სახისმეტყველების შესწავლა „კულტურის ლინგვისტური პალეონტოლოგიის“ საფუძ-

ვლზე გულისხმობს თვით ბუნებასთან ერთ ვულკანიკური მიმართების გავრცელებას. სწორედ ბუნებასთან მიმართების ხასიათი განსაზღვრავს ეროვნულ კულტურას (თავად ეს მიმართებაა ეროვნული განწყობა“ ელინდება ბუნებასთან მიმართებითაც.

1. 3. 2. იმას, რასაც „ეროვნულ განწყობას“ ვუწოდებთ, ლ. გუმბლიოვთან ეხმიანება „პასიონარობის“ ცნება. ეთნოსის რაობა განისაზღვრება პასიონარობის ხასიათით.<sup>17</sup> პასიონარობა გულისხმობს, რომ ბუნებასთან მიმართებისას არსებითია არა სოციალური, არამედ ეთნიკური ასპექტი (თუმცა ლ. გუმბლიოვი ზნერად არათანმიმდევრულია). ეთნოსი არა მხოლოდ პროდუქტი ბუნებისა, არამედ ბუნებაც თავისებურად „პროდუქტია“ ეთნოსისა. იგი სახეს იცვლის ეთნიკური ხასიათის კვალობაზე (თუ ეს ზემოქმედება შეუსაბამოა, თვით ეთნოსი იქცევა კიშერად).

შსგავსად სეამდა საკითხს ჭერ კლდე ციღეც:

«Как у отдельных индивидов, у народов и эпох есть свойственная им направленность духа или жизненная установка».<sup>18</sup>

ჩანს, „პასიონარობაც“ ნიშნავს „ცხოველმყოფელობით განწყობას“, ლ გუმბლიოვი წერს:

«Этногенетический процесс есть инерция на пассионерного толчка, при котором выделяется энергия живого вещества биосферы».<sup>19</sup>

ადამიანი ბიოსფეროს მიემართება არა მხოლოდ თავის ბიოლოგიური არსებობით, არამედ სულიერადაც. ბიოსფერო ასახება ენობრივ მსოფლზედვაში ცნობიერადაც და ქვეცნობიერადაც. ეგვევ ითქმის სახისმეტყველებაზე. „ცხოველმყოფელობითი განწყობა“ (მზობა) ანუ პასიონარობა შედგენდება ენაშიაც.

1. 3. 3. ლ. გუმბლიოვი ემყარება ვ. ვერნადსკის თეორიას ნოოსფეროზე. ნოოსფერო არის ის, რაშიაც ჩართულია ადამიანი არა მხოლოდ თავისი ბიოლოგიური არსებით, არამედ თავისი გონებით და სულიერებით, უფრო ზუსტად, ნოოსფეროა მთლიანობა ადამიანის სულიერ სწრაფვათა და იმ სამყაროს, რასაც კი ადამიანი თავისი სულიერი სწრაფვით მიემართება (ამ თვალსა-

ზრისით, ბიოსფეროც იქცევა ნოოსფეროდ) ნოოსფერო მოიცავს სოციალურ სფეროსაც, ეკოლოგიურსაც, ბიოლოგიურსაც, ასტროლოგიურსა და იმ სულიერ სფეროებსაც, რასაც სწვდება ან ვერ სწვდება ადამიანის გონება და რაც მოქმედებს მასზე ცნობიერადაც და ქვეცნობიერადაც. ენაში ცნობიერადაც და ქვეცნობიერადაც ჩანს ნოოსფერო.

ნოოსფერო ზეკლასობრივი რაობაა, ზეკლასობრივი ფენომენია ენაც (თუმცა ენაც მოიცავს სოციალურ მოვლენებსაც და ბიოლოგიურსაც). თავის არსით ზეკლასობრივი მოვლენა განსაზღვრება (ამიტომაც კლასიკური ნიშნები ხელოვნებისა ფსევდულია ნებისმიერი სოციალური ეპოქისათვის). განსაზღვრებაში უშუალოდ შემოდის მთელი ნოოსფერო და არა ოდენ კლასობრივი „ფილტრაციით“. ამისი პირობაა სწორედ ენის ზეკლასობრივობა და „ზესოციალურობა“.

1. 3. 4. აღნიშნული თეალსაზრისით, განსაზღვრების ბუნება ადასტურებს ვ. ვერნადსკის დებულებას, რომ „ცნობიერება კოსმიური მოვლენაა“. 19 პოეზიაში (და არა მხოლოდ მითოსში ან რელიგიურ ცნობიერებაში) გამოვლენილი კოსმიური ძალთა შეგრძნება ხშირად განიშარტებოდა და განიშარტება ხოლმე ვითარაც მეტაფორა ან ჰიპერბოლა, ე. ი. როგორც მხოლოდ პირობითი „ხერხი“ და არა როგორც ინტუიციური წყდომით აღმოცენებული ჰეშმარტი განცდა. მაგალითისათვის შეიძლება მოვიხმოთ გ. ტამბის „ლურჯა ცხენები“, ანდა მისი ლექსი:

„ზამთრის სიცივე მოდის მწარე  
ვგზერვისებად,  
შე რამ ახალი მათის ხლებით არ  
მელირსება,  
მოდის სიცივე და თარეში სულის  
ბორბტის,

დიდი სიცივე, კოსმიური სიცივე მოდის“.

აქ ორგვარი განცდაა: „ზამთრის სიცივისა“ და „კოსმიური სიცივისა“. მართალია, „კოსმიური სიცივე“ აქ მეტაფორაა, მაგრამ მას აქვს რეალური საფუძველი. აქ განცდილია „ბორბტი სულის“ ყოვლისმომცველი ძალმომრეობა. მეტაფორას რეალური შეგრძნება უდევს საფუძვლად.

1. 3. 5. ადამიანი კოსმიური მლთანობის ნაწილია და ადამიანური ცნობიერებაც ან სული ადამიანისა ნაწილია ყოვლისმომცველი

სულისა, ანდა ნოოსფეროსი, — ასეთი ვ. ვერნადსკის ის ძირითადი დებულებანი რომლებიც ნათელს ჰყენს განსაზღვრების შენიშვნა-ლოვან ასპექტებს. ვ. ვერნადსკის შეხედულებაში ეს დებულებანი თანამდებობაში მდებარეობს ერთი მეთოდებით მტკიცდება, მაგრამ, ჩვენი აზრით, აღნიშნული კონცეფცია თავის არსებით ნაწილში აგრძელებს იმ სააზროვნო ნაკადს, რომელიც ადრევე გამოვლინდა პლატონურ-ნეოპლატონისტურ მოძღვრებაში და კარგადაა ცნობილი შუა საუკუნეებში, კერძოდ, კანადოკიელ მოღვაწეთა პატრისტიკაში (გრიგოლ ნოსელი, გრიგოლ ნაზიანზელი, ბასილ დიდი) თუ არეოპაგოტიკაში. ის საქართველოშიაც ცნობილი იყო და განვითარებულია ი. პეტრიწის მოძღვრებაში.

შედეგობაში გვაქვს პლატონურ-ნეოპლატონისტური და ქრისტილოგიური მოძღვრება მიკრო და მაკრო კოსმოსზე, „სოფლისა“ და „ზესთასოფლის“ ურთიერთმიმართებაზე. ჩვენი კვლევა-ძიების მთავარი მიზანდასახულობის შესაბამისად, ქვემოთ შევეცდებით ვაჩვენოთ, რომ ამგვარ ბინარულ ურთიერთმიმართებათა გათვალისწინებას არსებითი მნიშვნელობა აქვს ქართული სახის მეტყველების თავისებურებათა წარმოსახენად და საამისო საფუძველიც ქართული ენის წილში ძვეს.

1. 3. 6. ვ. ვერნადსკის თეორია რომ თავისებური გაგრძელებაა პლატონურ-ნეოპლატონური და ქრისტიანული კონცეფციებისა. ამას ადასტურებს ბ. ფლორენსკის შემდეგი შენიშვნა:

«Хочу выразить мысль, нуждающуюся в конкретном обосновании и представляющую скорее эвристическое начало. Это именно мысль о существовании в биосфере, или может быть, на биосфере, того, что можно было бы назвать превматосферой, т. е. существовании особой части вещества, вовлеченной в круговорот культуры, или, точнее, круговорот духа. Непосредственность этого круговорота к общему круговороту жизни едва ли может подлежать сомнению. Но есть много данных, правда, еще недостаточно оформленных, намекающих на особую стойкость вещественных образований, проработанных духом, например, пред-



ასეთი განხილვის მიხედვით, სამყაროში არსებობს ბიოსფეროზე მაღლა მდგომი პნევმატფერო («პნევმატოსფერო»), რომელიც თავს იჩენს ხელოვნებაში. ეს არაა მისტიკური სფერო. მისტიკური სფერო ამის მიღმაა. განსაზღვრება სწვდება «პნევმოსფეროს», მაშასადამე, ნოსტეროს.

ამიტომ განსაზღვრების ბუნების შემოფარგვლა სოციალური ფაქტორებით ისევე შეუძლებელია, როგორც ენის ბუნებისა.

1. 4. 6. ზემოაღნიშნული მოსაზრებები აღსატურებს განსაზღვრების საკითხთა დაკავშირებას ენის ზესოციალურ ბუნებასთან და წარმოაჩენს განსაზღვრებაში მუდმივმოქმედი პარადიგმების არსებობის შესაძლებლობასაც. საამისოდ ვ. ვერნადსკის ნოსტეროს კატეგორია უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მისი ლ. გუმბოლივისეული მატერიალისტური მოდერნიზაცია (მეტადრე, ბოლოდროინდელ შრომებში), რომელიც მხოლოდ იმით იპყრობს ყურადღებას, რომ ადამიანი არაა ოდენსოციალური არსება; ამისდაკვალად, განსაზღვრებაც არაა ოდენსოციალური მოვლენა. ამიტომ მისი ბუნება უფრო ღრმად იხსენება ენის ისტორიით, ვიდრე კონკრეტული სოციალური ფაქტორებით.

ამ თვალსაზრისისათვის გაცილებით ფართო და მყარ საფუძველს ქმნის შ. ნუცუბიძის ალეთოლოგიური ესთეტიკის პრინციპები.

### 1. 4. „მშვენიერება ვითარცა ესთეტიკური კეშმარიტება“

1. 4. 1. ქართული სააზროვნო ტრადიცია ზემოაღნიშნულ პრობლემებს უახლოვდება პლატონურ-ნეოპლატონისტურ მოძღვრებათა გზით, რისი ქრისტოლოგიური გადამუშავებაც განაბორცვლა იოანე პეტრიწმა, რომლის განვითარება თანამედროვე მეცნიერულ დონეზე შეიძლება დავინახოთ შ. ნუცუბიძის ალეთოლოგიურ ესთეტიკაში.<sup>21</sup>

ალეთოლოგიური ესთეტიკის მიხედვით, სიტყვებში უნდა ვეძიოთ არაცნობითი, უფრო ზუსტად, ზეცენე ბითი შინაარსი. ამიტომაც ეს თეორია ყურადღებას წარმართავს სიტყვის შინაფორმისკენ.

1. 4. 2. მისი ძირითადი ესთეტიკური დებულება ასეთია — მშვენიერება უნივერსალური კეშმარიტებაა.<sup>22</sup> ე. ი. მშვენიერება ემართება იმ სფეროს, სადაც ესთეტიკური და ლოგიკური ერთმანეთს ჰკვეთს კონკრეტული მშვენიერება სიტყვის სემანტიკის მიღობურ სფეროშია. ეს ეხმიანება გერმანული კლასიკური ფილოსოფიიდან მომდინარე განმარტების „ხელოვნებისა“ — „ხელოვნებააო კეშმარიტების უშუალო კერტა“.<sup>23</sup> ეს უკანასკნელი ძალზე ახლოა „სახის“ იოანე დამასკელისეულ განმარტებასთან, რომელიც გავრცელებული იყო ძველ ქართულ მწერლობაში — „სახეთო ხილვა და ჩვენდა დაფარულია“.<sup>24</sup> ესეც გვიჩვენებს, რომ ალეთოლოგიური ესთეტიკა შუა საუკუნეებში ცნობილ კლასიკურ მოძღვრებასაც ემყარება.

1. 4. 3. ქართულ სააზროვნო ტრადიციათა ისტორიაში ყველაზე მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს „სახეზე“ შემუშავებულ მოსაზრებებს. „სახეზე“ მოძღვრება ქართულ აზროვნებაში გადაქცეულია კოსმოლოგიის საფუძვლად. იოანე პეტრიწის შეხედულებით, სამყარო საბეთა სისტემაა. სამყაროში მოვლენები ერთმანეთს უკავშირდებიან სახეობრივად.<sup>25</sup> ამ გავებით, სახე ზეცნობიერი ფენომენია, ამასთანავე „სახე“ კონკრეტულია და საგნობრივი.

შ. ნუცუბიძის შეხედულებით, კეშმარიტება («ესთეტიკური კეშმარიტება, ანუ მშვენიერება») დგას ყოველგვარ დაპირისპირებულობაზე მაღლა. ამას უშუალო კავშირი აქვს შუასაუკუნეობრივ მოძღვრებასთან ანტინომთა შესახებ, რომელიც განსაზღვრების თეორიათა ერთ-ერთი საფუძველი იყო. ეს მოძღვრება ანტინომიზმისა და ხელდავდა თვით სიტყვაშივე. სწორედ ანტინომიზმობა ანიკების სიტყვას განსაზღვრების უნარს.

ამ მხრივაც შ. ნუცუბიძის ალეთოლოგია აგრძელებს არეოპაგიტისა და პეტრიწის სააზროვნო ტრადიციებს. ამიტომაც მას უნდა დაეყრდნოს ქართული პარადიგმული სახის-მეტყველების კვლევა, მეტადრე, როცა საქმე ეხება შუასაუკუნეობრივ სახისმეტყველებას.

ამავე თვალსაზრისით, გამოსაყოფია კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი.

1. 4. 4. ალეთოლოგიური მოძღვრებით, კეშმარიტებას, ვითარცა ყოველგვარ დაპი-

რასპირებულობაზე მალამდგომს, ადამიანი სწვდება „სიბრძნით“ და არა თეორიულ-ფილოსოფიური აზროვნებით. ე. ი. ადამიანი „სიბრძნით“ მალდდება ანტიომიურ დაპირისპირებულობაზე. ესეც ტრადიციულ მოძღვრებას უკავშირდება.

„სიბრძნე“ ერთ-ერთი უმთავრესი კატეგორიაა ძველი ქართული ესთეტიკისათვის (გაეიხსენოთ, რუსთაველის დეფინიცია: „შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი“, რაც ნიშნავს, რომ პოეზია ეკუთვნის არა „ტექნეს“ არამედ „სოფიის“).

რაც მთავარია: ძველი ქართული ესთეტიკის საფუძველს წარმოადგენდა მოძღვრება „ორგვარ სიბრძნეზე“.<sup>26</sup> „სიბრძნეს“ ორგვარი მნიშვნელობა ჰქონდა: 1. „სიბრძნე ამა ქვეყნისაი“ (შდრ. „გან-შე-რაი-აყოფა ღმერთმან სიბრძნეი იგი ამის ქვეყანისაი“. I კორ. 11-და 2. ზესთასიბრძნე.

1. 4. 5. აქ უკვე დადებულია საფუძველი, რათა სიტყვის სემანტიკაში გამოიყოს ორი მხარე: კონკრეტული და ზოგადი, სხვაგვარად, ერთის მხრივ, მისწრაფება კონკრეტულობისაკენ. ხოლო მეორეს მხრივ მისწრაფება ზოგადობისაკენ. ამათი ურთიერთმიმართების ხასიათში (ბინარულობაში) შეიძლება დაინახოთ ენობრივი მსოფლზედვის ზოგი თავისებურება.

ამგვარი გაგება ამკვიდრებს ლიტერატურის სახეობრივ აღქმას.

## II. საკითხთა შესწავლის ისტორიიდან

### II. 1. „სახის“ კატეგორია ბიზანტიურსა და ქართულ ესთეტიკაში

II. 1. 1. ძველქართული სასულიერო მწერლობის თითქმის ყველა დარგი (მათ შორის, ახალი მხატვრული მწერლობის წინამორბედი დარგები აგიოგრაფია, ჰიმნოგრაფია, აპოკრიფები, პომილეტიკა და სხვანი) ბიზანტიურ ესთეტიკას მიჰყვება. საერო მწერლობაზე კი გავლენას ახდენდა სპარსული სახისმეტყველებითი პარადიგმები, თუმცა ქართულ საერო მწერლობას ეროვნული სახე არ დაუკარგავს შამნიაც კი, როცა ამისი

რეალური საფრთხე არსებობდა (თითქმის პირველის სპარსოფილური სკოლა). ამიტომაც მასში სხვაგვარი პარადიგმებიცაა.

II. 1. 2. ძველი ქართული ესთეტიკის ბიბლიის შემდეგ განსაზღვრულწესისაა მნიშვნელობა ჰქონდა პატრისტიკულ ქრისტიანობას, კერძოდ, პატრისტიკულ ეგზეგეტიკას. განსაკუთრებით, სახისმეტყველებით (სიმბოლურ) ეგზეგეტიკას.

სახისმეტყველებითი ეგზეგეტიკა ფაქტობრივად ბიბლიურ სახეთა პარადიგმებად დასახვავს; ეს ეხება ყველაფერს, ყველა მისტიკურ მოვლენას: სამებას, შესაქმეს, ადამის დაცემას, კენის ცოდვას, თორმეტ საუფლო დღესასწაულს და სხვას; ბიბლიურ პირებს, საღვთო სახელებს, ღვთისმშობლის სახელებს, ასევე, თვით ფრაზეოლოგიას თუ — ცალკეულ სიტყვებს.

II. 1. 3. ბიზანტიურ ესთეტიკაში უმთავრესი კატეგორიაა „სახე“.<sup>27</sup> რადგან „სახეა ხილვა და ჩვენება დაფარულისა“ (იოანე დამასკელი), განსაზღვრულია სიტყვის ორპლანიანობა: ერთია, კონკრეტულობა სიტყვისა, მეორეა მისი მიღებული მხარე (წინასახე). მთავარია არა სიტყვის მიმეტური ბუნება (ანუ ასეთი მიმართება: სიტყვა-საგანი), არამედ სიტყვათა „ზიარება“ საყოველთაო უნივერსალიზებთან. სწორედ ეს მომენტია არსებითი ქართულ სიტყვაში ორპლანიანობის რავგვარობის გასააზრებლად.

ე. პანოფსკის იკონოლოგიური შეხედულებით, კონკრეტულიდან უნივერსალიზებისკენ სვლას ითვალისწინებს ბიზანტიური ხელოვნების ნებისმიერი სახე.<sup>28</sup> ამიტომაც ქრისტიანობაში ყოველგვარი სახე ეიკონურია (ანუ ხატისებურიცაა), იქნება ეს თვით ხატი, არტიტეტურული სახეები თუ სიტყვიერი სახეები. ქრისტიანულ ხელოვნებაში სიტყვა უნდა განვიხილოთ როგორც ხატი.

II. 1. 4. ნებისმიერი სახე რომელიმე პარადიგმას ეზიარება და, გარკვეულ აზრით, თვით იქცევა პარადიგმად („სამყარო სუფევს წესრიგსა და მშვენიერებაში შემადგენელ ნაწილთა გარკვეული თანაზიარებით“, — აღნიშნავს ე. ყილსონი<sup>29</sup>). ე. ყილსონთან ისიც ჩანს, რომ სახე არ შეიძლება დაეიყვანოთ ოდენესთეტიკურ რაობაზე,<sup>30</sup> რაც არ ნიშნავს, რომ მისგან ესთეტიკური რაობა გამორიცხულია. ცნობილია აზრით, როცა არ არსებობდა ოდენესთეტიკური რაობანი, ეს

ნიშნავდა, რომ ყველაფერში ხედავდნენ ეს-  
თეტიკურს, ამიტომ თვით ესთეტიკური ბუ-  
ნება სიტყვისა ქრისტიანულ მწერლობაში  
ბიბლიური ქრისტოლოგიითაა განსაზღვრე-  
ლი (ე. ეილსონი აღნიშნავდა: „ის ფაქტი,  
რომ საღვთო წერილში არ იყო ფილოსო-  
ფია. უფლებას არ გვაძლევს მხარი დავუჭო-  
როთ აზრს, რომ თითქოს საღვთო წერილს  
არ ძალუძს გავლენა მოახდინოს ფილოსო-  
ფიაზე“<sup>31</sup>).

ქვემოთ ჩვენ სიტყვიერ სახეებს ვეხებით  
და ამ მიზნით ე. ეილსონის დაკვირვებებს  
შემდეგი მნიშვნელობა ენიჭება: ყოველ სა-  
ხეს თავისი კონტექსტით ერთი გარკვეული  
მიზანდასახულობა აქვს, მაგრამ სახის სიტ-  
ყვიერ შედგენილობის სემანტიკური სივრცე  
გაცილებით ფართოა, ვიდრე ერთი კონკრე-  
ტული მიზანდასახულობა. ეს გამომდინარე-  
ობს სიტყვის უნივერსალურობისაგან, აქე-  
დანვე მოდის სახის უნივერსალობაც.

II. 1. 5. აგიოგრაფიულ სახეთა ზოგადობა  
ამაღლებულობის კატეგორიას ემყარება  
(„მშვენიერების ცნება პირდაპირ კავშირშია  
კლასიკურ ხელოვნებასთან, ამაღლებულისა  
კი ბიზანტიურ ხელოვნებასთანა“, — აღნი-  
შნავს პ. მიხელისი<sup>32</sup>). ამას ავლენს ქრისტი-  
ანულ ხელოვნებაში „ტრანსცენდენტური დე-  
მიტერიალიზებული არსებანი, უსაზღვრო სი-  
ვრცეები, არამიწიერი სინათლე“ და ა. შ.  
პ. მიხელისი ითხოვს, რომ მიუხედავად გან-  
სხვავებისთვის არსებული უნივერსალური  
წინაპირობებისა, ხელოვნების ანალიზისას  
ამოსავალი უნდა იყოს კონკრეტული სახე-  
ები. „თორემ ვეთანი ხარებზე წინ წავაო“<sup>33</sup>

ფიქრობთ, რომ განსახოვნების შესწავლი-  
სას ენის ბუნების გათვალისწინება სწორედ  
კონკრეტულ სახეთა ანალიზს მოემსახურება  
და არა მხოლოდ სახეთქმანადობის ზოგად  
პრინციპთა შესწავლას, რომლის გათვალის-  
წინებასაც ავრთვევ არსებითი მნიშვნელობა  
აქვს, მეტადრე, შუასაუკუნეობრივი კანონი-  
ზებული სახისმეტყველებისათვის.

II. 1. 6. პარადიგმათა ყოვლისმომცველ-  
ობას და ერთიანობას გვიჩვენებს უნივერსა-  
ლურ მოდელთა ურთიერთმსგავსი განხორცი-  
ელება ხელოვნების სხვადასხვა დარგებში.  
ე. პანოფსკი გოთიკურ არქიტექტურაში ხე-  
დავს „ეიზუალურ ლოგიკას“, რომელიც ემ-  
ყარება ფსევდო-დონისე არეოპაგელის იე-  
რარქიზმის პრინციპს (კერძოდ, ზეციურ და

ამქვეყნიურ იერარქიათა ურთიერთმსგავსე-  
ბის), რის პირდაპირ ანალოგიასაც იგი ხე-  
დავს დანტე ალიგიერის „ლეთეცტრეკ-ლოგე-  
ლიაში“<sup>34</sup> (ნათლად ჩანს ეს „აბოლუტური  
წამებაშიც“). აქ აბოს სულიერი განწყობების  
საფუძვრები მოწოდებულია ცხრა ცის სიწ-  
ვინდეთა იერარქიის შესაბამისად. ცხრა ცის  
იერარქია წარმოდგენილია ქართულ ტაძარ-  
ში ფრესკათა განლაგებით კარიბჭიდან სა-  
კურთხველისაკენ).

საერთო მოტივთა და გამოსახვის ბერბთა  
ერთიანობის წარმოაჩენს იერარქიზმის პრინ-  
ციპს თ. დემუსისა<sup>35</sup> და სხვათა სპეციალური  
გამოკვლევები.<sup>36</sup>

II. 1. 7. სიტყვის სემანტიკური ველის  
იერარქიული შრეების გასაზარებლად მნიშ-  
ვნელობა აქვს არ მხოლოდ თვით ენობრივ  
მონაცემებს, არამედ სახვითი ხელოვნების  
სახეთა პარადიგმულობასაც.<sup>37</sup> სიტყვიერ  
განსახოვნებას ბევრი რამ აქვს საერთო ფრე-  
სკასთან, ხატთან, ზურთთმოდერებასთან.  
ტაძართა ფრესკული მოხატულობის პარადი-  
გმული მიზანდასახულობა მრავალმხრივ  
განპირობებულია იმით, თუ ვისდამია  
მიძღვნილი ტაძარი და რა ტიპის ლიტურ-  
გიაა მისთვის წამყვანი. (თ. დემუსი).<sup>38</sup> ტაძარ-  
ში ნებისმიერი განსახოვნებისა და ნების-  
მიერი ლიტურგიის საერთო მიზანია სოფ-  
ლისა და ზესთასოფლის დაკავშირება.<sup>39</sup> ამ-  
ავე აზრით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სასუ-  
ლიერო მწერლობაში ნებისმიერი სიტყვიერ  
განსახოვნება, უმორველეს ყოვლისა, ლი-  
ტურგიულია და მხოლოდ ამის შემდეგ და ამ-  
ვე ფარგლებში შეიძლება იყოს ესთეტიკური.  
ე გ ე ვ ე ქ მ ნ ის ს ი ტ ყ ვ ის ბ ი ნ ა რ უ ლ ი  
ს ე მ ა ნ ტ ი კ ის ს ა ფ უ ძ ვ ე ლ ს.

სიტყვა ჩართულია ყოფიერების იერარ-  
ქიულ სტრუქტურაში. ე. ი. სიტყვა უბრალოდ  
კი არ ასახავს ამ სტრუქტურას, არამედ მისი  
უნივერსალური ნაწილია.

## II. 2. ქართული პარადიგმატიკის შესწავლის ისტორიიდან

II. 2. 1. ძველი ქართული მწერლობის პა-  
რადიგმული სახეები ენობრივ მოვლენებთან  
კავშირში უმეტესწილად შეისწავლებოდა  
ცალკეული ფილოლოგიურ საკითხებთან და-  
კავშირებით, თუმცა არაერთი მნიშვნელო-

2. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 1990

ვანი საკითხია განხილული ქრისტოლოგიის არსებით პრობლემებზე დამყარებით (ჯ. კეკელიძე, პ. ინგოროყვა, შ. ნუცუბიძე, ილ. ბარამიძე, ე. მეტრეველი, ა. გაწერილია, გ. იმედაშვილი. ს. ციოშვილი ნ. ნათაძე, რ. ბარამიძე, თ. თვარაძე, ზ. გამსახურდია, თ. გრძელიძე, მ. გვიგინიშვილი, გ. ფარულავა, ე. ხინთიბიძე, ლ. გრიგოლაშვილი). ამ მხრზე განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა ჯ. კეკელიძის გამოკვლევანი.

ფილოლოგიურ ძიებათა სფეროში მოპოვებულმა შედეგებმა შექმნა საფუძველი ძველი ქართული მწერლობის, კერძოდ, ქართული აგიოგრაფიის მხატვრულობის თვალსაზრისით შესწავლისათვის.

II. 2. 2; პარადიგმულ სახეთა ენობრივ მოვლენებთან კავშირი ზშირად განიხილება ლიტერატურულ წყაროთა დადგენის დროს. ცხადია, ყოველი ლიტერატურული წყარო არაა პარადიგმა. ლიტერატურული წყაროს ძიებისას ყურადღება ექცევა წყაროს სიძველეს და მის ფილოლოგიურ თანხვედრას ტექსტთან. არქიტოპები და პარადიგმები გულისხმობს ტიპოლოგიურ მიმართებებს, ე. ი. ისეთ წყაროს, რომელსაც სახისმეტყველებითი პოტენცია გააჩნია. მაშასადამე, წყაროს დადგენა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს პარადიგმის დადგენას და მის ახსნას. პარადიგმათა ძიება ითვალისწინებს განსახილველების პოტენციალთა დადგენას. (პრინციპით: „თესლი გარდუვალობაჲთ ყველილსა“. რ. თვარაძე. ი. პეტრიწი წერდა: „თესლითა შორის არიან ყოველინივე: გული, ღვიძლი, ტვინი, სხეული, ძუალი, ძარღვნი, ფრცხილნი, თმანი, გარნა შეურევნელად. და კუალად მარცულთა ზედა ვითარ იფქლთა შორის წუელია, თიხაი, ლერწამი, მუხლი, — ყოველივე ერთებრივ და არა შეერთებულად“).<sup>40</sup>

II. 2. 3. ფუნდამენტური ქრისტოლოგიური პრინციპების ეროვნული ადაპტაციის შესწავლა ჯ. კეკელიძის ნაშრომებში საფუძვლებს ქმნის ქართული პარადიგმული სახისმეტყველების კვლევა-ძიებისათვის, კერძოდ, ენობრივი თვალსაზრისითაც. თვით ეკლესიულ პარადიგმულ სახეთა შინაარსის გარკვევისათვის საჭირო ხდება კომპოზიციური წყობის პარადიგმული მოდელების გათვალისწინება. ამ თვალსაზრისით, საყურადღებო ხდება ის პარადიგმული კომპოზიციური მოდელები, რომლებიც ქართულმა საერო ლიტერატურამ

რამ გამოიყენა სასულიერო მწერლობიდან (ჯ. კეკელიძე).<sup>41</sup>

საკუთრივ აგიოგრაფიისათვის დამახასიათებელი პარადიგმული კომპოზიციური მოდელების სამ სახეს გამოვყავთ: 1. ტიპურალურ-ციკლური სტრუქტურის მქონე კომპოზიციები, სადაც ერთი მთავარი პერსონაჟის ძირითადი ამბის ირგვლივ დაჯგუფებულია სხვა არერთი ციკლი ამბებისა („გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“, ათონელთა „ცხოვრებანი“; წმინდა გიორგის ხატები, სადაც ცენტრში წმინდანის მთავარი გამოსახულებაა, ხოლო მის ირგვლივ მედალიონების სახით მოკეპულია წმინდანის ცხოვრების ეპიზოდები); 2. ტრიპტიქული სტრუქტურა („ამოს წამება“, სამკარედი ხატები); 3. უწყვეტ ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობაზე აგებული კომპოზიციები („შეშინიკოს წამება“).

„ამოს წამება“ აგებულია ღერძული სიმეტრიის მიხედვით სამკარედული ხატების მსგავსად: I თავი ქდაგება, მასში წარმოდგენილია ქართლის იმდროინდელი ვითარება და საღმრთო სახელები. საკუთრივ ამოს თავგადასავალი II-III თავებშია, ხოლო IV თავში ამოს ქება I თავში მოკეპული იდეალების შესატყვისად. ამგვარი სტრუქტურა შეიძლება გამოისახოს შემდეგი სქემით: a (Iთ) — b (II-III თავები) — c (IVთ.), I თავში მოკეპული პარადიგმული საღვთო სახელების მიხედვითაა დახასიათებული ამო IV თავში: „კარი სამოთხისა განალე“; აბოა „გზა“, „ტარიგი“; „მოძღულარ ჩუენდა იქმენე“, „ვარდი ეკალითად გამორჩეული“; „ვითარცა უბორცოჲმან დაითმინე სიკელილი“. აქვე, IV თავში, ამოს სულიერი სიწმინდე სიკეთის ცხრა ზეალმავალ პარადიგმულ საფეხურთანაა შედარებული. ასე რომ, ამოს დახასიათებანი არაა ნებისმიერი, არამედ უშუალოდ მიჰყვება კანონიერ პარადიგმებს. ნებისმიერი სიტყვის შინაარსი გაუგებარი იქნება პარადიგმულ პირველსახეთა გაუთვალისწინებლად. ამიტომ, მაგალითად, „კარი სამოთხისა“ გულისხმობს, ერთს მხრივ, ქრისტეს, ხოლო მეორეს მხრივ, ამოს.<sup>42</sup> მსგავსი სახისმეტყველება დამახასიათებელია სხვა აგიოგრაფიული თხზულებებისათვისაც.

ჰიმნოგრაფიაში პარადიგმულობას განსაზღვრავდა ძლისპირ-დასდებულთა სისტემა. მაგრამ საგალობელთა პარადიგმულობა ამით არ ამოიწურებოდა. მაგალითად, დავით აღმა-

შენებლის „გალობანი სინანულისანი“, გარდა იმისა, რომ მიჰყვება 50-ე ფსალმუნსა და, ამისდაგვარად, ანდრეა კრიტელის „დიდ კანონს“, თითქმის ყოველი სიტყვით თუ შესიტყვებით ან ეხმიანება, ანდა პირდაპირ მიჰყვება ბიბლიას, პატარასტიკულ ეგზეგეტიკას და სხვა პარადიგმებს. პარადიგმულობა სარულიადაც არ უკარგავს ორიგინალობას ნაწარმოებს.<sup>43</sup> თვით სახის ორიგინალობა არ გამოირიყნება პარადიგმულობით. საკმარისია გაიხსენოთ უაღრესად გავრცელებული პარადიგმა „მზიანი ღამისა“ (მ. გვიგინიშვილი).

ქართული საერო მწერლობა ძირითადად ეროვნულ პარადიგმულ სახისმეტყველებას დაემყარა, მაგრამ ამასთანავე მძლავრობს აღმოსავლურ მწერლობათა პარადიგმები,<sup>44</sup> უმეტესწილად მეტაფორული ტროპიკის, საფლავნო და სამიწუნრო კონვენციური მოტივების სახით.<sup>45</sup>

სპარსულ მწერლობაში შემუშავებული იქნა მყარი, შებლონური ტროპიკის მთელი სისტემა, რომელიც გავრცელებას სპარსული ლიტერატურული სამყაროს გარეთაც (ე. ჯაველიძე)<sup>46</sup>, რომლის გათვალისწინება ქართული მწერლობისათვის საჭიროა არა მხოლოდ მსგავსებათა, არამედ განსხვავებათა წარმოსაჩენადაც. იქ სადაც თითქმის მოსალოდნელი იყო შეხვედრები, განსხვავებანი და სტერადები. მაგალითად, მგრძნობელობის პიპერტროფიკების კვალობაზე „გულის“ განსაზღვრებისას „ვეფხისტყაოსანში“ თითქმის უნდა არეკლილიყო სპარსული პოეტიკის ნიშნები. „გული“ შემდეგი შედარება-მეტაფორებით იხატება აღმოსავლურ პოეზიაში: ქვეყანა, ქალაქი, ეგვიპტე, ბაღდადი, სულთანი მონა, ტახტი სასახლე, დივანი, ავადმყოფი, დაკოდილი, ქურდი, ტყვე, ჩამოხრჩობილი, ხელი, მეჭუნე, დამსხვრეული, უბედური, ყომარბაზი, მთვრალი, ყარიბი, ავრა, ჯამბაზი, ნგრეულეთი, პარემი, ჰელეეთი (სენაკი), ყანდალი, ქაბაბი, მლოცველი, ბუღბუღი, თუთიყუში, გვრიტი, მტრედი, ვარდნარი, ცრია, ცეცხლი, ქაბაბი, წყალი, ზღვა, მყვინთავი, ნავი, სანიშნე, ნადირი, ყურბანი, მებაღე, თოკით ჩამოხრჩობილი, ცა, ქვეყანა, სარკე, შუშა, სირჩა, ჯამი, თასი, კახა, ნეი, უდი, დეფი, მუტრიბი, დაფა, ეფვანი, მგზავრი, ბნელეთი, იაკობი, ისკანდერი, მუშრიდი, დერეში, სული, უსხუელა“.<sup>47</sup>

არც ერთი ამ სიტყვათაგანი „გულის“ გა-

მოსახატავად „ვეფხისტყაოსანში“ არ გამოიყენება, ამევე დროს შეხვედრები აღმოსავლურ პოეზიასთან ჩანს სახის დაწვრილ ბაგის მეტაფორული გამოხატულებებში.

გვიგინიშვილი

### III. ქართული პარადიგმული სახისმეტყველება და ქართული ენა

#### III. 1. კულტურის ლინგვისტური მალეონტოლოგია და მიმართებათა სისტემები ენაში

III. 1. 1. განსაზღვრების ეროვნული საფუძვლები ძვეს ენაში. ენა ეროვნული კულტურის სახეა. ენაში ჩანს არა მხოლოდ საკუთრივ — ეროვნული, არამედ ისიც, თუ რას ითვისებს და ითავისებს ეროვნული კულტურა. თუ რა უნდა გაითავისოს ეროვნულმა კულტურამ, ამის იმპულსი იძლევა ენა. ენაში იისახება ორგანულ კულტურულ ურთიერთობათა წარმონაქმნიც და უცხო კულტურა ანექსიის შედეგებიც. ამიტომ ენობრივი შეპირისპირებანი საშუალებას ქმნის განსაზღვრების ტიპოლოგიური ბუნების კვლევისათვის.

«Ограничение исследования языка только вопросами его структуры сменяется в последние два десятилетия принципом изучения языка как продукта человеческой культуры в тесной связи с этой культурой на широком фоне истории носителей языка» (Т. В. Гамкрелидзе, Вяч. Вс. Иванов).<sup>48</sup>

III. 1. 2. თ. გამყრელიძისა და ვ. ივანოვის მონოგრაფიაში — „ინდოევროპული ენები და ინდოევროპელები“ ქართული ენის ტიპოლოგია განხილულია ინდოევროპული წინარე-ენისა და პროტოკულტურის ისტორიულ-ტიპოლოგიური ანალიზის ფონზე. აქ ენობრივ მონაცემთა საფუძველზე წარმოჩენილია კულტურის ისტორიის ორი ძირითადი საფუძველი: მითვისისა და რიტუალურ მოტივთა ენობრივი სისტემები, ამასთანავე, აღმიაწერი ყოფის ფუნდამენტურ ფენომენთა საგნობრივი კლასები. ყოველივე ეს ინდოევროპულ მასალასთან ერ-

თად განხილულია ქართული რეალობით, რაც კმინის საფუძვლებს ქართული პარადიგმული საბისმეტყველების ტიპოლოგიური ბუნების შესასწავლად. რადგან მითოსური და რიტუალური მოტივთა ტიპოლოგია და საგანთა კლასიფიკაციის პრინციპები შინაგანად შეიცავს საბისმეტყველებით პარადიგმათა წარმოქმნელ კანონზომიერებას.

«Составительский семантический анализ слов отдельных индоевропейских диалектов и фрагментов текста в различных индоевропейских традициях и связанной с ним метод «лингвистической палеонтологии культуры» позволяет реконструировать семантический словарь лексем индоевропейского праязыка и восстановить общую картину индоевропейской протокультуры в широком антропологическом смысле носителей индоевропейского праязыка» (Т. В. Гамкрелидзе, Вяч. Вс. Иванов).<sup>17</sup>

სახისმეტყველებითი ცნობიერების საფუძველია-საფუძველია სწორედ კომპლექსური ანთროპოლოგიური მსოფლმხედვა, რადგან იგი გულისხმობს მთლიან ადამიანს.

III. 1. 3. რასაცრაველია, პარადიგმულ სახეთა კანონზომიერებების პირდაპირ დაყვანა „სემანტიკურ ლექსიკონში“ წარმოდგენილ მოვლენათა კლასიფიკაციის პრინციპებზე არ იქნებოდა მართებული. საბისმეტყველებელთა ენობრივ მონაცემთა შევსება და მოდელირებაა, მაგრამ მეორადი მოდელირების სპეციფიკაც ენაშია. მის შინაფორმაში, სწორედ მისი ძირების ძიებისკენა მიმართული „ელტერის ლინგვისტური პელეონტოლოგია“, რადგან იგი ითვალისწინებს ენისა და ელტერის მთლიანობაში გააზრებას.

შეუძლებელია პარადიგმულ საბისმეტყველებაში თავი არ იჩინოს სამყაროს სტრუქტურის საეკენეთა მანძილზე შემეშავებულმა მოდელებმა, კერძოდ, იმან, თუ როგორაა ფუქსირებული ენაში ადამიანის უფასო დაკავშირებულ ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენათა ურთიერთმიმართება.

სახისმეტყველების შესწავლა პარადიგმებით ვერ აღიწერება. პარადიგმულობა სახე-ტყმნადობის ზოგად მხარეს, მის ზოგად პრინციპებს ეძება. უმოკერესა ცალკეული სახის თავისთავადობა, მისი განუმეორებლობა, სწორედ ამასთან მიაბლოცება საბოლოო მიზანს, მაგრამ ამ მიზნის განხორციელება

შეუძლებელია, სახეთა პარადიგმების შესწავლის გარეშე. პარადიგმულობა მისი ბისმეტყველებული სახესტრუქტურულ სახისაის. სახისტყმნადობის ერთგვარებულ განსაზღვრავს ენაში ფიქსირებული ნიშნებისათვის ურთიერთმიმართების პრინციპები. ამ მხრე, ერთგულ თავისებურებათა ზოგად-ელტერული ფონზე განსაზღვრულად არსებითია კონკრეტული ენობრივი მონაცემებით გავიფიქრების „შეპირისპირებათა ინდოევროპული სტრუქტურა“ (თ. გამყრელიძე, ვ. ივანოვი).<sup>18</sup>

III. 1. 4. მოვლენათა შეპირისპირების სტრუქტურა გულისხმობს სხვადასხვაგვარ მიმართებას: მსგავსება-განსხვავებებსაც, ოპოზიციისა და პოლარიზაციის თავისებურებებსაც.

ქართულში ცხოველთა კლასი უკავშირდება სოცოტლეს, მაგრამ ენობრივად მასში არ შედის მცენარეთა კლასი. სოცოტლეს ცხოველებთან აკავშირებენ სოც-ეს, ცხოველის ძირს, ცხოველთა კლასიდან ენობრივად განცალკევებულია გარეული ცხოველი (ნადირი, უფრო ძველი ძირისა ჩანს „შეცო“). კლასიფიკაციის ამგვარი ენობრივი მოდელისაგან განსხვავებულ მონაცემებს გვიჩვენებს ზოგიერთი ლიტერატურული ძეგლი, რომლებშიც, აღბათ, თავს იჩენს თეორიული გზით შემოსული თვალსაზრისი. ამ გაგებით, კლასიფიკაციის საფუძველია „სელი“ და არა — „სოცოტლე“, თავისი მრავალი ფორმით, როგორც ჩანს, ადრეულ ეტაპზევე „სელს“ საკლასიფიკაციოდ თავისებურად ენაცვლებოდა „სოტყვაც“ („მეტყველი“ — „პირტყვი“). ამ გაგებათა ერთგვარი სინთეზისა ს. ს. ორბელიანის „ქართულ ლექსიკონში“: „ნერგნიცა სელიერად ითქიან, რამეთუ აქვს მათ მოძრაობისა და აღორძინებისა და თესლოვანებისა ძალი, ხოლო სელი პირტყვთა, რომელ არს სამშინველი, სისხლისაობითი და სოცოტლითი განმტყობელობითი, მოძრაობითი, ნივთიერისა ძალისა მოქმედება და გრძნობის ქონება; ხოლო კაცთა სელი — სიტყვიერი, არსება — გონიერი, ესეულო; უცნაერი, სიტყვიერი და უცნაერი, არსება-წველია. ესახო; ხატო და მსგავსი ღმერთისა; სელი ანგელოზი — სიტყვიერი, და გონიერი და მეორე ნათელი და ეშმაკიცა, რომელთაცა თვისი დაიხნეულეს თავნი თვისნი ამპარტყენებითა;

და სული — სული წმინდა — დამშლდებელი ამით უოველთა, პირველი ნათელი და მიწვევლიშელი. ქარნიცა სულიდ უთქვათი“<sup>1</sup>).

ენობრივად ფიქსირებული მიდვლის კვალობაზე (სტოველი — სიკოცელი — ცხოვრება — მაქოვარა) „სული“ მიმართებათა „სული“ მიმართებათა მიუღ სისტემას ქმნის. სული მკენარეთა, სტოველია და აღმაიანს „სიკოცელით“ სული (სამშენიველი), „სიტყვეთა“ სული კაცის („ხატი და მსჯავისი ღმრთისა“), ახველოზის სული („ხეობრე ნათელი“) და სული წმინდა („დამშლდებელი“).

შნ.შენვლობათა სიმრავლას მიუხედავად, წარმოდგება „სულის“ შემდგენლობა სემანტიკური ობიექტთა (თუ პოლარულითა) — „სული“ ამქვეყნიურა და ზეყურა „სული“, ორი ძირითადი შნ.შენვლობა ნათლად და ფერხტორებელი ხ. პირადაშვილის ორ ლექსში: „სული ობიექტი“ და „სულთ ბირთვი“. პირველში იგულისხმება ინდივიდუალური, პირთხველი სული (душа), ხოლო მეორეში — მსოფლიო სული (дух).

სხვადასხვა ენაში „სულის“ სხვადასხვა მნიშვნელობათა გამოსახატვად სხვადასხვა სიტყვა იმარტება, მაგალითად, ბერძნულში „ფსიქე“ ნიშნავდასამშენიველს, ხოლო აღმთიანში ღვთაებრივ სულს აღნიშნავდა ძველმა.

სულის თქმას (სუხაქვეს) აღნიშნავდ ქართულში, მართალია, „სამშენიველი“ იმარტებოდა („სორხინდარქვანიანი“: „ძალი წყვილი ვარე, რომე ჩვენ თანა სამშენიველისაგან კიდე სხვა ღონე არა იყო“<sup>2</sup>), მაგრამ ამ თავითვე „სულისაქმაც“ უნდა ვთვლილო (მღრ. „ვეფხისტყაოსანი“: „სულთქება, რა ნანა ყველი მან უნაქვან ხანისა“ 1326).

ამრიგად, „სული“ აღნიშნავდა ორ ერთობრივდ-სორტებულ სფერას: ამქვეყნიურსა და ზეყურის“ ამჯვარა ბინარული პოლარულითა ინდივიდუალურ ენებშია ქართულშიცა ბინარული სემანტიკური პოლარულითა თქმსა სხვადასხვა ცხეიანი ერთი სიტყვეთა ფორმით გამოიხატება.

ამ მთავ. ქართულ ენობრივ მსოფლზედა კიდევაც ენმკაცება და კიდევაც განმხვედები ინდივიდუალულისაგან.

„Духовная социальная организация древнего индоевропейского общества, основанная на дуалистическом характере брачно-родственных отношений... накладывает глубочайший отпечаток на характер всей духовной жизни древних индоевропейцев и определяет бинаризм, двой-

ность во многих основных сферах религиозных и мифологических представлений и некоторый черт модальности“ (Т. В. Гамкрелидзе, Вост. Вестн. 1987, № 1).



9 5 5 0 9 5 5 5 5 5 5

1. А. Соболев, „Лингвистическая типология“ Киев, 1987, стр. 3-41 (თავი: ქართული ენობრივი სემანტიკისათვის); სოფიო ბოვიშვილი და კობიძის ქართული სემანტიკისათვის სხვადასხვა ენობრივდ დამხმარებელი სტრუქტურული მიხედვები.
2. შ. ბესიკიძის „ეფესტკავობის“ სტრუქტურა გამოხველია 1989 წელს გამოცემის მიხედვით.
3. Т. В. Гамкрелидзе, Вост. Вестн. 1987, № 1 (სტრუქტურული კონსტრუქციისა და ისტორიკული ანალიზი არაქანისა და პროტო-სლავური), ს. 1, 16, 1981, с. 25.
4. Т. В. Гамкрелидзе, Вост. Вестн. 1987, № 1 (სტრუქტურული კონსტრუქციისა და ისტორიკული ანალიზი), ს. 11, 16, 1981, с. 158.
5. დ. ენმაძე, ენობრივდ ერთდ (განწყობის თეორიის ბირთვი) დებულებები — შრომები, ტ. VI, იბ., 1977; განწყობის ფსიქოლოგიის ექსპერიმენტული სფეროებები — ენა და ენობრივთა სხვა გამოკვლევები, თბილისში გამოცემის ცხოველი ერთი სფეროებებისათვის იბ. ნათე სხვადასხვა განმარტების ფსიქოლოგიის სფეროებებისათვის ბოიშვილი, იბ., 1970; თანხვეთივად იგულისხმის ბინარულითველი შ. ბესიკიძის და „ფრანკულითა შრომების“ განწყობის თეორია გამოხვევითი ენობრივ მიხედვებში ეფესტკავობის მიხედვლობის წინამძებრე (დ. ბინარული მიხედვლობის სფეროებში) განმარტება იბ. ენობრივ სემანტიკისათვის სხვადასხვა სტრუქტურული ანალიზისა და განმარტების.
6. დ. ენმაძე, განწყობის ფსიქოლოგიის ექსპერიმენტული სფეროებები — შრომები, VI, გვ. 41.
7. დ. ენმაძე, განწყობის ფსიქოლოგიის ბირთვი დებულებები — შრომები, VI, გვ. 280.
8. Р. Яковлев, К антропологической проблематике общества и государства — Восточный вестник (Парацели, философия, история и культура), т. III, 1976, с. 165.
9. დ. ენმაძე, ენის მიხედვობა — „ფსიქოლოგი“, ტ. IV, 1977, გვ. 159.
10. ხ. კარგელი, ეფესტკავობის ტექნიკის აღმარება — „ქართული ენობრივთა“ ტ. I, იბ., 1980, გვ. 2-23.
11. იბ., გვ. 18.
12. მთე სოფელი, „სორხინდარქვანიანი“ გამოკვლევა შნ.შენვლობის თეორიაში, იბ., 1969, გვ. 115.
13. დ. ენმაძე, ენის მიხედვობა — „ფსიქოლოგი“, IV, გვ. 158.
14. გ. ბინარული, ენის ექსპერიმენტული თეორიის სფეროები, იბ., 1978, გვ. 15 (თავი: ენობრივ მნიშვნელობა).
15. Р. А. Яковлев, Что такое расовое и соци-

- შენათვისებელი ენა? М., 1977 (გ. ესთეტიკური  
შენათვისებელი ენა, ს. 188—214).
16. Т. В. Гамкрелдзе, Вяч. Вс. Иванов. Указ. соч., ч. II, с. 474.
  17. Л. Н. Гумилев. Этногенез и биосфера Земли. Ленинград, 1979 (вып. I, 3, 3, УДК. 550, 75).
  18. К. Г. Юнг. Об отношении аналитической психологии к поэтическо-художественному творчеству. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. (Трактаты, статьи, эссе). М., 1987, с. 231.
  19. Л. Н. Гумилев. Указ. соч., с. 101.
  20. В. И. Вернадский. Научная мысль как планетарное явление. — В. И. Вернадский. Философские мысли натуралиста. М., 1988, с. 20—195.
  21. შ. ნუცუბიძე, ხელოვნების თეორია, — შრომები, III, თბ., 1960, გვ. გვ. 441-446; 306. შ. ნუცუბიძის ალთოლოგიური ესთეტიკა, განხილულია შემდეგ შრომებში: გ. ჭიბლაძე, შალვა ნუცუბიძის „ხელოვნების თეორია“, — კრიტიკული კრიტიკები, ტ. VI, 1981; ფ. ნადიმაძე, ალთოლოგიური ესთეტიკის პრინციპები, — „მაცნე“, 1986, № 2, ბ. ურდია შალვა ნუცუბიძის „ხელოვნების თეორიის“ ერთი პრინციპული საკითხის გაგებასთვის. — „სამშობო ხელოვნება“, № 3.
  22. შ. ნუცუბიძე, შრომები, ტ. III, გვ. 306.
  23. ეს განმარტება განხილული გეოქს ნარკვევში — „სახისმეტყველება“. რ. სირაძე, ძველი ქართული თეორიულ-ლიტერატურული აზროვნების საკითხები, თბ., 1975, გვ. 5-12.
  24. იქვე, გვ. 207.
  25. რ. სირაძე, ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან, თბ., 1978, გვ. 123-138 (აგრეთვე ქვეთავი: სამყაროს იერარქიული წყობის ესთეტიკური პრინციპი, გვ. 102-105).
  26. რ. სირაძე, ძველი ქართული თეორიულ-ლიტერატურული აზროვნების საკითხები, თბ., 1975, (თავი ფილქართული თეორიულ-ლიტერატურული აზროვნების საფუძვლებიდან (მოძღვრება ორგანო სიბრძნეზე) გვ. 213-280).
  27. რ. სირაძე, სხვის ცნება ბიზანტიურ ესთეტიკაში, რ. სირაძე, ძველი ქართული თეორიულ-ლიტერატურული აზროვნების საკითხები, თბ., 1975.
  28. E. Panofsky. Studies in Iconology. N. — Y., 1962, p. 7—8.
  29. Etienne Gilson. L'Univers Dionisien. Lille, 1954, p. 111.
  30. G. Mathew. Byzantine Aesthetics. London, 1963, p. 3.
  31. Etienne Gilson. L'Esprit de la philosophie médiévale. Paris, 1936, p. 11.
  32. P. A. Michelis, Esthétique de l'art byzantin. Paris, 1959, p. 26.
  33. იქვე, გვ. 29.
  34. E. Panofsky, op. cit., p. 22.
  35. O. Demus. Byzantine Art and the West. New York, 1970.
  36. H. Goltz. Hiera Mesitea. Zur Theorie der hierarchien Sozialer im Corpus Hierarchicum. Er langen, 1974, S. 135—136.
  37. O. Demus, op. cit., p. 111.
  38. Ibid., p. 101.
  39. Ibid., p. 121.
  40. რ. სირაძე, ქ. აქელიძე და ქართული სხისმეტყველება, — რ. სირაძე, ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნარკვევები, თბ., 1987, გვ. 246-268.
  41. ქ. აქელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, თბ., 1981, გვ. 6-7.
  42. რ. სირაძე, ქართული ავთორაფია, თბ., 1987, გვ. 49-79 (თავი: ა. სახანისძის ლიტერატურულ-პოეტური თვალთახედვა).
  43. ლ. გრიგოლაშვილი. შუა საუკუნეების ქართული ლირიკის ისტორიიდან (დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულიანი“), თბ., 1989.
  44. ვ. ჩაველიძე, თერქული პოეტია, თბ., 1988 (განსაკუთრებით შემდეგი თავები: „სახისმეტყველება“, გვ. 211-242; „თემატიკური რეალი და ლიტერატურული თემატიკა“, გვ. 243-277).
  - 44ა. ვ. ჩაველიძე, დასაბუთებული ნაშრომი, გვ. 219
  45. ნ. ნათაძე, რუსთველური მიწნულობა და რენესანსი, თბ., 1973.
  45. ვ. ჩაველიძე, იქვე, გვ. 217-218 (შდრ. შ. ლლონტი, ვეფხისტყაოსნის ფრაგმენტოლოგიური ლექსიკონი, თბ., 1968).
  47. ვ. ჩაველიძე, დასაბ. ნაშრომი, გვ. 241.
  48. თ. გამყრელიძისა და ვ. ივანოვის დასაბ. ნაშრომი. ნაწ. II, გვ. 458.
  49. იქვე, გვ. 461-462.
  50. იქვე, გვ. 474, და შემდეგ.
  51. სულხან-საბა ორბელიანი, თხზულებანი, ტომი IV, 2, ილ. აბულაძის გამოცემა, თბ., 1966, გვ. 116-117.
  52. მოსე ხონელი, ამირანდარჯანის, გამოსაცემად მოამზადა ლილი ათანდიაშვილმა, თბ., 1969, გვ. 115.
  53. ოთარ დამასკელი, დიალექტიკა (მ. რაფაელს გამოცემა), თავი 51,6.
  54. თ. გამყრელიძისა და ვ. ივანოვის დასაბ. ნაშრომი. ნაწ. II, გვ. 776.

(გაგრძელება იქნება)





# ავხაზეთის ხუროთმოძღვრების

## რაობისათვის

დოქტორი თეზანოშვილი

ძნელად თუ მოიძებნება საქართველოში, ღიხს იქეთა თუ აქეთ, მთასა თუ ბარში, ისეთი კუთხე, წარსულის სახსოვრად ძველი ტაძრები, ციხე-დარბაზები, მხატვრობა-ნაქანდაკევი არ ამშვენებდეს. გამონაკლისი, რასაკვირველი: ვერც ახლანდელი აფხაზეთის ასსრ-ში მოქცეული მიწა-წყალი იქნება, სხვაც რომ არა იყოს რა, ერთობლივი ქართული ფეოდალური სახელმწიფოს შემოქმედი ერთ-ერთი უმთავრესი კერა.

რა აღარ არის აფხაზეთში — ძველთა-ძველი დოღმენებიც, ანტიკური ნაშთსაზღარებიც, საბერძნეთიდან ჩამოტანილი საფლავის ფილაც... მაგრამ ყველაზე თეალსა-ჩინო, ამ მხარის ახლანდელი სახის შემქმნელი, მაინც შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრებაა — შუა საუკუნეების ნაციხვარები (მარტო ანაკოფიის სახელგანთქმული ციხე რადა ღირს!) და, პირველ ყოვლისა, ტაძრები. სწორედ ამ უკანასკნელთ იხსენებენ ზოლმე, უპირატესად, როდესაც აფხაზეთის ღირსშესანიშნაობანი სურთ წარმოისახონ, ისინი გვიჩვენებენ

უკაფიოვსად ძველი დროის შემოქმედებით სახეს. რთული იყო მთლიანად დასავლეთ საქართველოსა და, სახელდობრ, აფხაზეთის ისტორია გვიანანტიკურსა და ადრეკრისტიანულ ხანაში. იქ ჭეროში ბატონობდა, შემდეგ მისი მემკვიდრე ბიზანტია, იქ ებრძოდა ბიზანტია, დასავლეთის სამყაროს ეს ბატონ-პატრონი აღმოსავლეთის „მსოფლიო იმპერიას“ სპარსეთისას.

მუდმივი იყო მცდელობა თავის თავის შენარჩუნება-გადარჩენისა. VIII საუკუნის ბოლოს, „ბერძენთა“ დასუსტების ყამს, სწორედ აფხაზეთის სამთავროში იწყება ადგილობრივი პოლიტიკური ხელისუფლების მოღონიერება, რომელიც IX საუკუნეში მთელი დასავლეთი საქართველოს მომცველი „აფხაზთა სამეფოს“ ჩამოყალიბებით გვირგვინდება.

ეს ყოველივე ჩვენ წერილობითი წყაროებით ვიცით, მაგრამ ბედისწერის სიმუხთლით დაწერილი რომც არაფერი შემოგვრჩენოდა, ჩვენ მაინც შევძლებდით ნივთიერი ნაშთებით ისტორიული მდინარე-

ბის ზოგად ხაზებში აღდგენას, აი — ბიკვინტის ნაქალაქარზე გათხრილი ბაზილიკა (უფრო სწორად, ბაზილიკები, ერთი მეორეზე დაშენებული). იგი უტყუარად ბიზანტიურია, ისევე როგორც რომაულ-ბიზანტიურია ძველი „პიტოუნტი“, სვეტები, ხის გადახურვა, გეგმარება, ყველაფერი რომაულ-ელისტურ სემპაროზე მივითითებ. მაგრამ სულ ცოტა გვიან, VI საუკუნეში აწინდელ გაგრაში ააგეს ეკლესია, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო „ბერძენების“ აღმშენებლობასთან. ესაა ე. წ. „სამეკლესიოანი ქაზილიკის“, უგუმბათო არქიტექტურის ტიპად საქართველოში ჩამოქნილი სახის ერთ-ერთი ნაირსახეობა. აღმოსავლეთ საქართველოში, კახეთში იპოვება მისი გეგმარების, ხოლო ქართლში კარის შემამკობელი მოკრძალებული ჭვრის პარალელები. ეს, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება იყოს კვალი მაშინდელი ქართლის პირდაპირი სახელმწიფოებრივი ზემოქმედებისა — მეტისმეტად ძლიერი იყო სამაგისოდ იმხანად ბიზანტიამ — არამედ გამოხატულება ქვეყნის მკვიდრთა სულიერ-კულტურული ერთობისა ქართულ

„ქვეყნებთან“, ერთიანი გემოვნების, შემოქმედებითი ძიების საერთო მიმართულებისა, რომელმაც იქნებ განაპირობა კიდევ ზოგ რისამე მოსესხება ლისგადმული ქვითხურობისაგან.

„აფხაზეთის სამეფოს“ დანატოვარ ხუროთმოძღვრების ნაწარმოებებშიც საკმაოდ დიდხანს ბიზანტიურისა და ადგილობრივი, მთელი კულტურულ-ისტორიული საქართველოსათვის საზიარო მხატვრული დინებების შერწყმა-შეერთებას ვხედავთ. საკმარისია ავიღოთ დრანდას ტაძარი, რომელიც საბოლოოდ სახელოვნებათმოდნეო და საბუნებისმეტყველო-ფიზიკური მეთოდებით VIII საუკუნით დათარიღდა (ამის შესახებ იხ. რ. მეფისაშვილის მოხსენება ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ IV საერთაშორისო სიმპოზიუმზე). თავისი ზოგადი იერით ეს აგურით ნაშენი ნაგებობა, დაბალი და განიერი მრავალსარკმლიანი გუმბათით, მრავალრიცხოვანი კარ-სარკმლებით, შუაში, გუმბათქვეშ, მრგვალი, როტონდული სივრცით — აშკარა „იმპორტია“: მისი მაშენებელი იქიდან მოსულიყვნენ, სადაც ჭრაც ცოცხლო-

ლობის ტაძარი



ბდა გვიანრომული მემკვიდრეობა. მაგრამ ამისთანავე მასშიც კი ყონავს, ჭერხანობით წერილ ხაზებში, რალაც სხვა, არა-ბიზანტიური. ბიზანტიური კულტურის არეში ვერ ნახავთ ნართექსისა და მთავარი სივრცის შესასვლელთა ღერძების აცდენას, ვერც საკურთხევლის სამი შვერილი აფსიდის თალებით გადაბმის ხერხს — პირველი VIII-IX საუკუნეების ზოგადქართულ შემოქმედებით სწრაფვას ეხმიანება, მეორე — როგორც ჩანს, „მცხეთის ჭვრისა“ და მისი ჭვუფის (თუნდაც აქედან ახლოს მდებარე მარტვილის ტაძრის) გამოცდილებას. უფრო მოგვიანო ნაგებობებში თანდათან ძლიერდება სწორედ რომ არაბიზანტიური საწყისი. ჯერ ერთი, ცვლავაც აშენებენ „სამეკლესიოან ბაზილიკებს“ (მისი ერთი მაგალითი VI-VII საუკუნეებშიც ავღიათ — აბაანთა სიხეში), რომლის მართლაც რომ შესანიშნავი ნიმუშებია ამბარასა და ჭიანჭის მთის ეკლესიები, ისეც და ისეც იმ ტენდენციების ამსახველი, რაც აღმოსავლეთსა თუ სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში იჩენს თავს, იქნება ეს გეგმარების გართულება, თუ შიდა კედლების ძალოვანი შვერილებით დამუშავება (ჭიანჭი — იგი ძალზე ჰგავს ნეძვის IX საუკუნის ეკლესიას ახლანდელი ბორჯომის მიდამოებში); არის წვრილმანი მსგავსებანიც.

ძალზე მნიშვნელოვანი, ალბათ უმნიშვნელოვანესიც, იმდროინდელ ტაძრებში აფხაზეთის გუმბათოვან ტაძართა ჭვუფია — ბზიფის, ანაყოფიის, ლიხნეს, მოქვის ტაძრები. ამთგან ზუსტად მხოლოდ მოქვის ტაძრის აღშენების დროა ცნობილი — „ქართლის ცხოვრების“ მოწმობით იგი X საუკუნის 60-იან წლებში ააგებინა აფხაზთა მეფე ლეონმა — ეს ის ლეონია, რომელიც 964 წლის კუმურდოს წარწერაში იხსენიება, ბაგრატ III-ის მკვიდრი ბიძა და

ნართენი სამის შექმნის დროის განსაზღვრა ალბათ ძალზე გასწავრდებოდა, რომ არა ბზიფის ტაძრის გარე კედლების, ქვების კვეთილობა. იგი უახლოესად მხოლოდ ბაქარის I-X, უფრო კი მაინც IX საუკუნის (მაგ. რუისის ტაძრის პირველი ფენის) ხუროთმოძღვრულ შემეულობას. ამდენად კი, ბზიფის ტაძარიც IX საუკუნის — საფიქრებელია, მისი მეორე ნაბეგრის, ნაგებობა უნდა იყოს. დანართენი ორი ეკლესია, როგორც ლ. რაჭულიშვილის მიერ ჩატარებულმა კომპოზიციურმა და, მგტადრე, პროპორციულმა ანალიზმა აჩვენა, მათ შორის უნდა თავსდებადეს. ასე რომ, ჭვუფის თავში ბზიფის ტაძარი დგას, ბოლოში კი — მოქვის დიდებული საყდარი. ამ ოთხი ნაწარმოების განხილვისასაც შეიძლება აღმოვაჩინოთ ისეთი ნიშნები, რომელნიც ბიზანტიელებთან მეზობლობა-თანაცხოვრების კვალად შეიძლება მივიჩნიოთ. ასეთია, მაგალითებრ, შიგნით შეზნეპილი სემენტებისაგან შედგენილი გუმბათი (ინგლისელები მას გოგარისებურს უწოდებენ), სწორედ ბიზანტიისათვის ნიშანდობლივია. შედარებით იშვიათია — თუმცა უმავალითო კი არ არის — იმეამინდელ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში სამი შვერილი აფსიდი აღმოსავლეთის მხარეს, საკურთხევლის გვერდითი სადგომების უშუალოდ (დასავლეთი კედლის გარეშე) გახსნა შუა სივრცისაყენ. ამიტომაც არის, XIX საუკუნიდან მოყოლებული ამ ტაძრებს ბიზანტიური ხელოვნების ქმნილებებად რომ მიიჩნევდნენ. ამავე დროს, უფლებელოყოფოდა მთელი რიგი მეტად საგულისხმო ნიშან-თვისებებისა და მხატვრულ-ისტორიული მახასიათებლებისა. დავიწყოთ იმით, რომ ოთხივე ეს ტაძარი ე. წ. „ჩაწერილი ჭვრის“ ტიპისაა, ოთხ თავისუფლად მდგომ ბურჯზე დაბეჭენილ გუმბათით. ასეთი აგებულების



გუმბათიანი ნაგებობები მთელ აღმოსავლეთ საქრისტიანოშია გავრცელებული X საუკუნიდან მოკიდებული — კონსტანტინეპოლსა და თესალონიკში, ბალკანეთის ნახევარკუნძულზეც, ძველ რუსეთშიც. მხოლოდ ანგარიშგასაწყევია, რომ უადრესი სადღესოდ მიკვლეული ამ სახის ტაძრები საქართველოსა და სომხეთშია აგებული. ამასთანავე, აღმოსავლეთ საქართველოში უწყვეტი მწყრივიც გვაქვს ამგვარი ნაგებობების (წრომი — VII ს., სამშვილდე — VIII ს., იყალთო და რუისი — VIII-IX სს.), მაშინ როდესაც ბიზანტიაში ისინი ეს-ესაა ფეხს იკიდებდნენ. რაკი, თანაცვე, აფხაზეთის ტაძრებში უადრესი, ბზიფისა, აშკარად ქართლს უკავშირდება, ცხადყოფილად უნდა ჩაითვალოს, რომ „სამეკლესიან ბაზილიკასათ“ ამ ტიპის შენობანიც საერთო-ქართულ ნიადაგზეა აღმოცენებული. ქართულ სამყაროზე მიგვითითებს მათი გარე და შიდა აღნაგობაც. ბიზანტიურთაგან განსხვავებით აქაც გუმბათქვეშა თაღები პირდაპირ ბურჯებს ეყრდნობა და არა გუმბათის დაბალ საბჯენებზე ამოყვანილ კედლებს; არც გარედან არის კედლები ბიზანტიურ ტაძართა გვარად მოზრდილი ლიობებით დაცხრილულ-დაცხაურებული (ასეა არა მხოლოდ იმპერიის დიდ ქალაქებში, არამედ მის აღმოსავლეთ განაპირა მხარეებშიც, კერძოდ მცირე აზიის მთიანეთში). და კიდევ ერთი რამ: ბზიფიდან მოქცამდე ჩვენ ვხედავთ მოკვლობათა სიგრძივ, საკურთხევლისკენა ღერძის გაყოლებით თანდათანობით დაჭკუფებას — ბიზანტიაში VII საუკუნიდან სწორედ რომ საპირისპირო რამ ხდებოდა, ე. ი. სიგრძივი ღერძის დამოკლება. ამრიგად, კიდევაც თუ არად ჩავაგდეთ ცალკეული ფორმები — გინდაც იმავე ლიხნის დასავლეთი

პატრონიკის რამდენიმე სართულად დაწყობილი თაღები, რამდენადაც ვიცით, უცხო ბიზანტიისათვის და ჩვენში კი გურჯაანის ყველაწმინდაში დამუშავებული და ამბარის ზემოხსენებულ ეკლესიაში გადმოსული, ანდა დიდი თაღვანი ბუქეთა აფხაზეთსა და კახეთში ცნობილი, — დასკვნა ერთი თუ შეიძლება იყოს: აფხაზეთის ტაძრები ზოგადასა და უმთავრეს ხაზებში ისევეა აღნაქვსი, როგორც აღმოსავლეთისა თუ სამხრეთი საქართველოს ეკლესიები, „ბიზანტინიზმები“ კი აქ მხოლოდენ „მინარევი“, სხვა არაფერი.

ეს ვითარება კიდევ უფრო გამოკვეთილი ხდება X საუკუნის ბოლოდან. სამწუხაროა, რომ ჩვენამდე არ მოუღწევია ბაგრატ III-ის აგებულსა და ჩვენს მატთანში დიდი ზარ-ზეიმით ნახსენებ ბედლის ტაძარს — როგორც გააჩქვია არქიტექტორ-რესტავრატორმა ლ. ხიმშიაშვილმა, ახლანდელი ნაგებობა ბაგრატიანების ნაშთებზეა დაშენებული XIII საუკუნის მეორე ნახევარში. სამაგიეროდ მანვე გამოაგონა თავდაპირველი ეკლესიის გეგმა — იგი დაახლოებით იმგვარივეა, როგორც ზემოგანხილული გუმბათიანი ეკლესიების. ამ დროს კი გადარჩენილი ბაგრატ III-ის ეამინდელი რელიეფური სამკაულები სრულებით ახლებურია, ამის მსგავსი არც ბზიფის ტაძარს აქვს რამე, მით უმეტეს, სრულებით მოურთავ ლიხნეს (ანაკოფია ნაწილობრივ, მოჭვი კი მთლიანად გადამოსილია XIX საუკუნეში თქმვა უნდა ვიფიქროთ, რომ სამკაულის სიჭარბე აქ არც თავიდან იქნებოდა). ჩვენ დანამდვილებითაც შეგვიძლია იმის თქმა, თუ საიდან მოსულიყვნენ ბედლის ტაძრის მეჩუქურთმე-შქანდაკებლნი — უცლოზლად ბაგრატ მე-

ფის მამული სამხრეთ საქართველოდან. ასეთივე, სამხრეთ საქართველოდან წამოსული, ჩუქურთმოვანი საპირე-ჭვრები აქვს ილორის წმ. გიორგის სახელმწიფო სალოცავსაც, XI საუკუნის დამდეგისას. ასეთნაირი ნაგებობანი რომ მრავლად იქნებოდა ამის საბუთად ანაკოფიის ციხის ეკლესიაში XIX საუკუნის ბოლოს ახალ-ათონელი ბერების გამართული თავისებური მუზეუმშიც გამოდგება — იქ კედელი ამოიყვანეს და მასში ჩააყოლეს ახლმახლო დანგრეული ეკლესიების ნაქანდაკევი ქვები — მათ შორის X საუკუნისა და XI-იც და ყველა ქართლსა და სამხრეთ საქართველოს რელიეფებს ემსავსება.

ზოგიერთი ავტორი ისე სჯის, თითქოს XI საუკუნეში აფხაზეთში რაღაც აღმოსავლეთ-ქართულ „ექსპანსია“ მომხდარიყოს. ზემორე მსჯელობას თუ მივყვებით, იგი ძალიან ადრეც დაწყებულა VI საუკუნიდან. ოღონდ ასე განმსჯელთ დავიწყებით, რომ IX-X

საუკუნეებში არაბთაგან პურობილი ქართლი კი არა, აფხაზეთის სამეფო მოიწვედა აღმოსავლეთით — აქ დედაქალაქად ჩქარა წამოვიდა თია იყო, შემდეგ კი ქუთაისი. აღარც იმას იხსენებენ რატომღაც, რომ გაერთიანებული საქართველოს ხელმწიფის ტიტულატურაში პირველად „მეფე აფხაზეთის“ ითქმოდა — ფრიალ უცნაური რამ „მოძალების“ შემთხვევაში, ზოგიერთს არც იმის ცნობა სურს, რომ აფხაზეთის სამეფო სახლი ქართულ სახელმწიფოებრიობას ჰქმნიდა. შეიძლება მოგვიგონ, არცთუ უსაფუძვლოდ, შუა საუკუნეებში ეროვნული სახელმწიფო არ იყოდამ როგორც პრინციპი. ეს ასეა, რასაკვირველია, მაგრამ ამ ჩვენს შემთხვევაში ზოგადი დებულებები კი არ გვკვირია, ჩვენი ისტორიის მართალი გადმოცემა. ჩვენ კი ხელთა გვაქვს ერთი მეტად საკვირველი მოვლენა — აფხაზეთის მცხეთის საკათალიკოსოში შემოსვლა. ვიცით რა იგი ფაქტად, მისი ახსნა დიდ სირთულეს არ წარმოადგენს: აფხაზე-

გაგრის სამეკლესიანი ბაზილიკა





თა მეფეს ხელს არ აძლევდა კონსტანტინეპოლის პატრიარქის ხელშეწყობა, რაც მას, ასე თუ ისე, ბიზანტიას პოლიტიკურადაც მიაგაქვევდა; ამასთანავე, ნიკო ბერძენიშვილის თქმით, „მცხეთა ლიხთ-იმერეთის კულტურულ-რელიგიური გაერთიანება-შეერთებისათვის მიიწვედა, აფხაზთ მეფეები კი იმერ-ამერეთის პოლიტიკურ მთლიანობას უუბრძოდნენ საფუძველს“... ვველაფერი უპველად ასევე იყო, თუ არ გავითვალისწინებთ, რომ თავისუფლად შეიძლება მოხდეს საქმე სულ სხვაგვარად დატრიალებულიყო. აფხაზეთის სამეფოს კიდში, ნიკოფსის, ეგულებოდათ მორწმუნეთ წმ. მოციქულის სვიმონ კანანელის სფლავი. როდესაც XI საუკუნის შუა წლებში წმ. გიორგი მთაწმიდელს ქართული ეკლესიის თვითმწყობის დაკვა უბედა, იგი მაშინვე იმას ეუბნება ბერძენთ, ჩვენი ეკლესია სამოციქულოა, ჩვენში წმ. ანდრია პირველწოდებულმა იქადაგა და წმ. სვიმონ კანანელი დამარხდა. მივაჯყოთ უუბრძოდება — მცხეთის ტაძრის უძვირფასეს რელიქვიას — უზილვად დაფარულ კვართს უფლისს კი არ აშეულოებს, არამედ აფხაზეთის სიწმინდესს განაღო არ შეიძლება და აფხაზთ მეფეებს, ქართლის შემოერთების მოსურნეთ ეცადათ მცხეთის საყდრის გაძლიერება კი არა, მისი, როგორც ტაოკლარჯელ ბაგრატიონებთან დაკავშირებულის, დაჭაბნა-დაუძღურება? ამისთვის ნიკოფსიად საეპისკოპოსო საყდრის აღმართვა და მისი ვითარება სამოციქულოს აღზევება იქნებოდა საჭარო და ეს არც მხელი იყო. თუკი ეს არ გავითვალ, თუკი, ამდენად, ამის მოთხოვნა იღებდა არვის გასჩენია, ჩანს ამიტომ, რომ აფხაზთა მეფეებს უცხოენოვანი და კულტურულად უცხო ეკლესიისაგან ჩამოშორებასთან თავისი, მშობლიურა ქართლ-კახეთ-სამცხე-ტაო-კლარჯეთში ეგულებოდათ. მათი ასეთი არჩევანი ცხადად გვიმოწმებს რა იყო და რა კიდევ არა მათთვის „საკუთარი“ — ისინი ხომ ქართლის კი არ იერთებდნენ, უერთდებოდნენ მას — ძალოვანი პოლიტიკურად უძღურეს.

ასევე ტაო-კლარჯული ბეროთმოდგენების მონაპოვარნი კი არ „შემოკრილან“ აფხაზეთში, ისინი, ასე ვთქვათ, „მოიღეს“, რადგანაც ისინი საუკეთესოდ უღებობოდა აქაურთა სურვილებსა და მისწრაფებებს. არც ისაა დასავიწყვი, რომ ესეც ზოგად ქართული მოვლენაა. ადრე, V—X საუკუნეებში სხვადასხვა კუთხეში ერთგვარი მხატვრული სწრაფვა საქმარისად განსხვავებული გარგნული ფორმით იმსახებოდა, ახლა კი, XI საუკუნის დამდეგიდან იმერეთშიც, ქართლშიც, კახეთშიც სამხრეთ-ქართული ისტორიების ხელში ჩამოქალია ელემენტების მოხმობა-გამოყენებით ერთგვარი გარგნული ფორმა აქმნება.

ამგვარ სურათს გვიხატავს ნიკოფსიური ძეგლები, ხელაქმნილი უტყუარი მატიაზე ძველი დროისა, რომლის გაყვალბება შეიძლება, შეცვლი კი — ვერა. სხვათა განსარკვევია, რა ენაზე ლაპარაკობდა იმეპინდელი აფხაზი, ის კი უთვია, რომ იგი ქართული კულტურული სამუაროს მონაწილე ვაფილა. და რა ტომისაც უნდა იყოს აფხაზეთის ახლანდელი მცხოვრები, უკეთე იგი ამ მხარის ისტორიას თავისად მიიჩნევს, თავი გაირღვევოდა „ქართლის ბედის“ მოზიარედაც უნდა იგრძნოს.

# მუსიკა — მისი სასიამოვნო გარემო



(პროფ. თ. ჩარეჭიშვილის პედაგოგიური  
მოღვაწეობის 50 წლისთავის გამო)

გულგათ ბორაძე

მზინამ საბატო და სასიამოვნო მისია მზედა წილად. არ დაეფარავ, რომ ქალბატონ თამარ ჩარეჭიშვილის შესახებ წერა შინაგან კმაყოფილებას მანიჭებს, უპირველესად ყოველისა, ამის გამო, რომ მისი სახელი ჩემს წარმოდგენაში განუუვრელადაა დაკავშირებული უმშვენიერეს ხელოვნებასთან — მუსიკასთან. შეიძლება ითქვას, რომ ქალბატონი თამარი სულდგმულობს მუსიკით და მუსიკისათვის, ეს არის მისი ჩვეული სასიცოცხლო გარემო, რომლის გარეშეც მას ვერც წარმოუდგენია არსებობა.

ახალგაზრდობაში — საფორტეპიანო შესრულელობა, ხოლო იგერ ეკვე 50 წელია, — საფორტეპიანო პედაგოგიკა შეადგენს მისი ცხოვრების უმთავრეს და უმაღლეს მიზანს, რომელსაც იგი ემსახურება დღენიადაც და მზურვალე გატაცებით.

საინო, კეთილშობილი და უხეგარო ადამიანი — იგი ქართული მანდილოსნის საუკეთესო თვისებების მატარებელია.

არის მეორე მიზეზიც, რომელიც ჩემს მისიას ესოდენ სასიამოვნოს ხდის. ქალბატონი თამარი — მეუღლეა ჩემი დაევიწყარი მასწავლებლის, გამოჩენილი ქართველი მუსიკოსმკოდნის — ბატონ ლადო დონაძისა, რომელთანაც ურთიერთობის ბედნიერება მჭონდა მთელი 40 წლის მანძილზე, როგორც მოწაფეს, სტუდენტს, შემდეგ კ — უმცროს კოლეგასა და მეგობარს. მაღალი ზნეობრივი ატმოსფერო, რომელიც მუდამ სუფევდა მათ ოჯახში, კეთილმყოფელ გავლენას ახდენდა ჩემზე და ყველაზე, ვინც კ მის გარემოში ხედებოდა.

შეიძლება ითქვას, რომ ამ ატმოსფეროს შექმნაში დიდი ღვაწლი მიუძღოდა ჩემი მასწავლებლის მეუღლესა და „კეთილ ფეროს“ — ქალბატონ თამარს, რომელსაც, არანაყლებს თავისი მოწიფეებისა, უუვარდა ბატონ ლადოს მოწაფეებიც.

შინაარსიანი და საინტერესოა თ. ჩარეჭიშვილის ცხოვრების გზა, რომელიც სავესე შეჩვედრებითა და ურთიერთობებით მრავალ შესანიშნავ ადამიანთან: გამოჩენილ მუსიკოსებთან, კომპოზიტორებთან, პიანისტებთან, როგორც ქართველებთან, ისე სხვა ეროვნებების წარმომადგენლებთან. ამის შესახებ მეტყველებს მრავალრიცხოვანი წერილები, ფოტოები, სხვადასხვა დოკუმენტი, რომელიც მის არქივშია დაცული. მათ შესახებ ცოცხლად და ხატოვნად ყველა თვით ქანი თამარი.

თ. ჩარეჭიშვილი კეთილშობილი ქართული ოჯახის შვილია. საგმარისია ითქვას, რომ მამამისი — იოსებ ჩარეჭიშვილი — განათლებით იურისტი — ზ. ფალიაშვილის, მ. ბალანჩივაძის მეგობარი და ახლოებული იყო, პეტერბურგის უნივერსიტეტში სწავლის დროს მეგობრული ურთიერთობა ჰქონდა ივანე ჯავახიშვილთან, ლუარსაბ ანდრონიკაშვილთან. დედა — სოფიო ანდრონიკაშვილი ფრანგულ და გერმანულ ენებს ასწავლიდა ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში. შემდგომ, დედბანს მუშაობდა თბილისის კონსერვატორიის სასწავლო ნაწილში.

ბავშვობის წლები თ. ჩარეჭიშვილმა ქუთაისში გაატარა. მელიტონ ბალანჩივაძის რჩევით იგი ქუთაისის ახლადდაარსებულ

სამუსიკო სასწავლებელში მიიბარეს, სადაც მისი მასწავლებელი გახდა შესანიშნავი პიროვნება, ქართული მუსიკალური პედაგოგიკის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, შემდგომში თბილისის კონსერვატორიის პრორექტორი ქ-ნი ლარისა ქუთათელაძე. მასთანვე სწავლობდა ამ წლებში პატარა ანდრია ბალანჩივაძე, მომავალში სახელოვანი ქართველი კომპოზიტორი. ლარსასხსოვრად დარჩა ორივე ნორჩი მუსიკოსისათვის ერთ-ერთი საჩვენებელი საღამო, რომელზედაც მათ მოცარტის კონცერტი რე მეორი შეასრულეს. თ. ჩარეჭიშვილი I ნაწილს უკრავდა, ა. ბალანჩივაძე კი მე-2-3 ნაწილებს. კონცერტს ესრუებოდა დიმიტრი არაყიშვილი, რომელმაც ურჩია მათ მომავალში მუსიკალური ხელოვნების გზით წასულიყვნენ. ასეც მოხდა, ქ-მა თამარმა წარჩინებით დაამთავრა თბილისის კონსერვატორიის საფორტეპიანო განყოფილება (ლ. ქუთათელაძის კლასით), ა. ბალანჩივაძემ კი — საკომპოზიტორო განყოფილება.

კონსერვატორიის წარჩინებით დამთავრების შემდეგ ქ-ნი თამარი მივიღებულ იქნა სახელგანთქმულ ლენინგრადის კონსერვატორიაში, სადაც შეცადინებოდა ცნობილი პედაგოგისა და მეთოდისტის პროფ. ს. საეშინსკის ხელმძღვანელობით. ქ-ნ თამარს ბედმა არგუნა ჩვენი ქვეყნის მრავალ შესანიშნავ მუსიკოსთან ურთიერთობა და, როგორც თვითონ ამბობს, ეს მისი სიმძლიდრე და სიამაყის საგანია. მართლაც, ოჯახური მღვდლომარცობის გამო თბილისში ერთი წლით დაბრუნებულს. მას აქ დახვდა დროებით სამუშაოდ ჩამოსული გამოჩენილი პიანისტი და პედაგოგი პროფ. მ. იუდინა. სწორედ მასთან დაიწყო ასპირანტურაში სწავლა თ. ჩარეჭიშვილმა, რალა თქმა უნდა, რომ ეს იყო არაჩვეულებრივად ნაყოფიერი წელი ქ-ნ თამარისათვის. ისევე ლენინგრადი, ისევე პროფ. საეშინსკი. ღვაწლმოსილ პროფესორთან ურთიერთობა მის გარდაცვალებამდე გრძელდებოდა და ძალზე გულთბილ ვითარებაში მიმდინარეობდა. წიგნში, რომელიც ლენინგრადშია გამოცემული, ქ-ნი თამარი საეშინსკის საუკეთესო მოწაფეთა შორისაა მოხსენიებული.

მაგრამ ცხადია, რომ ლენინგრადში ცხოვრების წლები სხვა ძლიერი და მრავალფეროვანი შთაბეჭდილებებითაცაა აღნიშნული. ჭეშმარიტ „მუსიკალურ აკადემიად“ იქცა ქ-ნი თამარისა და მისი მეუღლისათვის ლე-

ნინგრადის სახელგანთქმული ფილარმონია თავისი საკონცერტო ცხოვრების ელვარე კალეიდოსკოპით. ესტრადაზე ერთმანეთს ცვლიდნენ გამოჩენილი ევროპული კლასიკოსები: დირიჟორები, მუსიკალური კრიტიკოსები, და მათ შორის — ა. შნაბელი, ა. კორტო, რ. ვახუაშვილი, ბრწყინვალე შესრულებით ეტლრდა კლასიკოს კომპოზიტორთა და მე-20 საუკუნის მუსიკის კორიფეების ნაწარმოებები. დაუფიწყარია ლეგენდარული ი. სოლერტინსკის ფეიერვერკული ფილარმონიული ლეკიკებისაგან მიღებული შთაბეჭდილებები. ქ-ნი თამარი სამართლიანად თვლის ლენინგრადში გატარებულ წლებს თავისი ცხოვრების უბედნიერეს ხანად, რომელმაც გააღმწვეტო როლი შეასრულა მისი როგორც მუსიკოსის ფორმირებაში. სხვათა შორის, ლენინგრადის კონსერვატორიაზე არ იფიწყებს თავის აღზრდილს. გასულ წელს თ. ჩარეჭიშვილი მიიწვიეს ლენინგრადში კონსერვატორიის 125-ე წლისთავის საიუბილეო საღამოზე. აქ მან მონაწილეობა მიიღო საიუბილეო ღონისძიებაში.

1938 წ. ლენინგრადიდან დაბრუნების შემდეგ თ. ჩარეჭიშვილმა დაიწყო მუშაობა ჭერ ახლადდაარსებულ მუსიკალურ ათლეტში, ზოლო ერთი წლის შემდეგ — პარალელურად კონსერვატორიაში პროფ. ი. ასინბერგის (კიდევ ერთი დიდებული მუსიკოსი!) ასისტენტად. სხვათა შორის, გასულ წელს მინსკის კონსერვატორიის ერთ-ერთ სამეცნიერო კონფერენციაზე ქ-ნმა თამარმა წააკითხა შინაარსიანი მოხსენება პროფ. ი. ასინბერგის პედაგოგიური სკოლის შესახებ, რომელიც დიდის ინტერესით იქნა მოსმენილი. 1942 წ. ასინბერგი გარდაიცვალა და თ. ჩარეჭიშვილი თბილისში ევაკუირებული გამოჩენილი პიანისტისა და პედაგოგის პროფ. ს. ფეინბერგის ასისტენტი გახდა. სწორედ მან წარადგინა ახალგაზრდა, მაგრამ მშვენიერი პედაგოგიური სკოლაგავილი მუსიკოსი დოცენტობაზე და მას საკუთარი კლასიკ ჩააბარეს. აქ მოვიტანთ ნაწყვეტს იმ დაბასიანთებიდან, რომელიც მისცა ახალგაზრდა მუსიკოსს ჩვენმა სახელოვანმა კომპოზიტორმა დ. არაყიშვილმა: „მე ფფიქრობ, რომ თამარ ჩარეჭიშვილის სახით ქართულ მუსიკალურ კულტურას ჰყავს სოლიდურად მომზადებული, თავისი ხელოვნების ერთგული სპეციალისტი, რომელსაც ყველა პირობა უნდა შე-



ვექმნათ შემდგომი სრულყოფისათვის" (1946 წ. 21 VII).

ცხადია, რომ პედაგოგიური „მწვერვალების“ დაძლევა არც თუ იოლი საქმე იყო და ახალგაზრდა მუსიკოსისგან გამუდმებულ და დაუცხრომელ შრომას მოითხოვდა. უნდა ითქვას, რომ თავისი პედაგოგიური მუშაობის საწყის ეტაპებზედაც ქან თამარს ბედი სწყალობდა. მას მზრუნველ მეურვეობას უწევდნენ ქართული საფორტეპიანო სკოლის ფუძემდებლები, უხუცესი პროფესორები ანასტასია ვირსალაძე და ანა თულაშვილი, რომლებიც სხვადასხვა დროს საფორტეპიანო კათედრას ედგნენ სათავეში. დიდად დავალებულად თვლის თავს ქანი თამარი გამოჩენილი საბჭოთა პიანისტებისა და პედაგოგებისაგან — პროფ. ა. გოლდენვეიზერისა და პროფ. გ. ნეიპაუზისაგან, რომლებიც 40-50-იან წლებში სისტემატურად ჩამოდიოდნენ კონსულტაციების ჩასატარებლად თბილისში.

ახალგაზრდობაში ქანი თამარი ხშირად გამოდიოდა ესტრადაზე, უკრავდა საფორტეპიანო ლიტერატურის რთულ ნიმუშებს, რის შესახებაც მეტყველებს მისი კლავირაბნდების პროგრამებიც, რომლებიც, ვფიქრობ, არ საჭიროებს კომენტარს: ი. ბახის პრელუდიები და ფუგები და საკლავირო კონცერტი, ბეთჰოვენის „მთვარის სონატა“, „აპასიონატა“, 32 ვარიაცია, შოპენის ფანტაზია, შუბერტის „ფანტასტიკური კიუბები“, ლისტის „პეტრარკას სონეტი“, სერიაინის ეტოუდები და ბევრი სხვა. (შემდგომ ხანებში ქანი თამარი ხშირად უკრავდა რადიოთი).

განვლილი წლების მანძილზე თ. ჩარეჭიშვილთან მრავალმა ახალგაზრდა პიანისტმა დაამთავრა, რომლებიც ამჟამად მუშაობენ თბილისსა და საქართველოს სხვა ქალაქებში (მარტო თბილისის კონსერვატორიაში მისი 9 აღზრდილი მუშაობს). მათ შორის არის ქარაქი ბალანჩივაძე, რომელიც, ჯერ კიდევ მე-9 კლასის მოსწავლე, ამიერკავკასიის ახალგაზრდა შემსრულებელთა კონკურსის ლაურეატი გახდა, საქართველოს სახ. ფილარმონიის სოლისტი პიანისტი ლალი მიქავა, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები ნ. ხარაძე-დიმიტრიადი, მ. ალთუნაშვილი, დამს. პედაგოგი ნ. იმედაშვილი. მისი ერთ-ერთი პირველ მოწაფეთაგანი იყო დირიჟორი და პიანისტი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი თ. კობახიძე (აწ განსვენებული). ქან

თამარს მოწაფეები ჰყავს ჩვენი რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთაც. მან, ა. ბაბოქანი, მოსკოვის ფილარმონიის სოლისტი, უკრავდა: ერევნის კონსერვატორიის პროფესორი, ამ უკანასკნელის მიერ თ. ჩარეჭიშვილის მიერ, ამ მძლავნელობით მომზადებული ა. ხანატურიანის საფორტეპიანო კონცერტის შესრულება მოისმინა თვითონ ავტორმა, რომელმაც შემდგომ აჩუქა ქან თამარს ამ კონცერტის ნოტები ასეთი წარწერით: — პატივცემულ თამარ იოსების ასულს, დიდი მადლიერების გრძობით ჩემს კონცერტზე ჩინებული პედაგოგიური მუშაობისათვის. არამ ხანატურიანი. 1944 II/VII. თბილისი.

ა. ხანატურიანიმაც აჩუქა აგრეთვე თავისი „ტოკატის“ ნოტებიც, რომელსაც შემდგომ ხშირად უკრავდა ქანი თამარი.

ძალზე ნაყოფიერი იყო თ. ჩარეჭიშვილის მუშაობა კონსერვატორიის საფორტეპიანო კათედრის გამგედ. ამ პერიოდში მან განაზოციელა მთელი რიგი საინტერესო შემოქმედებითი და სასწავლო-მეთოდოლოგიური ხასიათის ღონისძიებებისა, იწვევდა მოსკოვიდან და ლენინგრადიდან საკონსულტაციოდ და ღია გაკვეთილების ჩასატარებლად ცნობილ მუსიკოსებს. ქანი თამარის თაოსნობით იმ ხანად თბილისში ფართოდ აღინიშნა ა. გოლდენვეიზერისა და გ. ნეიპაუზის საიუბილეო თარიღები. ჯერ კიდევ 25 წლის წინ მას მიენიჭა პროფესორისა და ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდებები.

ქანი თამარი არც ახლა ჰყრის ფარ-ხმალს. მის კლასში — კონსერვატორიისა და მუსიკალურ ათწლეულში დღესაც ბევრი ნიჭიერი ახალგაზრდა მუსიკოსი სწავლობს. პედაგოგიურ მუშაობას, ჩვეულებისამებრ, იგი მთელი სულითა და გულით ეძლევა. ამავე დროს, ბოლო ხანებში, დიდ დროს უთმობს სხედასახვა სახის მეთოდოლოგი და მემუარული ხასიათის შრომებს, რომლებშიც გვიზიარებს თავის მდიდარ შემოქმედებით და პედაგოგიურ გამოცდილებას. ასე, მაგალითად, გასული წლის გაზაფხულზე შინაარსიანი მოხსენება წაიკითხა გ. ნეიპაუზისა და მისი როლის შესახებ.

ქანი თამარი ჩარეჭიშვილის ცხოვრება მუსიკაში და მუსიკოსათვის გრძელდება.



## საქართველოში

მანია ხვედელიძე

სხვადასხვა გარემოების წყალობით უცხო მხარეში მოხვედრილი ქართველი ადამიანი ცნობიერად თუ არაცნობიერად მუდამ სამშობლოსთან ეძებს რაიმე მსგავსებას. უფოდ დაინტერესდება საერთო შეხების წერტილებითა თუ ოდესმე არსებული კულტურული ურთიერთობებით. მით უმეტეს, თუკი იტალიაში მოხვდა ქართველი, არ შეიძლება ზეენ ორ ქვეყანას შორის ოდითგანვე არსებულმა კულტურულმა ურთიერთობებმა არ დაინტერესოს, არ მოიძიოს და იპოვოს თუნდაც რაიმე დეტალი ან ინფორმაცია, რამაც შეიძლება ნათელი მოფინოს ამ ურთიერთობათა ისტორიას.

ამა წლის ივლის-აგვისტოში მიწვეული გახლდით მილანის კათოლიკური უნივერსიტეტისა და უდინეს უნივერსიტეტების მიერ ერთობლივად ორგანიზებულ კონფერენციის საერთაშორისო ლაბორატორიაში მონაწილეობის მიზანსა. ლაბორატორია, იტალიაში არსებულ იტალიური ენის ტრადიციული კურსებისგან განსხვავებით, მიზნად არ ისახავს მხოლოდ იტალიური ენის სწავლებას. ლაბორატორიის ორგანიზატორთა მიზანია იტალიური კულტურისა და ხელოვნების შესწავლით შექმნან საერთაშორისო კონფერენციის იდეალური პირობები, დაამეგობრონ ერთმანეთთან

მსოფლიოს ახალგაზრდები. ლაბორატორია ჩრდილოეთ იტალიის ლენინთა და სტუმართმოყვარეობით განთქმულ ფრიულის მხარის ქალაქ ჭემონაში ჩატარდა. ზვენი სამუშაო პროგრამა უაღრესად საინტერესო და კარგად ორგანიზებული იყო. მასპინძლებმა არაფერი არ დაიშურეს საიმოსოდ, რომ თანამედროვე იტალიის სულიერ ცხოვრებასა და მის წარსულს გავცნობოდით. ლაბორატორიის პროგრამაში სხვა სასწავლო-საგანმანათლებლო ღონისძიებებთან ერთად ჩართული იყო იტალიური მუნჯი კინოს საღამოებიც. ქალაქი ჭემონა, სადაც ბინა დაიდო ზვენმა ლაბორატორიამ და მსოფლიოს 27 ქვეყნის ახალგაზრდები ვეცნობოდით იტალიის ხელოვნებისა და მეცნიერების მიღწევებს, გარეგნულად ძნელად თუ გავედა იმ ქალაქს, რომელიც 1979 წელს საშინელმა მიწისძვრამ თითქმის მთლიანად მიწასთან გაასწორა.

ჭემონელების ვაჟაკობისა და შეუდრეკელობის წყალობით ქალაქი პირვანდელი სახით კვლავ აღდგა და განაგრძობს სიცოცხლეს. ეს სწორედ ის მხარეა, მიწისძვრისაგან დაზარალებულ სომხეთს სახლები და ბევრი საქირო რამ რომ გაუჯუჯავნა.

დღევანდელი ქალაქი ჭემონა მტკიცედ არის ინტეგრირებული თანამედროვე იტალიის ცხოვრე-

ბის რიტში. არც კულტურის მხრივ უღებს ტოლს იტალიის დიდ ჯალაქებს. სწორედ ჭეშონაში არსებობს ფრიულის მხარის ყველაზე დიდი იტალიური მუნიციპალიტეტის საკავი. ჭეშონელები სამართლიანად ამყობენ თავიანთი კინოთეკით. ჩვენი საღამოებიც კინოთეკის საინტერესო პროგრამის წყალობით კიდევ უფრო მრავალფეროვანი და სახალისო გახდა. ნაჩვენები იყო ოციანი წლების იტალიური კომედიები, ისეთი ცნობილი კომიკური პერსონაჟებით, როგორცაა კრეტინეტი, პოლიდორე კრი კრი, რობინეტი. გარდა ამისა მართლაცამერიანის „როგორ ვუღალატო ქმარს“ (1925 წ.). ფრანჩესკა ბერტონის „სალამე“ და „კონტესა სარა“. აღსანიშნავია, რომ ეს ბოლო ფირები ერთმა ვენეციელმა კოლექციონერმა აღმოაჩინა ერთ-ერთ მივიწყებულ გარაჟში და რესტავრაციის შემდეგ ისინი კინოთეკაში მოხვედნენ. კინოთეკის დირექტორმა ლივიო იაკობიმ, თავის საქმეში უზომოდ შეყვარებულმა კაცმა, რომელმაც დიდი რუღუნებითა და სიყვარულით შეაგროვა იტალიის სხვადასხვა კუბურში მიმოფანტული და ხშირად მივიწყებული ფირები, იზრუნა მათ აღდგენა-რესტავრაციაზე, რათა მათ კვლავ ეხილათ დღის სინათლე.

ბატონი აკაკი ბაქრაძის წიგნიდან „კინო. თეატრი“ (1989 წ.) ჩემთვის ცნობილი იყო, რომ „საქართველოში კინო ფრანგებმა მოიტანეს. ფრანგი კინომრეწველის პატეს წარმომადგენლები საქართველოში იღებდნენ დოკუმენტურ სურათებს. გადაღებულია დიდძალი მასალა. ყველაფერი ეს პარიზშია. არ ვიცი, ვინ იღებდა ამ სურათებს. მხოლოდ ფრანგები თუ მათ შორის ქართველი კაციც არის? იქნებ პატეს არქივში დაცულ ზღვა მასალაში მიმალულია ქართველი კინემატოგრაფისტე-



ჭეშონი ვიტრუტი იღებს ფილმს „ერთი ლაშ ვენეციაში“ (1933 წ.)

ბის გვარები და ლეაწლი? ამას ყველაფერს შესწავლა და გამოიზეთურება უნდა. საქართველოში მუშაობდნენ იტალიური კინოფირების „ამბროზიოსა“ და „ჩინეზის“ წარმომადგენლებიც (ხაზასმა ჩემია — მ. ხ.). ამ კინოფირების არქივებშიც უამრავი ქართული მასალაა. არც ეს შეუსწავლიათ ქართველ კინოსტორიკოსებს. მათ არც ამ მასალაზე მიუწვდებათ ხელი“ (გვ. 110).

ცხადია, ვისარგებლე ამ იდეალური შემთხვევით და ვთხოვე ბატონ ლივიო იაკობის, მოეწოდებინა რაიმე ინფორმაცია, მასალა იმ იტალიელ კინემატოგრაფისტებზე, რომლებიც საქართველოში იღებდნენ ფილმებს ჩვენი საუკუნის ათიან წლებში. იგი დამეთანხმა, რომ საქართველოში ათიან წლებში იტალიელები მართლაც იღებდნენ ფილმებს. სამწუხაროდ, ეს ფირები ჭეშონას კინო-



ვიტროტი „ევზოტიკურ“ სამოსელში

ნოთეკაში არ აღმოჩნდა. მისი აზრით, ფირები, თუკი საერთოდ გადაურჩა დრო-ჟამს, მილანსა ან მოსკოვში უფრო უნდა ვეძიოთ. სამაგიეროდ მაჩუქა ძალზე საინტერესო, კარგად ილუსტრირებული აღმანახი,\* რომლის დაწვრილებით მოგვითხრობს იტალიელი რევებისორის ჯოვანიში ვიტროტის მოღვაწეობაზე როგორც ევროპაში, ასევე რუსეთსა და საქართველოში. ვინაიდან წიგნის მთლიანად თარგმნა გარკვეულ სიძნელეებთან არის დაკავშირებული, საქიროდ ვცანი ფართო საზოგადოებასა და კინოსპეციალისტებს ზოგიერთი მნიშვნელოვანი ფაქტი გვაუცნო. მომიტევეთ კინოკრიტიკოსებმა, ვინაიდან ჩემი, როგორც არასპეციალისტის მოკრძალებული მცდელობა გამორიცხავს რაიმე პრეტენზიას კინომკოდნეობაში. იგი მიზნად ისახავს, გარკვეუ-

\* სტატიაში გამოყენებულია მასალა მუნჯური ფილმებისადმი მიძღვნილ ფესტივალის ამ აღმანახიდან.

ლი ბიძგი მისცეს კინოსპეციალისტებს შემდგომი სერიოზული კვლევისათვის.

იტალიური მუნჯი კინო-ფართო პირველი მსოფლიო ომის ბატისტა ვიტროტი დაიბადა 1882 წელს, ქალაქ ტურინში. „ვიტროტინ“, როგორც მას კინემატოგრაფისტები უწოდებდნენ, ცხოვრობდა ეპოქაში, როცა ფეხს იდიდებდა და უკვე ყოველდღიურობად იქცა ავტომობილი. რადიო, ფოტოგრაფია, ტელეფონი, კინემატოგრაფი. მოვლენები ელვის სისწრაფით იცვლებოდა და 18 წლის ჯოვანი ვიტროტი, რომელიც ფერწერით იყო გატაცებული, ფოტოგრაფიამ მიიზიდა. მისი ფოტოგრაფიით გატაცება მალე პროფესიონალიზმში გადაიზარდა და 1903 წელს ტურინის ერთერთ პრესტიჟულ ფოტოკონკურსზე იგი ოქროს მედლით დაჯილდოვდა.

ვიტროტი მალე ძალზე პოპულარული გახდა და ტურინის ფოტოვიტროტინები მისი ნამუშევრებით იყო აჭრელებული. ჯოვანი ვიტროტის კინემატოგრაფიული ბედი გადაწყვიტა შეხვედრამ კინომრეწველ არტურო ამბროზიოსთან, რომელმაც მას „ცოცხალი სურათების“ დადგმა შესთავაზა. არტურო ამბროზიომ შემოიკრიბა კინემატოგრაფის ერთუზისტები, მათ შორის ვიტროტის ძმა — ჯუზეპე პაოლოც. ამბროზიოს და ვიტროტის კავშირი ნაყოფიერი აღმოჩნდა. იღებდნენ ძირითადად კომიკურ ფილმებს, ისეთი პერსონაჟებით, როგორცაა იტალიაში საკმაოდ ცნობილი მუნჯი კინოს კომიკური გმირები: ფრიკოტი, რომინეტი, ფირული, ჭიკეტი, როდოლფი და სხვები; გარდა ამისა, იღებდნენ დოკუმენტურ ფილმებს, ჭრონიკებს. ჯოვანი ვიტროტი თავის საქმეში უზომოდ შეყვარებული კინემატოგრაფისტი იყო, თავისი დროის დიდი პროფესიონალი, კა-



ცი, რომელსაც სწამდა მეგობრობისა და სოლიდარობის, კინოს ხალხს რომ აკავშირებს. ვიტროტი ერთდროულად ოპერატორიც იყო, რეჟისორიც, რეჟიზიტორიც და მემანქანეც. იღებდა მუნჯ და შემდგომ ხმოვან ფილმებს, შავ-თეთრსა და ფერადს. აინტერესებდა ასევე ვიდეოტექნიკის პერსპექტივებიც. ეს დაუღვგარი ვიტროტი ხშირად მიმართავდა კოლეგებს: „საოცარია პირდაპირ, ათი აპარატია საჭირო, ოცი მკლავი გადასალეზად და კიდევ ფრთები, ფრთები ასაფრენად, ისე არაჩვეულებრივია ირგვლივ ყველაფერი“.

იტალიურ ფილმებს მთელს ევროპასა და ამერიკაში უჩვენებდნენ. ხოლო რაც შეეხება რუსეთს,

იქ პირველად ფრანგები გამოჩნდნენ 1904 წელს. კინომრეწველობის მონოპოლია იქ პატეს ეპურა ხელთ, შემდეგ კი რეჟისორ გომონს. მათ მოსკოვში დააარსეს პატეს ფილიალი. პატე ძირითადად ევროპული ყაიდის და გემოვნების ფილმებს იღებდა. მის რეჟისორებს არ ესმოდათ და არც აინტერესებდათ ქვეყნის ისტორია და ტრადიციები. მათ მიერ გადაღებული ფილმები ძლიერ იყო დაშორებული რუსეთის სინამდვილეს.

იტალიას არ შეეძლო დიდხანს დარჩენილიყო ამ წამოწყების მიღმა. და აი, ამბროზიომ ჭოვანი ვიტროტი 1909-1911 წლებში რუსეთში მიავლინა. მოსკოვში მან





„კავკასიის ტყვე“ (1911 წ.)

გადაიღო „ბაღინსარაის შადრევანი“ (1909 წ.).

ვიტროტი შალე საქართველოში მიიწვიეს. მან თითქმის მთელი კავკასია მოიარა თავისი კინოაპარატით ხელში და ათობით მოკლემეტრაჟიანი ფილმი გადაიღო. მან ფირზე აღბეჭდა საქართველოსა და სომხეთის მთიანეთი. ფრანგი კინემატოგრაფისტებისაგან განსხვავებით ვიტროტიმ რუსული კლასიკური ლიტერატურის ეკრა-

ნიზაციას მიმართა. კავკასიაში გადაიღო მან „დემონი“ ლერმონტოვის მიხედვით, ასევე პუშკინის „კავკასიის ტყვე“, ავერკევის „კაშირის ტყვე“, ანდრეევის „ანფისა“, იუენინის „ლალატი“ და სხვა. კინოსპეციალისტების აზრით, ამ ფილმებიდან მხოლოდ რამდენიმე ფოტოა შემორჩენილი („კინო“, საბჭოთა და რუსული კინოს ისტორია, 1966 წ.).

თბილისში ვიტროტის დაუარ-

„ლალატი“ (1911 წ.)



სებია კინემატოგრაფილი სტუ-  
დია, რათა შესაძლებელი ყოფი-  
ლიყო გადაეღოთ ფილმები ლერ-  
მონტოვის, პუშკინისა და იუგენის  
ნაწარმოებების მიხედვით. კინო-  
გადაღებები კავკასიაში არც თუ  
ისე უხიფათო იყო. არსებობდა  
სხვადასხვა სახის ხელისშემშლე-  
ლი პირობები, მაგრამ ვიტროტის  
ერთიანი, მეგობრული კინოგადამ-  
ღები ჯგუფი არავითარ სიძნელეს  
არ უფრთხობდა. კავკასიის გარდა  
ამბროზიომ ვიტროტი მიავლინა  
ავსტრიაში, შვეიცარიაში, ბულ-  
გარეთსა და ლიბიაში. ვიტროტი  
მუდამ მზადყოფნაშია და თავისი  
აპარატით ხელში, როგორც ერთ-  
გული ჭარისკაცი, იღებს იტალია-  
თურქეთის ომს, მიწისძვრებსა და  
მშვიდობიან ცხოვრებას. ერთი  
სიტყვით, ყველაფერი.

1921 წლიდან იტალიური კინო  
კრიზისი განიცდის. არ შევუდგე-  
ბით ყველა იმ მოტივის განხილ-  
ვას, რომლებმაც იტალიური კინო  
ამ კრიზისამდე მიიყვანა. ერთ-  
ერთ მიზეზად მოხსენებულია 1917  
წლის რევოლუცია, რის გამოც  
რუსეთის კინობაზარი იტალიის-  
თვის დაიხურა.

1921 წელს ვიტროტი თავის  
გადაშლვებ ჯგუფთან ერთად ბერ-  
ლინში ჩადის. ოციან წლებში ბე-  
რლინში კინოს ნამდვილი ბუმი  
იყო. ბერლინური პერიოდიც ფრი-  
ად ნაყოფიერი აღმოჩნდა ვიტრო-  
ტის შემოქმედებაში. არ შევუდ-  
გები ვიტროტის მიერ ბერლინში  
გადაღებული ყველა ფილმის ჩა-  
მოთვლას, უნდა აღინიშნოს ის,  
რომ გერმანია-იტალიის ერთობ-  
ლივ ნაწარმოებში — დოკუმენ-  
ტურ ფილმში „რაფაელ სანტის  
მადონა“ მხატვრის მოდელად პირ-  
ველად მოგვევლინა ეკრანზე  
სრულიად ახალგაზრდა ჯინა ლო-  
ლობრიჯიდა.

ჯოვანი ვიტროტიმ ხანგრძლი-  
ვი, საინტერესო ცხოვრება განე-  
ლო. 84 წლისა ის კიდევ ახალ-

გაზრდული და ენერგიით აღსავ-  
სე იყო. ცოცხალი, დინამიკური,  
მუდამ ანთებული, მუდამ მოძვი-  
ობაში მყოფი. მას ყველაფერი  
აინტერესებდა. არასრულს ვერ-  
ნია გამდიდრებაზე, როდესაც იგი  
გარდაიცვალა 1966 წელს, მისი  
კაპიტალი ზუთას ლირას შეადგენ-  
და. გარდაცვალებამდე მან თავის  
მეგობრებს გაანდო, რომ ნოს-  
ტალგიას განიცდიდა რუსეთისა და  
კავკასიის მიმართ, იმ ფილმების  
მიმართ, რომლებიც მან იქ გადა-  
იღო, ვლადიკავკაზში, თბილისსა  
თუ ყაზბეგის მთაზე 1910-1911  
წლებში. კატალოგის მიხედვით  
ვიტროტის საქართველოში შემ-  
დეგი დოკუმენტური ფილმები  
გადაუღია:

- ქალაქი ბათუმი — 250 მ.
- თბილისიდან მღვთამდე —  
165 მ.
- ექსკურსია ყაზბეგის მთაზე  
— 172 მ.
- კავკასიის ადამ-წესები და  
კოსტიუმები — 142 მ.
- სამხედრო პარადი თბილის-  
ში — 116 მ.

თბილისი, კავკასიის დედაქალა-  
ქი — 142 მ. და ა. შ.

ვინ იცის, იქნებ ეს უნიკალუ-  
რი ფირები კიდევაც გადაურჩა  
დრო-ჟამსა და ხიფათს. იქნებ  
სადმე მიტოვებულ გარაყვებსა და  
სარდაფებში ელიან თავიანთ  
მხსნელს. რამდენ რამეს მოგვით-  
ხრობდნენ ისინი ჩვენს წარსულ-  
ზე...

# რა უთხრა ქართველ ხალხს „საშრობლო“?



33100 კიკნაძე

1882 წელს, ოთხშაბათს, 20 იანვარს პირველად დაიბეჭდა დავით ერისთავის „საშრობლო“.

1882 წელს 1 იანვარს ა. უაზბეგის ბუნებისგან პირველად წარმოადგინეს მისივე „არსენა“.

1882 წელს 1 დეკემბერს ნ. გაბუნიას ბუნებისგან პირველად დაიბეჭდა ა. უაზბეგის „ხანუშა“.

სამი ქართული პიესა ერთ წელს, სამივე პიესამ გავლელი დროცაქვს!

ა. უაზბეგმა და ერისთავმა ერთად დაუმეც სათავე გზორულ-რომანტიკულს, „ხანუშამ“ კი — ყოფიერ-კომედიურს. ამ განსხვავებული სათავატრო ცხოვრების ფორმარების, მისი სტილისტიკის დადგენისა და დამკვიდრებისათვის ბრძოლის პროცესში გამოიკვეთა ქართული თეატრის გზა. იგი მოიცავს არა მარტო 80-90-იან წლებს, არამედ მის შემდგომ დიდ პერიოდსაც, — თუმცა მრავალმხრივ განახლებულსა და სახეცვლად. მაგრამ მაინც ამ ორი „სათავატრო არხის“ დინებაში მოქცეულს.

რა არ დადგმულა ვახუშტი ხუცუნის ქართულ თეატრში, მაგრამ „სამშრობლო“ მაინც უველახაჯან გაზორიერული მოვლენა იყო.

„საშრობლო“ სათავეს უდებს ახალ სათავატრო სტილისტიკას, აფორმებს ახალგაზრდო თეატრალურ პროგრამას. იგი ახდენს რუმინული თეატრალური ტრადიციების წმენდის ნაბიჯს, სცენაზე ავლენს პარტიკულ ხალხის პატარაობის პედაგოგიას, თეატრის პირდაპირი უბაზო-ფორმის ერთგულ-განმანათლებლებელ მომსახურებას, მემკვიდრეულ ამაღლებას რუმინური პროგრამის მთლიან გააზრებას და ბადა-წმენდებს.

„საშრობლო“ იყო პირველი პროგრამული რუმინული სახეობის, რომელიც თავისი ხასიათით „რუმინული რუმინური“ წინამორბედებზე გვიწინდება.

პიესაზე მუშაობა ქერ დ. ერისთავმა დაიწყო, ზოგი შემდეგ მ. ბუბუაშვილი მიიწვია. მ. ბუბუაშვილი ცნობილი იყო თეატრალური რეცენზიებით. იმდენად კარგად იცნობდა თეატრს, სარევიორო ხელშეწყობას, რომ მისი პაროდიებით დიიტეტრებსდენ მუდმივი დანაშაულებებისადავ. დ. უაზბეგმა მოითხოვა იგი მთელი თეატრალური ამაზნახის წევრად, როგორც რევიორი. „მანაგობამ“ არ მიიღო დ. უაზბეგის წინადადება. რაჟა არ იქნა მიღებული დ. უაზბეგის სამი ხელვალი (დეკლამაციის გავლენა, გ. წერეთლის „ოქახის ასული“ ათი თვეში დაქაღვლებული და მ. ბუბუაშვილის წევრად მიღება), იგი გავიდა კომიტეტის

შემადგენლობიდან. მისთვის პირინიებული მნიშვნელობა ჰქონდა მ. ბუბუაშვილის საკითხი.

ამ დროს თეატრის ანტიკონსერვატივი იყვნენ ვ. აზა-ზიძე და კ. მესხი.

ფართო საზოგადოებამ წინასწარ იცოდა, რომ ქართული თეატრის „საშრობლო“ დასაფუძვლად ემზადებოდა. პიესა 1881 წელს დაიბეჭდა „ვერისის მათე წიგნი“. პიესამ დიდი საზოგადოებრივი ინტერესი გამოიწვია: „თეატრის მოყვარენი უნდა გავანარკოთ და ერთი კვირა ამაზე ვუძღვანაო ამ დღეებში დაათავა თ. დ. ერისთავმა პიესა ვიქტორიან სარდულს, რომელიც მას შესწავლია მოზარდებით ვადაშეფუფუნება ქართულ ენაზედ, შეუფარდება ქართული ცხოვრების უკვლხის პირინიობისათვის და მოქმედებს და დრო აღუძრა საქართველოში წამახალისებელი შემოქმედების წინადადება, თვით წამახალისებელი წევრი, ჰყენს მოვლენას“.

კ. მესხი უფრო დეტალურად წერს ამ ფაქტის შესახებ: „1881 წელს, კარგად მახსოვს, მართამოსის თვეში, „დროის“ რედაქციას ვიყავი ჩემი მამა სერგეი, სანდრო უაზბეგი, ვ. აზაზიძე, მუ და კიდევ ორი სამი გავითხის თანამშრომელი, ვაილი კარები და დავითი შეწვიდა სოფლიდან ახლად დაბრუნებული. უველახს მამაზედ ერთი აზრი მოგვითხია, რომ დავითის უბაზო-ოდ ახალი რამ ექნებოდა დაწვრილი თეატრისათვის, და თითქმის ერთი ხვით მივაპაზო: — ახა, რა მოგვითხენ? რა დაგვიწერი? — მომაქვს, მომაქვს — შედგურავით და აქარე-ბით მოგვითხია დავითმა — დასხვით და უფრო უდგეფი. და დავითმა წიკითხა „სამშრობლო“.

ახლა მოვიარო იყო თუ ვინ დადგამდა და როგორ დადგამდა. ეყოფოდა თეატრის სახსარი თუ არა, ვინ ითამაშებდა მთავარი როლებს, ვინ ექნებოდა ხეცქა-ლის მხატვარი. ერთი ხიტვეთ წინასწარ უაზბეგის გარკვეული ვიორტო. ვეფორთხელები ჰყენს ანტიკონსერვატივებს, რომ თუ თავისუფალი 400-500 მანეთი არ ექნებოდა ზღუდის ხეც ვანარახადავან ამ პიესის დადგმას“.

რისთვის იყო საჭირო ასეთი ვაფორთხელება და ამდენი თანხა? „თუ ხედავანადა არ იქნა სცენა მოწყობილი და კონსტრუქციის ვერ იშოვა დასმა“ უმჭიბნია პიესას ხელი არ მოკიდდისო.

სცენოგრაფია წარმოადგენს სადადგომი კულტურისთან იყო დავაწირებულნი. რევიორული ვაზრების მთლიანობა მოითხოვდა კვალიფიციურ დეკორატიულ მხატვრებს. მსახიობთა სამოქმედო სივრცის ანტიკონსერვატივი კლდობის და რუმინული ვაწერობის განმარტების საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭებოდა. იდეგა მსახიობთა სცენის საკითხიც. ზოგიერთს მიამნდა,



რომ 86-მდე სტატისტი იყო საქირო. ზოგს კი სიერ-  
თოდ იმედის არ მქონდა თუ ამ პიესის დადგმა  
შესძლებდა ქართული თეატრი. „საწმენდი ამ პიეს-  
ის დადგმის ზურგელი იმხანს ჰგავს, როგორც ზოგი-  
ერთებს მხურთა 200 ათასის მანეთის მოგება, თუმცა  
ხალხი კი არა აქვია“. ამას წერს „ცემსი“ მხედველი-  
ში მ. ბუბუაშვილი 1881 წელს. იგი საფუძვლიანად  
იხილავს პიესას, აძლევს შენიშვნებს. მ. ბუბუაშვილის  
პირთა პიესის დადგმის ფარს აუცილებელია „ისტო-  
რიული ტანისამოსი და ერთი მაინც დეკორაცია —  
ამ დროინდელი ტფილისის ზურათი — განსაკუთრებულ  
პირობებში მოქმედებაში“, ასევე ახალი დეკორაცია იქნე-  
ლიდა საქართ მეტყვევ სერაიში, რომელიც დ. ერას-  
თან არ გადმოითარგმნია, მაგრამ „საქირო კი არას  
წარმოადგენსთვის“.

საზოგადოებას ასე დანჯა საკითხი: ახალ სეზონიდან  
„თეატრი უნდა ავიყვანოთ იმ ხარისხამდე, რომ მას და-  
რქვას სხედი ჩვენი ნატიონალური, მარკანე-  
ლი თეატრის. (ზაზა ზემა — ვ. კ.), როდის მოხდე-  
ხა ეს? — მაშინ როდესაც შედეგად (სხვათა პარამთა  
გარდა) რეპერტუარი ორჯანადგება პიესებისა ჩვენი  
თანამედროვე და აბორიგული ცხოვრებიდან. შეტადრე  
დაიღ მწიფელობა ეძლევა აბორიგული შინაარსის  
რეპერტუარს“.

ვახუთის ამ სერვადს ამოფრებს თეატრის ეროვნე-  
ლი განახლების იდეა. რადიკალურია მოთხოვნა „შტამ-  
ტად უნდა დადგმოს ჩვენი თეატრი მარკანე-  
ლიკონის, თანამედროვეობის გზასა“ (ზაზა  
ზემა, ვ. კ.). ეს მთელი ქართული თეატრის პიეს-  
ებშია, რომელიც მოიცავს არა მხოლოდ მე-18 და  
მე-19 საუკუნეების თეატრალურ ცხოვრებას, არამედ  
მეორე საუკუნის თეატრსაც. მისი უველი ეტაპებისა და  
განვითარებისა თუ შეწყობების განხილვა არ არის  
ამჟამად ჩვენი მიზანი. იგი ვრცელად და სულ სხვა ხა-  
სითის კვლევა-ძიებას მოითხოვს, მაგრამ აბორიგია-  
თა კონტექსტში შენიშნული პირობები ძველსაც ერ-  
თის პეტრულურად ედგრს. სწორედ „საშობლოს“ და-  
უწყებლის პირობებშია და არა სხვა რომელიმე პიესა-  
თითქმის პარადიმაში, რომ გადმოკეთებულ პიესას და-  
ველია ესოდან დაიკრუნული ფუნქცია. ქართული  
თეატრის დამოუკიდებლობის და თვითმყოფლობის  
კონცეფცია დამაიც, რომ სწორად „საშობლოს“ დაუ-  
წყებლად, თავისუფლებასათვის მძაბობს იდეა ქარ-  
თული ეროვნული თეატრალურ სახიერებაში უნდა გა-  
მოსატყურო. საშობლო თეატრს მუდმივ მიუერთ და-  
ს, მაგრამ არ ჩანდა ძლიერი რეინსურა, „საბატრობა,  
არ იყო მასობრივი სიყვანის დადგმის მალე უნ-  
ტრის, არ სუყო აბორიგული-პატრიოტული პიესების  
დადგმის ტრადიცია. ქართული პროფესიული თეატრის  
ორივე დიდ ეპოქა (1860 და 1878) რომ კონკრეტი-  
ლის დადგმით დაიწყო.. ეს აბორიგული რეალიზა-  
„საშობლობით“ კი სულ სხვა მხრივ უნდა მობრუნებუ-  
ლიყო. სხვა საფუძვლი და სატოვარი უნდა გამოეც-  
ხადა თეატრს. ამიტომ იყო, რომ თვით მ. ბუბუაშვილ-  
საც კი ოცნებებდნენ მანად „საშობლოს“ დადგმა, —  
სად უნდა ეკოვნიოთ თულო?

და იმ ანტრეპრენიორებიც ვ. ახაშიძე და კ. მენბე მი-  
ადგენ მუხრან ბატონს. სესხად 200 მანეთი სიხივეს.  
მუხრან-ბატონმა ვ. ახაშიძეს დამიღო მკითხა:

„შენ არ იყავი გუშინ წარმოდგენაში, რომ შეტად,  
შემოსობილია და ვუღელდა იცი?“  
— შე ვუთავი, — მიუგო ვასო ახაშიძემ.  
— ახა ახლაც შეტად, შემოსობილია და ფულს  
მოკცეყო.  
ვასომ ასე მასხარად ადგება იწვევს მუხრან-  
ბატონს არ ეშვებოდა... ვასო ახაშიძე სიხარულს-  
გან აიბახანდა. კ. მენბეს გაითვალისწინა ფიქრადლის  
ხეპრული ვინაიანობა და ვ. ახაშიძეს ჩურჩულით უთ-  
ხნა: „რა გეჩადგება, შეტად, ვნებ ფულს დაპარო-  
თი“. ამის მიუხედავად გულმოდგინების და სიხარულსგან თუ-  
დაიწყებულა შეტად, იალ ფესზე შემოსობილია და  
თან დაუყოლა სიტყვები:

— იც ქიანქანი — მუხრანსკის სიცილ-ხარხარი თუ-  
ვარდა. შემდეგ როცა დამწვიდდა, ამოიღო 500 მან.  
და გადმოუღოა მათი“.

ამ ამ ფულთა დიდება „საშობლოს“.  
ამ ტრაგიკომიკურ ფაქტში კარგად ჩანს ორი საქარ-  
თული — ერთი მხრივ ეროვნული ტრადიციისგან დაუ-  
ლოლი ქართული და მეორე მხრივ პატრიოტის. მუ-  
დამ ასე მოდგამდა ქვეყანას ოდითგანვე, უდიდესი  
შრომისა და ტანჯვის გზით შეყადრდებოდა ყოველი  
ახალი ეროვნული საქმე.

ამ ბედს ვერც „საშობლოს“ ასცდა ..

რეპრობისა მ. ბუბუაშვილია და დ. ერასთან და-  
დი მუშაობა გააჩნებს. ყოველდღე ტარდებოდა რეპე-  
ტიციები. ჩოლები ასე ვარჩილდა: ქეთევანი — ხაბო  
ხერხეულიძე-ვახაშვილი, სიმონ ლიონი — კობე  
უფიანი, ლევან ხაშიაშვილი — ლეო მესხვილი,  
შაქანაბი — ვასო ახაშიძე, ფაბიოზო — შაკო საფა-  
რია-ახაშიძის, ვაგია დიკიანი — კობე მესხი, დი-  
მეტრი დიდიანი — ალექსანდრე ყაზბეგო, დედაკოც —  
ნატო გაბუნია-ცაგარელი, ისკანდერ ბეგი — ა.  
აწურელი, ახარულე ხანი — ნ. თომაშვილი, მამედ  
ბეგი — ადამ ჩუბინაშვილი.

წარმოადგენაში ფაქტობრად მთელი დასი იყო დაკა-  
რებული.

ტანსამოსი მოწადდა ვაგარიის პროკტით. და-  
ხატა დეკორაციები. საშობობა შეასრულა ატალიე-  
მა მხატვარ-დეკორატორმა ციხტომ.

საზოგადოება თვალურს ადგენდა სექტაქლის  
შეადგმის პროცესს. დ. ერასთან ვ. სარდულ პიესაში  
(„უღადგრა“) ცვლილებები შეტანა. მთელი ორი  
დაიღების შესვლით, შეამართა მოქმედ პართა რაი-  
დენობა, დაამატა ეპიზოდები. ჩამატა ლოცვის სცენა  
ე. კუჭავაძის „არდალიდა“. გადმოქართულბან  
პროცესში პიესა რეინსურულად გაიხრია. თა-  
ვად საკმაოდ საინტერესო რეინსურა იყო, მომთხო-  
ნი, ენერგიული, დისკილინებული განსაკუთრებულ  
უფრადგმის აქცედა ქართული შეტყველებას, ერთიანი  
ქართული სასცენო სალიტერატურო ფის დაკვიდრე-  
ბას. მისი კონტრასტ თანამართრე ბუბუაშვილიან ერ-  
თის წარმოდგირი აღმოჩნდა. ერთად მოეწია პიესის  
კომპოზიციის დაწესებულება, მხატვართან მუშაობა და  
რასაკარგედა, უარსებულად მხახიხებთან რეპე-  
ტიციები. ეს რომ არ რეინსურა მხახიხობა ნიჭისა და ინ-  
დივიდუალიზმის გამოკლებას რომ ესწრაფვის, ამხათა-  
ნავე მხახიხობის შესრულება მოქცეულია წარმოადგენის  
სიერთო ვადაწევეტაში. მხახიხობი შესტად ავლენს რე-

ვისობის ჩანადვრის. იგი ერთხანს და იმევე დროს შერეულდებოდა და შეზღუდვებულ. სექტაკლში უფვე ჩნდება „რევინარული არტაქები“, რომელიც რადიკალური არტია სექტაკლის შინაგან სტრუქტურასაც და გარეგან ფორმასაც. რევინარული გამომტყენ ღვეფანისა და სვიმონის ურთიერთობის ხაზს და დრამას ტრავოული ენა უნარდობის მინიჭების. თითოერთი მისობის ან-დევიდუალობის გამოვლენასთან ერთად ფარმობიდა ანსახლურობის, სადაც გამოვლენად რევინარის მორტა-ნობეულები ხელს და წარმოადგენს ზოლიანობაში დანახვის ნიჭს. სექტაკლი ტექნიკურადაც იმდენად კარგად იყო აწერილი, რომ მოქმედებდა და სურათითა უფ-უხარავი მონაცვლები ხელს უწყობდა წარმოადგენის მილიანობას.

„სამშობლო“ ერთი შეხედვით მარტივ სიუჟეტზეა აგებული. არ არის მდიდარი პერსონაჟები, ვულგარული სიმარტივეც ახსიათებს, მაგრამ მასში არის ძლიერი პატრიოტული მუხტა; რომელიც მოძრაობაში წიქვავს მთელი პიესა. იგი თავისუფალია შერეულ საუ-კუნის სკენსისისა და ირონიისაგან. აქ ეველადური ბუნ-ნებრიობისა და უშუალოების პრინციპს ექვემდებარე-ბა. ზოგჯერ ხეშეხეხილი ვულგარულია არიან მოქ-მედი ვიარები, გარდაცემის კანონით ცხოვრობენ, აქვთ მტაკედი და შავილი წესობაზე წიქვავს. მუხტებებს მანამდე არც ენახა სკენსზე ამდენი დამბითი ქარ-თველი: სვიმონ ლიონიძე, ღვეფან ხომალაშვილი, დიმიტ-რი დდიანი, გოცია დაცანი, ზაზა სილიაშვილი, რომან მორაბინა, ესტარტ ციციშვილი — ეს არის პატ-რიოტობის სახეები. შათი ერთად წარმოადგენს მათურ-ბეღში ზრდიდა დარსების გარდაცემის.

სკენსზე ამაღლა ხომ დამარტობს: მათურებლის გუ-ლი ვესტარ, ერთგული თავმოყვარობის გარდები, საშობლომსიათვის თავდადების იდეა სული აუწრიალა, გამოაფხიზლა. თითქმის ერთხანსად რადეკ შეინარა, რად-ელ ამირანოვი, ალღელა, ახმარდა. ქართველმა ქარ-თული ირანის სკენსზე და შაქრადე თეატრის. „ეს იყო პირველი წამდელი წარმოადგენა ქართულ ენაზე“ (ი. მუხტარაია).



დ. ერასთავის „სამშობლომ“ განსაცდებელია წარ-მადების მიწებს სრულად ვერ აფხინდა თუ არ გვი-თვალისწინებთ, რა ზედობლია იმეამინდელ საქართვე-ლოში. რა მოვლენებმა შეაზაფხეს ნიადევი რათა ხალხს „სამშობლომ“ წამდელია წინ. თბატრის მამონა-დმობს ბალხმ დმ ბარს ბალხმს თბატრის. ეს პრინ-ციპული სკეთობა, რომელიც ფეხობიკიად განხვავ-დებმა თამამდროვე თეატრალური პროცესებისაგან. დღეს დემონსტრაციების და მიტინგების მდელარე ტონს, მისი იდეები და პათოსი ამაღ პარალელმებს კარ-ნახობს თეატრს. ქმნის განსხვავებულ პირობებსა და ატმოსფეროს. რთულ მდგომარეობაში აქცეფს თეატრს. „სამშობლო“ კი თავად იწვევდა საზოგადოებრივი აზ-რის მდელარების.

60-იანელების გამოსვლა ასახარეზე არსებითად ცვლის საქართველოს პოლიტიკურ კლიმატს, იცე-ლებმა ერთგული ორიენტაცია. თერგადღეფელთა თა-რობის ერთგული პროგრამა, რომელიც მოხვებს პი-რით გამოიქვამა, იდეალად ექვა ქართველ კაცს. უნა-დარჩა ერთგული დრო, რიცა დამლომტამა და

ქართული ზუნების კარგად მდომენქ ერთხანსდ მო-ნიხდა ქართველობა. ყოველგვარ ურთქრულ-სამქმის მხარს უჭერდა და ამ გზით უფრო ადვილად ირე-სებდა საქართველოს. ეს არ არის ისტორიის პა-რადიგმა. დიამ, ვრონიცოვმა კარქმე [წიქვავს] ქართვე-ლი ხანაით: არავითარ წინააღმდეგობას [წიქვავს] და ახალიცხედა ეველას, თავის ირგვლივ იკრედა ინტელექტუალებს. იმდენად ისტატურად და ზუს-ტად იყო გაანგარიშებული ეველადური. რომ არი-ტორატობის ხელ მალე დაავრედა 1882 წლის შე-ქმნულებს, ასევე ვინცერთად მოქმედებდა ვო-რონიცოვის მუდელეც. კ. ელისაბედ ვრონიცოვი-სის 1850 წლის 18 დეკემბერს გ. ერასთავისათვის ასეთი წერილი მიუწერია: „დღეს მ 1/2 ხანაზე წმ. ნინოს ზევედენიში იქნება ქართული ენის გამო-დები. ჩემი დასწრება იქ, ამ გამოცდების დროს სრულიად უნარტებელი იქნება, მაგრამ რადგან მიწე-სევატელო, როგორ შეისწავლეს ქალმება თვისი ხამ-შობლი ენა, ამიტომ ვთხოვ, პატვეულებო კ.უო ვი-რცა დავიითს ძვე თქვენ დეხწრით იმ გამოცდებს“.

მეფისინაცვლის მუდელე დონტერესებელია რი-გორ შეათვისებს ქართული ენა ქართველმა ქალმებამ საოცრობა არაქ ეს დროც კი ხანტრული ხეგმა 80-იან წლებში. რესფიკატორული პოლიტიკის ამო-თირობა. პირდაპირ მინეარებებს რებს მოხელეთა ითავშებულებაც, ქართულ ენას ითვეწებენ თვის ქართველებიც. პირდაპირ ვლდებასავით იმის — დრო-ების“ ფერცლებიდან: „აღარ წნაოთ ახლანდელ ჩვენს ქართველ დედებსა და დებს ქართული ენა, არც ხამ-შობლომ შევიწრობათ, არც ქართული წესობა და ქველმოქმედება“. ამ სკულეში ქართულ ენას კვირის მხოლოდ ერთი საათი ჰქონდა დამიშობლი. ქართუ-ლის მასწავლებელი ზედღასასაც ნაკლებს იღებდა. ამ მდგომარეობისა შეწოთიებელია მოწინავე ქართველი ინტელექტუა, რუსეთის ინტერიული სული ხომოქ-რობის მთელ საქართველოში. ცარიზმი არაფერს არ ერიდებდა, მის აღარ აინტერესებს დოქლომატიური სკდე-ხი, ქართველებთან შათი ხანაითის შესატყვისი მოქმე-დებდა. — იგი პირდაპირ უტებებს და ეველადურის გა-რსებებს დამობს.

არა და ძალზე სპეციფიური იმპერია იყო (!) რუ-სეთი. „რუსეთი ერთი იმისთანა ტომდმწიფოთა — წერს-და ილია, — ხაცა სხვადასხვა ტომისა და ენის ტინც სცხოვრობენ. და მერე იმე, რომ თვისიანი შამა-პისებულ მიწა-წყალზე შეჭრუფული არიან... ამიტომაც ერის უდიდეს საპოლიტიკო სხვაგან რუსეთისას შეა-დენს ჭერ ის, თუ სხვადასხვა ერის ტომის როგორ უნდა შაქრინ შეწინაში სათითად, და მერე — როგორ უნდა მოთავსდენ სხელმწიფოსთან“. და შემ-დეგ: „რუსეთს არ ჰქონდა და არც დღეის პირობად აქვს გამოცდელი და დამეწილი დედაზრე მისზე, თუ სხდ თბამდებს უფლებას მრომწინების დმ სხდ იწვევას სხხმდმწიფოსში“ (ხაზი ჩემა — გ. კ.).

თითქმის დღეს არის დამწარალი თერამ ასე წლის წინათაც არ იყოდა იმპერია თვისი სხელმწიფოებ-რისი და ერთგუნება უფლებების ზღვარი. წერადე 1881 წელს გამოქვეყნდა და ზუსტად ასახავს იმეამინ-დელ საქართველოს მდგომარეობას. 1882 წელს ა-გოცინაშვილი აქვეყნებს სტატებს, სადაც საქართველო-ში სწავლ-განათლების უმირიქის სურათია დახატ-

ლი. ამ წელს გაუქმდა მეფის ნაცვლის ინსტიტუტი და შეიკრებოდა იქნა შოთაყარბაშვილის თანადგომის, მაგრამ ამით არის არა შეუძლებელი. ი. გუგუნიძე გულისტყვილით წერს: „...უკველ ქვეანაში სამშობლო ერის, ისტორიისა და ლიტერატურის შესწავლა შეადგენს ერთ უმოკრეს სავსე ზრუნვას და უკველს სასწავლებელში დამოძიბილი აქვს უპირველესი ადგილი, მაგრამ ჩვენი ქვეანა ამ მხრივად გამოკლებულია სხვა ქვეანების დასიღვანე“.10 ანალოგიური მდგომარეობა იყო ეკლესიებში, ერთმანეთს ამარსობრებდნენ საქართველოს სხვადასხვა ეპისკოპოსებს, ქართველებად არ თვლიდნენ მეგრელებს, სვანებს, იტალიებდნენ ჩვენს სამედიტრებს, შიშებს. ერთი სიტყვათი ტოტალიტარის ხასიათს ქონდა საქართველოს წინამძღველ ბრძოლას, თანაც იგი იყო წინასწარ კარგად მოფიქრებული, დაგეგმილი, სრულიადი არ მკავდა: ცვალილხეხული ინტელის ამ ესპანების კოლონიური პოლიტიკის, აფგანობა მდგომარეობის ქართველთა წინაშე შეუდგენის, შედეგების გზაზე დაყენა, ნაწილი — თანაქართველობის დაქვეითდა ეროვნულად თვითშეგნება. ამ ასეთ პირობებში უხეშობილი მოღვაწეობა ილიას, აქვას და მათ თანამარხებებს, რომელთა ზედიზედ მოქალაქეა მოვედინათ „სამშობლო“. სექტუალმა ახალი იმპერია მისცა ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას.

„სამშობლო“ შეაშინა ნიადავი იმსახრის, რომ ხალხი გამოხუთული დემონსტრაციებზე, შიტივებზე... „სამშობლო“ ბევრს ვაუღვამა ეროვნული ღირსების გრძობა, შემატა სიმხვევე, მოავსა საქართველოს გმირული წარსული; სამშობლონათვის თვგანჩრების ფაქტმა თითქოს ვინს მოავსა მათურებელი, სხვა თვითთ დანაშა თინამედროვეობაც.

კატკოვსა და სხვა რუს რეპეტიორებთა გამოხვიებმა პარდაირ „ხელზე მოსწერა“ ხალხს. შიელი ერის, მისი ისტორიის შეუარსებოფამ შეხარა ქართველი ხალხი, ნათლად დანაშა, თუ რა ზედიე ძალსთან ჰქონდა საქმე. ასეთ მიზნებს ვუღლისობდა ს. ამბეტელი, როცა წერდა: „რღირებად უნდა ვვიხილო რაიმე და დროად უნდა შევჭრას, რათა დროებით“ მაინც გამოვადეო პასიურ მდგომარეობიდან. მისივე აზრით „ჩვენ ქართველები გრძობას ხალხი ვართ. უცხეთ აუღელდებით, აჭებზეთ ვანვარს, დავხარჩათ აუარებელ სიტყვებს და მეტე ისევე ზაფიქრებით თავდაიწვივებს მოვეცემით“.

კარგად არის შეინიშნული ქართული ეროვნული მხათობის ეს თავისებურება. ამ თავისებობა გამოვლენა სამათა „სამშობლოს“ დღევანდ დროსაც: „ქლოტარმა ბივამ“ „ღრმად შესძრა“ ხალხი.

ქართული თეატრის ისტორიაში არსებითად ღრმადელად პიხდა ანეიო შეთხვევა, „როდესაც დრობედლი ზღონებუა ერის იფდმად გრძობის და ხელთიერ ვითარების ეწაფება“ (ს. ამბეტელი).

\*\*\*

წარმოდგენის დღეს, 20 ანვარს ვაწეომა „ღროვანამ“ სექტუალს დიდი წარმატება უწინასწარმეტვედა. იმედ და ამდენიმე ფაქტორზე აქვარებდა: პიხის აქვს „შეუწიერო შენაჩის“, არის „სტეფური ღირსების“, მოქმედი პირები ჩამუღენი არიან ძველი ქართული და სპარსული ტანსაცმელით, დეკორაციებში ვაჩვენებენ „ჩაშინდელ ქალაქის სახეს“, არის ეფექ-

ტური სურათები, მღერის კიროს „რევისორებს ამ საქმეში გამოცდილი“ მ. ბებუთაშვილი, ასე რამ „წინდაჩნვე შევადგინა ვიწყო, რომ „სამშობლო“ ვარ მოდგენა დიდ შთანებდილებას მოახდენს საზოგადოებაზე“.

მთლიანი გამართდა. ერთმანეთს შეხვედნენ ტორიული მომენტები, პიხის ეროვნული ხასიათი, სანტეგრესო რევისორა და აქტიორული ანსამბლი.

...დღედალი ხალხი მოაწედა თეატრს. ბევრი უბილეთოდ დარჩა. ასე ზღეფოთა უკველთვის. ერთი კვირით ადრე ადარ მოვედინა ბილითი. „ეს არის მარჩების მოქმედება, რადგან წინასწარ შეიძინეს ხილეთი“. — წერდნენ პარსაში. მათურებელს აფრთხილებდნენ თავის ღრმად შეეძინათ ბილეთები. ამ დღეს, 20 ანვარს „საზოგადოების ნათებით“ დაესწრო: 22 ანვარსაც იგივე ვანვორდა. წარმოდგენა ნამდვილად ხალხში დღესასწაულად იქცა. დ. ერისთავი და გ. ბებუთაშვილი რამდენჯერმე გამოიხივნეს სექტორზე. აქტიორს დაფრის ვეგრავდნენ მიარხებთ ადგასის აფიშით. ზილო რევისორის დაფრისავე ჩანდა და აბღასისავე აფიში. წარმოდგენის შემდეგ ორთავე ხალხმა ათეანეს და მქუხარე ივაციითა და „ბრავოს“ ძახილით ჩაახვე ეტლით.

ქართულ თეატრს ვაუთვდა კარგა ახალი წოდება და საკითხოდაც უციხი იყო, როცა „სამშობლოს“ წარმოდგენიდან ზოღამე, ზოგჯერ შეეღლი დაჰე ცინა ქალაქი. ანეივითი ჩარადღებთი დაივიღენ ქუჩებში. ვერ ისვენებდა პატრიოტული გრძობით ადღევეებული მათურებელი. „მე პირველად გამიარა ტანში ტრანსტელმა და ვაგრძენი ჰეშმარით ქმაროფილებმა ქართული ხეღეფებისაგან“ — წერდა ა. მურმანავა: „ღროვის“ რეცეზენტები კი აღნიშნავდა: „მთელი საზოგადოება პირველსავე ფარდის აბღადან უკანსენელ ფარდის დაშვებამდე რაღაც განსაუთრებთი ხასიათოვს მღელვარებთი იყო. უკველ ფარდის დაშვებამდე, უკველ მომლოვას ვაოაქებაზედ არტისტები საზოგადოებისაგან დასაჩქარებელი იყენენ ბრავოს ძახილით და ტანს ცრით“.11 „ავტორი და რევისორი ნახილ-ნახილ ვაყავდა ზენვალურ ცეცხლით და ტანის ცრითი ერისთავის ზაღვამაზედ, ვორინცოვას ძეგლის მასლოლად. მათურებლებით მთლად ვაჰქედ-მთეილით ხიდი, ასე რომ ერთ დროს მოძრაობა მთლად შეჩერდა“.

ეს ბტრიონებაც იონა მერნარგის ეფთვინის. „სამშობლო“ უკველი სეზონის სისართული იყო. პიხა სეზონების მანძილზე არ წამოხელა სცენიდან. მაგრამ ცარიზისათვის მეტად სავიში იყო სექტუალთა და ქერ შეაეწირვთა, შემდეგ აქრძალა. მხოლოდ 1891-1892 წელს სეზონში ვანაშლდა მისი დღედა. ამ სეზონში სამჯერ წარმოდგინეს, სულ კი 24 სექტორზე იყო წარმოდგენილი, რამაც თეატრს 2,241 მანეთი შემოტანა, აქედან „სამშობლოს“ შემოსავალი 2,707 მანეთი იყო. პიხის დაღვბის ნებაროცა ს. ავლიშვილმა მიიღო თანაქმარობებისაგან. ბენეფისის შემდეგ პიხა დარჩა ქართული თეატრის რეპერტუარში.

„სამშობლოს“ მრავალი დღედა არსებობს. უკველ მხახობით ბედნიერად გრძობდა თავს როცა მასში მონაწილეობდა. ღრსების საქმედ იქცა დღეს იმში-

შვიდისა და სვიმონ ლიონის რძლებს შესრულდა. ესედა, ბერია რამ განაპირობა პირველმა წარმოდგენამ — ღაფი შეხიზვიდისა და კიდ ვიფიანის გამოქალაქისა, მაგრამ არ სხვა დადგენისა შეწყდეს საზოგადოებრივი ინტერესს პიესის მიმართ. 1899 წლის 7 თებერვლის წარმოდგენის შესახებ „დროება“ წერდა: „მოუხედავად იქნა, რომ ბიუსა რამდენჯერმე გამოეცხადა წინააღმდეგ სვიმონს, აუარებელი ხალხი დაეწრო. ამ ხალხისაყ ახად, გაზრდა არტისტები ასრულებდნენ შიდაპირობებს ლიონის რძლი ავანტიურისაჲს მიყუთ, ხიზიაშვილისა — იმდენაშვილისაჲს, ქეოყანასა — მღვინისაჲს“.

1892 წლის დეკემბერში, 3, გამოქალაქებ სვიმონ ლიონის რძლი შესრულდა. ილია კვავცაძემ სუცხარდური წერალი უწოდებ მას. „კანას მხარეებისა რდებამ სხვა სამდელ დარბაზდელ ქველ ქარაქელის კაცისა რომდესდ გულში გამოხსენსელი აქვს დარბაზდურადვე დიდა სერჯელი და დიდა გრძობა, უნდა დაწერდესწერი წარსდელ კერას, 12 აპრილს, „სამშობლოს“ წარმოდგენას ჩვენს თეატრში“.

3. გამოქალაქებს რძლი დიდი სიმაართლი შეუხრდებია. მის კადრ, ინტონაცია უფიანს ხად, პარაფილი, მისი თამაში „ყოფი იურეზი“, აქ ვეღღაფერი სისადყიან და უბრალოებით იყო მომხიზველელი. ზომური, თავდუბრილი შესრულებითი მსახიობმა არ უღდატა სიმაართლის კანონისა. „სიტყვა-პასუხის კადრ შეუწიერია გამოჩინა“. იმდენად შიდაითი იყო სვიმონის რძლი, რომ „არა ერთისა და არს მოხვარია ცრული და აუღელდა ვეღღ დიდის გრძობით“. განსაკუთრებით ძლიერა შთაბეჭდილება მოახდინა უკანასკნელ სცენაში, როცა სასკვედლოდ მიდის და ლევანს ეთხოვება. „იმოდენად განიხს ეველამ ხული, რომ ბნ გამოქალაქისაგან იქმული „ღევან, აღოქმა, არ დაეწერი აღიქმა“ — ვასყად კარგში ხმადაბად, თითქმის ზურაფულით აქმული მოუღენა მოუღენ დარბაზს თეატრისას თაფად ბოლომდე“.

როგორ მოხდა, რომ შეაწიველი გრძობები, პათეტური პიესა ასე ბუნებრივ კადრში მოქცეს? იქმებ ქველა თეატრის მერიაფერ-რომანტიკულ სტილზე ჩვენს წარმოდგენებსა დეფორმირებულ და სრულადდაც არ შეესატყვისება მანანდელი თეატრის რეალობას? იქმნეს ამ ფაქტშიც ფაქტობა საუღუნის 90-ის წლებში წარმოქმნილი ფსიქოლოგიური ნაკადის გაუღენი? მაგრამ პართედ თეატრში ხომ იგი უფრო კვიან შეიქმნება?

1892 წლის 12 აპრილს სპექტაკლი პატრიოტულ გრძობის სიმაართლის ხად და უბრალოებით გამოხატვის ზეაში იყო. შეტქილად ასე იმდენობდა „სამშობლო“, რომდესდ სათაფ მ. ბუნეთაშვილის სპექტაკლმა დაუღო. განა შეთხოვეთია ის ფაქტი, როცა 4. იმდენაშვილმა ხიზიაშვილის რძლი თამაშში ღრმად არაპატრული ტექსტურამენტის მსახიობი ქმნის ლევანის რძულ ფსიქოლოგიურ ხატვს.

მართად უნდა დავასკენათ: „სამშობლოს“ საფეთქილი დადგენები გამოირჩეოდა დიდი სიმაართლით, ადამიანურ გრძობისა გამოხატვის უბრალოებით, „სამშობლო“ გვიარს ბუნების შეუხედავად? გამოხატებით. ანაფითარი „გაქვება“ და ცრუპათეტკია არ იყო მითი. ამიტომ იმდენდა სპექტაკლი დიდ ზეოქმედებას

მთურებელზე. ამიტომ ხედებოდა მათდროებურ ქველ ურველი სიტყვა. „თეატრალურ ფოკუსირება“ — სამწუბაროდ ხულ სხვა „ტრადიცია“ დაქველდა, შეიქმნა ვიუტდემარტობული წარმოდგენა „სამშობლოს“ დადგენზე. იგი კოდედ ცდები „არც დაქველდა“ სხვა, როგორაც ეგონათ — შემათებრები და „იმოდენებზე შედგარა“.

„სამშობლოში“ არის ზოგიერთი ენეტრული, მაგრამ არაღვარერი, მვეთარი არტისტული ენებითი გამოხატული ცალკეული მოქმედება. რაც თავისთავად შეაწიველი არ „პათეტკული კვყვას“ მოიხიზვს. მთებდავად ამისა მთურებელი ავტორ პირობობობას. სდ ევეღღებდა თფნა იმამინდელი თეატრის თავისი არსით რეაღისტური იყო და თითქმის არ იცნობდა ტრადიულ პირობობობას. ამას აღწევდა მსახიობთი მაღალი ინტონაცილი და სიმაართლი. სწორედ ვეღღარეულობისა და ზოგჯერ ვეღღარეულობისამდ დასული უშეაღობა ხიზლევდა მთურებულს. თვით პირმითიული ფორმა და გრძობისა მიაშტობოდ კი პირველშიაღის ხილაშეზს ანიჭებდა სცენას. პატარაპატარული სიღლის ენეებში მოხიზვა გულეპაცისა და თე ეკლენიის მრეკადს გულწრფელობით იყო აღხავებ თეატრის დარბაზიც, რომდელი სცენდამდ ამის შემატების სიმაართლად მოიხიზვდა. პარმონიზაციის ამ პროცესში შიდაპირობის ასრულებდა არტისტო და ქველი თეატრაც ხომ აქტიურდელი თეატრის იყო! სწორედ მას ნუნას ეგოტირდებოდა ყოველი პიესა.

თვით იყო „სამშობლოს“ ბედიც! დაუბრუნდეთ მის პირველ დადგმას, რომდელიც ხიზია მისცა მიუღეს მომდინარეობას; სწორედ „სამშობლოს“ შემდგმ ჩნდება სცენაზე 4. უზბეცის „ქეოყანა წამებული“, 2. წერტილის „სატარა კახი“, „თამარ ბატონიშვილი“, 3. ცაგარელის „ქირაველი დედა“ და სხვა ნაწარმოებები. რასაკვირველია, მარტო ერთი რომდელი, თფნად მნიშვნელოვანი ფაქტობა არ განსაზღვრავს თეატრში ავტორის პიესების წარმოქმნას. იგი რთულ სოციალურ-პოლიტიკურ მიზეზებთან არის დაკავშირებული, მაგრამ მანიც დიდი იყო „სამშობლოს“ მავალიობის დედა!

პიესაში ერთმანეთზე გადამკვეული ხაზი ადამიანის ბედი. სვიმონ ლიონიძე (ილია თავის წერილში ღეროქმედ მოიხიზენიხს!), ლევან ხიზიაშვილი და ქეოყანი. სვიმონი ხაზიაშვილელი კვლარა კაცია, ლევანი კი ახალგაზრდა, უფვარი ერთმანეთი, — განსაკუთრებით სვიმონს. „მთებდა ვეუბარარ, ხული და ვეღღა ჩემოვის აქვს შემოწირული“, — ეტხნება ლევანი ქეოყანას. ლევანი აღხარებათი ეტხნება ქეოყანას: „შე მიყარს!.. დიამ, მიყარს და ის ვეღღელ უფრო სახიზნელია!.. მიყარს და ვატყუებს, მიყარს და ვღაღობი!“ — მის ხულში ჩასაღლებულია დემონური ენება, რომდელი უზინდენ ანგრეუბ ვიარის მაღალ მორალურ პრინციპებს, ქეოყანას სიყვარულს შეუფარავს მისი ხული, მაგრამ ასეთივე ძალით ათავა წინადა გრძობა მვეგობობის სიყვარულისა, თავის მხრივ სვიმონიც კმაფუციით არის შეუტყებელი თავის ბეღდელზე. ქეოყანაზე: „უნდა გაგატყუებო, ჩემო მერედელ მიყარს, როგორც იყო წლის კანუტს“. მის — არ „რცხვენია მისავის ცრემლი დაღვაროს!“ — ასე გადამღვარია ფრიგერის ადამიანთა ბედი, რომდელიც

ტრავკულ ელერადობას იძენს. ასეთი შეპარისპირგ-  
სა უკვე დრამატურია. თანაც არა უხარლო, არამედ  
მძვინვარე ვენებებსა. საზღვარი არა აქვს ქვეყანის გა-  
რე ვაჰპარს ღვეაით. მის ზღვს აფორიკებს  
უმწვენიერებს ვაჰპარს დაუფლებს ენი, ავი შზად  
არის ღვეანსაჰეთის ეველადიერი გასწიროს, და  
არც უფრო ძლიერია ვს სუვერული, მით უფრო ღრმა  
სუღერა ნარალი იხსნება ღვეანს სასაიშო, მას  
სტანკანს გაორებას დემონი. შესანიშნავ ქართველ ვაჰ-  
კის დიდ უწინობად მაჩინა მეგობრისაჰეთის დადა-  
ტს, მაგრავ გრძობებს ვერ გრევა და თითქოს ვო-  
დებს. „რამდენადღე მინდა შევიძლო, იმდენად უფ-  
რო მემატება სუვერული“.

იმდენად ძლიერია ღვეაში სინდისის ქენქა და  
კუტრია კაცობის აღდგენის ზურგილი, რომ თით  
ტარვის გზაც კი ამოდლებული და მწვენიერია მისო-  
ვის.

და აი „სინეზუე ფეტივას სუვერული მივლი თავისი  
ჩრადდეროვებთი, მთელი თავისი სიტკიოებით და  
სიმართლი. თქვენს წინაშე აღდგინეთ წილობს გან-  
ხადლობაში ხან ქოქხეთი ვაგვიგებს, ხან სასუფეველი  
ნათლ-მთილიობს“<sup>14</sup>. ეს ღადო შესხეზადია — ქარ-  
ული თეატრის უღამაშება მახიობა თავის ტრავი-  
კულა სიჭიბე.

სვიმონი სამშობლოსთვის იბრძვის, წევრიბივი ვაჰ-  
კისობს მავალითს უჩვენებს თავის მხადდერად მე-  
გობარს, შეიქმნელებს აწუროს რათა საქართველო გა-  
თავისუფლოს დამპყრობლისაგან, შეიქმნელება კი  
მარცხდება. მას ქეთევანი გასცემს შამიან. ქეთევანს  
ღვეანს ვადარებენ უნდა, მისი აზრით ღვეანის გუ-  
ლიანათის სველებს შეიქმნელებს. ამ გზით ცდილობს  
მითშოროს ახევიმონი, რომელიც მას არ უყვარს. დღეა-  
ტის სანახიბოდ შაბს ქალაქიდან გასვლის საშვის მო-  
სიხივს თავისთვისა და ღვეანისათვის.

სვიმონისა და ქეთევანის დილოგში ირკვევა, რომ  
ქეთევანში „დაწვეულია თათრის სისხლი არ გამშ-  
რალა“, რომ სვიმონმა დაიხსნა იგი ტყვეობიდან და  
ქრისტიანულად მოიხილა, მაგრამ სისხლმა მაინც თა-  
ვობი ვაგინა. ქეთევანი სუვედერობს ღვეანს: „არ  
მეხსის შენი სამშობლისაში სუვერული“.

ეს ერთი ბაზაა, — მძაფრი და მღელვარე ნაქადა  
იესობა.

მეორეს მხრივ, ღვეანისა და ქეთევანის სუვე-  
რული და ტრავიკული კონფლიქტი. როცა ღვეანი  
დაინახავს, რომ შეიქმნელები კოცონისაგან მიჰყავთ,  
იგი ჰქვამს თავის სუვერულსა და სამშობლოს მო-  
ღალატებს და თავგანწირულებს შეუერთდება.

ეს ცოდნე დაიღაბს უფრომჭიამ

„სამშობლო“ დრამატურგიულად საქაიოდ ჩაბღარ-  
იული ჰყენა. მის შინაარსს არ მოუფერხობთ მკითხ-  
ველს. ჩვენ მხოლოდ ზოგიერთი მომენტე გამოვყავთ.

მას ასე: ირ ქართველ პატრიოტს შორის ჩაგვა სა-  
ტანური ძალა — ქეთევანი, მის სურს დაშალოს გარე-  
წული მილიანობა, დაამარხისპირის ქართველი ქარ-  
ველებს.

სუღერარე აზური ვნება მოსჩქევს „დაწვეულია  
თათრის სისხლადან“.

ქართველებმა უნდა გაიარონ ტარვის გზა, რათა  
განთავისუფლდნენ მისგან.

ღვეანი და სვიმონი გმირულად გადაინ ამ სატან-  
ველს. სამშობლოს სუვერული ამოღიანებს მათ

ეროვნულ ენერჯის, ავიწევთ პირადულს და სარ-  
თული ჩანდელი რომანტიკის დევიანება სიდიდის  
აზარატს. სვიმონის ეროვნობისეული სუღერაქეობა,  
პირადული ტრავლის დარჩენვა სამშობლოსთვის,  
მას წევრობავ გმირად აქცევს. სასწრაფო ვითარ-  
დობის სინამდე და მოხალურა სიდიდისეული  
ვან სიმწარეული შეიცნობს ტარვილის „ხედათ სწე-  
დისა“ და ეროვური ექსტრემი ძალა. ირთავე კი  
ნამდვილი ჩანდია, როცა დრო მათ სინდისს სამ-  
შობლის საკეთადელად მოუხმობს.  
მასურბივლეს სცენარეუ კირველად დაინახავ  
ტრისტიანურლი კონფლიქტის სმამბაღლი. ირთავე  
შეიარყავ ტრისტიანურლი სული და პატრიოტული  
ზრძეობა. ასე იგი საუღერეთო მამილზე, როცა სა-  
ქართველო გმირთა მესხდმანურ სამყაროს. სამ-  
შობლები და ქრისტიანობის ცნების გამოღიანებაჰე  
დაარჩინა საქართველო.

მაგრამ მეტე მოვიდა 1811 წელი, რუსეთმა საქა-  
რთველის ეკლესიის ავტორიტეტადა გააუქმა, კათო-  
ლიკი ანტონ II გადაიყენა და რუსეთში გადასახლა.  
ქართული ეკლესია ეგზარქოსს მიენდო. „ქართველ  
საღვდელღობებს მოუხმებს დამოუკიდებელი ეკონო-  
მიკური ზანა და დასახამ მისცეს ქართული ეკლესიის  
მღვდელსმხებრთა ეპროზის მორჩილა მღველებად გა-  
დაქცევის პარკესს“<sup>15</sup> ეს არის ეკლესიისა და საერ-  
თოდ მისი მრველის ვარსებების ზანა.

უყოვენი ქართველი არ შეგუებან მომობას.

1882 წელს კლავე გაიხმა მოწოდება: „ქვეყნის და-  
პარსებივან მამულსა ჩვენსა აქენდა თავისი საკეთა-  
რი მღვობარობა. აქენდა თავისი სქუღნი, თავისი სა-  
რწმუნობა, თავისი ენა და თავისი ჩვეულება. სახე-  
ლი, მწვერება და მამკობა წინაპართა ჩვეულო ეკლეს-  
იის მქუმბა და აღავსებდა მხოღლიობა“ (ს. დოდა-  
შვილი).

საქართველოს არასოდეს არ აკლდა მტერი, მაგრამ  
იგი „არასოდს მოწველლ იყო და დამოხობლი“...  
ქრისტიანობისათვის, ერომორწმუნეობისათვის შეფ-  
ერობდა საქართველო რუსეთს და მან სწორედ იქ  
ულაღბა საქართველოს, რისთვისაც შეუერთდა  
ვათამაშდა ტრავიკული ფარსი.

„არ შედელია დამშობისა და არარობისა მამულისა  
ჩვენისა“<sup>16</sup>

თამდაან მიუღდა ქრისტიანული სული.  
მამულიზიულებს წინაშე დაიხვა კიოხვა: „რასთ-  
ვის არს ესტეო?..“

და თუ ქვეყანა მდევრდება ხალხის თვალწინ და  
თუ ქრისტიანული წილებდრ სამშობლოს ეს დღე ადგას,  
„მამ რასთთვის ცოცხალ ვარო“.

ქართულ თეატრს დიღმანს არ ვაგუცია პასხები სო-  
ლიმონ დიდაშვილის ამ კითხვისათვის.

„სამშობლომ“ კლავე წამოგრა ეს დიდი ეროვნული  
სატყვარა.

„მამ რასთთვის ცოცხალ ვარო“ — იყო 1882 წლის  
შეიქმნულ პატრიოტ ინტელექტუალთა მიღული თაო-  
ბის კიოხვა, რომელიც მოქმედებისკენ მოწოდებ-  
ბის იღვეუ იყო რაქსიოვლი.

მეტე სამოციანეულია დიდი თაობის ფარკებს გა-  
მობატავს მოხევის სიტყვები: „ჩვენ ჩვენი თავი  
ჩვენადვე გვეუღერებო“.



ბნსული წელი მძიმე იყო ჩვენი ხალხისათვის. უკიდურესად გამწვავდა საზოგადოებრივი ცხოვრების მრავალი ასპექტი, რასაც ტრაგიული შედეგები მოჰყვა. მიუხედავად ამისა, ცხოვრება მაინც გრძელდებოდა. მას თავისი დადებითი და საინტერესო მხარეებიც ჰქონდა. მნიშვნელოვან, პოზიტიურ მოვლენათა რაგვ განეყოფნებოდა სოფლიური მუსიკის ახალი საკონცერტო დარბაზის მშენებლობის დასრულება, დარბაზის, რომელშიც ბანა დაიღო დავით აღმაშენებლის პარისპექტრ და პირველი მშენებლები მიიღო მთავის თვეში, 9 აპრილის ტრადიციის მსხვერპლთა ხსოვნისადმი მიძღვნილი კონცერტების დროს. ამრიგად, ეროვნული მუსიკალური კულტურის ამ ახალმა კერამ ფუნქციონირება სამგლოვიარო ვითარებაში დაწყო.

სოფლიური მუსიკის საკონცერტო დარბაზის აშენების იდეა განსულ კახეთის გუბერნიის. მანვე ამ იდეის რეალიზაციის უზომოდ დიდი ენერგია შეაღია. ამ დე-

დებული 1960 იფილიანი წენობის ავტორები არიან ცნობილი არქიტექტორები ლ. მექმარაშვილი და მ. ზაჩანიძე, რომლებმაც კაროველ მშენებლებს ძვირფასი საჩუქარი უძღვეს.

განული წლის 21 სექტემბერს შედგა ამ დარბაზის საზეიო გახსნა. ამ დღეს საქართველოს სახელმწიფო დამახარებულმა სოფლიურმა ორკესტრმა დაიწყო მან-ე საკონცერტო სეზონი, რაც კონცერტების ციკლით აღინიშნა.

სოფლიურ კონცერტებს, რომლებზეც აღუდრდა სხვადასხვა ეპოქის მუსიკა (ბუფოკინის, რაბინინოვის, რ. შტრაუსის, სტრაინიკის, შოსტაკოვიჩის, ზ. ფალიაშვილის, ა. ბალანჩაიას, შ. მშველიძის ნაწარმოებები) ზღაპრულად აღიზა სსრკ სახალხო არტისტო, რუსთაველის პრემიის ლაურეატი განსულ კახიძე.

კახურელი მუსიკის კონცერტებს წარმართავდა ხოლისტების სახელმწიფო კახურელი ორკესტრი „მოსკოვის ვირტუოზები“ რსფსრ-ს სახალხო არტისტის ვლადიმერ სივაკოვის თაოსნობით. ამ მალაშხატარ-



ლო კოლექტივის შესრულებით ქართველმა მსმენელებმა მოუსმინეს ვივალდის, კორელის, ბოკერინის, სახს, მოცარტის, ჰაიდნის, როსინის, ჩესნიკის, შობტაიკოვიჩის, შნიტცის კმწილებებს.

სიმფონიური და კამერული მუსიკის კონცერტებში მონაწილეობდნენ გამოჩენილი შემსრულებლები ე. ვიკ-

სალაძე, მ. ქასრაშვილი, ე. კახინი, მ. რუდი, ახალგაზრდა მომღერლები ი. ალიბეგაშვილი, ნ. გამგებელი და სხვანი.

მუსიკალური ზელოვნების ამ შეხანიშნავმა კვირეულმა გაამდიდრა მსმენელთა სულიერი ცხოვრება და წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტოვა.



ეს არის ნოსტალგია რუსეთთან შეფერვამდელ საქართველოზე.

სულსწრაფი რელიგია მიზნებს ფილოსოფია რუსეთთან საქართველოს შეერთების შედეგად მოტანად მშვიდობის შესახებ: „რამ არ მშვიდობა? უზმარ ხატვარს ენაზე დაედვის, უსრბილო წყაღრი ბაყაყი, კიანკი, კვეპარობი გაჩაყადებს. უფეგარ, უხვეყარ იერგინი კი კალმით იციბ! რამ არ მშვიდობა ცოცხალ კაცობას? რამ არ მჭერობა, თუ ვრი ერისს?“

მიზნებს სიტყვიდან იცა თუ იცდებარა წელი გავე და „სამშობლოს“ გზარება სცენიდან იტყვიან: „დაბეარ, ლეგან, — მით სამშობლოს იცავ, გული გავუბეარ საქართველოს იხსნი“.

ფარდის დაშვების წინ კი წვეობრივად ამაღლებულ, განწმენდილ ლეგან ზომიანზელი ლადო მენსხველის პირის მიმართავდა ხალხს: „მე ვასწავლიო, როგორ უნდა სიკვდილი სამშობლისათვის!“ და იგივე შეუღმა წამების გზას. ამ მიწოდებამ სული შეუწრაღა „დაქანების გზაზე დამფეგარ ქართველობას“.

სექტატლმა გაუმასყრა გრძობა ჰრისტიანობისა, და განა პატრიოტულსა და ქრისტიანობის ერთად გამოდგომების ამ დიდებულ სანახაობაში არ აყიბება ქართველი ხალხს მარადულობა, სუფილი დაბოღებულსა? იგი ხომ მუდამ აღუყავს ბოღმე ვამიდან ეთზე, როცა ერს კრატელად მომენტი უფეგანს? და განა იგვეტ პარცეხი არ ზღუბა ღვინა?

ეს არის ზღუერი განწმენდა, მონახიების თუ მოტყეების მტარქველი პროცესი.

დავით ერისთავმა პიესაში შეატანა ღლია კვებავის ტექტი „აბრეღოდა“. როცა გაცემის წინ შეიარაღებული შეიქმნილი ეშაფებთან სამარტელად, ქუფებს იხიარს, ირიქებს და იწვეებს „ლოცას“.

„ღმერთო მაღალი ეს ქვეყანა შენი ზეედრია... შენ მერობებს წუ მოკლებს ამ ტანულ ხალხს! „სადმროდ მიიღე სისხლი, რომელ ამ ხალხს“

უღვრია:

„ჩაგრული ხანო, წე არიდებს მოწაღე თვალს!“ „ამ დროს ხანოგადობა ფეხზე წამოღვა და იხე მოსმინა ეს ღოცა“.<sup>17</sup>

ხალხს ღივი ხანია მონატრებოდა ქრისტიანობის დახსავად ბრძოლა.

ხალხს ღივი ხანია აღარ მოესმინა სცენიდან „საქართველოს გაუმარტოს!“

ეს ღოწუნეა კი არ იყო, არამედ მათი სიციცხლის აზრი. ფრანს პატივტურ ღოწუნეად მათს იქცევა, როცა დრო და ადგილი არ არის მისი თქმისა, როცა გულის სისხლით არ არის გამოხარა სიტყვა.

სექტატლმა უჩვენა ხალხს სამშობლისათვის თავდადების ადრის უყვადება, სცენიზე დანახა ერთად შეკრული ერს (როცა ასე დაშლილი იყო), გაუღვამა ქრისტიანობის გრძნობა.

და იქვე იმის ნოსტალგიაც იყო, როცა ქართველი მტრის პირისპირ იდგა და ხმლით იცავდა თავისუფლებასა და დამოუკიდებლობას.

მეგობრად მოხილდი გომორაწმუნე კი სულ ფფარი და ფფარი ახსენებდა რუსთაველის სიბრძნეს: „მოვარე მტერს უყვლის მტრისაგან ფფარი მტერია“.

ამ რამდენი რამ უთხრა ხალხს „სამშობლომ“, რამდენი საფიქრალი და სატყვარა გაუღვამა ხალხს.

ხალხს გმირი უნდოდა და იგი ნახა სცენაზე. ხალხს არწმუნა უნდოდა და იგი შეფარდა სცენიდან. ქართველებს ეგრე მელე არ ამოწვედნენ საქართველებს აგრე მელე რიდი დასომხებს თავის სამშობლოს. ბევრი ამისთანა შეგი დღე უნახეს საქართველოს, მაგრამ ასე და ასე ფეხზედ დამფეგარს მათს ქრისტიანებულსა, იხე ამაღლებულსა. ქართველი იმდეს არ გადაიწვევს თავის დღეში!“

საქართველოს მარადობის ამ გრძნობაში პატრიოტის ტრავიული სული გამოხატული.

მტერი დისკუსია გამოიწვია ქვეყნის სახეს. მის საბრძოლველად „იქცევენის მარც, რომ ქვეყნის იხივითი საქველი მოკლენა ჩვენს ქალბში“.<sup>18</sup> ქვეყნის სახეს მკაცრი შეფხება მისცა ა. წერეთელმა, იგი არ ჰგავს ქართველ ქალსა. თუმცა დ. ერისთავს შემოსხმის არ მიაჩნია „დაწვეულად თათრის სისხლს“.

ა. წერეთელი ისტორიულ თემს მაღალი კრატერიული მიღვა. განსაუტრბილი მკაცრად ვაიკრატე ქვეყნის სახე. იგი მას იხილავს როგორც ქართველ ქალს. „ჩვენი დედების იხე უფლმართად სცენაზე გამოყვანა როგორც ქვეყანის, უსამართლო ცილისწამება“.<sup>19</sup> მეორეს მხრივ იგი უწუნებს ქვეყნის სახათის ვარტახს.

საუფრადებოა ის ფაქტიც, რომ აკას აზრით ქვეყანი ძირეულად ქართველი ქალია. დ. ერისთავს რომ იგი სისრელად გამოეყვანა, მათს ვაიკრატელები იმს დაღატო.

მაგრამ „სამშობლოში“, ვტიქრიბთ, ვარკვეით არას ნაიქვამი ქვეყნის ერკოდულ ძირეზე.

იგი მანს სემონისა და ქვეყნის დიადოგზი:

„სტონის — ებლა დაჯრწმული, რომ შენ ძირევეში დაწვედალი თათრის სისხლი არ გამშრალა...“

მეშინებს — მართლსა ბრძანებს სპარსეთი და საქართველო თავის დღეში ვერ შეერთდებანს გამოცდილი კაცი იგავი და ეს უნდა გქონიდა მხეველებოში, როდესაც მართავდა...“

სწორედ ამ დიადოგზია ჩაქოვლით კრატული და სპარსული სამართის შეურთებლობის კონცეცია: არ შეაღება მათი შედარება, მათი შერწყმა. ისტორიული ასექტით ეს აზრი სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენდა...

დიად კამათი გამოიწვია ამ სცენამ, როცა ღ. მენსხველის ღვეარი შამახას უკან უბრუნებს ხმალს ვავახსნეთი მათი დიადოგვი:

„ღმინს — ხიდეშ ვიხდი, დიდებულო შამო, მაგრამ ხმალს ქალბა არ შემიძლიან...“

შემი — რატომ?

„ღმინს — (იღებს ხმალს) იმეტომ, დიდებულო შამო, რომ... რომ ეს ხმალი სულ სხვანარად არის დაწვეული... იგი სჭრის და მტრისგან მტერს, თუჩავს დაღწულდ სამშობლოს... ესარჩლება ბერსა, დედაცობსა, დედაწველიან... ამისთანა საქმეში თითონ ამოდის ბოღმე ქარქაშიდან და ბრწყანავს მუწეუ... მხოლოდ თუ უბრძანებს თავისთანებზე ვალაშქრება... მათს, დიდებულო შამო, მე კარგად ვცივობ ჩემს ხმალს: იგი ამოიონებს, რომ კარგს გულში გადატყდებს ვიღერ თავის მტერს: ემსაუროს...“

შე და ჩემი ხმალი ქართველები გახლავართ დიდებულო შამო! (გადაატყდებს ხმალს)“.



გამჭანვარებულა შაბი მზად იყო იქვე მოესხო ღუ-  
ვან ზიმნაშვილი. მაგრამ შიში ქალიწავლი ჩაფუარ-  
დებოდა შაბას და პატრებას სობოვდა. მოლიანად სცე-  
ნა ეგვიპტური იყო, მაგრამ „შეიბნებულა თეატრალუ-  
რა, თითქმის უღრღიერებულ მიღწეულა. წამფული  
ქუთაშთაგულელი სარდალი ასე არ მოიქცეოდა, რად-  
გან ამ ეგვიპტოზა, მაგრამ მოუფიქრებელი საქციელი  
დამ საფრთხეზე ავადება ანა მარტო თავის ხატოცხ-  
ლეს, — არამედ აგრეთვე შეიქმნულა ზედსაც“<sup>20</sup>  
მაგრამ ლაღი იმდენად დამაჩრდილად ახრულდებოდა,  
რომ „უცად გაეპატრებინათ ღუვანისათვის ასეთი უღრ-  
ღიერ საქციელი“<sup>21</sup>

ანაღაზას და ლოგაიის კანონების მიხედვით  
მარაღია, რასაც მკვლევარი წერს და რაც არა-  
ერთხელ აღნიშნეს სვე კრიტიკისგანაც.

რატომ იყო, რომ ამ სცენას შეუმარე ოვაციო  
ხედეზოდა მათერებელი? რატომ უკრავდა ტაშ ლა-  
დო მესხიშვილის ამ „უტაქტო“ საქციელს? განა  
შინა გმირი მარაღიად უფრო დაიბნა არ ავადება  
საფრთხეზე?


არა, ასეთი ლოგაიის მიხედვით არ იყო დამტყუ-  
ლებელი. აგი მოლიანად ქართული ხასიათის ზუნ-  
ვას უკრავდნობოდა, ბევრი ქართული სული ცოცხ-  
ლად იხსნება სცენაზე. ეს იყო მჭარტი ფეხტი ცარბიზის  
მოწონას შეგებულ ქართველთა დასახლად. ლოგაიის  
ენა ამხსნავოდა მანინ, როცა იღუპებოდა ქართული  
ღონ კობიტაშის სული. ვინ მოსთვლის, რამდენ  
ქართველს საფრთხეზე ჩაუვარდა თავისი თავი და  
ქვეყანა, როცა შინ მარაღიად არბოტულ ცდომილუ-  
ბაში გაიღუპებოდა ზოღმე კეთილშობილი დონ კი-  
ხისი ახრადი. არს მოვლენები, რომელსაც ვერ  
ახსნი ლოგაიის შურალი კანონები; აგი დეიო ქმნის  
თავისებური ხინაშვადები, რომელსაც თავისი ლო-  
გაიაც აწებს და სიღამაზეც, რა ლოგაიის ძალით შე-  
იძლება გაუმართოლო ფაქტი, რომ ამ ახრადს რუს-  
თაღმდეგე ტაქების მიერ მოწვეობილი ამხედრო ქა-  
ლის დემონსტრაციის დროს, ერთ-ერთი ქართველი ქა-  
ლუკო მავარდა ტანკს და ქიხის ურტყამდა. ვინ არ  
იყოს, რომ პირდაპირ ხაღბისგან მოხვედ ტანკს ქო-  
ლი ვერ შეაჩრებოდა. მაგრამ ქაბუკში იფეთქა უღა-  
დესმა ძალამ და აგი გამჭანვარებულა მოხებო ურბ-  
ხულს.

დონკობიტური იყო ეს ბრძოლა.

მაგრამ ამ ფაქტმა სხვაც ბევრი რამ დავაგანა.  
უწარმარა იმპერიულ ძალასთან დეპირისპირებულ  
პატარა ერის შვილის მოქმედებამ თავისებური ზიმ-  
ნობლური ხაზე შეიძინა. მას არ შეუძლო მონღოლი მორ-  
ხლეუბა. თვით ასეთ უთანასწორო პირობებშიც კი  
მისი იმპროვიზა, რის საშუალებაც ჰქონდა.

და რა აზრი აქვს ამ დროს შესახებ: ქაბუკი შეჩერ-  
დო, თავსაც დაიდგამ და მშობლებსაც დააბოღენი  
შენ სპარდები საქართველოსი ვინ იყოს ვინ დედებე  
კვეყანას!

დაიბნე, ეს ვეღაფერა მართალია, ეს ვეღაფერა  
შეიძლება ეყოვა ვინმეს, მაგრამ ქაბუკი მაინც  
არაწყდებდა თავს და არაყნობიერის ძალით ეგვიფე-  
ზოდ ტანკს, რომელსაც ქართველების გასრესა უწ-  
დოდა, — ამის უფლებას კი ქაბუკი არავის მიუბ-  
და, თუნდაც მსოფლიო ამხედრებულეო ქართველთა  
წინააღმდეგე.

ეს არის თავაწყდებული მგრანის სული.   
ვა. — მგრანისა, რომელსაც ლოგაიისა ოც კონსერ-  
ვალი მიმდართა, უფრო ახლებებს: ვაწე ვაწე რეწე, რე-  
წე მგრანო, ნე შეჩერებო, გადააწე შეჩერებო, უწე,  
წეღარო, ნე შეფერავა, „ნურცა მისხეწეო, სარტყი“  
დასრულა, რა იქნებოდა იმავ ლოგაიის კანონით, მხე-  
დარს მგრანი წართ მანინ რომ შეჩერებოდა და  
„სიციხეს და ავადას“ მორიდებოდა? მანინ ზიმ-  
ნის ხასიათი იქნებოდა მარაღიად და არც  
ქართველი მხედარი — მხედარი? ქაბუკის იმ აუბნ-  
ყად და ადღაფერ მოქმედებაში გამოვლინდა ერთ-  
ნული ღირსების დაფიქრობისა და იმპერიული ძა-  
ლადობის წინააღმდეგ ბრძოლის ენა. გამოიხატა პა-  
ტარა ერის ტრავალეული სულიც.

აა რატომ იყო, როცა მათერებელი ტაშ უკრავდა  
ლაღი მესხიშვილის გმირს, შაბის ფებთან რომ  
ხმალი დაავლო. მის წინ სპარტეოსი შაბი იყო; ქარ-  
თველები სპარტელებს ებრძოდნენ და მათ რამ ვადა-  
რითა ცარიზმის მოხელე? რატომ ერთხელად აუ-  
ვირდა რუსული რეჟიმული პრესა?

თუკი შეიძლება ერთ დიდ ძალას შეეხედო ასეთი  
ხამ, — რატომ არ შეიძლება იგივე ვაიმერიო მერ-  
სის (რუსეთის) მამარ? — აქნებ ასეთი დასცნა იყო  
მათი შეფიქროების მიზეზი?

მხეწებო უფრო ღრმა იყო და მრავალმხრივი  
განა არ იყო, როგორ წართოვა ერის დამოკე-  
დებლობა და თავისუფლება? იღონდ ამ სატყუარზე  
არ ეფიქრა ქართველ კაცს და დეე კომედიათი შეე-  
ცია თავი.

ზოლო როცა სცენაზე გაჩნდა იმ სულისკეთების  
სექტაელი, რომელიც დილის და მის თანამოაზრეთა  
სულს ეხმარებოდა, — აწარადმენ „სამშობლოს“  
ადრეგარი სულეც არ იყო მარტო შაბასთან, მის  
დაწერასა და დამდგმელს გმირული წარსულის უსრ-  
ლო გახსენება არ დამოუბნა. მათი მიზანი უფრო დი-  
დი იყო და ამას მიუხედავად.

ნაქვეყანა: ნამომხრატეაღის ოქაში თოკე არ ლა-  
პარაკობენო.

თავისუფლებადაქარგულ საქართველოში „სამშობლო“  
თავისუფლებისათვის წმინდა ბრძოლაზე ლაპარაკობ-  
და. და თითქმის ერთხელად ყველა სატყუარი აიწე-  
და, კრალიბები გაიხსნა.

ამ კრალიბებზე, როგორც სულის ტრავალეაზე ლა-  
პარაკობდა ნანდრო ამბტული შემდეგ: „XVIII სა-  
უწყისის დასასრული ქართველი ერის სულეობა ტრა-  
გედოლის დაწერისათვის“ — სიქვა მან.

ამბტული ამას რუსეთ-საქართველოს შეერთების  
შესახებ ამბობდა.

მაინც რას უწოდებ: ნანდრო ამბტული?  
რუსეთთან შეერთებით რატომ დსცილა ქართველნი  
„შეასახლებული აღზავე დიად“?

და აი პასუხიც: „მას თავისუფლება მოუხსნეს“, ამი-  
ტომ ქართველთა „ქეტირმა სულმა შეტამირგოზა  
განადიდა“, მან „მოკლდა ქართველი თავისუფლო,  
ამაი“. წინაინ თავისუფლო, აბლა „მონობის უღელ-  
ქვეშ სულეარ აღმუხრანას გაშეყვითი ცსწარების“.  
„შეღურე არსებობის ტანყვა-ყავამ“ მის „მეწერიო შე-  
მოქმედების უწარა“ მოუხსიო, მან წარმოქმნა „უწა-

ქართველი ქართველი კაცია". ამ სათავე ტრავკული სულია, ამ შედეგად დამოუკიდებლობის დაკარგვისა. ამ სულიერ დრამას ამსახერხებს მერანს, რომელიც „ცის არე-შარეში უმინდა, უჭო-უკლოდ მხო-რინანს“, ქართველი კაცია „ცის სურცეს მისწერებია“, რადგან „დაინგრა მისი სათავეანებელი კრპა და გახორკტებულ სულს მსოფლიო ნავარდობაში ნავარდობათა იქარგებს“.

ამ სადამდე მიავყავან ქართველი „საქართველოს იდეის სიკვდილში“, რადგან ქვეყანა მისთვის „უხა-ველრო სურცელი ვადაიქცა“, „ნებადაქარგულ ქართ-ველს“ აღარ სურს მერანის სპობლის შეჩერება. „შე-ვი უორანი თავს არ აწებებს“ და საზარელია მზიი დანსხავის. არავე იცის „როდის შესძლებს ქართვე-ლი კაცი თავისუფლებას აღდგენას, საქართველოს იდე-ის ვადეიებას, გქმნობათა და ფორმათა შეადგენას“.

როდის „მოუბუნდება ქართველი კაცი სულიერ კრპას“. როდის აღიდეგს „მოქურთა შემოქმედების“ ხალხს?

გაორების, ნებისყოფის მოდუნების, უმოქმედობის ამ ტრავკული პროცესში, როცა მუდამ ისმის შვიი უორნის მზავილი, — მეოცნებე ქართველი კაცის რე-მინტკულ სულში გამოაჩინებენ ზოღუ იმედის ვარ-სკვლავები.

ასეთი რომანტიკული სულის გამოჩინება იყო „სამშობლოც“.

\* \* \*

„სამშობლოს“ დადგამს ფართოდ გამოებნორთა რე-აქციული პროცესი: რუსეთის იმპერიალისთვის საწო სტა-ტკლად მიიწინეს. განსაკუთრებით აღსდგომია უველა ეროვნული დროშის აფრიალების ფაქტი.

1882 წლის 28 თებერვალს ილიამ გამოაღფურცელი პასუხი გასცა კატკოვს, სტატკაში „კატკოვის პასუ-ხად“, თავაშვებულობით იასებდა თავი ვაწეომი — „Московские ведомости“; ქართველებს და სომ-ხებს სებატატკობათა დასწამა. მაგრამ „ჩვენ ამ მს-ხარობას მახარა კაცისას, — წერდა ილია — ურსიაც არ ვაიხივებდით, რომ ბეზღის მარტო ამაზედ შე-დგარიყო და მახებდარას არ შეეგანებინოს, უპატრო-ნა არ მიეყენებინოს შიელ ქართველობისათვის და მის ეროვნულ დარბებისათვის. იგი ამბობს, რომ „სამ-შობლოს“ წარმოდგენაზედ დიდი ხარტები მოუფადით ქართველებსო და ქართული დროშება რომ ვოდფ-რვას ცარტს მიპოვდონ, კარტს იწამწიო“.<sup>22</sup>

შიელი ერის შეურაცხყოფამ ააღვდა საწოვადობა. „გაქვეითდა კაცისაგან უველაფერი მისალოდნელათა“, წერდა ილია. მათ ას იკადრეს, რასაც „ხარბარისიკ-კი არ იკადრებდა“.

საქართველოს ბევრტრ ტნახავს ცარიზმის რუსი-ფიკატორული პოლიტიკის მებანათობა, მაგრამ მე-ტისმეტკი იყო ასე საქართოდ, ასე საქვეყნიოდ წმინდა ეროვნული ვრძნობის შეურაცხყოფა, კატკოვისა და მის დამქაშებისათვის არავითარა მნაშვნელიობა არ ჰქონდა ამ ფაქტს, რომ პავლის ქართველი გირიები ებრძოდნენ მუსულმანებს. მათთვის მთავარი იყო

ეროვნული თვითშეგნების გამოვლენის, სცენაზე ტრავ-კული დროშის აღმართვის ფაქტი.

აკო წერეთელმა წერილი „ვერ სედედით“ ამი-ღა კატკოვი და მისი თანამოაზრენი. ვაკოს აზრით ისინი ასე თამამად იმტობ იქცევიან, რომ მცენ წუგის რამეს ვიხივონ იმედებითი. „სამშობლოც“ მისწერს გვერდებზე ცალს, რადგან იციან როგორც უნდა და როგორც ვინაობებუთ იმისთანა პასუხს. არავე ვგაოქ-მევიწებს, თორემ მამნ დამტკიცებუთ რა შეაღე-ბიყა ბრძანდებან და რადგანაც ანერობას არ მის-წონს, ფუნქვენებდით ხად შეფერილი მათ ბინა“.<sup>23</sup>

სამიტტრისია ეს ფაქტიც, რომ ქართული დროშის და ხატრთოდ ეროვნული დარბების დასავად თბი-ლისის თავაგანსწობა წინამძღვარა მალაშვილად პეტერბურტის ვაწ. „გოლისი“ (№ 70) წერილი გა-მოაქვეყნა: „დედამიწაზე არ მოიპოვება ისეთი ხარ-ხარობა, რომელიც პატავს არ სცემდეს“ ეროვნულ ემბლემაზე; მან გაანაღლა რუსეთ-საქართველოს ურ-თიერთობის ისტორია და აღნიშნა, რომ ქართველე-ბი არასოდეს არ დაღატობდნენ რუსებსო.

ეროვნულმა ვრძნობამ გააერთიანა უველა ქარ-თული — თავადიკა და გლეხიკი. ეს იყო მთავარი. „მოკაცოვსკე ვედიმოსტის“ წარბამა მოწინავე რუსი ინტელიგენციაც ააღვდა. საქართველოს დასავად წერილი გამოაქვეყნა რუსმა ხალხოსანმა პუბლი-ცისტმა ნ. მინაილოვსკიმ. ვაწ. „გოლისი“ მალაშ-ვილის წერილს საწუდაქციო შენიშვნა ვაუკეთა, ხა-დაც მკაცრად გააკრიტიკა „მოკაცოვსკე ვედიმოსტის“ პოზიციკა. მაგრამ მასფრი დისკუსია ამით არ დამთავ-რებულა. „სამშობლოს“ ირგვლივ კვლავ ვაგრძელდა ბრძოლები. ცარიზმის მოხელენი ვერაფრით ვერ შეე-გუნდნენ სტატკალს. „წოვოც ვრეშობა“ გამოაქვეყნა წე-რილი, რომელსაც „დროშამ“ „კატკოვის დეილი მსა“ უწოდა, სუფორანის წერაღბს ხარედაქციო პასუხი გასცა „დროშამ“<sup>24</sup> „სამშობლოს“ თებან დაუბრუნდა ილია კვავავაძე. სტატკაში „ქართული თეატრის“ ილია წერდა: „მისთვის უნდა შესთავებოდნენ ქართველად და ვგანებ კიდევაც შესთავებობა, როცა მის თეატრის სცენაზე გამოტანილს სათეატრო დროშას ლანდავს ვინმე საღახანა“.<sup>25</sup>

ასე ფართო რეზონანსი გამოიწვია „სამშობლოც“. მი-ნა მნიშვნელობა ისიც იყო, რომ ქართველობას კი-დეც ერთხულ დაანახა ცარიზმის კოლონიალური პო-ლიტიკის არსა.

როგორც უკვედითვის, ქართული ბრბოლა ფო-ნისწორი იყო: „სამშობლოც“ აგრძობდა და პავსა წლი-ბით აღარ იდგებოდა თეატრში. მაგრამ „სამშობლოც“ „ქართული საწოვადოების ვათავითინობერებასა და პოლიტიკურ ვანეითარებას დიდი და დუფიწყარი ხამ-სახტრი ვაუწია“.<sup>26</sup>

რუსეთის უწარმარა ამტერის კოლონიალური პო-ლიტიკის უფიდეისი ვამოცდობა ჰქონდა. მის წინააღ-მდეგ ბრბოლას ასევე დიდი ვამოცდობა, — ტაქ-ტიკისა და სტრატეგის ბელოცენების ცოდნა სჭირდებოდა. სამწუხაროდ ზწირად მის სცვლიდა ქართული

ემოციური აფეთქება და პარდაპარობა, რასაც არა-ეროვნულ მოღვაწეებს უწოდებდნენ. ზოგჯერ ამჟამად იგრძნობოდა კონიერების დეფიციტი, ხოლო ემოციის ან-ფლუვიო. მაგრამ ეს არის პრობლემის ერთი მხარე, ემოციურ „აფეთქებას“ აქვს სხვა ასპექტებიც. ეს არის ერის უფასო გამოვლენების, მომენტალური კონ-სილადაციის, შეგრძობების ძალა. დიდად „აფეთქების ენერჯია“, იგი შინს სხვათა სისწრაფით ვარდობდება მთელს ხალხში და გარკვეული დროით ეთუფლება მას. მართალია ხანმოკლეა მისი შემოქმედებითი ძალა, და შემდეგ მას გონიერება უნდა შეენაცვლოს (რაც ხში-რად არ ხდება), მაგრამ უკვალოდ მაინც არ ჩაი-ვლის ზოლზე „ემოციის უფექტი“, მისი მნიშვნელობა განსაკუთრებით გაიზარდა 1801 წლის შემდეგ: „ემო-ციური აფეთქებები“ ასრულებდა ეროვნული გამოფ-ხილების სტიმულიატორის როლს. ჩვენში დიდად იყო გავრცელებული ღურაშაბ თათქარაძის ფენომენ-ი, აფელად ეთუფლებოდა გარკვეულ წრეებს. ხელ უფრო და უფრო იზრდებოდა მისი ძალა.

განსაკუთრებული მნიშვნელობის ძალა აღმოჩნდა თათ-ქარაძის კომპლექსს!

მის გავრცობას ხვერა რამ უწყობდა ზედს — ფეთ-სისტემის ხანგრძლივობისთვის ეტობებოდა. ამიტომ დრო და დრო გაღვივებულ ემოციურ ენერჯიას დიდი ეროფ-ნილი მნიშვნელობა ჰქონდა. ავი არ ასვენებდა ხალხს, აიძულებდა ემოქმედა. „სამშობლოს“ ჰქონდა ანთი-„ემოციური მუხტი“.

მთუხედავს მისა, რომ საქართველომ მანგრე-წიფობისთვის დამოუკიდებლობა დაქარაღ და ზოლის რუხეთის ვუბერნად იქცა — არასოდეს არ შე-წევებოდა ქართველი ხალხის ბრძოლა დამოუკიდებ-ლობისათვის.

1804, 1812, 1819—1820, 1824 წლის აჯანყებუბა.  
1822 წლის შუიქმუღუბა.

1856 წლის სისხლანი ტრაგედია!  
1869 წლის 9 აპრილის ტრაგედია!

განა ეველაფერი ეს ქართველი ერის დამოუკიდებ-ლობისათვის ბრძოლის ტრაგიკული ფერცლება არ არის?

კონსტანტინე გამსახურდია 1821 წელს წერდა: „დაე ეველაშ იყოდეს, რომ არ არსებობს ქვეყანაზე ძალა, რომელსაც შეუძლოს გათვითცნობიერებულ ერში და-მოუკიდებელი არსებობის სტრუქტურის მოკვლა“.<sup>27</sup>

ამ ადვის გამოვლენა იყო სენაზე დავით ერის-თავის „სამშობლოც“. ამ დიდი ღვაწლისათვის მთაწ-მინდის მანდილოსნი დავით ერისთავის ძეგლს აკყო წერეთლის სიტყვები ამუშვენებს.

„ძღვნი და მკურთხედ ხმარადისოდ,  
სამქვეყნიო და სამსოფლო,  
ღირსმა ერის ძემ თვით ერისთავმა,  
სამშობლოსათვის დასდგა „სამშობლო“.



1. ვაზ. „ღროება“, 1881, № 152.
2. კ. მესხი, 1953, 38.
3. „ღროება“, 1881, № 236.
4. ვაზ. „ღროება“, 1881, № 152.
5. იქვე.
6. ს. გერსამია, „დავით ერისთავი და მისი პიესა „სამ-შობლო“, გვ. VIII. იმ. წიგნი დ. ერისთავი „სამშობ-ლო“, წინასიტყვიობა, 1947 წ.
7. „ღროება“, 1881, № 9.
8. იქვე.
9. ი. ჭავჭავაძე, თხზ. ტ. 6, 106.
10. „ივერია“, 1883, № 1.
11. „ღროება“, 1882 № 25.
12. ილია ჭავჭავაძე, თეატრის შესახებ, 1955, 128.
13. იქვე.
14. ი. ზურაბიშვილი, თბილ პორტრეტი, 1949, გვ. 123.
15. ა. ბანდიანიშვილი ეროვნული საკითხი საქართვე-ლოში 1801—1921, 80.
16. ვ. გოზალიშვილი, 1832 წლის შუიქმუღუბა, 1, 90.
17. ა. მუნარაგია, დ. ვ. ერისთავის დრამატული ნა-წერები, 36.
18. „მრომა“, 1881, № 12.
19. ა. წერეთელი, თეატრის შესახებ, 1955, 88.
20. ი. ზურაბიშვილი, თბილ პორტრეტი, 1949, 125.
21. იქვე.
22. ი. ჭავჭავაძე, რჩეული ნაწარმოებები, ტ. V, 1987.
23. „ღროება“, 1882, № 45.
24. „ღროება“, 1882, № 67.
25. „ივერია“, 1882, № 11.
26. ი. მანსვეტაშვილი, მოგონებები, 1985, 157.
27. ვაზ. „სოციალისტი ფედერალისტი“, 1921, № 53.



## პირობი გვახარია

ვაგრძელებთ 1989 წლის № 12-ში კინორეჟისორ ოთარ იოსელიანის წერილით დაწყებულ საუბარს კინომსახიობის პროფესიაზე.

ამერიკელი რეჟისორის ალან პარკერის ფილმში „წარმატება“, რომელიც ნიუ-იორკის თეატრალური სასწავლებლის სტუდენტთა ცხოვრებაზე მოგვითხრობს, ძალზე საინტერესოა ნაჩვენები სამსახიობო ხელოვნების სწავლების პროცესი. აქ ახალგაზრდა მსახიობებისგან მოითხოვენ მხოლოდ ერთს — საკუთარი პიროვნების მაქსიმალურ გახსნას. სტუდენტი ადგილს იკავებს სცენაზე, თანაკურსელები და პედაგოგები კი უსმენენ მის მონოლოგს საკუთარ თავზე, მის აღსარებას. ეს თამაში თავისებურ ფსიქოანალიზს ემსგავსება. მსახიობი „ხმამალა“ მოგზაურობს საკუთარ თავში და თანაც ისე, რომ ამ მოგზაურობაში სხვასაც რთავს — ლამაზობს თავის პირად ცხოვრებაზე, იხსენებს თავისი ბიოგრაფიის კრიტიკულ სიტუაციებს. მოკლედ რომ ვთქვათ, მსახიობი არაფერს სხვას არ თამაშობს, არ ბაძავს ადულებულ ჩაიდანს, გაცოფებულ ძაღლსა თუ გადაიმწვარ ნათურას, ის საკუთარ თავს განასახიერებს.

მაგრამ ამ პროცესს სხვა მიზანიც აქვს. იგი არ გულისხმობს მხოლოდ საკუთარი თავის განსახიერებას. პირიქით, იგი გვაგონებს ზოგიერთი თანამედროვე ფსიქოანალიტიკოსის ცნობილ მეთოდს, რომელსაც, თავის მხრივ, უძველეს მისტიკურ სკოლებში ჩაეყარა საფუძველი: რაც უფრო მეტად უღრმავდება ადამიანი თავის თავს, თავის ცხოვრებას, იხსენებს თავისი ბიოგრაფიის დევიწუებულ სცენებს, ეპიზოდებს, რაც უფრო მეტად სწვდება მისი ცნობიერება განვლილი ცხოვრების „პირველად“ სახეებს, მით უფრო მეტად სცილდება იგი საკუთარ თავს. ფაქტიურად ადა-

მიანი „იხსენებს“ იმას, რაც რეალურ ცხოვრებაში საერთოდ არ შემთხვევია (თუმცაღა ჰგონია, რომ ეს ამბები მართლაც გადახდა ცხოვრებაში). ასე, თანდათან იქცევა „მე“ — „არა მედ“, ან უფრო სწორად, როგორც იტყვიან ხოლმე, ადამიანის ცნობიერება გადადის თავის „წინა ცხოვრებაში“, ადრევეს კონკრეტული პიროვნების ცხოვრების დროისა და სივრცის საზღვრებს — „მეს“ საზღვრებს და „სხვა“ ხდება.\*

თავის დროზე, პავლე ფლორენსკი თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში «Стол и Утверждение Истинны» ქრისტიანობის არსს სწორედ „მესიან“ განთავისუფლების ამ პროცესს ხედავდა. მისი აზრით, კეშმარიტების მიკვლევა ხდება მხოლოდ მაშინ, როცა პიროვნული „მე“ იხსნება სხვა „მესათვის“, ტოვებს თავის თავს, გადადის სხვაში, თავისუფლდება „თავისთავადობისგან“. ამ პროცესში ადამიანი წვდება თავის კეშმარიტ „მეს“ — სხვაში, წვდება იმ საერთოს, რაც ადამიანებს, სამყაროს აერთიანებს, ე. ი. ფაქტიურად სწორედ ასეთი გახსნის პროცესში მიიგნება თავის ნამდვილ პიროვნულობას.

\* ეს პროცესი შესანიშნავად გამოიხატა იღნე რენეს ფილმში „ზირისიზა — ჩემი სიყვარული“, რომლის მთავარი გმირი — ადამიანის სლონაა — შესანიშნავი იარაღი კეშმარიტების შესაცნობად. რაც უფრო მეტად „მოგზაურობენ“ ფილმის გმირები თავიანთ სლონაში, მით უფრო მეტად ურთობდებიან უსაზღვრო დროსა და სივრცეს. თითოეული მათგანი თავისი ერის, ისტორიის თავისებურა სიმბოლო ხდება. რი ადამიანის, იაპონელი მამაკაცისა და ფრანგი ქალის ურთიერთობა, საერთოდ, დასაუფლისა და აღმოსავლეთის, როგორც თავისებურა ანტიპოპების ერთიანობა-დაპირისპირების სიმბოლოდ იქცევა.

ასეა აღარ პარკების ფილმშიც. „წარმატება“ თითქოს გვახსენებს, რომ ადამიანის მრავალმხრივი ბუნება თავის თავში აერთიანებს განსხვავებული ხასიათის როლებს, რომელთაც ის განუწყვეტლივ იღებს განსხვავებულ ცხოვრებისეულ სიტუაციებში, აერთიანებს განსხვავებულ „ცხოვრებებს“. ხელოვნება კი თვითნაღრმადებსას, საკუთარ თავში ამ როლების მიჯნების „თამაშს“ ემსახურება. ამიტომაც განსხვავებულ როლში „შესვლის“, განსხვავებული ბედის განსახიერების პროცესში, მსახიობს, ისე როგორც არაფის, ეძლევა საშუალება თავიდან აიცილოს საკუთარი ხასიათის ზედაპირული, „თავისთავადი“, გარეგნული ფორმები (მდაბალი „მე“) და მიავნოს ჭეშმარიტ „მეს“ (რომელიც — და ეს დიალექტიკაა — ფაქტიურად „არამეს“ ტოლფასია), განათვისუფლდეს დროსა და სივრცეში შეზღუდვისაგან, და აქედან გამომდინარე, შეიცნოს თავისი თავი.

სწორედ ეს ჭეშმარიტი „მე“ ადამიანს სხვასაც ამსგავსებს და ამავე დროს მის უნიკალურობასაც გამოხატავს (ამ შემთხვევაში მსახიობის უნიკალურობას) — მსახიობი თითქოს „წვდება“ ერთგვარ შარავანდედს, თავის პიროვნულ აფრას, როგორც მარადიულს, რომელიც მთელ მის ცხოვრებას თავის „წინა“ და „მომავალ“ ცხოვრებებთან აერთიანებს.

კინემატოგრაფს, რომელსაც აქვს თავისი, ყველა სხვა ხელოვნებებისგან განსხვავებული უნარი მსხვილი ხედით აჩვენოს ადამიანის სახე და, რაც მთავარია, მოძრაობა ამ სახეზე, შესაძლებლობა აქვს აღბეჭდოს სწორედ ეს უნიკალურობა ადამიანის, ყერძოდ მსახიობის სახეზე — გამოხატოს მისი ეს შარავანდედი, მისი აურა... — და რაც უფრო მეტად „პიროვნულია“ მსახიობი, რაც უფრო მეტადაა იგი განათვისუფლებული თავისი „მდაბალი“ მესგან“, რაც უფრო მეტად „ცხოვრობს“ ჭეშმარიტებაში, მით უფრო ჩანს და მით უფრო ზემოქმედებს მავურებელზე მისი ეს შარავანდედი.

70-იან წლებში, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც 1968 წლის ახალგაზრდულმა მოძრაობებმა მარცხი განიცადა, მას შემდეგ რაც საბოლოოდ გაბდა ნათელი ყველანაირი რევოლუციური ბრძოლის უაზრობა, კიდევ უფრო გამძაფრდა სულიერი კრიზისი, პიროვნების „გასწავლების“ ტენდენცია, რომელმაც თანამედროვე მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის პირობებში პიროვნების უნიკალურო-

ბის, მისი განუმეორებლობის დაკარგვის საშიშროება შექმნა. ამან ბუნებრივად გამოიწვია ჭეშმარიტ ხელოვანთა შემოფოთება, დაბადა ერთგვარი ოპოზიცია, ენთუზიუზმური ტიტენდენცია“ ხელოვნებაში, მისი მხარესთანაშეხვედროვე კინოში. ამიტომაც 70-80-იანი წლების კინოგმირის ბუნებაში სულ უფრო თვალსაჩინოა ის თვისებები, რომლითაც იგი დაუპირისპირდება მიღებულ ნორმებსა და კანონებს (იმ ნორმებს, რომლებიც ზღუდავენ, ბორკავენ მის პიროვნულ თავისუფლებას). შემთხვევითი არაა, რომ სწორედ ამ პერიოდშია განსაკუთრებით თვალსაჩინო ამერიკელი კინოს ტრადიციების კრიზისი — იმ ტრადიციებისა, რომელთა თანახმად პიროვნებას არ ჰქონდა უფლება გადაეღობა მიღებული მორალის საზღვრები, უკვე ტიპურ ქვეყნული ზნეობრივი ნორმები. ამ ტრადიციების მიმართ პროტესტი შესანიშნავად არის გამოხატული ვუდი ალენის ფილმში „ზელიგი“, რომლის გმირს დაკარგული აქვს თავისი სახე და ემსგავსება ყველას, ვისთანაც შედის კონტაქტში. რეჟისორი არ მიაღწევს თავის შემოფოთებას პიროვნების განსხვავების თანამედროვე ტენდენციის გამო და ფაქტიურად იღებს ერთ-ერთ ბირველ ფილმს თანამედროვე ამერიკულ კინოში, რომელშიც პიროვნება დაყენებულია უფრო მაღლა, ვიდრე მისი თავისუფლების შემზღუდველი ნორმები და ტრადიციები.\*

მსოფლიო კინოში მიმდინარე ეს ტენდენცია ქართულ კინოში ჯერ კიდევ 60-იან წლებში დაიწყო — გიორგი შენგელაიას „ალავრდობით“. მოგვიანებით კი უკვე ჩამოყალიბდა კიდევ „შერეკულების“ სახე—სახე „ილიოტებისა“, რომლებიც უპირისპირდებოდნენ ადამიანის შესახებ მიღებულ და დაკანონებულ ფორმულებს. 60-70-იან წლებში ყველაფერი ეს ჯერ კიდევ რომანტიკულ-გროტესკულ პლანში იყო გადაწყვეტილი. 70-იანი წლების მიწურულს კი — პიროვნების უნიკალურობის განმტკიცების ტენდენციამ რეალისტური, ანალიტიკური ფორმა მიიღო.

\* თვით ისეთ ველურბრველი ფილმშიც კი, როგორცია ულიამ უაილარის „რომელიც არდავადები“ ამერიკული კინოსთვის ძალზე სერიოზული თემა წარმოინდგება — ადამიანი, რაოდენ მძაფრია არ უნდა იყოს მასში თავისუფლების მოთხოვნის, უპირველესად უნდა გრძობდეს თავის მოვალეობას სამშობლოს, თვების ტრადიციების წინაშე და არ უნდა დათმოს იგი „პიროვნულობის“ სასარგებლოდ.

ამ პროცესებში, რა თქმა უნდა, პირველ რიგში შეცვალა მსახიობისადმი დამოკიდებულება. თანამედროვე მსოფლიო კინემატოგრაფში უკვე 70-იანი წლებიდან მოყოლებული სულ უფრო ეწეობდა ავტორიტეტი ვარსკვლავებისა, რომლებიც ერთნაირად „თანაბრდნენ“. სულ უფრო თვალსაჩინო გახდა მაყურებლის სურვილი შეხედეს ეკრანზე უპირველეს ყოვლისა განუმეორებელ პიროვნებას. ასე მომზავდნენ (სწორედ რომ მომზავდნენ) კინოში პოპულარული მსახიობები, რომლებმაც მერილინ მონროსა და ბრიჯიტ ბარდოსგან განსხვავებით (მათი „იმიჯი“ თავის დროზე „კოლექტიური გემოვნების“ კონიუნქტურამ ჩამოაყალიბა) სახელი მოიხვეჭეს, ერთი მხრივ, ეკრანზე ხორცშესხული მრავალფეროვანი გმირებით და, მეორე მხრივ, თავიანთი ინდივიდუალურობით, პიროვნულობით, ე. ი. უნაირთ შეიცვალონ ნიღაბი და, ამევე დროს, პიროვნული განუმეორებლობა, უნიკალურობა არ დაკარგონ. დღეს სწორედ ისინი არიან პოპულარულნი: დასტინ ჰოფმანი, მერილი სტრიპი, ევარა დუპარდიე, კატრინ დენევი...

50-იანი წლების მიწურულს ფრანგული „ახალი ტალღის“ რეჟისორებმა კინოხელოვნებაში ტიპაჟის ინსტიტუტი ჩამოაყალიბეს, რათა როგორც მოეხდინათ ადამიანის პიროვნულობის რეაბილიტაცია. ესეც პოლივეფიწინააღმდეგ მიმართული ნაბიჯი იყო და ანკეთარებდა იმ ტენდენციას, რომელიც ნეორეალიზტებმა დაიწყეს. ფრანგი რეჟისორები თავიანთ ფილმებში მთავარი როლების შემსრულებლებს განზრახ ქუჩაში ეძებდნენ. მაგრამ, როგორც ვიცი, ზოგიერთი „ტიპაჟი“, როგორც, მაგალითად, ბრიჯიტ ბარდო ან ეან-პოლ ბელმონდო, მალე პოპულარულ მსახიობად იქცა.

60-იანი წლების ქართულ კინოში ტიპაჟით დაინტერესება აბსოლუტურად გამართლებული იყო — ეს იყო პირდაპირი რეაქცია 40-50-იანი წლების კინოზე, რომელიც ზოგიერთი გამოჩენილისი გარდა, ფაქტიურად მთლიანად თეატრალური სამსახიობო სკოლის ტრადიციებზე იგებოდა. ტიპაჟი არ თამაშობდა, იგი ცხოვრობდა ეკრანზე და რაც მთავარია — თავის თავს განსახიერებდა. ეს კი ძალზე სკირდებოდა 60-იანი წლების კინოს, რომელსაც სინამდვილესთან მაქსიმალური დაახლოება ჰქონდა მიზნად დასახული. მაგრამ უკვე 70-იანი წლებში ტიპაჟზე პედალირება მოა-

ველებულ ხერხად იქცა. ტიპაჟს მხოლოდ თავისი მდამალი, გარეგნული „მეს“ გამოხატვით შეეძლო, მაგრამ იმისათვის, რომ ტიპაჟი-პიროვნება გამბდარიყო, იგი ფაქტურად „მესს“ უნდა შეერთებოდა. შექმნილი მსახიობი ლოდ მაშინ იქნებოდა შესაძლებელი მსახიობის ქცევაში მაყურებლის თავისი თავი დაენახა და მომხდარიყო ის, რაც ესოდენ აუცილებელია ნებისმიერი ხელოვნებისათვის და განსაკუთრებით კინოსათვის, — მაყურებლის იდენტიფიკაცია გმირთან, ეკრანული სივრცის შექრა მაყურებლის სივრცეში... არადა ქართულ კინოს ჰქონდა ამის ტრადიციები: სესილია თაყაიშვილის ბებია, მიუხედავად იმისა, რომ მსახიობმა მთლიანად შეინარჩუნა თავისი ინდივიდუალობა, ქართველი ბებების, საერთოდ ბებიის სახედ იქცა მაყურებლისათვის. სერგო ზაქარიაძის ჭარისკაცის მამა — საერთოდ მამად (რეზო ჩხეიძე ყვებოდა, თუ როგორ მიიღეს ვიეტნამელებმა, ფრანგებმა და სხვებმა ეს პერსონაჟი, — თითოეული მათგანისთვის სერგო ზაქარიაძე ვიეტნამელ, ფრანგ მამად გადაიქცა...). მაგრამ ეს ტრადიციები არ ემართა — სესილია თაყაიშვილი და სერგო ზაქარიაძეც კინოში თეატრალური ოსტატობის სკოლა და ბრწყინვალედ თამაშობდნენ ცხოვრებას ეკრანზე.

ამ თვალსაზრისით 70-იანი წლები ერთგვარი გარდამავალი პერიოდი ქართული კინოსათვის. ტიპაჟის ინსტიტუტი თეატრალურა მსახიობის ტრადიციებთან ერთად მოქმედებს. სულ უფრო ხშირია ფილმი-კენტაერები, რომლებშიც თეატრალურ მსახიობებთან ერთად მონაწილეობენ ქუჩიდან აყვანილი ადამიანები. ასეთ სურათებში ერთი ჩრდილავს მეორეს და მხატვრული მთლიანობა ირღვევა. ბოლო დროის ფილმებიდან ერთ-ერთი ასეთი მაგალითია ქ. დოლიძის „სანამ წვიმა გადვილიდეს“, რომელშიც სრული ქაოსია მსახიობთა შერჩევის თვალსაზრისით — მთავარი როლებს ანსახიერებენ თენგიზ არჩვაძე, მელოა ჭაფარიძე და არაპროფესიონალი, „ტიპაჟი“ — ირაკლი ჭანტურია... განსაკუთრებით არ „უხდებიან“ ერთმანეთს მედეა ჭაფარიძე (რომელიც ვერ იშორებს თეატრალურ პირობითობას, მით უმეტეს, რომ მას ეს როლი უკვე ჰქონდა ნათამაშები, და საკმაოდ წარმატებითაც, მარჯანიშვილელთა სპექტაკლში — „ძველი ვალსი“) და ირაკლი ჭანტურია, რომელიც უძლიოებს არაფერი ითამაშოს. ასეთი

უნებლიე დაპირისპირება ბადებს სიყალბეს, მხატვრულ სისტემის რღვევას. გარდა ამისა გვაფიქრებს, რომ არც თეატრის მსახიობი (თუ, რა თქმა უნდა, ის ვერ იცის ეკრანზე ექსტის, მიმიკის, ხმის ერთგვარ ხაზგასმულობას, თეატრალური პირობითობის ხერხებს, რომლებიც განსაკუთრებით ყალბად გამოიყურება მსხვილ ხედებზე) და არც მარტო ტიპაჟი არ შეიძლება პასუხობდეს თანამედროვე კინომაყურებლის ესოდენ გამძაფრებულ მოთხოვნებს პიროვნებაზე. ამას განსაკუთრებით 70-იანი წლების ქართული კინო გვაფიქრებინებს, რომელშიც ზოგჯერ აშკარად შეიმჩნევა რომანტიკულ-პოეტური ინტონაციებით სპეკულაცია. ასეთ ფილმებში (შემიძლია დავასახელო ზოგიერთი მათგანი: „რაქა — ჩემი სიყვარული“, „ბატონი ავანტიურისტები“, „ჩარი-რამა“ და, სამწუხაროდ, მრავალი, მრავალი სხვა) ტიპაჟი და პროფესიონალი მსახიობიც მხოლოდ ზედაპირს გამოხატავს, რადგან დრამატურგიულად ვეღარ იძენს სიღრმეს ეკრანზე. მხოლოდ ხანდახან, როცა არამოფესიონალი ჰუმორისტ პროფესიონალურ ნიჟს აქვდავენებს, როგორც, მაგალითად, ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმში „გზა შინისაკენ“, მაშინ ტიპაჟი გამართლებული ხდება. თუმცაღა ეს უკვე ტიპაჟი არ არის, ეს კინომსახიობია. რეხვიაშვილი ამ მხრივ თითქოს უბრუნდება საბჭოთა კინოს კლასიკისს ვსევლოდ პულდკინის ძველ პიზნიკს — გადასალეხ მოედანზე კინომსახიობის აღზრდის პიზნიკს, როცა არამოფესიონალი-ტიპაჟი ეუფლება არა საერთოდ მსახიობის ხელოვნებას, არამედ ოპერის ბმინის განსახიერების ხელოვნებას. ამიტომაც თავისუფალია შტამპებისაგან, პირობითობისაგან, ინარჩუნებს თავისი სხვის გამოხატველობას ეკრანზე (რაც რეხვიაშვილისთვის, რომლის კინემატოგრაფი თეატრიდან კი არ მოდის, არამედ პლასტიკური ხელოვნებიდან, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია). გარდა ამისა, რეხვიაშვილის კინემატოგრაფი კიდევ ერთ ტენდენციას უყრის საფუძველს თანამედროვე ქართულ კინოში მსახიობის ხელოვნების თვალსაზრისით: იმის გამო, რომ რეხვიაშვილის ფილმებს მკაფიოდ გამოვლენილი ნიშან-სიმბოლური ხასიათი აქვს და მათ მხატვრულ სისტემაში თითოეული საგანი თუ დეტალი გარკვეულ ინფორმაციას, აზრს თუ კოდს ატარებს, მსახიობსაც ასეთივე ტიპაჟურ-ნიშნობრივი ხასიათი ენიჭება. მსახიო-

ბისადმი მსგავსი მიდგომა პიერ პაოლო პაზოლინის, სერგო ფარაჯანოვის სურათებში (ფილმში „ამბავი სურამის ციხისა“ ფარაჯანოვმა თვით ვერიკო ანჯაფარაძეც უკანაშენადა, საერთო დეკორატიულობის, ხელოვნების პლასტიკის ერთ-ერთ ელემენტად აქცია და „არ მისცა უფლება“ ნიშან-სიმბოლოდან — გმირად ქცეულიყო). ამკირებს თუ არა ეს მსახიობის როლს კინოში? ცხადია, არა... ზოგჯერ პირიქით, ზრდის კიდევ, რადგანაც შედეგს განსაზღვრავს დიალოგი რეჟისორსა და მსახიობს შორის, განსაზღვრავს, თუ რამდენად დამაყრებლად მოხდა მათ კავშირი, რამდენად ზუსტად მოერგო მათ „შინაგანი წერტილები“ ერთმანეთს და, რაც მთავარია, რამდენად გრძნობს მსახიობი რეჟისორის შინაგან რიტმს, მის სამყაროს, გემოვნებას, ხედვას... ხოხლოვა თავის დროზე, კულეშოვთან მხოლოდ „მენატურის“ როლს ასრულებდა. მაგრამ ის უდიდესი კინომსახიობია და ამაზე ორი აზრი არ არსებობს! საქმე ისაა, რომ ხოხლოვა „მენატურე“ კი არ იყო, არამედ თავის თავს, თავის პიროვნებას, თავის განუმეორებელ, უნიკალურ პიროვნებას თამაშობდა ეკრანზე — ამან განაპირობა ასეთი ბუნებრიობა მის თამაშში.

ჩვენს რეჟისორებს ხშირად ავიწყდებათ მსახიობის, როგორც პიროვნების და როგორც ნიშნის ერთდროულად გამოყენების ეს არაჩვეულებრივი შესაძლებლობა. ავიწყდებათ, რომ მსახიობის შერჩევა ამა თუ იმ როლის შესასრულებლად, ეს გარკვეული პიროვნების ბედის ჩართვაა ფილმში, მისი განუმეორებელი აურის ჩართვა... ავიწყდებათ და ამიტომ არ შეუძლიათ ამ აურის წარმოჩენა ეკრანზე. გაიხსენოთ თუნდაც ლილა აბაშიძე. ცხადია, გმირთა ის გალერეა, რომელსაც მსახიობი 50-იან წლებში ანსახიერებდა, თანამედროვე ეკრანს არ მოუხდება და შეიძლება ირონიის საგანი გახდეს. მაგრამ ლილა აბაშიძის გმირებმა დაიშვიდრეს ადგილი ქართული კინოს ისტორიაში. მსახიობს თავისი ბედი, თავისი აურა აქვს და იგი ჭერ კიდევ ცოცხლობს ჭყურებლის მახსოვრობაში, ქმნის უამრავ ასოციაციას — გვახსენებს გარდასულ ეპოქას. რა საინტერესოდ შეიძლება მისი გამოყენება კინოში, რამდენ რაჟერსში შეიძლება მისი წარმოჩენა ახლებურად, თანამედროვეობასთან კონტაქტში. სამწუხაროდ, ის ამოცანა, რომელიც ლანა ლოლობერიძემ დაისაბა ფილმში „ორომტრიალი“, ბო-

ლომდე ვერ განხორციელდა და ამ რატომ: რეჟისორი ზედმეტად სწორხაზოვნად მიუღმა ლეილა აბაშიძის „იმეჯს“ — მსახიობმა ეკარანზე თავისი თავი განასახიერა და არა ის წარმოდგენა, რომელიც ხალხს ჰქონდა მისი გმირების და მის შესახებ. ამაში ბრალი მიუძღვის უპირველეს ყოვლისა დრამატურგსა და რეჟისორს. ლეილა აბაშიძე შეიძლება გადასაზრებელი ეპოქის სიმბოლო-ნიშანი, ისტორია. ამისათვის კი საჭირო იყო ინდივიდუალურობის შერწყმა „არამესთან“, კონკრეტულისა და ზოგადის სინთეზი. ყველაფერი კი კონკრეტულამდე დავიდა — გულის ამარწყებელი ისტორიამდე ქალისა, რომელიც ოდესღაც კინოვარსკვლავი იყო, ახლა კი არავინ იღებს კინოში. და რადგანაც ადამიანის მართლაც საკმაოდ დრამატული ბედი ეკარანზე ვერ განზოგადდა, ფილმი, ჩემი აზრით, გარკვეული თვალსაზრისით შეურაცხმყოფელიც გახდა მსახიობისათვის. შეიქმნა შთაბეჭდილება, რომ სურათის ავტორებმა „შეიკვიტეს“ ადამიანის ბედში, გარეთ, საშეკარაოზე გამოიტანეს იგი მხოლოდ და მხოლოდ იმისთვის, რომ მაყურებელს... შეტოდებოდა მსახიობი. უნებურად მახსენდება ბილი უაილდერის შესანიშნავი ფილმი „სანსეტ ბულვარი“, რომელშიც გლორია სვენსონი, სწორედ იმიტომ, რომ ბრწყინვალედ უკავშირებს ერთმანეთს „მეს“ და „არამეს“, მხოლოდ და მხოლოდ თავის ბედზე კი არ აფიქრებს მაყურებელს, არამედ გაცილებით უფრო ღრმა პრობლემას სვამს — ფილმი გვიამბობს ეპოქის სულიერ კრიზისზე, იმაზე, თუ რამდენი ტრაგედია შეიძლება მოიტანოს ყველანაირმა რევოლუციამ, ამ შემთხვევაში რევოლუციამ კინოში, რომელიც ხმის შემოსვლასთან ერთად მოხდა და უკუაგლო მუნჯი კინოს სამსახიობო კულტურა — გამაფრებელი პლასტიკურობა, რომელსაც გლორია სვენსონი გენიალურად ფლობდა. ასე გადაიქცა გლორია სვენსონი — ეპოქის სიმბოლოდ, ასე გამოხატა მან დროის, იდეალების, ზნეობრივი ფასეულობების წარმავლობის ტრაგედია.

ბერნარდო ბერტოლუჩიმ თავის ფილმში „უკანასკნელი ტანგო პარიზში“ ერთ-ერთ პატარა როლზე მიიწვია ნეორეალიზმის ვარსკვლავი — მასიმო ჭიროტი, რომელიც 70-იან წლებში სრულიად დავიწყებული იყო კინოში. მაგრამ არა იმიტომ, რომ მაყურებელს ამ მსახიობის ბედზე აზრებოდა გული, არამედ მიიწვია, როგორც სიმბოლო გარკვეული ეპო-

ქისა, წარსული იდეალებისა, რომელიც ახალ იდეალებს — ფილმის გმირების იდეალებს დაუპირისპირდა და გამამაფრა ფილმის კონტექსტი. იგივე შეიძლება ითქვას ვიქტორ ხსენებული გმირზეც — მარია შნაიდერზე, რომელიც კინოში, რომელსაც ფრანგული „ახალი ტალღის“ სიმბოლო — ეან-პიერ ლეო ანსახიერებს. მისი გმირი — ახალგაზრდა კინორეჟისორი კაპერით დარბის და ცდილობს აღბეჭდოს „ცხოვრების ნაყადი“ მაშინაც კი, როცა სეროზულ პრობლემას ხედება ცხოვრებაში. ეან-პიერ ლეო აქაც ნიშანია, რომელიც გამახატავს ავტორის — ბერნარდო ბერტოლუჩის ირონიას „ახალი ტალღის“ ესთეტიკისა და ფილოსოფიის მიმართ (რადა თქმა უნდა, იმ ეპოქის მიმართაც, როცა „ახალი ტალღა“ შეიქმნა). ამ ირონიამ არის ტკივილიც, შემფოთება: ვერ კიდევ ამ ოციოდე წლის წინათ ადამიანებს რადიციის სწამდათ, უყვარდათ და თანაუგრძობდნენ ფრანსუა ტრიუფოს ფილმების ამ გულუბრყვილო, ინფანტილურ გმირს ეან-პიერ ლეოს შესრულებით. დღეს კი ამ გულუბრყვილობისა აღარავის სწამს — იცვლება მორალის, სიყვარულის, სექსის გაგება. ადამიანი ის აღარაა, რაც იყო. თუმცა, იმ ეპოქის ხსოვნა ვერ კიდევ მოქმედებს მასში.

ჩვენს კინოსაც ახსოვს მსახიობისადმი ასეთი დამოკიდებულება: ერთი წამით გამოჩნდება შედეგა ჯაფარიძე ფილმში „იყო შაშვი მგალობელი“, როგორც ნიშანი. მაგრამ რამდენ ფიქრს, ასოციაციას ბადებს ეს ნიშანი მსახიობის ახალ ატმოსფეროში მოქცევის შემდეგ.

ჩვენს რეჟისურას მსახიობებთან დამოკიდებულებაში ერთგვარად ეგოცენტრისტული ხასიათი აქვს. ვგულისხმობ არა რეჟისორის დიქტატს, რასაც, როგორც წესი, უჩივიან ხოლმე ჩვენი კინომსახიობები (და არა მარტო კინომსახიობები), რაც არც თუ ისეთი ანომალიაა, როგორც ეს მათ ჰგონიათ („დიქტატორი“ იყო მაგალითად რაინერ ვერნერ ფასბინდერი, რომელიც არათუ ართმევდა მსახიობს გარეგნულ თავისუფლებას, არამედ ზოგჯერ... ფიზიკურადაც კი უსწორდებოდა მათ. მაგრამ ფასბინდერმა შესანიშნავი, განუმეორებელი კინო შექმნა, რომელშიც, სხვათა შორის, მსახიობსაც ჰქონდა უდიდესი როლი). მხედველობაში მაქვს ის, რომ ჩვენს რეჟისორებს ხშირად უჭირთ „საერთაო თავისუფან გამოსვლა“, უჭირთ მსახიობის „აურის“ შეგ-



რძნება და, ამასთან, მისი რომელიმე ერთი მხარის განსაკუთრებული აქცენტირება. სულ ახალი მაგალითია ლევან თუთბერიძის ფილმი „ნაზარის უკანასკნელი ლოცვა“. შეიძლება ითქვას რომ ნაზარის როლზე რამაზ ჩხიკვაძის მოწყვეთა? ამ მსახიობისა, რომელმაც სტალინი განასახიერა ეკრანზე? ამ შემთხვევაში ფილმის რეჟისორს, როგორც ჩანს, რამაზ ჩხიკვაძის გარდასახვის ბრწყინვალე ნიჭის იმედი ჰქონდა. მაგრამ ის, რაც შესაძლებელია თეატრში, ფაქტობრივად შეუძლებელია კინოში. ვიმეორებ, კინოში, რომელიც თავისი ბუნების ნატურალური „ფაქტორის“ მხატვრულ სახეებს ეყრდნობა, მხოლოდ ზოგიერთი გამოხატვის ვარდა („ნაზარის უკანასკნელი ლოცვა“ კი არ შეიძლება გამოხატვისად ჩათვალოს — ეს არც სიურრეალისტური ფილმი და არც მძაფრად გროტესკული) მსახიობის თამაშის ძირითადი პრინციპიც ეს ნატურალურობა უნდა იყოს, ე. ი. — თუ იგივე ზიგფრიდ კრაკაუერს გავიხსენებთ — მსახიობი არ უნდა თამაშობდეს, ჩასაც მყურებულა, რომელსაც მსახიობის სახის „დათვალიერება“ შეუძლია, წამსვე შეამჩნევს. ისეთ ზედმიწევნით რეალისტურ ფილმში, როგორც ლევან თუთბერიძის სურათია, ნაზარი როგორც გმირი ერთდროულად პიროვნებაც და ნიშანიც უნდა ყოფილიყო. ეს კი ვერ აღტანდა მსახიობს, რომელიც მყურებულში რიჩარდისა და სტალინის ასოციაციას შექმნიდა. ამიტომაც მოუხდა მსახიობს თამაში (განსაკუთრებით ჩანს ეს მსხვერპლ ხედვებში), რაც, საკმაოდ უხეირო გრიზსა და ძალზე ერთფეროვან განათებასთან ერთად, სიყალბის შთაბეჭდილებას ქმნის. არადა რამდენს შეძენდა ფილმს მსახიობი-პიროვნება, რომელიც თავისი ბედით, თავისი რწმენითა და მსოფლმხედველობით თვით გმირის ცხოვრებისეულ პოზიციას, მის ხასიათს გაუტოლდებოდა. რამდენს შესძენდა ფილმს მსახიობი, რომელიც ეკრანზე „სხვას“ კი არ ითამაშებდა, არამედ თავის პიროვნებას გამოხატავდა და თანაც ისე ჩაუღრმავდებოდა თავის თავს, რომ საკუთარ თავშივე „აღმოაჩინდა“ ნაზარს და ყველას, ვინც სულის უკვდავების რწმენას წამების დროს და სიკვდილის პირისპირ მდგომამაც არ უღალატა.

რა თქმა უნდა, აქ მთავარი შეცდომა მოუვიდა რეჟისორს, რომელმაც, როგორც ჩანს, მსახიობების შერჩევის დროს კინოს სპეციფიკა დაივიწყა. ვიმეორებ, სამწუხაროდ, ეს

ტიპური მოვლენაა ჩვენს კინემატოგრაფში. მაგრამ ეს ეგოცენტრიზმი (როცა მხატვარი იმდენად გატაცებულია თავისი ჩანაფიქრით, რომ ავიწყდება კინოს ბუნება, გვეწყდებოდა რომ კინო კოლექტიური ვერ შეიქმნებოდა) ჩვენს მსახიობებსაც ახასიათებთ. ხშირად არც ისინი არიან „მომზადებული“ კინოს სპეციფიკისათვის.

ჩემი აზრით, თუ ჩვენ გავხსნით კინომსახიობის სკოლას, უპირველეს ყოვლისა უნდა ვიფიქროთ არა იმაზე, თუ როგორ განასახიერებს მსახიობი ადრეულბულ ჩაიდანს, ან კიდევ რამდენად შთამბეჭდავად წაიკითხავს ლექსს, არამედ მსახიობის ინტელექტზე, მის აზროვნებაზე... მხოლოდ ინფორმაცია და განათლება კი არა მაქვს მხედველობაში, არამედ ერთი მხრივ, საკუთარ თავში, საკუთარ პიროვნებაში ჩაღრმავების და, ამავე დროს, გადასაღებ მოედანზე საკუთარი თავიდან „გამოსვლის“ უნარი, რაც რეჟისორის მხატვრული სამყაროს შეგრძნებას გულისხმობს და თავისთავად მოითხოვს თანამედროვე კინომსახიობისაგან მონტაჟური რიტმის გრძობას, ფილმის სტილისტიკის აღქმას და სხვა. უნდა მივაღწიოთ იმას, რომ მსახიობი დრამატურგისა და რეჟისორის სრულყოფილი თანავეტორი იყოს, რომ მსახიობმა გააფართოოს, გახსნას დრამატურგიის ჩარჩოები, გააღრმავოს რეჟისორის სათქმელი უპირველეს ყოვლისა თავისი პიროვნებით — პირნიშნები და არა იმდენად თამაშის ოსტატობით.

ეს პრობლემა ყოველთვის იდგა კინომსახიობის წინაშე — საზღვრებიდან, უპირველეს ყოვლისა საზღვრებიდან გამოსვლა, საკუთარ თავზე შექმნილი სტამბილური აზრის გარღვევა, სტერეოტიპისაგან განთავისუფლების უნარი, ალბათ პირველი და ძირითადი მოთხოვნილებაა მსახიობისათვის, რომელსაც, სამწუხაროდ, ყველა ვერ ანხორციელებს. როგორც წესი, ყველაზე პოპულარული მსახიობი კი მონა ბდება ხოლმე იმ ხატისა, რომელიც თავდაპირველად შექმნა და რომელმაც პოპულარობა მოუტანა. გავიხსენოთ თუნდაც ვასილ ჩხაიძე — კინომსახიობი, ამ სიტყვის პირდაპირი და ზუსტი გაგებით. ძალზე დიდი პერსპექტივის მსახიობი, რომელიც შესრულების უდიდეს დიაპაზონს ატარებდა თავის თავში იმდენად, რამდენადაც თავად უდიდესი დიაპაზონის პიროვნება იყო. მაგრამ მსახიობმა ვერ შეძლო გაერღვია ერთ-ერთი როლი თავისი ამ დიაპაზო-

ნიდან — როლი, რომელიც თავის დროზე ელდარ შენგელაიამ აღმოაჩინა მისში, მაგრამ შემდეგ კ ვერც სხვა რეჟისორებმა და ველარც მსახიობმა ვერ შეძლეს სხვა „როლეზის“ წარმოჩენა. თავის დროზე მერაბ კოკოჩაშვილმა და დოლო აბაშიძემ გააჩვენეს „აბაშიძის სქემა“ „დიდ მწვანე ველში“, შემდეგ იგივე მერაბ კოკოჩაშვილმა და კახი კავსაძემ — „ცხელი ზაფხულის სამ დღეში“... არც დოლო აბაშიძეს და არც კახი კავსაძეს არ უღალატია საკუთარი თავისათვის, მათ სხვა ნიღაბი არ ჩამოუცივიათ, თამაში არ დაუწყიათ. როგორც ეს რამაზ ჩხიკვაძემ გააკეთა ლევან თუთბერიძის ფილმში, მათ თითქოს თავიანთ თავში „აღმოაჩინეს“ სულხანი და სოსანა. ამიტომაც არ დაუკარგავთ ბუნებრიობა ეკრანზე, ამიტომაც იცხოვრეს ეკრანზე. მაგრამ, სამწუხაროდ, თანამედროვე ქართულ კინოში ასეთი მაგალითები ბევრი არა გვაქვს.

ჩვენში დღეს ფაქტიურად არ არის მსახიობი, რომელსაც არ ეშინია გმირში, ეკრანზე რომ უნდა განასახიეროს, უპირველესად საბჭოთაში ტიპში დაინახოს და თავისი თავი „ითამაშოს“, მთლიანად მოსძიოს დისტანცია თავის თავსა და იმ გმირს შორის, რომელსაც ისახიერებს (თუ ეს დისტანცია იქნება, ბუნებრივია, კიდევ უფრო დიდი იქნება უფსკრული მკაფურებელსა და გმირს შორის). ცხადია, ეს ძალზე რთულია. მსოფლიო კინოში ცოტაა ისეთი მსახიობები, რომელთაც პიროვნული თავისუფლება მოჰქონდათ ეკრანზე (ე. ი. იმდენად იყვნენ თავისუფალი „მდაბალი მენსაჯან“, რომ შეეძლოთ ადვილად შეარწყმოდნენ „არამეს“ და იგი საკუთარი „ში“ შემადგენელ ნაწილად ექციათ)... მაგალითად, ესან გაბენი და ანა მანიანი — მათ არ ეშინოდათ განმეორებისა. უფრო სწორად, მათი განმეორება, თუნდაც ვასილ ჩხაიძის გმირებისაგან განსხვავებით, განმეორებად არავის აღუქვამს. რატომ? იქნებ იმიტომ, რომ თავად ის ტიპი, რომელსაც ისინი ეკრანზე ქმნიდნენ, თავისუფალი იყო... გარკვეული დროის გემოვნებისა და დროებითი „ეკლექტიური გატაცებისაგან“ განთავისუფლებული ეს ტიპი შეესატყვისებოდა იმ სტაბილურ ფორმებს, რომლებიც სხვადასხვა ისტორიულ პროცესებს აერთიანებდნენ; რომელიმე თაობისა თუ ეპოქის ეთუნილებად მისი გადაქცევა შეუძლებელია (ამიტომაც არიან ამ მსახიობთა მიერ განსახიერებული გმირები ასეთი მონუმენტური, ძლიერი, ტრაგიკული — დროთ:

ცვლა ვერ მოქმედებს მათზე, ხოლო ეპოქისათუ კონკრეტული დროის მერკანტილურ მოთხოვნებთან დაპირისპირება მათ სიძლიერეს, მათ „უდროობას“ ტრაგიკულად ეწყობა). ე. ი. ეს არის ტიპი, რომელიც ეფუძნება თავის ინდივიდუალურობას დროისა და გემოვნების ცვლისაგან.

ამიტომაც — ისევე ჩემს აზრს ვუბრუნდები — ისევე როგორც ყველა ხელოვანის, მსახიობის შემოქმედების მიმართაც მიდგომა ერთი უნდა იყოს — ის კი არ არის მთავარი. რას განასახიერებ და არც ის, თუ როგორ განასახიერებ — მთავარია ვინ განასახიერებს... რაც უფრო ღრმად „იუფრება“ მსახიობი თავის თავში, მით უფრო მრავალმხრივ შესაძლებლობებს აღმოაჩენს, მრავალმხრივობა კი ამ თავისუფლების მიღწევის პირველი სტადიაა და აბსოლუტურად გამორიცხავს განმეორებას ეკრანზე.

ყველაფერი, რაც ზემოთ აღვნიშნე, ცხადია, უამრავ სირთულეს უქმნის მსახიობს, მაგრამ იგი მარტო არ არის — მის გვერდითაა რეჟისორი, რომელიც მოვალეცა და დეხმაროს მას. ძალიან დიდი კრიტიკისა და კინომცოდნეობის როლიც. მას შეუძლია იკისროს რეჟისორისა და მსახიობის შემთავაზებლის მისია, რათა ჩვენს კინოშიც იყოს ისეთი დუეტები, როგორიც ფელინი და მაზინი, დირჯ ბოგარტი და ლუკინო ვისკონტი, ფრანსუა ტრიუფო და ეან-პიერ ლეოა... დღესდღეობით თავის როლებს ელოდება უამრავი ქართველი კინომსახიობი. მაგრამ ჩვენი რეჟისორების უმრავლესობა ან არაპროფესიონალებს იწვევს ან კიდევ უკვე ცნობილი მსახიობის „იმიჯით“ სპექულაციას ეწევა (ისეა ნიკიერ მსახიობს, როგორიც გურამ ფირცხალავა, წამდაუწყუმ ანტიგმირების როლების შესასრულებლად იწვევენ და ამით თითქოს ანტიგმირებზე თანამედროვე მოდას აკმაყოფილებენ. მაგრამ განა არ შეიძლება გამოვიყენოთ ეს მსახიობი, ვთქვათ, რომანტიკული გმირის განსახორციელებლად? ვნახოთ როგორი იქნება ეს არტიკული და არმდენადაც ვიცი, საკმაოდ რომანტიკული კაცი ამ როლში). ყველაფერი ეს კიდევ ერთხელ ამტკიცებს, რომ საჭიროა პროფესიონალი კინომსახიობის აღზრდა. ასეთი მსახიობის მოთხოვნილება ქართულ კინოში დღეს აშკარაა.

3030 ბაზენია

ანტონიო გაუდის მნიშვნელობა ჯერ კიდევ არ არის ბოლომდე შეცნობილი, მიუხედავად იმისა, რომ მისი გარდაცვალების შემდეგ 60 წელზე მეტი გავიდა. მრავალრიცხოვან წიგნებსა თუ სტატიებში, რომლებიც მას მიეძღვნა დასავლეთში, ერთნი მიიჩნევენ, რომ გენიოსმა და ჭადოქარმა გაუდიმ ათეული წლებით ადრე განავითარა XX საუკუნის არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი იდეები, მეორენი კი შეგნებულად არიდებდნენ თავს მის ფენომენს და მხოლოდ დროს მოწყვეტილ, მეოცნებე არქიტექტორს უწოდებდნენ.

ალბათ ასეთი მიდგომა არცთუ გამონაკლისია XIX საუკუნის ბოლოსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში მოღვაწე ბევრი ხელოვანის მიმართ, რომელთაც ხშირად გაუგებრობისა და დაუფასებლობის ატმოსფეროში უხდებოდათ მუშაობა. საბედნიეროდ, ეს მათ კი არ აჩერებდა, არამედ პირიქით, ხშირად მძალერი იმპულსის, კატალიზატორის როლს თამაშობდა მიზნის მიღწევისათვის. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ არქიტექტურაში ახალი სტილის ჩამოყალიბების პროცესი შედარებით უფრო თანდათანობით მიმდინარეობდა და არ ატარებდა ისეთ მძაფრ ხასიათს, როგორც ფერწერაში. მიუხედავად ამისა, ამ პერიოდში ყალიბდება მრავალი ახალი კონცეფცია, მათ შორის ინგლისელ ჯონ რიუსკინის ხელოვნების თეორია, რომელიც მიმართული იყო მზარდი ინდუსტრიალიზაციის გავ-

ლენის წინააღმდეგ და ქადაგებდა ბუნებაში არსებული კანონებისა და ფორმების არქიტექტურაში გადატანას.

ჩნდება ახალი პლასტიკური ენა არქიტექტურისა, რომელიც ცდილობს აითვისოს და მოირგოს სხვადასხვა ტექნიკური საშუალებები. აესტრიული ოტო ვაგნერი, ბელგიელი ვან დე ველდე, ამერიკელი ლუის სალივანი და სხვები, დროზე უღებენ ალღოს მომწიფებულ ტენდენციებს და XX საუკუნის არქიტექტურაში პირველ ნაბიჯებს დგამენ. ძნელია იმის თქმა, რამდენად იყო გაცნობილი ა. გაუდი თავისი თანამედროვეების შემოქმედებას, მაგრამ უნდა ვივარაუდოთ, რომ ყველა შემთხვევაში ეს მხოლოდ გააღრმავებდა მის ნიჭიერებას, მგრძნობიარობას და ოდნავადაც არ შეეცლიდა გაუდისებური ხელწერის ჩამოყალიბებას პროფესიაში.

კატალონია, სადაც ა. გაუდი 1852 წელს დაიბადა, XVI საუკუნემდე დამოუკიდებელი იყო, ხოლო ბარსელონა, რომელიც მის მთავარ, აუვავებულ საეპიკო ქალაქს წარმოადგენდა, დიდი გავლენით სარგებლობდა ხმელთაშუა ზღვის ქვეყნებში. ცნობილია, რომ ის ხალხი, ვინც ერთხელ მინც იგემა თავისუფლება, მეტად მტკივნეულად ეგუება თავისი დამოუკიდებლობის შეზღუდვას, რაგინდ ლმობიერად არ უნდა ხდებოდეს ეს პროცესი. ამიტომ ესპანეთთან გაერთიანების შემდეგ, აქ იმძლავრა ბევრმა რევოლუციურმა და ანარქისტულმა მოძრაო-



საგრადა ფამილიას ტაძარი

ბამ. კატალონიელების ეროვნული მისწრაფებები თავდაპირველად რაინდულ დღესასწაულებში, ხალხური მუსიკის ფესტივალებში, პოეზიაში, ლიტერატურაში, შემდეგ კი არქიტექტურაში, კერძოდ გოთიკური სტილის აღორძინებასა და მის ახლებურ გააზრებაში გამოვლინდა. როდესაც ა. გაუდიმ არქიტექტურულ სკოლაში სწავლა დაიწყო, ბარსელონაში ეკონომიკური და კულტურული გამოცოცხლება იგრძნობოდა, ეწყობოდა საერთაშორისო გამოფენები, შენდებოდა მეტრო, იქმნებოდა საფეიქრო ფაბრიკები, აქტიურად ვრცელდებოდა კატალონიური ენა, დააარსდა საკუთარი გაზეთი და ნაციონალური თეატრი, ქალაქი ძველ გალავანს გასცდა და მიმდებარე სოფლები შეიერთა.

ა. გაუდი არა მარტო სწავლობს,

არამედ, როგორც ნამდვილი პატრიოტი თავისი კულობის კვილობს გაერკვეს მწვევე სოციალურ პრობლემებზე, გველდასებით ეცნობა კატალონიის მფიქრე ქვარსულს, მის ისტორიულ ძეგლებს, იელინთება იმ კათოლიკური სულით, რომელიც ქალაქშია გამეფებული.

1878 წელს, დიპლომის მიღების შემდეგ, ა. გაუდი დაუახლოვდა ახლადჩამოყალიბებულ ფეიქარ მუშათა გაერთიანებას, სადაც შექმნა თავისი პირველი ნამუშევრები. მათ შორის უნდა აღინიშნოს მუშათა საცხოვრებელი კომპლექსი, რომელიც ერთი მხრივ ფერიესა და ოუენის უტობიური იდეების გავლენას განიცდის და მეორე მხრივ, ქრისტიანული სიკეთის მატარებელია. თვით წარწერებიც კედლებზე ამ შინაარსისა უნდა ყოფილიყო: „გაუმარჯოს წმინდა გულს, რაც თვით სიკეთეა“, „იყავით სოლიდარული და აკეთეთ სიკეთე!“ და ა. შ.

ამ სამუშაოების პარალელურად მან დაიწყო კერამიკით მოვაჭრე კომერსანტის მანუელ ვიცენსის საცხოვრებელი სახლის მშენებლობა, სადაც უხვად გამოიყენა ფერებით მდიდარი მავრიტანული მოტივები. ყველაფერი — სხვენის სათავსოები, საკვამურები, ფანჯრის ცხაურები, კედლების მოხატულობა საოცრად ხალისიანია და სიცოცხლით აღსავსე. ფერადი კერამიკისგან შემდგარი გარსი ამ ნაგებობისა ქმნის ძლიერ კონტრასტს მოუპირკეთებელ კედლის ზედაპირთან, განსაკუთრებით, როცა ჩარჩოში აქცევს მას. ა. გაუდის უბის წიგნაკში ჩნდება ჩანაწერი: „ორნამენტი იყო. არის და დარჩება ფერადი. ბუნება არაფერს გვიჩვენებს ერთ ფერში, არც მცენარეულ და ცხოველთა სამყაროში, არც ნიადაგსა თუ მის ზედაპირზე, ამიტომ ფერი არქიტექტურის ყველა ელემენტში უნდა იქნას გამოყენებული“.

1882 წელს ბარსელონაში დაიწყო ახალი დიდი ტაძრის მშენებლობა, რაც თავდაპირველად სხვა არქიტექტორებს ჰქონდათ დაეღებული და მხოლოდ შემდეგ გადაეცა 30 წლის ა. გაუდის. ეს ქმნილება სიკვდილამდე იყო მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი დავლება, თუმცა წინასწარ იცოდა, რომ ამ გრანდიოზული შენობის ბოლომდე დამთავრებას ვერ მოეწეებოდა. მიუხედავად ამისა, დიდმა შემართებამ და ღრმადი რწმენამ თავისი გააკეთა. ეს ტაძარი, „საგრადა ფამილიას“ სახელწოდებით ცნობილი, თავისი წაგრძელებული, კონუსისებური კოშკებით აღმართულია მუშათა რაიონში, საცხოვრებელ სახლებს შორის. ჩანაფიქრი ნაკარნახევი გოთიკური არქიტექტურით, იმ არქიტექტურით, რომელმაც, ნ. ვ. გოგოლის თქმით, ადამიანი ღმერთს დაუახლოვა, მაგრამ, ამავე დროს, შეიცავს სრულიად განსხვავებულ გულდისებურ სივრცით გადაწყვეტებს და ფერადოვნებას. „საგრადა ფამილიას“ კონსტრუქციული სისტემა ქმნის ხეებისმაგვარ სვეტებს, რომლის ტოტების მსგავს განშტოებებს თაღების სიმძიმე გადააქვთ მთავარ საყრდენებზე. ფასადში უხვად იჩენს თავს ბრჭყვიალა მოზაიკით შესრულებული, ფაუნისა და ფლორის ელემენტები — ლოკოკინები, ნიჟარები, ფრინველები; სახურავები მოძრავი ბორცვების ასოციაციას, ხოლო თაღები ხელოვნურ მღვიმეებსა და ქვაბულებს ქმნიან. ყველაფერი ეს სამკაულივით აღამაზებს ქალაქს და ძლიერ ემოციურ ზეგავლენას ახდენს.

ცნობილია, თუ როდენ დიდ როლს თამაშობს არქიტექტორის შემოქმედებაში დამკვეთი, რომლის ნიჟიერება და გემოვნება არა ნაკლებ მნიშვნელოვანია, ვიდრე თვით ხუროთმოძღვრისა. სწორედ ასეთ დამკვეთს მიეკუთვნებოდა

ბარსელონელი ფაბრიკანტი <sup>დ. გუ</sup> ცენატი ეუსებო გუელი, რომელმაც თავიდანვე ირწმუნა ა. გაუდის შესაძლებლობებზე. <sup>გაუ</sup> დენიმე საინტერესო მშენებლობა დაავალა მას. მათ შორის საგულისშია ქალაქის 15 ჰექტარ ტერიტორიაზე გაშენებული პარკ ნაგებობებით, საიდანაც მშვენიერი ხედი იშლება ხმელთაშუა ზღვაზე. ამბობენ, რომ ამ პარკის ავეჯს ყველაზე რაციონალური ფორმა რომ მიეღო, გაუდიმ მშენებელი მუშა მშვენილი დასვა სველი თამაშრისაგან დამზადებულ ნიმუშზე და მხოლოდ ამის შემდეგ დაახუსტა მერხის მოხაზულობა. გუელინის სასახლეში, რომელიც გაუდიმ ცოტა უფრო ადრე დააპროექტა, მას საშუალება ჰქონდა ფართოდ გამოეყენა ყოველგვარი საშუალებები და ფინანსური სახსრები. გარედან რუხი ფერის ქვით მოპირკეთებული შენობა, ნაკვდი რკინის ცხატურების ორნამენტით, თელოვანი ქიშკრით, რაღაცით მოგვაგონებს ვენეციის მდიდრულ სასახლეებს. შუაში მოთავსებულია სამსართულიანი, გუმბათოვანი ვრცელი შიგა ეზო, რომელიც სამეჯლისო დარბაზად გამოიყენებოდა. ქერცლის მაგვარი შიგნითა გარსი ქმნის კარგ აქუსტიკას და შეიცავს წრიული ფორმის სინათლის სარკმელებს, რითაც ვარსკვლავებით მოჭედული ცას წააგავს. პაბლო პიკასო, რომელსაც მახლობლად სახელოსნო ჰქონდა, აღფრთოვანებული იყო ამ ნაგებობით და ფანტასტიკურ ქმნილებად თვლიდა. ასევე განუმეორებელია ა. გაუდის მიერ შექმნილი, საყოველთაოდ აღიარებული მილოას სახლი, რომლის არქიტექტურა გაცილებით უსწრებდა ამ პერიოდს, აგრეთვე კალვეს სახლი, რომელმაც მაშინ ბარსელონის მმართველობის პირველი პრემია მიიღო. შეიძლება ითქვას, რომ ამ ბარსელონელი მოქალაქეების —



მისი დამკვეთების სახელები, ისევე როგორც ფაბრიკანტ ბატლოს სახელი, ა. გაუდემ ისტორიაში თავისი არქიტექტურით დამკვიდრა. განსაკუთრებით უნდა ითქვას ბატლოს სახელზე, რომელიც თითქოს მოქანდაკის საჭრეთლით არის შექმნილი. კერძოლის მსგავსი მოკიქული კერამიკის ფილები, თხელ კრამიტთან ერთად, სხვენის გარსს ანიჭებენ უხსოვარი დროის რეპტილიის სახეს. მისგან ამოზრდილ პატარა კოშკს ჭვარის-მაგვარი ყვავილი აგვირგვინებს. მოციხფრო პასტელის ტონებით შეფერილი ფსადის ზორკლიანი ზედაპირი, ოვალური ფანჯრებით, აივნების მოხატულობით არავის ტოვებს გულგრილად და უჩვეულო შეგრძნებებს იწვევს.

ასევე საინტერესოა ამ შენობის ავეჯიც, რომლის დიდი ნაწილი, სამწუხაროდ, დაიკარგა და მხოლოდ ფოტოებია შემორჩენილი. ა. გაუდის ავეჯი საოცრად პრაქტიკულია, მაგრამ ეს როდი ნიშნავდა მხოლოდ უბრალო კომფორტს, ზოგჯერ, მაგალითად ეკლესიაში, მის მიერ შექმნილ სავარძელში მჭდომ კაცს საკმარისი იყო ფეხი ფეხზე გადაედო და მოდუნებულყო, რომ მყისვე მოუხერხებელ და უფრო მეტად, მტკივნეულ პოზაში აღმოჩნდებოდა. ა. გაუდის სურდა, რომ ღმერთის სახლში, მორჩილებებს ასეთ დეტალებშიც მკაცრი წესები დაეცვათ.

მთელი თავისი სიციცხლის მანძილზე ა. გაუდის არასოდეს განუზრახავს საფინანსო რაიმე განყენებული ხელოვნების ნიმუში შექმნა; მისთვის არ იყო სულ ერთი, თუ სად მოათავსებდა ამ საფანს. მისი ავეჯი ადამიანის ორგანიზმის კანონებს ემორჩილება. იგი შეიცავს ჩონჩხს, ორგანოებს და კანს — სტრუქტურას, მოცულობას და დეკორაციას. ისევე როგორც ადამიანის სხეულის თითოეული ნაწილი აუცილებელია

სიციცხლისათვის, ასევე ავეჯის თითოეული დეტალი, ხილული თუ უხილავი, მის დანიშნულებას ემსახურება.

გაუდი არქიტექტორი, გაუდი კონსტრუქტორი, გაუდი ფერმწერი, გაუდი მოქანდაკე, გაუდი დიზაინერი. რისთვისაც არ უნდა მოეკიდა ხელი, იქნებოდა ეს რკინის ცხაური, რომლის დამზადების გაკვეთილები მან პროფესიით მკვდელი მამისა და ბაბუისაგან მიიღო, წითელი ხის ავეჯის საიდუმლოებანი, თუ მოზაიკისა და ძვრწვის ხელოვნება, ყველაფერში იგი არა მარტო ოსტატი არამედ ნოვატორი, სიახლის შემტანი იყო. მაგრამ, თუკი მიქელანჯელო არქიტექტურაში მოვიდა როგორც მოქანდაკე, ა. გაუდი ყველაფერს არქიტექტორის პოზიციიდან უღებებოდა და ყველაფერს მას უფარდებდა როგორც უმთავრესს. შენობის ყველა ელემენტი, დეტალი და ნივთიც კი მხოლოდ არქიტექტურული ჩანაფიქრის კონტექსტში აღიქმებოდა და მისგან გამომდინარეობდა. აქ შეიძლება პარალელი გავატაროთ მის თანამედროვე, ბელგიელ არქიტექტორ ეან დე ველდესთან, რომელსაც სურდა, რომ თვით ტანსაცმელიც, რომელიც მისი დამპროექტებული სახლის მობინადრეს ეცვა, არქიტექტორის ესკიზით შეეკრიბო და ინტერიერის მისადაგებელი ყოფილიყო.

დეტალებშიაც კი მთლიანობის ეს სურველი დღესაც არის შემორჩენილი ისეთ ქვეყნებში, როგორც მაგალითად ფინეთია. აქ არავის გაკვირვებია, როდესაც ტურქუს უნივერსიტეტის მესვეურებმა, აშენებიდან რამდენიმე წლის შემდეგ პროექტის ავტორს შეუთანხმეს თუ რა სურათი, რა ფერის ჩარჩოთი ჩამოეყიდათ შენობის ექსტიბიულში.

როცა წარმოვიდგინოთ არქიტექტორის შრომას, გვახსენდება მაგია, სახაზავი, ფანქარი... ა. გა-



ბატლის საცხოვრებელი სახლი

უღის ეს არ ეხებოდა. მისი მუშაობის პროცესი უფრო შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრის შრომას წააგავს, როდესაც სამუშაო ოთახი და სამშენებლო მოედანი განუყოფელი იყო. დღის უმეტეს ნაწილს იგი სამშენებლო მოედანზე ატარებდა, რათა უპირველესად, მშენებლობისთვის გაეწია ხელმძღვანელობა. დარჩენილ დროს კი შრომობდა სახელოსნოში მხაზველებთან და თანაშემწეებთან ერთად. მისი სივრცობრივი აზროვნება იმდენად დინამიური და რთულია, ხოლო დეტალიზება იმდენად მრავალფეროვანი, რომ ყველაფრის ქაღალდზე ან მაკეტზე გათვალისწინება შეუძლებელი იყო და ბევრი რამ უშუალოდ სამშენებლო მოედანზე წყდებოდა. არ შეიძლება დიდი პატივისცემით არ განიხილვალო იმ მშენებლების, ხელოსნე-

ბის მიმართ, რომელნიც მატეი ოსტატობით და ასევე მოთმინებით ასრულებდნენ ნეტურაში მის ჩანაფიქრს, მიუხედავად იმისა, რომ ერთი შეხედვით ჩანს, რომ რად ლოკიასა და რაკიონალურობას იყენებდნენ მოკლებული.

საგულისხმოა, რომ ა. გაუდის შემოქმედება, პირველ რიგში, თვით არქიტექტორებმა, მისმა მომდევნო თაობებმა აღიარეს, მათ შორის ისეთებმა, რომელთაც სრულიად განსხვავებული ხელწერა და აზროვნება ჰქონდათ. ეს გარკვეული ნოსტალგიითაც აიხსნება, რადგან XX საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებულმა, ტექნიკური ძალების სწრაფმა ექსპანსიამ, ნაწილობრივ ძირს დასწია არქიტექტურული პროფესიის პრესტიჟი. გართულდა და ცალკეულ დარგებად დაიწყო გამოყოფა პროექტირებისა და მშენებლობის ეკონომიკურმა ტექნოლოგიურმა საინჟინრო სფეროებმა. არქიტექტორის ერთობროვნულ ლიდერობას პროფესიაში და თვით არქიტექტურასაც, როგორც ხელოვნების განუყოფელ ნაწილს, საფრთხე გაუჩნდა სხვადასხვა დისციპლინებში გათქვეფრისა და გაუფასურების სახით.

აი რას წერდა 60-იან წლებში ერთ-ერთი ამერიკელი არქიტექტორი ამ პროცესთან დაკავშირებით: „ჩვენ გვსურს გავუტოლოთ ტექნიკა მეცნიერებას, როგორც მომავლის მონაბერი და არქიტექტურა ხელოვნებას, როგორც წარსულის გადმოწამი. მაგრამ ტექნიკას არ შეუძლია ფუნქციონირება არქიტექტურის გარეშე, მეცნიერება და ხელოვნება კი ორი მთავარი განუყოფელი ელემენტია ადამიანის უსასრულო სწრაფვაში გაიმჯობესოს ცხოვრების პირობები. მეცნიერება აფართოებს ჩვენს ცოდნას სამყაროს შესახებ, ხელოვნება კი აყალიბებს ამ ცოდნის მნიშვნელობის გაგებას ჩვენს ცხოვრებაში. მეცნიე-

ჩება გვეხმარება ვიფიქროთ უფრო ნათლად, ხელოვნება გვეხმარება შევიგრძნოთ უფრო ღრმად, უფრო დახვეწილად და უფრო შემოქმედებითად. ტექნიკა იყენებს მეცნიერების მონაპოვრებს, არქიტექტურა კი ხელოვნებისას. მაგრამ ტექნიკამ და არქიტექტურამ უნდა იმუშაონ ერთად, რათა გადაწყვიტონ მათ წინაშე მდგარი პრობლემები. მაშინ მეცნიერებისა და ხელოვნების აღმოჩენები შეერწყმებიან და გაამდიდრებენ ჩვენს ცხოვრებას. სხვა შემთხვევაში არქიტექტურა შეიძლება ტექნიკის მონა გახდეს, ხელოვნება კი სამეფო კარის ხუშარას დაემსგავსოს მეცნიერების ტახტის წინაშე“.

ა. გაუდიმ შეიძლება ვერც იგრძნო ბოლომდე, თუ რა ძალი იყო მასში და რამდენი ვააკეთა, რათა თავისი პროფესიის მნიშვნელობა მთელი სიცხადით წარმოეჩინა საზოგადოების წინაშე. 1914 წლის შემდეგ ა. გაუდი კარჩაკეტულ ცხოვრებას ეწეოდა, ახალი შენობები არ შეუქმნია და მხოლოდ „საგრადა ფამილის“ დამთავრებაზე მუშაობდა გარდაცვალებამდე.

რამდენადაც დიდია ა. გაუდის როლი მსოფლიო არქიტექტურასა და ხელოვნებაში, იმდენად მოკრძალებული იყო მისი ცხოვრება და დასასრული. გაივლის რამდენიმე ხანი და სალვადორ დალი იტყვის, რომ მიუხედავად მდარე გემოვნების მოძალებისა, ესპანეთს შეუძლია წარმოშვას ისეთი გენიოსები, როგორც გაუდი და პიკასო. მაგრამ თუკი პიკასომ და თვით დალიმ მსოფლიო აღიარებას სიკოცხლევშივე მიადწიეს და თავისი გენიოსობა თვითონვე ირწმუნეს, ა. გაუდი, ხელმოკარულივით უპრეტენზიო, უწყინარი და უცნაური. მშობლიურ კატალონიას არ გასცილებია და მხოლოდ აქ მოესწრო მცირე დაფასებას.



კინოსა და სოციალურ-ეკონომიკური მეცნიერების განვითარების ურთიერთმომართების საკითხი ჩვენთან პერჯერობით არ გამხდარა სერაიოზული მეცნიერული კვლევის საგანი. თბილისის უნივერსიტეტის კინოს ენისა და სტრუქტურის შემსწავლელი სამეცნიერო-კვლევითი ლაბორატორიის მეცნიერ-თანამშრომლის რაულ მუხომბიძის წერალი ერთ-ერთი პირველი ცდაა ამ მიმართულებით. ამიტომ ავტორი უფრო მიზანშეწონილად მიიჩნევს ზოგად პლანში მაინც წარმოადგინოს ის, თუ რა პრაქტიკული სამსახურის გაწევა შეუძლია სოციოლოგიას კინემატოგრაფისთვის, რა ხაზის სირთულეები შეიძლება შეგვხედეს კინოხელოვნებისა და სოციოლოგიის ურთიერთშეხების წერტილებში, რამდენადაა მზად სოციოლოგიური მეცნიერების ის დარგი, რომელიც საზოგადოებაში კინემატოგრაფის ფუნქციონირებას შეისწავლის, ამ წინააღმდეგობების დაძლევისათვის, აგრეთვე ზოგიერთი სხვა საკითხიც, რომელთა გარკვევაში აუცილებელია ამ მნიშვნელოვანი პრობლემების საფუძვლიანი გააზრებისას.

საშუალო ხალხში მომავალში კინემატოგრაფი თვითანაზღაურებაზე გადავი, რაც მოითხოვს კინოპროდუქციის წარმოებისა და ექსპლუატაციის ხარჯებსა და კინოპროდუქციის რეალიზაციით მიღებულ შემოსავალს შორის თანაფარდობის ცოდნასა და გათვალისწინებას. ამასთან, რეალიზაციით მიღებულმა შემოსავალმა მნიშვნელოვნად უნდა გადაფაროს წარმოების ხარჯები. კინოპროდუქციის უმთავრესი „გასაღების ბაზა“ კი კინომაყურებელია. თუ ადრე კინემატოგრაფი შინაგანად არ იყო დინტერესებული საქმის





## რატულ ლაპვილაჰა

კომერციული მხარით, დღეს ეს მისი არსებობისა და განვითარების აუცილებელი პირობა ხდება.

შექმნილმა ვითარებამ, ბუნებრივია, დღის წესრიგში დააყენა კინოაუდიტორიის შესწავლის პრობლემა. ნუ იფიქრებთ, რომ ასეთი პრობლემა ჩვენი კინემატოგრაფის წინაშე აქამდე საერთოდ არ იდგა. კინომაყურებლის თანდათანობითი კლების ტენდენცია ამ უკანასკნელი 10-15 წლის მანძილზე აშკარად გამოიკვეთა. კინოდასწრების საშუალო წლიური მაჩვენებელი ჩვენი რესპუბლიკის თითოეულ მცხოვრებზე საგრძნობლად ჩამორჩება ანალოგიურ საერთო საკავშირო მაჩვენებლებს. 1985 წელს ეს მაჩვენებელი იყო 9,6 კინოდასწრება, 1986 წელს — 9,5, 1987 წელს — 9,3. კინოდასწრების საკავშირო წლიური მაჩვენებელი ერთ სულ მოსახლეზე შესაბამისად იყო: 14,8; 13,9; 13,8. უკანასკნელ სამ წელიწადში მხოლოდ თბილისის კინოქსელს დააკლდა 822 ათასი კინოდასწრება. ამან, თავის მხრივ, გავლენა იქონია კინოს ეკონომიკურ მაჩვენებლებზე. კინოაუდიტორიის შესწავლის საჭიროება თავდაპირველად ამ ფაქტორით იყო განსაზღვრული, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ კინომაყურებლის პრობლემით დაინტერესება ამ ეტაპზე უფრო შემცენებითი ინტერესებით შემოიფარგლებოდა, ვიდრე კინემატოგრაფის რენტაბელობაზე ჰუმანიტარული ზრუნვით. და ეს არცაა გასაკვირი. სანამ კინემატოგრაფი მთლიანად სახელმწიფო ბიუჯეტზე, მას ნაკლებად დაინტერესებს საქმის კომერციული მხარე და, აქედან გამომდინარე, სტაბილური აუდიტორიის პრობლემაც. კინოპროდუქციის წარმოება დაგვიგვიდ ფარგლებში იმთავითვე გაანტირებულია. კინოსტუდიები იღებენ ფილმების წინასწარ განსაზღვრულ რაოდენობას, მაგრამ როგორია ამ ფილმების

წარმატება მაყურებელში, მათ ნაკლებად იღვლებთ. ამ ვითარებაზე მიგვიანიშნებს თუნდაც ის გარემოება, რომ მეცნიერული კვლევის ობიექტად აქამდე მხოლოდ კინონაწარმოები იყო მიჩნეული, ხოლო მაყურებელი მკვლევართა ყურადღების მიღმა რჩებოდა. მაგრამ დღეს, ახალ პირობებში, როცა სტაბილური მაყურებლის პრობლემა მთელი კინემატოგრაფიული პროცესისათვის სასიცოცხლო მნიშვნელობას იძენს, კინოაუდიტორიის კვლევის საჭიროებას პრაქტიკული მნიშვნელობაც მიენიჭა.

მეცნიერების ის დარგი, რომელიც კომპლექსურად იკვლევს კინოსა და მაყურებლის ურთიერთმიმართების მრავალწახნაგოვან პრობლემას, კინოსოციოლოგიის სახით ჩამოყალიბდა. თუ ბელოვებთანმოდენობით თეორიები კინემატოგრაფს განიხილავენ როგორც მხატვრული შემოქმედების ახალ და უნიკალურ საშუალებას, სოციოლოგიური მიდგომის დროს კინემატოგრაფი გაგებულია როგორც შედარებით დამოუკიდებელი სოციალური ინსტიტუტი, რომლის არსებობაცა და განვითარებაც საზოგადოებრივი მოთხოვნილებებითაა განპირობებული. მას საზოგადოების ერთიან სტრუქტურაში თავისი სპეციფიკური ფუნქცია გააჩნია; მისი ეს ფუნქცია ერთი მხრივ საზოგადოების განსხვავებული ფენების მხატვრულ-ესთეტიკური თუ სხვა სახის მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებაა, და, მეორე მხრივ, მასობრივ ცნობიერებაზე ზემოქმედების გზით, მისი სასურველი მიმართულებით წარმართვა და რეგულირება.

მხატვრული პროდუქცია არ არსებობს მხატვრული საქმიანობის გარეშე, ხოლო ეს უკანასკნელი, ყოველ მოცემულ საზოგადოებაში გარკვეულად ორგანიზებული მთლიანობაა. კინოწარმოებისა და კინოპროდუქ-

ციის მოხმარების ორგანიზაციული ასპექტი კინოსოციოლოგიის ყურადღების ობიექტი უნდა გახდეს.

ყოველი საზოგადოება გარკვეულ მიზანს ისახავს. იგი რეალობას დასახულ მიზანთან, იდეალთან მიმართებაში აფასებს. ხელოვნებას და განსაკუთრებით კინოხელოვნებას, ხალხის ფართო მასების ცნობიერებაზე ზემოქმედებისა და მისი იდეალის მიმართულებით წარმართვისა და რეგულირების უნიკალური უნარი გააჩნია. ამ უკვე ნელ-ნელა იკვეთება მოცემული კონკრეტული საზოგადოებისათვის კინოხელოვნების მნიშვნელობის საკითხი — კინემატოგრაფი, როგორც სოციალური ინსტიტუტი საზოგადოების ერთიანი სტრუქტურის აუცილებელი და საჭირო კომპონენტია. ის, როგორც ამ ერთიანი სტრუქტურის შემადგენელი ელემენტი, ამ სტრუქტურის ინტერესების გამომხატველია და, როგორც ასეთი, ფუნქციონალურ დამოკიდებულებაშია სტრუქტურის სხვა ელემენტებთან. მოცემულ საზოგადოებაში კინოხელოვნების ფუნქციონირება კონკრეტულ მექანიზმებს გულისხმობს. ეს კონკრეტული მექანიზმი რეალურად არსებული და მოქმედი კინემატოგრაფის ცნებაშია განხორციელებული. მაგრამ კინოხელოვნების ფუნქციების გააზრების ხარისხი საზოგადოების სოციალურ-კულტურული განვითარების მიღწეულ დონეზეა დამოკიდებული. მისი ყოველი ფუნქცია გარკვეული ამოცანაა, რომლის რეალიზაციასაც ესწრაფვის კინემატოგრაფი და მისი შინაგანი სტრუქტურა ამ ამოცანებითაა განსაზღვრული. როდესაც კინოხელოვნების უმთავრეს ფუნქციად საზოგადოების ცნობიერებაზე იდეოლოგიური ზემოქმედება აღიარებული, მაშინ კინემატოგრაფის შინაგანი სტრუქტურა და ფუნქციონირების მექანიზმები სხვაა. და სხვაა იგი, როცა მისი უმთავრესი ინტერესი მასობრივი ცნობიერების მოთხოვნილებებისა და მხატვრული გამოკვლების დაქაყოფილებისკენაა მიმართული.

საბჭოთა სინამდვილეში მოხდა საზოგადოების იდეოლოგიზაცია. შესაბამისად, ხელოვნება და მათ შორის კინოხელოვნებაც ფაქტურად სახელმწიფოს იდეოლოგიურ დანიშნულად გადაიქცა. კინოს იდეოლოგიური ფუნქციის გაფაქტურებამ დაბლა დასწია მისი მხატვრულ-ესთეტიკური მხარე, იმიტომ,

რომ შეიზღუდა ხელოვანის შემოქმედებით თავისუფლება, კინორეპერტუარი იდეოლოგიურ კონიუნქტურას დაემორჩილა, და ა. შ.; თვით კინემატოგრაფის შიგნითაც შეიქმნა სტრუქტურები, რომელთაც განაწესებდა მხატვრული მნიშვნელობა არ ჰქონდა კინემატოგრაფისთვის, ვარდა იმისა, რომ ქმნიდნენ ხელოვნურ ბარიერს მისი ნორმალური განვითარების გზაზე. ჩამოყალიბდა კინოპროდუსის სრული ციკლის რეალიზაციის ზედმეტად გადატვირთული და გრძელვადიანი მექანიზმი, მაყურებლისთვის დასრულებული კინოპროდუქციის მიწოდების ასევე მოუქნელი და ეკონომიკურად გაუმართლებელი მექანიზმი. ამის პარალელურად კინოპროდუქციიდან ამოვარდა ისეთი აუცილებელი სტრუქტურული კომპონენტი, როგორცაა კინორეკლამა, რომლისთვისაც დღემდე სასაცილოდ მცირე თანხებია გამოყოფილი. რეკლამა ზევში მხოლოდ ნომინალურად არსებობს. არ გამოიყენება ასევე მაყურებლის კინოში მიზიდვის სხვა მნიშვნელოვანი საშუალებებიც.

ეკონომიკურად დამოუკიდებელი კინემატოგრაფის იდეა თავდაპირველად თვით კინომოღვაწეთა წრეში მომწიფდა და ვაცნობიერდა როგორც შემოქმედებითი დამოუკიდებლობის, თავისუფლების მიღწევის ერთადერთი გზა.

კინემატოგრაფის კინოაუდიტორიაზე ორიენტირების პირობებში მაყურებელი ხდება არა მხოლოდ პასიური შემფასებელი კინოპროდუქციისა, არამედ მისი არსებობისა და ფუნქციონირების აუცილებელი კომპონენტიც. ეკონომიკურად დამოუკიდებელი კინემატოგრაფი მსოფლიო კინოსთვის არ არის ახალი მოვლენა. დასავლეთის კინოხელოვნება ჩასახვის დღიდან კინოპროდუსის მართვის ეკონომიკურ მექანიზმს ეყრდნობა. ამ გარემოებამ შესაძლებელი გახადა დასავლეთის გამოცდილების გათვალისწინება, დასამალი არ არის, რომ კომერციულმა ინტერესმა საგრძნობლად დასწია კინოხელოვნების მხატვრული და შინაარსობრივი მხარე დასავლეთის კინოში. კინობაზრის კონიუნქტურა ასევე არ აძლევს კინემატოგრაფს ნორმალური ფუნქციონირების საშუალებას.

მოკლედ, ქართული კინემატოგრაფი, როგორც მთლიანად საბჭოთა კინემატოგრაფი, მასობრივი მაყურებლის თავისებურებებით

არ იყო განსაზღვრული და ამ გავებით თავის შემოქმედებაში უფრო თავისუფალი იყო. ვიდრე ნებისმიერი სხვა ქვეყნის კინემატოგრაფი, მაგრამ ეს თავისუფლება იდეოლოგიურ კონიუნქტურასთან დამორჩილების ხარჯზე იყო მიღწეული. ახლა ძნელია ლაპარაკი იმის შესახებ რომელი ბატონის მსახურება სჯობს: ძალაუფლების მქონე პარტიული აპარატისა, რომელიც ხელოვნებას ამორჩებს საზოგადოების კეშმარტი ინტერესებს და აბსტრაქტულ სახეს აძლევს მას, თუ მაყურებლის გასაშუალოებული მასისა, რომელიც ზომავს მეტად „ამიწებს“ მას. როგორც არ უნდა გადაწყდეს ეს საკითხი, ერთი რამ ცხადია — კეშმარტი ხელოვნება არ შეიძლება იყოს კონიუნქტურული, სხვის ნებას დამორჩილებული, ის არცერთ ბატონს არ ჰგეობს. მაგრამ ამგვარი სიტუაცია უფრო იდეალთა კინემატოგრაფის ფუნქციონირებისა. ხოლო იმის გარკვევაში, თუ როგორი შეიძლება იყოს მისი ოპტიმალური მოდელი, მნიშვნელოვანი დახმარების გაწევა შეუძლია კინოსოციოლოგიურ მეცნიერებას.

კინო, პირველ რიგში, ხელოვნებაა და მისი უმთავრესი ფუნქცია საზოგადოების მხატვრულ-ესთეტიკური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებაა. მაგრამ საზოგადოება თავისი შემადგენლობით, აღნაგობით არ არის ერთგვაროვანი. საზოგადოების სოციალური სტრუქტურა განსხვავებულ სოციალურ ფენებს მოიცავს და შესაბამისად თითოეულ მათგანს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სოციალურ-კულტურული თუ ღირებულებით-ორიენტაციული თავისებურებებით ხასიათდება. ამ პარამეტრების სხვადასხვაობა მათი კინოსადმი დამოკიდებულების სხვადასხვაობას იწვევს. ზოგი კინოში ხედავს არსებითად დროის მოკვლისა და გართობის საუკეთესო საშუალებას, ზოგი კი სულიერი კომუნიკაციის უნიკალურ საშუალებას. კინოსადმი დამოკიდებულების მიხედვით კინოაუდიტორიის უზარმაზარი მასივი შესაძლებელია ორ უმთავრეს სფეროდ დაიყოს: კინოხელოვნების მაღალმატერულ ნიმუშებზე ორიენტირებული აუდიტორია და კინოსანახაობაზე ორიენტირებული აუდიტორია. კინოაუდიტორიის ეს ორი ტიპი შეიძლება წარმოვიდგინოთ კინოაუდიტორიის დიფერენცირებული სკალის საწყის და ბოლო წერტილებად, რომელთა შორის კინოაუდიტო-

რის სპექტიფიკურ ტიპთა მთელი სპექტრია განლაგებული. სოციოლოგმა მაყურებლის თითოეული ამ ტიპის კინოსადმი დამოკიდებულება უნდა იკვლიოს. მან უნდა განსაზღვროს აუდიტორიის ყოველი მოცემული ტიპისთვის ზოგიერთი სოციალური, დემოგრაფიული თუ გონითი პარამეტრი, რომელთა ერთობლიობაც კინოსადმი მის ამ დამოკიდებულებას განსაზღვრავს. ნებისმიერი სოციოლოგიური გამოკვლევა და, მათ შორის კინოსოციოლოგიური გამოკვლევა, სოციალური სუბიექტების ცნობიერების განსაზღვრელი ფაქტორების დადგენას გულისხმობს. მან უნდა გამოავლინოს საზოგადოების განსხვავებული ფენები, მოახერხოს საზოგადოების სტრუქტურირება კვლევისთვის მიზანშეწონილი პარამეტრების მიხედვით.

საზოგადოების დაყოფა თვისებრივად განსხვავებულ ფენებად სოციოლოგიურ ლიტერატურაში სოციალური სტრატეფიკაციის ცნებითაა ცნობილი და მის გარეშე კონკრეტულ-სოციოლოგიური ძიება კარგავს იმ საფუძველს, რომლის მეშვეობითაც მან საზოგადოებრივი ცნობიერების კონკრეტული სახე უნდა წარმოაჩინოს. მარქსისტულ სოციოლოგიაში სტრატეფიკაციის ცნება დღემდე ფაქტიურად იგნორირებულია და სოციოლოგიური კვლევა საზოგადოების კლასობრივ დიფერენციაციას ეფუძნება. ყოველ შემთხვევაში, დღემდე არ არის შემუშავებული მანკვენებელთა მერტნაკლებად მყარი სისტემა, რომელთა ერთობლიობაც საზოგადოების განსხვავებული ფენების სასურველი დახასიათების საშუალებას მოგვცემდა, ამის უმთავრესი მიზეზი, როგორც ჩანს ისაა, რომ ჯერ კიდევ არ არის შესწავლილი საზოგადოების სოციალური სტრუქტურის განმსაზღვრელი რიგი მნიშვნელოვანი მაჩვენებლებისა. ისეთი აუცილებელი ცნებები, როგორცაა, მაგალითად, საზოგადოების განსხვავებული ჯგუფების რეალური შემოსავალი ან საცხოვრებო მინიმუმის ოდენობა, საერთოდ არ არის დამუშავებული. პირველი მათგანი თითქოს უნდა ემთხვეოდეს ხელფასის სტრუქტურას, მაგრამ ჩვენი ცნობებებისთვის დამახასიათებელი რიგი თავისებურებების გამო მხოლოდ ხელფასზე დაყრდნობა არ იქნება გამართლებული, თუნდაც იმიტომ, რომ საზოგადოების გარკვეული ნაწილი სარკებლობს სხვადასხვა სახის შეღავათებითა და

პრივილეგიებით, ეს კი ნიშნავს, რომ მხოლოდ ხელფასზე მითითებით მოსახლეობის ამ ნაწილის შესახებ ბევრს ვერაფერს გავიგებთ, ან, ე. წ. „ჩრდილოვანი ეკონომიკის“ მსახურნი, რომელთათვისაც ხელფასს მხოლოდ ფორმალური მნიშვნელობა აქვს. ამ პარამეტრების ცოდნა ხომ გარკვეულად მიგვანიშნებს საზოგადოების განსხვავებული ფენების სულიერ მდგომარეობაზე, მათს სოციალურ განწყობებზე და ღირებულებებით ორიენტაციებზე, იმაზე, თუ არსებობდა რა საკითხების მოგვარებაზეა ორიენტირებული ესა თუ ის სოციალური ფენა თავისი რეალური ცხოვრება-მოდეაჟივის პროცესში. ეს ორიენტაცია, ყველაზე ზოგადი გაგებით, შეიძლება იყოს მიმართული ცხოვრების მატერიალური მხარის მოგვარებისაკენ, საბოლოოდ, ორგანიზმის სახით არსებობის შენარჩუნებისაკენ, ან სულიერი ღირებულებისაკენ, შინაგნი ჯონითი პოტენციების რეალიზაციისაკენ. თუ სოციალური ცხოვრება ისეა მოწყობილი, რომ ინდივიდის მოდეაჟივობა არსებითად მატერიალური მხარის უზრუნველყოფითაა დაკავებული, მაშინ ნაკლები შესაძლებლობა არსებობს ინტენსიური სულიერი ცხოვრებისათვის, ე. ი. ნაკლებია ხელოვნებასთან სტაბილური ურთიერთობის პირობაც.

თუ საცხოვრებო მინიმუმის გაანგარიშება დიდ პრობლემას არ წარმოადგენს (ამ ცნებით მანიპულირება სხვა მოსაზრებების გამო იგნორირებული), საზოგადოების ამ თუ იმ წევრის რეალური შემოსავლის ოდენობის დადგენა მეტად რთულია, უფრო სწორად, მხოლოდ გარკვეული მიახლოებითაა შესაძლებელი, ისიც შემოვლითი გზით.

რა მოსაზრებებიდან შეიძლება ამოვიღეთ ამ კრიტერიუმის დადგენისას?

აღმიაანი საზოგადოებაში, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარი ცხოვრების სტაბილიზაციას ეწრაფვის. რას ნიშნავს ეს?

მე მაქვს ცხოვრების გარკვეული გაგება. ცხოვრების ამ გაგების რეალიზაცია ითხოვს გარკვეულ პირობებს. ამასთან ჩემეული ცხოვრების გაგების რეალიზაცია სინამდვილეში იდეალური სისრულით ვერასდროს მოხერხდება. ამიტომ, მე ვესწრაფვი თვითრეალიზაციის შესაძლო და ჩემთვის ყველაზე მისაღებ ვარიანტს. თუ როგორი იქნება ეს ვარიანტი, დამოკიდებულია არა მხოლოდ ჩე-

მზე, ჩემს შინაგან უნარ-შესაძლებლობებზე, არამედ იმ სოციალურ სინამდვილეზეც, სადაც რეალურად მიხდება ცხოვრება. ყოველი აღმიაანი გარკვეულად გვემყვება ცხოვრებას. მაგრამ ცხოვრების დაგეგმვას მაშინ აქვს აზრი, როცა ცნობიერად თუ არა-ცნობიერად გამოძრავებს მიზანი, რომლის განხორციელებასაც ემსახურება შენი გვეგმიანი, ე. ი. მიზანდასახული ქმედებანი. ეს მიზანი მე წარმომიდგენია ჩემი გარკვეული მდგომარეობის სახით საზოგადოებაში. მე ვცდილობ მივაღწიო გარკვეულად სტაბილურ მდგომარეობას ცხოვრებაში, რომელიც უზრუნველყოფს ცხოვრების ჩემეული პროექტის მეტნაკლები სისრულით დაქმყოფილების შესაძლებლობას.

იმისათვის, რომ მე ცხოვრების ჩემეული პროექტის რეალიზაცია მოვახერხო, უპირველეს ყოვლისა, უნდა დავიქმყოფილო ჩემი საარსებო მოთხოვნილებები. აქ ჯერჯერობით ლაპარაკია მხოლოდ ფიზიკური არსებობის შენარჩუნებაზე. მე უნდა მოვაგვარო ჩემი ცხოვრების მატერიალური მხარე, მიუხედავად იმ ადგილისა, რომელსაც ენიჭებ მე ცხოვრების მატერიალურ მხარეს ცხოვრების ჩემეული გაგების საზღვრებში. ცხოვრების მატერიალური მხარის მოგვარება, თუნდაც მის მინიმალურ დონეზე, იმგვარი არჩების მოძიებას გულისხმობს საზოგადოებრივი მთელის შიგნით, რომელიც, ამ დონეზე მაინც, ჩემი ცხოვრების (თუნდაც არსებობის) სტაბილურობის გარანტიას მაძლევს.

საზოგადოების სხვადასხვა სოციალური ჯგუფი ცხოვრების სტაბილიზაციის დონითა და ხარისხით განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ნორმალურ სიტუაციაში ისეთი სოციალური მაჩვენებლის გათვალისწინება, როგორიცაა შემოსავლის ოდენობა, პრაქტიკულ სირთულეს არ წარმოადგენს. დასავლეთის ქვეყნებში დაწესებული მკაცრი კონტროლი საშემოსავლო გადასახადების სახით, თითქმის სრულ წარმოდგენას გვექმნის ამ მიმართულებით მოსახლეობის სოციალურ სტრუქტურაზე და, აქედან, მათი ცხოვრების წესზეც. ჩვენთან შემოსავალი ხშირ შემთხვევაში არ არის ლეგალიზებული. ამიტომ მისა ოდენობის თუნდაც მიახლოებითი განსაზღვრის მიზნით, უნდა მოვახერხოთ მოსახლეობის განსხვავებული ფენების ცხოვრების წესის ანალიზი და ამაზე დაყრდნობით გავიღეთ ამა

თუ იმ სოციალური ფენის რეალური შემოსავლის ოდენობაზე. ასეთ პირობებში საზოგადოების განსხვავებული ფენებისთვის უნდა შემუშავდეს მაჩვენებელთა შესატყვისი სისტემა, ისეთი პარამეტრების გათვალისწინებით, რომელთა ერთობლიობამაც უნდა დაახასიათოს ცხოვრების მატერიალური მხარის შემადგენელი ისეთი კომპონენტები, როგორცაა: შრომით მოღვაწეობის განმსაზღვრელი მაჩვენებლები, ყოფის განმსაზღვრელი მაჩვენებლები, დასვენებისა და გართობის განმსაზღვრელი მაჩვენებლები. ამ მაჩვენებლების საარსებო მინიმუმთან შეყვება საზოგადოების სტრუქტურირების საშუალება მოგვცემს და მიგვიჩვენებს განსხვავებული სოციალური ჯგუფებისათვის ცხოვრების სტაბილიზაციის მიღწეულ დონეზე. მაჩვენებელთა ამგვარი სისტემის უქონლობამ კინოს მასობრიობის სოციოლოგიური შესწავლისას თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინოს ენისა და სტრუქტურის სამეცნიერო-კვლევითი ლაბორატორიის ძალებით, არ მოგვცა ჩვენს რესპუბლიკაში მიმდინარე კინოპროცესების უფრო სიღრმისეული კვლევის საშუალება. ამიტომ ჩვენ შემოვიფარგლეთ კინოაუდიტორიის ტიპოლოგიის ტრადიციული მეთოდებით, კინოაუდიტორიის დიფერენციაციის საფუძვლად ავიღეთ მოსახლეობის ზოგიერთი სოციალური და დემოგრაფიული პარამეტრი. ჩვენ იმთავითვე ვგულისხმობდით, რომ მყაყრებლის ასაკი, განათლება, პროფესია და ამ რიგის სხვა პარამეტრები განაპირობებენ კინოაუდიტორიის მოცემული ტიპის სპეციფიკურ სახეს მისთვის დამახასიათებელი სოციალური განწყობებითა და სოციალურ-ტურული მოთხოვნილებებით.

აქ მდგომარეობას ართულებს ის გარემოება, რომ ამ რიგის სოციალური პარამეტრები, ისევე ჩვენი ცხოვრების სპეციფიკური თავისებურებების გამო, ხშირ შემთხვევაში არაა იმ ინფორმაციის მატარებელი, რომლის წარმოჩენისა და გათვალისწინების მიზნითაც ოპერირებენ ამ ცნებებით კონკრეტულ-სოციოლოგიური ძიებისას. მაგალითად, განათლების მაჩვენებელი საზოგადოების დიფერენციაცია არ იძლევა საჭირო ეფექტს, ერთი მხრივ, განათლების სოციალური ინსტიტუტის არანორმალური ფუნქციონირების გამო, ხოლო, მეორე მხრივ, ობიექტური სა-

ბაზისო სტატისტიკური მონაცემების უქონლობის გამო. ვინაიდან სტატისტიკური მონაცემები ვახსენეთ, აქ უთუოდ უნდა აღინიშნოს სტატისტიკური სამსახურის მნიშვნელობა სოციოლოგიური კვლევისათვის. სოციოლოგიური კვლევისას, როგორც წესი, იყენებენ ასეთ მონაცემებს და სოციოლოგიური კვლევის მეთოდოლოგიას, ხშირ შემთხვევაში, ამ მონაცემების არსებობისა და ხელმისაწვდომობის პირობებში მუშავდება. ამ მეთოდების პირდაპირი ვადმოტანა გაუმართლებელია. ერთი მხრივ, ჩვენს ხელთ არსებული სტატისტიკური მონაცემების არაობიექტური და შეგნებულად დამახინჯებული ხასიათის გამო; ამ მონაცემებზე ორიენტირებული მეთოდოლოგია, ბუნებრივია, ვერ მოახერხებს სოციალური პროცესების ადეკვატურ შეფასებას, მეორე მხრივ, სამეცნიერო საპირობისათვის გამოუყენებელი ხდება ე. წ. გასაიდუმლოებული დოკუმენტები, რომელთა გავრცელების არეც ჩვენი ცხოვრების მეტნაკლებად მნიშვნელოვან ყველა სფეროს მოიცავს.

ეს რაც შეეხება ზოგიერთ იმ სირთულეს, რომელიც აუცილებლად შეგვხვდება სოციოლოგიური ძიების ვაზაზე, და რომელთა უმრავლესობაც, არსებითად, ჩვენი ცხოვრების სპეციფიკიდან გამომდინარეობს.

როგორც უკვე ითქვა, კინემატოგრაფის თვითანაზღაურებაზე გადასვლის შემდეგ განსაკუთრებით აქტუალური გახდება სტაბილური აუდიტორიის პრობლემა. სტაბილური აუდიტორიის ქმნის კინოხელოვნების ქეშმარიტ დამფასებელთა შედარებით მცირე აუდიტორია და კინოსანახაობისკენ ორიენტირებული მასობრივი აუდიტორია, ახალ პირობებში სასიკონკლო მნიშვნელობა ენიჭება სტაბილური კინოაუდიტორიის ფორმირებას საერთოდ, მაგრამ კინოაუდიტორიის სტაბილიზაცია უნდა მოხდეს გარკვეულად მისაღებ დონეზე, რომელმაც ეროვნული კინემატოგრაფის ნორმალური ეკონომიკური ფუნქციონირება უნდა უზრუნველყოს, ამ ამოცანის განხორციელება ძალზე რთულია, მითუმეტეს ისეთი მცირერიცხოვანი ქვეყნისთვის, როგორც საქართველო. ამასთან, კომერციულმა ინტერესმა არ უნდა იმოქმედოს ქართული კინემატოგრაფის მიღწეულ დონეზე. აქ უკვე აღინიშნა, რომ მყაყრებელზე ორიენტირებული კინოხელოვნებაც სპეციფი-

კური პრობლემების წინაშე დგება. კინოაუდიტორიის ყველაზე აქტიურ ნაწილზე, მასობრივ მაყურებელზე ორიენტირებული კინოხელოვნება შეზღუდული აღმოჩნდება მასობრივი ცნობიერებით, მისთვის დამახასიათებელი მხატვრული გემოვნებითა და ლირებულებითი ორიენტაციით.

ქართული კინოს ავტორიტეტი დღეს საქვეყნოდ აღიარებული ფაქტია. ეს აღიარება ქართული კინემატოგრაფის მაღალმხატვრულმა კინოპროდუქციამ განაპირობა. ეროვნული კინემატოგრაფის ეკონომიკურმა დამოუკიდებლობამ და აქედან გამომდინარე მისმა ეკონომიკურმა ინტერესმა არ უნდა დაჩრდილოს კინოპროდუქციის მხატვრულ-ესთეტიკური თავისებურებები. ამას ჩვენთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს და ეროვნული კინემატოგრაფის ახალი მოდელის სტრუქტურული და ფუნქციონალური თავისებურებების გააზრებისას ამ მნიშვნელობიდან უნდა გამოვიდეთ. დღეს, ობიექტურად არც ერთ სხვა ხელოვნებას არ აქვს იმდენი საშუალება ქართული კაცის უნიკალური მსოფლგანცდა ზოგადსაკაცობრიო კომუნიკაციურ არხში ჩართოს, როგორც ეს კინოხელოვნებას შეუძლია. უპირველეს ყოვლისა კინოხელოვნების დემოკრატიული ბუნების გამო, რაც, ერთი მხრივ, იმაში გამოიხატება, რომ კინო ყველასთვის ხელმისაწვდომი ხელოვნებაა და, მეორე მხრივ, ფაქტურად არ იზღუდება ენობრივი ბარიერით და სხვა ეროვნების ადამიანთათვის ამ მხრივაც ხელმისაწვდომი და გასაგები ხდება. დღეს ქართულ კინოს დამახასიათებლად უკვეა მოწინავე ადგილი მსოფლიო კინემატოგრაფიულ სამყაროში და ახალ პირობებში მან კიდევ უფრო უნდა განიმტკიცოს პოზიციები.

მოკლედ, კინემატოგრაფი ჩვენთვის არაა მხოლოდ ერთგვარი ეკონომიკური სარგებლიანობის შექანიზმი. ის უპირველეს ყოვლისა, სულიერ ღირებულებებს ქმნის და, როგორც ჩვენი სულიერი პოტენციების გამომხატველი, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. ეს გარემოება კიდევ უფრო აქტუალურს ხდის ეროვნული ნიშნით განსაზღვრული კინემატოგრაფის ახალი მოდელის ფორმირების საკითხს. მაგრამ ქართული კინემატოგრაფის დღევანდელი მდგომარეობა არ იძლევა ამის სრულფასოვანი განხორციელებ-

ის საშუალებას. ეს მდგომარეობა შემდეგი პარამეტრებით შეიძლება დახასიათდეს:

1) კინოსტუდიების ტექნიკური აუქსუერობა, ე. ი. ის საშუალებები, რომლებიც ხდება კინოპროდუქციის წარმოებისათვის არაა თანამართლებიერი. ვინც ოდნავ მაინც ჩახვეულია ამ საქმეში, დაგვეთანხმება, რომ ამ მხრივ საერთაშორისო სტანდარტებთან შედარებაზე ლაპარაკი ზედმეტია.

2) კინოს რეკლამირების საკითხი. შეიძლება ითქვას, რომ კინორეკლამა, ამ სიტყვის ნამდვილი გაგებით, ჩვენთან საერთოდ არ არსებობს, აქ იგულისხმება კინოპროდუქციის რეკლამირება არა მხოლოდ რესპუბლიკურ ბაზარზე, არამედ საკავშირო და საერთაშორისო კინომაზარზეც. 1987 წელს კინოს რეკლამირების სხვადასხვა საშუალებისათვის გამოყოფილი იყო მხოლოდ 15 ათასი მანეთი.

3) კინომომსახურების მიღწეული დონე რესპუბლიკაში — აქ შედის რესპუბლიკაში არსებული კინოთეატრების არასაკმარის რაოდენობა და განლაგება, მათი ტიპური ერთგვაროვნება, მოუწყობლობა და არაკომფორტაბელურობა.

4) კინორეპერტუარის დაგეგმვა კინოაუდიტორიის თვისებრივი პარამეტრების გათვალისწინების გარეშე, რაც გამოწვეულია კინოაუდიტორიის სოციოლოგიური და სოციალურ-ფსიქოლოგიური თვისებების უკოდინარობით.

აქ შეიძლება ითქვას, რომ შემაფერხებელი გარემოებების ჩამოთვლა.

კინემატოგრაფის დღევანდელი მდგომარეობის გამო მისი გადაყვანა სრულ სამეურნეო ანგარიშზე გაუშართლებლად გვეჩვენება. კინემატოგრაფი ეკონომიკური და მოქალაქეობის მიმართულებით უნდა განვითარდეს. მაგრამ პირველ ეტაპზე მისი ნორმალური ფუნქციონირებისთვის აუცილებელი იქნება ფინანსური დახმარებაც. ასეთი დახმარება გასაგები მიზეზების გამო არაა მიზანშეწონილი საკავშირო ბიუჯეტის მხრიდან. ყველაზე მისაღებია დახმარება საქართველოს კულტურის ფონდის მხრიდან, ან რესპუბლიკის მსხვილი წარმოება-დაწესებულებების მხრიდან შესაბამისი ხელშეკრულებების საფუძველზე.

ამის პარალელურად აუცილებელია მუშაობა იმ რეზერვების გამოვლენისათვის, რომ-

მელიც მაცურებლის კინოში მოზიდვის ოპტიმალურ შესაძლებლობებს უზრუნველყოფს. ეროვნული კინემატოგრაფი უპირატესად ეროვნულ კინოაუდიტორიაზე უნდა იყოს ორიენტირებული და, როგორც ჩანს, ეს ორიენტაცია მას უფრო მეტ წარმატებას მოუტანს საერთაშორისო ბაზარზეც. ამის შესახებ იმიტომ გვჩვენება საუბარი, რომ დღეს ქართული კინემატოგრაფი ნაკლებად ითვისებს ინტერესებს ქართული კინოაუდიტორიის საკმაოდ მნიშვნელოვანი ნაწილის მოთხოვნილებებსა და ინტერესებს. ამაზე მეტყველებს თუნდაც ის გარემოება, რომ ქართულ ფილმებზე დასწრებამ რესპუბლიკის კინოაუდიტორიის საერთო მოცულობის მხოლოდ 8.3% შეადგინა (1988 წ.). სავარაუდოა, რომ ეს მონაცემი, გარკვეული მიზეზების გამო, არ შეესატყვისება სინამდვილეს და ის კიდევ უფრო დაბალია. ქართულ ფილმებზე დასწრების ეს მაჩვენებელი არსებითად ჩვენი სოფლის მოსახლეობის არადამაკმაყოფილებელი კინოაქტიურობითაა გამოწვეული. კინოდასწრების საშუალო სტატისტიკური მაჩვენებელი საქართველოს სოფლისთვის ყველა სხვა რესპუბლიკის ანალოგიურ მაჩვენებელზე დაბალია და სულ რა თქვით შემოიფარგლება (ანალოგიური მაჩვენებელი რსფსრ-ის სოფლებში 14-15 კინოდასწრებაა). გართალია, ამას თავისი ობიექტური პირობებიც გააჩნია ქართული სოფლის არაბელსაყრელი დემოგრაფიული სიტუაციისა და ეთნიკური შემადგენლობის გამო. ცნობილია, რომ ყველაზე მაღალი კინოაქტიურობით ახალგაზრდები გამოირჩევიან, მაგრამ თანამედროვე ქართული სოფელი ახალგაზრდობის ნაკლებობას განიცდის. უარყოფითად მოქმედებს კინოდასწრებაზე სოფლად კინომომსახურების მიუღებლად დაბალი დონეც. სოფლის მოსახლეობის დაბალი აქტიურობის ერთ-ერთი ფაქტორი ქართული კინოპროდუქციის ხასიათშიც უნდა ვეძიოთ. შეიძლება ითქვას, რომ ქართული კინემატოგრაფი არ ითვისებს ინტერესებს სოფლის კინოაუდიტორიის სოციალურ-კულტურულ თუ ღირებულებით-ორიენტებულ თავისებურებებს. მოსახლეობის ინტერესების გათვალისწინება არ ნიშნავს ხელოვანის შემოქმედებით საქმიანობაში აქტიურ ჩარევას, როგორც ეს ზოგჯერ ესმით ხოლმე ხელოვანთა წრეში. სოციოლოგის რეკომენდაციები კონკრეტული ხელოვანის შე-

მოქმედებით მოღვაწეობას კი არ ეხება, არამედ კინოპროდუქციის ორგანიზაციული მხარის კონკრეტურობისა და მისი ოპტიმიზაციისათვისაა მოწოდებული. კინოსოციოლოგიური რეკომენდაციები უნდა დაგვიწოდოს წლიური კინორეპერტუარის ფორმირებისას, კინოპროდუქციის განრობრივი სტრუქტურის შემუშავებისას და სხვა. აქვე უნდა ითქვას, რომ კინოს ამ თუ იმ ენარის შინაარსი კინოთეორიის პოზიციებიდან კი არ უნდა იყოს დადგენილი, არამედ მის შინაარსში უნდა ვხედავდეთ იმ მნიშვნელობას, რომელსაც მასში დებენ კონკრეტული კინოაუდიტორიის განსხვავებული ტიპები, ამის მიღწევა კი სოციოლოგიური მეთოდებითაა შესაძლებელი. აქ იკვეთება კინოსოციოლოგიური მეცნიერების შეხების წერტილები კინოგაქიარავებისა და კინოქსელის მოღვაწეობასთან.

ბუნებრივია, რომ კინოქსელის ნორმალური მუშაობა კინოში მოსული მაცურებლის რაოდენობაზე დამოკიდებულია. ამის მიღწევა შეიძლება, ერთი მხრივ, ე. წ. რთული, ინტელექტუალური ფილმებისა და თვალსასიყარი, გასართობი ფილმების ოპტიმალური თანაფარდობით კინორეპერტუარში და, მეორე მხრივ, კინომაცურებლისთვის მხატვრული პროდუქციის დიფერენცირებულად მიწოდების შესატყვისი ხერხების გამოანახით.

სოციოლოგიურმა გამოკვლევებმა ცხადყო, რომ უფრო მიზანშეწონილია ე. წ. „საღარიბე“ ფილმების ერთდროული ჩვენება ქალაქის რამდენიმე დიდ კინოდარბაზში, ვიდრე მისი მონაცვლეობა ერთი კინოთეატრიდან მეორეში, ამის საპირისპიროდ რთული, ინტელექტუალური ფილმების დემონსტრირება უმჯობესია რამდენიმე პატარა კინოდარბაზში, ოღონდ შედარებით უფრო ხანგრძლივი დროის მანძილზე. თუ მასობრივ აუდიტორიაზე ორიენტირებული ფილმი მაცურებელს თავს უყრის დროის გარკვეულად ლოკალურ მონაკვეთში, ასე ვთქვათ, პირიზონტალური მიმართულებით, მაღალმხატვრული კინოაწარმოები მაცურებლის „დაგროვებას“ დროის ვერტიკალურ პრილში ახერხებს. და ვინაიდან ქართული კინემატოგრაფი არსებითად მაღალმხატვრული კინოაუდიტორიისკენაა მიმართული, უფრო მიზანშეწონილი და მოსახერხებელი ჩანს ორიენტაცია უფრო მცირე ზომის კინოდარბაზე-

ბზე. ეს ქალაქში და სოფლად მათი ოპტიმალური განლაგების საშუალებას იძლევა, შედარებით მცირე დანახარჯებს მოითხოვს და კომპარატიულ საწყისებზეც შეიძლება გადაწყვედეს.

გარდა ამ პრაქტიკული ხასიათის ამოცანების გადაწყვეტისა კონოსოციოლოგიურ ინფორმაციას შეუცვლელი სამსახურის გაწევა შეუძლია კონოკრიტიკისათვის. ხელოვნებასა და, განსაკუთრებით კონოხელოვნებას ძალუძს ზემოქმედება მოახდინოს ხალხის ფართო მასების ცნობიერებაზე. სხვათა შორის კონოკრიტიკის უმთავრესი დანიშნულებაა კონოს ფუნქციონირების სოციალური ეფექტიანობის დადგენა. კონომცოდნეობითი ძიებისგან განსხვავებით, კონოკრიტიკამ ეკონომიკური ხელოვნების მხატვრული და ესთეტიკური თავისებურებები კონკრეტულ სოციალურ სინამდვილესთან მიმართებაში უნდა გაიაზროს. ამა თუ იმ ფილმის სოციალური ეფექტი გამოამდინარეობს არა იქიდან, თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა მასში ხელოვანმა, არამედ არსებითად იქიდან, თუ რა ამოიკითხა ფილმში მკითხველმა. ხოლო ის, თუ რა ამოიკითხა ფილმში მკითხველის განსხვავებულმა ტიპმა, კინოაუდიტორიის სოციოლოგიური შესწავლის შემდეგ გახდება შესაძლებელი. ჩვენ დღეს შეგვიძლია ამა თუ იმ ფილმის ეკონომიკურ წარმატებაზე თუ წარუმატებლობაზე საუბარი. მაგრამ გვიჭირს საუბარი ფილმის სოციალურ ეფექტიანობაზე, მაგალითად ვამბობთ, რომ „მონანიება“ მკითხველის საკმაოდ დიდი რაოდენობა მოიზიდა, მაგრამ თვით ამ მკითხველის თვისებრივი გარკვეულობის შესახებ ძალიან ცოტა რამ ვიცით. სხვათა შორის „მონანიების“ სოციალური ეფექტიანობა იმაში გამოვლინდა, რომ მან დაარბია მოიყვანა ადამიანი, რომელიც საერთოდ არ დადიოდა კინოთეატრში ფილმის სანახავად. ჩვეულებრივ, კინოაუდიტორიის სოციალურდემოგრაფიული სტრუქტურა მკვეთრად განსხვავდება „მონანიების“ აუდიტორიის ანალოგიური სტრუქტურისაგან. შეიძლება ითქვას, რომ მან გააღვივა მოსახლეობის გარკვეული ნაწილის მიძინებელი კონონტერესი.

კონოკრიტიკოსმა ისიც უნდა გაარკვიოს, რა ფაქტორებმა განაპირობა ფილმის მასობრივი წარმატება, მხატვრულმა თავისებურებებმა. პუბლიცისტურმა ჟღერადობამ თუ

ფილმის სანახაობითმა მიმზიდველობამ მას კონოკრიტიკა ვერ მოახერხებდა, თუ რა რეჟისორმა შესატყვისი სოციოლოგიური ინფორმაცია თანამედროვე კონოკრიტიკის მკვლევარად, წარმოუდგენელია კარგად დასაწყისებული სოციოლოგიური სამსახურის გარეშე.

კონოსა და სოციოლოგიის ურთიერთმიმართების საკითხის ირგვლივ კიდევ შეიძლება და მსჯელობის გაგრძელება. მაგრამ ვთვლით, რომ მოყვანილი მაგალითებიდანაც ნათელია კონოსოციოლოგიური ძიების საჭიროება კინემატოგრაფის ნორმალური ფუნქციონირებისათვის, განსაკუთრებით ახალ, ეკონომიკურად დამოუკიდებელი კინემატოგრაფის პირობებში.

სოციალური სამყარო, როგორც მნიშვნელობა მინიჭებული სამყარო, მნიშვნელობის მიმნიჭების თავისებურებებითაა განსაზღვრული. სოციოლოგი თავისი ცვლადის ობიექტად ამ თავისებურებებს იხდის, რათა მასზე დაყრდნობით ამაღლდეს თავისი ცვლადის ქეშმარიტ საგნამდე — საზოგადოების განსხვავებული ფენების სოციალურ-ფსიქოლოგიურ თავისებურებებზე აღმოცენებულ იდეალურ რეალობამდე. ეს ის რეალობაა, რომელიც სოციალური სუბიექტების კონკრეტული ურთიერთზემოქმედების პროცესში იქმნება და შესატყვის სახეს აძლევს ამ ურთიერთობებში. სოციოლოგის მხოლოდობა იქ ჩერდება. ის ყოველდღიურ ცხოვრებაში აღმოცენებული ურთიერთობის კონკრეტულ ფორმებს აფიქსირებს. ამ ფორმების შეფასება ცნობიერების შესაძლებლობის ცვლადის ნიადაგზეა შესაძლებელი. მისი შედეგი ისაა, რაც საზოგადოების სოციალური კულტურის ცნებაში გვესმის. განზოგადების უფრო მაღალ საფეხურზე სოციოლოგია კულტუროლოგიის მნიშვნელობას იძენს, რადგან შეფასება ღირებულების ცნებას გულისხმობს, ხოლო კულტურის ცნება ღირებულებითი ასპექტის გარეშე არ იაზრება. თუმცა იქ ჩვენ უკვე ნელ-ნელა ვიჭრებით ფილოსოფიის კომპეტენციას. ამ გაგებით სოციოლოგია სოციალური ფილოსოფიის ემპირიად შეიძლება დავსახოთ. სოციალური ფილოსოფია იცვლევს ცნობიერების შესაძლებლობებს სოციალური ცხოვრების მოწყობის გზაზე, სოციოლოგია კ—ყოველდღიურ ურთიერთობაში ჩამოყალიბებულ ნამდვილ სოციალურ სამყაროს.





კვირ პაოლუ პაფორენი

ეროვნული  
გენერაციონალური

# პოეტური კინო. შესავალი

კინოსმოდერნიზმითი კვლავს მეოდიოდეკაურტობლებს დღეს უდიდეს მნიშვნელობა ენიჭება. უველაზე უფალითავე ეს პობლებსა „კინოს“ კვლავს ხდროში წარმოჩნდება. კინოხელოვნებას ენის, ფილმის სახერტრუქტურაში მისაფუნქციონირების საკითხები ჩვენს კინოხელოვნებაში, სამწუხაროდ, დღემდე შეუსწავლელია. პირველი მოკრძალებული ნახიქება ამ გზაზე, ფიქტურად, ახლა ეთდება. მხოფლიო კინოფორმულ აზროვნებაში კ ამ მხრავ მდადარი გამოცდადება დეაგროვად, ხაზოვალბდა კონცეფციები, შეაკმნა სკოლები, სხვადასხვა მიმდინარეობები. ვფიქრობთ, რიგორც კინოს სპეციალიზტბმისათვის, ისე კინოსმოყვარული ქართველი მკითხველისათვის ინტერესპობლებული არ იქნება ამ სკოლებსა და მიმდინარეობების უველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელია შრომების გაცნობა. ჩვენი ფურხნლის 1985 წლის მე-7 ნომერში გამოქვეყნდა ფრანგმეტაგამოჩენალი იტალიელი პოეტის, ენესტოს, რეზნორისა და კინოს თეორეტკოსის პირტ პაოლუ პაფორენის მოხსენებადან „პოეტური კინო“. პაფორენი იყო პუნჯარში (იტალია) ახალი კინოსადმი მიძღვნილი პირველი ფიქტურების (ამ ფიქტურებზე პირიფული ფილმბსაც უფილდა წარმოდგენალი) აქტური მონაწილე და რეჟულარულად გამოდიოდა თეორიული მოხსენებებში. „პოეტური კინო“ არის მისი ერთ-ერთი პირველი კინოსმოდერნიზმითი ტექტი, რომელიც მან 1985 წელს მოახზადა.

მკითხველს ვთავაზობთ კიდევ ერთ ფრანგმეტაგამოჩენალი (მოხსენების შესავალს), რომელსაც ატორია განახილავს აუდიოვიზუალურა შემოქმედების სპეციაფიკას ლიტერატურულიდან შედარებით და სთავაზობს კინოს მკვლევარს ხეკრასო შემოქმედების შესწავლის ერთ ახებტბ, რომელიც იძლევა ფილმის „ლინგვისტური“ და „ესთეტური“ (პაფორენის ტერმინი) დონეების გამოქენის საშუალებას.

ვფიქრობთ, ჩვენს დროში კინოზე, როგორც ექსპრესიულ ენაზე, ვერ ვისაუბრებთ სემიოტიკურ ტერმინოლოგიაზე ორიენტაციის გარეშე. იმიტომ, რომ პრობლემა შემდეგში მდგომარეობს: თუკი ლიტერატურული მეტყველების პოეტკოს კვლევა მეტყველის საზოგადოებრივ მონაპოვარს — ფუნქციონალური ენის მყარ ფუნდამენტს უყრდნობა, კინომეტყველება, ერთი შეხედვით, თითქოს, არაფრისგან ყალიბდება, მას არავითარი სა-

კომუნიკაციო ენა არ უდევს საფუძვლად. ამის გამო ლიტერატურული მეტყველების ვარიანტებს ჩვენი ცნობიერება უმალეს საზოგადოებრივ დონეზე ჩამოყალიბებული, მართლაც რომ კომუნიკაციისათვის განუყოფნილი ინსტრუმენტის რეალიზაციად მიიჩნევს. საყოველთაო მოხმარებისათვის ხელმისაწვდომი ასეთივე ეფექტიანი ინსტრუმენტის გარეშე, კინემატოგრაფიული კომუნიკაცია მკდარი და თვითნებური იქნებოდა.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იმის გამო, რომ აღამიანთა ურთიერთობა მყარდება სიტყვების და არა ხატების მეშვეობით, სპეციფიკურად ხატოვანი მეტყველება ხელოვნური, წმინდა წყლის აბსტრაქცია იქნებოდა.

ეს რომ მართლაც ესე ყოფილიყო, რაკ ერთი შეხედვით შეიძლება ჰემარტიკებად მოგვეჩვენოს, კინო ფიზიკურად ვერ იარსებებდა და ხელში შეგვრჩებოდა უაზრო ნიშანთა რიგი. მაგრამ კინო კომუნიკაციაში მონაწილეობს ე. ი. ის ასევე იყენებს საყოველთაოდ მიღებულ ნიშანთა მემკვიდრეობას.

სემიოტიკას ერთიანი დამოკიდებულება აქვს სხვდასხვა ნიშანთა სისტემების მიმართ. იგი გამოყოფს, მაგალითად „ლინგვისტურ ნიშანთა სისტემებს“ იმდენად, რამდენადაც ისინი არსებობენ. მაგრამ ეს სრულეობით არ გამოირიცხავს სხვა ნიშანთა სისტემების თეორიული განხილვის შესაძლებლობას, თუნდაც მიმიკურისას. ამასთანავე, სასაუბრო ენის სრულყოფილი აღწერისათვის ასეთი სისტემა აუცილებელია.

მართლაც, სახის სხვადასხვა გამომეტყველება ერთი და იგივე სიტყვა-ლინგვონიშანს სრულიად განსხვავებულ, ზოგჯერ ურთიერთსაწინააღმდეგო მნიშვნელობას ანიჭებს (განსაკუთრებით თუ მოსაუბრე ნეაპოლია): სიტყვა ერთი ქესტის თანხლებით ერთი ნიშნავს, ხოლო სხვა ქესტის თანხლებით — სულ სხვას და ა. შ.



გიორგი შალვა ჩიქობავა

მიმიკურ ნიშანთა სისტემა, რომელიც რეალური კომუნიკაციის დროს ლინგვისტურ ნიშანთა სისტემასთანაა გადახლართული და მის ინტეგრირებას ახდენს, შესაძლოა ავტონომიურად იქნას შესწავლილი.

აბსტრაქტული ჰიპოთეზის სახით შესაძლოა ვივარაუდოთ მიმიკურ ნიშანთა უნიკალური სისტემის, როგორც ადამიანისთვის ხელმისაწვდომი კომუნიკაციის ერთადერთი ინსტრუმენტის არსებობა (ყველა ნეაპოლეელი საბოლოო ჯამში ყრუ-მუნჯია). მაშინ კომპეტენტების პრაქტიკული არსებობისა და ბუნებრივი კომუნიკაციის მთელი რიგი არქეტაპებისათვის მისი გამოსადგვობის შესაძლებლობა ვიზუალურ ნიშანთა ამგვარ ჰიპოთეტურ სისტემაზე იქნება დაფუძნებული.

ეს, რა თქმა უნდა, ძალიან ცოტა იქნებოდა. მაგრამ აქვე დაუყოვნებლივ უნდა დავუმატოთ, რომ ადრესატი, ვისთვისაც განკუთვნილია კინემატოგრაფიული პროდუქტი, შეჩვეულია „წაიკითხოს“ გარემომცველი სინამდვილე, ე. ი. ჩაებას მასთან კონკრეტულ დიალექში ისე, რომ მისი კოლექტივისტური არსი გაითვალისწინოს; ეს თუნდაც იქიდან ჩანს, რომ ამ ადრესატის ჩვეებასა და მოქმედებებს სრულიად მარტივი ხილული გამოხატულება აქვთ. სულ მარტო, ყურებდაცობილმავე რომ ვისეირნოთ ქუჩაში, ჩვენ

მაინც განუწყვეტლივ კონტაქტში ვიქნებით იმ ატმოსფეროსთან, რომელიც გამოხატულებას პოულობს მის შემადგენელ ხატებში — ადამიანთა სახეებში, მათ ქცევებსა თუ ექსტრემში, სცენებში, რომლებშიც ადამიანი მონაწილეობენ, მათ კოლექტიურ ჩვენებაში (მაგალითად, შექნიშანთან შეჯვრებულ ხალხი, ან კიდევ ალღეზებული ბრბო, გარს რომ შემოხვევია საგზაო შემთხვევის მსხვერპლს ან ქალთევზას კაპუანის კარიბჭესთან). გარდა ამისა, სასიგნალო ფარებში, საგზაო ნიშნებში და ა. შ. ერთი სიტყვით, ნივთებსა და საგნებში, რომლებსაც გარკვეული მნიშვნელობა აქვთ და ამიტომ „უხეშად“, თვით თავისი არსებობის ფაქტით მეტყველებენ.

მაგრამ ამის გარდა, იტყოდა თეორეტიკოსი, თვით ადამიანის შიგნით არსებობს მთელი სამყარო, რომელიც გამოხატავს თავის თავს გარკვეული მნიშვნელობის მქონე ხატების (მოდით, შემოვიღოთ ტერმინი „ნიშან-ხატი“) — საშუალებით. მხედველობაში

მაქვს სიხშირებსა და მოგონებების სამყარო.

მესსიერების მიერ განხორციელებული ნებისმიერი რეკონსტრუქცია არის „ნიშან-ხატი არსებობის შედეგი“. მარტივ შემთხვევაში — ეს კონკადრია („სად შინაბავს ეს კაცი? მოიცა... მოიცა... ვგონებ, ძაგორში“, — მწვანე პალმებიანი, ვარდისფერი სანამპირის ხატება, — .... — აბდ-ელ-კადერის პროტაში“... — სახე აბდ-ელ-კადერისა“ და ამ — „ადამიანისა“, რომელიც ფრანგული ექსპანპოსტის წინ დასეირნობს და ა. შ.). ამგვარად, ყოველი ზმანება არის კონკადრის თვისებების (მსხვილი და საერთო ხედების, დეტალებისა და ა. შ. გამოყოფის უნარი) მქონე ნიშან-ხატთა თანმიმდევრობა. ერთი სიტყვით, არსებობს გარკვეული მნიშვნელობის მქონე ხატებათა რთული სამყარო, რომელიც კინემატოგრაფიული კომუნიკაციის წინამორბედა და მის „ინსტრუმენტულ ბაზისს“ წარმოადგენს.

აქ აუცილებლად ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ ინსტრუმენტარიაში, რომელიც საფუძვლად უდევს პოეტურ ან ფილოსოფიურ კომუნიკაციას, ყოველმხრივ და გულდასმით არის დამუშავებული და წარმოადგენს რეალურ, ისტორიულად ჩამოყალიბებულ და მომწიფებულ სისტემას. მაშინ როდესაც ვიზუალური კომუნიკაცია, რომელიც საფუძვლად უდევს კინომეტყველებას, პირიქით,

სრულიად დაუმუშავებელ, პირველყოფილ მდგომარეობაშია. ისევე, როგორც მიმიკა და უბეში რეალობა, ასევე სიზმარი და მესხიერების მექანიზმები პროტოადამიანურს მიეკუთვნებიან ან კაცობრიობის ერის ზღვრბლოან დგანან: ყოველ შემთხვევაში, ისინი პროტოგრამატიკულნი და პროტომორფოლოგიურნი არიან (სიზმარი, მნიშვნელოვანი მექანიზმების მსგავსად აღმოცენდება არაცნობიერის დონეზე, მიმიკა უაღრესად პრიმიტიული ელტურის ნიშანია და ა. შ.). ამგვარად, ლინგვისტური ინსტრუმენტარიაში, რომელსაც კინემატოგრაფი ეფუძნება, ირაციონალურია, ამით აიხსნება კინემატოგრაფის ღრმად ონირიული ბუნება და კონკრეტულობა, რომელსაც შეიძლება საგნობრივი კონკრეტულობა ვუწოდოთ.

შევედები უკეთ გამოვხატო ჩემი აზრი: ყოველგვარ ნიშანთა სისტემა ლექსიკონში: თამოყარილი და ჩაეტილი. ამ ლექსიკონის გარეშე არაფერი არ არის, გარდა მიმიკისა, რომელიც ამ ნიშანს საუბრის დროს ახლავს.

ამგვარად, ყველა ჩვენგანს თავში აქვს ლექსიკური თვალსაზრისით არასრული, მაგრამ პრაქტიკული თვალსაზრისით — სრულყოფილი ლექსიკონი. ესაა ჩვენი წრისა და ერთისათვის დამახასიათებელი ლინგვისტური ნიშანთა სისტემა.

მწერალმა უნდა ამოიჩინოს ამ ლექსიკონიდან სიტყვა ისევე, როგორც ირჩევენ ყუთში შენახულ საგნებს და მოიხმაროს იგი როგორც სიტყვის ისტორიული, ისე მისი უშუალო მნიშვნელობის შესაბამისად. ამის შედეგად, ისტორიულობის ხარჯზე, ამ სიტყვის მნიშვნელობას კიდევ რაღაც ემატება.

თუკი მომდევნო ლექსიკონებში ეს მწერალი დაითვლის მის მიერ „სიტყვის განსაკუთრებული ხმარების“ შემთხვევებს, აღმოჩნდება, რომ ისინი სიტყვათა მთელი კორპუსის ნამატს შეადგენენ. ამგვარად, გამოშახველობის ძიება ამ მწერალური მიგნება წარმოადგენს ენისადმი ისტორიული კონტექსტუალურობის ანუ რეალურობის ნამატს. ეს ნამატი ამუშავებს, ხეყწს ენას, როგორც ინსტრუმენტული ლინგვისტური სისტემა ან როგორც კულტურული ტრადიცია. ამგვარი საქმიანობა, ტოპონომასტიკური აღწერისას, მხოლოდ ერთ მომენტამდე დაიყვანება: ნიშნის მნიშვნელობის განმეორებით წარმოება-მდე, თუმცა მოსახმარად გამზადებული ეს ნიშანი უკვე იყო ლექსიკონში.

ფილმის ავტორისათვის მსგავსი ქმედება: გაცილებით უფრო რთულია. ხატთა ლექსიკონი არ არსებობს. არ არის არცერთი ხატორომელიც მზა სახით ეარტოთეეს, ბუნებრივი იყოს შეტანილი, ხატთა ლექსიკონის შექმნის დღენას თუ ვისურვებდით, იგი უნასრულო სახით უნდა წარმოგვედგინა — ისეთივე უსასრულო, როგორც შესაძლებელ სიტყვათა ლექსიკონი იქნებოდა.

ავტორს კინოში არა აქვს ლექსიკონი, მაგრამ მის განკარგულებაშია შეუზღუდავი საშუალებები: იგი თავის ნიშნებს (ნიშან-ხატებს) ყუთიდან, საცაყიდან, სახაბარკო განყოფილებიდან კი არ იღებს, არამედ ქაოსიდან, სადაც არის მექანიკური და ონირიული კომბინაციის მხოლოდ რეალური შესაძლებლობა ან მინიშნება მაინც.

ამგვარად, კინოში ავტორის საქმიანობა ტოპონომასტიკურად რომ აღვეწროთ, აღმოჩნდება, რომ იგი ორი ობერაკისაგან შედგება. მართლაც, მან უნდა აიღოს ქაოსიდან ნიშან-ხატი, ზღმისაწყდომი გახალისა ლქმისათვის და იგარაუდოს, რომ იგი გარკვეული მნიშვნელობის მქონე ნიშან-ხატთა (მიმიკა, ატმოსფერო, სიზმარი, მესხიერება) ლექსიკონშია შეტანილი; მხოლოდ ამის შემდეგ შეასრულოს ის ობერაკია, რომელსაც ახოტყიელებს მწერალი — ამ წმინდად მორფოლოგიურ ნიშან-ხატის ინდივიდუალურა, ექსპრესიული თვისებები მიანიჭოს.

ერთი სიტყვით, თუ მწერლის მოღვაწეობა — წმინდად მხატვრული შემოქმედებაა, ფილმის ავტორის მოღვაწეობა გერ ლინგვისტური შემოქმედებაა და შემდეგ — მხატვრული.

\* \* \*

კინემატოგრაფის არსებობის ორმოცდაათ წლის მანძილზე შეიქმნა ერთგვარი კინემატოგრაფიული ლექსიკონი ანუ პირობითობების სისტემა, რომელიც იმითაა საინტერესო, რომ მისი სტილისტიკა უფრო ადრე ჩამოყალიბდა, ვიდრე გრამატიკა.

ავიღოთ, მაგალითად, ორთქლში გაბეული მატარებლის ბორბალთა ხატი: ეს სინტაგმა კი არა, სტილიემაა, რაც უფლებას გვაძლევს ეცუარაუდოთ, რომ თუმცა კინემატოგრაფს აქვს ნამდვილი გრამატიკული ნორმატივობა, მისი გრამატიკა სხვა არაფერია, თუ არა ე. წ. სტილისტური გრამატიკა; ფილმის გადართვისას ავტორმა უნდა გაიმეოროს ის ორმა-

გი ოპერაცია, რომელზეც ზემოთ მოგახსენეთ. რაც შეეხება ნორმას, იგი უნდა დაკმაყოფილდეს გამომსახველ საშუალებათა გაურკვეველი რაოდენობით, რომლებიც გაჩნდა როგორც სტილემები, მაგრამ სინტაგმებად იქცა.

სამაგიეროდ კინო-ავტორმა უნდა განავითაროს სტილისტური ტრადიცია, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ ათწლებლებს ითვლის: პრაქტიკულად არ არსებობს ისეთი პირობითობა, რომლის დარღვევაც სკანდალს გამოიწვევდა. ასეთ შემთხვევაში „კონტექსტუალურ-ისტორიული ნაშატი“ ეხება ნიშანხატს, რომელიც სულ ახლახან გაჩნდა.

შესაძლოა სწორედ აქედან მოდის კინემატოგრაფის ერთგვარი არამდგრადობის შეგრძნება; მისი გრამატიკული ნიშნებია საგნები, რომლებიც იმ სამყაროს კუთვნილებას წარმოადგენენ, რომელშიც ქრონოლოგიურად დრო მოჭამა: 30-იანი წლების კაბები, 50-იანი წლების ავტომანქანები... — უტიმლოვით ან იმ განსაკუთრებული ეტიმოლოგიის მქონე „ნივთებია“, რომელიც სიტყვათა შესაბამისი სისტემით გამოიხატება.

ევოლუციას, რომელიც წინ უსწრებდა გარკვეული გემოვნების ჩამოყალიბებას (რამაც განაპირობა გარკვეული სახის კაბებისა და ამა თუ იმ ტიპის ავტომანქანების გამოგონება), თან ახლავს შესაბამისი სიტყვათა ევოლუცია, მაშინ, როცა თვით ეს საგნები უძრავია და თავის თავზე მხოლოდ იმას ამბობენ, რასაც ყოველ კონკრეტულ მომენტში წარმოადგენენ. ლექსიკონი, რომელშიც ეს საგნები შეაქვს ფილმის ავტორს, მის მიერ წარმოებული ოპერაციის დროს ვერ შეუქმნის მათ ისტორიულ საფუძველს, რომელსაც მოცემულ მომენტში და შემდგომშიც ერთნაირი ღირებულება ექნება.

ამგვარად, კინოხატად ქცეული საგანი ერთსახოვანი და დეტერმინირებული ხდება, რაც ბუნებრივია იმიტომ, რომ ლინგვონიშანი, რომელსაც იყენებს მწერალი, ჩამოყალიბდა მთელი გრამატიკული ისტორიის შედეგად. მაშინ, როდესაც ნიშან-ხატი, რომელიც ერთი წამის წინ თავის თავს განსაზღვრებდა, საგანთა ქაოსიდან არის გამოყოფილი.

მაგრამ უნდა დავახსენო: მიუხედავად იმისა, რომ ხატები, თუ ნიშან-ხატები არ არის ორგანიზებული ლექსიკონში და მათ არა აქვთ გრამატიკა, ისინი მაინც საზოგადოებრივი მონაპოვარია. ყველას გვინახავს

ორთქლმავალი ბორბლებითა და დღეულებით ეს ჩვენი ვიზუალური მესხიერებისა და სიზმრების კუთვნილებათა, მაგრამ თუ ჩვენი ორთქლმავალს რეალურ სინამდვილეში ვნახავთ, ის უსათუოდ „რალაის გვეტყვის“ მთელი მთად, მისი გამოჩენა უდაბურ ტრამპლიზე „გვეტყვის“ თუ რა უსაზღვროა ადამიანის შრომისმოყვარეობა და რაოდენ ძლიერია შესაძლებლობები ინდუსტრიული საზოგადოებისა და კაპიტალისტისა, რომელიც ახალ-ახალ ტერმინებს იპყრობს; ყველაფერი ეს ზოგადი ჩვენგანს „გვეუბნება“, რომ მემანქანე — ექსპლუატირებული ადამიანია, მაგრამ მიუხედავად ამისა ღირსეულად აქეთებს თავის საქმეს საზოგადოების საკეთილდღეოდ (როგორც არ უნდა იყოს ეს საზოგადოება). ყველაფერმა ამან შეიძლება ისიც გვითხრას, რომ საგანი — მატარებელი — შესაძლებელი კინემატოგრაფიული სიმბოლოა, რომელიც უშუალო კომუნიკაციაშია ჩვენთან და გაუშუალებელში სხვასთან.

ამგვარად, რეალურ სინამდვილეში უბრალოდ „უბნებია საგნები“ არ არსებობს — თითოეულ მათგანს აქვს თავისი ბუნებრივი მნიშვნელობა, რაც იძლევა მის სიმბოლურ ნიშნად ქცევის საშუალებას, ამიტომაცაა შესაძლებელი კინოავტორის მოღვაწეობა — იგი არჩევს საგნებს, ნივთებს, პეიზაჟებსა და ადამიანებს, როგორც სინტაგმებს (სიმბოლური მეტყველების ნიშნებს), რომლებსაც, გააჩნიათ რა მოცემულ კონკრეტულ მომენტში მოგონილი, ისტორიულ-გრამატიკული ისტორია. (როგორც ერთგვარი ჰეპენინგი, რომელიც ემორჩილება არჩევანისა და მონტაჟის იდეებს), ამავე დროს აქვთ მოვლენებით დატვირთული, ხანგრძლივი პროტოგრა-მატიკული ისტორია.

ერთი სიტყვით, ისევე როგორც სამეტყველო ენის ნიშნთა პროტოგრამატიკულობას აქვს მოქალაქეობრივი უფლებები პოეტურ სტილში, საგანთა პროტოგრამატიკულობასაც ასეთივე უფლებები ექნება ფილმის ავტორის მიერ შექმნილ სტილში. ეს სხვა სიტყვებით გამოხატავს იმასვე, რაზეც უკვე მქონდა საუბარი. კინემატოგრაფის ონირიულ ხასიათს მისი მოძვლებების ელემენტარულბოა განაპირობებს. ლექსიკონის შედგენისას, რაც უპირველეს და ფუნდამენტურ ოპერაციას წარმოადგენს, ფილმის ავტორი ვერასდროს ვერ შეიტანს მასში აბსტრაქტულ ტერმინებს.

სწორედ ესაა პრინციპული სხვაობა ლიტერატურულ და კინემატოგრაფიულ ნაწარმოებებს შორის (ღირს კი ასეთი შედარება?). ლინგვისტური ანუ გრამატიკული სისტემა, რომელსაც ფილმის ავტორი ეყრდნობა, ხატებისაგან ყალიბდება: ეს ხატები ყოველთვის კონკრეტულია და არა აბსტრაქტული (ნათელზილვით მხოლოდ ათასი წლის შემდეგ შეიძლება წარმოვიდგინოთ სახე-სიმბოლოები, რომლებმაც იგივე პროცესი განიცადეს, რაც თავისი არსით კონკრეტულმა სიტყვებმა ან სიტყვათა ფუძეებმა, რომლებიც მრავალჯერადი ხმარების შედეგად გაცივითნენ და აბსტრაქტულნი გახდნენ, ამიტომაც კინოგერ-გერობით მხატვრული მეტყველება და არა ფილოსოფიური. იგი შეიძლება იყოს იგავი და არა კონცეფციის პირდაპირი გამოხატვა).

ასეთია კინემატოგრაფის მხატვრულობის, მისი ხაზგასმული ექსპრესიულობის ონირიული არსის, ერთი სიტყვით მისი პრინციპული მეტაფორულობის დამადასტურებელი მესამე მეთოდი.

ყოველივე ზემოთქმული გვაფიქრებინებს, რომ კინოს ენა თავის საფუძველში — „პოეტური ენაა“. მაგრამ თუკი მივმართავთ კონკრეტულ ისტორიულ სინამდვილეს, დავინახავთ, რომ კინემატოგრაფის სათავეებთან დაცვირბებული რამდენიმე ცდის შემდეგ ჩამოყალიბდა გარკვეული კინემატოგრაფიული ტრადიცია, რომელიც „პროზის ენას“, უფრო ზუსტად, „ნარატიული პროზის ენას“ მოგვაგონებს.

ეს მართლაც ასეა, მაგრამ როგორც დავინახავთ, საუბარია სპეციფიკურ, არანამდვილ პროზაზე: იმიტომ, რომ ღრმად ირაციონალური ელემენტის არსებობა კინემატოგრაფში გარდუვალია. სინამდვილეში იმ მომენტში, როდესაც კინემატოგრაფი ახალი ტექნიკისა თუ ახალი ტიპის ექსპრესიის სახით მოველინა ქვეყნიერებას, იგი წარმოგვიდგა როგორც ახალი ტექნიკა ან ესკაპისტური სანახაობის ახალი ტიპი, რომელსაც გამოუმსახველობის სხვა ფორმებისათვის წარმოუდგენელი რაოდენობის მომხმარებელი აღმოაჩნდა. ეს იმას ნიშნავს, რომ კინემატოგრაფმა საკუთარ თავზე გარდუვალი ძალდატანება განიცადა. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მისი ყველა ირაციონალური, ონირიული, უმარტივესი, პირველყოფილი ელემენტები ჩვენი ცნობიერების დონეზე დაბლა

იყო: ისინი ფუნქციონირებდნენ როგორც მიუღებლობისა და შთაგონების არაპრობირი ელემენტები. ხოლო იმ პიპსოტიკურ „მონსტრზე“, როგორც ფილმი, სწრაფად აღიზნებოდა წესების ნარატიულ, კონკრეტულ, რომელიც თეატრთან და რომანთან უახლოესი და ფსევდოკრიტიკული პარალელების საბაზად იქცა: ეს ნარატიული ტრადიცია, უეჭველად, სათავეს იღებს პროზაული კომუნიკაციის ენაში, რომელთანაც მას მხოლოდ გარეგნული მსგავსება აქვს — ლოგიკისა და ილუსტრაციულობის თვალსაზრისით; „პროზის ენის“ ძირითადი ელემენტი — მისი რაციონალურობა — აქ არ არის. კინემატოგრაფის ფუნდამენტი, საფუძველია ის მითიური თუ ინფანტილური ქვეფილმი, რომელიც, თვით კინოს ბუნების ძალით, ყოველ კომერციულ სურათში ძევს.

(მაგრამ როგორც ცოტა მოგვიანებით დავინახავთ, კინოზელფენების ნაწარმოებებმა თავისი სენსიტივობა ენის სახით ახევე აითვისეს ეს „პროზის ენა“ — ექსპრესიულ, იმპრესიონისტულ, ექსპრესიონისტულ და სხვა მომენტებს მოკლებული წესების ნარატიული სისტემა).

შეიძლება იმის მტკიცებაც, რომ კინოენის ტრადიცია, რომელიც ისტორიულად ჩვენი საეკლესიო პირველ ათწლეულში ჩამოყალიბდა, ნატურალიზმისა და ობიექტურობისაკენ მისწრაფვის, სწორედ ამაშია ის ცნობისწადილის აღმძვრელი წინააღმდეგობა, რომლის მიზნულია და ტექნიკურ შედეგთა განხილვისაც კვეთთ ვაპირებთ.

ზემოთქმულის შესაგამებლად შევნიშნავ, რომ ნიშან-ხატთა ლინგვისტური არქტიპები — ესაა მოგონებებსა და სიზმრებში ანუ „საკუთარ თავთან კომუნიკაციისას“ აღმოცენებული ხატები. ეს კი ნიშან-ხატებს უქმნის სუბიექტურობის ანუ პოეტურ საძეაროსთან მაქსიმალური თანაზიარობის უშუალო საფუძველს; ამ შემთხვევაში კინომეტყველებას თავისი ტენდენციით აწყარად სუბიექტურ-ლირიული ხასიათი უნდა ჰქონდეს.

მაგრამ როგორც დავინახავთ, ნიშან-ხატებს აქვს აგრეთვე სხვა არქტიპებიც, როგორცაა მეტყველების მიმიკური ინტეგრაცია და ათასობით სასიგნალო ნიშნების მომცველი ხილული რეალობა. ეს არქტიპები ძალიან განსხვავდებიან მოგონებათა და სიზმართა არქტიპებისაგან: ისინი უხეშად ობიექტურ-

ნი არიან და განეყოფნებიან „სხვებთან კომუნიკაციის“ ტიპს, რომელიც ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში განსხვავებულია და ყოველთვის უაღრესად ფუნქციონალური. ამიტომაც ტენდენციას, რომლის პროეცირებასაც ეს არქიტექტები ნიშან-ხატთა ენაზე ახდენენ, ჩემი აზრით, უხეშად ობიექტივისტური და ინფორმაციული ხასიათი აქვს.

დაბოლოს, ოპერაცია, რომელიც უნდა განახორციელოს რეესორმა, არის ნიშან-ხატთა — როგორც შესაძლებელი ლინგვისტური ინსტრუმენტული ბაზის — ლექსიკონის შერჩევა (ცხადია, ეს ლექსიკონი მოკლებულია იმ ობიექტურობას, რომელიც აქვს ნამდვილ, საყოველთაოდ მიღებულ ლინგვისტურ ლექსიკონს, მაგრამ მისი პრინციპით არის შედგენილი). ეს ოპერაცია უკვე შეიცავს სუბიექტურ მომენტს, ვინაიდან რეესორის მიერ შესაძლებელ ხატთა სპონტანური შერჩევა დამოკიდებულია სინამდვილის იდეოლოგიურ და პოეტურ ხედვაზე, რომელიც მისთვის იმ მომენტშია დამახასიათებელი, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იგი კვლავ მიმართავს ნიშან-ხატთა ენას, რომელიც სუბიექტურობისაგან ისწრაფვის.

მაგრამ არსებობს უაქცევი, შებრუნებითი ტენდენცია: კონსტილისტიკის ხანმოკლე ისტორია, რომლის ექსპრესიული შესაძლებლობები, ფილმის ადრესატთა მრავალრიცხოვნების გამო, შეზღუდულია, მეტყველებს იმაზე, რომ კინოში სტილუმების სინტაგმებდალ გადაქცევა და ამ გზით თავის ლინგვისტურ სათავეებთან მიბრუნება ძალიან იშვიათია და რომ ამის მაგალითები მეტად უხეშია (კვლავ გაიხსენოთ ლოკომოტივის ბორბლები, ერთნაირი მსხვილი ხედების გაუთავებელი ჯაჭვი და ა. შ.). ყველაფერი ეს ნიშან-ხატთა ენაში პირობით მომენტად იქცევა და კლდე ერთხელ უზრუნველყოფს მის ელემენტარულ ობიექტურ კონვენციონალურობას.

ერთი სიტყვით, კინო, ანუ ნიშან-ხატთა ენა, ორბუნებოვანია: იგი ერთდროულად უაღრესად სუბიექტური და უაღრესად ობიექტიურია. ეს ორი განსხვავებული მომენტი მკიდროდ მეზობლობს ერთმანეთთან და მათი გათიშვა, ლაბორატორიულადაც კი, შეუძლებელია.

ლიტერატურული ენაც, ბუნებრივი აქვევით ორმაგ საფუძველს ემყარება, მაგრამ ამ შემთხვევაში ორი ბუნების გაყოფა შესაძლებელია — ესაა „პოეზიის ენა“ და „საუბრის ენა“, რომლებიც იმდენად განსხვავებულია რომ წარმოქმნის ორ დიაქრონიკულ რეალობას, აქვს ორი განსხვავებული ისტორია.

სიტყვის მეშვეობით შემძლია წყვილთხო „ლექსი“ ან „მოთხრობა“. ამ დროს ორი სხვადასხვა ოპერაცია ხორციელდება. ხატის მეშვეობით კი, დღესდღეობით, შემძლია შევქმნა მხოლოდ კინო (რომელიც მხოლოდ ელფერით შეიძლება ისწრაფოდეს მეტნაყლები პროზაულობისაგან. ეს — თეორიულად. პრაქტიკულად კი, როგორც უკვე დავინახეთ, ელვის სისწრაფით შეიქმნა „ნარბიტული კინემატოგრაფიული პროზის ენის“ ტრადიცია).

რა თქმა უნდა, არის გამოხატულის შემთხვევებიც, როდესაც ენის პოეტურობა უკიდურესობამდეა მიყვანილი. მაგალითად, ბუნიუელის „ანდალუზური ნაგაზი“ (1928) აშკარად წმინდა გამომსახველობის რეგისტრშია შესრულებული, მაგრამ სწორედ ამის გამო მას სჭირდება საცნობი ნიშანი: სიურრეალიზმი. უნდა ითქვას რომ როგორც სიურრეალიზმის პროდუქტი ეს ფილმი მომზიბლავია. ძალიან ცოტა ლიტერატურული თუ ფერწერული ნაწარმოები შეედრება ამ ფილმს, ვინაიდან მათი პოეტური თვისებები ირრეალურია შინაარსის, ე. ი. სიურრეალიზმის პოეტიკის წყალობით, რომელიც წარმოადგენს შინაარსის საკმაოდ უხეშ აბსოლუტიზაციას (რის გამოც სიტყვები თუ ფერები კარგავენ თავის ექსპრესიულ სისუფთავეს, რათა შინაარსის ბუნდოვანებას, გაუგებრობას დაემორჩილონ) და პირიქით, კინემატოგრაფში შინაარსით სურრეალისტურ ხატთა სისუფთავე აქცენტირებულია. სიურრეალიზმი კინემატოგრაფის სამასხურში აყენებს სიზმარეული სამყაროს ონირიულ, მოგონებათა არაცნობიერ რეალობას და ა. შ.

ზემოთ უკვე ვთქვი, რომ კინემატოგრაფი, რომელსაც კონცეპტუალური და აბსტრაქტული ტერმინოლოგია არ გააჩნია, პოტენციურად მეტაფორულია, უფრო მეტიც — იგი აქვე, ა ფორტიორი, გადადის მეტაფორულ დონეზე, მიუბნავად ამისა, ცალკეუ-



# შეხვედრა მაღალ ხელოვნებასთან

ეთიპ გუგუშვილი

ლო. განზრახ შექმნილი მეტაფორები უოვე-  
ლოთის რაღაცით უბნში და პირობითია. გა-  
ვიხსენოთ მტრედების განგავისმოგვერელი  
ან შიარული გადაფრენა, რომელიც პერსონა-  
ნათა სულიერი მდგომარეობის — განგავში-  
სა თუ სიზარელის მეტაფორაა. ერთი სიტყ-  
ვით, ის ოდნავ შესაძრწევი მეტაფორა, ვფე-  
მერული პოეტური ნათება, რომელიც უმაღ-  
წარმოქმნის ფესკრულს „სიღვიას“<sup>1</sup> ენასი  
და პეტრარისტულ-არკადისტული ტრადი-  
ციის ენას შორის, კინოში შეუძლებელი იქ-  
ნებოდა. პოეტურ-მეტაფორული სიუჟე-  
მისი სიმძაფრე, დაუღგრომლობა, რაც კინე-  
მატოგრაფშია შესაძლებელი, მეზობლობს  
სხვა, პროზის წმინდა კომუნიკაციურ ბუნე-  
ბასთან. სწორედ ის პრევალირებს კინემატო-  
გრაფის ხანმოკლე ისტორიაში და შედევრე-  
ბსაც და კომერციულ სერიალებსაც ლინგვი-  
სტურ წესთა სისტემაში აერთიანებს.

ყოველ შემთხვევაში, ასეთია უკანასკნელი  
წლების მთელი კინემატოგრაფის ტრადიცია,  
რომელიც სათავეს იღებს დღიდან როსელი-  
ნის სოკრატედ<sup>2</sup> გამოცხადებისა და წვდება  
უკანასკნელი წლებისა თუ თვეების უახლო-  
ეს პროდუქციას („პოეტური კინოს“ ჩათ-  
ვლით).

### შენიშვნები:

1. ვახუშტის კარაპე — მოედანი ნეაპოლში. პა-  
ზოლინი, როგორც ზანს, გულისხმობს ამ მოედანზე  
განლაგებულ რომელიც საბაზრო ბაღავანს.
2. აბდულ კადერი (1807-1883) — სახალხო გმირი  
1832-1847 წწ. ფრანგი დამპყრობლების წინააღმდეგ  
აღიარებლია აქაუნების მეთაური.
3. „სიღვიას“ — პაზოლინის კომენტატორების აზ-  
რით აქ ნაგულისხმევია იტალიელი პოეტის ქაოზო  
ლეონარდის ლეჭი, დაწერილი 1835 წელს.
4. 1958 წელს გერანებზე გამოვიდა როსელინის  
ფილმი „ინდოეთი — 58“, რომელსაც მაღალი შეფასე-  
ბა მისცა ფრანგმა რეჟისორმა ვან-ლუა ვოდარმა  
და განსაზღვრა იგი როგორც „სოკრატული კინო“.  
„ინდოეთი“ — ამსოლდებური ლოჯიკის ფილმა, —  
წერდა ვოდარა ვერჩაღ „ყოფ დიდ სინემაში“ 1959  
წელს. — უფრო სოკრატელი, ვიდრე თვით სოკრა-  
ტი“. ეს განსაზღვრება დაკავშირებული იყო აგრე-  
თვე როსელინის განზრახვასთან გადაეღო ფილმი  
სოკრატეზე, რომელიც მან 1970 წელს განახორციე-  
ლა.

„ღამიწუთო ბოლოდან, მაგრამ სწორედ  
ეს ბოლოა სათავე“.

ბელა ახმადუღინას ეს სიტყვები იმასთან  
დაკავშირებით მომავონდა, რომ ჩემს სტა-  
ტიას თბილისში ლენინგრადის საბალეტო  
დასის გასტროლების შესახებ ვიწყებ ბო-  
ლოდან, იქიდან, რითაც დაასრულა თეატრ-  
მა თავისი გასტროლები — დ. შინკუსის  
„ჩრდილებითა“ და ა. ჩაიკოვსკის „ქავშირი-  
სანი“ პოტიომკინით“. ასეთი სურვილი სრუ-  
ლიადაც არ არის უცნაური. იგი საეცებით  
ლოჯიკურად იბიბადა, ვინაიდან სწორედ ამ  
ორ სცენურ ოპუსში გამოვლინდა განსაკუ-  
თრებული სიეხადითა და თვალსაჩინოდ თე-  
ატრის მისწრაფებანი. ის, რომ იგი ამჟვრად  
უხდის ხარკს თანამედროვე საბალეტო თე-  
ატრის ორ საპირისპირო იპოსტასს. ეს ურ-  
თიერთსაპირისპირო იპოსტასები გამოკვე-  
თენ ერთმანეთს, ავსებენ და მოწმობენ,  
რომ თეატრს ხელეწიფება „ესეც“ და „ის-  
იც“, რომ საბალეტო დასის ძიებები თანა-  
მედროვე ეტაპზე მასშტაბური და არაორ-  
დინარულია, აღბეჭდილია ფორმისა და თე-  
მატიკის მრავალფეროვნებით, სტილისტიკის  
სიმდიდრით და სცენური სახიერებით. და თუ-  
მეცა სხვადასხვაგვარი სტილის „გავრთიანე-  
ბის“ ბეჭედი აზის სხვა საგასტროლო სპექ-  
ტაკლებსაც „ჩრდილებისა“ და „პოტიომ-  
კინის“ მაგალითზე იგი შედარებით თვალსა-  
ჩინოდ და ხელშესახებად გამოიყურება.

მაგრამ ჟერ განემარტავ: ძნელია სპექტაკ-  
ლებზე წერა, როდესაც თეატრი სპექტაკ-  
ლის სანახავად მოსულ მაყურებელს მზარე-  
კენზეებით ხედება. მაყურებელი (მათ რი-

ცხეში მსაუბრებელი-კრიტიკოსი) პროგრამასთან ერთად შეიძენს ამ რეცენზიებს. უნებურად წამოიჭრება კითხვა: როგორ გავიგოთ ეს, როგორც თეატრის სურვილი — გაარკვიოს მსაუბრებელი მხატვრული ჩანაფიქრის პერსპექტივებში თუ როგორც აშკარა უცნაობა, რომ ზემოქმედება მოახდინოს მის აღქმაზე? ამონაწერი მაინც რომ ყოფილიყო რეცენზიიდან, ან ციტატა, კიდევ არა უშავდარა. მაგრამ არა, სახეზეა — მზა ანალიზი, მზა შეფასებები, და თანაც ისეთი პატივცემული და ნდობითაღიქურავილი კრიტიკოსისა, როგორიცაა ვ. გავესკი. „იქ ხომ ყველაფერი წერია“, როგორც ამბობდა ჩეხოვი და, მართლაც!...

ამრიგად „ჩრდილები“ მ. პეტიას უკვდავი ქმნილება. (ღირსი ვ. ფედოტოვი). მინქესის „ბაიადერკას“ მესამე აქტის დამოუკიდებელ ქორეოგრაფიულ სურათად გამოყოფა საბალეტო ლოგიკის თეატრალურ სივრცეში გამართლებულია, თუნდაც იმით რომ „ჩრდილების“ სცენა, უშუალოდ არ არის დაკავშირებული „ბაიადერკას“ სიუჟეტთან. იგი მხოლოდ ქორწილისა და ნიკიას დაღუპვის სცენის განყენებული ზმანებაა. საერთო კონტექსტიდან ამოვარდნილ ამ მესამე აქტს დამოუკიდებელი ღირებულება აქვს თავისი მომზიბლავი კლასიკური წყობით, ცეკვის აკადემიზმით, სტილის გამჭვირვალობით. სანახაობა სუნთქავს, გამოასხივებს უხილავ ნაკადს, ბადებს ესთეტიკური კმაყოფილების, სულიერი პარმონიის შვერძებებს. აქ, როგორც

იტყვიან, ვერაფერს „ვერ მოაკლებ და ვერც დაუმატებ“. მკაცრი და დიდებული არქიტექტურული ნაგებობის მსგავსად, რომელმაც საუბრეებს უნდა გაეფიქრებინა „ჩრდილები“ გარედან ჩარევასა და მხატვრულ და აველა. ვინც დღეს მის განხორციელებას მოისურვებს, უნდა ცდილობდეს — შემთხვევითი და უხერხული შეხებით არ დაარღვიოს სპექტაკლის მწყობრი, შთამაგონებელი წყობა, იტისოდენადაც არ შეარყიოს მისი საფუძვლები, შეინარჩუნოს სტილის სიფაქიზე. კეშმარიტი კლასიკური ბალეტის სწორედ ამ შესანიშნავ „ნიშნებში“ ჩინებულადაა ჩაწერილი სპექტაკლის ოცდაათორმეტი მოცეკვავის მწუხარე დიდებულება.

მისი პროფესიული სიმწეობრე ციდან როდია ჩამოვარდნილი. იგი მარიინის თეატრის ბალეტის სახელოვანი, მყარი, დაუწერელი ტრადიციით თაობიდან თაობას გადაეცემა. იგი თანამედროვე შემსრულებლებს „სისხლის ჭკუფშიც“ კი აქვთ გამჭდარი და მათი ხელოვნების განსაკუთრებულ ღირებულებას შეადგენს. მაგრამ ეს ღირებულება, რომელიც „თავისთავად“ კი არ არსებობს, არამედ ტრადიციის სიღრმეშია ჩადებული, მტკიცე საფუძველზე აღმოცენდება და თუ ეს საფუძველი მ. პეტიას ჩანაფიქრია, მაშინ, როგორც იტყვიან, ყველაფერი სწორია.

მაინც რაშია „ჩრდილების“ მიზიდულობის ძალის საიდუმლოება? თითქოს არაფერი განსაკუთრებული მასში არ ხდება.

„ვეფხისტყაოსანი“. ცენტრში: ნესტან-დარეჯანი — ტ. არსიკაძე







ჩრდილების მსვლელობა არ შეიცავს არც საცეკვაო ილეთების სირთულეს, არც თვით ცეკვის სისწრაფეს. პირიქით უველადური აგებულება სინკრონული მოძრაობის აშკარა გამოვლენაზე. რაც ქმნის მოსაბეზრებელი ერთფეროვნების საშიშროებას.

და აი, ხელოვნების სასწაული ხერხის ეს „გახსნილობა.“ დიახ, სწორედ „გახსნილობა“, უცებ იცვლება მისი საპირისპიროთი. მოძრაობების აშკარა მეთოდური, თითქმის მონოტონური გამოვლენა, მათი აბსოლუტური სინკრონულობა (იგი აბსოლუტურია ხელის მტევნებისა და თითების მოძრაობაშიც კი) ქმნის არამონოტონურ სურათს, ბადებს დაძაბული ემოციური დამბატულობის შეგრძნებას. ამ მზარდი სულიერი განცდის ეფექტი ძლიერდება „ჩრდილების“ რაოდენობის ზრდასთან ერთად. ჩრდილები სცენაზე გამოდიან (თითქოს აღმოცენდებიან) რიგრიგობით და ყოველი ახალი „ჩრდილის“ გამოსვლას ახალი ემოციური მუხტი შეაქვს მოძრაობის საერთო სურათში.

ცეკვა-მსვლელობა — ასე შეიძლება განისაზღვროს „ჩრდილების“ ნელი სვლა. ეს სვლა დიაგონალზე კი არ მიდის, ან პირდაპირ მაყურებლისაკენ კი არ არის „მიმართული“. ბალეტმეისტერმა მოიგონა სვლის ზეგზავისებური ხაზი, და ზუსტად მოხაზა ეს გზა. ამ მრუდზე, დაკლანილ ხაზშიც კი მაყურებელზე ზემოქმედების საიდუმლო იმალება. დარბაზიდან ეს ხაზი აღიქმება, როგორც მასობრივი ცეკვა და სწორედ ხაზის

ეს „დაკლანილობა“ ქმნის ამ ილუზიას. დასაწყისში დამძიმებელი სვლა ჩრდილებისა უცებ მსუბუქი, თითქმის ჰაეროვანი ხდება; მოძრაობების გამოვლენა სევდას გამოასხივებს. აი, ეს არის ხელოვნების გამოცანა! პოლარული საწყისების შეერთების ეფექტი მოულოდნელია. და უნებურად ფიქრობ, როგორი მზადყოფნა, შინაგანი ძალა, საკუთარი და კოლეგებთან ურთიერთობის მიხედვითი შეგნება სჭირდება კორდებალეტის ყოველ მსახიობს იმისთვის, რომ უველამ ერთად და თვითველმა ცალ-ცალკე მიიტანოს მაყურებელამდე პეტრეას გენიალური ქმნილების შესიკალური და პლასტიკური სახოვანების რთული კომპლექსი. ნამდვილად დიდებული, გრანდიოზული, განუმეორებელი სანახაობაა! ამას იმასაც თუ დავუმატებთ, რომ ნიკო-ჩრდილის პარტიკაში ჩინებულ მოცეკვე ე. ზაკლინსკისთან (სოლორი) ერთად წარმოსდგა გალინა მეზენცევა, კიროვის თეატრის საბალეტო დასის ერთი ბრწყინვალე სოლისტოვანი, მაშინ კიდევ უფრო ნათელი გახდება სპექტაკლის წარმატება. პეტერში შთაგონებამ და ტრაგიკული პათოსის სუნთქვამ თავისი ცვალი დააჩინეს ვ. მეზენცევას შესრულებას და: განუმეორებელი, მთრთოლვარე ხიბლი შესძინეს მის ლეთაებრივ სახეს.

ბალეტმეისტერ ოლეგ ვინოგრადოვის მიერ „ჩრდილების“ გამოყოფა განსაზღვრულ სცენურ პროგრამად ხაზს უსვამს სიმფონიური ცეკვისკენ მის მისწრაფებას, რაც მან არაერთხელ დამატკაცა თანამედროვე მარი-

ინის ბალეტის მხატვრულ ხელმძღვანელად ყოფნის წლებში. ო. ვინოგრადოვის ბალეტებში ყოველთვის აწყობილია მუსიკის კანონებზე. ეს კანონები ბატონობს აგრეთვე ა. ჩაიკოვსკის ბალეტ „ჩაიკოვსკის ბალეტის“ მისეულ დადგმაშიც (დირიჟორი რ. სალავატოვი)

მე დარწმუნებული არა ვარ, რომ ამ სპექტაკლის ჩანაფიქრი არ იყოს გამოძახილი ლ. ბერნსტაინის მუსიკაზე შექმნილი ბალეტისა „მეზღვეურები სანაპიროზე“ (ლიბრეტო და დადგმა დ. რობინსონისა), რომელიც 60-იან წლებში უჩვენეს ჩვენს ქვეყანაში. თუმცა შეიძლება ეს მხოლოდ ვარაუდი იყოს. ნამდვილი ჩემთვის სხვაა. ეჭვი იმისა, შესაძლებელია თუ არა ბალეტის სფეროსკან შორს მდგომი ასეთი თემის განხორციელება საბალეტო სცენაზე. მაგრამ ეს ეჭვი დაიბადა არა ცნობილ ფილმთან ანალოგიიდან, ბოლოს და ბოლოს საბალეტო თეატრში ყველაზე „ანტიბალეტური“ თემა შეიძლება მოულოდნელად საპირისპიროდ შემოტრიალდეს. პარტიული კრებაც კი შეიძლება „მოვითავსოთ“ „ძილის“ ან „მოგონების“ ტრადიციულ ქორეოგრაფიულ სცენაში, სადაც კრება აუცილებლად უნდა წარმოედგინოთ სახუმარო ან გროტესკულ პლანში, რაც სავსებით გამართლებული იქნება არა მარტო საბალეტო ლოგიკის თვალსაზრისით, არამედ ჩვენი ცხოვრების ლოგიკითაც. დიან, ჩვენს საოცარ და გამოუცნობ საუკუნეში ძნელია აზრის უცილობლობის დამკვიდრება.

ოლეგ ვინოგრადოვს კარგად ესმოდა, რომ „ჩაიკოვსკის“ „პოტიომკინის“ თემის მათვეება ბალეტთან იოლი არ იყო, აქ ცეკვას მისი პირველი სახით ვერ გამოატყობენ. ციულ „იაბლოჩკოს“ თუ წარმოადგენს მხოლოდ, ამიტომ მისთვის მთავარი (შედგენბის მიხედვით ვმსჯელობ) გახდა არა რთული საცეკვაო კომბინაციების ძიება, არამედ სცენური მოქმედების „გაშლა“ და ფორმა, რომელშიც მოქმედება განხორციელდება. ამ შემთხვევაში ბალეტმეისტერი აზროვნებდა არა იმდენად ქორეოგრაფიულად, რამდენადაც რეჟისორული ცნებებით.

სპექტაკლის რეჟისურა ნამდვილად უზადოა. ბუნებრივია, იგი უკავშირდება ცეკვას, მაგრამ აქ ცეკვა შემობრუნდა მოულოდნელი, ზოგჯერ არაესთეტიკური მხრითაც კი. ეს სავსედური არ არის, ეს უფრო თავად ფაქტის კონსტატაციაა. ბალეტმეისტერმა გაბეღული ნაბიჯიც კი გადადგა, რომლის შედეგი გაუთვალისწინებელი იყო და ყოველ შემთხვევაში უცილობელიც არ შეიძლება ყოფილიყო. მაგრამ ვინ თქვა, რომ ბალეტმეისტერ ო. ვინოგრადოვს უფრო მშვიდი გზა აწყობდა? ბალეტზე მუშაობის პროცესში მას უთუოდ აფრთხილებდნენ. მოსალოდნელი სირთულეების შესახებ და, ვინ იცის, იქნებ სწორედ ექვემბა წარმოშვა ბალეტმეისტერის საპასუხო გადაწყვეტი მოქმედება, პროტესტის იმპულსი რადგან მხოლოდ თვითდაჯერებულ, გამარჯვებაში დარწმუნებულ ადამიანს ძალუძს თავისი ხმოვანებით ისეთი მძლავრი, შთაგონებელი



„ვეფხისტყაისანი“.  
ნესტან-დარეჯანი —  
ტ. არისკინა

„ვეფხისტყაოსანი“.  
 ტარეღა — ე. ალიევი.  
 ნესტან-დარეჯანი —  
 ტ. არსისკინა



და ვეფხერთელა სანახაობის შექმნა, როგორც ეს ბალეტია. დიახ, მასში ზეიმობს პროტესტი. პროტესტი მიმართული ჩვეულებრივ საბალეტო ნორმებისა და ფორმებისადმი. პროტესტი, რომელიც აშკარად უარს ამბობს ცოცხალ, საზოგადოებრივ პროტესტს, რომელშიც აზროვნების სიახლე მიმართულია ოდინდელი საცეკვაო საზოგადოების „მოსაზრებისაკენ“, ბალეტის პირველყოფილი სახის „მოსაზრებისაკენ.“ მკითხველი ალბათ უკვე მიხვდა, რომ ჩემს მიერ ნაწარმოებულ სანახაობა ის საბალეტო თეატრი არ არის, რომელსაც მე ვუკავებ. ჩემთვის უფრო ახლობელია მშვენიერი, შთაბრძნავთელი ხელოვნება კლასიკური ცეკვისა თავისი პოეზიით, სულით და სილამაზით. მაგრამ ხელოვნებაში ერთი რაიმეს სიყვარული არ ნიშნავს მეორის უარყოფას. და მე ოღუგ ვინოგრადოვიც ბალეტში მსურს დავინახო ის, რაც მას ხელოვნებასთან აახლოებს.

ვფიქრობ, რომ ეს არის უპირველეს ყოვლისა ფორმა. ბალეტმეისტერმა თავის ბალეტს აღეგორია უწოდა, ამით მისი ენარის „მისამართი“ განსაზღვრა. თავად ენარის არჩევანში ბევრი რამ იხადება. ერთი მხრივ, სურვილი იმისა, რომ თავიდან აიცილოს თავისხმა, მეორე მხრივ, პასუხი ვასცეს მათ, ვინც რაიმეს იტყვის თემისა და საბალეტო სფეროს შეუთავსებლობაზე. აღეგორიული ენარი თავისი არსით უსაზღვროა, მას შეუძლია ერთბაშად დასვას და მოხსნას კიდევ ბევრი საკითხი, ასევე დიდი რაოდენობის გადაწყვეტანი და ქვეტექსტები შეიწივოს. ბოლოს, შემოგვთავაზოს მეტაფორების ნებისმიერი მრავალფეროვნება. დაწყებული უწყინარი მეტაფორიდან ყვე-

ლაზე დაუნდობელ და უმოწყალო მეტაფორამდე.

ვინოგრადოვი — რეჟისორი და ბალეტმეისტერი მაინცდამაინც არ ისწრაფვის იქით, რომ მეზღვაურთა მასისადმი სიმპათიით განაწყოს მყურებელი. მან უღიმღამო ტანსაცმლით შემოსა მასა, აღჭურვა ესთეტიკურ სახეებთან შეუთანხმებელი მოძრაობებით, შთაბერა აღვირახსნილი სული, უღმობელობა, მხეცური თვისებები.

აქ საერთოდ ყველაფერს უღმობელობის იერი ატყვია. ბორბტება გამარჯვებული დაბიჭებს ყოველგვარი მეტამორფოზებისა და გარდაქმნების ლაბირინთებში, სიკვდილიკი (გ. ბაბანინი) ცელით ხელში სწორედ რომ „ღირიგობს“ ამ ახირებულ, აღვირახსნილ პროცესს. აქ არ არიან და არც შეიძლება იყვნენ, ცოცხალი ადამიანები მათი ბუნებრივი, სასიცოცხლო თვისებებით — ფიქრით, სურვილებით. ოცნებებით. ცხოვრებამ წაართვა მათ ყველაფერი სულისშიერი, მსჯელობის უნარი. ადამიანები (მეზღვაურთა მასა) მექანიზმად ქცეულან, ისინი თითქოს „შედუღებიან“ იმ რკინის ზომალდის მექანიზმს, რომელზეც ცხოვრობენ. მათი მექანიკური, უნისონური მოძრაობები, მარშული ნაბიჯები, ხელების, სხეულის მოძრაობა უკიდურესად ორგანიზებული და ზუსტია და ზომალდის რკინისებურ ლოჯიკას, მის მარშულ დისციპლინას, მის მკაცრ დამმონებელ კანონებს ემორჩილება.

დიახ, ლოჯიკა ბალეტმეისტერს არ აკლია. აქ ყველაფერი მისი კანონებით ცხოვრობს — დაზებირებული საბომლო „რიტუალიდან“ მოყოლებული, ადამიანის ბრმა, ზომალდის ძალისადმი თითქმის უგუნური

შორჩილებით დამთავრებული. სწორედ ამ დამორჩილებასა და მკაცრ ძალებს შორის კონფლიქტში იშლება მოვლენების განვითარების ქმედითი ქარგა. სულერთია, როგორი თანმიმდევრობით წავა წუთიერი სიუჟეტური საწყისები, ეპიზოდები სწრაფად ენაცვლებიან ერთმანეთს, მათში არ არის თანმიმდევრობა, არც განსაკუთრებული შემაჯავშირებელი ხაზი. რეჟისორი ყურადღებას აფიქსირებს ყველაზე საკვანძო კონფლიქტურ სიტუაციებზე. სწორედ აქედან იზადება მკვეთრი და თვალშისაცემი სცენური კონტრასტი, რაც აგრეთვე გააზრებულია, როგორც მწვანე, სატირული მოვლენა. რომელიც თავის თავში შეიცავს განზოგადების მომენტს. ეს არის მეორე აქტი, რომელშიც გამოჩნდება სხვა, მეზღვაურთა სცენებისაგან სრულიად განსხვავებული სცენური მოქმედების ნიშნები. გემზე გამეფებული ულიმამო ცხოვრების წყვილადს ცვლის უხვი სინათლე და ბროლის ქაღების კაშვამში, მდიდრული ფარდების ოქროს მოქარგულობა, აბრწყინდა თამამი კოსტუმები, უტიფარი ფრეილინებისა, რომლებიც მოურიდებლად ავლენენ თავიანთ ქცევებს და უღარდელი ფრიალოური ოფიცრები მათთან ერთად არაორაზროვან სცენურ ერთობას წარმოგვიდგენენ.

ო. ვინოგრადოვი, მკაცრად იცავს ეანრის კანონებს, რეჟისორის ხედვის არეში ხედება სპექტაკლის ასე თუ ისე ყველა მოქმედი პირი. აქ არ არიან და არც შეიძლება იყვნენ სოლო-„მარტოხელები“, რადგან ყველაფერი საერთო სოციალურ ქაოსს ემორჩილება. ამ სოციალურ ცხოვრებისეულ ქაოსში ჩაბმულია ყველა მოქმედი პირი, მისი სოციალური კუთვნილებს მიუხედავად. და ყველას თავს დასტრიალებს სიკვდილი. აი, აღიშართა მისი ცელი მეზღვაურთა მასის თავზე, აი, ჩამოეკიდა ცელს ზომალდის იუნგა (ე. კამლოვა), აი, ჩაიქროლებს იგი მეზღვაურთა რიგებში და... მათი გადარჩენა შეუძლებელია. მოუტანს კი სოციალური ქაოსი, რომელშიც ჩართული არიან ადამიანები, მათვე, ადამიანებს, სიკეთეს? აი, რა არის საკითხავი!

უღმობელი სიკვდილის სიმბოლო ტრიოლებს ჰაერში და ყველა მოქმედი პირი ადრე თუ გვიან მაინც მის ბრკველებში მოხვდება. ნებისით თუ უნებლიეთ იგი აღიქმება როგორც მრისხანე გაფრთხილება ყვე-

ლასთვის, ვინც ასე თუ ისე ჩართულია სიხლიან ქაოსში, ზომალდის ფეხბანზე რომ გამეფებულია. ბალეტმეისტერს ინტუიციამ უთუოდ უკარნახა ეს ვარიანტი. შექმნილი იყო, ქვეცნობიერად სწორედ რომ არ მისულიყო.

რეცენზიებში ყველა ერთხმად აღნიშნავს, რომ ფინალში იღვიძებს მეზღვაურთა მასა და ჩნდება თავისუფლების მოპოვების წადილი. დარბაზში მეზღვაურთა სირბილი უსიტყვოდ აღიქმება, როგორც გამოღვიძებული სულის ზეიმი.

ასე იყო თუ არა რეალურ ისტორიაში, რომელიც დღეს ასე მოულოდნელად და არაორაზროვნად გაამიშვლეს ჩვენს წინაშე? შესაძლოა, ამიტომ (თუნდაც ქვეცნობიერად!) ბალეტმეისტერმა თავზეხელაღებული მეზღვაურთა მასა მყაურებელთა დარბაზში გადაანაცვლა, ამით საშუალება მისცა მყაურებელს ახლოს გასცნობოდა ამ მასას და მის მიმართ თავისი დამოკიდებულება განესაზღვრა?

ადამიანს შეუძლია დანახოს ხელოვნების ნაწარმოებში ის, რისი დანახევა მას ძალუძს. ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, თვითველი ჩვენთავანი როგორ ქვრეტს, როგორ აღიქვამს ნანახს. ხელოვნების ნაწარმოები, თუ იგი წარმატებითაა დადგმული, ამის საშუალებას იძლევა და მეც ვსარგებლობ ამ უფლებით და გამოვთქვამ ჩემს აზრს ფინალის ირგვლივ.

უსაზო მასა, რომელმაც ბორკლები გადაყარა და თავისუფლება მოიპოვა, ისტორიული სინამდვილის თვალსაზრისით არ შეიძლება იყოს შესანიშნავი, ამ სიტყვის მაღალი მნიშვნელობით. მანეკენები, რომლებიც ისტორიამ წარმოშვა (სწორედ ასეთებად წარმოგვიდგება მასა ბალეტში), არ შეიძლება იყვნენ ჭეშმარიტად თავისუფალნი. ისტორია, რომელმაც წარმოშვა ისინი, მოსპობს კიდევ მათ, ბალეტმეისტერი (ისევე ქვეცნობიერად), უთუოდ მაინც გრძნობდა რაღაც ამგვარს, როდესაც მეზღვაურებს მყაურებელთა დარბაზში უშვებდა. მათი უტიფარი სირბილი დარბაზში ჰგავს გრივალს, რომელიც თავს დაატყდება მშვიდობიან ადამიანებს, რომელთაც ჭერ არც კი უწყვიან, სადამდე მიიყვანს მათ ეს ბრძოლა ან „გამარჯვება“ და რა ელით მათ იქ, წინ. უსაზო მასა (თეატრი დაყინებით ასეთად წარმოგვიდგენს მას) უპირველეს ყოვლისა

სტიქია. ის სტიქია, რომელიც (და ამას არ შეიძლება არ გრძობდეს ბალეტმეისტერი) იოლად მოეპყვება ოქტომბრის უდროო, მოუშვადებელი გადატრიალების ნაყადში. ხდება ის, რაც არაფრით არ არის გათვალისწინებული ისტორიული ლოგიკით, და დღეს აშკარად იწოდება შეცდომად — ისტორიულ, პოლიტიკურ, ზნეობრივ და სხვა, ყოველგვარ შეცდომად.

რა იოლად წარმოვთქვამთ დღეს ამ ფრაზებს! რამდენი მსხვერპლია მათ უკან, რამდენი სისხლი, რამდენი გამოუსწორებელი შეცდომა! დღეს ჭაფუნოსნები, ჭაფუნანბატარალები და, რასაკარგოლია, ჩვენთვის, მიზლისტებისათვის კარგად ნაცნობი ტანკები, არ შეიძლება არ აღვიჭვავთ ისევე საზარლად, როგორც უველაფერი. რაც კი დაკავშირებულია სტიქიასთან და, სრულიადაც არა როგორც პოზიტიურის დასაწყისი, სტიქიაში იზადებოდა ის საშიში ძალა, რომელიც მრავალი, წლის მანძილზე სობოდა ყოველივე ცოცხალს, ზრდადს, სობოდა ხალხს, სობოდა ბავშვებს, სობოდა ადამიანის გონებას, აი რატომ ვერ აღვიჭვამ გამარჯვებულ, გამამხნეველად მეზღვაურულ მარშს, როგორც სულის განთავისუფლებას, როგორც გამარჯვების ზეიმს. ეს რბოლა, სურდა თუ არა ეს სპექტაკლის ავტორს, ობიექტურად ბადებს ასეთივე გიჟური ექსტაზის საშინელ სურათს, როგორც უველაფერი, რაც ასე შესანიშნავად იყო გააზრებული ზომალდის სცენებში. სტიქია, მორბენალი მეზღვაურების ისტერიულ ექსტაზში განსახიერებული, ადამიანის სულიერი ცხოვრების ელემენტარული ლოგიკის თვალსაზრისით არ შეიძლება იყოს გონივრული. სტიქია, ექსტაზი და სხვა ამგვარი გამოვლინება ვერ დათესავს ვერაფერს გონივრულს, სასიკეთოს, სამარადისოს.

მე არ ვმითხაობ იმაზე (და არც მინდა მითხაობა), გაიზიარებს თუ არა ჩემს მოსაზრებებს ბალეტმეისტერი? ყოველ შემთხვევაში მინდა ვითქვარო, რომ ეს მისთვის მთლად უცხო არ იქნება. ამ რწმენით ვამთავრებ საუბარს „ჭაფუნოსან „პოტიომკინზე“. მინდა მხოლოდ ვთქვა, რომ ეს ბალეტმეისტერ-რეჟისორის ძალზე სერიოზული, დაძაბული შრომის შედეგია, რომელშიც უველაფერი ზედმიწევნით გააზრებულია, ყოველი შტრიხი მოფიქრებული და გამოძერწილია. და თუმცა დაკარგულია ცეკვის

თავად სახვითი არსი, სამაგიეროდ მგზნებელია არაჩვეულებრივი ფორმა, რომელიც ბალეტმეისტერთან ერთად მონაწილეობს ბრწყინვალე მხატვარი თ. მურგენიძის მიერ აზროვნების მასშტაბებზე, უსაქმურესება და დახვეწილი გემოვნება შეერწყა სპექტაკლში ერთმანეთს და იგი ღრმა აზრით აღავსო. აქ არ არის და არც შეიძლება იყოს „ყოფითი“ მომენტები, მხატვარი მუშაობს მსხვილი, სახვითი მონასმებით, დიდებულად უკავშირებს მათ კონკრეტულ და ხილულ მხატვრულ ცნებებს. მაკარო, „უსულო“ რკინა კარგად ეთვისება ცალგზას და ფარდების მიღირსულ ანტირკავს და სწორედ ეს უნაწიური შეგნება ქმნის სპექტაკლის შთამაგონებელ ფელოსოფიურ არსს.

\* \* \*

გასტროლების მეორე პროგრამა იყო საბალეტო საღამო, რომელშიც ისევე, როგორც „ჩრდილებმა“ და „ჭაფუნოსანმა „პოტიომკინმა“, გამოავლინა, თუმცა „მცირე ფორმებში“ (ფრაგმენტებში და საკონცერტო ნორმებში), ის ტენდენცია, რაც ასე გამოვკვეთილად გაცხადდა ზემოთ განხილულ სპექტაკლებში. საბალეტო საღამოში შევიდა ექვსი, თემისა და სტილის თვალსაზრისით, სხვადასხვა ნაწარმოები და დივერტისმენტი მიჩქესის ბალეტიდან „პაზიტა“, სწორედ ამიტომ ასე სრულად და შესანიშნავად აისახა მასში თანამედროვე პეტერბურგის საბალეტო დასის მიღიარი შესაძლებლობები. თემატური და სტილისტიკური მრავალფეროვნება სრულიადაც არ არის ეკლექტიკურობის ნიშანი, როგორც ეს ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, და ცდებიან ისინი, ვინც სწორედ ასე შეაფასა ჩვენი სტუმრების საგასტროლო პროგრამა.

საბალეტო საღამო გაიხსნა ჯორჯ ბალანჩინის ერთაქტიანი ბალეტით „შოტლანდიური სიმფონია“ მენდელსონის მესამე სიმფონიის მუსიკაზე (დირიჟორი რ. სალავატოვი). მან გამოავლინა მოუცკვავეთა ჭკუფისა და სოლისტების დახვეწილობა და კიდევ ერთხელ გაუსვა ხაზი იმას, რომ დასი და მისი ხელმძღვანელი დიდ პატივს სცემენ და დაინტერესებან იჩენენ ჩვენი დროის უდიდესი ბალეტმეისტერის შემოქმედებისადმი, რომელშიც უდავოდ კეთილისმყოფელი გავლენა მოახდინა კიროვის თეატრის ბალეტის ხელმძღვანელზე.

„შოტლანდიურმა სიმფონიამ“ გააფართოვა იმ კლასიკური სიმფონიური ბალეტების სია, რომლებიც ლენინგრადადელების რეპერტუარში შედის; გააფართოვა და გაამდიდრა თავისი არაორდინარულობით, ეროვნული შოტლანდიური კოლორიტის (კოსტუმი, ცეკვის ელემენტები) თამამი შერწყმით „წმინდა“ კლასიკასთან. მენდელსონის მუსიკის საშუალებით მიღწეული ეს მთლიანობა დიდებულად გამოავლენს ბალეტის ბალანჩინისეულ წყობას, თემების მკაფიო და დახვეწილ საცეკვაო „ხმოვანებით“ წარმართვის უნარს, ცეკვის კომპონაციებს. ეს შესაძლებლობას იძლევა თვალყური მივიდევნოთ ყოველ ცალკეულ თემას, ყოველ აღდგრებულ ნოტას.

მუსიკალური და საცეკვაო წყობის მთლიანობა განსაზღვრავს სოლო-ცეკვისა თუ კორდებალეტის ყოველი მოძრაობის ურთიერთშეთანხმებას, მკაცრ დახვეწილობას, ანიკებს ამ მოძრაობებს გონივრულობას, აზრობრივ დატვირთვას.

„შოტლანდიურ სიმფონიაში“ მყურებლის დიდი მოწონება დამისახტრეს შემსრულებლებმა ე. პანკოვამ, ე. ნეფმა, ა. კურკოვმა და განსაკუთრებით გ. მეზინცევამ.

ბალანჩინის ბალეტი შეცვალა საკონცერტო განყოფილებამ, იგი დაიწყო „გედის ტბის“ მეორე აქტის ნაწყვეტით. სრულდებოდა ადაეიო ოლა ლიხოვიცკაიასა და გ. მელნიკოვის მონაწილეობით, ო. ლიხოვიცკაიასათვის დამახასიათებელმა წყნარმა, მშვიდმა მოძრაობებმა, ქალურობამ და ხანების რბილმა მღერადობამ მსახიობს დიდი

წარმატება მოუტანა. ასეთივე წარმატება ხვდა მის პარტნიორს.

„თეთრი“ საცეკვაო სიმფონიის ერთგვარ გაგრძელებად იქცა სენ-სანსის „ქმეზუხვლევი გედი“ გალინა მეზენცევაძის „ქმეზუხვლევი“ მსახიობი ბრწყინვალედ გადმოსცემს გაფრენისაყენ ლტოლვისა და განზრახვის შეუძლებლობის საიდუმლოს. როგორც წამიერი გაელვება, ისე წარმოდგა იგი მყურებლის წინაშე ნარნარი, მოლიევიც სრიალით, სევდიანი და მთრთოლვარე.

ამ ორი ნომრის ერთგვარ კონტრასტად აღერდა ფრაგმენტი მ. ბაიერის ბალეტიდან „თოქინების ფერია“ (ქორეოგრაფები ნ. და ს. ლევატები) და „პა-დე-დე 30-იანი წლების სტილში“ დ. შოსტაკოვიჩის მუსიკაზე დ. ბრიანცევის დადგმით. ამ ორივე ნომერში ოსტატობით გამოირჩევიან ვ. იეანოვა და ა. ბასოვი, მ. კულიკი და ი. ფატევი. მათ გამოაქვინეს არა მარტო ტექნიკური სრულყოფა, არამედ ცოცხალი შესრულება, თავად ცეკვის მომენტი, სიცილე და სახისადმი თავიანთი დამოკიდებულება, ყოველივე ამან ზელი შეუწყო დარბაზთან აქტიური კონტაქტის დამყარებას.

და ვლად კონტრასტი. სრულიად სხვა პლანში, წმინდა კლასიკური გამოხატულებით, მაგრამ მგზნებარედ, ექსპრესიით, ტემპერამენტითა და დინამიურად შეასრულეს პა-დე-დე „დონ კიხოტიდან“ ე. პანკოვამ და ი. ზელინსკიმ. ამ უკანასკნელის წარმატებამ განსაკუთრებით გაახარა ჩვენი მყურებელი. იგორ ზელინსკი ხომ თბილისის ქორეოგრაფიული სასწავლებლის აღზრდი-



ფრაგმენტი ი. ბაიერის ბალეტიდან „თოქინების ფერია“

ლია, მოწაფე ჩვენი საუკუნის გამოჩენილი მოცეკვის, ბალეტმეისტერისა და პედაგოგის, ყოფილი ლენინგრადელის ვახტანგ ჭაბუკიანისა, რომელი დღესაც კარგად ახსოვთ ლენინგრადში და ეთაყვანებიან. იგორის შესრულებაში შეიმჩნევა მასწავლებლის საცეკვო ტანადობა, წარმოსადგობა, მოხდენილობა, დიდი გზა ვესურვოთ მას.

ყველა ნომრისაგან განსხვავებული იყო ტ. ალბინონის „ადაიო“ — პატარა, მაგრამ ძალზე უჩვეულოდ ჩაფიქრებული ეტიუდი, დადგმული ბ. ეიფმანის მიერ. „ადაიო“ აღბეჭდილია დამდგმლის ჩანაფიქრის არანვეულებრივი სიმწყობით. გარეგნულ სტატუარულობაში დიდი შინაარსია ჩადებული. შესანიშნავად ასრულებენ თავიანთ არც თუ ისე იოლ ამოცანას ბალეტის სოლისტი ე. ნეფი და ბალეტის მსახიობები.

სალამოს დასასრულ ზევ კვლავ შევხვდით უკუნობი კლასიკის „სიფაქზესს“ და გამჭვირვალობას. ნახევრები იქნა ლ. მინკუის „პახიტა“. ბალეტში მთელი თავისი ბრწყინვალეობით წარმოადგა თეატრის დასი ლ. კუნაკოვასა და კ. ზაკლინსკის მეთაურობით. მათ დაადასტურეს, რომ ტექნიკურად ძლიერი, როგორც იტყვიან, „სიამედო“ და „მაგარი“ მოცეკვავებები არიან, თავისუფლად ფლობენ რთულ საცეკვო კომბინაციებს. ბალეტში ვიხილეთ აგრეთვე ახალგაზრდა მსახიობების, მ. კულიკისა და ა. ვარბუზოვის, ე. კრილოვასა და ე. ვე-სევეასა და სხვათა ხელოვნება, რომლებიც პა-დ-ტრუასა და ვარიაციებში სოლო-პარტიებს ასრულებდნენ (დირიჟორი ვ. ფედოტოვი).

მთლიანობაში კი მაყურებელი დაიპყრო ცეკვის ნაყადში, თავშეუკავებელში სტიქიამ. გამოკვეთილმა კლასიკურმა ფორმებმა, შესრულების სიმწყობამ, რამაც კიდევ ერთხელ დაადასტურა, რომ ჰუმბერტ ბელოვნიმას სახელები არ გააჩნია.

...მეორე დღეს, დღისა შე დავესწარი ბალეტის სოლისტის მკაცრი და მომთხონე გენადი სელიუკის ცეკვის გაცვეთილს. გაცვეთილი სანიმუშო იყო, ჩინებულად აგებული. ბევრი რამ გავიგე იმ წუთებში. დიდი ინტერესით ვადევნებდი თვალს იმას თუ როგორ შეუპოვრად, სკრუპულოზურად ეუფლებიან ტრენაეს მსახიობები, როგორი სიბეჭითით ამუშავებს თვითიველი მათგანი

რთულ მოძრაობას, საღამოთი ასე მსუბუქად, ძალდაუტანებლად რომ გვეჩვენება სურათზე, თითქოსდა სულ იოლი იყოს მისი გასათქვამი.

...საღამოთი კი „ვეფხისტყაოსნის“ მესამე დიოდა.

\*\*\*

რუსთაველის უცვლადმა პოემამ რამის ჩირაღდნები იხილა. პირველად ჩვენს ქვეყანაში საბალეტო თეატრის სცენზე გაცოცხლდნენ პოემის გმირები, რომელთაც საუკუნეების მანძილზე ქართველი ერი უკავშირებდა თავის წარმოდგენებს ცხოვრებაზე, თავის საუკეთესო მისწრაფებებს, იმედებსა და ოცნებებს.

ძნელია გადაამეტო ამ ფაქტის მნიშვნელობა. მასში ბევრი რამ აისახა, და გაერთიანდა — ჩვენი ლენინგრადელი მეგობრების მოკრძალება, და პატივისცემა ქართული კულტურის, ქართველი ხალხის მდიდარი მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების, საქართველოსა და ლენინგრადის კულტურის მოღაწეთა ძველი და მტკიცე კავშირისადმი. ჩვენი მეგობრობის ძლიერი ტრადიციადაკავშირებულია ყველასათვის სათავეებზედ სახელებთან — ჯორჯ ბალანჩინისა და ანდრია ბალანჩივადის, ვახტანგ ჭაბუკიანის, ელენე ჩიკვიძისა და ტატიანა ვეჩესლოვას, ევგენი შიქელაძისა და სოლიკო ვირსალაძის, ბორის არაპოვის, პეტრე რიზანოვის, გიორგი ალექსიძისა და სხვათა და სხვათა სახელებთან.

ქართველი ერის მიერ სალოცავად შეჩაქცული პოემის გადატანა საბალეტო სცენაზე თავიდანვე განსაკუთრებულ, მე ვიტყოდი, არნახულ პასუხისმგებლობას აკისრებდა მათ, ვისაც ეყო ამის სიამამე. სწორედ რომ სიმამაცე, ვინაიდან ამ ბალეტის შემქმნის თვით იდეა გულისხმობს გაბედულებას, შეუპოვრობას, თუ გნებავთ, — თავგანწირვას. ეს ყველაფერი არა მხოლოდ თავდადებულ შრომასთანაა დაკავშირებული (ეს თავისთავად ასეა), არამედ გარკვეულ რისკთანაც. რუსთაველის პოემის ხალხთან რში ინტერპრეტირების სურვილი იმთავითვე აყენებდა ბალეტის შემქმნელებს უდიდესი სირთულეების, ის კი არა, ხიფათის წინაშე. პოემასთან ამგვარი შეხება კი მკრეხელობად შეიძლება აღქმულიყო, ნებისმიერი სხვა ნაწარმოები რომ ყოფილიყო, და არა რუსთაველის პოემა, ასეთ შეგ-

რძეებს არც ექნებოდა ადგილი, მაგრამ რუსთაველი! „ვეფხისტყაოსანი“! ეს ყველაფერს ცვლის. სულ სხვაგვარ მიდგომას მოითხოვს, სხვაგვარ, მოწინააღმდეგე დამოკიდებულებას, სხვა „განზომილებებს“. ამასთან უნდა იცოდეთ ამ „განზომილებათა“ ხარისხი, რათა ჩაწედე საგნის არსს. შესაბამისად, პირდაპირპროპორციულად განისაზღვრება მათი პასუხისმგებლობის ხარისხიც, ვინც ეს რთული გზა აირჩია.

მაგრამ ბალეტი უკვე შექმნილია. და შექმნილია არა საქართველოში, არამედ რუსულ სცენაზე. საუკუნეებში განთქმულმა პეტერბურგის საბალეტო თეატრმა იტვირთა მისი პოემის — ქართული მზის ნაწილად შერაცხული ნაწარმოების — ინტერპრეტატორის რთული და საპასუხისმგებლო მისია. რა გვეთქმის, მადლობის მეტი. და კიდევ საყვედურის სიტყვები ჩვენს თანამემამულეთა, საბალეტო სამყაროს ქართველ წარმომადგენელთა მიმართ: ის რაც მათ არ გააყეთეს, იტვირთეს მათმა რუსმა კოლეგებმა.

ზემოთ უკვე ვახსენე სიტყვა თავგანწირვა. ნუ ჩამითვლით ამას უცნაურობაში. ამ სიტყვის არსი სრულიად ნათლად წარმოგვიდგება, თუ გავიზიარებთ და ჩავეწვდებით, რომ პოემის სცენაზე, მით უფრო საბალეტო სცენაზე, ხორცმესხმის ცდა არ გვიბრდებოდა ერთმნიშვნელოვან და თანაც აუტოლბლად წარმატებულ შედეგს. ხომ ნათელია, რომ სწორედ ამ კონტექსტში — „პოემა-ბალეტი“, იყარგება, ქრება უმთავრესი, რითაც დიდია რუსთაველის ქმნილება: სიტყვა, პოეტური სიტყვა. როგორ, რითი შეიძლება შეცვალო იგი? რა შეიძლება გაკეთდეს, რათა ეს შენაცვლება სიტყვის ღვთაებრივი ძალის ადეკვატური იყოს? რა სახით შევინარჩუნოთ პირველწყყარის სისასვე, სიბრძნე, სულიერი და პოეტური სიმძლავრე, დაბოლოს, ახალი „ფაქტურის“ ძირწყის უაღრესად რთულ გზაზე დაბოლოს როგორ შევინარჩუნოთ, არ დავაბნეოთ მისი ძვირფასი მარჯალიტები?

ეს არ არის უმნიშვნელო საკითხები. ისინი მომდინარეობენ ხალხის მრავალსაუკუნოვანი ცოდნიდან, ჩვევების ლოგიკიდან, რომელიც მისი ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად იქცა. ეს მომდინარეობს ხალხის სრული შერწყმიდან სულიერი სიმდიდრის იმ კემპარიტად თვალუწვდენელ სამყაროს-

თან, რომელსაც თავის თავში ატარებს რუსთაველის ქმნილება. და როგორი დანანიც არ უნდა იყოს ხალხის გული და ცნობიერებისთვის, ეს ურიცხვი სიმდიდრე ამ შემთხვევაში მაინც განიცდის დამატებით ამას ვერსად გაექცევი, ისევე როგორც ვერ გაექცევი დაუძმყოფილებლობის. ზოგჯერ სინანულის გრძობასაც. ნებისმიერი, საუკეთესო შედეგის მიღების შემთხვევაშიც კი, ბალეტის შემქმნელები გარდუვლად გადაიქცევიან მაყურებლის „სამიზნედ“. რას იზამ, თუკი შენდაუნებურად აღმოცენდება უღმებლობამდე უკომპრომისო შედარებები, ინადლება ათასი პრეტენზია ნაწარმოების ძირითადი ქმედითი ხალხს გაღარიბების მოვლენათა, მოქმედ პირთა არასრულად წარმოდგენის გამო. გეჩვენება, რომ ადგილი აქვს მასალისადმი არასერიოზულ დამოკიდებულებას, მეტიც — ვერ გაუგიათ მისი აზრი და არსი; ერთი სიტყვით, ხალხი მკაცრ, დაუნდობელ მსაჯულად იქცევა, მისი შეფასებები უკომპრომისოდ ხდება. ამგვარი მაქსიმალიზმი თვით პოემისადმი მაქსიმალისტური დამოკიდებულებით არის განპირობებული (ამაზე ზევით მქონდა საუბარი). შეფასებისას ამგვარი მიკერძოება და გარდუვალი შედარება პირველწყყაროსთან, მკითხველის „დახარბება“ ლიტერატურულ მასალაზე სრულიად გასაკევი და მართებულია.

მაგრამ, მოდით, განვერიდოთ ემოციებს და შევეცადოთ არა იმდენად პროფესიული, რამდენადაც უბრალოდ ობიექტური პოზიციის დაკავება, შევთხზნდეთ, რომ საბალეტო თეატრს თავის ძიებებში ჯერ არ მიუშართავს ესოდენ რთული ლიტერატურული ფაქტურისათვის, სადაც ერთმანეთშია გადახლართული ფილოსოფიური, ეთიკური, პოლიტიკური, ისტორიული, გეოგრაფიული, დაბოლოს სიუჟეტური პლასტები. ამიტომაც, გასაკვირი არ არის, რომ ბალეტის შემქმნელებს მეტად გაუჭირდათ ამ პლასტების მწყობრივ მხატვრული თანმიმდევრობით განლაგება. თეატრს არც დაუსახავს ეს ამოცანად. ცხადია, რომ ლიბრეტო, მუსიკა, ქორეოგრაფიული ჩანაფიქრი და მისი ხორც-მესხმა ვერ მოიკავდა მთელ პოემას. ბევრი რამ ბალეტის შემქმნელთა არა მხოლოდ ყურადღების, არამედ მათი შესაძლებლობების მიღმა დარჩა. შორს წაგვიყვანდა ყველა იმ მომენტის — სიუჟეტურის, ტექსტობ-



რევის, კონცეფციურის, — ჩამოთვლა, რასაც არ ეღიროს რამის ჩირაღდების ხოლოც ვინოგრაფიის სპექტაკლი არ წარმოადგენს ინსცენირებას ამ სიტყვის ჩვეული გაგებით. საბალეტო ხელოვნებაში „ინსცენირება“ არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს. ბალეტში სულ სხვაგვარადაა საქმე. ცხადია, ეს ანბანური კუშიმარტება მომყავს არა პროფესიონალ-სპეციალისტებისათვის, არამედ მკითხველთა ფართო წრისათვის, ბალეტის ხელოვნების თავყანისმცემელთა თუ მისდამი სრულიად გულგრილი საზოგადოებისათვის, ახალშობილი ნაწარმოების სხვადასხვა კომპონენტების — პოეზიის, მუსიკის, ცეკვის სინთეზი გულისხმობს მის ხარისხობრივად ახალ სახეს. ახალ „ფაქტურას“, ახალ სპეციფიკურ მხატვრულ ხერხებს, რომლებშიც შესაძლებელია და საჭიროა ნაწარმოების სულის, მისი მხატვრული ხატის, სიბრძნის გადმოცემა. შესაძლოა ეს უფრო ამ ნაწარმოების „ახსტრაქცია“, „ანალოგია“ იყოს, ვიდრე მისი ზედმიწევნით ზუსტი წარმოსახვა. მაგრამ ეს ხარისხობრივად და „ფაქტურულად“ ახალი ხერხები პირველწყაროს არსის ადეკვატური უნდა იყოს, უნდა გამომდინარეობდეს მისი კონცეფციიდან, ეროვნული ფესვებიდან, რომელთა წიადშიც იბადება მისი ზოგადსაკაცობრიო ელერადობა.

ლიბრეტოს ავტორი დიდი საბჭოთა ბალეტმეისტერი იური გრიგოროვიჩი (ფურნალ „ოგონიოკის“ ფურცლებზე დიდი თეატრის ბალეტის გარშემო გამართულ პოლემიკაში ჩემი მონაწილეობისა და ჩემს მიერ ბალეტმეისტერის მისამართით გამოთქმულ მთელ რიგ კრიტიკულ მოსაზრებათა მიუხედავად, არ შემიძლია დავმალო ამ პიროვნებისადმი ჩემი უდიდესი პატივისცემა და აღტაცება ისეთი საბალეტო ოქუსებით, როგორცაა „სპარტაკი“, „ქვის ყვავილი“, „ივანე მრისხანე“ და მრავალი სხვა), ცხადია, ითვალისწინებდა ამ სირთულეებს, ჩინებურად იცოდა „რაზე აღმართა ხელი თვისი“. უნდა ვიგულისხმობთ, რომ ლიბრეტოზე მუშაობა მიმდინარეობდა კომპოზიტორთან მჭიდრო თანამეგობრობაში. მუშაობის პროცესზე უდაოდ მისი, ბალეტმეისტერ გრიგოროვიჩის, ხედვაც აისახა — რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, იგი თავად აპირებდა ამ ბალეტის დადგმას, როგორც

ჩანს, რაღაცამ შეუშალა ხელი ამ მიზნის ხორცშესხმას და ბალეტმეისტერი „ვეფხისტყაოსნის“ სცენურ პარიანტში ლიბრეტოს ავტორად მოგვევლინა.

კომპოზიტორისა და ლიბრეტოს ავტორის თანამშრომლობა, მათი სრული ურთიერთშეთანხმება-ურთიერთშეგრძობა ყოველ ნაბიჯზე შეიგრძნობა (შემდეგში ჩვენ ვნახავთ, რომ ეს ასევე ეხება ბალეტმეისტერს, დირიჟორსა და მხატვარს). სპექტაკლის ყველა კომპონენტის გაერთიანების, შეჯერების მხრივ ლენინგრადალთა სცენაზე დადგმული ბალეტი „ვეფხისტყაოსანი“ მის შემქმნელთა და მონაწილეთა პოზიციების ერთმანობის ნიმუშს წარმოადგენს. ეს სინთეზის პარამონიულობა უბადლოა. მართლაც ძნელი, თითქმის შეუძლებელია ამ ერთსულოვნებიდან ვინმეს გამოყოფა და მისი აღიარება წამყვანად, ინიციატორად. ყოველი მათგანი მტკიცედა შედუღაბებული ერთ მთლიანობაში, განუყოფელია მისგან.

ალექსი მაკავარიანი — თვალსაჩინო ქართული კომპოზიტორი, მისი სახელა ფართოდაა ცნობილი საქართველოსა და კავშირის ფარგლებს გარეთ. თუმცა დღეს ჩვენს რესპუბლიკაში ამგვარი საერთაშორისო აღიარება ბევრისთვის კარგავს მიწი-დევლობას. უხვად გაისმის შენიშვნები საზღვარგარეთ ცნობილი ჩვენი თვალსაჩინო მოღვაწეების მიმართ. გვარაიანად მისცხებს ოთარ იოსელიანს, რომერტ სტურუას, ჯანს სულ პაბოქის, ლიან ისაკაძის (ვგონებ, პაბატი ავტობიოგრაფიასაც მისდგენს) და სხვებს. სამართლიანია კი ამგვარი დამოკიდებულება? ცხადია ამ წერილში უადგილო იქნება ამ პრობლემის განხილვა, მაგრამ ერთს კი შევნიშნავ: ეს შეუძლიათ მხოლოდ მათ ამტკიცონ, ვისაც არ ესმის ამგვარი აღიარების ფასი, მნიშვნელობა (იგი, უპირველეს ყოვლისა, მრავალსაუფუნოვანი და თანამედროვე ქართული კულტურის საუკეთესო მიღწევებია პროზაგანდაში, დემონსტრირებაში, ამ კულტურის მსოფლიო აღიარებაში).

მაშ ასე, ა, მაკავარიანი მსოფლიო აღიარება მოიპოვა და მაინც ქართველ კომპოზიტორად დარჩა. მე მიყვარს იგი როგორც პიროვნება, მიყვარს მისი მუსიკა, უადრესად ეროვნული, თავისი კოლორიტით ელერადი და ექსპრესიული, ტემპერამენტული და მძლავრი.

ა, მაკავარიანი მრავალი წლის მანძილზე

მუშაობდა ამ ახალ ნაწარმოებზე, თავის არსებაში ატარებდა ამ ოცნებას.

ამ ბალეტის მუსიკა ძალზე რთულია და ადვილი როდია მისი მოსმენით აღქმა. პირადად ჩემთვის, არა მუსიკოსისათვის. საკმაოდ ძნელი აღმოჩნდა ერთ მოსმენით — ჯერ კიდევ ლენინგრადში — მისი არსის წვდომა. გააზრებისთვის საკუთარ აღმოჩნდა დრო. ა. მაკავარიანის მუსიკას ახასიათებს ხმოვანებისა და რიტმის ცვალებადობა, სიარაკის მრავალსახოვანება. ზოგჯერ ყველა თავისებურება ერთადაა თავმოყრილი, გამოყენებულია მათი სინთეზი, ზოგჯერ ერთი სწრაფად ცვლის მეორეს. აი, გავიხსენოთ თუნდაც სპექტაკლის დასაწყისი, მუსიკის პირველი ტაქტები. ისმის ზარის რეკვა, მას დასარტყმელი და ჩასაბერი ინსტრუმენტების წლელვარე, ამფორიებზელი, თითქოს რაღაც ავის მომასწავებელი, ტემბრი ცვლის. მუსიკალური კომბინაციები მელოდირ უკიდურესობათა სინთეზზეა აგებული. წმინდა ქართული მელოდები ძალდაუტანებლად და ორგანულად ერწყმის თანამედროვე მუსიკალური სახიერების წიაღიდან აღმოცენებულ ხმოვანებას. ამავე დროს, ქართული კრიმანჭულის ინტონაცია, შუასაუკუნეების ქორალები, ფოლკლორული ელერადობა უკავშირდება კომპოზიტორის მიერ საკუთარი შემოქმედებიდან ნასესხებ ციტატებს (რომანის „მზეთამზეს სახელს“), რომელმაც განსაკუთრებულად გაიძღვრა საგიოლინო სოლოში სპექტაკლის ეპილოგში. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ თანამედროვე მუსიკალური ხმოვანებისა და

ქართული მელოდების ორგანული ერთმანეთში ერწყმის მიუხედავად, „ვეფხისტყაოსნის“ თემაზე შექმნილ ბალეტში პირადად ჩემთვის უფრო ახლოზელი იყო ქართული ეროვნული, გარემოცვა, ვიდრე მისი საბიუროსპირო ხაზი. მით უფრო, რომ სწორედ ეს ეროვნული ხმოვანება ქმნის ჩინებულ კონტრასტს ნოვატორული იდეების წინაშე ვალის მოხდის მიზნით შემოტანილ ხმაურთან და ზოგჯერ დისპარმონიულ კომბინაციებთან. ის კი არა, ზოგჯერ მეჩვენებოდა, რომ კომპოზიტორი საკუთარ ბუნებას დააბატობს, თავის თავზე ახდენს ძალდატანებას. თუმცა ჩემს ამ სადაო დებულებას შეიძლება მეორე ახსნაც მოუძებნო: ბოლოსდაბოლოს, შემოქმედი ერთ ადგილზე ხომ არ გაიყინება. ცხოვრება, მისი განვითარება, თანამედროვეობისა და თანამედროვე მუსიკის მაჩისცემა მას ახალ კანონებს კარნახობენ და ისიც ეხმიანება ამ ახალს, მაგრამ ჩემი აზრი, თუ ეჭვი მე მაინც გამოვთქვი, მით უმეტეს, რომ იგი უკავშირდება ბალეტის საერთო კონცეფტუალურ გადაწყვეტას, მის შემქმნელთა თემისადმი მიდგომასა და მასში ერთგვარი „განმაზოგადებელი“ მოტივების ამოხსნის მცდელობას. ეს სიტყვა მე შეგნებულად მომყავს ბრჭყალებში, ვინაიდან ის ხერხები, რომელოც დამდგმელები მიმართავენ, არა მხოლოდ განაზოგადებენ პრობლემებს, არამედ — სწორედ განზოგადებისას — ორ ურთიერთსაწინააღმდეგო იპოსტასში ხლიჩვენ. ავტორთა პოზიცია საკმაოდ ნათლადაა გამოხატული: დაპირისპირებული მხარეები მუდამ ებრძვიან ერთმანეთს. თეთრი და შავი, სი-



სენია ბალეტიდან.  
„შოტლანდიური სიმფონია“

კეთ და ბორბობა, სიყვარული და სიძულვილი, ადამიანობა და სიმშობლე. ამგვარი გულახდილობა ერთგვარი სქემატურობის ელფერის ანიჭებს მთელ სანახაობას. არსებითად ამ წინასწარგანსაზღვრულ „სქემაში“ მოქცეული მოქმედება, რომელშიც საბოლოოდ იმარჯვებს ავტორთა და შემსრულებელთა უდიდესი პროფესიონალიზმი, ოსტატობა, ნიჭიერება, მასალისადმი სიყვარული, შემართება.

და კვლავ „განზოგადებამა“ შესახებ: პოემაში გამოყენებულია გეოგრაფიული შიფრი, რომელიც საჭიროა მივიღოთ სწორედ როგორც შიფრი და არა მოქმედების ადგილის პირდაპირი, სარკისებური ასახვა გეოგრაფიული სივრცეების სიდიდე (არაბეთი, ინდოეთი და ა. შ.) სრულებითაც არ უშლის იმის გაგებას, რომ ნაწარმოები სწორედ საქართველოში შეიქმნა, რომ ქართველი რუსთაველი საქართველოს, მისი ხალხის, მისი პრობლემების შესახებ წერდა. პოემაში განიჭურბრება კონკრეტული პრობლემები იმ ეპოქისა, რომელშიც ცხოვრობდა პოეტი.

დაიხაც, პოემის ეროვნული ფესვები სრულიად გარკვეულია და ზუსტი. და სწორედ პოემის უსაზღვრო მასშტაბებისა და მასზე დასმულ პრობლემათა გლობალური ხასიათის გამო იძენს იგი თავის განზოგადებულ ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას.

თუმცა ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ პოემის სცენური სახე-ხატის შექმნისას შესაძლებელია არ ვაგვითავისუფლოთ მისი ეროვნული ფესვები. გულახდილად გეტყვით, მე გამოაცა ჩვენი ნიჭიერი თანამემამულის, მხატვარ თეიმურაზ მურვანიძის მიერ გამოთქმულმა აზრმა: „მე მინდოდა შემექმნა სპექტაკლის განზოგადებული ხატი, გარკვეული მისამართის გარეშე“. რატომ? — გინდებდა მისდამი კითხვა. მხატვარმა თავის რუს კოლეგებზე უკეთ უნდა იცოდეს პოემის ეს გარკვეული მისამართი. იცოდეს მასალისადმი მიდგომის გზები. მის ქეშმარიტად ბრწყინვალე, თავისი ფანტაზიითა და გემოვნებით დახვეწილ ნამუშევარში, მაინც იგრძნობა ტენდენცია გვიჩვენოს არა კონკრეტულად საქართველო, არამედ ზოგადად აღმოსავლეთი. სპექტაკლს დაპირავს ერთგვარი ორიენტალიზმის ელფერი. იგი არა მხოლოდ მხატვრის ნამუშევარში ვლინდება, არამედ საცუკავო ლექსიკაშიც.

ეს სრულებითაც არ მოვეწოდებ, რომ აუცილებლად ყოფილიყო დადგმული ქართული ცეკვები, მაგრამ ცეკვების, მოძრაობების ლექსიკური წყობა ასე თუ ისე უნდა ითვალისწინებდეს ქართული კულტურის სიათს, მის პირველქმნილ, დასაბამილ არა „აღმოსავლეთისაგან“ ნასესხებ საცუკავო ტრადიციებს.

სამწუხაროდ, სპექტაკლში ეს მთლიანობა ზოგჯერ ირღვევა. მაგალითები? აი თუნდაც ერთი. ქორეოგრაფიულ ლექსიკაში დიდ ადგილს იკავებს სხეულების ურთიერთშერწყმა, გადავლდობა. საცუკავო დუეტებს ბალეტმეისტერი ძირითადად ამ ხერხის გამოყენებაზე აგებს. სპექტაკლის მსვლელობისას ჩემს შეხსიერებაში რამდენიმეჯერ აღდგა პასტერნაკის ცნობილი სტრიქონი:

«Скрешенье рук, скрешенье ног, судьбы скрешенье...»

უცნაური და, ცხადია, შემთხვევითი ასოციაცია. მისი აღქმა არ ღირს პირდაპირ პარალელად ბალეტთან მით უფრო, რომ პოეტის ეს სიტყვები სრულიად სხვა საგანს ეხება. ხოლო — აქ სპექტაკლში სხეულების ეს შერწყმა უხერხულობას ბადებს. ხელების, ფეხების, სხეულების ამ შეჯვარებაში არის რაღაც გადამეტებულად ხორციელი. სხვა სახელწოდების, სხვა ფაქტურისა და სტილისტური წყობის ბალეტში ეს ხერხი, ალბათ, პოევებდა თავის გამართლებას და სავსებით მისადაგებულად იქნებოდა. მაგრამ ეროტიულ საწყისზე უფრო მკაცრ მინიშნება ე სრულიად შეუთავსებელია. რუსთაველისა და მის გმირებთან. ეს უბრალოდ ეწინააღმდეგება მათ ბუნებას.

ამას ემატება მთავარი გმირი-ქალის კოსტუმიც, — საბალეტო ტრიკო, რაც კიდევ უფრო „აძლიერებს“ აღმოცენებულ შეგრძნებას და სრულებით არ უწყობს ხელს გამკვირვალე, კრისტალური სისუფთავის ხატად მის წარმოსახვას. ფერში მშვენივრად გადაწყვეტილი ეს კოსტუმი, თავისთავად ბადებს მხატვრის ზუსტი აზრობრივი მიმართების შეგრძნებას. თუთრ ფონზე შეილაქა-მონასმები, ვეფხვის ტყავს გვახსენებს. მაგრამ მხატვრის მიერ მიგნებული ფერთა შეხამება, ბალეტმეისტერის ნებით ემსახურება კოსტუმი-ტრიკოს აზრობრივ დატვირთვას, რომელიც სრულიად არ ეთანხმება თვით გმირის სახის არსს. ეს სხვა ქალთა

სახეებსაც ეხება. ბალანჩინმა ერთხელ აღი-  
არა, რომ მას თავისი მოცეკვავე ქალებისა-  
თვის „ტრიკო“ კარგი ცხოვრებისაგან არ  
ჩაუტყვევია: ფინანსურმა მდგომარეობამ და  
არა გულის ძახილმა აიძულა...

რაკი სიტყვა კოსტუმებზე ჩამოვარდა, მინ-  
და აღვნიშნო მხატვრის მიერ მათი შექმნი-  
სათვის გაწეული კუშმარტიად ვირტუოზუ-  
ლი მუშაობა. ფერთა გამის სიუხვე, კონტ-  
რასტული მონასმები, უჩვეულო შეუთავსე-  
ბლობათა შეთავსება სრულიადაც არ არის  
სიჭრელის მაჩვენებელი. პირიქით: თითქოს  
ლოგიკის საწინააღმდეგოდ ფერთა შეხამება,  
რომელშიც გვერდიგვერდ თანაარსებობენ  
პასტელის ტონალობები და მკვეთრი, მკაბე  
მონასმები, შავ-თეთრ-წითელ ფერთა კომ-  
ბინაციები ესოდენ აუცილებელ ფერწერულ  
პარმონიას ბადებს.

მივმართოთ ქორეოგრაფიას და შეძ-  
ლებისდაგვარად ცალკეული, ბუნებრივია,  
საკვანძო სცენების მიხედვით განვიხილოთ.  
ეს აუცილებელია არა მხოლოდ მათთვის,  
ვისაც არ უნახავს სპექტაკლი, არამედ საერ-  
თოდ ბალეტის, კერძოდ კი ქართული ბა-  
ლეტის ისტორიისათვისაც, ვინაიდან დადგმა  
ქართული მასალის საფუძველზეა განხორ-  
ცილებული და, მაშასადამე, თანაბრად გა-  
ნეკუთვნება ქართული ქორეოგრაფიული  
ხელოვნების ისტორიასაც. მით უმეტეს, რომ  
მის შემქმნელთაგან სამი საქართველოს წარ-  
მომადგენელია.

...ნახევრად ჩაბნელებული სცენა. უკვე მი-  
ჩუმდა ზარის რეკვა, დაფდაფების მშფოთ-  
ვარე დარტყმები და სიბნელიდან აღმოცენ-  
დება ყმაწვილთა სტატიური ჯგუფი: მათ  
შორისაა ტარიელიც. ანალოგიური პლასტი-  
ური გამოსახულებით მათ გვერდით ჩნდ-  
ება კიდევ ერთი ჯგუფი, ამჯერად ქალწულე-  
ბისა, და მათ შორის ვამჩნევთ ნესტან-და-  
რეჯანს. ორივე ჯგუფის საცეკვაო მოძრაო-  
ბები, პლასტიური ხატი იდენტურია. დამდ-  
გმელი პროლოგშივე დამაჭრებელ განაც-  
ხადს აკეთებს: ორივე გმირი და მათი გა-  
რემოცვა ერთიანი შემართებითაა შეპყრო-

ბილი, აქ ვერ შეხვდებით გრძნობათ დის-  
პარმონიას, მათ შორის შინაგანი სიმშველდე,  
სულიერი სიაზლოვე და პოეტური ერთი-  
ნობა სუფევს. ეს ქორეოგრაფიული ქმნი-  
ფორა საკმაოდ მკაფიო და სპირიტუალურად  
რია იმისა, თუ როდენ მტკიცეა გმირების  
პოზიციები, მათი გრძნობები. მთავარი პარ-  
ტიების შემსრულებლები ტ. არისკინა (ნეს-  
ტან-დარეჯანი) და ე. ალიევი (ტარიელი)  
ჩინებურად ძლევენ მათ წინაშე დასმულ  
ამოცანას. მათი ჰეროვანი მოძრაობები სპე-  
ქტაკლის პროლოგში ჯგუფური სცენების-  
თვის დამახასიათებელ სკულპტურულ სტა-  
ტიურობასთან თანაარსებობენ. მათ მოს-  
დევს ორი გმირის ემოციური ადაფიო, რო-  
მელიც თავის მხრივ თითქოსდა ბალეტის  
„ნათელი გმირების,“ აეთილი ძალების გან-  
მასახიერებელი საცეკვაო ლექსიკის პრო-  
ლოგს წარმოადგენს.

ჰეროვნება, სიმსუბუქე ბალეტში განყე-  
ნებულად გაგებული კი არ არის, არამედ  
მხატვრული სახის კონკრეტულ ხედვაში,  
მასთან მკიდრო კავშირში. გაფრენა — არა  
მხოლოდ მაღალ, ჰეროვან ნახტომშია, არა-  
მედ ხელების მოძრაობასა და მთელი კორ-  
პუსის ქორეოგრაფიულ დაყენებაში. თავის  
დუეტის ფინალში ტ. არისკინა და ე. ალიე-  
ვი ჰერში ფრენისას ერთმანეთს გადაჭლო-  
ბილი ფრინველებივით ქვედაებიან. ფრინვე-  
ლის ფრთებივით განერთხმევა ქაქთა უფ-  
ლისწულის ხელები მუხლებზე დამხობილი  
ნესტან-დარეჯანის თავზე. ყველაფერი ეს  
უწვრილმანეს დეტალებამდეა გააზრებული,  
ერთმანეთთან შედუღებებული ბალეტმეის-  
ტრის მკაფიო, ზუსტი ხედვითა და მოქმე-  
დების ლოგიკით. მთლიანობაში კი ნახტო-  
მებიც, გაფრენებიც და სხვა საცეკვაო კომ-  
ბინაციები (ტრიალი, ხელში ატაცება, წრეზე  
მოძრაობა და სხვა.) ბალეტმეისტრის მიერ  
თითოეული მხატვრული სახის შინაგან არ-  
სთან შეთანხმებაშია წაკითხული, როგორც  
იტყვიან — ყველა თავისას ლებულობს.  
აქედან გამომდინარეობს პოლარულ მიგნე-  
ბათა გამუდმებული ცვლა. მიმდინარეობს  
კუშმარტი ჰაქქობა ცეკვაში. ცეკვის დი-

ნამიკა უმალ იცვლება, ხოლო მასთან ერთად ერთბაშად იცვლება მოქმედებაც. ახლა მასში ბორბოტი, ბნელი ძალები იჭრებიან. იკვთება სპექტაკლის მამოძრავებელი თემა — ურთიერთდაპირისპირებათა ორთაბრძოლა. სცენაზე აღმოცენდება უზარმაზარი, ბრწყინვალე პანო: ეს შთამბეჭდავი «განზოგადება» ეპოქის ემბლემის სახიზ წარმოგვიდგება და მხატვარ თ. შერვანიძის არნახული გაქანებით გამოხატულ ემოციას გამოსახავს. მის ფონზე «მსხვილი პლანიო» გათამაშდება სიყვარულისა და ვერაგობის, სიცოცხლისა და სიკვდილის გულისშემძვრელი ეპიზოდები.

სცენაზე უგონოდ წევს ნესტან-დარეჯანი. მისდამი თანაგრძნობა, მხარდაჭერა გამოსკვივის სეფე-ქალების ცეკვაში, რომელსაც ცვლის მეფე-მამის — ფარსადანის (ა. კრუტოვი) გამოსვლა. მეფის მკვეთრი, კუთხოვანი მოძრაობები მის ზრახვებს ააშკარავენ. ნესტან-დარეჯანის საპასუხო საცეკვაო მონოლოგში ვედრება, პროტესტი, გმირის სულიერი ტანჯვა ასახული. მათთან ერთგვარ კონტრასტს ქმნის ქაჯთა უფლისწულის შემოსვლა. ს. ვიხარევის შესრულებაში არის რაღაც ეშმაკისეული, ჯოჯობითიდან მომდინარე. წითელი სამოსი, მკვეთრი, გაშლილი, უხეში მოძრაობები, მაღალ ნახტომში გამოხატული ექსპრესია, რეაქციების სისწრაფე აშკარა კონტრასტს ქმნის ტ. არისკანს ნესტან-დარეჯანის ფაქიზ, დენად საცეკვაო ნახაზთან.

არ შემიძლია არაფერი ვთქვა გ. მეზენცევის შესახებაც, რომელიც გაიღლებით უფრო ადრე, ჯერ კიდევ ლენინგრადში ვნახე ნესტან-დარეჯანის პარტიაში. დღეს მიჭირს მის მიერ შექმნილი სახის დეტალების ზუსტი აღდგენა, მაგრამ უდაოდ დასამახსოვრებელი იყო მისი ნესტან-დარეჯანი — ძლიერი ნებისყოფის, სულიერი ძალით აღბეჭდილი პიროვნება, რომელიც ცოცხლობს მისი ბედნიერების ხელისშემშლელი ძალების მიმართ გაცხარება, რომელიც ტრაგიკული სასოწარკვეთის წუთებს განიცდის

„დე-დე“ დონ კობიტან“. ბაზილი — ა. ზელნსკი



და ჩვენს წარმოსახვაში საბრძოლველად გამზადებული ვეფხე-ქალის სახე აღმოცენდება. ეს კი არც თუ უმნიშვნელო მომენტია თვით პოემის კონცეფტიაში.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ბალეტის შემქმნელთა ფანტაზია შესაძლებელს ხდის ნაწარმოების სიუჟეტური ხაზიდან გადახვევას: საბალეტო თეატრისათვის ეს ჩვეული მოვლენაა. ასე ჩნდება ნადიმის სცენა. ნადიმი, როგორც ყოველთვის, ცეკვების დივერტისმენტული მონაცვლეობის საბაზია და ერთმანეთს ცვლის საცეკვაო კომბინაციების მთელი წყება. უშეცდომოდ გათამაშდება კონტრასტის ეფექტი. ქაჯი ქალ-ვაყების ცეკვებს დაუოკებელი, ყოვლისწამლგავი სტიქია წარმართავს და მათ გვერდით ნათლად გამოკვეთავს რაინდთა ცეკვას ნესტან-დარეჯანის თეთრი მანდილით, თვით ნესტან-დარეჯანის ვარაიკებს, მის დუეტს ტარიელთან. ამ ცეკვებიდან სულიერება, იმედის ნათელი სხივი გამოსკვივის, ისეთივე ნათელი და მსუბუქი, როგორც მეფის ასულის მანდილია.

მოქმედება ვითარდება, სიტუაცია სწრაფად იცვლება. ნესტან-დარეჯანის მოძრა-

ობებში შემფთოება, ნერვიულობა, შიში და გაცხარება იჩენს თავს. საოკრად დინამიურია ის მომენტები, როდესაც ქაჩების მიერ მოხელთებული მეფის ასული ტარიელის მკლავებში გადაინაცლებს, შემდეგ კი კვლავ დაშორდება სატრფოს. ასულის თერთი მანდილი — სისუფთავეს უბიწობის, წმინდა გრძნობების სიმბოლო, ხელიდან ხელში გადადის და ბოლოს მიგდებული აღმოჩნდება. ასე იჭრება ტრაგიზმის შეგრძნება სპექტაკლში. ხოლო როდესაც ჩამოეშება გამჭვივრავლად შავი ფარდა და პოემის გმირებს დროებით მაინც თითქოს მოწყვეტს ქაჩების შავბნელი, შემზარავი სამყაროსაგან, იწყება ნელი, მტანჯველი შეგრძნებით აღსავსე საცეკვაო დუეტი. ლიბრეტოში ნათქვამია: „ქალი კიცხავს ტარიელს“. სცენაზე ამას ვერ ვხედავთ. უმჯობესი იქნებოდა გვეთქვა, ემუდარება, ეფერება, სიყვარულს ეფიცება. და კვლავ უჩვეულო კომბინაციაში გადახლართვა, ამჯერად უფრო გართულბულ ვარიანტში. ნესტან-დარეჯანი თითქოს გადაეწნობა სატრფოს სხეულში: მათი ხელ-ფეხი ერთმანეთშია გადახლართული, შემდეგ ქალი ტარიელის ხელთან შეერთებულ საკუთარ ხელს გადაეკლებს. ეს შარტლავ უაღრესად რთული კომბინაცია, უნდა ვიგულისხმოთ, გმირების მიერ დასახული მიზნის მიღწევის რთული გზის განსახიერებას წარმოადგენს. უჩვეულო ასოციაციაც კი ჩნდება: ეს კომბინაცია მოგაგონებს თავისებურ დახლართულ ლაბირინთს, რომლიდანაც არ არის და არც შეიძლება იყოს გამოსავალი.

პირველი აქტის დასასრული: ქაჯთა უფლისწულის სიკვდილი და ტარიელის — ეალიევის ბოშოქარი, „ფეთქებადი“ მოძრაობებით, ექსპრესიით აღსავსე მონოლოგი, რომელშიც ბრძოლისათვის მზადყოფნაა გაცხადებული.

მეორე აქტი წმინდა ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით არ წარმოგვიდგენს რაიმე სიახლეს. საცეკვაო ლექსიკა არსებითად უცვლელი რჩება, არაფრით განაზღვრება.

უცვლელია რეჟისურის პოზიციაც, იგივე განსაზღვრულობა ბალეტში მოქმედ სივრთა განცალკევებისას, იგივე ურთიერთდაპირისპირებანი, რაც განმეორებულია მთელი სპექტაკლის კმნის (ზოგიერთი შტრიხებისა და დეტალების) გარდა.

მეორე აქტი იწყება ნესტან-დარეჯანის წერილით, რომელიც თავისი წყობით ტრაგიკულ ეპილოზში გამოისახა. გაისმის გულისშემძვრელი ხმა-ტირილი (ალტ-მეცო). ეს თვით მეფის ასული დასტირის საკუთარ ბედს. ქაჩების მიერ მოქალაქეზულს თავისი ადამიანური იერი დაუკარგავს. დენადი და მწყობრი პასაჟების, ძღვრადი კანტილენის მაგიერ, მის მოძრაობებში თავი იჩინა სიუხეშემ, ეუთხოვანმა ეესტებმა, თვალბში გაცხარებამ იელვა. ვეღარ ვხვდებით უწინდებურ სიმსუბუქეს, მთრთოლვარე ალტონებას. ეფექტურ მაგრამ თავისი აზრით შემზარავ პანტომიმურ სცენაში ქვარცმული ქალწულის ხელები გმირის უდიდესი დრამის, ტანჯვის, უკურნებელი სევდის გამოშხატველ სიმბოლოდ ალტმეება. ნესტან-დარეჯანის მონოლოგი-ქვითიანი სულდალეულ ქაჯთა უფლისწულის ფონზე იმართება.

ეს სევდა და გამოუსავლობა ტარიელის რიხიან მონოლოგშიც ვაიფლერებს. აქ კი მოცეკვავს ნამდვილად ეძლევა საშუალება გაბედულ და მკვეთრ ნახტომებში ეედრებით აღმართულ ხელებში, სწრაფ, თითქმის გაცხარებულ მოძრაობაში გამოხატოს თავის გრძნობები.

მეორე აქტში ჩნდებიან აეთანდილი (ე. ნეფი) და თინათინი (ე. ევტევეა). ამ წყვილის კოსტუმი, მოძრაობები, ქცევა, პლასტიკა სასესებით შეესატყვისება პირველი წყვილის — ნესტან-დარეჯანისა და ტარიელის გამომსახველობას. რეჟისორ-ბალეტმისტერი ამჯერადაც ხაზს უსვამს მათი ერთიანობის, საერთო მისწრაფებების, ერთმანეთისადმი ერთგულების იდეას. ავთანდილისა და თინათინის დუეტის თანამდევნი მუსიკა ნათელია, მხნე, გამომწვევი, საზეიმოც კი.

ამ აქტში დასამახსოვრებელია „მიჯნურთა ხილვების“ სცენა. ეს არის ცეკვა-კვარტეტი, რომელშიც ოთხივე გმირი მონაწილეობს. ქორეოგრაფი მსხვილ, შთამბეჭდავ ნახაზებში ვადმოგვეცემს. მამაკაცების წარმოსადგეი და რიხიანი იერი, ჩამოთლილი ნაბიჯი, ექსპრესია ჩინებულად ერწყმის ქალების ლირიულობას, სიმსუბუქეს, თავშეკავებულ ემოციურობას. ცეკვა სინქრონიულობის პრინციპზეა აგებული და თითოეული შემსრულებლის ზუსტი შეწყობილი მოძრაობა გადაწყვეტ როლს თამაშობს. ცეკვა წარსულის ხილვად, მოგონებდაა ჩაფიქრებული, ამიტომ ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ შესრულებისას არა მხოლოდ ეფემერულობის, ზმანებისა და ოცნების მომაქადებელი შეგრძნება არ დაიკარგოს, არამედ ამასთან არ დაგვაფიწყდეს, რომ ეს რეალური ცეკვაა და ძალზე სერიოზულ დამოკიდებულებას ითხოვს.

მოგონებების ფაქიზი ლირიული სცენიდან ბალეტმეისტერი ავთანდილისა და ტარიელის ექსპრესიულ დუეტზე გადადის. ეს ფიცის სცენაა, რომელიც საერთო ელემენტით (ნადირობით) შეზავებულ ლირიულ-რომანტიულ ნოტზე იწყება, შემდეგ თანდათანობით ნელა შემოდის „ლილოს“ ინტონაცია, რომელშიც შეუმჩნევლად მზადდება გმირთა სრული ერთიანობის თემა. ხდება მათი ადამიანური გრძნობების, სულიერი მისწრაფებების შერწყმა და ეს თვალნათლივ აისახა მათ შეწყობილ დუეტში. სცენა, რომელიც დაიწყო სიმებიანი საკრავებით — სხვა ინსტრუმენტების თანდათანობითი შემოსვლით, — მთელი ორკესტრის მძლავრი ელერადობით მთავრდება. ბალეტის რთულ პარტიტურას ჩინებულად წვდება ახალგაზრდა ღირიყორი ვახტანგ მაჭავარიანი და შთაგონებით ტემპერამენტით მართავს ორკესტრს. ძალზე მახარებს ესოდენ რთული გამოცდის წინაშე ვახტანგის ხილვა პულტთან. ერთ-ერთ წარმოდგენაზე თვალს ვადევნებდი მას გვერდითა ლოკიდან: იგი მთლიანად ჩაღრმავებულია მუსი-

კაში, ცხოვრობს მუსიკით, გრძნობს მის/წინა-  
უანსებს, ძალუძს მათი გააზრება.

...დაფდაფები ქაჭთა წინააღმდეგ ბრძოლის დაწყებას გვამცნობენ. ბრძოლის სურათი რიტმებისა და სხვადასხვა მუსიკალური ხილვების სიმრავლითაა გაჭერებული. ეს სცენა, ალბათ, ბალეტის კულმინაციად უნდა ჩაითვალოს, აქ დაპირისპირებულ ძალთა გააფთრება უმაღლეს წერტილს აღწევს. ცეკვაში იქმნება სრული ილუზია, რომ რაინდები ფეხით თელავენ მტრებს, ზედ გადადიან მათ სხეულებზე. ეს დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს. ბალეტმეისტერის მიერ შეთხზული გამომსახველობითი ხერხები სამკედრო-სასაციოცლო ბრძოლის დინამიურ სურათს ქმნის. თუმცა კულმინაცია ჯერ კიდევ წინაა; ფინალურ სცენაში — „ცხოვრებისკენ დაბრუნება“, რომელიც სიყვარულისა და ერთგულების აპოთეოზს წარმოადგენს.

\* \* \*

თბილისური გასტროლების დახურვას თეატრი „ვეფხისტყაოსნით“ აპირებდა. ეს იყო 13 ოქტომბერი — ტრაგიკული დღე საქართველოსთვის. სპექტაკლი მოიხსნა. თეატრის კოლექტივმა მთელ ქართველ ხალხთან ერთად პატივი მიაგო ჩვენგან უდროოდ წასული ეროვნული გმირის — მერაბ კოსტავას ხსოვნას. ეს კიდევ ერთი დასტური იყო იმ დიდი ურთიერთპატივისცემისა, რაც საქართველოსა და ლენინგრადის კულტურის მოღვაწეთა შორის ურთიერთობებს განსაზღვრავს.

ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ წინამდებარე ნომერი მკითხველებს სთავაზობს გამოჩენილი ქართველი მოქანდაკის, საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატვრის მერაბ ბერძენიშვილის ფერწერული და გრაფიკული შემოქმედების ნიმუშებს. ცხადია, ფერადი და შავ-თეთრი რეპროდუქციებით წარმოდგენილი ეს ნაწარმოებები, რომ იტყვიან, წვეთია ზღვაში იმ მემკვიდრეობიდან, მხატვარს რომ შეუქმნია შემოქმედებითი გზის დასაწყისიდან, ამასთან ბევრისთვის ისინი ცნობილია გამოფენებიდან, სხვადასხვა სახის გამოცემებიდან თუ შესანიშნავი ალბომებიდან, რომლებიც უკანასკნელ წლებში მალალ მხატვრულ და პოლიგრაფიულ დონეზე გამოსცეს გამომცემ-

ლობებმა. ისევე როგორც მერაბ ბერძენიშვილის დიდებული სკულპტურული შემოქმედება, მისი ხელოვნების ეს სფეროც მუდმივ მდიდრდება ახალი სახეებით, მხატვრის ნაფიქრსა და ნააზრევს, მოვლენებისადმი მის მღელვარე დამოკიდებულებას რომ გამოხატავს. ფერწერული და გრაფიკული კმნი-ლებები, ვფიქრობთ, არანაკლები სისაყსით ავლენს ავტორის შემოქმედებით მსოფლმხედველობას, მრწამსს, მკაფიოდ გამორჩეულ სახეით ოსტატობასა და ინტერესთა უფართოეს დიაპაზონს, პლასტიკის შესაძლებლობებში რომ ვერ ეტევა. ამას მოწმობს მხატვრის მრავალი, მათ შორის უახლესი, სულ სხვადასხვა ემოციური ელერადობის ნაწარმოებები, მხატ-

მეჩაგი



გ. 73.



ერულ-ფილოსოფიურად გააზრებული თუ თბილი იუმორით, ან კიდევ სატირული ხედვის სიმძაფრით აღბეჭდილი.

როცა მერაბ ბერძენიშვილის შემოქმედებას ანალიზებს, ხელოვნებათმცოდნე ოლეგ კოსტინა აღნიშნავს: „მერაბ ბერძენიშვილის ფერწერა და გრაფიკა მხატვრის თავისებური ავტომონოგრაფიაა. ისინი თითქოს ქანდაკებისგან დამოუკიდებლად არსებობენ და თავიანთი ავტონომიური კანონებით ვითარდებიან“ (ალბომი „მერაბ ბერძენიშვილი“, გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1988).

მართლაც, მხატვრის ფერწერულ-გრაფიკული სახეითი ენა — ავტონომიურ კანონებს მორჩილი, ამადროს ინდივიდუალური თვითმყოფადობით ნიშანდებული ენაა, რომელიც ბერძენიშვილისეული ქანდაკებებისგან დამოუკიდებლადც არსებობს და მხატვრული აზროვნების წესით ძალზე აბლოსაცაა მასთან. ხატვის ოსტატი სკულპტურულად ძერწავს პლასტიკურ ფორმას. შიპერბლოზაცია თუ



ლეონარდო და ენჩი

სტილიზაცია, ალევორიულ-სიმბოლური გააზრებანი მის ხელში იქნეს სახიერი დამაჯერებლობის დიდ ძალას. ფერების, ხაზების,

ხანთარი





რა-გრაფიკაში ეს არის თეატრალური სანახაობებისთვის განკუთვნილი მხატვრობა — ესკიზები, აფიშები, პლაკატები; ეს უკვე წიგნისა და დაზღური გრაფიკა, ესოდენ მრავალფეროვანი და მეტყველი თავისი სახეობრივ-პოეტური წვობით, სტილისტიკით. ლიტერატურულ ნაწარმოებთა დასურათებაშიც წამყვანია მხატვრისეული კონცეპცია. ამ ნახატებში, სიუჟეტური საფუძვლიდან გამომდინარე, იგი ახალ სახ-



შტრიხების მოხმარება, შესრულების ტექნიკური ხერხები და საშუალებები წარმოგვიდგენს მეტად თავისთავადი შემოქმედებითი ხედვისა და ფაქიზი არტისტული ხელწერის მჭონე მხატვარს.

გზის დასაწყისიდანვე მერაბ ბერძენიშვილის შემოქმედებაში ერთმანეთს ავსებს და ამდიდრებს ქანდაკება, ფერწერა და გრაფიკა. თვით ეს დარგები ჟანრობრივად ფართო სპექტრს მოიცავს: ფერწე-



სანახატები



ფროსმანის სიკვდილი

მერაბ ბერძენიშვილი



ესპანური ჩანახტი



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ  
ՆԱԽԱՐԱՐԱԿԱՆ



ԼՂԵՂԻ



194



ქართული  
ენობრივი



ՀԱՅԿԱՅԻՆ  
ՍՈՑԻԱԼԻՍՏԻԿԱՆ  
ԴԵՄՈԿՐԱՏԻԱ





ქართული  
ლიბრერი



კაკაბერი





ქართული  
ლიბრარიონი



გიორგი გვიშვეცკი



Ինդագոյն լայնին Կոբակին

ვით ექვივალენტს გვთავაზობს, რამდენადმე დამოუკიდებელს, მაგრამ მკაფიოდ უღერადს ფერადოვან-პლასტიკური სახეობრივობით.

ისევე, როგორც ბერძენიშვილის ქანდაკებანი, რომელთათვისაც ნიშანდობლივია სახვითი ენის მონუმენტალიზაცია (რიგ შემთხვევებში გარკვეული დეკორატიულობაც), ამაღლებულ-რომანტიკული წყობა, ფუნჯით და კალმით შესრულებული ნაწარმოებებიც ხშირად ატარებენ ამ ნიშნებს. ისინი გვიზიდავენ მოულოდნელი და ორიგინალური გადაწყვეტით, ერთენული, ადამიანური ხასიათების მკაფიო გამოკვეთით. ქართულ სი-



ბერძენიშვილი  
გინაზიკონი



ჩანახატები

ნამდვილესთან, ქართულ ფოლკლორთან დაკავშირებული სახეების გარდა ბერძენიშვილის პალიტრამ ხატოვნად აღბეჭდა უცხო გარემო, ადამიანები, მთელი თავიანთი კონკრეტული და განსაკუთრებული იერით, სულიერი სამყაროთი. სხედასხვა ქვეყანაში მოგზაურობის შთაბეჭდილებათა საფუძველზე შექმნილი მრავალრიცხოვანი ჩანახატი, — პორტრეტები, პეიზაჟური ხედვები თუ ყოფითი სცენები — მხატვრის ფერწერულ-გრაფიკული შემოქმედების ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნაწილია. მერაბ ბერძენიშვილის ნათელი





სიღბები

ზამთარი



ეროვნული, ამავე დროს ანტირწინა-ნაციონალური, მოქალაქეობრივი ელერადობის ხელოვნება ფართოდაა აღიარებული. მის შემოქმედებას ღრმა ინტერესით ამაღიზიანებენ ხელოვნების მოღვაწეები, მათ შორის რუსი ხელოვნებათმცოდნეები, რომელთა გამოცელება ახლავს ბოლო წლებში გამოცემულ ორ ალბომს. ნ. ვორონინა გამოცემლობა „სოვეტსკი ხულოცნიკის“ მიერ გამოცემულ ალბომში (1981) მოთავსებულ წერილში, როცა ზოგად თვალსაზრისს გამოთქვამს მხატვრის შემოქმედებაზე, მართებულად აღნიშნავს:

„ბერძენიშვილის ნამუშევართა დიდი უმრავლესობის ხასიათს განსაზღვრავს მაღალი განცდის ძალა და სიღამაზე, უკიდურესად დამაბული, თავისი შეუკავებელი ძალისხმევით ზოგჯერ ტიტანურ სიმაღლეზე ასული, ამასთან, საფუძველშივე მისი შემოქმედება მუდამ ინარჩუნებს სიმშვენიერესა და სიწმინდეს, გამოსახვის სიმახვილესა და სიზუსტეს. ეს ძალა ხან ვლინდება მჩქეფარედ, მზურვალედ, თვალნათლად, ხანაც მიედინება სიღრმისაკენ და სწორედ ამით კიდევ მეტ სიმძლავრესა და მკაფიობას იძენს“.

## 9 აპრილის მონაგმთა წმკნას

იოსებ ზეთთიშვილი

„ანლა წარმომიდგა ვინმე დიდებული  
დედოფალი და მრქუა ქართულითა ენითა“...  
„აღდეგ, ნუ გეშინინ და ქართულად კსნილად უბნობდი!“  
„ეხოჩება იოვანესი და ეთთაშენი“

ბატონიშვილი ათონელების აშხა, როგორც არაერთი ახტორული მწიწნელის მთელნა, თავდაპირველად სავსებით კრძოლ ხსნიას ატარებდა. ცნობილია, რომ ეს აშხა ტაოში დაიწყო. როგორც, ქართლში არაბების განმტოების შემდეგ, ანდთან ქართველთა ერთნული ცხოვრების ცენტრად იქცა. აქ ფხი მთიკოდა ხაჯრათონია ვაჩაშ, რომელიც მსოფლიოში ერთერთი ყველაზე დღვარდილი სამეფო დინასტია აღმოჩნდა. ტაოში მისწარმოდნენ ქვეყნის საუკეთესო ძალები. აქვე ვადმოვიდა ქართლიდან ახალგაზრდა ბერი გრაგოლა, შემდგომში სახელიდან გრაგოლ ხანთელი აღმარწებელი და აქტიონდრიტი ხანთისი და შატბერდის სავანეთი, ვისი კლდის ქვეშეც აღაწარდა სახელმწიფოს, ეკლესიისი და კულტურის მრავალი დიდი მოღვაწე — პატრიარქი, ეპისკოპოსი, მონასტრითა და ეკლესიითა მწიწნელი და განმარტებული.

წარმოსიხით (გვარია იქნაიდან), ადრე გამოჩენილი და უღრმეს მოხუცებულობამდე შერჩენილი ღტორელი ბუნების წილში წარმოიდა და გაიარებებით აღსავსე ცხოვრებისაყენ, შეხანიწნე მოწაფეთა განსაკუთრებულში სარჩადლი, უფროდეს ავტორიტეტით. რომლის სხატებაც მსოფლიოში მიწის ყველა მხატვ წყებობდა და რომლის წინაშეც ერთიანად ზრდადა თავს შეეფიცა და უბრალი კლებაც, გრაგოლ ხანთელი გვეტოვებს ქრისტიანთა მოღვაწის ერთი იშუათა ტიპის ქართულ ნაბრუნებოდ, რომელიც სხატდისხე მხატვთა და ეპოქაში წარმოდგენილი იყო არტონი ეკვიპტელო, ბენედიქტე ნუბრიაელი, ბერნარ კლერვაციელი, სერჯი რადონეველი. იმ ადვალის მხუეფითაც, რომელიც მას ერთნული განვითარების ასტორიაში უკავია, უცხოელო რჩეულებში ვაჩაშა, მაგრამ საქართველოში გრაგოლი თნკელურ მოვლენას წარმოადგენს, რომელიც აღარა-

სოდეს განწივრებული, როგორც ასტორიული პირობები, რომლებსაც ის გამოიჩინებს. ვერძნობოდა რა მზოდელ სკოლთა ავტორიტეტს და ადგა რა უკუდღვარს ვანუფთაზე უფრო მაღლა, ის განსახიერებდა ქართველი ერის მომავალ ერთობას, რომელიც ბევრი მხნა თანამებამულისათვის ასეულო წლებს შემდეგაც მწელად მასწავდომ იდგას წარმოადგენდა. მას უნაო შესწევდა შეექმნა ატონისფერო, რომელიც ვანუფთად ერთი დაქსახებული რამდენიმე სახელმწიფოში, მოჩანდა ერთი იქნადა, რომელიც მოჩნატების უცხადებდა გრაგოლში მტოვრებ სულაერ ძალს, შემოხვევათი არ უნდა იყოს, რომ სწორედ გრაგოლის „ცხოვრებთა“, იდგა იმ ბევრად მოგვანებით დაიწერა, პირველად ვხუდებო ერთერთა ქართული მხარის—ქართლის სახელმწიფოს მთელ საქართველოზე გავრცელებას, ბევრი ერის ერთობის პირველ გაყვადებას.

გაიარა ბერძნულ, „ცხოვრების“ ავტორი, ასე განსაზღვრავს: „ქართლად ფრიადა ქვეყანაი აღიარებების რომლებსაც მან ქართულითა ენითა ემი შეიწივას და დოცეთა ყოველი აღესრულებას, ზოლო კრავდებისონი ზგარწულად იაქმის, რომელ არს ქართლად: „უფალო, წუალოზუაჲ“, ვინა თუ „უფალო, შეგაწუაღენ“.

ეს, პირველი შეხუდებით, გულბრუნელო ფორმელად, რომელიც იოიქის ვერო საკლესიო საქართველომ ვანახილავს ერთნულ ცხოვრებას და თანაც შეიკაც ელემენტს, რომელიც სავსებით შემოხვევათი და გარდასვალა უნდა იყოს. — ზგარწულად წარმოქმულ „უფალო, შეგაწუაღენ“-ს, აძლევა სამ მკათო ნაშან ქართველთა ერთნული ვნაობის გამოხატევადა. ეხენია, ეონკურთა თავისებულებას, რომელიც ყველაზე უფრო ნათლად ენაში ვლინდება და, თავის მხატვ, მრავალი კუთხის („ფრიადა ქვეყანის“) თავისებულებად

ზედგება, ქრისტიანული საჩქაროები, რომლის ცენტრში უამრს წარება, ანუ ღებურება დგას. დამოღის კუთვნილება დიდი ქრისტიანული სამოსადი, რამე ნაშენ და ზემოთი ქრისტიანთა საერთაშორისო ენაზე წარმოქმნილი უმოკლად ღიჯა. ანუ რომ, ქრისტიანული წარსული უნდა ვერაფერად განვიხილოთ. ერთი წარწახ ეტაზე წარმოკვლევიან, როგორც ერთი ცნება, თავსუფალი ანა მარტო კუთხური — ტორელი თუ ქართული, — ანამედ უფრო ვარდნი „ქართული“ შემდეგდღობისაგან. ჰენი იტორიან საუკუნეების მანძილზე ამ ბერძნული კარგიუებისა თანსუფარა ვარაიდა მოიძებნება, ამ საერთო თვისებათ, რომ შედამ ეს იყო მათი, რომელიც ქრისტიული კაცის გონების დანარჩენ სახეობისაგან აკარგებდა.

დახლები იმავე დროს, რაც ავად ხანძიებს „სხობრება“ იწერებოდა, წარმინებულმა ტორელმა მათ ვარაშ და ვანძიებულმა მეორამ იოვანე დატოვა იქნა და ბერძენი დოკუმენტი ახელი მან მან ანაშეათად ზედნიდა. ანაშეათად აგრეთვე სოფლისაგან ღებურებას, სახესილი გუნდურად მანწარეების უსახელი ანაშეობისაგან, ბილის და ბილის მოქილად ახელი ანაშეობა, როგორცავე ვერ მოინტერესება იოვანე ადამიანი, თუკი ერისკაცად დარჩებოდა. იოვანეს პარტეხებათან ერთად, ვარტეხებითა იწვიანთა ვადეაქეხებასე შეუწუხებელი ამას, რომ ის „გაბრწუნება“ თავის დროის მოღვენი შობის, და ანა მარტო გაბრწუნება თვითონ, ანამედ თანმოსაგრეთა და მომდევარა მთელ გუნდს გაუზიარა ეს დილება, და, საშობლის მოხიბებულმა, იშრომა მისთვის ანუ ნაყოფიერად, რომ თავისი ქვეყანას უფლებზე წაღლივან ადამიანთა რიგში წადე. აორქელმა ბერმა ეწრამ იოვანესადმი მოძღვრულ ვაღობისაში ანუ ადრება ეს მარტოქია:

„უცხოებანაშ შეწამს, ღებური-შეწილილი, და სიღბტორღამან კაცთა დიუბისამან დეადგინა შენ სამართლესა მადლსა, რათა მართობედ საიწივითა შეწია ელვატებითა უყოველია ცის-კიდეოა“.

ამ ღებურული ვარტეხებულმა, იოვანემ დატოვა სამშობლი, მანწიანის მათურა და აქ ილიმისა მთავრ დასახლდა — ეგრეთვე ილიმისზე კი ანა, სიღვი ქველად სახტარნილის ღებურება ბინადრობდნენ, ანამედ სიღვიანის უღებურზე, ბერძნული და მსოფლიო ბერძნოლოგიის ერთ-ერთი უმნიშვნელადანც ცნებანი ილიმისმ მთავრ ბერის სავანე იყო, და ანა ცნობილი. რა იყო ის „მონასტერი ერთი“, ტორიან მოსული ბერი რომ შეიკვდილა. ცნობილი იყო, რომ საუფრთხი იდრე ამ მონასტერი დურასებას საწყდელმოქმედად წოდებულ მოღვენი ადამიანს ქართველს.

აქ, ილიმისზე უყოველი კარსკაცსა იოვანემ „ქართა მსახურებისა დღეად მოვინად თავს იდუ და სხვათა უნდობის (ანასტასიო) მსახურებისა და შეურაცხის სიღვილით ანაშეობსა“, — ვარტეხითანებს მისი ცხოვრებისა და დეაქონის აღმწერა ვორტეხი მათწმინდელი. ილიმისზე უყოველს წლებში იოვანემ ანა მარტო ვარტეხის თანსა თავისი თავი, ანამედ ახელი სიღვიან საშობად მათ დგინა, რომ სხვების დამწეხისა და „ადრეება“ (დარეგება) შეეძლო. დროთა განმავლობისა დიდგარდაცვლის ქართა მსახურის სახელი ვაიქვეა ბერძნებისა და ქართველებს შორის, და მის ქართველებს მათურებზე, იოვანესათი რომ საშობლობისაგან შობის ანაშეობული ცხოვრებისაგან მიაღებოდნენ და მოღვენი ცნებდნენ.

აქვე უყოველსაშ შეიბურ იოვანემ, რომ მისი ჰე ეფი-

ჭიმე, იმ ებილის მარტეხის თანსხმად, სხვა დიდგარდაცვლის ქართველთან ერთად მწეველად მისევე სარტეხი კისარს ნიკოლოზს (1085-1090) ევარტეხად დარეგებდა. ნიკოლოზისა და ერთგულების წინადად. იოვანე, რომელიც საშობლი და იქნა თავსთვე უნდასტეხად, მის მოქმედების მწეველობითავე და უფლებად ქრისტიანულ მწეველი ადამიანის პარტეხითი მოთხოვნითაც ამ სიღვიანადარ ევროპოდა, აღარც „უყოველივე სოფლიო“, რაც კი თავის დროზე დეტოვა, ევროპოდა მას. და იოვანესებრა მოწოდების ადამიანთა ცხოვრებადან ცნობილია თავის თავზე ანუ უფლები მოვალეობის მატარა და ზუსტი ანბარებუბის განსაკუთრებული მკადათება ანუ, სიზინ შეხებდემ, რომელიც ქალებთან უზუალო ურთიერთობის გაგრძობად, უნაი თქვა მშობილი დედის ნაშეუქე, რომელიც დიდი ძიების შემდეგ ძიებს ადამიანს საუბრეველში დეკარტული შეადის ადვალსამ-უოფელი. „ერთმანეთს შედობარ სასუფეველში ვინაშე-ლული დედას, მაგრამ მათი შეშობადი მოღვენი, როგორც მათი ბიოგრაფიები მოწმობს, ბრმად არასოდეს მათამდე იღვრდაც უღვრდაც წინამორბედების მკადათის, და მათ ცხოვრებაში არანაკლებს აქვართა, თუ ანა უფრო გამკუთვლილად, რადგან მათი შეშობადი მოღვენი იმეტირ საკუთარი თავი და ზედია, ვლინდება შთაგრენების რიღი ვიდრე ვინმე დიდი პიეტის ან გამიჩენელი მწედარო-მთავრის ცხოვრებაში.

ანვე იოვანესებრა მოქცეა იოვანეც, ვარტეხადან კისარის სახებულმა, ნახ სამარტი, რომელიც „სამეუფლიდ ქალებად“ — კონსტანტინელებს სამოთხოლოდა შექვედებს, მკაცრად უსავედებრა ამის გამო, რომ თავისი დედა ძეგბა კი ანა, მისა, იოვანეს, „ობობა“ — ერთა ეფთოთე ვაწიარა უცხო ქვეყანაში გასაცემად. შემდეგ ვარტეხობა შეადის და მისთან ერთად ილიმისზე დასტრება. მაგრამ დიღმის აღარ დარჩენილა აქ.

ელთა დიღმისაგან ღებურების მართის მან შეხვეწული ადვალა დატოვა და წავიდა სახტარნითი, აიორწე, მომხად „მთა-წმინდა“-ზე, სადაც ბერ ათანასე, მადე დიდად და აიორქელად წოდებულს, ბერ-მონაწილისა ანა და ვარტეხი საუყოველობისთვის ის იყო საფუფელი ჩაყარა. ბერთა დანახლებანს აიორწე მანამდე იყო ცნობილი, მაგრამ დიდი ათანასე აიორქელადან იყენება ამ უფლებზე მნიშვნელადან სამონასტრო კომპლექსის თავისებურა და ვარტეხობებულ ბერთა პიეტის თე პიეტისა ვარტეხობების იტორია, რომელიც, ვადეატან რა უმარტეხი თავადსავალი, ანვე ხარისხით მოაღწია ჰენის დრომდე. და მის საწყნებობას ბერძენ (ნა-ბერძენ ქართველ) თანსახეს ვეფერად იდუ ქართველი იოვანე თავისი წულთოთი — ერთა ეფთოთეობი.

იოვანეს „ცხოვრებათა“ — ქართულია და ბერძნულია — იმავე ავტორი, ვორტეხი აიორქელი და უცხოთა ბერძენი ბერი, რომელიც მე-17-18 სს. ივერთა დიდგარდაცვლის მოღვენიცა, განსაკუთრებით კი ეს შეიარა, მას უსვაშს ათანასეს და იოვანეს შეგობრობისა და სახლობის. ბერძენი ავტორი იმასაც კი წერს, რომ ეს იორიოთიქოს „ერთა სული რა სხეულში მცხოვრება“. განსაკუთრებული სულთიარ სახლობის მოწმობად ავტორის ათანასეს ანდერბი მოიქცა, რომელიც მის მიერ ცხებულად დარტის და მოველი აიორწის მურტეხად ათანასე იოვანეს ტოვებდა ეს სიჯარული და პიეტისცემე ეფთო-ვარტეხე ვარტეხად. რადგან ანვე ანდერბის მოთხო-

ნი იოვანეს შემდეგ დიდი ღვაწლისა და ათონის მეურვედ ეფთხებოდა რჩებოდა.

თანხედ დედის კოხლი აყო, და ეს ხაღებს ცდუნებას, მის სიყვარული ქართველი ბერებისაჲთა უმოაყრებაჲ წაოსლობრივი გარნობით აკუნათ. მაგრამ ეს თავისთავად საურთაღებო ვარაუგება, თუ შტობსმეტად დიდ მწიგნობრობის მოვანიებდა, ჩადღაჲთა საყვერნა იოვანეს პირიყვანებას ხადადებს და დანაშურებას, რომელთა მას ათონის საკვირველების შექმნაში მიუძღვას.

სამატრელმა იოვანემ, — გადმოგვცემს ბერტინი ავტორი თანახმად ანდრძობის სიტყვებს, — მხაჲლქარ ვადა სურა ზუგა, წარდგა ბერი მუცის წინაშე და მხაჲლქარ წყალობა გამოისხოვა თანახმად მონასტრისა და შიგლი ათონისათვის. ამ ანდრძობის ცნობით, იოვანეს შემეშინება ეწყალობს დიდ ღვაწლას ორას ორმოცდაათობა ნიშნისა (ფულის ერთეული), რომელსაც უკიდრფლოურად კერძოდ ღმერთისაგან იღებდა, და აგრეთვე მილიანად კერძოდ წინა. და არა მარტო მათს, არცა ჰყენს ღვაწლას მთელიყოფილია, შეგვეწყვიტოთ ჩვენი, — მოქმობს თანახმად, — არამედ მათსაც კი, როცა ჰყენს ღვაწლადან წავაღ და ღვთის წყალობით თავისი ღვაწლი აღმატოს და აღაშენოს.

ახე რომ, წინამ ამ ღვაწლს მოიხდოდა, რომლის ვაჟიც სახედაზოდ ჩაყრება საქართველოს მატანეში, იოვანემ კრისტანთის საყრდენი საქმეს მოკადა ზელი, და თუ მისი სახელი მუდამ დიდი თანახმად სახელთან არ მოსხვენიება, ეს ვერაფერს ცვლის საქმის არსში, რომ იოვანე ამ ზოგადსაქრისტანთი, ზოგადსაქრისტობა მოვლენის ერთობით სულისმამულებელი აყო, რასაც ათონის სავანეთს კობალებსა წარმოადგენს და წარმოადგენს და ზოგი თასწრულადს მამაღუბ.

სწორედ ამ ახალ ადვალზე ბერიტომ მოხვედრად დიდას ვაურბოდა იოვანე, რომც კიდევ ერთხელ ვადაწყვიტა ბერიტობისა შეტევილი საშუალოდ და ცხლას მათ აქით ვადაქრისტელო, ესანეთით — სანათი — რამეთუ ახალად, ვითარემდ კარბელნი არა-მეორედნი წაოსავნი და ერთი მკუდრ არან მუნ<sup>1</sup>. მაგრამ ეს ვაწარხება ზარადად კრისტანს თხივანდ მათაჲ. კვლავ, როგორც აღმნიშნულ, ვერტობით ცხოვრების მოყვარული ქართველები აგრძელებას სახელდაწინ მიღწევის არგულზე და მათს თანახმად რჩევით იოვანე პარსებეს ცოდვ მონასტრას, რათა საქართველოდ მისულ მწიგნებს სახედაზოდ „განსხვიებულა“ ვაღწიან.

ახალი მონასტრის უსალოდ ერთობით მიმცრთ ქართულ სავანედ იქცეოდა, როგორც მიიღეს ქვეყანაზე აყო მომხმარებელი — მალესტრისა და ეგვარტეში, შიშ მთაზე, კვაბრისსა და ილიამოზე (მაშინ ქარა არა სხვა ხობდა ვერასა და პეტრეწონის დიდებულ მონასტრებს), თუ არა კიდევ ერთი სავანეობ ვარაუგება, რომელსაც საერთო არა მქონდა რა არც საქართველოსთან, არც მონიშვნერს უფთხობან. ეს აყო ზონარტელო დიდკაცის ზარად სელაჩრისის, ანუ სელაჩრის, აშბოხი, აშბოხში აშპარტის მთელი აღმოსავლეთი მოიცავს და ახალგაზრდა მწართველები — მასელი და კონსტანტინე და მათი მეურვეები — დედა და ზინა კრიტიკულ შიგომარტობაში საყვენს, მათ განხრახებს თავის მოკავშირე დეიო კრისტანდობისთვის მიმართათ, მაგრამ არ იყოდენენ, ვისთვის მიეღობთ ეს საქმე, რადგან დედა-ქალბერ მოქმედებელი აყო აღმოსავლეთის ხალხებებს. ერ კიდევ თანახმად მონასტრებს უფრთხის, იოვ-

ნეს ცნობილი ტოკელი მწიგნობრისათვის თორბეგ შე-  
მოვრტოდა. სწორედ მას, სახელდაწინ შეიკრისა, მხაჲლქარ ვადა მცირეწლოვანი კრისტანის მეურვეები — კიდევ ერთი მამულებული შემდგომ ურთიერთობისა, რომელიც ათონის მესვეურებს ზონარტის მატანეში შეტევიდა, მისი მწიგნობრისა, რომელიც სახელდაწინ მონასტრისა ქართველი და ბერძენული „ცხოვრებისაგან“ წინს, იოვანე ქართველი მწიგნობრი. თორბეგს ახალგაზრდა დიდებოთ არ სურდა მონიშვნერა აღიქმა დეარტელო და ძველ ზელების დიხრებებოდა, თუნდაც დროებით, და „ფრად შეწყვიტულა“ ეფთხებოდა თანახმად და იოვანეს თავი დავებებოდა მისთვის. მაგრამ თანახმად დააკანეს, „ეოველი ბრალა“ თავის თავზე აღდეს და „ძალით დააწმუნეს წარსვლაჲ“. გიორგი ათონელის ვადაშეცხობით, თანახმად და იოვანეს თავისი დავებება იმის შიშით, აუხსნეს თორბეგს, რომ, თუ შეგვიან თხივანს არ შეასრულებენ, „დიდას რისხვას მოაყენებენ ზედა და მონასტრისა ამს ზედა“. მაგრამ მწიგნობრისა და მონასტრისა, რომ ეს ორი ამაღლებული ადამიანი, დიდა მის თავი მკრეპალი სულოვარ წყობის ვადაშეცხობა, შიშმა აძლდა ასეთი ურვეული და ვადაშეცხობა მთლიანობით თორბეგსაგან, რომელიც უკვე თორბეგ ეს არა, ბერა იოვანე აყო. უფრო საფრთხელია, რომ შეგვიან შიშით მთლიანობისათვის მონიშვნერის, ზოლო თვითონ შიშით არა, აგრეთვე შიშისაგან ამოტრახებდა, რომლის ძალითაც იოვანემ იღებდაც ოღმბოქო დატოვა და ეფთხებოდათ კონსტანტინელოდ ვადაშეცხობა.

შემდეგაც მათ თხივანს ასეთი არ მოხელოდა, რაც შიშით და იძულებითი ხაღნიღ საქმეს მოიხდეს, არამედ ისეთი, რაც შიშისაგან მოქმედების საშარტად სახელდაწინ უნდა მათდავლის. თორბეგს შედგინება დაძალი დიდი და სახედაზო ვადა, ტარის მადღია, მიიღო კრისტანდობისაგან მონასტრისა ქარა, წარმადებოდა ჩაატარა და შეტრიადა და დიდა ნადვლით დაბრუნდა ათონზე. მოკლებულად ვადაშეცხობის სახედაზოს არა მკრეპადა წაწილი საშუალოდ ერთი ათონის სხვა მონასტრებს, რომლებიც ვადაშეცხობის სიტყვით, მათს ქარა კიდევ „ვალსაჲ იყვენს და არა ვადაშეცხობულად ეტრადენ“. ვადაშეცხობისაგან ვადაშეცხობის საშუალოდ, წილად რომ ზედა ათონის სავანეებს, ვინ იყის, რისთვის ვადაშეცხობა ეს, მაგრამ ახლა, თანა წლის შემდეგ, საშუალოდ ეს სხვა ურვეულით დაძალი ანაჲც ვადაშეცხობის მკრეპებას, რომ ათონის პირველ პეტროლომ აქვარ იფარა სანაშო იყო წინდა მათს დანარტენ ზინადართა მწიგნობრული და ზელების მომხმარებელი. ახე რომ, იოვანეს და თორბეგს სახედაზოთ უზოლოდდა დაკავშირებული არა მარტო ქართველთა საშუალოდ, არამედ შიგლი ათონის ავთავების დაწარმოება.

ხოლო დანარტენი სახედაზოთ, პატარა სავანის მაცოცხადებულ იქნა შუა ათონზე მოაწმადეს ერთ-ერთი ეველაზე დიდი, სახელდაწინ და მდიდარი მონასტერი — იფარა და ღვაწლდასაგან ბერძენულად შემოკლებით „ეფთხობის“ (იფარა)“ს) ედაშენენ.

იფარა ღვაწლს სიფარტოვე, რომელიც საქმოდ მადღე სახედაზოვარ აღმოჩნდა ქართველი მოხმადრტენისათვის, სულაც არ აყო ვადაშეცხობის სახედაზო ეფთხებლობით — ათონზე ქართველ ბერას სთინარტელო ჩიხებოთ. პირაქით, იფარის მწიგნობრებს თავიდავე უარს უნდა ექვეით ვადაშეცხობის მონასტრის სახედაზო

მზილივ ქართველები მიედით. თუმცა ანათა არა-  
ახსებობდა. ჩასვს გაორჯი ათინელი ვაჟუწყებს და რაც  
ათასებს ჩაყვას შეესაბამება — ვაიღებნ მის მონას-  
ტრიდან და თვისტობაში „განსტყენებალ“ ცალკე სა-  
ვაჟე შექმნას. ათინზე არ იყო ამდენი ქართველი, რომ  
შეეფთო მონასტერი, ხან და ითხ ასეულ ქმას რომ და-  
ბედავდა.

შესაძლოა, ავარიანის მესვეურთა გადაწყვეტილებაში  
ეფ შეხებათა საპოვრელი, ზომებით თავადანვე აღმოტ-  
ბული უწუალი საქარტებს, თავისი ჩილი ათამაშა  
ნათავარმა დაბამაფებამ, ამ განსაქმნა, რომელიც მშე-  
ვრადების ძღვეთაობლი თორინაცი მერს ჩამოხაბლმა  
სინაღდრემ მისცა. შესაძლოა, ათინ ითავისწინებენ  
რელიგიურ აღმავლობას, რომელმაც საქართველო მო-  
ცვა. მაგრამ ვრანდიოვული მშენებლობის თავჯარი მ-  
ზეუა მინც, რიგორც ჩანს, მის წამოწყებაში შესაგანა  
სიღიდავ იყო. თორინაცი ვიოჯავ ათინელი დიდ თორ-  
ნიკედ მოიხსენიებს. და ას ძველი და მამე საქმე —  
ხარა სულიარისის წინააღმდეგ ლაშქრობა, რომელიც  
იოჯავ და ბარქინჯაღედ დასარტად უყვე სინაღდრელმა  
მშედაბამაფარმა, ამოწყებს ზედწოდული მარაგებუ-  
ლობას. მაგრამ თუ დიდა იყო თორინაცი, ჩანაჩრა აქ-  
ნებოდა იოჯავ. რომელმაც ვაჟთ დიდი თორინაცი ეყ-  
ბდა ვერ იოღმის მიაზე, მერს მთაწმინდაზე ერთი სე-  
ტადელი. მისი მოწინავე და მონასტელი გამაღაროყო. რი-  
მელმაც უცხო, შორეულ მხარეში სახელი გაიქვია ამ-  
დენად: რომ ირქარ აქედებულად სესი თავი გაქცე-  
ოდა დიდებს.

ათინის პირველ მონასტრებში თითქოს ვაყოცულ-  
და მთიურა ვაგანტის ათისის სელი, რომელმაც ხა-  
ხელ მისცა ამ მხარეს. ივერთა მონასტრის მესამე წი-  
ანძველარმა ვიოჯავ, რომელმაც მონასტრის კაილი-  
კონა, ანუ დიდი, სურათელი ვიოჯავ, ანუჯინ, ამ ცი-  
არის ცენტრში, მარმარალოს ოთხ სვეტს შუა დატოვა  
წარწერა — ესაღმებნიდან აღებულდი უფალი საბაოის  
საბუთი: „მე დამტკიცე სვეტნი მისნი და არა შეი-  
ძინა ივერთნი დევნისამდე“ და თავისი საბუთი მოაწერა  
— „ვიოჯავ ბერა, ივერიელი და მშენებელი“. მისი  
წელი არსებობა ათინ დაარბიებს და კაილიკონის დან-  
გრევა მონადიობს, მაგრამ ვიოჯავს მერს დამტკიცე-  
ბული სვეტნი ვერ დამტკს ადგილიდან და ამ განს-  
აბუჯას თავი დაანებებს. ვიოჯავს წარწერა ახლაც ადგა-  
ღზე დიდებდა ამ სულიარის ძაღის მოწინედ, რომელმაც  
ეს დიდებულ მონასტერი შექმნა.

ამ დიდ აღმართა შორის, რომლებსაც ასე აწოდებ-  
და ჰეფედებრივს აღმატებულდა, ითიქმის ზედათიანთ-  
რა საქმეებს და მოლაწერობა, სურათიდანვე აღიარაბა  
იოჯავს შვილი — ეფთვიამ და ითავიანც ამავე ჰე-  
როიული ბუნების კეთა ვაიღვდა, რაც ათასებდა, მამა-  
სი და თორინაცი. ვიოჯავ მთაწმინდელი და ბერძნული  
„სტოვარების“ ავტორი ვაფოკავცევიმ ჩამდენიმე ათი-  
წერს თქმულებას ეფთვიანზე. ხაიდანაც ჩანს, რა არა-  
ამქვერთიერა შარავნდელი იყო მისილი ეფთვიამ ხე-  
ლორელმწივე ათინელ ბერთა ითავიანც. ერთი მათგან  
განსაკუთრებით მტკაველია. ერთხელ, თანამედ ჰევე-  
ხან მავიოგარაფება, ათინის ბერებს ეფთვიანს მეთა-  
ურობით წყისამებარ, რომელიც მიღებულდი იყო ათინ-  
ზე ფერისცვალებას დღესასწაულისათვის, მათს მწვერ-  
ვალზე ავიდნენ, ჩათა დამე ვაიოთა და დვისსმანთ-  
რისა აღესრულებინათ. რიდა ვაიფიანს წარჯას შე-

უდგნენ და ეფთვიანმ ლიტურგიის სიტყვებში წარწერ-  
ქვა: „მღვდისა ვალობასა ვალობდეთ“ ხილი მწე-  
მა მიუთხვ: „წმინდა არს უფალი საბუთი“, სინაღდ  
ვაიღვდა და მწა იჩრა, მება შიშით ქვერდელს  
როგორც ქრატებს მოწაფენი თაბორას მათა ვიფრის  
ცვალების დროს, ხაზს უსვამს ზეგარეთ ავტორის, და  
მზილივ ეფთვიან იდგა, ცუცხლის სვეტს დამგავებუ-  
ლი.

თავისი ირა მამის — სულიერისა და ხორციელისა,  
რიგორც მათ ბერძნული „სტოვარების“ ავტორი უწო-  
დებს. — ათასებს და იოჯავს ვარდაცვალების შემ-  
დეგ. ეფთვიამ არა მარტო ივერთა ლავრის წინამძღვარად,  
ამავედ ათასებს დიდი ლავრის ვანმეცხლადაც და მიუ-  
ლი ათინის სულიერ მეთაურად დარჩა. და მასა ცხოვ-  
რებას, რიგორც ჩანს, „იორავე მამას“ ცხოვრების ერთ-  
ვერა განმეორებად და ვაგარტლებად უნდა კრებულყო.  
თუ არა ერთი სურათებზე, იღვრული ხედავ, რომელმაც  
მის არსებობას სურათიდანვე განმეორებულდი ხაზე მი-  
სცა. ამ ხედავს შესაბამე მონასტრში ეფთვიანს მამის-  
აგან — იოჯავსაგან ადინდნა.

„თავის სიტყვებთა მისიდანა, — ვაფოკავცევის ვიო-  
ჯი ათინელი, — ვიდრე ყრმად იყო, სენითა მამარ-  
ისა შეუბრძოლდი იქმნა და სიკუდილდა მეთაქდა. —  
იტკოდა ნეტარა იოჯანე, ვითარმედ, „სასიებნა წარგ-  
წერა ცხოვრებისა მისისა, ჩამოუფ ვაგარტებდი მესხს  
შინა სულითა აღმოსვლასა, ვინაჲთგან არცაღა სიტყუა  
დაწიოზილდი იყო მის თანა, არცა ქმად, და, ვითარ-  
ავა შეუბრძოლდი ვიოჯ. წარკვედ ტიარას წმიდისა ღმრისი  
მშობლისასა და დავკარდი მისაზე ხატას წმიდასა დე-  
დოვლისასა და ცრემლითა მქერავალითა ვევედრებოდე  
უხარწველსა მთადის ქალწულსა ღმრისმშობელსა  
ჩათა შემწე ეურს და „უიო ღმრისაგან [ვარწმენდა ვან-  
ერნება]. და ვამყენ მუდგდებსა, ჩათა მწარადე აღმ-  
ოვდეს და აზარის კორცსა და სისხლსა უფლისასა. და  
ვითარ-ავა შეუბრძოლდი ვიოჯ და აღვიწარადილი ზი-  
ლადი. თუ რა-რა იქმნა, ვანავე კარა სენაკიანა, სადა-  
იგი დიდებუა მწიღარა, და მეთაქვადი ვითროზე სული  
სულნდულებისა საკუთველი, ჩამოუფ იქმნა მიზევდა  
წმიდისა ღმრისმშობელსა და ვითრე ეფთვიამ, ჩამ-  
ოვე მიდელითა მისითა აღდგომილდი იყო და რა ცხედარ-  
სა ზედა უკვლიოთრთ მართლი და უნაქვადი. და ვი-  
თარ-ავა ვანქარა გონებად ჩემი და ვითრევედ მის  
ვითარმედ: „ჩაა არს ენე, შვილი“ მითავი და მტკე-  
ვი, ვითარმედ: „არდა წარმომიდა ვინმე დიდებულდი დე-  
დოვადი და მტკე ქართულითა ენითა: „ჩაა არს, ჩაა  
გეღობს, ეფთვიამ“ ხილი მე ვარქე. ვითარმედ: „მოვ-  
ენდები, დედოფალი“. და ვითარცა ენე ვიქე, მიზევად  
შენ თანა, აღდგა რე ვეზონს რე ვართლად ცხელად  
უხარწვი“ და ასე ვარცა, ვითარცა მხედავ, უკვლადვე  
არღარაბა მელმის“. და იტკივდა ნეტარა იოჯანე, ვითარ-  
მედ: „მერ ვანამდმე მწიდა უხარწვი ქართულად და  
ფრთად მწეხარე ვიოჯ ამის პარასავთ, ხილი მეთარ-  
ისა დიდებულადი, ვითარცა წარარა აღმოდინე ქარ-  
იული სიტყვა ეფთვიანს პირად“ ვეწმინდეს უკვლითა  
ქართველითა“.

ეს საკუთველი ამხავ, ვიოჯი ათინელის მოთხრო-  
ბის ეველაზე ბრწუნვადე ნაწილს რომ შეადგებს, უფ-  
არს შეამქვედავი, ვიდრე იგივე ათინის მთაზე მონას-  
ტრა სარქვადი, არ შეუტარება თავის ობუნდულობაში ქარ-



ველ ათონელთა ბერძნულად „ცხოვრებას“ ავტორს. ეს მხოლოდ საქმიად შრომად აღვსიანება, რომ ეფუძნება. შეგება ან საღვთო წერილის შესწავლის ღვაწლს. დიდი წახალისება მთავრად ავად გახდა „და იმდენად დაძაბულდა, რომ საკვირის პირას მივიდა. მაგრამ გადარჩა ანა მეტრეველთა წამლობით, ანაშენ დედოფლის ზვენიას ღვთისმშობლის ჩარევით, რომელიც სიწმინდა გამოცხადდა და სიბრძნულე უწყალობა“.

მწელი შეხატნება ანა, როგორ გადგრძობდა იოვანეს მოთხოვნა და რა დონეზე დაეცა ბერძენი ავტორის ნაწარმოებში. თითქმის რაღაც ძალად გადაწერა ეს მდებარე ეპიკურ და ცარიელი ქრესტოფორა. გაქრა ბერძენულად — პირდაპირა მნიშვნელობით. ეს ბერძენულად, ეფთვიანეს სენაკში შესხვდა იოვანეს რომ იგრძნო, გაქრა ამაღლებული უბნობა ეფთვიანება და ცოტარ არსება შორის. თითქმის გაქრა თვით ცოცხალი არსება — „დამეხუდა დედოფალი“, რომლისგანაც წილად დაეძრა. დამოხლო, მთელი ეს სიციხე-სოფელი სიხვედრით მხოლოდ სიწმინდა იქცა. მაგრამ მთავარი დანაკარგი მანაც სხვა — გაქრა ეს რამდენიმე სიტყვა: „მტკუნა ქართულითა ვნითა... ქართულად ქსნილად უბნობა...“

ბერძენი ბერის თუ მისი წყაროების ითვსუკავებას სასწავლებლობა ამის გადმოცემაში მათს მტკიცედ მოტყუებულობას ვერ მიაწერო, რადგან ამჯერ ნაწარმოებში ანა ერთი სასწავლო მოთხოვნით დაწინაურდა და მომდომებით, და ეს შემოხვევა, თუმცა სიწმინდა ქსეულად, ავტორის თვალში ხომ სასწავლოდ არ გამოიქცა, ღვთის გამოცხადებაში და სწავლითა უფროსი განკურნებაში ათონელი ბერისთვის დაუქრებელი ანა იყო. მაგრამ ეს სხვა სიტყვა — „ქართულად ქსნილად უბნობა“ — ქართულადვე წარმოთქმული იყო უვლად-წილის ბერ და ხაზგასმული ვანაკურთხეული გარემოებით — მისი პირადი გამოცხადებით, ანუ მოხედვით. მოლოდინდელ და უჩვეულო სურსებებთან გადამწული-და ბერძენ ბერს, თუკი ამ ამხავ შეიწინარება.

ეს წრად ქართველ ათონელთა „ცხოვრებას“, როგორც მისი დროინდელი ათონის ბერძენ მოხანადრეთა წინამორბედებს ამხავს. ამიტომ მათ ქართულ წარმოშობას, ეფთვიანეს (მხოლოდ ეფთვიანეს) მთარგმნელობით მოდერნიზაციას, ანა, რომ ეფთვიანეს, ავტორისაზე სიტყვა, „გვამდიდარა ამათი (ქართველთა) მადლად ერა იქროს ნაწარმოებებით, და უფრო დაამტკუნა ისინი (ქართველები) და სახელოვანად გამოამანა, ვიდრე კარისმს-თავისი ერა სხვა და სხვა გამარჯვებით, ზოლი კრესობსა (კრესობს) — მრავალი თავისი სიამდიდარი“ — უკველადე ამას მათს მათი ბიოგრაფიის კერძო მხარედ განიხილავდა. ზოლიც ეს სხვა სიტყვა — რაღაც მხავება მეორეობებდ მდენებას — არამეველებდ ზადიდა ამ კერძო მხარის წინას, ივარიონის პირველი მამების ქართველობის მნიშვნელობის, ამდებურად წარმოამენდა ივარიონ დავრას შექმნის და ანბე-ბნობის აზრს. ეს ეპიკურად იმ სხვით, რომლითაც მას გორაკი ათონელი გვამდიდარა, ანა, სიამდიდო სტრელს თუ დავიკავო, უფსკრული მეცნიერებასა, ანუ შემეცნებასა, და ბერძენმა მაგოვარაფმა თუკი ანადა ამ უფსკრულში ჩახედვას და ამქობინა უფრო მოკრძალებული, სიმკვებრად უხაფობო ვარიანტა.

ეს თითქმის კიდევაც ვაშაფიხობდეს გაორჯო მანქანადელს ამის თაობაზე, თუ ვინ ასწავლა ეფთვიანეს ქართული, და სრულიად გამოარცხნავს ამას მისი რაღაც შემუშავებრად ჩაქვას. ბერძენი მაგოვარადელს თანახმა, ვერ საქართველოში უფროს დროს, ანაშენ შეასწავლა ეფთვიანეს საღვთო წერილს ქართულ ენაზე, თუმცა ეფთვიანეს თავისი ნიჭიერებას წყალობით მისი მადლად დაწველდა დიდ წარბილებას.

შეჯიბ ვერა თანამედროვეს თვალში იქმნელების ბერძენული წინამორბედი უფრო მოხერხებულად უნდა გამოიყურებოდეს. რომ მონასტერში, ღვთისმშობლის ტაძრის ბერძენი, მცხოვრებ ბიჭებს მამად დაავადების დროს ღვთისმშობლი დაეხმარა, აქ არაფერია დაუქრებელი სხვებით შესაძლებელია ახსნ, რომ ეფთვიანეს ეს სიამარა ავადმყოფობის კრახისულ ღამეს ენახა, რომ შეეფთვა მოქობინება დაიწყო. ამავრად სასწავლო ადვილად მღვდლობის სრულიად ბუნებრივ სავსეს. მისევე დაედა ამისა, ვიოვანე ათონელის მოთხოვნის უფლებად ბეღელითა და ბერძენი ავტორის დამხმარე ვარიანტის გათვარება შეტად სახელოთი ნახეს წარმოადგენს. ანუ ბერძენი კო ანა, აუბლებლად გვიდობდეს ქართულ ენას და კულტურის შესაქვლელობა ივით ღვთისმშობლებს მიუწინააღმდეგობის, ბოლის და ბოლის, ანა ერთი ეროვნული კულტურა, არამაღებს და შეტადვე სახელოვანი ქვეყანაზე კიდრ ქართული, ანუთი განსაკუთრებული და განსაზღვრული მფარველობის გარეშე განვითარებულა. ანაშენ ამიტომ, რომ ეს თითქმისდა უწყინარი მოქმედება — არამეველებების ზვეულებლობით შეცდამ ან სრული ამბეღალია, რაც წარსულის შესწავლის დროს ისეთივე ადვილი და აუბლებელ საქმედაც გადავექმს. როგორც ბრძნა ნაწლავის ამოკეთა, — ვაუუნებს შეტად მამად აუბლებლობის წინაშე — ეფთვიანე ღვთისმშობლი იოვანეს ათონელის, საქართველის აბტორაში ერთი უდიდესი სულიერი მოძღვრის, პატრიონებასა. და ეს მხოლოდ ამიტომ, რომ მას მაგრ მოყოლილი ამხავი სცოდნება წრეს, რომელიც ზვენს ვიოვანეს თვითონვე შემოაფხვანდა.

ამისიანა, თუკი დავაგვირდებთ პირველ ათონელი ეფთვიანეს, ანა, თუ რომელ ღმერთს ემსახურებოდნენ, რას საძებნელად გადმოიხვეწენდნენ სიწმინდობად, რა სულიერა თვისებების გამო ვაიოვანა მათი სახელი, რომელიც ეთრონად აღწედა ბიზანტიის კერძის სახელმწიფოს და შიკვად საქართველოშიც, უსიციხეობად ვაღიარებთ, რომ შეუძლებელია, ამ დანახიანა წრადინა წამოხელოვი უბრალო შედომისა მცდარა წარმოდგენა კო ანა, (ახსენავთ ანაინა დასწავლული), ანაშენ შეგნებულად და ზოგადადსული მონაქრია, რაღაც ეს მოთხოვნა უნდა მივანინათ, თუკი მას რადილობა შევარტათ ექვს.

თუკი ამ ეპიკურად ათი სასუქის შემდეგაც მკითხველის აღუღება შეუძლია, წარმოადგენია, როგორც ითქმეფება ეს ეფთვიანეზე. რომელიც ამ გამოცხადების მოწვე, მონაწილე და მისიან იყო. ეს ზილვა, ეს ზეითორი შეგნება მხოლოდრა ენას და — უფრო ფართო — სიწმინდის სიყვარულის გამო, ან უკეთილად არც ერთადერთი, არც პირველი. ვერ კიდევ ილამპოზე გაიკვირებდნენ ივარიონის მიმავალი სინდარნი იქმნელებს ილამპოდ სავანეთა მამახალისზე, რომელმაც არ შეუფარა მისიან მისული ილარიონ სასწავ-

უღმრთესი მოწოდებით. „მას დანება, — ბუკონინს იღობისას „ცხოვრება“, დადგრა წმინდა და დოვლი ჩვენი ღმრთისმშობელი რახებთ მამას-ბაბასა მას და პრევა: „...ნუ არა უწყია, ვითარმედ მრავალნი დაკვრებულ არაან მთას ამას მთისა ენისა შეტყუებულნი...“ ამ რთოდენი მათ არა შეიქმნარებენ, მტერა ჩემდა არაა!“, საუბრადღებდა, რომ აქაც ქართულების აღსანიშნავად მათი ენა გამოყენებული.

ზოლო დააბოლებით იმავე დროს, როცა ვფრთხე იყავს ხელის ელახა, სინამ შიშულ აქაურს მონასტრის ქართულნი ბერის იოანე-წიხიშვილმ, ვინ იყოს, რად შეაკრებულმა, ჩაწერა ჩამდგომებ სტაჟონი, არანაკლებ საკვათავლო, ვიდრე იოანეს მოთხოვნა.

„დამარხულ არს ენა ქართული დღემდე მერგად მოხელის...“, რაათა უკვლავს ენას აღზრდომ ამხილის აწით ენითა, — წერდა სწილი დაფარულია მცნობელი. — და ესე ენა მინათა არს დღესამდღე... და ესე ენა შექრული და უცხოებელი სახელითა უფლად იხათა, მდინარე და დაწრებული, მრელით დღესა მან მერგად მოხელისა უფლისასა“.

ქართული ხილვები გამონაკლისს არ წარმოადგენენ ერთვლ კულტურისა ისტორიას. შობს რომ არ ვეძღვით, შევადგინა ვახუშტისი სიმბრეა ამასანი შექმნათან დაკავშირებული თქმულებება, მაგრამ იხილის მარცხ ვაწყობარებული სახითათ, სმარაკლითა და ბაწურწალებით გამორჩევაან. როგორც უნდა შევხედოთ ეს წინაწარმტკველებით, ხილვები თქმულებება — მიეღო ეს მისტურა ენათმცოდნეობა განსაკუთრებით, მდინარე ერთა და მათ დაწუნებულ ენათა ცხოვრებაშია რა ძალად მოხელედა ჩვენ წინამართლებს ის ბაწინა, რომ ქართული ენის წინაშე და ბევრები ისეთივე საღვთოა, ისეთივე ნათნოა ზეცის თვლელში, როგორც დღეობარება გზარული, ვერძელი და დამონებრა შეტყუებულმა და დაწრებულმა. შემდგომი ეროვნების განხილვობა და ვაქანება, საქართველოში მანამდე არასდროს რწთვებლობება პოეტური კადნიერება, ვინ იყოს, სითყვის იღებდეს ამ ხილვებში. ამ ზღაპრულ ზმანებაში, რომელიც ეწეოა ურმა ვფრთხივებს სიციხისისა და სიკვდილის საზღვარზე.

ამ ხილვებისა და სხვა ათასგვარი ბერბის სმარაკულ, რომლითა ვაწვება ქართული ენისა და ქართველობის საყვარულს ასწავლიდა ჩვენს წინამტრებს, ხადებს აგრეთვე ერთ უცნაურ აზრს, რომ მათთვის ეს არცთუ ადვილი საგანი იქნებოდა. თუ დავაკვირდებით, ერთვლთა იდეა ყრული დაქმნება ფებს ქართულ ნაადგურება ამ მოკლენას საზოგადოებარებო აქრებდა და აზარათხედ უარყოფითად უმტკივნეობდა ჩვენს ისტორიასში. მაგრამ ამხვე შიშული ქართველები საუკუნეთა მამდელნი ითვისებულნი აუწყან საკუთრის ეროვნებით შეტანებტე ვატაკებისაგან, თავისი ქართველობით დატყუებულისაგან.

ავტრია მონასტრის დამარხებლის ცხოვრება ამის მწვერვარ მავალითს წარმოადგენს, თუ ვარგოვებანი როგორ ავრებდნენ ქართველ კაცს სამშობლოს საყვარელს. როცა იოანემ იქაში და მამობლირისა სმარაკულს, ამას, ის თქმა უნდა, პატრიოტიზმის ხეობი არა შეიკნდა რა. პირიქით, სმარაკების უკვლავ „რეპობობობობობ“ შეგონებს შეებატვისებობა: „მტერ-იუფენ კაცისა სახელდუნნი თუნა“, მაგრამ ეს ვაფრთხი-

ლება ძალთა მანამდე იყო, სანამ იოანემ თავისი სულისა არ სხედელი. ამერგადან ქართველთა ირგვლირად ქარ კლიბობს, შედმედ აიონდეს, ეფრთხივებს ვაწმინდანს ათნასებს წინადადებამ, თორწივებს ვაწმინდანს, ანალი ბეზა მისცეს იოანეს არსებობას, და მოხედუნდეს უკვლავს უყარდით ამ წრესში ოქმა, „ტკბილნი უფლებანი უფლებანი და მშობლიურისა და მშობლიურისა ენის მსახურების უღელიც დაადგეს“.

კიდევ უფრო დაამატებდა ქართული თემა ეფრთხივების ცხოვრებაში შემოგზარა. ხაველითა წამოყვანილი სამშობლოდან, ის იზრდებოდა და აფრთხივებდა სმარაკლითის უწყინდებს ადგობდეს, ბერძნული მონაწივნობის ერთა უღადებს წარმომადგენლის ათასად აიონდეს სმარაკული, მწვენიარად ფლადან მხოვლირისი, აქნეს უკვლავი მდიდარს, უფადვად თათბით ვაწმინდებელი რუდუნებით დახვეწილ ენას, რომელიც ვსას უფსნიდა მას შეუდარებელი ბერძნული კულტურის ამოღწერად საგანბრებო; მიღებული განათლება, აკურთხა ნიჭი და შემობრუნდა, სმარაკული პირად გამოხედებოდა, სახელდეს მერგე რომის უმადლეს სახელმწიფო და საკვლავი წრეებთან იმის საწინდარს ქმნიდნენ, რომ ვფრთხივებ იმდროინდელი ბერძნული ცივილიზაციის ერთ-ერთ-ერთად ვაწმინდებელი, მას კიდევაც შეხებავდეს ერთხელ ურველები და უმწინდელივანებს კვათრისს არჩიებანს კოპია, მაგრამ ვოველივე ეს მოკლედობებმა მოწოდებებამ შეყვალა და ვფრთხივებს გული და ვრცება შორეული სამშობლოდან და დაქმნებულთა დედა-ეზობიანდ შემო აბრუნდა.

როგორ ვაგვო იღებოდა ბრძანება: „ქართულია ქსილად უნებოდა“ — აქნეს, არკულ ანეთი ადვილი ამოკანა იყო ეფრთხივების, როგორც ახლა ჩანს, როცა ამ ამხებს საუკუნეთა სმარაკლიან ვაფრთხივებს. და ვრამ მან შექრული ამის ამობნა, ეფრთხივებს შიარგმნილობითი მოღაწეობა, მისი ვაქანება და მოკვლვობა ჩვენი ისტორიის ერთ-ერთ სამსახურს წარმოადგენს. უმთავრესად ამ წლებში, სანამ მამამისი კანწირიელი იყო და ავტრია მონასტრის საწყებებს თვლიდნ უძლიდა, ეფრთხივებმ თარგმნა ბერძნულიდან ქართულად უარსავა წიგნი, „რომელითა აღრიცხვება ქნილ და (თოქმნი) შეუძლებელი არს“, გიორგი აიონდეს მოყავს 48 წიგნის — „სწავლათა“, „თარგმანებათა“ და „ცხოვრებათა“ — სათაური და შეენიშნავს ამასთან, რომ ეს ეფრთხივებს თარგმანთა მხოვლად წაწილია, ზოლო კ. კვადილიანს გამოთვლილი მათი რიცხვი 100-ის თუ 180-საც კი აღწევს.

ეფრთხივ თავდათმეობელი მუშაობდა. მისი პიოგრაფის ვაფრთხივებით, იგი თარგმნიდა: „შეუხებუნებულად... დღე და დღე... არა თუ უღელმთა და მთაწმიდას იდენ... არამედ სამეფოსიცა (კონსტანტინოპოლში) და ვსასა და სხუთსა ენვითარათა ადგოლითა“. იოანე ზელს უწყრად და თავისი შეიღის საქმიანობას. ვინ იყოს, სწორედ მან ვაწმინდარა ეფრთხივებს, როგორც უნდა ვაგვო მიღებული მყვნება. იტყუნს მამად იოანემ: — ვვადუობინებს გიორგი აიონდელი, — ვითარმედ: „შეალი ჩემო, ქართლისა ქვეყანა და დიდად ნაკლულეთან არს წიგნივან და მრავალნი წიგნი აკლან და ვხედავ, რომელი (რომ) ბერძნობა მოკლედობა შენდა. აწ იღუწე, რაათა ვანამრავლი სახილდელი შენი ღმრთისაგან“. და თუ ვფრთხივებ იყო სულის ჩამდგმული და მთავარი ფაფურა ამ შიარგმნილობითი შიძინობისა, თანდათან მის არცელიც

არმ შეიქმნა, იოვანე, როგორც წინამძღვარი იყვანა მონასტრის, ის კაცო აქნებოდა, ვინც ამ ფართო მღვანეობის გარეშე პირიბეზე მოაწვდა, წიგნების ვადანერა და საქართველოში ვადანერა მოაწყო. ამ მოწამლის კიდვე ერთი შედეგი მნიშვნელოვანი მონაწილე ყუადო — დიდი ეროსიალბრა, რომელმაც ეფთვიანებს პირველი თარგმანები დიდი სახარულით მიიღო და, თითქოს საქართველოს სახელით, დაიწყო მათი მოხიბვლა ახლ და ახლ წიგნებს. მან საქველმა, ვიოჩა იოხენდლის მოწოდება, ეფთვიანებს „ახალი იქრისიანა“ დარქვა — წოდება, რომელიც შუადი საუკუნის შემდეგაც გაიხსნა ბერძენთა პავიოგრაფთა. ეფთვიანებს თავის დროზე თანამოსწავლეც გამოიწვდა, მისი საქმის გამგრძელებელი იყო თითო ვიოჩა მოწოდებული, უფრო მოგვიანებით შვეთაზე დიდი ანტიოქიის მახლობლად ამავე საქმეზე დიდი დარჩა ერთე მსოფრ. და მანაც სწრაფე ეფთვიანებს დარჩა სახედაშიდ რეკლამაციის განახლებამა, რომელმაც ქართულ კულტურას მოახდინებს უსხვიოში გახსნულმა ქართველებმა ირა ათხელეულთა სახელარზე.

არა თქმა უნდა, მარტო ეფთვიანებს მიერ ნათარგმნ წიგნთა რაოდენობაზე არ იყო ეს დამოკიდებული, არამედ ამაზეც. თუ რა წიგნები თარგმნა. ხოლო ეს იყო უმთავრესად ქრისტიანული ბერძენულენოვანი ლიტერატურის მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები, — სწავლანი ხასილი დიდება, შრომები გრიგოლ დულისმეტველებთა, დიდი მკაჩი ეკსოტელისა, მაქიმედი აღმსარებელთა, იოანე ქობინა-დმწერელისა. ერთი აღმაიანა — ეფთვიანე მოწოდებულთა ცხოვრების განმარტებაში — ქართველმა ერმა უმადლესი ხარისხის მთელი ლიტერატურა შეიძინა.

არც თარგმანების რაოდენობითა და შემადგენლობით ამოიყვანება ეფთვიანებს დავაწდა. თითო ამის თქმა შეეკიდებოდა, რომ ზენა წინამძღვრებულ შეიძინებს დიდი ბერძენული ლიტერატურის ნაწარმოებები, ამის ნების ეფთვიანებს თარგმანთა ხარისხიც გაადილეს. ჭერ კიდვე მაქიმინის აღნიშნავდა, რომ ეფთვიანებს ქართული არა „უწმიდეს უკველთა ქართველთა“, და შეუძლებელი იოვანე ეს შეფასება შემოსვლითი და მოუფრებლად დასდებოდა. ვიოჩა ათონელი ეფთვიანებს ნაცხ და მის თარგმანებს კიდვე უფრო მადლად ახსილტურ შეფასებას აძლევს, როცა ამბობს, „ეფთვიანთა თარგმანი, ვიოჩა მათ პირველთა (წმინდა წერაღის უძველესი ქართული თარგმანებისა), ახლარა გამოჩნებულ არს ენასა ზენასა და ეკონებს, თუ არცადა გამოჩნებულ არს“. ვიოჩას — ეფთვიანებს მოივარ სულიერ მეტადიანებს და მისი დავაწლის გამგრძელებელს, თითონაც არა ერთი ელასიკური თარგმანის ავტორს, რომელია შორისად არს „წიგნი საფსაღმუნე დავითი — სამკურლი და ვერჯენი უკველთა წიგნთა“, ვიოჩა მკირის მართებელი განსაზღვრებით, არაფრად სჭარბებოდა ვადანერებული და დამუსხარებელი ჭეხა-დიდებხასილის მიმართთა და ბერს სხვაზე უფოესად შევლი სკეპისად, პრიფესიულად შეფთვებინა ეფთვიანებს ნამართმა.

ეფთვიანებს მიერ ქართულ ენაზე შექმნილი ლიტერატურა დიდი ხანა ზენის კულტურის, ზენის სულიერ კოხის ცხოველ ნაწილს აღარ შეადგენს. მისი ნათარგმნი წიგნები — ანტიდებტაღური გმარობის, თავდ-

დებული შრომის მოწმობა — განისვენებენ საყვარელი როგორც თირნივეს ქაქვის პერანგი ივირჩინა საყვარელი, და მისი დავაწლი იხვიოვე დედადურა სახარული შორეულ მოგონებად, ეროვნული ეპიოსი გროგონა სწიყინაველ ენაზად ნარბოვადგებთა, რუბინი... ვიოჩა თირნივეს ან ვახტანგ ვორცხელის დავაწლიანებს, მხოლოდ სხვადასხვა დროს, ზოგჯერ სხვადასხვა დროს ნაწარმოებებს — „დასწერაღი...“ ზენისა ცოდველი-სასა სახელსა — ანონიმურად თუ თითქმის ანონიმურად გამოცემული ზოგიერთი მისი ნაწარმოები და თარგმანი საშუალებებს გაადილეს უფრო ახლი მანარადღან შევხედოთ მის საქმეს, ბრძვალთა დროს გამოცემული, წარმოადგინოთ. არა ატყარათ ეფთვიანებს, რთი ვამადიდა მან თვისტომების ცნობიერება, ზენის კულტურა, ქართული ენა.

როცა კობიბლოს შუა საუკუნეთა ავრონების და სიტუაციების ერთ-ერთი შედეგობა, იოანე სინელის „კიბის“ ეფთვიანებულ თარგმანს, ვანციფრებებს აქვებს, როგორ შეეძლო ამ ბერძენულენოვან ქართველთა თავის დროზე რომ „მთად უხსნიდა“ მშობლიურ ენაზე, ვადილეს ახელი შესანიშნავი ობტატობით კსოპობისობის ასტრიაში ერთი უფადესი ფსიქოლოგისა და გულისმობადელების და ვირტუოზო მწერლის აზრები და დაჩაფრებები, მისი დეკლარის სიმდიდრე და ნაჩაფრებება, შემუშავებული, კვესმარტად სახელოვანი ბერძენილოვან, მკაფიო დასაბამება-განსაზღვრებანი, ეფთვიანებთა დაბრკოლებებს ხომ არა მარტო დედა-ენის პირველთა თვითი ცოდნა წარმოადგენდა, არამედ ახლ, რომ ეს ენა თითონ ამტოვებოდა ჩამოყალიბების განადაში, მისი პიტენციურა სიმდიდრე ნაწილობრივ თუ იული გამოყვანილი და ლიტერატურაში სახსარად მიღებული. არა თქმა უნდა, არსებობდა წიგნის ვარკველად ეწოდებოდა, ლიტერატურული ტრადიციო, არსებობდნენ „ის პირველი“, ხადიო წერაღის ძველი და უხსნელი მოარგმნელები, რომელია წინაზე თვით დახელოვნებული ვიოჩა მოწმიდელი ბიდი თავს, არსებობდა ირაიონელური და ნათარგმნი „ცივირებები“ და ლიტერატურული ტექსტები, დაბოლოს, უმადლესი ზეპირი სიტუაციებები.

და მაინც უკველივე ეს ნაწილობრივ თუ უწყობად ხელს ახელი თავისებური ნაწარმოების თარგმანს, როცა-იცა სინელი მანსახლისის ნაწარმობა, ვიოჩის ეფთვიანებზე უფოად ამ წიგნის თარგმანს, მაგრამ „წინა ტრადიციო“, როგორც ხანს, მტკად არახსარბილად გამოცუტებოდა. „კიბის“ თარგმანის წინასიტუაციო ეფთვიანეობისწინა: „ხოლო რომელსა გამოკრებული იგი მკირადი პირველ თარგმანს...“ მრავალი შრედად დეიწერა და მრავალი დეიწერა ამისთვის მე, ვლასკიმან ეფთვიანე ბრძანებითა წმინდასა მამისა სემონს იოანესითა ვიოჩამს ეხე“. თუ შეაძლებსამებრ წარმოადგენთ პირიბებს რომელშიც მხადებოდა ეფთვიანებს თარგმანები, და მათ შორის, „კიბის“ თარგმანიც, მისი ხარისხი, სრულყოფილება ამოველ სისწილად წარმოგვაფრება.

ბერძენი მავიოგრაფის მსგავსად, არც ვიოჩა ათონელი იმარტობს, რომ — ამქვენიერ გამოცხადებამდე თუ მის შემდეგ — ეფთვიანე ზეულებრივ ამქვენიერა უნისი იყო განსწავლული. „წართუანა საბუფოთა შეიღო თვისი ეფთვიანე მამანა იოვანე და პირველად ქართული სწავლთა ამწავა და მარტო ბერძენულად განსწავლ-

უკლებლივ სწავლულებითა სრულებით". მაგრამ გაიჩინათ ეს ხელის ახ გამოჩინებას იღუპილი გამოცდების ნაპირიდან. განა ფრანსაჲ. იქნებ. კიდევაც აკეთსანს, ჩინოვან — ვარდა ზოგადი დარჩენისა — იგი არ საქმიანი და აუცილებელიც. ამიტომ, რომ მასში შემთხვევითი თუ შეგნებულად ვიჩინებ არა მისი ნაწილი — „ქართული სწავლა ასწავა“ და „ბერძნულად გასწავლა უკლებლივ სწავლულებითა სრულებით“ — ერთმანეთს დუპარასპირა და შეტყვევად წარმოაჩინა განსხვავება იმდროინდელი ქართული სწავლისა და ბერძნულ სრულ სწავლულების შორის. ამ განსხვავების მოკლე დროში ერთ ადამიანის ძალისხმევით დასაძლევად თუ არა, საგანძობლად შეტყობებისთვის მანაც საქარა იგი არ საკარგელი შევუძლიანება, ეფთვიან რომ მიიღო. ვიჩინებ, ეფთვიან შემოქაღრ და თანავე, დროვე, საფორტებელია, კიდევ უფრო მზარად აღქვამდა ამ განსხვავებას, კიდევ უფრო ნათლად შედგად სწავლულებისა და მადლის, წყაროსა და შოკორების შეფარების ეფთვიან შემოქმედებაში.

სალიტერატური ენა მის არა რადი განუწყენებულ ცნება, არამედ საქმიან კონკრეტულია. ეს არ ენა, რომელიც ლიტერატურის ნაწარმოებებში ახმატება, რომელიც წიგნებში იჩინა თავი. თუ ასეა, არ გარეგნობა, რომ ქართული ენა არაა დიდად ნაყოფიანად იგი წიგნითა და მრავალი წიგნი აქვდა, სალიტერატური ენა სიღარიბისა და ნაყოფიანების ნიშნად. შეიძლება ითქვას, რომ „ქნაღ უმარობა“ არა მარტო ეფთვიან არამედ თვით იმდროინდელი ქართული კულტურა, ქართული ენა. და დიდებული სტუმრის გავლენით ეფთვიან ამ მარტო თვითონ ისწავლა ხსნაღად, თვითონ დიდ უმარობა, არამედ ქართული ენა აღლებებარ დასა სარგა.

იოანე-ზოსიმეს წინასწარმეტყველება ქართული ენაზე აღიზნება და მოწოდებაზე, მის გაქაზებულ ძალას და მოთვლილად, ბრწვანულ გამოცდებებზე, იქნება, არა მარტო შორეული მიმავლის განქვეყნება წარმოადგენდა, არამედ ამ ენის მრავალსაუკუნოვანი თავგადასავლის ერთ დამსახურებულ ნიშან-თვისებასაც შეეფერებ შეგნებ, ამ შემთხვევაში, ქართული ენის მიერ აღტობის შევითილი წარმოადგინო. როგორც უფრო ჩაბნის, „ძილის“ ან „თვლილი“ ხანგრძლივი, სიუყუნოვანი მონაკვეთები და შესანიშნავი აღმტყნის, „გამოცდების“ ბერილები. ქართული ენის პირველ გამოცდებებზე, რომელზედაც ცნობები მოგვარებებს, ეს და ჩვეულებით მივე ფარმავებს მოღაწეობა, რომელშიც — საუბრადებო მოწინააღმდეგე. — პირველად საქართველოს ისტორიაში მიაჩნა ქართული ენის უპირატეობისა ქართლის მიწა-წყალზე. ფარსიანებში, მატაინეს ცნობით, შექმნა ქართული დაწერლობისა და შევითობისა მარტომ ამ შევითობისა ნიშნების ცნობი თუ თითქმის სრული უქმნილობა გამოვლენის სერიო, რომ ფარსიანის ანხანი ჩამოვიწიო საუბრე ელოდებოდა ქართული ენის მეორე გამოცდებებს, რომელიც წმინდა ნიქოს მოღვაწეობას უნდა დავუკავშიროთ, როცა სახელმწიფო ჩაეყარა ქართულ შერდობას, შეიქმნა ვიჩინებ იოანე-ზოსიმეს მოგნებულად პირველი იარაგებისა და იაკოს უპირატეობის შედგენა. შეიძლება კიდევ რომელიმე ასწავლულის განმავლობაში ქართული ენა, ქართული შერდობის თვლემდენ — საქმიან ნელა იტყებდენ

ძალას, თუ არა საიდან განმდებოდა ნაყოფიან ენების წლის შემდეგ წიგნითა და ნაყოფიანების ქართულის ქვეყანაში. იოანე-ზოსიმეს წინასწარმეტყველებას თანხმად, იქნებ, ასეაუკი — რუსთაველის სახე-სულხანის, ილიას შემდეგ — სინავედის წიგნითა და კიდევ ერთ გამოცდებებს მივდევთ.

ერთ ამეთ გამოცდებებზე, რომელზედაც დასაძინ მისცა ბრწვანულად კიქვს ქართული ენის ისტორიაში, უნდა ჩათვალოს ეფთვიან მოღაწეობა, და — განსაკუთრებული ვარაუგება — ეს გამოცდებებს მიხდა ამჟამად საქართველოს ფარგლებს ვარეო, სხვა ენის, სხვა კულტურის წიაღში. სახელმწიფოდ, ეს იყო იმდროინდელი საქართველოს ენაზე მიღიარა ბერძნული კულტურა, რომლის ძალდაც უნდაც ერთ გამოცდებებზე ქართულ ენას. „კობის“ ეფთვიანსებული იარაგის არა ამ გამოცდების უმარობა წიგნი, თვითონის სახელმწიფოდ — მდიდარი, მოქნილი, ნათელი, უმეტე ენისა, რომლის ძალდაც გამოხატობს ქვეყნის უდიდეს საქართველებს — ადამიანის ხელის ენაზედაც ვიჩინებ ვიჩინებ და მოძრაობა, აღწერის მისთვის მიწვევითი ქვეყნის წვეგრავლები და შევსული ჩარკუტები, და ადგილი მისცეს მხოტუქ მუშობისა — ადამიანის ხელისა და მისი სუბტი მხარეების ცოდნის ბუნებრივ თანამეზარას.

„ბრლო იგი სრულია მათ დარსრულებული სრულები, რავამ მოვიხვე კისხა თანა, ...ეგრეთ წმინდა ყოფს გონებასა და ნივითაგან სიფლისათა აღტაცებს, რომელ უძებნისა ენითა ცხოვრებასა მისისას... ნათესა უდიდესა მას შინა ზეცისა ბედებისა გარდაიხდის“.

კვლავს ამოიღება ვანობრება არა სწორებისაგან და ვანობრება ცოთილი, ბუთლითა შეიწმუღო სიტყვა და ფარსი ცრუნი, უფსკრული არა მანქანებისა და ძვირის ხუცებისა, სწავლა არა მრავალბრებასა და ხელმოვებით ბუთლი, მტერა ვანობრება და მორჩილებისა და მომარტულებული (მომარტულებული) დაცობა, წინააღმდეგობის სიძლიერისა და ამარტულებული დამტყუებული, მარტულებული სინაწილისა და ვანობრება გლიჯისაგან, მტერა აღსარებისა და მოუყარული თვით-არტულებობას, წინააღმდეგობა უფნებლობისა და დიმილი ვანობრება ზედა, ქმუნებასა მისულელებული და კრალბრება მამოკუნებელი, და ცხოვრება საეშეპო.

„უკლებლივ ზედა უმარტულებად ბრწვანისაგან მზე, და უკლებლივ საქმიანი შინა იოების ცუდად მრავლობა, ჩამოვი, რავამ ვიჩინებ, აღმინადლის გონება ზედა; მოლო რავამ ვანობრება, რათამაც არა საყნაუარ გქმნა მარტუა ზედა, კვლავ ამას ზედა აღმინადლის გონება ზედა, ვიჩინებ ბრწვ ვარა; რავამ შედგობისა სიძლიერა კეთილი, ავამდლო და, იოგის შევითობის ძვილი აღმინადლის გონება ზედა; რავამ დავდენი, ვმადლოდი, რავამ ვწარმავიდი, ეგრეთვე ვევი, რათამაც მიავლო კურის-თავი ესე მორტობა, უკლებლით ცვალი მისი აღმინა-იოების განქვეყნებულად ხუცობა“.

„უშარან ურასა შახათისა და დღესასწაულისათვის და ნაყრავანსა მონაწილსა შახათისა და კეთილსიხებისა წელიწადითა უწინასრეს გამოიყოვლად აღცხებას (დღე-გომის) და პირველ ენისა მამშადლის სანაყრავი“.

და ეს ენა — ბრწვანულად, მოხარებულად, ნათესავ-რავანი, მატყვანი ერთი წიგნის, ერთი ნაწარმოების ფარგლებში კი არ ჩვედა, არამედ, თუკი მასწავლიდ

ნიშნებს და ათავსენ და ვიზიტა ათონელთა მიწმინდა  
ხეცნიდით, დადალოდა იარგანნიან იარგანნი, მო-  
ედინებოდა ათონელით სხვადასხვა მანასის, სტი-  
ლი და ღუბუბა შუამდგენლობის წიგნის სახით.  
და თუ საუბრე-საბუჯის შემდეგ, რუხივალს წარბი-  
რდევინებ, დასაბო სპიქედ გადამკეთებ — ღუბუბა ღუ-  
ვა", ასეთი სამდიდრის საწესის, რუხივალის პიქსის  
და მისი ეპოქის სხვა დიდ ნაწარმოებთა უსასრულო  
ენობითა მდინარის ცხოვრება სათავს ვეფთვანებს შე-  
სიქმედებით უნდა ვეცდეთ, რომელიმე აქვან ასე  
უღრმად ფრცხლის მამოღებ შეუძლებელი ქართული  
ენაშენების მკაცრობა და თანაც პარავლმა ქართულ-  
კულტურის ნათესავს ნათესავს, რა შეუძლია ცრუად-  
ერთი კაცის შეგნებისა. ასეთი გამოვლენა ვეფთვანებს გა-  
მობრუნებას იმდენად მძიმედ შეუძრავ მოწოდებებზე  
მკაცრად ეს მხოლოდ ნაწილი იყო იმ პასუხისა, რომელიც  
მისმა სუბს, შეგნებებამ და დიდებულნივებამ მოაშა-  
და.

უკან იტის, ვეფთვანებს თავდავიწყებულ შთარგნულ  
ხალს მიღვარებოდაში რიგის განწმდა ახალი მომართულე-  
სა — ქართულიდან ბერძნულად იარგანს, ვიზიტა მოა-  
წინდელი ვეფთვანების მხოლოდ, რომ ვეფთვანებს შერ-  
საშუალო იარგანს შირაქული და მახლობელია, და  
იარგნულია მისთა წიგნთა სიტყვობა, ვიზიტა წებ-  
ტირისადა ქმა-მადლი, იტის უკვედა ქვეყანასა  
არა ხოლო ქართლისას, არამედ სუბარგნისასაც, რა-  
მუნდ ხალგაობა და ახურება და სხვათა ახალგნე-  
მე წერადნი ქართულისაგან იარგანსა ბერძნულად".  
ვიზიტა მოკლედ ატორისება ამავე შესაძლია, ათ-  
ბრძ, რომ ეს ვეფთვანებს ნაშრომთა მხოლოდ შერაქ წა-  
წელი, მაშინ ასეთი მისი მოკლე ხალგატატური დეწ-  
ლის — ქართული იარგანების ამახსენ კი ვიზიტამ  
ნაწარმოებზე, ასევე როგორც ბერძენი ატორის წიგნ-  
ში, საქმიან მოკრძეხებელი ადგილი უკეთა, ვინაღ-  
და ვიზიტა მისც კლმონის ბოგრაფიის კი არ წერდა,  
არამედ მოდევნე ბერის „სტორების“, რომლის პირ-  
და სხვადავ ვიზიტამ შეგნებოდა კი (თუმცა ცოცხ-  
ლი ვეფთვანე არ უნახავს), მისივე სახელაგის სიდიად  
სრულიდა.

მაგრამ ეს მომენტია, ვაკრით აღნიშნული ვიზიტის  
შერაქ და სრულიად გამოტოვებელი ბერძენი მკოვ-  
რადის ნაწარმოებში, — ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი  
ჩვენს კულტურის ისტორიისთვის, ერთი ხელეობა ცხო-  
ვრების დასახორციელებლისთვის. ამავე ადგილზე, აქვენი  
რომ აზრობა, რათა თავდაშენებით ვეფთვანებინა ნა-  
ღუბნეანი მშობლიური მხარე, მშობლიურად კულტურ-  
ის წილზე აღმოაჩინა იარგანისა და ქვეყნიებების უე-  
რადღეს ღირსი ნაწარმოები. ჩანს, ეს დიდ ადგილზე  
იმ სავანებო სიტყვათაშიც, რომელშიც ბედა ჩაუვინა,  
არა უკრავდა მშობლიურ კულტურის თვითმყოფელობ-  
ის სერგანებას, მისი გრძნა არ ახერხდა თვალწინდ-  
ელი ბერძნული ლიტერატურის ხილვით, და მისი ვად-  
მოკრძეხების ვამოტრებულ პრიცეპსზე ახერხებდა  
იმის განწყობას, თუ რა აქლია თავი ამ „სრულ სრულე-  
ბას“ და რათა შეუძლია ვამოტრების ეს უმდიდრესი  
ერთი ქართულია დარბაზს უკრძ.

მართლაც, ქართულ ლიტერატურას, თუმცა რიცხობ-  
რად ამ მდიდარი არ იყო, იმ დროისათვის ვამრდა  
უკვე ამდენიმე მსოფლიო მნიშვნელობის შედეგია.

და თუდენად შედეგებში არ ეთვლიყო შეგნებისა და  
მისი „წამებაში“, მაშინ მათი და სხვა ქართული სერ-  
რების ამებზე შედეგად ვეფთვანებებზე საქართველო  
ახალი სერგინედავ მკაცრობითა და ასევე დროს, ესე  
ხელეობას ქვეყანა, სადაც მათ ვამოტრებებზე  
ხედებს, მაგრამ ვეფთვანებს, ჩანს, სხვა სერგინედავ  
ახლებური მოხარა იზიდავდა შესაძლია, ის ვამოტრებ-  
რომ ზღვის, ბერძნულ შეგნების რომ ემართა, შეუძ-  
ლია თითქმის უსრულელად შთარგნის ცერტრაციისა  
და სხანსისდა ვარგანულად მოკრძეხებულ შედეგებ-  
ში, ანდა თვითონაც თავისი წიგნის და შეგნარგნებათა  
ეს უფრო ფართო სახეობებს, უფრო მეტ განსჯენს  
ვინმე, ვინმე ექვითა, „ვენსკისა წამება“ დაუხერ-  
ხებდა სერგინედავ მისცედა, თუმცა ასევედაც ჩაიღწე-  
ნიმე წერადნი", აქვე, სწორედ ასეთგვარ მასალას წა-  
მომადგენლებზე, მაგრამ მოკლე მისი ნაშრომი ამ რი-  
ცხადან ქვეყნიებად ირავინდებოდა და ივანსობრად  
ახალი ქმინება იყო.

თითქმის, გეგე-„სტორების“ იყო — ანდელი (თუ  
ეპოპული — ძველად ეს სახელწოდება ირავი ქვეყ-  
ანზე ვრცელდებოდა) ქართველთა მიღვარების უფლის  
წელი იოდანსისა და მისი მოძღვრის ბრძენი მოღვა-  
რის თავდადასავალი, მაგრამ უკვე მისი ქართული სათა-  
ურებზე — „ხალგაობისა“ და უფრო მეტად „სობრძე  
ხალგაობისა“ მოკავშირებზე, რომ ეს ჩაღვს სხვა სა-  
ხის ნაწარმოებზე, რომ ქართველთა წმინდანებს „სტორი-  
რება“ უჩვეულო, მწილად განსასაზღვრულ ლიტერატურ-  
რულ ფორმით გადამზადდა, სხსულიერო რომნი,  
როგორც ხშირად უწოდებენ, ანდა, ვიქცია, სხსულიერ-  
ის-თავდადასავალი მოთხრობათა, სწორედ ეს უჩვეუ-  
ლი ნაწარმოებია იქცა იმ ნაშრომის საფუძვლად, რომ  
მდელი სახსურები ძველად მთარავა ვეფთვანებ თავის შე-  
რჩე ნაშრომის, და, როგორც აღნიშნა, მთელს საქ-  
მინობისათვის.

რომდეს და რა ვითარებაში განწმდა „სობრძე ხალ-  
გაობისა“ ამ ქართულ ენაზე, ამ საერთოდ ქვეყანაზე, ამის  
გამო სხვადასხვა აზრია არსებობს. „სობრძე ხალგაობა-  
სა“-ს, ანუ ქართული მკულ ვერისი შესავალი იყო  
ბრძენი: „ავთრობა მკულ მანა იხი, ეს სოფრის პა-  
ღუბნეობისა, ამოვიწყო იდენზე ათქედ და მის ვიცი-  
წიგნი ესე მონღოთა წაწიგნისა“. ხოლო „ხალგაობა-  
ნის“, ანუ ვრცელი ვერისის, სათავო წარმოდგენს  
მის ანდელი უფლისწულის თოდანის, მისი მათს ახე-  
ნესისა და მისი მოძღვრის, ნეტარი მათს ხალგაობის  
„სტორებად“. მაგრამ ჩვენი ეპოქის შეცნობისა უფრო  
ვლესისა ამკიცებდა და ამკიცებს, რომ ეს მოთხ-  
რობა ხელეობის დასახარებლად ბოგრაფიის ვადამდე  
რება, რომელიც ერთადერთი ვაშა ვადლიდა და, შესახა  
მისად, სარწმუნოებრივ ვაჭარებებისა იყვლიდა, არა-  
ვინის მეორე, უფრო ახლებური მოხარგნება, რომ მა-  
ღვარაჟისა განწმდა, როგორც ფილელორის ნაწარმოე-  
ბი, ანის იმ ანდელში, სადაც ერთმანეთს ხედებოდ-  
სხვადასხვა ტიპის კულტურა, და თავდაუნებ მართ-  
ვითა და განსჯავებულ ნაწარმოებობის მქონე სარგ-  
დობითა ხარბოო ეთვინებოდა იყო, მაგრამ სულაც  
არაა ვამოტრებელი, რომ ქართული ვერბობის მოხ-  
ციებებზე ქვეყნიებად მდგომარეობის ასახვადნენ და მოთხ-  
რობის საფუძვლად წამდელი ამხევი ედოს ამის სხა-  
რგებლიდ ამდენიმე არასიტყვობის მიწმინდა შერაქვე

ლებს, თუნდაც მოთხოვნაში გაცრია აღნიშნული ვარგობა, რომელიც ახალგაზრდა ისტორიული მოქალაქის ანარქულ გეგმს, რომ „აღვლი“ შიდაც — ხალკუ-არსა და იოდასის ხაშვილად ადრე ვარგობაზედ და ვიფილა და მხოლოდ ახეგნეს, იოდასის მამა კვლავ ადღობის აქ წარმოთხიხა და ქრისტიანებს დე-ვის დიუფურ. ანგარიში ამას უნდა ვაგვიოს, რომ იოდასის, როგორც წინდამისა და, ეს იგი, ახალგა-რა ისტორიული პირის სახელი ეფიციენს დროს, ანუ რაც იგივე, ეფიციენს მთავრა შეტანული ათონის ქარ-თულ ლტოლვილად კრებულში, და აქვეან მოხვდა მოკვანეობის ეს სახელი სათამარე ბერძენულ ტიტულატ-შიც, შეხვედრამ მის ხალკუარისა და, ზოგან, ახეგნის სა-ხელეუბნო შემოქმედების). მასხადამე, ან ეფიციენს ან საქმეში ზვეწიანს უტნის რაც იოდასის ეფიციენსად ანდა თვითონ შევიხი ის, რაც ხარვეზად მოიხსნა, უნდა ვიფიქროთ, ეროპირივინულად და თვითნებურად კი არა ანაშუდ სხვებთან ბჭობის შემთხვა, ან სხვებში შევიკრ-ლით ვაფუღისხობი პირთა ათონის ბერებს კი არა, არა-შედ ეკლესიის თვალსაჩინო იტარებენ, მაგალითად თხზულობის აქტიუბისკოპოსი, ანუ, ვიორჯი ათონელის საბერძნო, კათალიკონი, რომელთანაც ეფიციენს დიდი მტვირბობისა და მჭიდრო ურთიერთობის აკუსტრირებდა სხვაგვარა თვალსაჩინო ხალკუარის, იოდასისისა და ახეგნის ვაწარმადენებს საკმაოდ ქარაფუტბულ მოქმე-დებდა წარმოკვიდვებს: არასოდეს არსებულ პირთა მოპირადე ამხავა ქარაფუტბო ბერებს ნამდვილ ამ-ხად შეტარებენ და მათი სახელეუბნო სასწრაფოდ წინ-დამთა ხაშვი, „სხოტრება“ — სიწყობაზედ და სახელ-დახელად შეფუგნილად საკალობებსა ლტოლვილად კრებულში შეტარებენ, და მათი შედგომში შევიკრ-ნენ მთელი საქრისტიანო. თუ არადახვდა შეესამბენ-სებო წარმოდგენა ეფიციენს ათონელის პარაკუნებს ამხელ ვიორჯი ათონელის მოკვანეობის:

„წესა იგი მამისა ჩვენისა, — წარს ვიორჯი, — რომელ, უტყოთ დიდი ჩამად საქმე არს, ვინა სახე-ფოცა, ვინა ბჭობა, ეკლესიას დიობნის (მოღვაწეარ-ქება) ძმანი, და უტყოთ საქრებულთა ჩამად არს, მის თა უტმის, რომელსა აქვს მის საქმისა შეტნობება, — ვინა თუ სიმუდელია იუბის, ვინა საბერძნოცა, ვინა სხვადასაქმს, — და მათ მათი დიობნის ხაშვიის (თით-ხარებს წინამძღვარს იოდასი)... ჩამეთუ, დადაცათუ ვი-ველსა საქმესა შეტნობი იგი სამ გზის სახატელო მამ-ხის ზღვის ეფიციენს, ვინა დადიანთა სამ სიხელეობი: იოდასი თვითონ კობისა არა არს აწმიდა“, და კვლავ: „და უტყოთ კოდასის ესე უტმ (უტმობად) წმიდასა მამისა ჩვენისა: უტყოთ ვიციენ ბუთუალოთ ვინა ეკლ-ესიისათუ, ვინა ძმისა ვისოცხე სიტყუად ჩამად უტმ-ობარ, და ამისთუ მტკიცედ დიობნისა (დიობნის), რა-იო, უტყოთ შედამიწეობი არა აციდარ, ეკლესიადე არა აციდარს მოქმენება“.

იმ წესს, ამ სიძინებას და სიწყობებს, რომელსაც ეფიციენს ეკლესიადე, მტკიცელებად წარდამან და წარმავად საქმეებში მომართული, ეკვის ვარგობა, ან მნიშვნელოვან, სასახესმეცხედო, ისტორიულ მოქმე-დებში დაიცავდა. დიუფობრო ამან ეფიციენს პირადი ირმავე აღდი — ამდლებული სიღვიძო მოღვაწისა და სახელეუბრო ლიტერატურის დახელეუბნული მსიდე-ნისა, და იმ დასკვნადე მივალთ, რომ ამ შემთხვევაში

არა მარტო გამოირცხვლია ცოტად უნდა იყოს შეგნე-ბული ვაფუღება, არამედ შეიძლება კი შეგნე საფი-ქრებელია, თუმცა შეიძლება, და უტმა უნდა ვარგობის გამოირცხვოს.

მაინც უკვე ხალკუარისა ქარაფუტბო ვარგობაში არს მოქმენტი, რომელიც ამართლებს (სიხელეობის) შეტნე-როს ეკვის მოთხოვნა ამის აჯობაში, ხილი ბერ-იგ მხრავ, ეფიციენს თვისუფად მოქმენს და ვარგობ-იან, ესაა შეიძლება. ფანტაზიური სიღვისკეთუ-ბა, რომელიც მთელ მოთხოვნის ვასდევს და ეტახტულ მომხარ ამხავს მხატვრულად ვანოვადიებელი იტრი-ხის ხაშვიის ანიჭება, ფანტასტიკური, უღარბულად გამოიყურება აქ მოთხოვნისა შემთხვევას — უფლი-წილის ქრისტიანს რეველ მოქმენს, საშეფიციენს უარის უტმის და უღამოდ ვანოვარსა სიღვიძო მოღვაწის-ხივის, თუმცა ამ შემთხვევას არა ერთი პირადივინულად დამოწმებელი ანალიკია ვანისა, მაგრამ ეველადე სა-ხელე და სიღვისკეთება მრავალრიცხვიან იგივენი ვანინებდა, რომლებსაც მოთხოვნის დიდი ნაწილი უკ-ვია, ხალკუარის აჯობაში პირობობის იგიობან იგი დიდი შევიციენ — ინდიელი ესოქი, რაც უფრო სავარ-სებოა, თუ იგივეარაქება შეიძლება დროთა დანახება, — ანუ თუ ესე, უმთავრებად მათი წყალობისა „სხოტრე-ბა“ სიღვიძლად წინდამის მოგარების ზვედლ უტრე-ლებს და ახალ მოქმენად იქცევა, წიგნად, „რომელს, ზენა სერვარს საქმეს ამის სიღვიძლთან, უტრად სარ-ხელეობი სიღვისაში“, როგორც თვით მოთხოვნის და წვედობი სტრატეგება ვანსაღვარს, სერვარ ამის და-ლით, მოთხოვნის აღნიშნულად უნარა ვაფუგადა თვისი-ფარგება და მიღლი მთელი ეს სიხილდებო მასად რაც მასში ეფიციენს სწავლულებს და საგანმანათლებ-ლი მომხარებებსა შეტრებას).

თუკი შევადარებოთ ერთმანეთს იოთქი იმ სამახსი-გრო სიღვიძლად ამოტივრულ ირ ხაშვი — ეფიციენს და ვიორჯი ათონელის თარგმანებს მათ „სხოტრებებში“ შემინახულ ჩამოთვლას, დიუფობნო უტრადესადე ვანს-ხევატებს, ამ ირ დიდი სიციენისი მოღვაწის, ირთ ათი-წელი მოარგმნელის სიღვიძო მხატვრებთანა შიარს რომ არსებობდა, ვიორჯის, დაახლებამდე დიობნის შეწ-რადობისა, შვიდი წლიდან მომოსვას, „ნახარება მოწ-რადობისა“ მსოფლიოც ვიორჯი დიუფიციენის მოწ-ფის არტივებულადე ასეტირებში, შედარებით ვი-როდ, იოთქის საეკლესიო მხატვრების ფარგლებში ვა-ვედულ ქრისტიანობაზე მოქმენს — დიდი სუყესარი სა-სიღვიძლო ეკლესიისა, ხაშვიება გამოირცხვლი და წიდიციენს, — აქვედ გამოირცხვლი საწილიციენს — სტრატეგარისა საწილიციენს, — დიდი პარაკუნობი — საქმული ეკლესიისათა, „დიდი მარტობანი“ და სხვა ამ-დიობარი არს ეფიციენს ვასიციენსა იღებენ წინდად სახელეუბრო სიღვიძო, მაგრამ მრავალი „სწავლანი“ და „მოარგმნების“ (ვანარგმნის), „მომხილვანი“, „სხოტრებანი“ და „წიგნების“, აღმართის ენებთა და სიხი-ლებთა ატლასა — იოდასი სიღვის „კობე“, შუა საეკლესი-თა მხატვრის უმადლებს მიღწევებს — მარჯი ეკვი-ბილისა და ასე ასურის ვაწმირტარი მთავრადეობენ იოდასი სიღვიძო საეკლესიო, კონსტანტინე პოლში სასწავლობს, კვირობა და მდევდელმოთავისა ში-ნაკაცის ინტეგრების მრავალფეროვნებაზე, ვინც ეფი-ციენს სხოტრებასა და პარაკუნებს ვაეკლესია, ზოგიერ

თი უცხოელი მკვლევარის მსახვად, ეცხად თვითონ აღარ  
შეხებდა ვაიჩვა ათინელის ცნობას. რომ ზღადავარა  
ნის ბერძნული ვერსია ეფთვიანს ეკოვინს, აღარ და-  
წყებს ამ ჩოლისათვის სხვა, უფრო სანდო პირის ტყ-  
ნის. სწორად ეფთვიანს ბერძნული სწავლულება ერწე  
შის ანდო-ქართული ზღადავარის სიბრძნის, რომლის  
საყენო ავსთხიანი ერთად აგრძელებენ უფალად ცნო-  
სხსა და მსქელისას ქრისტიანობის არსსა და შის ის  
ტრასაზე.

თანამედროვე მკვლევარმა, ქართული და ბერძნული  
ტექსტების შედარების შედეგად, აჩვენა, უსავედურის  
ეფთვიანს, რომ ზედმეტად გადატვირთა მოთხრობა ასე  
თი სხვის მსახლთი და ნაწილობრივ წააღვარა შის ამ  
საღვთაბერძნული შედგარის ნაოცრად და მკვლევარ მოხა-  
ზელისა, შეუსრულა შისა შანგანი ენერგია, გაწვდილ  
ასკეტური სულის გზებისა, წუთისოფლისადაც ბერი-  
ისს ცესებდა, რომელიც გიგანტებს ქართულ ზღადავარა-  
ანსა. ა. ვ. ახუბლიაძე წერდა, მაგალითად: „სურათულ ტექ-  
სტში მრავალბუნებულობისა და სიტატების ნაწილობა შის  
ლოდინ და საღვთისმეტყველო ნაწარმოებებიდან...  
ენერგია თბობის სიმატრად და მსატრულობს, დამა-  
სხიანებულ ქართულ ვრცელი რედექტორისთვის.“  
შეგრამ აშგვარა კრიტიკის ეველი მსურველმა ერთი გა-  
რეზოგია უნდა გაითვალისწინოს — უნაკლები პოპუ-  
ლარობა, რომელიც მოთხრობის სწორად ეფთვიანს-  
ულ ვარაზტს ზედა წილად. შისა შექმნიდან ახლო პე-  
როდში დაწერილ ქაქუტერა ატეკთია, რომლის შედეგადაც  
ეფთვიანს ნახელდა იოანესმა, დათინურად დაწვენიუ-  
და, ათუდლობით ენაზე, ბოლი ზოგადიო მოაგონე —  
ორჩეა და სმწერა, და ამ ატეკთის ძალა დღემდე არ  
დაშრეტლია, ადგან ბოლი დრომდე ახალი და ახალი  
თარგმანები კეთდება. ბოლი გვიანი შუა საუკუნეების  
მანძილზე ეს იყო ერთ-ერთი ეველად სკოლისა წყენი  
ეკრისის ქვეყნებში. შინ გამოიწერა უამრავი ვადკეოე-  
ნა-გადამწერლობის პაროსნა და პოეზიაში, შის გმირებ-  
სა და სოფეტებს ნატავდინე მოსატრებიან და ეკლესი-  
ების კეთდულში. შათი სახელებს, ვარლამად და იოანე-  
ფად გადამკეთებულ თუ გასწორებულ ეფთვიანს შერა,  
აბარტდინე პატარაატეკთია და უბრალე ბერებმა. უფრო  
მოკვანებულმა, ზღადავარის მოტრეკები და მოლოინად  
სიფეტრა გამოიყენეს ინგლისში შექსპირმა, ებანეთში  
ლოპე დე ვეგა და კალდერონმა. ასე დღესწრებლად  
შისედა ეფთვიანე ამ „სასიანი“, სადემკონად წაყვარ-  
და შამამ, რომელიც გაიგონა, რომ ქართული „არა-  
მსურდადნა სათხიანია და არის სურდ არას ბუნ“.

ვარაუდობენ, რომ კიევის რუსეთში ეს წყენი პარტე-  
ლმა რუსმა ბერმა, კიევის მღვდლის მოსატრის დამარ-  
სებელმა წმინდა ანტონიმ ჩამოიტანა, რომელიც ზებად  
თიონზე და შეხაძლია, აგერია ლავრაში, აღკვეთა  
1616 წლის მახლობლად, და მოგვი დიდი პერაოფის  
განმავლობისა „წყენი ვარლამ. გამოხატულმა სულის  
სარტეველი“ გაგრცელებულიობით შეხაზე ადგილზე ამ-  
უოფტობიდა, სახარებისა და ფსალმუნისა შერდგან. უწე  
წმინდა ანტონის უბნებელი მოწამეე არა მარტო ვარ-  
ლამის ნახელე ატარებს, არამედ ზოგადიო საძიებოც  
მოხმტრებზე — ეკოლშობილდერი წარმოშობა, შამის  
ძლიერი წინააღმდეგობა და ლამაზი ქალის მოგზავნა  
მოწონებლობის გზადან შეუდგენის მიზნით, შემდეგ შამი-  
სავი ბერად აღკვეთა — უფდისწულ იოანესის თე-

გდასხვად იმერტებს, და თვითონ ახლო მდებარე  
მასთან მოსულ ქაბუკს, შომხვალ ვარლამს, სწორედ  
ფრთხილი სიტყვით ზედება, როგორც ზღადავარა იოანე  
სათის სურათულ უდაბნოში გაყვეს შის, აქვე მოხანს  
— დადგარაოვანი შობილებს გათრეხებულ წყენულად  
გობას, შეუდენის აგვე ზეახს — შექსპირის სურათულ  
და ლეონტეპეტრებისა და კოლოკურია „ეკლესიის მო-  
დერის“ წმინდა თიმა აქვენიელს ზიორგადიში ვიოუ-  
ლობით, რა არის ეს, უბრალე დამოხვევით, „უყვადი  
სიტუაციის“ განმეორება, რომელიც მხოლოდ ძველ-  
ანის სინამდვილეს ადარტრებენ, თუ, ამასთან ერთად  
ამ განსაკუთრებული ადგალის მოწმობაც, რომელიც ამ  
წყენის გმირებსა და სიტუაციებს მოთხვებლად ფართო  
ფენების ცნობარტუბაში ეკავა. შეგრამ ეფთვიანს ნახე-  
ლეთი გავლენა ეკრისის ერთი ცნობარტუბასა და ეკლ-  
ტურაზე, შეხაძლია, არ შემოიფარვდა ასეოვარა ბრწე-  
ნიად, და უფრო ღრმა, თვისობრივად, ახსებობა სასათი-  
სა იყო. ვინ განსაზღვრავს, რა რილი ითამაშა „ერო-  
ბული სულისკვეთების“ ჩამოყალიბებაში ამ ფართოდ  
გაგრცელებულმა წყენმა შისი უნაკლები, ქართულ ზა-  
ღადავარაში დამახლული და ეფთვიანს შერა განვითარ-  
ებულ და გაფართოებულ სინოგონა, რომელიც კ არ  
ეხრტენა ეკრისიანობის, არამედ მარმონილად ერწვამა  
სწმინდე და სწავლულება, სიხრტე და წრეული შერა-  
ხიარობა, ამ ქვეყანის მოწვევებლად, ამაღლებული სწრა-  
ფეა და ბულის ამანუებელი შიწერა თავდადასხვადი.

მოთხრობისა და შისი გმირების ცხოფენ ფართო პო-  
ბულარობა იმაზე შეტრეველებს, რომ ეფთვიან, როგორც  
მოხვეული, ასეთივე შესასწავლა ინტერესითი ზედმედ  
ვანდობდა, როგორც უდევლად შის თარგმანი შეშ-  
ობისას. შერის თქმაც შეიძლება, იქნება, „ზღადავარის  
სიბრძნეში“ ამოღენა ახალი აუდიტორიის მოიყვება შე-  
დლი სწორედ იმ ცვლილებს წყადლობით, რომელიც შ-  
სში ეფთვიანს კალამი შეტრენა. მოთხრობის ქართულ  
გარაბტები, როგორც აღნიშნა, შიწერა და ენერგულ-  
ასკეტური სულისკვეთებისა გამოირტევა. ზომ არა ეს  
კომდე ერთი მოწოდება შისი გმირების რეალიზის სა-  
სარტეველიდ მოგან — ფიფტრის ასკეტებსა და წუ-  
თისოფლის მორტულთაგან — ზომ არ უნდა მომდინა-  
რებოდეს ეს განწყოზობლება, რომელიც საეკვია, შიწ-  
რისაში მიღელი გარტე მომუდელა შურტენაში თურ-  
ეფთვიანე მხოლოდ თარგმანი მოთხრობას, და შისა-  
დამე, უყვარებლად დარტეკება ამ განწყოზობლებს, სა-  
ეკვია, მოთხრობას ცხოფენ ფართო მკოწველი შედის  
ნა. ის შიწერა აფუდა, რომელიც ატრეკება მოთხრო-  
ბის გმირებს, ვეღარ განხვებდა ეფთვიანს ფრის ქრის-  
ტიანთა ფართო მსების საერთო კეთუთობებად სხვადა-  
სხვა ქვეყნებში. ეფთვიანე თვითონაც თავადმებულ-  
ასკეტა იყო, რასაც საგარტეზოდ აღნიშნავს ვიორტე  
თიონელი, როცა წერს, რომ თავისი თარგმნელობითი  
ღვაწილი ეფთვიანე აღსარტლია ამის მიზეზადეად, რომ  
ამეე დროს თვისს კანონსა (ასკეტურ მოქმედებათა)  
საუვედლდელი კომენტატს, დიდას და შიწება, ძლიე  
რად აღსარტუბება“. შეგრამ ის სხვა ეკოპაში, სხვა ბ-  
მოსფეროში ცხოვრობდა და სულ სხვა მოწოდების კ-  
ცი იყო, ვიდრე მოთხრობის გმირებს. შის, ცხოფენ თავ  
დადებითი და ნაყოფიერად რომ აზრობა ამ ქვეყნისათ-

ვარ, ადამიანებისთვის, სამშობლოსთვის, ვერ დავკმა  
 უფროდებდა ანტიკურად გრძნობის მკვნივარე, მაგრამ  
 ერთფეროვანი წვა, შთამბეჭდავად მაქსიმალისტური  
 მაგრამ ვერც შეუფერულად სამეარსოვე, როგორც მხო-  
 ლოდ მრავალბუნებრივად საყურადღაო მოქმედების არსე  
 ხადაც მოკლე პერიოდის კარნახით ან ვარკვევითა იძუ-  
 ლებით იმ დარჩება კაცი არა, ერთობის შეუფერულბე-  
 უფრო შექმნიანებელია. წუთისოფელი ახსნება მისი  
 ვის თავის ირადიონი — როგორც საფრანგე, მაგრამ  
 აგრეთვე როგორც საყოფარო ძალის მომხარებლის, „ე-  
 თილ საქმეთა ზეობის მოპოვების“ საშუალება, როგორც  
 მტრებულბეს ან გინიერ და ხელელ ქალწულთა ცნობი  
 ღია სახარებლისეული იგავის ვანმარტებისა. ქრისტაანო-  
 ბა მისთვის მარტოვე შემოძახილი კი არა ამა სოფელი  
 დან განსკვეთად, არამედ მდებარე და მრავალფეროვ-  
 ნი კულტურა, რომელიც მოიცავს პირად ასეუხასად და  
 მოუვასის სამხარებასაც, ზებთა გამოცხადებებსაც და  
 ადამიანურ სიბრძნესაც, მაგრამ უპირველეს უკვლისა  
 ქრისტაანობა ერთობისთვის შექმნივებს, კვლევას და  
 განმარტების მადლიანი ობიექტა, და მსავსად იმისა,  
 რომ ასობტებს მოძღვრება ერთობის ვადმოცეხით მარ-  
 ტო ასობტებისთვის ვანუთვინელი რელიჯია არა, ასევე  
 მის მიერ ვადარქმული ვარდაშისა და იოსალების ამა-  
 ვი ვარდაქმნები საყოველითო საყოფარე, ერთგვარმა-  
 ვილის წინადა თითოეული ქრისტაანისთვის, მოთხრო-  
 ბის უყოფრებს ანტიკურად მამარულბეს შეცვლა,  
 შეწელება თითქო თავისთავად, თვით ერთობისთვის  
 შეუქმნივლად მოხდა, როგორც ვადამკვიტებლის პირადი  
 ვანწყობილებას და მოთხრობის ვადამარტების ვარდუვა-  
 ლი შეფერი მსქელბათა და ახსნ-ვანმარტებათა მარკვე,  
 სანუთვარე ანტიკურად შენარსს რომ იყო მოკლებუ-  
 ლი, მაგრამ ეს ცხადლება ავტორედ დროის ერთგვარო-  
 ნისანი იყო, ქრისტაან ერთა ისტორიაში დამცა სხარედ  
 ვრო მომენტი, დამარტულს უახლოვებობდა მხოლოდ  
 ზეცისაკენ მომხრიული ქრისტაანობის, უკველავ ამქვე-  
 ენორისაგან ღტობვას ათასწულელი, და აქვებობა  
 სხვა ვადა — ამა ქვეყნის დამარტობის, შეუქმნების  
 ქრისტაანულ ნიადაგზე აღმოცენებული ერთიანი მხოფ-  
 ლი ციკლონისთვის შექმნის ათასწულელი.

ზერძული მოთხრობის ავტორის ვინაისა ფროთა ვა-  
 მნაჯობისა თვითვეებს მიცა, მხოლოდ ცალკული  
 ზენაწერებს ატარებდენ მის, ზოგჯერ, დამახარებულ  
 ხაზულს (მაგალითად, „ეფრაიმი წინდა კაცი“). სწორად  
 მოთხრობას ითანე დამახკოელს მარწარდენ, ამ ახსნ  
 დღესაც ადგა ზოგჯერო შეცნერა, და პირველი ცნი-  
 ბება ერთობე ვერადელს შეხადლი ავტორობის ზეს-  
 ხეხ უნდობლობით იყო მიღებელი. მხოლოდ ბოლი  
 დროს, უცხოელი და ჰენე ქართველილოცების ძალის,  
 სხვათ ეფთობებს ავტორობა შეტ-არკებად მიღებულ  
 ფაქტად იქცა შეცნერობა შირას, მაგრამ ანონიმურად  
 ამ სხვისი სახელით, შერწმული თვისი ქმნილებასთან  
 ერთობე ცოცხლობდა ათასობით შეიბეუღთა ვარება

მი ქვეყნის მრავალ მხარეზე საუკუნელი საქმელე  
 მოთხრობაში ვალმარსასა და ირდენასაგან ვადამკვე  
 და რთული, ზოგან ირდენასაგან მოქმედე ვან  
 პანვლო, უამრავი ვინაისა და ენუქმეფერული  
 ცა უთვასადე თართი შემოკვერდელი [ქვეყნის  
 ვალ ნაყოფადე, კაცობარობის ზმარული თართო-  
 ბის მამდით საშუალმებად იმ დროს, როცა ის პრ-  
 ტომაპ ვანდროვან, მიმცინავადე და მიუდრევაბედ  
 მიწნად რწებოდდა, და იყო ამ მოთხრობის ავტორ-  
 ელ ვაზეხ ვროი საყანბო მომენტი, რის შედეგადაც  
 ხალკიარის სიბრძნე შეელი ასალი კონტინენტ-  
 ცობიერი და აღმოსავლეთი დამავლეთიან შევარია, —  
 შირი ბერძენელი ვარაანტის შექმნა, და ეს იყო ბედო-  
 დადი წყალბობა მდებალი ერთსაგან, რომლის ქრთვიანი  
 შევარია, აქვებ, შეუძლებული იყო, რომ ეს ვარაანტი  
 ქართული რეპრესი საყოფრედლე ქართულ მინასტერა-  
 ქართველი ბერის მიერ მომზადდა, თუკი ისტორიულ  
 მოკლებებსში, ასევე როგორც ბუნებაში, კანონობი-  
 რებანი არსებობს და ამა თუ იმ საქვებს განგება ნების  
 მიერ და შეუძლებელი პარს კი არ არდობს, არამედ შე-  
 საფერის მაროვებს არჩება, წარმოსადგენია, ანუ უფრო  
 მწელი წარმოსადგენია, ამ დიდებულ საქმის შემოქმე-  
 დი რა ბუნების, რა ვულბის კაცი აქვებობდა.

ახელი იყო ერთობის მისთვის მერტე ნაწილი მო-  
 იბოვანზე ქართულად სწილად ელასარია.

**შენიშვნები:**

1. ითანე, ერთობე და ვიოტი ათორელებს ბერძენ-  
 ელ „ესოვარება“. ბერძენელი ტექსტი ქართული თარგ-  
 მანითა და ვამოკველეთი ვამოსაცემად მოამზადი პანანა  
 მამარებლა. თბ. „მეცნიერება“, 1982.
2. ლ. შენამლე ქართული კელტების კერა ათორენ,  
 თბ. 1982, გვ. 17.
3. ში. 10, 36.
4. ლორისა მამის ზენისა ითანე სინამთის მამა-სახ-  
 ლისის ვლემკო, რომელ-არს კიბე. — საქართველოს  
 კულტურის კლდედარი. თბ., 1986, გვ. 455, 378,  
 363, 323.
5. ლ. ქლემთა ირდენასის საგალობლის ასალი ვარ-  
 ანტი — ხელნაწერთა ინსტიტუტის მთამბე, 111, 1961.
6. პალავარანი, პალავარის სიბრძნე, წინასიტყვაობა  
 და რედუქცია პრთეფ. ო. ვ. აბელაშისა. თბ., 1962, გვ.  
 XXX არსულე ენაზე.

(დასასრული შემდეგ ნომერში)





(შემხსირის „მეფე ლირი“)

ნოდარ ზურაბანიძე

შემხსირის „მეფე ლირზე“ მუშაობა ო. სტურუაშვილი 1952 წელს დაიწყო. ეჭვ კიდევ არაა დასტოვებული სასახლეში რუსთაველის თეატრის საქაოლ გახანგრძლივებული (5 წელი) ხიზნობის დროს. რეპეტიციებს შორის არსებულ დიდ პაუზებს თუ არ მივადებთ მხედველობაში, სექტაქლის დადგმას (პრემიერა 1957 წ.) სპიი ავე დასპირდა. ამ პაუზებს შორის ო. სტურუაშვილი თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე დადგა ორი ოპერა — ო. კერძაძის „იყო შერევა წყლსა“ და გ. ენაშელის „და ახს მუხია“. რუსთაველის თეატრში ო. აბრამიშვილის „კვლელობა კალიფორნიაში“, მ. კვარაცხელიას „ას ერგასის დღე“, ა. კვიციანიძის და ო. სტურუაშვილის „კონცერტი ოპრა ვიოლინისაჲსი, აღმოსავლური სარკვევის თანხლებით“, რუსთაველის თეატრის დანა ამავე პერიოდში (ც. ა. 1957—1957 წწ.) საგანტროლოდ იყო პოლიტეხნიკის ზღვაგაყოში. დასავლეთ პერლიში, ავსტრალიაში, უნკრეთში...

მეფედავად ასეთი წყვეტადებისა, ო. სტურუაშვილი გონება და წარმოსახვა გაწყვეტებდა იყო დაკავებული შექსპირის ამ ერთ-ერთი ურთულესი, იღვრებულ მით სავსე და გრამდაროული ტრაგედია. ეჭვ კიდევ არაა დასტოვებული სცენაზე რამოდენავე ძირითადი ეპიზოდის სხვადასხვა ვარიანტული მონახა შეიქმნა. უკვე დასრულებული ზოგერთი სცენის რეპეტიციების დავსწავლიერ, მაშინ ზეშეუ განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას მოახდინა სექტაქლის დასაწყისში (რომელიც სექტაქლის სახილო ვარიანტი დაახლოებით) — ლირის შემოსვლის წინ ჩამოყარვნილი ხანგრძლივად, დამირყვეულმა დემონად, ძრწოლვით, შიშით, შორჩაღილი შეპერობად და ვარაიდებამ. მრავალი, უკვე დასრულებული სცენიდან მხოლოდ ეს ერთი სცენა დარჩა ო. სტურუაშვილი თითქმის უცვლელად, დანახუნა ამ მთლიანად უარყო ამ ძირფუძვლიანად ვადამეშვეა. ჩემი აზრით, ძალზე ორიგინალური და მოულოდნელი იყო ლირის პირველი გამოჩენა, სამეფოს დანაწილების ეპი-

ზოდის წინ. შემოდიოდა ვადებულად, მხიარული, ჩანაღილი სავსე ლირი, ღმირს ორიგინის და საბიუჯეტო ინტრიგების ტრეფალი. მას ახლდენენ ჰეტეატრები, კარის თეატრის მსახიობნი — მსახიობნი. არეული, დანახუნა რაინდები, მსუბუქად ჩაქმული მშვენიერი ანუღნი. ეს მხიარული, ხილიანი, ახალგაზრდული ენერჯით სავსე გუნდი მოედ სცენას მოედებოდა და მეფის მომლოდნე საზოგადოებას თეატრის სცენაში. ამ ეპიზოდის შექმნისთვის, როგორც ჩანს, რეჟისორს უბედა მსახიობს რეპეტიციები:

— „მოევი მის და დროსტარებას, მაგრად ჩახაზე კარი და შინ იქი“.

აი, კიდევ ერთი ვარიანტი სექტაქლის დასაწყისში, რომელიც თვით ო. სტურუაშვილი გამოხატა სექტაქლის პრემიერამდე ოთხი წლით ადრე: „მეფეს, ამ ზებერ დაშობულს, რომლისგანაც ვეღვაფერია მოსალოდნელი, სასახლეში კი არ ელოდებან, არამედ პატარა საკნში (შესაძლოა, წამების საკნში), ჩადასულად შემოვიდა ატმოსფერო და აი, გამოჩნდა ლირა — ფეხშიშველი, მოვარდი, სიძვის დიციებითი გასშეშორებული — საკუთარი პერსონა ისე ეკვლისშეშველ გონია, რომ ნებისმიერ ეპიზოდის უფლებას აძლევს თავს, სახელწიფოს დანაწილებას მან ჩიფტირებელი აქვს როგორც მთვარულული ზემორობა, როგორც ერთ-ერთი მისი უსასრული გამოჩენა. იგივე იგი სავსებით დარწმუნებული მომავალი დროის დროსტარებისა, ახლავს, რაც არ უნდა მოხდეს, სამეფო გვირგვინი მაინც შე დანახუნა“ (ეჭვან, „სოციალდენია დრამატურგია“ № 4, 1958).

აქედან იხილეთ ვიფორმო, რომ ლირა მაინც დამიხსნ თავს არ არიდებდა მრეშობას, შემოვარდობას და დროსტარებას მაშინ, როცა მისი ქვეშევრდომნი უბედად ხილატეში და საფუშეარეში ცხოვრობდნენ.

მართალია, ამ პირველი ვარიანტიდან რუსთაველის თეატრის სცენაზე თითქმის არცერთი ეპიზოდი არ „დაიხსნა“. მაგრამ მათ თავიანთი ძლიერა კვლად დაატყვეს სექტაქლის სახილო სავსე — მო-

საწყვეტი წიგნიდან „რეჟისორი როპერტ სტურუაშვილი“.

ნახელი იყო საერთო ატმოსფერო, გამოიკვთა მხა-  
ხოზობა მოქმედების და განწყობლების ეპიზოდები-  
ვლური კონტრები (ვაიხისნია რ. სტურუს ნა-  
თქამი: „შესაძლო ვარიანტების სივრცა სიციხეზედ  
აგრძელებს სექტაქლში და მხახიობებში მოხსენ-  
ელი მრავალვარიანტობა თითქოს შევნიდან ანათებს  
მსგავსად ფერწერაში ლენინგისის“ („სახეობა ზელო-  
ნება“ № 12, 1988).

„მეფე ლარის“ პრემიერის თამაში თეატრს მანც-  
დამანც თავის შიშობლიურა თეატრის სცენაზე სურ-  
და და არა პროფესიონატის სასახლეში ვარდა ამისა,  
რომ სექტაქლის სცენოგრაფია განაზრებული იყო რუხ-  
თავლის თეატრის სცენისათვის (რ. შველიძის დე-  
კორაცია ვრთავარა ანარკლია რუხთავლის თეატ-  
რის მეთურებელია დარბაზის, ოღონდ „დასხვრეუ-  
ლი ანარკლი“), აქ სხვა მოვლენებში თამაშობდნენ  
გარკვეულ რაზმს. რ. სტურუს ეს სექტაქლი თავის  
შემოქმედებებში ახალი ეტაბს დასაწყისად მიაჩნდა.  
„უვარკურ“, „კავასიური ცარცის წრე“, „ჩინარდ  
111“ და ამ პერაოდის სხვა სექტაქლები რეჟისორის  
შემოქმედების ერთ დიდ, უღერხად მსაშენლოვან  
ეტაბს მოიცავს. ამ სექტაქლებში დიდიწეა და  
სრულწმინდებს მაღლია რ. სტურუს თეატრალურმა  
ესთეტიკამ, მოაღწია იმ ზღვარს, რომლის იქით თეო-  
გამეორების, უკიდ დამკვიდრებულის ვარიაციების  
სამშობობებაა მახარებელი.

«Ричард III» в театре имени Ш. Руставели, как мы сказали, высшая точка, венец антиромантического, обращающего трагедию в гротеск, стиля. Но это и его последнее слово. Возможности стиля использованы до конца, до крайнего предела, и тем самым исчерпаны. Продолжать идти этим путем для режиссера — значит обречь себя на самоповторение, на возвращение в том самом заколдованном круге, по которому движется действие столь многих шекспировских спектаклей 60—70-х годов»... («Театр» № 6, 1982).

მის თეოთონ სტურუსად ვრძნობდა. „მეფე ლარის“  
პრემიერამდე რადენიმე თეოი ადრე (18. 01. 87). ვაწ.  
„თხადილი“ კარგებმოდნებთან სუბარში თქვა:  
...ჩვენ დღეს ვეღაზე შეტად გვანტერებს და  
ვეღრმავდებოი ადამიანის შინაგანი ვარდამენის პრო-  
ცესებს. ვინად ჰვენს ნამუშევრებში ვავალეროი  
პერსონაჟი ურთიერთობის ფსიქოლოგური მხარე,  
ფართო მეთურებლისათვის რაც შეიძლება ნათლად  
წარმოუჩინოი, თუ როგორ მიმდინარეობს ადამიანის  
სულიერ სამართალი ჰიდილი კოილია და ავ სან-  
ცილებს შობას“.

თავის შემოქმედებში მკვერი ვარდატების, ახლი  
ტენდენციის ვამოხატვის აუცილებლობა კიდევ უფ-  
რო ნათლად ვამოხატა მან კრიტიკოს ა. ვერგასიო-  
პთან. სუბარში: „სასაკერძოელი, თეატრ ვკლუშუ-  
რა მოვლენა არ არის. ავი მიდარდალი დარკობრებუ-  
ლი მითელ კულტურათთან და საზოგადოებრივ ცხოვ-  
რებასთან და რომელამე რკოლში ვაჩენილი მხარე  
უმაღლე ახლებებს თეატრსად ჰვენს თეატრში კრიზი-

სი მიწოდება ამის გამო, რომ დარკობა (უპარკვი)  
ამ თეო წლის მანძილზე, გამოხტუშვებული შენსებ-  
რებელი ვანწყობილება და ფორმალური ზერხები ად-  
რავის აღარ აღელებს და არავის არ აღელებს ზედს  
ვაახლავარდებება ვაწადია. უნდა დარკობა რაც  
ადრე ვაკეობია. შენაძლია, სულ ვმეღმეფერი უნდა  
დავიწყო, რაც კი ოდნებდ თეატრში ვაკეობება“ („სახ-  
პობა ზელონება“ № 12, 1988).

სასაკერძოელია, არ შეიძლება მის თქმა, რომ რ.  
სტურუსა „მეფე ლარის“ „უვალერა დივიწეა“ რაც  
აქამდე თეატრში უკეობება, მაგრამ, ჰემი აწარით.  
უიშველია. რომ ამ სექტაქლმა სათავე დიდუღ ახად  
ტენდენციის მის შემოქმედებში. შეტავს, „მეფე ლარ-  
ის“ აქამებს უკეოდღებს, რაც აქამდე იწოდებოდა რი-  
გორც „რომურტ სტურუს“ თეატრია და ახად დროს  
თეოსობრივად ახლებს და აფართობებს მის თვალ-  
საწერს.

რ. სტურუსა, რომელიც აქამდე პრინციპულად ამ-  
ბობდა უარს ვ. წ. „ვანდლის თეატრზე“, უარყოფდა  
გმირთა სასათეების ფსიქოლოგიურ დამუშავებას  
და უპირატესობას ანიჭებდა ვ. წ. „წარმო-  
სახვის თეატრს“, თეატრალისმა, პარობიო-  
ბას დისკანციურ დამოკლებულობას და „გაუცხო-  
ბას ეფექტს“, აქ მოგვევლინა როგორც ირ-  
განულად ვამეორთანებელი თითქოსდა ურთიერთ  
განმობილება თეატრალური ესთეტიკისა. ამ თვალსაზ-  
რისით მისი უკლავთიური სექტაქლი უფრო შობს  
შიდის ვიდრე ეს კრიის შეხედვით შეიძლება მოგ-  
ვეჩვენოს. ერთის მხარე, იგი ისევე იმ „ძველი სტუ-  
რუსა“ — ტრავკაციურთა, ტრავგირაზულია თე-  
ატრის შემქმენელი, მადე ისევე იმ საყმარია თე-  
ატრალური პარობიობა, „მადლის“ და „მადმადის“ სი-  
მბიოზი, პარადოქსალური ზედვა, ავტორისული ტექს-  
ტის თეატრალური კეევაქსიოი „უეტრიალება“, ბლოკ  
მეორებს მხარე ჰვენს წინაა „ახლი სტურუსა“ („ძველსა“  
და „ახლს“, ცხადია, პარობიად ვმარობ) — რი-  
გულიც რეაღმტებს თვალთ დრმად იწარება ად-  
მანის შინაგან სამართალი, მის სულში ეცხბს სტუ-  
ვის ფსიქოლოგიურ ლოკიასა და მოტავებს, ვკარ-  
ვენებს პაროვნულ ტრავედის, მისი სულის რვე-  
ვანა და აღობრუნებას. საუკველიოო სასათის ტრავე-  
ული სურათები, საშუაროსული კატაკლოზმობა აწ-  
დიდოვრული დრამისთანა ვადამკველი, საშუარის  
მისშტაბი ადამიანურ მასშტაბამდეა დეუვანილი, ბლოკ  
ადამიანის სულის მოძრაობა კოსიურ მასშტაბამდეა  
ვარდებელი. აქ ადამიანის ვინისა და სულის ტრავე-  
დის შემოქმედებელი სურათია დასატული — საშ-  
უაროს ქაოსური ვარკვის ფონზე.

შექსპირის ამ ტრავედის ერთერთი პარადოქსი —  
ანონდლ კეტლის მასშტალონიერული შენიშნითა —  
ისეცა, რომ ლარის იტორია აწეება იმით. რი-  
თაც იტორიათა უმრავლესობა მოვარდება. იგი თ-  
ვინა მეფობის ბოლოში ვავიდა, მაგრამ ზეტადი  
ცხოვრების ვაწზე თურმე ამის შემდეგ იწეებოდა და  
როცა მან მაღლია ბუნების იმეგრა ვავებას, როგორც  
იგი ემს მადე კრაველია, როცა ტრავავიული იტორია  
მწერვალამდე ვავია, „ჩვენ დარკობელი ადამიანის  
სამართლისაგან ვანწყოფილობა“ (ა. კატლი „ქაქიტ-  
დან დირამდე“ აბ. «Шекспир в меняющемся

მხრეს 35 184-86) სამართის ცენტრში მოქცეულადამიანი თავისი პაროქიული რაღვეთი იწვევს სამართის, ზუნების რაღვევას და თუ შექსპარის მახეღვით „სამართი—თეატრი“, შევიდოდა ვიქვათ, რომ „ლირის თეატრის“ რაღვევა სამართის რაღვევას განსაზღვრავს. (შექსპარის ვეღა პიესის მოქმედების ადგილი თეატრიკალი — ამისაბი ერთი შექსპარილოგი). რ. სტურუა მოვარის გვირგვინს შემსრულებელ მსახიონისა შეუვითობი (პარველ რაღვეთი ვაღვლისბობი რ. მისკავეს — ღარს, ა. მანარაძეს — გლისტერს, ვ. ლილაშვილს — მასხარას) შეეცადა ვაგინაივსუფუღუნისა სიტყვათა მღაჟა მიმალღა რაღვე უცნობი მატერია, აუნსწელი სუბსტანცია, მოვლემარე ვენერაცია და ამ ვითი ვაგვიდარბენისა მავრუბლის სულეარისა სამართი, აქ იგი ცდობილადი მესხანაღვარადი ჩაწვდომილად ტრაგედიათს არსს, ურადვერისობამდე მოვუვინა ღირის დესპოტურია სამართის ვნებები, ვაგვიშუღუნისა ისინი, ზოლიმდე ახლადი ფარდა ტრატალირის სელისუღუნობით ვამოწველი ბორიტებისაღვის: ადამიანი მტერი წყვიბრავი ვახწვეს შეუძლეღვლია და აქღან იწვევს მთელი ვარე-სამართის ვერევაღვლითი მთავადი თავისი აბტორიულ შეედღობს ქვეინისა და ადამიანების წინაშე, მიხვდა, რომ ბორიტების სთავე სწორედ მის პაროქიულ ტრანსაჟია, მიხვდა და შეეცადა თავისი შეედღობის ვამოწვარების, მატრამ ურე ვაინაა. დავაინდა მონაწიხის და ძალისხმეაღვ ცოღვთა ვამოსიდევისივით. სამართი ვაწვარღვლია, დამახღვლილამ „კრატეულ მასას“ მოღვინა და დამწვეღული ქავღვლით რეაქციის შეწერება შეუძლეღვლია.

„მეფე ღირი“ რ. სტურუას ვეღაღვუ პესიონისტური სექტაღვლია, მიუღედადი იმისა, რომ ღირის ვამოწვარებისა ღუანსწელღვთი ეპოქიულადი თავისი სულიერი ვაესკრავენობით ერთგვარ წყვიბრავ შეეხას ვაგვანობისა (მავრადება ცნობილი კანონტეორიისა და შექსპარის შემოქმედების ბრწინავღვლ მუღღვის ვკონსტრუქციის შენიშვნა პიტერ ბარუს „მეფე ღირი“ გამო «В постановке, утверждавшей безнадежность, торжествовала надежда») ღირამ ვაგვო ცხოვრებისა და ზუნების ქვეშარატე აზრი, ჩაწვდა სკუთარ უღედერებთა არსს, მავრამ ეს ვავებ და წვეღობი სიკოცხელ-სიყვადლის მიწანეუ მიხვდა, ვაგვო და ჩაწვდა ურეღვღვის და... მოკდა.

1988 წელს, ანუ „მეფე ღირის“ პრევიერამდე ითიბი წლით ადრე, პარდამარ შეშარა რ. სტურუას ერთი ვანსადებაჟი: „შესაძლოა, მე შექსპარის რომღვლი-მე სხვა წყვიბრავი ამერია, რომ არა ერთი მინუენღვლიანა, აღბათ, ვამსხავღვრელი ვიოარება უკანსწელღვლ წღღვის ზემო წინაგანე ცხოვრებისა. „მეფე ღირი“ ეს არის პიესა კასუე, რომელიც სიკვადლის კარბიქებისა დგას. ეს ახლა ზემოვის მოვარის მოღვთა ტრაგედიაჟი, ამ ზოღო დროს მე რაღვე წინაგარტინისა მღღვს თან, სიყვადლის შეგრძენება არ მახეღუნებს“ (თბ. „სოციალმენია დრამატურგია“ № 6, 1988). ამ სიტყვების წყვიბრავის შეუღვე ვაღვლის ითიბი წელი, სექტაღვლის დიდი მოწონებითი შეზღვეუ-ხიან, მავრამ რ. სტურუა „ღენინგარადსკაია პრავდის“ კრესკინოდენტითი შეზღვედრისა კვღვე პესიონისტური-აბრინულ ნობით დამოვარების აბტერაჟიუს. „ამ წე-

ღარად მე 30 წელი შემოსიღვღვდა. ეს ის ასაკია, რიკა უღვეღვებისა ღარ ვენარა და სავღღვარ ღარეკიობები — ჩაღა უნდა მოხდეს ამის შემღღვა“ (თბ. V, 1988).

ამიტომ, ვფიქრობ, რომ რ. სტურუა, ვეწვეღვლითი მინუენღვლითი „მეფე ღირი“ არა მხოლოდ ვეღაღვდა, ვეწვეღვლითი სექტაღვლია, არამედ ვეღაღვდა აღსაბრებობი, პაროქიული, სკუთარია ტრაგედიათი სავსე. აქ იგი არა მხოლოდ თავის შემოქმედების აქამებს, არამედ თავის ცხოვრებას, შემოსიღვითი არ უნდა იყოს, რომ სწორედ სულიშემწვეღელი ტრაგედიაჟი ამოწვრადი ღირის ღირიღვი თემა — აღსავსე ტანწვათ, ნაღველით და სინაღვლით.

უნდა დავხინი ერთიღვ. ეს სექტაღვლი წინასწარ-მეტავერდობა, რაღვედ შეიძლება ფიქიერად ვაღვარე სიყვადლის, მავრამ მორალურია სიყვადლის-ივის ვაგამიტომ კეთილმოსწარწენებმა...

თუკი სავარიღვდ შესაძლებელია მთლიანი სექტაღვლის, თუღვე პირბობად, ვაგვოღა, მაშინ პარვეღლი სცენების შეიძლება ვანსიღვლითი რიგარე „ზღღმწეღო—ქვეშეგრადობა“ დამოკიდებულების პრობლემა, ზოღო დანარჩენი მთლიანად ღირის პაროქიების ტრაგედიათს და მისი ცხოვრების პარალელღვრადიანმდევი ტრაგედიათს (ვლისტერის) მხატვრულ ანაღღვს უწვარავს. ღირის თავისთავადი, მთლიანი ტრაგედიათი სისაჟი ამავ დროს პაროქიკარებღვლია ტრაგედიათს სხვა ვმრებელს, ისინი, რიგარე სარკის წანსხერევები, არაღვღვენ ღირის ვეღა სულ თავისებ. ეს პერსონიფიკარებღვლი თავისებები, რომღვლიც ვარკვეღული დრომდე ნიღღვის ქვეშ იგი მამაღვლი (მონვენებობი სანონება, მშობლისაღვთა ერთაღვღვდა, სეფარღვლი), ერთბაშად სინაღვარა ზღვდა ღირისთვის. იგი ცხოვრების ბიღოს თიქიის ივრავების დამსხვეღვლი სარკის წანღვლები და შოგ სავთარ თავს ცნობს. სკუთარია თავის დანახვის (ამ შემოსიღვთაში — შეუცნობის) მომენტად ვეღაღვუ მძიმე და ტრაგედიათი. ვამოღვსიღვლია წანწინელია, რაღვედ ვანახღვღვლი სულეღვლითი ცხოვრებისათვის აღარე ძალა აქვს ხაჟმარისა და აღარე დრო რჩება. იგი არ არის ვმარა თუნდღვ ამ თვალსაზრისით, რომ თვითშეცნობის ურად მას თვითვე უნდა მოესწარავ სიკოცხელ სავთარია თავისათვის. ამიტომ, შევიდოდა ვიკოქიითი კოღვე — შეიქონ კი ბოღიმდე სკუთარია თავი და ცხოვრების ღირამ? შესაძლოა ღირის ზემოინა, რომ ვაგვო ცხოვრება, მავრამ ამხავ რ. სტურუა მას მრავალ შეედღობათა შორის ერთ-ერთ უმოვარეს შეედღობად უღღღვის „მას მხოლოდ ეტეღვლი (სიღვე, რიგარე რეღვი), რომ ვაგვო ცხოვრება, იგი კი შეუცნობელია, თავისი არსისუღვლი სიღამობი, ახეღვე რიგარე შეუცნობელია ზვენი ზვენიბრავი ძალა, ვანა შევიდოდა ბოღიმდე ვაგვოღა წყვიბრავი სიკიდეღა, ვამომღვარე მხოლოდ ზვენი მორალურია პარეკიუბადან; ვანა ზვეწვე არ ვფიქრობო, რომ სამართი მწვენიარე იქნებოღდა. თუ აღსარღვღვობადი წყვიბრავობის მოსტულადები და დავღვლი ამიქიდა კონიერების ცანღვობი“ („სოციალმენია დრამატურგია“ № 4, 1988).

რ. სტურუას ანტერპრეტაციით, ღირის ტრაგედია დროით შემოსიღვარღვრელია, იგი შეიძლება მომღღვარეუო მითიერ ეპოქაში და იგი შეიძლება მოხდეს

მღვსი. მ. შევლიის სტენოგრაფიულ ამსვე გულის-  
ხმობს. სტენოს განხილვა სვარცუ, ხანაც მოხას-  
ხებში ფაქტობრივ თავადში მოსაზრება სტენოს უკან  
შეხველი ედელი, სოფიტების და პრაქტიკობების  
წყება, ნახვარ რკალიდ შეპირტებული რუსიკა-  
ლის თეატრის საკითხებზედა გამოჩენული ღრეფა-  
ბა და აიხუნები (გურკვეველი, აშენებდ თუ ან-  
გრევედ თეატრს) — თიქოს ზეინა დროს რკალი-  
ებს უნდა მიანშენებდნენ, მაგრამ აგი შეიძლება გა-  
ვითი რკალიდ სტენოგრაფიული მებტობრა „ღი-  
რას თეატრისა“. ამასვე უნდა ნიშნავდეს იარუსის მ-  
ალაი მაიაროდან დამლა, სტენოსადე გამოზრდი-  
ლი მულაიონიანე გამოცხეული ადამიანის ფატული.  
ამ მანგენს მიელი სექტაქალს მაინდღუ ადგალს არ  
უცვლია, იგი შეიძლება დისკტების სტენოს გამოა-  
შეხებდ ცხოვრების, როგორც ადამიანურ ვენების ამო-  
ბრძოლის ფტევი და მარადიული მოწყვე. სტენოს ხელ-  
რგეში სახელდებულად გაკეთებული კიბე მოედგამთ,  
დუკორაციის დღიდანაც მარტენე კი ფიტრის დრო  
ჩამოტყვიანი, სიადინა ვარ, ავტორის ნახსენებები  
და სხვა ნახსენებლო ნავთი ჩამოტყვიანი. ზეინან მარ-  
ცხივე ზის ტლანქი მავიდა დვას, მარტენე კი სახ-  
სნიხებლისა და ტატის ფესურა ნავრთა. სახსნი-  
ბელის თავზე გრძელდებიანი მიამინე წამოსტეხული-  
თა, რომელიც ასევე სტენოს ზემოთან დისკტების.  
სახსნიხებლის თიქვე კიდან წელის ამოსადება ვარც-  
ლა ჰქოდა. მხოლოდ მოსის ფატრისის შექმლო ასე  
უცნაურად შევიტოებინა სხვადასხვა საგნები თუ მათი  
წაწელება და მათგან ხელ სხვა საგანი მიელო —  
მათივეს მიელოდნელი ფუნქციის მიიქებაი გან-  
სიყფობებული. ტატისა და სახსნიხებლის ეს კომ-  
ბინაცია მავრტელისიკისი არ არის მწელი მისახვედ-  
რა. მაგრამ რა უნდა აქ ვარრა ლიანდგუღ შედგარ  
ვარგინებს? რას უნდა ნიშნავდეს იგი?

თუ ვაიოვალისწინები თეატრზე პირდაპირ მიან-  
წებს, უნდა ვიფიქრო, რომ ეს საგნები ჩაიღო უცნაურ  
სექტაქალის აბრიბუტებისა და მათი მნიშვნელობის  
მხოლოდ მათს მახვევებით, რკაი საგანი ამ საშე-  
არისე ცხოვრების დრამა გათამაშდება.

სექტაქალი სრულ ხიზუმში იწყება. გლისტრია —  
ა. მახარაძე და ედუენდი — ა. ხადადელი წყარად,  
მხოუქმად, მივარეილივითი მოძრაობენ. კრადეა, ქარ-  
ჭერობით ზეინან ვარგინებს შიში იგრძობის მათ  
წერვულ ფუნფუნში. გლისტრია მოწიწებით ადგებს  
მავიდას. ედუენდი ფრთხილად შეტყობს იმ რიკად  
ჩამწკრივებულ სკამებს შორის და ქალღელი ვახვე-  
რულ რადე საგანს ვამოძრობს (თითქმის ეწინა ხელ-  
ში ბიში ან აუფიქტებს). როგორც ჩანს, მამა-  
შვილს დავალებული აქვთ მეფე ღირის უსაფრთხოებას  
დაცვა. ედუენდი განხის ქალღელს და შავ ჭყლე,  
ნახტაი ფესიკეული აღმოჩნდება. კარის მახასარ-  
გარდა ასეო ზუმრობის ვერაინე ვახვედვად. ატმო-  
სტერო დამახვევლობით თიქოს დედექტობებულია.  
მოვწურობიდან დაბრუნებული ანდა — მ. კანო-  
რისა (ამას მავანისებლს საკითავი ზის ხელში) ქარ-  
ჭერობით ვერაინებს ზეინან და თავისფლად უქი-  
რანს თავი. როგორც ჩანს, მისი აქ აჩუკუნანს დროს  
ბეტრა რამ შეუცვლიდა — სასაზღის კარის რიტუალი  
უაღებრება გამოკრებული და კარაიხური ფრ-

მალისა დაქვიდრებული. გლისტრია რკალი-  
ზე — „მეფე მოძრაობებისა“ — სასაზღის რკალი-  
თუ ღირის ჩანდები, კარის კბრებს შეპირტებენ  
ტრისზე ჩამოკრებულ მკაღე რკალს. საზარად  
ვაზრიალებს კარა. უველიანი ვახვედებისან ერთ ად-  
ვალზე. ვედას უხეშო ქალის ტრისებზე შეტყობის  
ლი გრძელი ნაყრისფერია ანფორა იყია — „სა-  
სახელში“ ასევეტრია უნფორმა შემოუღიანი (მხო-  
ლოდ კენტია ელგანტურად ჩაყრული). ღირის ქალ-  
შეიძებს ვანერაღ — თ. დლიძე და რკანს —  
და. ხარზილად სახე ვადესტრეიათ მარტეაღური სხვა-  
რების გამო. სისმოველისა და ვენების ნათამილი კი  
არ კრთის მათ თავლებში, აქ მხოლოდ შიშისა და  
მორტელების დანახვედრებისა. უცველი მხარდან სვე-  
ნაზე ტალღებად მიედინებისა დწილით შედესობა  
ხევის, რადე პრეტორიული, შიშისმომტეული, მუ-  
ქარით სავსე. თიქოს ასახამს კიდე უფსკრული-  
დან ტრადრულად ამოვიწინა ვახხით — ილიოილი  
ჩამოვარდა პაუზა. დწილი. ანაინ იბრის, მეფე ანა-  
ჩანს. დამახვევლისა ვეღარ ვახველო და ილხანს —  
ქ. ლაღინის უწარმარა სხველო დწილი დწილი იბატ-  
ზე. სიყვადებში ჩამოვარდა. ვერაინე ზედავს მიშე-  
ლებს. მეტის — თანგრანობითიყ ანაინ შეხვედას.  
ძლივ წამოღვა ილხანი და მწკრავსა რადე ასე.  
კლავ ვამოქორდა საზარელ დწილი. კლავ ხიზუმე  
და უქარობა. მეტის მოიშინა შეუძლებელი. ეს უ-  
მე ვეღარ არის თეატრალურა პაუზა. ეს არის ად-  
მანის ნახსენების, მისი მორჩილების სატანტრი  
გამოქლა. ამ დავალებული ღირისა კრავდ შეამზად  
თავისა გამოხელის ეფექტი. მავრებელი ელოდება  
ვანწე დიადი, ზეიადი, ძლივემისილი პიროვნების ვა-  
მოტენას. ამ დროს კი სტენოს შემოსუხსენდება თმა-  
თეობა, უცნაურად სახეპოქტული მოხეტი. მასე  
ქალის ნაყრისფერია ანფორა იყია. ელ ხელში  
გალი უქიჩავს ადინით, მეორეზე — სიყვეზო ბა-  
დე ვინ არის იგი? ძლივემისილი მეფე (რომლის  
წინაზე ვედათ თრისა და კარკლებს) თუ დამახვევლი,  
უწლერი მოხეტი? აი, პირველი კითხვები, რომელიც  
მეფე ღირის ხილვის უმაღლე წამოპტებინან ზეინ-  
წინ. მეფეს სამფოს ვაყოფა ვანწრიავეს, უდიდე-  
ლი, სახელმწიფობრივია მნიშვნელობის ვაწაწევატო-  
ლება მიღია — ის კი ამ დროს პურის ნამცვეტებს  
უწრის ვალაში ვამოწვევდელი ადინი, არად ადებს  
მომღლიანეო, რომლებსც მონური კედმოდრეკითი შეს-  
ციონებენ თავლებში. რ. მხაყაძის ღირი კი უწ-  
რა და უწრა უცნაურად იქცევა, უადგლო ადვი-  
ლას იწყებს სიყვადს, რომელიც ტარაღში ვადინს  
და პირტუ. მაგრამ ხალე ვხვედებით, რომ ზეინს წინ  
დამახვევლი, მიელოტებს, შეურაცხავდ (როგორც  
ეს ლ. სანიკიძეს მგონია, ახ. „კრიტიკა“ № 5,  
1989) მოხეტი კი არ არის, არამედ უსახტეობის ტი-  
რანი, რომელსაც ვანადიზული თეატრალურა თა-  
მაზე წამოუწევა. რ. სტურუა და რ. მხაყაძე იწყებენ  
„მეფე ღირის თეატრის“ სექტაქალის პირველ აქტ-  
სავსე მოულოდნელი ვადახვევებით, არტისტული ვარ-  
დასახვევით და მისტეიკაუთებით. სასაზღის კარის  
რიტუალი ამ თეატრალურა თამაშის პირიბა, მისი  
იყვადებული წაწილი. ეს თავნება მოხეტი — ენეც  
ადვილი მისახვედრია — ეტეობა სწორად მართავს



და შეფერვლილი დარბაზისადაც მივცა თავი, სი-  
ცოცხლის ნიშნად კი გამოქრდა მის სახეზე და...  
ენტს ზურგს უკან ამოფარებული შეშინებულ  
კორდელია საბოწარტეოდ ზურგან მაიპარობს შიშს.  
ღამსა კი მოულოდნელად ვაიხილე ავაღლება, ეს  
გამოხეი და მასხასასაყოი ვაიღებო კიდევ ერთხელ  
და უკანსწრლად ამ სექტაკელში — ღამსა მან-  
ტოლსკიას მიმართა და ავღლანი გაიყურა. ვხეც  
შეიძლება მის ერთ-ერთი მხარეულ ექსპერიმენტად მან-  
წინაობა — სამეფო უკაც განაწარლებულია, ავღლან  
თავიხი აქვს ვანაღლებული — მიღი, ალღი, ვანაობი  
როგორ მოიქცეიან ისინი ზემო სკვდლის შემოხვე-  
ვაზე. ეს სექტაკელი, ეს მუშაობობა ისეთი მოულოდ-  
ნელი აყო თვით მათთვისაც კი, ვისთვისაც კარგად  
ყოფნობობი შეგის ზე. რომ ვაჭეატებულდებო  
ქლივს მოიკრიფებს ქონი.

ღამისათვის მხოლოდ ერთი სიმაჩლივ არსებობს, ეს  
აჩის მისი სიმაჩლივ. არსებობს მხოლოდ ერთადერთი  
სამეფობა—ეს მისი სიმაჩლივს ავღლანდის სიყრდელი, რაც  
მის უპირისპირდება, ავღლანდური ფერმერულია, რაც  
მის სამეფობოში არ თავსდება. ავღლან ტრანსის მხავ-  
ნად ღრავს ხელს მიერაც წინაღობდობობაზე კი სან-  
ხედლქორე ღრავს ზეღვანს, ის ენივ არ სცილობს მან-  
სი გრანდოზული თეატრის თამაშის წესებს — ვა-  
ქვეხული უნდა აქნეს ამ სამეფობის სცილიდან — სხე  
მოიკეთება და ვაიხევა მან კორდელია და ენტა. რომ  
მღებმავ დარღობებს (თუ არ სწევს) პარობობობის  
წესებს. ალღა მის ადგიანდური თანაგრძობის გამოვ-  
ლენაც კი წინასწარობის უკარგავს და რიცა სავ-  
რანდობის შედეგ წამოიყენებს კორდელიას (შე ვაიო-  
ქვბ და მიწიდან ვაღებს მანს, რაც სხევისს მისინო-  
ღებს სხე უაღრეოდ“) და თავის მუდღღად გამოაცხა-  
დებს, ვადამრეული ღრავი ზეღვანის მღღავრა აქრთი  
ვადამარტუნებს ხის მიწივე, ტლანქ მავიდავს და დიდი  
ხრტანეობის მიწინს მღღავრა ირკეტებრის თანსწლები  
ვაიხის სცილიდან. სწვენზე დიავრანდურად ვამწე-  
რავებულ მსგებრები მუისვე მოსწეღებთან და უკან  
გაუდევრებთან... /

სექტაკლის ამ ბრველ ენაზღვე იმიტომ ვავ-  
მხავილეთ უფრადღება, რომ იყო სავანო, მანსწენლო-  
ვა არის შემოკველია რ. სტურტარეულ კონცეფცია-  
ში — იყო ვახიხის „ღრავის თეატრის“ არს. ეს  
„სამწენღებთან თეატრია“. სადაც ბატონობს ერთი  
პროვინციის წება, სადაც ავღლანდური უზურსაიციტებუ-  
ლია, სადაც ადამიანებს ზეფერბრავი სახეები ღრავარ-  
გავთ და საიდანაც სიმაჩლივ ვანდევნალია, რ. სტუ-  
რტა ეცებდა ებელი ტრავგდლის თანაგრძერავ ცხოვ-  
რებისთან ზეღვანის წერტილდებს. სწორედ ამ ტანდევ-  
ციების გამოღენს ეწედა, რომელიც თანამდებრო მან-  
უფრებლის გულბა და გონების შესტარავა და დღე-  
ვანდელ პარსლუტებზე დაფიქრებდა. ზეზაქლია ამ-  
ბრძელ გაუფრებლად მის ამ სექტაკელზე მუშაობა.  
...ნელ და თანდობობობი იღებებთან ზეღვან გულდ-  
ში ზეღვანე მიზნები. ცოცხლად რეაღობობისან შეფუ-  
ღებული შექსიარის პოეზია, სავთარ არსებობივე  
ვუახტუნებს და ზეღვანევე გაოცებობა და სიმაჩლივ  
იწვევს ავღლანდური ეს მიიღწევა ზეღვი წავამებული  
სულბანთვის არცთუ სახამოვირი პროცესი... არს

...არს, რომ სექტაკლის შექმნაზე დამარტულ ერთ  
არ არის მარტორივე კლდედამრედი ენებზე ეს ენ-  
თეატრის კარგობრივია, სადაც წიღობობობი „ეს  
თუ ამ თეატრის არსებობის მოკალაქობობობი არა“  
(„სასტაკია ბუღლანცა“, № 10, 1995 წელს) ზე-  
ნიშნავს კ. ბუღლანცა. რომ ღრავი თეატრის მხარე  
სტურტის მანაფიქრთან შესახვედრად.

«Трагическая громада «Короля Лира»  
возникла на грузинской сцене, словно  
бы подводя мрачный итог впервые осоз-  
нанному удручающим явлением только  
что миновавшей поры парада и распада  
девальвации громких слов, мнимой гран-  
диозности свершения, поры, когда утра-  
та чувства реальности порождала без-  
верие, апатию, а упоение показным ве-  
личием шло об руку с тотальным циниз-  
мом» («Театр» № 4, 1988).

თუ ვავიზარებო რ. სტურტის არს, რომ „რეა-  
სტრა არის არაოცებების სტილი და არა მიმწერი მო-  
ხილდებ განსასაღებო“ (გაზ. „მოლოდელი ვრუნი“  
27. IX, 1978) და ამ თვალსაზრისითაც შევხედოთ ამ  
სექტაკელს, მაშინ სრულიად აშკარად დავინახავთ რე-  
ვანობის არაოცებების სტილის თავიებუტრებასა და  
ირავინალობის. ეს სტილი სათავეს აღებს შექსი-  
არის პოეზიის სტრუქტურა და სარტულდში, მანს გმირებს  
დრამატულად ვადამლარტულ ურთობობობობში და  
მღღღანად ავღლან თავის თავს სექტაკლის კონსტრუქ-  
ციის მიღელ „ნახებობაში“. შექსიარის პოეტურ სიტუ-  
ვაზე რ. სტურტა ამ აყო მოქმედების ახლად სტრუქ-  
ტურა, აქ იყო უფეღვანად, სციენაზე მღღღანად ზეღვი-  
რა (ვანაღლებული) აქტებობ არაოცებებს, ურეულ ენი-  
ზოდში მოვღღობს მოვღღენს არსს და სწორედ ამ  
არსს აძლევს სციენა ფორმას, ვადამაყვას რა იყო  
კონკრეტული, უფრავ სწირად ზეღვანის მოვღღენდ  
მოქმედებებში (რომელიც უოცენა სციენად წარმო-  
იქმნელ სიტუვას უპირისპირდება, ამ მისი კონტრას-  
ტიკა) აქ შეიძლება, ანალოგიისათვის, ვავიხევეთო პი-  
ეტარ სტურტის ზენიშნა ანტონენ არტოს („სასასტა-  
კის თეატრის“) ესოეტკის ატობობის) მისამართით: „ეს  
არის თეატრია... სადაც მოვაზარა არა მიწის ტექსტი,  
არამედ თვით მიწისა. თავად მოვღღენა, რომელიც მის  
საფუტველში დევს“. საფუტველში ჩადებულ მოვღღენს  
რ. სტურტა „თარგმნის“ თავის თეატრალურ ენაზე,  
ავებულს ქვეა—რატობლია დანამებრ დამახულივა-  
ზე.

ისეთი არაოცებების წაყოფი სასახლის კარზე ვამარ-  
თული ღრავის თეატრის სექტაკელი, რომელიც ხან-  
ვანამოდელ დამარტულია სციენის ცენტრს და მარ-  
ვანა, კლასიციზმის ახლობს, სციენაზე ავებული თეატრის  
დევრატობული ღრავის ქვეშ თამაშდებს. ამ „თეატრის“  
დევრატობები გლობობობა და იღმუღღებო მოიწეღენს  
და აქ მოვღღელ ღრავი ტექნებს, ცხოობს თავიხი რე-  
ვანობის (ვავიხევეთო, როგორ მიანიშნებს მაღის ტრანსი-  
თავად „მსახობებს“) თ. აქ დამეკიო, ზეღვანა და-  
იწეეთ აღსარებობი). მასხასა — ვ. ღრავანდობის მიე-  
ლი ატრავქია ამოვრებებს ამ კარის სექტაკლის კომ-  
პოზიციას. მავრამ „ღრავის თეატრის“ ამ სექტაკლის  
მოვღღენდელში, ვავთავისწინაგებელში მოვღღენებში

დახსნივს და ვარაიისებს მისი შემქმნელი და ვარაიისებელი „თამაშის წესებს“ დაჩვენებენ არა და ქაონის შეტანის ხელშეწყობის გარეშე უკვე დამცობულ სექტადღში. ღირს — რ. ჩხეიძის რაღაც სურათი, საიდრადე ვარაიელი წინაფარისმა მანაც რაღაცას ანიშნებს. აი, თითქოს სულ უწინაშედილი (თითქოს) ფეხები. ღირს თითო მოტეხობის მოგზაურობიდან დაბრუნებულ კენტს თავის მავადობიან, ცალ ფეხზე დახრილ თავზე უბზე ადერის გადმუხვამს ხელს და შემდგომ ამავე ხელს, დიდი ხვედით შემოუღოს, სკოცნელად მიუშვებს — თითქოს ახსენებს ვინ არის იგი და ვინ არის ღირს და უსიტყვოდ აფრთხილებს დაფორმირებს ამ წესებს, რომლებიც ამავე შემოუღია. როგორც ჩანს, ღირს მონაც კენტისაგან მოვლილი და ზეგათ — სხეები უკვე საბოლოოდ „გაფორმებული“ არიან. ამიტომ მიმართავს იგი კარდელის ასე ადერისა და უდარდელი ტონი („ახლა შენ, ზემო ნაბოლავი, ზემო სიყვარული“), ამიტომ აიჩუქდება მის ხაზზე შეხუბვა გაკვირება კარდელის ხსენების გამო და როცა განუყოფებელ კონტრასტს იკავებს პასუხს მიიღებს, აი, აქედან იწყება მისი მრავალხედა აქედან იჩდება „თამაშის წესები“, მაგრამ მთავარი შედეგია: კარდელის ესარტყმის გეგმა, უფრო გონიერებისაგან მოდრედებს. ამავე ღირს წინ უკვე ირთა უარი მინა დაგა. წინასწარიობის საბოლოოდ აკარგავს სფერანგეის მეფის (ს. ლალიძე) საქვარული მან უმეკვადრო, მამისგან უარყოფილი კარდელის მუდრედ იხერჯა და ძირს დანარტყმული წამოიყვანა. ეს უკვე არა მარტო „ღირსის თეატრის“ წესების დაჩვენება, არამედ პირდაპირი გამოწვევა, ხელშეწყობა ზირის უტოიერობის უზენაესი ეტაპების დაჩვენებით. სფერანგეის მეფის ეს საქვარული მისთვის ისევე მოუღიღნელია, როგორც კარდელის ამბობი სინამდურღეში ეს ამბობი სხვა ამფერის თუ არა მამამისისგან უმეკვადრობითი მიღებული სიყვარისა და სიჭრეტის გამოდრეობა. ღირსის მიუხედავრელობით, მისი სისასტიკით გაკვირვებული კარდელის — მართალი უფოდ დასას მუდრე ამბობდნენ — აღმასწავლებლად შეუბოიარა სხვისა).

ჩემს აზრით, სწორად შეინიშნავს კ. ჩუდნიკოვი: «Лир вместе с королевством раздал и самого себя: эти причудливые, угрожающие знойные образы — фантомы — обломки его личности, соскочившие с орбиты частицы тотальной власти. Их злородная и зловещая красота сулит жестокость, какой Лир не ведал даже в редкие минуты слепой, безудержной ярости» («Театр» № 12, 1988).

და ამავე ეს ფანტომები იწყებენ თავიანთი „ოცობების“ წესებით თამაშს. რ. სტურუა მთითვის იგონებს სანამამობა და ქვეყნების ახალ სისტემას უკრძალვად გმირისთვის განსტყვებულს — ემდრეობა მისი გარდულ-პლასტურები არამეკვების თავბრუდამ-

ხევა კაცადს ქმის და დაუფრთხი კონსონანს ვითხელს თავის ხსნუვარ ფიქრებს, ვინერტულ სახეებს ნეთისა თუ რომის მტროიკულ-არმანტოიკულ-ოპოი-ნიციებს ვადამაქს ფერწერულ ტილოებს, რისთვისაც მისი მასხარის სათანადო პოზებზე გარინდურღოს, მოვლი თვითონ, ეს ღამისა და დღისათვის უფროს როგორც ფერის ის მიფერებს სხვა-განაგნებულ სექტებზე დაიჩრდობოდ — დინდრეტის დეოიებრავი ანაღრეპებელი მუსიკის ფორზე — „კლოსტრის სანახლენში“ კი ამართება ეტი-ფრთხი ავერღე გულის-შემჭრელი სცენა — მასკარადი, სადაც ხალხისათვის თამაშით, მონტიფიციაციით მავშურია გულმტრუვლობით, მომხსნელიდ მამობობით ხდება ღირსის ესარტყმის დამსრუება, მისი ღირსების შეღებვა, მომავლანებელი დატყმების მიყენება. აქ უმწარესი სიტუვა უტიფრია დილილი წარმოიქმნის, მასკარადულ თამაშში ძალად ჩაიხრეღელ, შევი ნიჭით თვალაწვეულ ღირს — ტარს დატყობი არტურინგე განრეალხა და რიგანს ზირის, ზემო, პირადად, ეს „თამაში“, ეს მასკარადული გამახსრება უფრო ძლიერად მოქმედებს ვიდრე ის, ჩასაც სექტაქლის გამოება დამარტყმენ ამ დროს.

მე ბოლომდე არ ვიზიარებ კ. ჩუდნიკოვის (ის ლენინგრადის გაზეთში „სენა“ 14.08 1988) მოსაზრებას —

«Стилистика театрального языка в этом спектакле едва ли более интересна, чем сама концепция на уровне смысла. Его можно определить как спектакль опровергнутых ассоциаций. Зритель получает именно то, чего он никак не ждёт, отталкиваясь от собственной логики».

მაგრამ არის მახში საეულისში მომწერა სწორედ სექტაქლის სტილისტიკის თავისთავად ემტობურია და მინამარტობრავი ფუნქციის თვალმარტობით.

(Тайна бытия в его театре явлена как тайна искусства» — შენაშენვენს მკვლინდინა და ვიკანოვი «Театральная жизнь»-ის ფურტულესზე).

ამ მომენტიდან, როცა ღირსი ფარს ამბობს თავის სამეფო ძალაუფლებასზე, იწყება მისი დაცობისა და ამაღლების ეტაპური ტროიკული პროცესი, სახელმწიფოს მმართველობის უმაღლესი კიბიდან იგი ძირს ეშვება და დგება სიყოილურად უფულებობით, უსკოვრისა და ვლახაყის ზირის, მაგრამ ამავე დროს იწყება მისი წვობობრავი ამაღლებაც, რადგან მხოლოდ უკიდურესად დამსრუებულს ხელში სტიქიურა ძალის კონფლიქტობა ხდება, რომელიცაგან მიყენებული აუტანელო ტაურღობით მის ხელს უკრნავს.

რ. სტურუას სექტაქლის საწყის სტილია რ. ჩხეიძის — ღირსი მტრე სწორი „განზე დება“ და ზვენაშუალება ვერღევა ეთილით თუ რა მოსდით აღმამებს, რომლებიც ტარისათვის მთზე მუგის იხერჯებდნენ, მორბილად თავწარბილი ამარტყმდნენ ამირებელი მომსყის ვეღა კანარის. და რა რკვევა ანუ რას ვხედავთ ზვენს თურქი „ახალი თამაში“ რეჟისისათვის ემუხდებოდა, ხელის ხარტრეში მალავდა ძალაუფლების ხელში ჩაგდებას სტრისამარტყმულ ენის, ღირსის ტარისათვის ღრმად გაუდგამს ფეხებს.

მისი „სახე“ მის შემკვიდრებაში უფრო დამახინჯებული ვადასული და ანა ვაკელი შთაგანი შხადან ერთმანეთს დაერთოს. ვანაფუტრის და ისეთი სანაწილებანი ჩაიდინოს, რომელთა შხავანი ღირს „სიზმარაზე ან შილანდებია“. თამაშებმა „სისასტურის თეატრის“ კიდევ უფრო სისტიკა სცუენდა. თუ აქამდე თავზარადებდა, გამოუცნობი შეჭარბი სავსე ხმა, რომელიც ზვეწი „ეგზოსტრეტიკული შიშებს“ აწვევდა, თუ ეს სიღრმეებიდან წაიშლული სახედის-წერა გინჯდა, შერჩაღ და ზუნაშვილის მოსწრებელი თქმით, აღქმებულა „არაორც სუბსილოგური ნიშანი შიხალოდნელი ქარაშხილია“ „თეატრალური მოაშვე“ № 4, 1987). ახლა ეს „ნიშანი“ ზვეწს თვალ-წერადც კარგამად ვაძლენა და პირველი, რო-მელიც ამ პანორამის თარჯის გადასწევს და „გამო-ერკვევა ღირის შიერ დახატებელი „ტრანსიფერ“ — ედმუნდი — ა. ხიდაშელია, ცალ ფეხზე მდგარი, გვერდზე გადახრილი, წვეთებო სისტოპიით მოე-პარბობა იგი ავანსცენისაყენ ცაი უანსელის შიხანი შიხეთის რიტუებით მარბის ატაუსული ზელე შე-ვი, „ფეიქრას ქონი“ უპირავს. შვიი, გრძელი კედლიანი ფრავი აყვიი, შვიი, შავარი ცოლინდრი აბრავს. წელან ან იერი, რომ ქვალის ნაყისფერი კახა ცევა, სხევატრეტიკული სიმონაშხლის სანსუბუქით დადიო-და, თვალეზში შეხციყინებდა შამაშას — გლოტერის და კრბის გულის მოკვებს ცვლილიდა სისტეშრის პირტივს გულმოფენიბიან? სად გაჩრა მისი შირადე-ბა, შებოქალი თავაზინონა, სხეულის სიბიბლე — ახლა იგი შხარბული სატანა, „ღალი ბუნების“ ღალი შვალი. ზელე ენგლიოისს ვაწუფულობით ატ-რიალებს ქონს და ცოლინდრს, აკრობატის სანსუბუქით შეტბება სავსე და იქიდან დაუფარავი ცინიშით ვაწუ-რებებს თავის სანდუკარ შრახებებს. შიელი ეს პლასტაე-რაი ეტრული რადეუ სატანტრის ძალითა სავსე ღირის ქალიშვილები, რიგანი და ვონერლია, რომლებიც ქერ სცეწიდან არ ვახულან და კვლავ ნაყისფერი ქვალის ტანსცემელი აყვიით, თითქოს ამ ძალს დაეშორნი-ღენო, მავურებლისაყენ ზურგშეჭეუღლი აწვეუნ პანტიომიერ ცეკვას, ედმუნდის შიხარბობითა და წარ-მოიქმნელი სტეკვითა რიტბს ავილიდნი. თუმც სხე-ული უფარავთ ტლანქი ტალი — შიანც ფარბისი ვენბაადრული სხეულის, შამაკატარ ძალას შიხატ-რებული არაკიპული ურცხვი აღზვევა. ედმუნდი თავისი შიხოლოვის ერთი შიხანდევით („სახიბვარიაი“, „შედაბილი“, შერბედა რადომ? კეთილშობილითა კანი-ნიერ შეგვიდრებებს რაი სანოვრტბე — აღნავიბით თუ ქუთოს სიხარბილი“) წაიჭარე დაეჭებს შუა ამოიადებს და ფალიოვიით შეთამაშებს შეე ქონს „აშ“ — ეტრადრულად შეკოვლებენ გაკარბებულთა და აღტატებული ღირის ქალიშვილები და სისხლანქ-რიალებულნი უფრო ვნებინად ასრულებენ გოგი აღქე-სიბის შიერ შეიბზულ ქორეკარაფიელ ნაწახს. ფე-ატრმოლოდნე კალია ურეშობის აქმით — ედმუნდი ეს „უსახური „ადურკი“ მოულოდნელად აშტადენებს მუფიტრეტიკულურ წესბა და შის ნიარს“ („თეატრალუ-რა მოაშვე“ № 4, 1988) ედმუნდი მის სხვა ანალი-გიებისაყენაც უპირავებს ცერძოდ, ისვენებს შ. ზელე-

კოვის ცხაკებს „არტისტულად რომ იგდებდნენ მასს რად უფუნერ კაცობრიობს“).

მავურებელითა დარბაზისაყენ გამოწვევად ნიარ-ბული ედმუნდის სიტყვები ამხელს „ბუნების“ მთე-ული ვაყვის ცინიშს „ღალი ბუნესქმე“ „ქვეყნის“ მ-იოლოდ ცულის თავის კანონებს და მხატვრული სტრუქტურა ჩაღებია“.

ახილოდ კვლავ შენიშნული აქვს, რომ შექსიარს არცერთ ტრადედიამა ამდენჯერ არ ხდება ანალირ-ბა ბუნესასთან, რადეუნერაყენ „მეფე ღირსი“ (15 წერტი). ბუნების შარბიბისი შემანისტრია აწრა, შექს-პირს კრბელიის ბუნებრიობითა. გულწრფელობით, გეშმარბე ღირებულებითა ირგანული აღარბიბით აქვს გამოხატული (ღირსი — როიოც კოქეთი — ტრა-გედისი დასახრებლს მალდებმა ბუნებრიობის, ბუნე-ბის კრბელიისაყენ ვაყენამდე). ედმუნდი კი ბუ-ნების ქონის შვილია, მისი პირველიყოლი ინსტრუ-ტების გამოხატუველი. თუ ბუნესაში უველიაფერი და-უფარავად ხდება, თუ აქ უველიაფერი „ღირსი“, შა-შინ მასაც, ბუნების შვალს („ვაშხაგვერდი ვნების შვილი, შიხარბული წუთების პირში“) უფლებია აქვს ასევე ღალი იური, ეთავანის შიხილოდ ერთ ღვთაე-ბას — ბუნესას. აქ ბუნების პოეტიკურ ვაყენასთან კი არა ვაყენს საქმე (სეთი ვაყენას იგი დასცილის კიდევ — „სიხარბე, გაუშადრობა ცხოვრებას ვენ-გრებებს და საკუთარ უხეფურებას შუეს, შივარბს და ვარსკვლავებს ვახრადებთ“). აჩამედ სწორედ იგვარ თიხილუღუნესასთან, შადეუ წვიობის სხეულებს არ არის ურბეღებია „ქიქებრბისაყენ“ თავისუფალი გმა-რა მავურებლის თვალწინ ცინიშულად აწიშეღებებს თა-ვის სულს, თითქოს სტებება მავურებელითა თვალე-ბა აჩაღულიდა საკუთარი სხეულის გამოწვევა კლას-ტოკით, თითქოს დარბაზსა და სცენას შორის აღმარ-ბულია უხილავი სარკე. რამდენ მუშეობითა იგი თიხის იონხაზურ ილუტებს ზეწეს, სიოცრია აქ ახა-რომ ედმუნდი — ა. ხიდაშელს, ამ შეშხივებაში, სურს მავურებელი თავის პარტიოიარად აქციოს. თავისი ბნე-ლი შრახებების თანხაარა ვახედის, ჩიოჩიოის ბიოი-ტების თამაშის სტოქიაში. ამას ნიშნავს სწორედ მა-ურებლისაყენ შიხარბული შიხილოცა, რომელიც მასთან დიალოგს გულისხმობს. „ოვით აღსარბის მომენტებში — შენიშვნებს გ. ხუნაშვილი ზემოთ მოს-სენიებულ წერილში — ბიოიტებებს აქვს მაიერკილე-ბა ვაღბი ღემონტრობისაყენ. რიხებრტ სტურტა ამ დემონიზმს ზვეულებრავ აღმანიერ სულმადიბლობად აქცევს“.

უფრო აცლენა და ეტრეკტებისაყენ განთავისუფლება მომენტალურად ხდება, თითქოს ვიარბე ამ წახს ელიოღნენ, როცა ღირსი პარკულ ნაბიჭს გადადგამდა ტახტიდან — შიწისაყენ, ახლა კი შიხ თავისუფლად ამოიბუნაქებს, განიძარცვენ ოფიციალური დეკორა-ტივსაყენ და თავაშეებულნი, ანგარაშხიუცემლად ვად-ეშვენ ურცხვი ვნებებისა და სისასტურის შირაფში, თ. დილიტებს ვონერლია „ვაშპი დიოკის“ მოუ-ბარწავნაულებით წარშობდგა. დაუცხვული თნი, ავ-ბიოიტობა, საკუთარი სიღამაშით ტუბობა, ტანსაცმე-ლის ფეარადუენება, მსუბუქი და შეშხარავი შიხარ-



ბის და ბოლოს უსაზღვრო თვითდებურებას თავი  
 პრაქტიკულ მიხედვადობასში მის თვითაწმენის და-  
 ღის ანიჭებს. ეს არის ქალი, რომელსაც აღერბაინა  
 დიდილი შეურდვი დახარბის ვედა. ვინც წინ გა-  
 დიდდებდა. მისი სიტყვები არ არის მოკლებული  
 სდ არის — მაგრამ ამ „სადი არჩია“ ღირის ვა-  
 ნადგურება სტრუქტურად არ არის ძელი. სექტაქლ  
 ში ძალზე აქტიურად „თამაშობენ“ ქალთა კონტრუქ-  
 ტა, ისინი კობრის სახასიის თვისებებს ავლენენ.  
 სექტაქლის კონტრუქტიან დაავიზიებით რ. სტურტა  
 ამბობდა: „ღირსი“ ნაქრები კონტრუქტების იდეა უკვე  
 შენებულად თუმცა უკმა სხვაანარად, გამოკუერვი,  
 საზღვარს გადიდა ღირის სპეციის დაყოფის პირ-  
 ველ სავანის და სექტაქლის დასარჩენ სცენებს  
 შორის. ვადრე ღირი ძალუფლებების სათავეში დგას,  
 მისი ქვეშევრდომი. მეელი მის სამეფო. ხაჭურული  
 თავისებულ უნიფორმში. იგი წინაში, სახეა, სიმაზი-  
 ლისა ღირისული სამართის ამ წესრბასა. რომე-  
 ლიც ანადგურებს, უღის, უნიფორმირებულს ზღის ნე-  
 ხისმებარ პაროქებს, წესისმებარ „ანდეიდულოზის“  
 ცურა. „ტვირთებტო“ № 4, 1946). ვინტრალის კონ-  
 ტრუქტში ფრეგების ფლამანდური სიუჟე და ცხოველ-  
 შუოფელისა, რაც მისი პატარისის მოქარბებულ  
 მკამრბებლობისაყენ მიტრუქტილებს ახებლ.

რეგანა — დ. ხარზილამეს კონტრუქტ უსაზღვრო კომ-  
 სინაციების და ქრელი ფერების წარგება. ვპოედ-  
 ბუნებლური მოკლე ფიქტი აყვია, აღმისავეღრა,  
 გამოკვირვადე შახვალი, მიყვებით მოქსიკილი ქუდე  
 ახურავს, ვედაფერია აქენს მისი სხეულის სისხლე  
 სექს და პაროდის სიკვირბის. იგი მოლოდ გრი  
 ასოციაციის აღჩრავს — რადიკ სუნებში აქამდე  
 უცნობი შტაკებილი, სისხლისმსმელი ფრინველისა,  
 მისი გაყენავი და უფიციო ზმა, წერაფი მოძარბის,  
 აგრკრულიბა, თავსეუარბებელი სიამხლდე და ფრკვი  
 სტრუქტურბობა (შეშეღი მეუდელი და უზრბი მოუ-  
 ხანს კონტრუქტიან) თვით ვედალზე თავისუფალი მო-  
 რალის ადამიანსაც შეკარბობს. არის რადიკ მხო-  
 სტრუქტურად შემზარავი მის სექსუალურ ტკიბისში  
 (სტრუქტურ კორტილიან — ა. ვოკბიტდე) და იმ ვა-  
 აფრბებისში, რითაც იგი თვალს ამოქვლეს [თითქის  
 ტენჯირი ამოკვდილი] გლოსტრბს, შეშეღე დაშო-  
 ხილს ზედ ვედალაქებს და ამოხარალ თვალბში ხა-  
 ახარდაყბ.

Регана, в отличие от Гонерильи, не  
 тратит времени на эстетские забавы, у  
 нее другие развлечения, в идеале она  
 хотела бы иметь мужской гарем. Сестры-  
 королевы превратились в хищных ко-  
 ронованных шлюх, обе распалены, дали,  
 наконец, волю алчной чувственности,  
 прежде пуритански скрываемой, ныне  
 бесстыдно откровенной! — შეინწავია ე. რუ-  
 დნიცა (სტრუქტურა, № 4, 1948).

გვეშინებს, შოკს გვეყვბის ამ ადამიანთა სისასტაკე  
 და უტიფრობა, ავბორკობა და ამორალისში. ამ სამ-  
 ვარობში ადამიანები დრობენ, არ გრბიდებთ მათ  
 შინის ვასტრუქტებს, სისხლის აბრეყას, შკედლებობს.  
 დღობს. თვამეორეფრ მიდრეკილებითა გამოკლენას.  
 ისინი გედუქრავნი არან სისხლისა და სხვისი ტან-

კვების ხილისა. წონასწორობიან მხოლოდ მათს  
 გამოდიან თუ მათი სტრუქტილების აღბრუნებას/ რამე  
 ძალი ვადიდდე წინ. კარგო სტრუქტურბის რწინა ეს  
 „სახლი“ სამხარია, სადაც გრბი შჩარე ვედაფერ-  
 ზე ვამბატონებელი ამის სტრუქტი, რომ უცვლელი  
 დარჩენს ის, რაც არის“ და ამ სტრუქტურდ მხოლოდ  
 ვედაფერი, ახავიარია ანვარბებენ. ვინც მის  
 შორადურ ტახტზე, ბოლი შორბეს შჩარე ვანვარბია  
 თვით ფრსურტ მოხობივანა შეუკავებლობა (ძალ-  
 უფლებბა, ავბორკობა, ინსტიქტიები). აქ მამბეი შე-  
 ვალებს წწრბავენ, შევლები მამბეს, დებბი სავარბებს  
 სდაყებენ გრბინების, მომაცდინებელ სამხალს აყ-  
 დან, მის მხან დღობობის და შლავს — გრბის სიტ-  
 ვებით, ადამიანბი გრბისლოყნად აშბებდრდენ ბუნე-  
 ხას, თვადეარწებებით მიცდენ ინსტიქტიებით ტბობას,  
 რადიკ მარბავეღობა ბორბტებით ვახებულბნი.

რ. სტურტა ვეადრებენდა ამბოფრბის ამ სამხარბის  
 საშეშეღებებს. მამბავს იგი იმ უზრბამდე, რომელი  
 იქით უფსკრულია. მისი მოზინიც ვანა — სერბს ღარ-  
 თან გრბიად ჰყენს ზევახედის ადამიანის დანაშა-  
 ულობათა უფსკრული, შეეჭრბას. აღვავსეფობის აღ-  
 მინახ სისასტაკის გამო, ამოქმედობს ჰყენზე „ანლო-  
 ვიკბის მეფობის“ (მიტერბ ბრუკის გამოქვამა), „თავს  
 დავყვასს“ თეატრბს ვედა საშევალებით (თვით სცე-  
 წრბი ტქენჯიკაც კა ამ მოზანს ვნახებრბა, დამახრბავე-  
 ბელია პროფეტბრბებისაყენ შექმნილი ეღლა, ვამე-  
 რბებელია ტქეპქუზილი, გამოკვებელია სცეწის  
 სიღრბიან წამოსიღლი იფუნალი ზმა — ათათისობით  
 ადამიანის ტანწვით ენობრბილი ამონახყვები). ვა-  
 შივავივანის წონასწორობიდან და ამ შოკის ვაყლის  
 გზით, ვავყვამბოდს, გაადვიბის ჰყენში მოვლემარ-  
 ენარბია, ავბამქმედობს სამხარბს ვადარბარენად.  
 ვანა მარტო „ღირის სამხარია“ ანთა? ვანა დღეს  
 ჰყენს თვადღინ არ ვცემბარბავ კარხვალი ბორბო-  
 ხისა და დენბორბის, შეუწინარბებლობისა და სახის-  
 ტრბებს. და ბოლოს, ვანა ჰყენ არ აშბებდრდით  
 ხუნებბს?! ღარბი არბი რებს სცენიგრაფიაში — სცე-  
 წის „სამხარია“ და მათრებელია დარბახას „სამ-  
 ვარი“ ვერბითანებულია, გრბი შორბეს აგრბებებს  
 ანუ გრბი შორბებს ვადიბის. დრბის საზღვრები წწ-  
 ლილია, აქ არ არბებობს „გვეშინ“ და „ზეღა“ —  
 ეს არ არ „დღეს“ რომელიც წარსულსაც ველისწობს  
 და მომავლესაც (სექტაქლის სხვა რეალიებშიც სჭვი-  
 ვის ეს ტენდენცია, კრბოდ კონტრუქტში, ბესიკაში,  
 სცენურბ საყენებში და სხვა... მაგ. ვარგარ რკინის  
 ლიანდაგზე შემდგარი ვარკინის ლინბი, სცენის სიგრ-  
 ტზე (სიღრბში მამავალი) ჩამოკიდებულ რკლის  
 მოკლე სიმატბა და ამბორბებელ-ბატბტო ზედ წამოჭ-  
 დარბი მოშეწობი). მაგრამ თუ ეს ვედაფერი ჰყენ-  
 ბობს „თეატრა“, ღირისსავის ცხოვრბება, სინამდ-  
 ვიღელი, თუ ჰყენ შჭრბდნი ვარბ ადამიანთა სისას-  
 ტაკით, ღირბი მიღლიანად „არყვენ“, მისი ვანებბა სა-  
 ზღისწერიოდ ირბედა, და შეშეღილობიანდე ბილის,  
 მაგრამ მამამდე მან საშეშეღი ტანწვით გზებით უნი-  
 იბტიკალის ცხოვრბების ვსაზე, სადაც თვითი გრბ-  
 ვული თანამწავრბების იანზლებით ვავიდა.

«В самом простейшем виде его история — это история пути от короля к человеку, «не больше и не меньше» («по more пог less») история такая трагическая и такая прекрасная, что потрясает все человечество своей жестокой красотой» (А. Костел, гл. 185).

თუ ვაუზიარებთ „მეფე ღირსის“ გმირებს სტერ-ღირსიანულ დეოკრის „მოხუციან“ (ღირსი, გლოსტერ-რა, კენტი) და „ახალგაზრდას“ (არაგონი, ვინჯილი, ედმუნდი, კორნელი) მაშინ უნდა ვაღაპროთ, რომ რ. სტერუას სექტეტელში ოსავდ სამართა თანახმად გარყვნილია. ახალგაზრდაებს კარგად ათავისებიათ მი-ტუთო გამოცდილება და მზარად უფრო შორს წახუ-ღან სისასტიკის გზაზე. თუთი კეთილშობილი ედვარდ კი (გ. მენდელი), სწრაფ თინად გარდასახული, უდა-ნაშაული მშვეგრბლა თავისი მის ინტრაგებისა, ედ-გარა, რომელიც ბილის ღირსიანულად სჯის ბორიტე-მას, სახეუ აფურთხებს მამამის — გლოსტერს და ზურგზე აქდება ხილზე.

გლოსტერის ისტორია, რომელიც „სარკისებურად“ იგორებს ღირსი ისტორიას, ძალიან მნიშვნელოვანია რ. სტერუას ამ სექტეტელში (ქვე ვიტყვი, რომ აქ ამ მრავალბუნებრივი პიესის ყველა უმოთაგრესი ხა-ზი შენარჩუნებულია, რაც ასე უჩვეულოა რ. სტერ-უასათვის). გლოსტერის თავდადებული ახა მხო-ლოდ „ისტორია უეღმა“, არამედ თუთი გლოს-ტერის დეოკრის „უეღმა“ ანარქულია. ეს რთლი მხა-ზობა 2. მამამისე და რ. სტერუას ურთობებს სარ-ტიტერაზე აქვთ აგებული. ტრადიციულად წყნარა, ღირსეული, მიმდობი და მკლემარწმენი მიხუტის ნაცდლად ჰვენ სტენაზე ვხედავთ რთლად. წინააღმდე-გობრავა ხასიათის ადამიანს, თავახებურად ძლიერს, ექვიანს, ფხიზელ პრავმტიკს, რომელიც გვიღის სიღ-რმეში ძალიან თამაშ ოცნებს აჩახავს. თუ პირველ სტენებში 2. მამამისის გლოსტერა ფრთხილი პოლი-ტიკოსია, ზემო, მოკრძალებული, დახვეწილი მანერე-ბის სასახლის კარის ეროგული გამოავე და უოვედ წამს ცვალებადი სიტუაციით შეზენებული — თუმც აქვე ჩანს, რომ ღირსი გლოსტერა დახლოებული შეავს — თიცი ღანდათი მოძრაობის, ავადპოფრთად ფერდა-კარგული. მიმდევრო სტენაში, სკემარისა მარტო დარ-ჩენს — მისი სხეული თითქმის ბორტო ივსება. სა-ხეზე სისოცლის ფერები ემატება და გან-ღინით ხაზე პილების ემსახვება. თუ ადრე ღირსივი ცეცა, ახლა, მეოტუნის უმბარლი სამისი და მძიე „ბათონ-კებ“ ავთო, თუმცა მეფის მხავანად მასე ხელში მატარა სავიჯნო ბაღე უქარავს, მხოლოდ ესაა — თავზე სამეფო ზელსფულებს აღმნიშვნელი ოქროს ხალტბს ნაცდლად ეოკეის ძველებური კეპი ზურავს (როცა კეს მოხილს დეიანსავთ, რომ თავზე მოქ-სივლია ჩაი ბურავს). მსჯავნება ღირსიან კოპიე-რადია დაძაბულებული. მისი მიხილიცა არეული ცხოვრების გამო, გულწრფელი წიხილითა ხაზე, ეროგვარად მალღუფადივან სიტუებებს მუერებელ-თა ინტიმური განდობის ხასიათს ანიჭებს მხასობი —

ხალხის დღეი ჩიხად კაშფებს ამოიღებს, პირის ზიადებს და როცა ღანარაკობს წუწნის, ოთქოკ უოველ სიტუებს გემოს ატანსო. მაგრამ აქ კაცუი მძევან-არებას სინავს. სკემარისა ედმუნდი მერტუროს შეტ-უობს, რომ ეს მოხუცი კაცი განღმობს ხაზე მამარ-კოდ ვადიკტევა, თავარდადმეფად დახბუწუნენ, არი-ვე ხელს მკლავად მკრავს ამ უმღილივე „მამო-ვარს“, სკაშუ დაავადებს. მეორე სკემს ფხილი ვაის-წარებს და უოველი სიტუის შემდეგ ღაქებს შე-დაუნდობლად უმბავებს, თითქმის ხუტის კვარცხენი მოუქვეყნოსი (თანამედროვე მუერებელს ამგვარა-ღმსკის ბურთიის ზღვრა, უოლოდ მოავრენებს ჰვენ უბოლოგი წარსულის შევხენლ მიმერტებს). არც ადამიანის სისხლის ზღვრა აკრობის: როცა ედმუნდი თავისი მის — ედვარდს მაგრ მივეწებულ კრალი-ბის უჩვენებს, გლოსტერა მწარად და დაუნდობლად დაქრავს ხელს სისხლიან კრალიბაზე. მის რადიმ დაიქრავს ასეთმა გლოსტერმა ედმუნდის მეორე ატ-უთ მანცდამანც სარწმუნოდ შეიხზული ისტორია ედვარდს დაღატკია: ეს მომენტა შექსიარის უცნაუ-რბობათა, უფრო სწორად მის პიეტეტი, პირისხი სი-მართლითა რავს მივეუთვნება, როგორც ის, რომ მეფე ღირსი ვეღარა სცნობს თავის ძველ ეროგულ ქვეშევრდომს — კენტს (ქ. სტერუდრი ამასთან და-კავშობით შენიშნავს, რომ „ღირსი ვერ სცნობს კენტს. თიტომ, რომ „არ უნდა იცნოს“).

2. მამამისის და რ. სტერუას ინტერტაციით გლოსტერის მეტა შეღლის დაღატბს დაქრება მხა-ვადი მიმდენტოთა ვაპირობებულად. ქერ ერთი გლოს-ტერა ზედავს, რომ ამახლა ცა და მძეა, ზედავს თუ რა ადვადად მოიშორა ღირსმა კენტი და უსე-ვარდებს შეუღლი კარგეულია. დღედატი, მუხანათობა ამ ქვეწანად ჩვეულებრივი ამბავი ვამხდარა. ამას გავატ-ნობინობს 2. მამამისის გლოსტერის პირველი მიწო-ლივრე. „სიყვარული კვდება, მეგობრობა უფსურ-დება, მის მის აღარ იწდობს“. ამ საზენებულობა ვაპო 2. მამამამე—გლოსტერა ჩვეულებრივი, სასაუბრო კილოთი მოვევიხრობს, რომელიც სარკისმის და ეროგვარი ნიშნისმოცების ინტინაციითა შეკავშილე-ადამიანთა ხამამსქას მოვეღენთა რადეა სავეღლე-რა, ჩვეულებრივი შენაერული ღანარაკის სკემარ-ვახედვარა. ამიტომაც აღარ უფერის გლოსტერს შე-ღლის დაღატბი და ადვადად იქერებს. მაგრამ აქ მე-ორე მიმდენტა კიდეც — გლოსტერა ამ არეულ ქვე-ყანაში, როგორც სკემარინ და ფრთხილი მეოვეწე-დოდი ნადეღის დაქერას დეილიბს. რატომ არ უნდა იფიქროს მან უფრო დიდო დაღატფულების მღმე-ნაგედვარზე, ახლა, როცა ყველა ერომანეთს დაქრეთა? მაგრამ ტრავედიის მისთვის, ხოლო ფარხი ჰვენოვის — მუერებულისათვის ისაა, რომ გლოსტერა ღირსის კო-მპერა აჩრდელია და მეფის დიად საქმეთა ეა-მეორავს მის შესაძლებლობას აღემატება. ოცნებათა საშუარისო მის ვადასაღებბს მარწმუნადე უთავრე-ღურა მასკადობის ქათამშეხით ვეიქვენებს რეფო-სორა. გლოსტერის სასახლეში ვეიან მოხული, ვო-ნერილისავან შეურაცხუოფილ და ვაპოვადებულ ღირს-

აქ კიდევ ერთი, ერთი თვრედილი დამოკარება ედის. მასზე ადრე აქ მისულან ჩიგანა და კარნელი. ედობისა მთავრადი ორგანიზის შეშდეგ სასაქმედო მართანა. ღირს ეცებება მასთანდელი გლობტერია. რიშელდის საერთადალი, შავა ქადაღის დიდა სათადღებო მიღსივითი თურქის სახეზე (მასკარადი ესა დამოუარდა). მალე აქ გამოარბება ახალი მასკარადი და გლობტერია მოკვეთილდება ბრწინავალე, ოქროსურავილი მისასამაში, მაღალი შუაის გვირგვინითი იაზე. უსარმარაზ ფარს დეკარდრობა და ვ. უანჩელის მღერია მუსიკის ფონში, საზოგადო მათემატიკა, სახელმწიფოს მესახება თუ მხედართმთავრის პოეზია ზეადად მღერია წამოხმობევის ვრდელ ტორადს. ეს შეუსამაშო, ამაღლებული ტონი, გლობტერის „ოქობრადობა“ კომპოზიტორის მოხებეღებლის სიტუბებს (სხვათა შორის, კონტრენტებსაც უვლავზე შვირად გლობტერია ადღობს. ჩაყ მისი „თამაშის“ ერთგვარი მითხმებელია). მაგრამ „ახალგაზრდებს“ თვალში ეს მხედ ღირს „არაოქობა“. მუფის ერთგულების გამო. უსახტეის სახეღეს ამსახურებს და შიურადი კარნელი (ყოფ ზელში კოსკის ბოლი უქირავს). რიშელდის წელან სკოლე ურსუად იხივარა ჩიგანასთან ამავე სკოლე მათოკენებს გლობტერს და ამკაოქობი მოხუცს თიის აძერებს იაოლე (მერე თვალს, ხადობტერია გახეღებით, ჩიგანი ამოგადებს). ტორადობას ვინდაქარავილი გლობტერია სკოლიანდ წამოქობება. მაგრამ უაღუნი მხედლები დამოქობელი იქვე დეარადება. დამოხილს იაზე დაადება ჩიგანა და ზედ „დაამარადავს“.

შობლიდ სიხარბავეში „ეხილება“ გლობტერს თვადეი სანამდელიზე, ისევე ჩიგარს შემარეველი შეშეღობის შეშდეგ ზედლი ღირსმა კუმარობტესხისა ვქდობს. სპექტაკლის ერთ-ერთი საუკეთესო სცენარა ჩიი მოხუცის, ჩიი დევილი და უძღული ადამიანის — შეშეღლი ღირსისა და თვადეიბოხობილი გლობტერის შეხედება სტეპიათი უკეთარ და უცროსი სარკისა. ღირსი არეული ვინების წამოარა გამოსაოებების უმაღლე მოუღობენ თანაგრძობის გლობტერში. ა. მანარას ხმა ამ სცენაში აღსაყავა ადამიანურა სიხიბითა, თანაგრძობით. თემც იყოი ერთი თურქულ ტაოილს — ფილერხისა და ზეღიარს — ვინციღის. მისენ ღირსიანდა თანდღობს. მისი სულის ვანქურების სურვილი ამორბება. მაგრამ ღირსი მარტოთა თავის ტანქვამს და თავის შეშეღობისაში და არ სმის გლობტერის ტრაგეკულად გახმარული ხმა ამის გამოც გლობტერის თანაგრძობისა უფრო იზრდება, უფრო მტეად ცდლობს მასთან ადღოს ყოფნის, ჩიარა, თუნდაც თავისი ხხეღობს სიბიბი უწიადღის მართაშაღლი გაკთიებელი მოხუცი მუფის სხეულს. ღირსიან შეხედვარა გლობტერის თვადღობის დამაწევისა, უფსურღელში დამოქობელ მის სამუაროში თითქოს ჩადღი დიდი ტრაგეკული ტაოილი შექება. ზეხარა და თავზარი დასცა. სახილიო, დამაჯვარკვიებელი მომენტია შეხედვარა მის მთავრ უსამართლიდ მოკვეთილ შეღობის. სახილიოა, რადგან კიდევ ერთი დამოკარება და შეურაცხუროფის გამოკვეთის შეშდეგია. იგი უაღადიფარს „ხედავს“ და უავე „თვადეიბე“.

ლილი“ ეშვება სხვა სანდღობში — მარადიულ სანდღობში. აქაც მან ღირსის ვხა გამოარა, მაგრამ არამ დასაწყისის კომპოზიტორის შეუსამაშობისა კარს მის ერთგვარად ღირსის ფარსული ამაღლებლისა გამოსახებულსა აძღუდდა) მოიხსნა და მითითებულ უღრმესმა დრამატულმა ვაყდამდ დაშეღობილ ვარსევიდა ამ ცხოვრებიდან ისე, რომ არავის შეშეღობილია, არავის არ მიუტყვევია მისთვის სახედისწერა შედომები და ცოფები, რადგან სამუარო სადღე მან ცხოვრება ვანღლი, უსიყვარული, უთანაგრძობობა, უღობიბელი სამუაროა ადარც ღირსმა ვაუგო და უთანაგრძობი და არც შეიღობა — ედგარმა ამატა და შეიფარა... ერთობ მძიმე აღმოჩნდა ედგარისთვის მამის მანდაკლური ექვარიანბა...

სცენარე ვარობღებელი სამუარო კი, მძიმედ დეკარდი, ეცნობის, ოხრავს, იღუბალი ხმების გრავირი თურქების დამაინებს მოსლიდდელ კატატორფის, მაგრამ აინა — საკეთარ ვნებათა ორობრადღე ჩართული. ვერ ზედუხიან ზუნების გამაგრბობილუელი ხმების აზრს. შობლიდ ღირსი მთავარბება თავისი ტანქვის გზით ამ აზრის ვადებისაყენ, საკეთარ თავის ხელაღმართ შეცნობისაყენ და მის ორადობრი ადამიანი უფეეს თანაგრძობის — მანხარა და ედგარი, „საწყალ (თიხა)“, მათხოვრად ვარდისაბუღლი (კრტს სპექტაკლში სოფეტობური ფუნქცია კისრია, იგი ამხების შეთვალუერება და ძალზე მკრთალიდ იუ გამობავს თავის დამოკდებულესა).

შექმარობილგათა შორის ერთ-ერთი ცხარე დავის სავიანა მანხარას სახის ორგანობისა. ვანსკურბებულ უფრადღებს იყარობს მანხარას მოუღობდელი გაქარობა. რევისობი ქ. სტრეღელი იმასაც კი ფიქრობს, რომ მანხარა უსქესო არხება. ე. ლიდაშვილის მანხარაც პირველხმებში ვვანეფს თავისი მრავალსაზრეუბით. უცნაურია მისი პარველივე გამოჩენა სცენაზე. წარადუ მისიადღერი პიესეკატის რიბებზე იგი მუხლებზე დამოქობილ შემოიჭრება სცენაზე, პირდაპირ ღირს მთავრებს, იავს კალთაში ჩაუდებს. შავა თმები ვახურბეჭვია, ვრდელი შავი სურბოტო და დამბული ფეხსაცმელებია აცია. შეიძლება ცირკის კილონს შეადაროთ ამ ქვედ, საწყალ აჩრბობს, რომლებიც ახლა უავე ეს ცხოვრება მითინა სცენად და თავის ზეღობის — მუშაობის — არ ღაღობის. მაგრამ მის აზრით სავზე, ედგარე ზეც თვალეში ჩადღი დიდი ტაოილი და სეფი იმაღებს. მწარე ზემარობებს, რომლებშიაც უფრო მტეაი სობრძენ ვადრე მანვეღისტეკომა, იგი წარადე. მსუბუქად წარმოხტვამს, თითქოს არც კი უნდა შეიყვანებინა ღირსი სიამარულე. ტანტი — სახიბობელი — დარეზე შეშდეგარა (სხვათა შორის — ძალაუფლებლის მართილი და ვეფურეული სიღაღის გამოხმბეკელი ეს საცნობარო მტეაფარა შობლიდ ღირსი და მანხარას უკეთობრება) მანხარა — ე. ლიდაშვილი თავის მონილოვს ქლბატეკარა ეტოფებს სიტოაზე აყებს, რომლებშიც უმაღლ მანს მთავრ წარმოქმნილ სიტუბების ირინიულ-ვარობტესული ქვეტანტია ვა-

სწავლი. გადაურთლად ნაიკეთეს აშკარა ვებტი ამბულს". ზოლი პირდაპირ თქმულს, სხვა ვებტი „ფარავს“. ზემს წინ მარბილად არტისტია, რომელიც ამავ დროს, დასიანის თავის ზელიბას, რადფან იგი ახლა მხოლოდ კარის მასხარაა.

პატიტორკრი იფატრალურია ვებტით ვადამდებებს ზილმე მხარზე ფრკიკის კალიას, როგორც რომანტიკული ვებტი... თავის გაბედულობას, რომელიც ზოგჯერ თავმდურ რისკს ეუბლოვდება, არტისტულ ბრწუნვანებაში „აბეჯებს“. „თეატრალიზუმი“ ეუბნება სიმატილენ ვედალზე „სასტიკი თეატრის“ შემქმნელს.

ღირი სიმათითის და თანავტრბობით შესქერბის მასხარას მიღედ ამ თინაზობას — თითქოს ცდილობს მის ზემრბობას ტონი მისცეს, მხარია აუბას, მაგრამ ნელა, შეუშენველად — დიზაინდება. თოკი, რომელიც აქ ნადასრად ვანდა, სანარადლოდ ვადამბას ერთამნისად აქ რს ბრტებს. კიერბზე თოკამბიშეული ხან ღირის და ხან მასხარა. ზემრბობით დავებუელი სცენა (კიერბზე თოკამბიშეული ღირი ხალღივით თათიშობის — ცხენინასის!) მწარედ მოიარბება — დიზაინდ ღირს წიკრამბეულქვებდა მასხარა, თოკი დაბა და დაადებებს ექსკრემენტითი და ამათ ურებებს თუ რა დარბება მისი ზეფობიდან. ადურის და წერბობა, გულიაობა და აგრვანა აქ ერთმანეთს ენაძელებს (ერთ მომენტში ღირი კინადამ დახარბობს თოკის მასხარას). თუ ე. ლოლაშვილის — მასხარა, ბეჭვას ზილზე ვადის, სიკედელს ეთამაშება თავისი სკანდურბული ზემრბობებითა და ჩვენ ვვტრბობთ, რომ მოუხედვად სიამაშობს, შიში მანიც სადვურბობს მის აბზებაში, ვებდავო, რომ ურედელ თამბე ფრასან თუ მოძრბობას შეტებუნებული მზერბით ამთავრებს. ამთავრებს მრავალწერბილით, უკან დასაბეუ ვზას და ნაიკეთების ვადამბის, ვადისზეფერბებს შესაძლებლობას იტოვებს.

ამიტომბადა, რომ მწარე, გულიცხამამბიშეული სიმატილენს დიოქილი წარმოსთქვამს, მოჩბილენას ამ გამომბატველი რიტვული არბილენს თავისი უღმობიშედი დარტბუების სიშვეობრებს, მაგრამ შვიორე წუთის წარმოდგენლად თამბადა: „დიობილ“ ღირზე ვადამბდარია კუენს არივებს და „მირბილი“ ღირიციკვტას უკრავს სილითა („ზემრბობის“ მიღებულ წესის არც ეს მონარბე არივებს). შედგენ ლოკოტინს დიოქტბის ზელში და უჩვენებს მეფებს — ამასიც კი აქვარი სკოტარია სიშლი. სიუბრისას, შიწარზე დადებულ ლოკოტინს ღირი უჩეუბრად დაადვამს ფებს და ვასტებს. მასხარა სასოწარკვეთილი, სიამაღელი წარბიყვარბებს: „შენ რომ ზემს მასხარა უოფილივით, სულს ამოხბლდი ცემბით, აბე აბარ რომ დამებრდი“. რ. მხიყვარბს — ღირი კი დედლი და შეფერბამბებულია ამ დროს, ეს წუთია, სიშნელი ვანარბსებებს ემბს ქალიშვილი მოიკვტია. თავის მწარე ფაქტრბუში ჩამბრული ღირი, სკამზე დედლი სიამბდარია, უბმენს თავის მასხარას და ვვტრბობთ, რომ ასეუ „იქ“ არის, „იქ“ აგრბელებს არბეობისას, სადაც ასეთი ქარბშხალი დაბტარბა. მის სხეზე დიშილი კბიბება, ვულვობილი სილილითი კი ენასტება და აქვებდა კიდეც

მასხარას წამოწყებულ თამბს, მაგრამ ვებლის სიღრმეზე ვანწილი მხარია არ ასვენებს და სასწაულოა ზელახდა ერევა მხარია. ამას ვანწილს, ე. ლოლაშვილს — მასხარა და ცდილობს შეტრბობს თავისი შვებზე სიშვეობი... ამ სცენაში რ. მხიყვარბი, ე. ლოლაშვილი ვვავტრბობინებენ, რომ წიკრამბეებს შობის არბეობის ურბიერბობათა თინაში ამ უჩინარზე სიუზერბენს და მას კუენს და ერბოვულ მხარებს შობის არბ შესაძლებელი. აქვე რ. მხიყვარბს ღირსი ზეულებბობა. ადამბიურბი სხვიარბედლად აქიადგება (ქერბ მალიან მჭარბილად). მისი ზედუელმობობის ზეზავულებობით გამოარბებული მასხარას თვადწინ იბმებს იგი უბტანელ დამბირბებს და შეურბასცუფებს ქალიშვილებსაცან, აქ მუთის და მასხარას ურბიერბობაში ძალზე საგულისხმო მომენტია შეტრბილი: რ. მხიყვარბს — ღირს სხეუენია მასხარას. ვან არბს მათთან შედარბებით მასხარა, მაგრამ სწორედ ის უკლავს ვულს, რომ ამ საცილდვო, უბივარბიკის თვადწინაა დამბირბების უფსრებელში ვადის რბილი (ვანა მასხარა არ აფრბობლებდა, მბიშე დრო დავადებამოქ)... არავან არ უნდა ზედვადებს მის დამბირბებს, მაგრამ რაც უფრო მბიშე ზებდა მისი მდგომარბობა, მით უფრო იყლებდა ე. ლოლაშვილის მასხარას დამბირბებულებაც. მისი შვებზე სიუენაბსებუი ლმობიერბებს ამენს და თუმცე სიმატილას თქმბზე კიბტად არ იღებს ზელს, მბიშე ცდილობს ახლას აუბი მასხარა.

მარბული, მოულოდნელი დარტბუებისაცან მხარბ-ჩამოყრბად, დაუძღვრებულ ღირს ვვერბით დადებება, წელში ვამბითებს (ახებრებს თუ როგორა არტისტული ღირსებუი უნდა ვამბითობს წელში და თვადწინდელი მხარბ ვაობრბს) და ისე ვაუშრებებს ახალი ვანსადებლისაცან: „მედვარად, ღირი, მედვარად! წინ კიდე ზეური რამ ვველის ქარბი დაბერა, ქარბი დაბერა“. ე. ლოლაშვილი თამბობის ტრავიკული ზედის ადამბას, რომელიც სიმატილას თქმისთავის არბს ვამბირბული სიმატილად აბ მისი ზეფიწერბა. რა შიშ-სახარბიანი სიცილ-ტარბილი, ცრბმლნარევი დიშილი წარმოსთქვამს ამ ფრასებს: „არა, არა, სიშნელი ზელიბა მკვებს, სიშნელი მკვრამ მბიშე არ ვავიცილი ზემს ადვილს“. მაგრამ მასხარას უბედურბება სხვადა — იგი ღირის ტრავდიის თუცდებელი მომწილელი. მისი ვუბან და აღსარბული თამბიშეული ზელი, თუ აქამედ რ. მტერბებს „ამაღლებული“, ტრავიკული ვმბრები — ტრავი-ფრასის სიშნარბიში ამოვრბებდენ სიცილბებს, აქ მან და ე. ლოლაშვილმა მასხარას ვრბიტეული ფიფერა ღირს ადამბიურბი ტრავდილით და ვანსდებოთ ავანებს, აქციებს იგი ტრავიკულ ვმბრად, და როგორც ეს ტრავიკულ ვმბრს შეფერბებს — მისი სიცილბეუ სიკედელი ვასარბლებს სცენაზე... შეუზლიობის ზღვრამედ მბიშედი ღირი, მტანწველი მალდოწიკების შემდგმ, სიშვნის ვიუერბის მუცელში დარბ...

მარბულ მოულოდნელ დარტბემას ე. ლოლაშვილს მასხარას ვაიცილებული სიბით და ლმობილ ზებმბა მბორბ დარტბუზე, ფებს წვეარბზე შედვარბი, ღირბე ჩამბიწიკებს და უნდა აშკარად ვაიცილებული ზეზე

ფიქს ღირს იყავლება, მესამეზე კი მომტყვებდო.  
ყოფილიშემცნობა და ეოვლის ვაგებო კავის სახით ეზ-  
ნეს ძარს. ღირსი ა. მხაკიას ღირსის შიძინ-  
ისა ახილა და უნაგნაშო, თავისა აზრდუკრედი  
იყავლებო პირდარს უზურის იყავლება მასხარა და  
შოლოდ მესამე დარტყმაზე უბრუნდება მის თვა-  
ლებს აზრი, იგი მისედა, ახე მადინა, მიხედა, მავ-  
არ ამ უნე ვაინ იგი, ახადან — ზემის აზარი — ამ  
წუბუნში მან უფრო მსოფუნდოვანი ჩამ საიდო  
ვიდრე ვინაიუხედი შეკვდილობა. ა. მხაკიას  
ღირსი მოკლა არა შოლოდ მასხარა, არამედ ღირსი  
სასხარე; მოკლა უნაწარქელი ადამიანი, რომელიც  
ამ საუარისთან აკავშირებდა, მოკლა, და უნა და-  
სახევი ვნა შოიკეთი, მისდამი ტრიადერია კეთილად  
განყოფილი ადამიანი ჩამოიშორა, რომ სულ მარ-  
ტი დარტყმიდოი ისედა ურკირედ მასხარისა, ეს  
იყოადანა უფროა, ვიდრე სხვისი მკვლელობა, რა  
გნოდელად ჩასწვდა ვალუტოინი ღირსის ტრავე-  
დისი საუარის უმასკოზე სტეშია ღირს თან ახ-  
ლავან კენტო მასხარა, სანუდი თოთ, ვლირტრასე  
შესდება ბოლის — მაგრამ იგი ეოვლითის მარ-  
ტო... [და მე ატარდა ვიი მეფე ღირი, ღირსი  
უვლასან მატოვებელი]. ზემის ვარადიოი ეს  
არა იყენ ამ სუნეში, რომელიც შექმნიარს დღე-  
ტად ჩუთავლებს ჩევისორს (შეგახსენებო — შექ-  
პარიან მასხარა არ კვდება, იგი ურკოლოდ აკრებება),  
სინამდვილეო კი, თუ არ ვუდებო, ეს შექსიარს პო-  
ვლისი ღირსი წყდობის სწორედ... მკვდარი მასხარა —  
რ ღოდოშილი, უფროად მერსი მარტება და გვირ-  
დულად ცად ზედზე და ერთ ფეხზე დაურდნობიო,  
ბტენა-ბტენაოი ვადის სუნეიდან.

მასხარა უცდევება არაინ?

„მასხარა შენიშვნებს ფერს, როგორც თავებუ-  
რი კობის პირდა, როგორც კონტრაპუნქტი პიე-  
სის ძარითადი იებებისადმი“ (ა. კობტლი). მასხარა რომ  
ისა, ახე ღირსი დამკრება — ხალი აზრი და გრნე-  
რება... ამავე ღირსი იგივე რომ მსაუბო მარტოვლია,  
სყოფაო, სუსტი, დარეველი არსება (ფეხიდან სის-  
ლი ხდის და კოქლობს, ზედში თავისი ცალი, დიდი  
ფეხსაყელი უქირავს), მზარად მოსიქვას თავისი  
ხედავს ვაინ და, წარმოიფხვანო, ბედნიერი დამილი  
ბებულობის სეკვიდრს ღირსის ზელისგან. მაგრამ ეს  
სეკვიდრა ველისმოკვლედა სწორედ ახლა, რიკა  
სეენ დაინახეოი თუ როგორ შეიბარაღა ღირსი მასთან  
ერთად ქარაშხალში მოხვედრალი მასხარა, როგორ დაი-  
ფხარა ვაილიოდა მისი სხეული — თუთ ვანხად სა-  
მისი და მასხარას აუბრუნებულ მხარეს მოახეო,  
„ზემო მიქუნავ, შე უსახლარი მათხიარო, შედი  
დაამინე“. ამ სანამელ სიყვეში და ქარაშხალში  
(როცა ძალდაცე არ ვაჯდებენ ვარეო) ღირსი პირ-  
ველად იგარსოი თუ რას შეიძლება ვანიდოიდეზ უთავ-  
შესახარო, დატკო, შიშველი ადამიანი.

„ოქვენ — დატკებო, უსახლარო, ვანიშობილი-  
ლი შიშვილისგან, ახლა სედა მართი როგორ უძღებო  
ამ წყუელ დამეს? წინაი ამავე არსიდეზ არ მივი-  
ჩიო“.

ვაიციებულმა ვაიკოი თუ რა სუტია, უმწეოა ად-  
მანი ზუნების სტიპიონის წინაშე — „ნუთუ ად-

მანი სულ ეს არი? მახხარამ ვაჯებინა ეს...“ აქ  
დასტრება მისი რილიე ღირსი თეატრში... აქ  
იქნა არსი სპიროი და ამიტოვეს მქრება... შემო-  
პირთან უფრო-უფლოდ, ა. სტურუსისინ — ვადე-  
ლიო, მ. კოლანდინისა და ვ. ივანოვი წყრეფეფე, უბრ-  
ღირსი მასხარას მკლავს „В ЗАБЫТЫХ РАЙОНАХ“  
ხილიკი, რუდნიკოი სავდის რომ „Лир убивает  
Шута не «в забытых, а обороняя свой разум»  
მაგრამ ა. მხაკიას — ღირსი უნე იქნა ძალდის  
დაცევა თავისი „ვილი“. იგი „ტკიწიო დებარალო“ —  
მის მიერევე აწვეება ბორტების ახლანდელი სა-  
შინელებითი ვებრავის დაახრადებს საზოგადოების  
გახრწნის ამ შემადარუნებელ ენოლოდებს — იგია  
უვლადრას სიოთვე ესაა შოლოდ: ბორტობა იგი  
შორს წასული, ასე შეიშობს თავის თავისიუფლებას,  
რომ ღირსის გონებას ადარ ძალედის მისი საზღ-  
რების მონეწევი კი თეატრსეოდენებო და მუღმად  
და ვ. კარაველიშვილი ურად სინტეტიკოი დი-  
ლოგეში („საქოლო ზელოვებო“ № 8, 1987) ა. სტუ-  
რუსი ამ სექტაკლის ენოთეტიკაში გამოკვეთენ შიხლო-  
ვებას ახსურდული დრამის გროტესკიან, თეფვა იმა-  
ხე შენიშვნავ, რომ „ახსურდის თეატრი საშე-  
არის გროტესკულ განცდებს ემზარება, მთარა საშე-  
არუსი სექტაკლად... ადწებს გროტესკული შოფლ-  
განდის შერკვებას ტრავკულ შოფლუანდისთან“.

ა. სტურუსი სექტაკლის საშეარო „ახსურდული-  
ლი“ (შეხანვევისი არ არის აქციენტირებული სექტაკ-  
ლის დანაწევრზე კენის მიერ თქმული „ღირსი შე-  
ნიშ...“). აურლია, ადამიანურ ურთოეობითაა ეო-  
ველდვარი საზომა მოშლიდა უველა ინსტრუქტო ურც-  
ხედაა ვაშოშუდებული, ეროტიზმა და სინატრკეს  
ერთმანეთისთვის შედარად მიუდღაოი ხელი და გარან  
დოიშული კარნავალი ვაგმარათეო. აშეარა გროტეს-  
კულ-ახსურდული ეპოტენცია და ამ, ასეო საშე-  
აროში მოკვლევებს ვნს ღირსი საკეთარი არის შეცნო-  
ხისკეც და სწორედ ამ პარკეუსში ვვარსობო ა. მხაკ-  
ვიარს მიერ „ტრავკული შოფლუანდის“ უმარტრენ  
წახებბ, ახსურდის თეატრის გვიარათი საშეაროს „ნი-  
ცარიეული“ „უეატარიდობაში“ გამოჯდებული ღირი,  
არა მარტო საკეთარ უმწეობის შეიწინობს საშე-  
აროს დეფინიცილობის პირისპირ, არამედ საგრითოდ  
ადამიანის მიუხარტობას, სისუსტეს, მის სავილიობას.  
შოლოდ საკეთარ თავზე დატებელი ურედფერების შეშ-  
დეგ შეხლდო სხვისი ტანყვის სიდრმებებს წყდობა.  
გროტესკულ-ახსურდულ საშეაროში მოქვლედი ღი-  
არსი ღირსი ადამიანური ვანცდება, მისი იფიოიონია,  
ასე ბრწვენავლად ვაშოფლენდა მსახობისა და ტე-  
ტისობის მიერ, ამ სექტაკლის ერთ-ერთი უმთავრეს  
ღარსებად მიმანია. პოლიტიკოსტიკის და შიავალ-  
ხიანობის ამ რიოდელ კონტრაპუნქტში „ჩახლული“  
ფსიქოლოგია, შერწყმული „ელასიურ ახსურდოშე-  
თან“ — ზემოქმედებას დიდ ძალს აკრებს. ა. მხაკ-  
ვიარს თანდათანობიო, დიდის ისტატობით ვვირევენს  
ვადასულის ღირსის ერთი მდვიმარკიობიდან — მეო-  
რეში, აქ არ არის მკვეთრი ნახტობები, მოულოდენ-  
ელი შემობრუნებანი; წყდობით გროვდება მის არ-  
სებაში ტანყვის ვენებანი. ვაოცებას (როგორც მიხე-

და" — შეპვიორებს გიერრალს, რომელმაც მათთან (თახილა მას) ენაცლებს აღშრობებს, აღშრობებს — დადეთვიწებამდე, შეშლილობამდე მიხილა ძვრა, ასეო დარს ჭვენს იღვებებს თანადლობის აქამდე მინიწებული გრძობა და მინი სულერი ტავლები-სვან ჭვენსი იტრის ჩადე შედსრობელა ძილა, რომელსაც ველი ზერჩენს „კათარჩენს“ უწოდებდენ, ჭვენს თანავარძობა ამ წუთად იწევს, როცა ღირსის ხანავე თანდათან იმზავება და მის იტონაციონს ჩვენს შესაბარლის და ღმობიერი იტონაციუბი — ღირსი ევებს კომპრომის ქალაშვილებთან, მიღის დამონებელ და წერად ამ დროს აწულებს ენით უიქმელ გულქვაობას. მანამდე მან — ქარ კოდე შეფერო ღირსებით აღხავსენ, კინაღამ შევარე ვაგლია გიერრალა, რომელმაც იხადლის დახმარები (შახხობი და ქალაშვილი) დიო შევარესევილი მიავსენ (აქეი-იქიო ამოდგენენ, იღვებში წყალს ზელი და „ტახტ-სახარბიელაზე“ შევადგენ, როგორც უსულადღორს ამ ფიტელი) სხარაჩისვან ვახლებულ ღირს ძივან დუისტლებს გიერრალა და როცა მეფე ვარბის სცენიდან, იოხზე დამფარი გიერრალა სხიწელი მითი იწვენს სარკისტელ სიცილს და ასევე იოხზე დამფარა ვახლებს ერისმის, ჩადე ცხოველურ, ტავისტურ ინსტრქტს ავილილა. მაგრამ ღირს ველოდე მეტად მანს კი არ არის დამიერებული და ვახად ვერბებული, როცა ქალაშვილებს უტერფად ახლიან ზოღმე პარსი სანწელ სიტყვებს, არამდე, — ესეც რ. სტერუამეფელი პარადიქსია — წერად იმ სცენაში, სადე მის ჰიჯანა და გიერრალი ეილერბებთან, ტხელ სიტყვებს ეუბნებთან (ქვეტექსტა სანწილდი ცინაშხილას ხაჯანჩიში), კუტას ასეველიან და მავშეიოთა „ანებავრებელ“, ეს არის გლობტარის სახაღმე ვადარებელი სანწილდი დამე, დამე ჩადე მისტიკური კანაქალ-მასკარადისა, როცა ივალაშეული ღირსი — A. მხაკვარე შესაბარლისად დარბის თავის ქალიშვილებს ზორს, რომელმაც სცენის ერთი კუბიდან შეორხე გარბონ და ტარის დეკორი ამცრობე თავის ადგალ-სამიოდელს, სცენის კლბინისათა; ეოველი მხარადან ვამოდან შევად შეშხილი, ნიღბიანა ადამიანება, ნელა, მეჭარიო უახლოვდებიან მახარასა და ღირსს, შეშინებული მახარა ევარალს იწევს, ღირსი კი გოცდებული, დახნიული, სწეალობლად დამატარებელი ეუერებს ამ ნიღბისნებს, რომლებაც შეეხვან მას, შეეხებში, მქალაქებზე ეუხმად სწელებიან და მავრსა რომეწერებზე ისერას ზებრთავიო. საერთო მხარტორს, ევარილში, მუსიკის მებეშო აკარგება მის ხარის ხმა, მავრში ემწერე ზელდაშეული ღირსის ფიგურა ხან ადამიანთა ბნელ მორავში ინიჭებება, ხან მალდა აიჭრება (ეს სცენა მე მავრებს „დონ კოხოტინი“ სანწილს „აბერთავებს“ — ფუნდუსის გაღვან-ში). მესხიერებაში ეველოზე მამფრად აღიბეჭდება ზელ-ფეს ვაშლილი, იოიქის მავრში დავოწებული ღირსის სხეული...

მების ერთ-ერთი ურთიღვება სცენა — „ქარშხაღი“ — შეტად თავისებურად არის გადამწავებული. აქ არ იმისი გამჭიერწარებული სტიქიონის გრჯანვა (ბუ-

ნების სტიქიონობა შედგარება შექსიონის ადამიანის შინაგანი ამბობკების ადგენილობა, ადგურებს, რედოფერის ზღის მას). იღვებ არბივან სცენის სავარტზე დავოწებული, ტარებს მქალაქ დელაინება, სექტაკელი, რომელიც მისი, სცენის მავრებებს ძლიერი სხეით, ნესტარს, ზეგნიან, ვერტებს იღვებში ამცენესით და სხვადასხვა დამფართი ეტეტებით. აქ სულს, ეურადღებს კონცენტრირებული მახარობზე და A. მხაკვარე უნდა ვამობატის ღირსის სულში დატრიალეული ტრავედია. „...ქარშხაღი ხაღს ჭვენს როგორად „ეოსტობები“, ვეფენით მადარის შვადგენ „დსიხიერებში“ და, ამგნად, ეს ქარშხაღი მას მხოლოდ ეღვანება“ (რ. სტერუა „სახეობა ზელავება“ № 12, 1988) კ. რდენიციყი შედსმავს რომ „В его партнуре мет разбушевавшихся стихий — они бушуют в помраченной душе Лира“ „Teatr“ № 4, 1988). მართლაც, ჭვენს ვეხადვი გიერრების და შეშლილ-მის ზეგარზე მეოფე A. მხაკვარის — ღირსს, მის დიდ ევადებში არღლებს შიშს (გრძობის მოახლოვებულ სახიშვლებს — შეშლილობას) და საციური მამობტობა, ჩასაც მისდევს / სულადიან წონასწორობის რდევია, ანგაჩიშეოსეშეული მოძრაობა სცენაზე და ზიღის ტახტ-სახარბიელაზე შეშეღარა, იმანწილდი, ივალბებს ზეტიერი წამერწელს ეღვარებელი, ანსტრქტორად მავადებს ზღებს სახარბილადან მამოშეშეულ ეუღებს და მავლის მითი (ქ ქარვლად მამართავს მახარობი ერავავარ რომანტიკულ-სიოტიკურ თეატრალურ ევებს) მიღმობის ქარშხაღს, ჩათა წელეოს ეს ეოღვებში ქვეყანა „იღვებულ, ქარო, ცივ, ნიავრად ხამოქიქო, ევადე, ეუბნებ გადმოაჭქვიე“. ამ სულერი ზურავების, სტარების გადამტარის შემდგენ, A. მხაკვარის — ღირსი წყარანი, მისუსტებული და მხოლოდ მის ცნობიერებაში ვარჩელი ქიერტული ზიღეები ამღვად იმბულსურ მოქვებს (ხავშვის სათამაშოსავით დათარგვს თოქვე გამოშეულ ფიჩანს, ქოხზე ვადამფარია „დუაჩიბიობს“) და ეს წამოერად ვარჩელი შინაგანი სტრატეგია „სახარბილის“ სცენაში იღვებ სიტევიტრ-ლესტიკურ სახებებს, მღელ-ვარებებს ვარეზე შევამდებელია ეუერარობი თავად-დათარალი გლისტარისა და გონდამინდელი ღირსის შეხედვარს. აქ იურის იობი მოხუცის აქამდე პარალელურად მიღმინარე ტრავიეული ისტორია, აქ იპიკვებს ერამანეთი, სულის ზიღრეში დავაგვადი ვარამის შევების მომცეში წაბი, მაგრამ ხამოლოვე—მითორე ენაცლებსა ერამანეთს, ღირსი სცენის გლისტარის — „თავადება ვიყინიო“ — და დუნდობლად მოუსხებს იოღებს შვეთი ამოცხებულ გუგებში, შედგენ მათი სხეულებსა ერამანეთს ვადამდებლობებთან სცენაზე დამახიბილებს (სავარიოდ, სექტაკელში მრავალ მახარს-სცენაა ვადამწავებული „დაბლა“, როცა ადამიანები ძიჩის ადვიან), ვერ ვაივებს ეიღვარებთან თუ შექიღვებთან ერამანეთს, არა, ეს უმად შექიღვებია, ჩადვან ღირსი ფეტიკურად თავიდან იშორებს გლისტარს, არ სურს მახარას ეოფნა, ამ იობი მოხუცის გუბი აქ

სამუდამოდ აერგებან: თავადთაშორის გლობტრის სტო-  
ვას შემოღობ ღირს:

«Это грандиозная аллегория о старости, о страданиях, которые лишает зрения, но пробуждает внутреннее ядро человеческой души, эта игра в возможность безумия, заложенного в каждом человеке, это рассказ о том, что приключается со старыми структурами - верованиями - ритуалами - мифами — чувствами - образами...» (Д. Стреллер «Театр для людей», стр. 27).

უსაღებრებად გამოფრტვებულ სატანურა ვნებების  
სამართალს. რომელიც თავი ღირსი შექმნილია. სე-  
კულარი თავისი და ქვეშეობების შესაცნობად ირ-  
გან დასტავის ღირს — შეშლილობის გზა და ტან-  
ვის გზა.

„ქაჩაშლის“ სცენაში გადატანილი ადამიანური  
სულიერი შერყევის შემდეგ, სიჩუმე ჩამოწება. სი-  
ჩუმეა ამ უდაბურ მიწაზე. სადაც ბრძენები და შუე-  
გები დაუბებებთან და სადაც ქაჩაშლები არაუკენ  
უთვლიან. დასტვებულა ღირსი სხეული ძირს ა-  
კვნის ამ „სცენა-სამართალ-თეატრის“ (ქ. სტრელ-  
ლის გამოქმნა) სიმართლეში. სულს განმეორნავი,  
სიმშვიდის მოხვედრული ძილის შემდეგ ხდება „ღი-  
რის გამოფრტვება“. ნელა, მძიმედ უბრუნდება ამ  
ქვეყანას ღირსი ძილ-ღვიძილს. ბუჩაჩის შიკრი ხანს  
კრავს ტავირობაში ზეჯს მისი ტანველი სული. ნელა  
სიღის „ჩვენსკენ“. დაბინძვული გონება კვლავ უარს  
სიტყვის ეცოდება. იგი ვერავინ ვერ სცნობს. „კებო-  
დან ჩაბნობ ამოვიღე, ნეტარი სული“ — ვახუ-  
ჩელი მზით ამბობს იგი. უარხოდ შესაქურის კორ-  
ფლიას. თითქოს ისევ სიხნულთან ამზავება. „გარ-  
ნიხ. სული ხარ. ამ ქვეყნიდან ჩიოდის წახვედი?“  
მეჩამ. აი, მისი შიგნა შეჩაგდა კორფელიას ვალი-  
ზე. რომელშიც ადამია ფარფაცებს.

თითქოს უხილავს ხელმა გადასწიათ ღირსი თვა-  
ლებში ჩამოწვლილი ნიღბი და მან აცნო კორ-  
ფელია მეჩამ სიხარუდმა ჩიოდს აყვო მისი არსება.  
ჩ. მხაკან-ღირსი დამწავედ ადამიანის მოჩი-  
ლი მზით მიმართავს მის წინ დაიქობ კორფელიას  
(„კობოვი დაბლიცოი“) — „კებუფარები, ნუ და-  
ცინა — ერთი უმწეო, უგუნური ბერაკაცი ვარ“,  
ხილი შიკრი ხანს შემდეგ ვულის სიღრმად წა-  
მისული ვედრებითი „მამატე, შებინდე შეილი“.

გამოღვირვებული ღირსი „ახალი ღირსი“ — თავად-  
ახელია. სიკეთი და ადამიანური ხაზითი სავსე  
მიბტვეებელი და უთვლიანს შემსენობი, მეჩამ უკ-  
ვე ვერია... ამ განსაცდელის გავლის შემდეგ ინ-  
ჩევა მტრული სამართალ ღირსი „გარეთ“ და მის  
„შიგნით“. სცენის სხვადასხვა მხრიდან გამოცოც-  
ლებული, ხიხუაი დაძრული ადამიანების შავი ფ-  
გურები შემოწრუნს მოახვედრებას ახდენენ. როგორც

უფსკრულიდან ამოხტოვილი შავი ღაჯა. ისე მოჩა-  
ნება სცენაზე ეს მასა და წალეკიო ეტყობა. თავა-  
დადღირს. ჩაც მინის ზევიოა. ეს შავსე შემოხილი.  
უნახური ადამიანები მოსცავდებთან შექმნილი  
დელიას, ხელში იტაცებენ. მხრებზე მხრებზე მხრებზე  
საშინელი ხმაურისა და კვილის ფონზე სხვადა-  
სხვა მხარეს გაიტაცებენ. შთაბეჭდილება ისეთია,  
თითქოს ერთი მოღიანი სხეული ზეაზე გაგლიტოს—  
ერთმანეთისკენ ზელაწვდილი კორფელია და ღირსი  
სასიწარკეთილი, ტრავაუელი ხატებით — სცენის  
სიღრმეში ჩამოწვლილ სიხნულში აერგებთან.

ამავე სიხნულიდან გამოდის კვამლი. ნელა ეფი-  
ნება მიუღ სივრცეს, ამისი შიწის სიღრმად წამო-  
ხული ვუგუნის ხმება, ირგვლივ უთვლიან ირგვლივ,  
იწლება, სცენაზე დაჩაჩილი ადამიანები ერთმანეთს  
ეხლებთან, ეცებთან, აცებთან. კიდევ უფრო მძაფ-  
რად გაიხიბს ვუგუნის, პროფეტორების მკეთილი სი-  
ნათლე თვალისმოჭრელად ამბობს კვამლს. ქერ შე-  
წანწარდა, შემდეგ სულ დაიშალა, გარდმოიქცა „ღი-  
რის თეატრის“ იარსებაში. კვამლის ბედში, შემო-  
მოსანს მავრში მოქანავე ადამიანის ფიტელია, რომე-  
ლიც ზეიოდან გადმოუდებელი დასაქურის ქვემოთ.  
სცენაზე გათამაშებულ ადამიანურ დრამას და ახლა  
უმწეოდ ქანაობს აფეთქებული ქანობის თავზე. ისევ  
სრული სიჩუმე, კვამლის ბოლქვები ნელა აშლიეს  
და ღრუბელივით ფართოვდება. ნელი ნახაქი შე-  
შობის ღირსი, ღივს მოიპირეცს მხრებზე რომე-  
მიპმულ კორფელიას უსიცივლო სხეულს. სცენის  
აფანსცენაზე დამქდაჩა ღირსი ვულში იერავს კორფ-  
ლიას, დარბაზისკენ მოიპერობს მჭერას და თითქოს  
ველის მიმართავს — „იტორეთ ვევალი, იჭვიინციო  
ქვის გულში ვაქციო“ მეჩამ ეს ხრალდება საიღ-  
ნაი — „შეკვლავები ხაროი გამოუდევლები შეგარ-  
ვენიო უფაღა ვევალი“ — ვის მიმართავს ჩვენ თუ  
იმათ. ვინც ქანობს ვახეია ეს სამართალ..

სრულ სიჩუმეში დაიწყო სექტაკლი და სრულ სი-  
ჩუმეში დამთავრდა იგი. მეჩამ ეს სიჩუმე უკვე ქაი-  
ნის სიჩუმეა, სადაც საწვადობლად იმის ღირსი  
ვედრება: „ღალი შემოხიხნი, კორფელია“...



დღემანდელი საქაროობის პირობებში შესაძლებელი გახდა იმ დოკუმენტების გამოკვეენება, რომლებიც მკვლევართათვის საგულდაგულოდ იყო გამოკეტილი. მათი გაანალიზების საფუძველზე უკვე ცნობილი მოვლენები ახალი თვალთახედვით უნდა შეფასდეს. ეს პუბლიკაციაც ამ მიზანს ემსახურება და ამიტომაც აუცილებელია თეატრალური საკითხები იმდროინდელ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ მოვლენებთან მჭიდრო კავშირში განვიხილოთ, გავითვალისწინოთ თითოეული პიროვნების დამოკიდებულება ამა თუ იმ საკითხისადმი, სერთო დასკვნებიც ანალიტიკური მსჯელობის საფუძველზე გამოვიტანოთ.

1935 წელს რუსთაველის თეატრში მომხდარი კონფლიქტი სათავეს გაცილებით უფრო ადრე იღებს. 1930 წელს მოსკოვში საბჭოთა კავშირის ხალხთა ხელოვნების პირველ ოლიმპიადაზე ტრიუმფალური წარმატების შემდეგ, დადგა თეატრის საზღვარგარეთ გამგზავრების საკითხი. ცნობილმა ამერიკელმა ხელოვნებთმცოდნემ საილორ ოლივერმა საბჭოთა კავშირის საგარეო საქმეთა კომისარიატს გადასცა ოფიციალური წინადადება თეატრის ამერიკაში მიწვევის თაობაზე. ამ მიზნით ნიუ-იორკში კიდევაც შეიქმნა საორგანიზაციო კომიტეტი და მოლაპარაკებაც დაიწყო. საზღვარგარეთელ კრიტიკოსთა ინტერესი დიდი იყო, რადგან მათი უმრავლესობა ოლიმპიადაზე გაეცნო ქართულ სპექტაკლებს. ამის დასტურია ნიუ-იორკის ექსპერიმენტული თეატრის „ეასარის“ დირექტორის ჰელი ფლანგანის წერილი ს. ახმეტელისადმი: „ამერიკაში დაბრუნებისას, რაც სექტემბერ-

ში მაქვს განზრახული. მოვახსენებ თეატრალურ ასოციაციას და ნიუ-იორკის სხვა თეატრებთან ერთად განვიხილავ თქვენი თეატრის ნიუ-იორკში მიწვევის შესაძლებლობის საკითხს. დარწმუნებული ვარ, რომ ამერიკა ღრმად დაინტერესდება და მოისურვებს ქართული კულტურის ნიმუშის ხილვას“.

დღეს უკვე საყოველთაოდაა ცნობილი იმ პერიოდის საბჭოთა კავშირის საგარეო და საშინაო პოლიტიკის შესახებ, როდესაც ქვეყნის ფარგლებიდან გასვლა იზღუდებოდა. თუმცა შემოქმედებითი კოლექტივები მიემგზავრებოდნენ საგასტროლოდ. მაგრამ რუსთაველის თეატრისადმი რატომაც განსაკუთრებული „უურადღება“ იქნა გამოჩენილი. ამ მიზნით ამიერკავკასიის პოლიტიკური სამმართველოს უფროსმა ლ. ბერიაშვიტმა ე. წ. „რუსთაველის თეატრის საქმე“. უკვე მზად იყო გასამგზავრებულ მსახიობთა სიები, რის შესახებაც ს. ახმეტელი მოსკოვიდან აგზავნის დეპეშას:

«Тифлис. Театр Руставели: Комиссия в составе представителей всех Наркоматов и ОГПУ визировав поездку поручили ВОКСУ и центральному бюро срочно организовать гастроль Руставельцев. Немедленно пришлите с проводником списки художественного и технического персонала со старыми окладами написанные по русский на наших ведомостях. Возбуждено ходатайство немедленной командировки Мачабелиш».

ამ დეპეშის საპასუხოდ პოლიტიკური სამმართველო მოსკოვში აგზავნის პასუხს:

«Зак. ГПУ категорически возражает против дачи разрешения на выезд за границу названного театра по следующим соображениям:

Основная группа руководителей театра в том числе и директор театра Ахме-

\* წერილი პირველი.



თელი является антисов. элементом — выходцами из антисов. партий. Эта группа в продолжении многих лет ведет антисов. работу. За поведение этой группы за границей и возвращение ее в СССР ответственность брать нельзя. 4-го сентября с. г. на нелегальном собрании «Дуруджи» при участии Ахметели по вопросу подготовки заграничных гастролей высказано предположение, что часть актеров при благоприятной обстановке в СССР не возвратится»<sup>3</sup>.

აქედან ნათელია, რომ გასტროლების ჩამოღობა, მიუხედავად საკავშირო ხელშეწყობის ორგანოების თანხმობისა, ხელეწიურად მოხდა კორპორაცია «დურუჯი» საქ. პოლიტიკურ სამმართველომ ჯერ კიდევ 1927 წ. დამალია, მაგრამ ეს ფაქტი ამჟამად თავის მიზნებისათვის კვლავ გამოიყენა და იგი მოქმედ ანტისაბჭოთა ორგანიზაციად გამოაცხადა. 1930 წ. მსგავსი შინაარსის წერილი გავგზავნა კ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის პირველ მდივანს ლ. ლობხიძეს და გამოთქმული იყო მოთხოვნა, ეს საკითხი განხილულიყო ცკ-ის სამდივნოზე, რათა თეატრის მიმართ მიღებულიყო კარდინალური ზომები. თავისი «შეხვედრებების» დასამტკიცებლად ლ. ბერიან თეატრის 20 შემოკლებულ შექმნა პირადი დახასიათებები. ვფიქრობ საინტერესო იქნება ზოგიერთი მათგანის გაცნობა:

«Ахметели Алексей Васильевич, 1886 г. рожд., главный режиссер и зав. худ. частью 1-го Государственного Грузинского театра имени Руставели. Занимает эту должность с 1927 г., т. е. после ухода из театра Марджанова. До этого занимал должность режиссера и заместителя Марджанова. При правительстве меньшевиков состоял членом учредительного собрания Грузии. До 1917 года находился в партии нац. демократов, состоял членом ЦК этой организации. На учредительском съезде партии и/д в 1917 г. произошел раскол. Выделилась группа во главе с Ахметели и основала партию радикал-демократов. Лидером этой партии был Ахметели. Спустя 2—3 года партии радикал-демократов и нац. демократов поставили вопрос о слиянии и создании объединенного ЦК. В 1921 г. в январе эти партии слились в одну партию под названием «Демократическая партия Грузии». Было избрано объединенное ЦК, куда вошел и Ахметели. После советизации Грузии Ахметели вновь «перекочевал» в партию нац. демократов и стал вести нелегальную работу. Был

председателем ТК и членом ЦК этой же организации. В 1923 г. привлекается к ответственности по делу «Военный центр» ... является идейным вдохновителем и руководителем нелегальной антикоммунистической организации «Дурдჯი» (Durdji) ... скрывает борьбу против коммунистического влияния в театре. Желая выехать за границу, умышленно срывает сезон.

Хорავა Акакий Алексеевич 1895 г. рожд., актер театра Руставели, начальник штаба меньшевистской гвардии, после советизации вел нелегальную антисов. работу, за что был арестован ГПУ в 1923 г., активный член нелегальной антисов. организации «Дуруджи», на его квартире происходили нелегальные собрания этой организации. Из кулацкой семьи (отец был лишен права голоса). Настроен против Сов. власти крайне враждебно.

Васадзе Акакий Алексеевич актер и режиссер театра Руставели, быв. член соц. дем. партии, один из активнейших членов и организатором нелегальной а/с организации «Дуруджи». Систематически ведет агитацию против сов. власти, используя для этого временные затруднения и др. «Правая» рука Ахметели. Состоит на формулярном учете<sup>4</sup>.

ამგვარადღვია დახასიათებული დანარჩენი მსახიობებიც. როგორც ვხედავთ, ლ. ბერიან რუსთაველის თეატრს მიიჩნევდა ანტისაბჭოთა მოძრაობის ბუდედ. სადაც თავი მოეყარათ საზღვარგარეთ გაქცევის მოსურნე ნაციონალისტებს. საყურადღებოა ის გარემოება, რომ არც ერთი მსახიობი დადებითად არ არის დახასიათებული და ძირითადი ბრალდებაც კორპორაცია «დურუჯი» წევრობა იყო. ამ დოკუმენტს ხელს აწერენ: მეორე განყოფილების უფროსი ლინეცკი და უფროსი რწმუნებული გუგუნავა. აღნიშნული დასკვნის საფუძველზე უარი უთხრეს უკვე გასამგზავრებლად მზადყოფნა თეატრს, თუმცა მისი შემოქმედება როგორც საბჭოთა, ასევე საზღვარგარეთელი სპეციალისტების მიერ ერთნაირად იყო აღიარებული.

ვითარება დაიძაბა. ერთის მხრივ უდიდესი წარმატება, საერთაშორისო აღიარება, სექტრატელ «ლამარაზე» პოლიტიკურის დასწრება და მათთან ერთად სურათის გადაღება, მეორეს მხრივ ეკ, სრულიად საწინააღმდეგო საბუთის შედგენა საქართველოს პოლიტიკური სამმართველოს მიერ, რის შედეგადაც მოსალოდნელი იმედები არ გამართლდა და თეატრი საზღვარგარეთ (მაშინ ყველასათვის

გაურკვეველი მიზეზით) არ გაუშვეს. ეს გაურკვეველი ვითარება თვეების მანძილზე გრძელდებოდა და საბოლოო გადაწყვეტილების მიღების შემდეგ ა. მაშაშვილის პისის „განგაშის“ რეპეტიციები 1931 წლის 22 მარტს დაიწყო, პრემიერა კი 22 მაისს შედგა. ეს ფაქტიც იმისთვის გამოიყენეს, რომ დამტკიცებინათ ს. ახმეტელის მიერ სეზონის განზრახ ჩაშლის მცდელობა.

თითქმის იგივე განხორდა 1933 წელსაც. მოსკოვსა და ლენინგრადში კვლავ ტრიუმფალური წარმატების შემდეგ დაიგეგმა საგასტროლო ტურნე ევროპის ქვეყნებსა და ამერიკის შეერთებულ შტატებში. ყველანი გამგზავრების მოლოდინში იყვნენ და ამიტომაც სეზონი არ იხსნებოდა. ამ გაურკვეველობამ რამდენიმე თვეს გასტანა. ამიტომ 1933-1934 წ. წ. სეზონი გაიხსნა 31 დეკემბერს გ. შატბერაშვილის „დუშმანი“. მხოლოდ 1934 წლის 5 მარტს ს. ახმეტელი უგზავნის საქართველოს კ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის მეორე მდივანს პ. აღნიაშვილს შემდეგი შინაარსის თხოვნას: „გთხოვთ თქვენს დასვენას ამერიკაში რუსთაველის თეატრის რწმუნებულების მინიჭების შესახებ ცნობილ სათეატრო კრიტიკოს ოლივერ საილარისათვის. ხსენებული პიროვნება დაკავშირებულია საბჭოთა კავშირის მეგობართა საზოგადოებასთან, როგორც აქტიური წევრი და საბჭოთა სათეატრო კულტურის დიდი მკოდნე. ოლივერ საილარისაგან მიღებულია ხელშეკრულების ტექსტი, რომელიც განსაზღვრავს რწმუნებულის ფუნქციებს. სოილერი კისრულობს უცხოეთის ბაზარში გააშუქოს როგორც რუსთაველის თეატრის მიღწევები, აგრეთვე საბჭოთა საქართველოს კულტურის სხვა დარგები საუწყებათაშორისო კომისიის და „ეოქსის“ გეგმებთან დაკავშირებით“.<sup>5</sup>

წერილიდან ჩანს, რომ გამგზავრება ახლოვდებოდა. პარალელურად მიმდინარეობდა თეატრის იუბილესათვის მზადება. საორგანიზაციო საკითხებთან დაკავშირებით თეატრის წარმომადგენლები მიწვეულ იქნენ ცენტრალურ კომიტეტში. სწორედ აქ გაირკვა გასტროლების დაგეგმვის მიზეზიც. საუბრისას ლ. ბერიამ განაცხადა, რომ ს. ახმეტელი აპირებდა საზღვარგარეთ დარჩენას, ხოლო დასს გაურკვეველი ბედი ეწერა. ამიტომ, თეატრის გადარჩენის მიზნით გასტროლები ჩაშლა. ვითარება იმანაც გაამწვავა, რომ წამყვანმა მსახიობებმა ურთიერთობები დაამყა-

რეს მთავრობასთან და პირად საკითხებზეც მათ მიმართავენ. ს. ახმეტელი ხატავდა, რომ მთავრობასთან ურთიერთობის დასაბუხსთან ერთად თეატრის რკინისგზებზე უფლებებილიაც ირღვეოდა. რასაც შემყვალმა წყაღებულმა პოლს ზეგავლენის შესუსტება მოჰყვებოდა. ამის შესახებ 1934 წლის 25 სექტემბერს დასის შეკრებაზე იგი ამბობდა: „ჩვენი შინაგანი მხატვრული დისციპლინა და დასის მთლიანობა თუ არ გამოსწორდა, თუ არ წვაჯ წინ, როგორც ჩვენი შემოქმედება, მაშინ სჯობს თეატრი დაიშალოს. ჩვენი ახალგაზრდები ერთმანეთთან არ არიან კარგ დამოკიდებულებაში... ასეთი შეგნებით ჩვენ ვერ შევქმნით ხელოვნურ ნაწარმოებს... საკითხო ჩვენი მეგობრობის და ამხანაგური სიყვარულის უფრო გაერკველება და განმტკიცება“.<sup>6</sup> მაგრამ სულ უფრო იკეთებოდა ურთიერთსაწინააღმდეგო შეხედულებები და პოზიციები. ერთნი გასტროლების ჩაშლაში თვით ს. ახმეტელს დებდნენ ბრალს, თითქოს მან სათანადო ზომები ვერ მიიღო. შეიქმნა ახალგაზრდების ჯგუფი, რომელშიც გაერთიანდნენ: ელ. ლორთქიფანიძე, ივ. აბაშიძე, ივ. ლალიძე, ი. ქანთარია, ბ. შვეიშვილი, რ. ბერიძე, ისინი დაუპირისპირდნენ უფროსი თაობის წარმომადგენლებს: ა. ვასაძეს, ა. ხორავას, კ. პატარიძეს, ი. ტუსკიას, შ. აღსაბაძეს, ი. გამრეკელს. გაურკველდა ხმები, რომ ს. ახმეტელი მუშაობისას მთელ ყურადღებას ახალგაზრდებზე გადაიტანდა, ხოლო უფროს თაობას მოიშორებდა. ამგვარი აზრები თავის დანიშნულებას ასრულებდნენ და ყველას აფორიაქებდნენ. ამიტომ კოლექტივში განხეთქილებამ იმატა. ამ მიზეზით 1932-33 წ. წ. სეზონში შილერის „ყაჩაღების“ გარდა არაფერი დადგმულა, ხოლო მომდევნო სექტაკლის „დუშმანის“ რეპეტიციები მხოლოდ 1933 წლის 14 ნოემბერს დაიწყო.

ამასთანავე დაიძაბა ს. ახმეტელის ურთიერთობები მწერლებთან. ეს კონფლიქტი კარგად გამოჩნდა 1933 წლის 19 აპრილს გამართულ მწერალთა კავშირის რესპუბლიკურ თათბირზე, სადაც მესამე ხდომილება განიხილეს „საბჭოთა დრამატურგის ამოცანები“. აქ დრამატურგისა და თეატრის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ კამათისას ს. ახმეტელს დაუპირისპირდნენ შ. დადიანი, ს. შანშიაშვილი, ნ. მიწიშვილი, ს. ჩიქოვანი და სხვები. თავის გამოსვლაში ს. ახმეტელი აღნიშნავდა: „ჩვენ გვოდგას არა მარტო ახალი



ფორმის, არამედ ეროვნული ფორმის გამო-  
ხატვის საკითხი. ოქტომბრის რევოლუციამ-  
დე ჩვენ ძალიან კარგად ვცხოვრობდით რუ-  
სული კულტურის გავლენის ქვეშ. ეხლა კ'  
ეროვნული კულტურის შექმნის საკითხი და-  
ისეა. მე გეტყობებით, რა გააყეთა ჩვენმა დრა-  
მატურგებმა: ვიართ ძველი რუსული დრამა-  
ტურგის ფორმით, თუ საკირორა ახალი ფორ-  
მის მონახვა. ჩვენს დრამატურგებში ამხე  
დაისეა საკითხი? ესაა მთავარი და არა ის, თუ  
ვინ არის წამყვანი: თეატრი თუ რეჟისორი? ა'  
მ შემთხვევაში ს. ახმეტელი ეხება საერთოდ  
ქართული თეატრის წარსულსა და აწმყოს.  
მიზეზად იმისა, რომ მთელი რიგი თეატრები  
ვერ ამყოფილებდნენ მაღალმატერულ მო-  
თხოვნებს, მას ქართული დრამატურგის სი-  
სუსტე მიაჩნდა. ამასთანავე კონკრეტულად  
გაურკვეველია, თუ რას გულისხმობს ს. ახ-  
მეტელი „ძველი რუსული დრამატურგის  
ფორმაში“. ამ გზით რუსთაველის თეატრს არ  
უვლია, იგი უფრადლებას ამხევილებდა საბ-  
ჭოთა დრამატურგიაზე და მნიშვნელოვან  
წარმატებებსაც აღწევდა. 30-იანი წლებიდან  
კ ს. ახმეტელი ეროვნულ დრამატურგისა  
მიმართავს, მაგრამ მაღალმატერული პიესები  
შ. დადიანის „თეთნულდის“ გარდა არ აღმო-  
ჩნდა. ამიტომ დაიდგა ა. მამაშვილის „განგა-  
ში“, ს. შანშიაშვილის „სამინი“, პ. სამსონაძის  
„სალტე“, რომლებსაც თეატრისათვის წარ-  
მატება არ მოუტანიათ და ს. ახმეტელმაც გა-  
აძლიერა კრიტიკა ქართველი დრამატურგე-  
ბის მიმართ. ამან კი ურთიერთობები დაძა-  
ბა. თავის დაცვის მიზნით დრამატურგები  
აყენებდნენ დებულებას, რომ თეატრში წამ-  
ყვანი ლიტერატურული ნაწარმოები უნდა  
იყოს და არ სცნობდნენ რეჟისორის თვით-  
ნებურ ჩარევას ავტორისეულ ტექსტში. თავის  
გამოსვლაში ს. ახმეტელი კატეგორიულად  
ეწინააღმდეგება მწერლებს: „რასაც ზოგიერ-  
თი დრამატურგი მოითხოვს, ეს არის ძველი.  
დრომოქმული კონსერვატიული ამბავი. ამ  
გზით წასვლა თეატრის დაქვეითება იქნებო-  
და... ჩვენ ყველა დრამატურგს თეატრში ვერ  
მივიღებთ. შეიძლება იდეოლოგიურად მისა-  
ღები პიესა მოიტანოთ, მაგრამ რუსთაველის  
თეატრის ეპოქის ვერ ნახავს, თუ თქვენს მიერ  
მოტანილი ფორმა ჩვენთვის უცვლად მიუღ-  
ებელია. ჭერ-ჭერობით კონსტაქტი არ არის. ვერ  
მივიღეთ ავტორი, რომელიც სავსებით გაიზი-  
არებს იმ იდეას და იმ გზაზე დადგება, რის  
იდეოლოგიური პიესა ახალი ფორმის ძიებით

დაწეროს. მწამს ასეთ კაცს ეიპოვნით... ს. ახ-  
მეტელს მხედველობაში აქვს პიესას წერი-  
ტრადიციული ფორმა, რომელიც მას ახალი  
სტილის ძიების დროს არ ამყოფივდებოდა...  
დრამატურგებისაგან მოითხოვდა მისი კატეგორი-  
ტიკიდან გამომდინარე შესაფერის გამოშახ-  
ველობით საშუალებებს. ასეთი კატეგორიუ-  
ლობა იმითაც იყო გამოწვეული, რომ ს. ახ-  
მეტელი ამ ძიებისას ექსპერიმენტულ მუშა-  
ობას ვერ გასცდა. „ბერიკობის“ რეპერტიცი-  
ები ხალხური ნიღბების გამოყენებით სასუ-  
რველ შედგეს არ იძლეოდა. ამავე პერიოდ-  
ში იგი მუშაობს პიესებზე „კაცია-ადამიანი!“,  
„იულიუს კეისარი“, „ზოგაი“, წაკითხულ და  
დაწუნებულ იქნა „შაა-ნამე“. აი, რას ამბობს  
იგი რეპერტიციებზე: „თეატრი უნდა განთავი-  
სუფლდეს ძველი რეპერტუარისაგან, რომ  
შეიქმნას სრულიად ახალი სტილი“ და იქვე  
ასახელებს „არსენას“, „შემოდგომის აზნა-  
რებს“, „თემარას“. შემდეგ ამავე აზრს სხვა  
რეპერტიციაზეც აგრძელებს: „ჩვენ ერთი გა-  
მოსავალი დაგვრჩა, რომ გადაეწყვიტეთ მი-  
ემართოთ ძველ კლასიკოსებს... სისტემა ჩე-  
ვნი მუშაობისა იქნება ძალიან ფრთხილი.“ ასე-  
ვე ახალი ქართული კომედიის სტილს ეძებდა  
ვ. შვეარციის „ნაბიკვარის“ (გ. ბუხნიკაშვი-  
ლის მიერ ვადმოქართულიებული) განზორციე-  
ლებისას, სადაც კვლავ სასურველი შედეგი  
ვერ იქნა მიღწეული. ს. ახმეტელი დაძაბულ,  
რთულ შემოქმედებით და საზოგადოებრივ  
ვითარებაში აღმოჩნდა.

ათაბერზე ს. ახმეტელი განსაკუთრებულ  
კრიტიკულობით იყო განწყობილი შალვა  
დადიანის მიმართ. ამ ურთიერთობის სათავე  
1929-30 წ. წ. სეზონიდან მომდინარეობს, რო-  
დესაც შ. დადიანი რუსთაველის თეატრის  
დირექტორი იყო და აღმინისტრაციულ სა-  
კითხებთან ერთად შემოქმედებით ცხოვრ-  
ებაშიც სცადა აქტიურად ჩაბმა, რამაც ს. ახ-  
მეტელის პროტესტი გამოიწვია. შემდგომ  
კონფლიქტი 1933 წელს მოსკოვში გასტრო-  
ლების დროს გამწვავდა. „თეთნულდი“ იყო  
პირველი ცდა თანამედროვე ტრაგედიის შექ-  
მნისა, მაგრამ პიესასა და სპექტაკლში მხატვ-  
რულად უფრო სრულყოფილად გამოიყუ-  
რებოდნენ უაზროვანი გმირები — ძველი  
ათაბის წარმომადგენლები, ვიდრე კომკავ-  
შირელები. ამან რუს კრიტიკოსთა რეაქცია  
გამოიწვია. ს. ახმეტელმაც ამ მოსაზრებიდან  
სათანადოდ ვერ დაიკვა პიესა. ამის შესახებ  
განაწყენებულმა დრამატურგმა განცხადებო-

თავ კი მიმართა საქართველოს ცენტრალურ კომიტეტს" და თავისი შეხედულება განაზოგადა — ს. ახმეტელი მხარს არ უჭერს ქართველ დრამატურგებს.

ასეთი იყო ამ ორი ხელოვანის დაპირისპირების მიზეზები. კონფლიქტები გრძელდებოდა...

1933 წლის 20 ნოემბერს მწერალთა კავშირმა, ს. ჩიქოვანის განცხადების საფუძველზე, განიხილა მასსა და ს. ახმეტელს შორის მომხდარი კონფლიქტი. მათ შორის უთანხმოება ჯერ კიდევ 1928 წელს დაიწყო, როდესაც ს. ჩიქოვანმა ტენდენციურად გააყრიტა სეზონის საუკეთესო სპექტაკლები „რღვევა“ და „ანზორი“. ამ სხდომაზე ს. შანშიაშვილი აღნიშნავდა, რომ „საერთოდ მოქალაქე ახმეტელი მწერალთა მიმართ არ არის კეთილსინდისიერად განწყობილი, მან შექმნა დრამატურგებს შორის ისეთი აუტანელი ატმოსფერო, რაც არავის არ უნდა ეპატიოს“.<sup>11</sup> იმისათვის, რომ უფრო ნათელი წარმოდგენა შეიქმნას ამ სხდომის შესახებ, მოვიყვანო კრების თავმჯდომარის მ. ტრორშელიძის<sup>12</sup> გამოთქვამს ოქმიდან: „ამხ. ტრორშელიძე აღნიშნავს, რომ ცკ-მ გამოიტანა საკმაოდ მკაცრი დადგენილება ამ საკითხის გარშემო გამოწვეული არანორმალური ურთიერთობის შესახებ. იმ მიზნით, რომ გამოჩახულ იქნეს საერთო ენა მწერლებსა და რუსთაველის თეატრში მომუშავე ზოგიერთ ამხანაგს შორის, არ მოხდეს ჯგუფობრობა, როგორც მაგალითად ამხ. პ. ჭიჭიძის<sup>14</sup> მიერ ახმეტელის წინააღმდეგ განცხადებაზე ხელის მოწერის ჩატარება. ცკ აღნიშნავს, რომ რუსთაველის თეატრი არის საბჭოთა თეატრი და მწერლებმა კავშირი უნდა იქონიონ ამ თეატრთან და არ მოხდეს ისეთი გამოვლენები, როგორცაა, მაგალითად, ადგილი ჭკონდა ამხ. ამალბოების<sup>15</sup> ხელმძღვანელობით მოსკოვში თეატრის ყოფნის დროს. ცკ ასეთ საქციელს არ დაუშვებს, როგორც პარტიულ, ასევე უპარტიო ამხანაგების მიერ, ვინაიდან რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელს ამხ. ახმეტელს მწერლების ერთი ჯგუფი ისეთ პირობებს უქმნის, რომ იგი მიჰყავთ ისეთ უხეშ და ფულგარულ მოქმედებამდე, რომ მწერლებს ვერბოკურადაც ეკუთხება“.<sup>16</sup> ასეთი ვითარების შექმნა განაპირობა ყველა მოვლენის ერთობლიობამ, რომელმაც საზოგადოებრივ დაპირისპირებაში იჩინა თავი.

მდგომარეობა კიდევ უფრო გამწვავდა 1934 წელს, როდესაც აღინიშნა რუსთაველის თე-

ატრის 10 წლის იუბილე. მსახიობთა/მეორე ჯგუფმა მიიღო წოდებები, ხელს უწყობდა თათბის მსახიობი ალ. იმედაშვილი წოდების გარეშე დარჩა, რის გამოც ვენეციური სპეციალმა დატოვა თეატრი. უკურად დატოვა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტები ნ. დავითაშვილი და ნ. ჯავახიშვილი, ამას გარდა, დასში გაჩნდა აზრი, რომ ს. ახმეტელის ნიჭი სათანადოდ არ დაფასდა და იგი წოდებით გაუტოლეს მსახიობებს ა.კ. ვასაძეს, ა.კ. ხორავას და გ. დავითაშვილს. ამიტომ, ს. ახმეტელის შემოქმედებას ჰუმბოლტად მხოლოდ საზღვარგარეთ დაფასებდნენ და სხვა ამგვარი. ასეთმა ურთიერთობებმა თეატრში დაჯგუფებები შექმნა და მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა შემდგომში საქში მომხდარი ინციდენტის გართულებაში.

საიუბილეო თარიღის განსაზღვრა ს. ახმეტელის ინციპტივიდან მომდინარეობდა, რადგან იგი იყო „დურუჯის“ სულისჩამდგმელი და მისი ხელმძღვანელი. კორპორაციის მიზანი მდგომარეობდა შემოქმედებითი ცხოვრების გარდაქმნასა და ორგანიზაციული საკითხების მოგვარებაში, რაც პირველ რიგში უდისციპლინობასთან შეუიკავებლობას ნიშნავდა, უარყოფდა იმ დრომოქმედით თეატრალურ ფორმებს, რომლებიც ვერ გამოხატავდნენ ახალ პოლიტიკურ ვითარებას. ამ პოზიციიდან გამომდინარეობდა ახალი ეტაპის დასაწყისიც. სწორედ ეს გარემოება ჭკონდა მხედველობაში ს. ახმეტელს, როდესაც თავის წერილში „საბჭოთა ხელისუფლების პირში“ წერდა: „დავიწყეთ რა ბრძოლა ძველ ეპიგონურ ქართულ თეატრთან, ჩვენ, რუსთაველებმა, მთელი ჩვენი შემოქმედებითი ძალეები მივმართეთ ჩვენი საკუთარი სცენური და აქტიორული შემოქმედებითი მეთოდის შექმნისაკენ და ჩვენს მუშაობას საფუძვლად ვუდებდით ჩვენი ქვეყნის მშრომელთა მასების ნამდვილ შემოქმედებას და ოსტატობას“.<sup>17</sup> ამასთანავე კრებულში არსად არ იხსენიება კოტე მარკანიშვილის ღვაწლი. როგორც არსებული მასალებიდან ირკვევა საიუბილეო თარიღის დადგენა ერთპიროვნული გადაწყვეტილების შედეგი იყო. ამიტომ მართებულად არ მივაჩნია თ. წულუკიძის მოსაზრება:

«Александр Васильевич не хотел этого юбилея. Старшие актеры настояли, уговорили его, упростили. Естественно, всем хотелось как-то отметить десятилетнюю дату непрерывного, самозабвен-

ნოგ, ნაპრავნიანი ტრუდა, ხოტელს პო-  
პრადნივათ, პოჩუვსტვოვათ სება იმენი-  
ნიკამი»<sup>18</sup>.

თეატრში უფროსი თაობის მხოლოდ ზე-  
მთ ბსენებელი მსახიობები იყვნენ, რომლებ-  
საც ამ საკითხის გადაწყვეტაში მონაწილეობა  
არ მიუღიათ და საიუბილეო დღეებში საერ-  
თოდ მივიწყებულნი აღმოჩნდნენ. ამას გარდა  
„შეუწყვეტელი მუშაობა“ სინამდვილეში  
1920-1921 წ. წ. სეზონიდან დაიწყო და არა  
1924 წლიდან, ხოლო „თავდადებული და და-  
ძაბული შრომა“ კი—1922 წლიდან, როდესაც  
თეატრის სათავეში კ. მარჯანიშვილი ჩაუღდა.  
ამ თარიღის გარეშე მისი მანძილად საზოგადო-  
ებაში აზრთა სხვადასხვაობა მიმდინარეობ-  
და. ამიტომ უფრო სარწმუნოა ა. ე. ვასაძის  
მოსაზრება „სანდრო ახმეტელის კატეგორი-  
ული მოთხოვნით რუსთაველის თეატრის შე-  
მოქმედებითი ცხოვრება 1924 წლიდან დაი-  
წყეთ“.<sup>19</sup>

აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ იუბი-  
ლეს აღნიშვნის თარიღი გაიზიარა როგორც  
მთავრობამ, ასევე ქართული მწერლობისა და  
ინტელიგენციის ავტორიტეტულმა წარმომად-  
გენლებმა. ამ ვითარებაში უკეთ გაჩვენების  
მიზნით საჭიროა განვიხილოთ საიუბილეო  
კრებულის ზოგიერთი წერილი.

აი, რას წერს მაშინდელი განათლების სა-  
ხალხო კომისარი ა. ე. თათარიშვილი, რომელ-  
მაც ერთი ხელის მოსმით უარყო თეატრის  
საბჭოთა პერიოდიკ კი 1921 წლიდან: „რუს-  
თაველის თეატრის მიღწევები თავისი არსე-  
ბობის 10 წლის თავზე საბჭოთა ქართული  
კულტურის ბრწყინვალე გამარჯვებაა...“<sup>20</sup>

თეატრის ისტორიას უფრო „ღრმად“ ანა-  
ლიზებს პროლეტარული მწერალი გრ. მუში-  
შვილი: „საესებით სწორია რუსთაველის თე-  
ატრის ისტორიის ასეთი გაგება. თანამედრო-  
ვე რუსთაველის თეატრის ისტორიის ნამდ-  
ვილი ისტორია იწყება 1924 წლიდან... 1921-  
1923 წლები არის წინასტორიული პერიოდი.  
ეს პერიოდი ძირითადად ხასიათდება რეაქ-  
ციული რომანტიზმით. შოვინისტური ინტელი-  
გენციის ანტისაბჭოთა განწყობილება განსა-  
კუთრებით მკაფიოდ იდგომოლოგიურ სფეროში  
გამოვლინდა თავისი შინაგანი სიმბინჯით.  
მთელი თავისი სიძლიერით... ამ „რევოლუ-  
ციას“ იწყებს დიდი ხელოვანი, თეატრალუ-  
რი კულტურის მესაქე კოტე მარჯანიშვილი.  
„რევოლუციური“ გარდატეხა აღინიშნა „ფუ-  
ენტე ოვეზუნას“ დადგმით. გაერკელებულია,

მეტი კიდევ. — გამაბტონებულია აზრი რომ  
ამ პიესით დაიწყო ჩვენში მხატვრული დე-  
ლოგიური რევოლუცია. არსებითად ეს ასე  
არ არის: „ფუნენტე ოვეზუნას“ დედადგმით  
არ არაფერი შეცვლილა თეატრის; [წარმოუ-  
რებაში, არსებითად არ შენელებულა მისი  
რეაქციულ-ნაციონალისტური ტენდენციე-  
ბი...“<sup>21</sup>

ასეთივე აზრს გამოხატავს ალი აღნიშ-  
ვილიც: „ინდელისტური ინდივიდუალისტი,  
ანარქისტულ-ეკლექტიკური არაბესიების და-  
უსრულეველი კომბინაციების მძიებელი მარ-  
ჯანიშვილი კმნიდა თვითმყოფ, პანთეისტურ  
ესთეტიზმით გამსკვალულ სპექტაკლებს, სა-  
დღე კურკითი მეთოდით ფერანაცვლი სცე-  
ნური „სინამდვილე“ რიცხვდა სინამდვილის;  
რევოლუციურად გადაქმნილ კონკრეტულ-ის-  
ტორიული ტენდენციების აქტიურ გამოვლენ-  
ას“.<sup>22</sup> ასევე კომპოზიტორ ი. ტუსკო-  
ას<sup>23</sup> წერილში მუსიკის მნიშვნელოვანი როლი  
მხოლოდ ახმეტელის სპექტაკლებშია აღნიშ-  
ნული. მხოლოდ კრიტიკოსი შ. აფხაიძე<sup>24</sup> მოკ-  
რძალებით ასხენებს კ. მარჯანიშვილის დამსა-  
ხურებას.

აღნიშნული კრებული თეატრის 10 წლის  
იუბილეს და ამ დროიდან მიღწეულ წარმა-  
ტებებს ეძღვნება. მაგრამ ამავე დროს დაბე-  
ჭდილია ნ. დავითაშვილის, ს. შანშიაშვილისა  
და ა. ე. ვასაძის მოგონებები „ბერდო ზმანი-  
ას“ შესახებ. აქაც გამიზნულად იქნა გამოც-  
ლკევებული ს. ახმეტელის პირველი სპექტაკ-  
ლი. სამი მოგონება ერთ სპექტაკლზე, რომე-  
ლიც საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამ-  
დე დაიდგა, ეწინააღმდეგება კრებულში და-  
ბეჭდილ ყველა წერილს, რომლებიც თეატ-  
რის ისტორიას 1924 წლიდან იწყებენ.

მოყვანილი ციტატები გამოხატავენ იმდრო-  
ინდელი რუსთაველის თეატრის შინაგან ატ-  
მოსფეროსა და ტენდენციურ განწყობას.

გაკვირვებას იწვევს ის გარემოებაც, რომ,  
როგორც აღვნიშნეთ, 1930 წ. თეატრის საზ-  
ღვარგარეთ გამგზავრებაზე უარის თქმისთ-  
ვის გამოყენებულ იქნა „დურუქის“ ანტისა-  
ბჭოთა პოზიცია. ეს დოკუმენტი ხომ ლ. ბე-  
რძის ხელმძღვანელობით შეიკმნა. საინტე-  
რესოა, რა პრინციპით ხელმძღვანელობდა სა-  
ქართველოს მთავრობა, როცა იუბილეს აღ-  
ნიშვნა „დურუქის“ შექმნიდან დაიწყო. ამ  
შემთხვევაში რატომ არ იყო კრებულის და-  
ბეჭდვის წინააღმდეგი პოლიტიკური სამმარ-

თველო? კრებული ხომ ეწინააღმდეგებოდა მის თვითკმალოვარ გადამწვეტილებას.

საიუბილეო საღამოს მოხდა მცირე ინკუდენტის ს. ახმეტელისა და ლ. ბერიას შორის. თეატრის ფოიეში მოწყობილი გამოფენის ექსპოზიციის მიხედვით, როგორც ეს იმ წლებში იყო მოღებული, არ ჩანდა ლ. ბერიას „დამსახურება“ რუსთაველის თეატრის წარმატებაში. ს. ახმეტელმა არც მისი მითითება შეასრულა — საღამოზე მოხსენება თვითონ არ გაეკეთებინა და საკუთარ წარმატებებზე ნაკლებ ელაპარაკა. ს. ახმეტელი კი პირიქით მოიქცა, ამასთანავე არ აღნიშნა ცენტრალური კომიტეტის დამსახურება თეატრის იდეოლოგიური ხაზის გამომწვევაში. ამან, რა თქმა უნდა, იმოქმედა პირველი მდივნის პატემოვარეობაზე და პროტესტის ნიშნად დარბაზი დატოვა.<sup>25</sup> ამ შემთხვევას იმხანად არ მისცენია დიდი მნიშვნელობა, მაგრამ როგორც მომავალში აღმოჩნდება, საერთო მდგომარეობის გამძაფრებაში თავისი წვლილი უთუოდ შეიტანა.

ლ. ბერიას ორბუნიბოვნობა, მისი პოლიტიკური ავანტიურისტული დიპლომატია თეატრის მიმართ 1930 წლიდან იღებს სათავეს. მისი მოჩვენებითი კეთილგანწყობა 1935 წელსაც გაგრძელდა. ამის დასტურია ი. სტალინისადმი გაგზავნილი წარდგინებაც დაჯილდოებაზე, რომელიც ეწინააღმდეგება მის მიერ ხუთი წლის წინანდელ საბუთებს. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ დაჯილდოება არ მომზდარა და იგი ფარატინა ჯალალდად დარჩა. იმ პერიოდში შეუძლებელი იყო ლ. ბერიას წარდგინება არ შესრულებულიყო, მაგრამ ესეც მხოლოდ გარკვეულ პოლიტიკას ემსახურებოდა:

ЦК ВКП(б) — тов. СТАЛИНУ<sup>26</sup>

О награждении театра имени Руставели и его руководителя тов. АХМЕТЕЛИ — орденами Красного Трудового Знамени Союза ССР.

В 1934 году исполнилось 10 лет работы театра имени Руставели в Тифлисе.

За эти годы творческий коллектив театра под руководством т. Сандро АХМЕТЕЛИ сумел превратить театр в значительный фактор роста Советской культуры, отражая своими художественными достижениями успехи Ленинской

национальной политики. Проведана также огромная работа по подготовке и воспитанию высоко - квалифицированных кадров деятелей театра и драматургии.

Своими успехами театр отличился в значительной мере обязан неутомимой, энергичной и выдающейся творческо - художественной деятельности руководителя театра талантливого режиссера т. АХМЕТЕЛИ, вложившего много труда и сил в дело создания и развития театра им. Руставели, хорошо известного и за пределами ССР Грузии.

Ряд работников театра решением Правительства ССР Грузии награжден званием народных и заслуженных артистов и деятелей искусства Республики Грузии.

ЦК КП(б) Грузии ходатайствует перед ЦК ВКП(б) о награждении орденами Красного Трудового Знамени Союза ССР: а) театра имени Руставели и б) руководителя театра т. АХМЕТЕЛИ Александра Васильевича.

Секретарь ЦК ВКП(б): (Л. БЕРИЯ) 8 февраля 1935 г.

თუ ზემოთ მოყვანილ 1930 წლის დაბასია-ტებაში თეატრი ანტისაბჭოთა პოზიციის იყო, ამჯერად კოლექტივი ლენინურ ნაციონალურ პოლიტიკაზე დაყრდნობით ზრდიდა საბჭოთა კულტურის მიღწევებს. ასეთი დასკვნაა გამოტანილი იმისდა მიუხედავად, რომ ს. ახმეტელმა საეტაპო სპექტაკლების უმრავლესობა სწორედ 20-იანი წლების ბოლოს განახორციელა. ხოლო უკანასკნელი ხუთი წლის მანძილზე მნიშვნელოვან სპექტაკლთაგან მხოლოდ ორი გამოირჩეოდა „თეთნული“ და „უჩალები“. საკუთარ პოზიციასა ასეთი ცვალებადობა მიუთითებს ლ. ბერიას იმ წინასწარ გამოზნულ ზრახვებზე, რაც შემდგომში მალე დადასტურდა. სულ რაღაც ოთხი თვის შემდეგ მოვლენები რადიკალურად შეიცვალა ბაქოში მომზდარი კონფლიქტის გამო.

სპექტაკლ „ლამარს“ ჩვენების დღეს აკაკი ხორავას სასტუმროს რესტორანში შეხვედსომეხი მსახიობი ი. აბელიანი.“ იგი 1918 წლიდან რამდენიმე ხანს თბილისში მოღვაწეობდა, იყო „არტისტთა კავშირის“ თავმჯდომარე. ბუნებრივია შეხვედრამ გულთბილ ვითარებაში ჩაიარა და აკ. ხორავა სპექტაკლზე ნასეთი გამოცხადდა.

ამ ფაქტის შესახებ არსებობს სპექტაკლის მონაწილეთა საწინააღმდეგო მოგონებები.

მურად ხინკაძე წერს: „ხორავამ ასწია ლაპარაკი, გაუვარდა ხელიდან და თვითონაც წაიჭრა.“<sup>28</sup> ეს რომ მართლაც ასე ყოფილიყო, თვით ლამარას შემსრულებელი თ. წულუკიძე ამას აუცილებლად აღნიშნავდა და მხოლოდ ამას არ დაწერდა:

«Только с выходом на сцену я взглянула на Хораву и все поняла: нет, он не болен!.. Он просто пьян! В зрительном зале слышался неясный говор, чей-то голос громко выкрикнул какую-то шутку, в зале засмеялись. Не стану рассказывать подробности»<sup>29</sup>.

აქ ვასაძე მოვლენებს სხვაგვარად აღწერს: „მეოთხე მოქმედებამ ისე ჩაიარა, ავის მომასწავებელი არაფერი ისმოდა. უკვე გრძნის ვიხსნიდი, როდესაც გარედან რაღაც ალიაქოთი მომესმა... ახმეტელისთვის ენა მიეტანათ“.<sup>30</sup> ინტერესს მოკლებული არ იქნება იმის დადგენა, თუ ვინ იყო ენის მიმტანი. აქ ვასაძეს იქვე მოჰყავს აქ. ხორავას სიტყვებში: „მგონი უკვე იყოსაქ კოდან. შესასვლელში რეისორის თანაშემწემ აღნიშნა თავის დროზე გამოცხადება და ვითომ გიყვება ჩემზე, შემომებღალუნა“.<sup>31</sup> ეს პიროვნებაა შალვა წერეთელი.

აქ, ხორავა კი წერს: „ვცხოვრობდით სასტუმროში. იქვე ვსაუბრობდით და ვსადილობდით. ერთ დღიას ჩაის დასალევად სასტუმროს რესტორანში შევედი. იქ ყოველდღიურად იქნა ხოლმე ცნობილი სომეხი მსახიობი აბელიანი, იგი ხშირად ესრუბოდა ჩვენს წარმოდგენებს და კმაყოფილებაც ეტყობოდა. რომ დამინახა თავის მაგიდასთან მიმიწვია. მეც უარი ვერ ვუთხარი — მაინტერესებდა: ამ დიდი მსახიობის გაცნობა და მასთან გასაუბრება. შევეყვით საუბარს და თანაც პატარ-პატარა სასმისებით კონიაკს ვსვამდით. ლაპარაკი საინტერესო გაიმართა. ყვებოდა თავის ახალგაზრდობაზე, იგონებდა ქართველ სომეხ და უცხო ქვეყნების მსახიობებზე, ამა თუ იმ როლის შესრულებაზე. ამ საუბარს ისე შევეყვი, რომ ვერც კი შევნიშნე კონიაკი როგორ მომეკიდა. მალე სადილობის დროც მოვიდა, იმ საღამოს იჩოს ვთამაშობდი. გამოვემშვიდობე. ვატყობ მთერალი ვარ. ყველამ იცოდა, რომ შექმნილი ვითარების გამო თეატრში მთერალი მისვლა ჩემსა და ახმეტელს შორის დიდ სკანდალს გამოიწვევდა. წარმოდგენის დაწყებამდე დიდი დრო იყო. პა-

რი დავიბნაძე. სიმძვარელე რომ გამსვლოდა. საჩჩიმლოძემ<sup>32</sup> მანქანა იქირავა და მთელი ერთი საათი ქალაქში დავდიოდით. ერთი ხელი ათი წაძინებაც მოვასწარი და თეატრში თავის დროზე სრულიად ფხიზელი გამჩქვანდნა. უკან საკვირველია ახმეტელი დააჩქვანუნა. მისებ მთერალი მივედი... წარმოდგენა ჩვეულებრივად ჩატარდა. მე სრულიად ფხიზელი, ისევე მსუბუქად დავდიოდი სცენაზე და ხელზე წამოწოლილ ვატარებდი ლამარას ძალზე დაქანებულ დეორაკიაზე.“<sup>33</sup>

ამასთანავე ფრიად მნიშვნელოვანი იქნებოდა ამ ფაქტის შესახებ თ. წულუკიძის უფრო დაწვრილებითი მოგონება, რომელსაც იგი დიდი ტაქტით გვერდს უვლის:

«Я не в силах заново пережить эти трагические дни, рассказывая о них подробно. Они выжжены в моей памяти доныне болезненными шрамами»<sup>34</sup>.

თ. წულუკიძის წიგნიდან მოყვანილი ორივე ციტატა დაუმთავრებელ შთაბეჭდილებას ტოვებს და დღეს კი დადგა მათზე გულწრფელად თქმის დრო, რა გინდ პირად განცდებს არ უნდა იწვევდნენ ისინი.

ამ კონფლიქტში საინტერესოა იმ „ექვსეულის“ გარკვევაც, რომლებიც მოგონებებში იხსენიებიან. თ. წულუკიძე ამის შესახებ წერს:

«Кто-то заинтересованный подобрал и объединил эти мелочные недовольства, сколотил группу — человек шесть «протестантов»<sup>35</sup>.

ამ ჩგუფის შესახებ მ. ხინკაძეც აღნიშნავს: „ის ექვსეული, რომელმაც თავი გამოიჩინა: ახმეტელის წინააღმდეგ ბრძოლაში, დაჭილღოვდა საპატიო ნიშნის ორდენებით“.<sup>36</sup> ჩერ-ჩერობით ძნელია ამ ჩგუფის ზუსტი შემადგენლობის დადგენა, რადგან არც ერთ მოგონებაში არ იხსენიებიან. მაგრამ, ცხადია, ისინი ამ დაჭილღოებულთა შორისაც უნდა ვეძებოთ, რომელთა სიაც უფრო ვრცელია: ენეია ირ. ვაჩიყელი, ი. ტუსკია, ემ. აფხაძე, ნ. ჭავჭავაძე, სტ. ჭავჭავაძე, გ. საღარაძე, დ. მეხია, მ. ჭავჭავაძე, თ. თუშოშვილი. ჩვენ არ დავიწყებთ მარჩიელობას და ვერც ასეთ პასუხისმგებლობას ავიღებთ საკუთარ თავზე, რომ ვინმეს გამოცალკევებით დავადოთ ხელი, მაგრამ ცხადია მ. ხინკაძის კატეგორიულ ნათქვამი სრულ სიმართლეს არ შეიცავს...

ბაქოდან თბილისში დაბრუნების შემდეგ მდგომარეობა იმდენად გამწვავდა, რომ საქმეში საქართველოს ცენტრალური კომიტეტი ჩაერია. მის მიერ მოწვეული იქნა სამი (ივ-

ლისში, აგვისტოსა და სექტემბერში) ფრიად მნიშვნელოვანი თათბირი, რომლებსაც მოჰყვა გადაწყვეტილება რუსთაველის თეატრის რეორგანიზაციის შესახებ.

1935 წ. 25 ივლისის თათბირის სტენოგრაფია მნიშვნელოვანია იმიტომ, რომ ა. ვსაძის, ა. ხორავესა და თ. წულუკიძის მოგონებებში იგი არ არის მოხსენიებული. ამ დოკუმენტმა გვაძინო კონფლიქტის ძირითადი არსი და ამათში მონაწილე პარტიის ცენტრალური კომიტეტის სპეციალური კომისიის განწყობილება. ლ. ბერია, ე. ბეღია, ა. თათარშვილი, გ. მგალობლიშვილი აღნიშნავენ ს. ახმეტელის მიერ ერთბაშად აღნიშნული მმართველობის ჩამოყალიბებას, რომ იგი ანგარიშს არ უწევდა სარეჟისორო კოლეგიის მოსაზრებებს, კრიტიკულ შენიშვნებსა და სხვა სახის შეხედულებებს. ამ მოვლენის განხილვისას აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ 30-იან წლებში ტრადიციული რეჟიმის დამყარებისა და პიროვნების კულტის აღზევების დასაწყისი. ეს მოვლენა მთელი სახელმწიფო აპარატზე გავრცელდა და, ბუნებრივია, ნაწილობრივ რუსთაველის თეატრშიც შეაღწია.

სტენოგრაფია რუსულადაა ჩაწერილი და არ არის სრულყოფილი. არ ჩაიწერეს ქართულ ენაზე გამოსულთა სიტყვები, არ არის აგრეთვე ს. ახმეტელის საბასუხო სიტყვა, სადაც უნდა ვიგულისხმოთ, აისახა მისი თვალსაზრისი კონფლიქტის მიზეზებზე, რომელიც ეწინააღმდეგებოდა მთავრობის წარმომადგენელთა შეხედულებებს. ასევე სტენოგრაფიკული არ არის რუსთაველის თეატრის მსახიობთა — პ. კორიშელის, სტ. ჯაფარიძის, გ. სალარაძის, დ. მეფიას და რეჟისორ კ. პატარიძის გამოსვლებიც. სამაგიეროდ თავის გამოსვლებში სრულიად ერთნაირ პოზიციას გამოხატავენ ზემოთ ჩამოთვლილი პასუხისმგებელი მუშაკები. მათ დაუშვებლად მიაჩნიათ წამყვანი მსახიობების ა. ვსაძისა და ა. ხორავეს განთავითუფლება და გამოთქვამენ აზრს შემოქმედებით მუშაობის გაგრძელების შესახებ.

ს. ახმეტელი პრინციპულად არ ეთანხმებოდა ზემდგომი ორგანოების აზრს. მას მიაჩნდა, რომ თეატრის შიდა შემოქმედებით საკითხებში არავინ არ უნდა ჩარეულიყო. ამით იყო განპირობებული ის გარემოებაც, რომ ს. ახმეტელმა დარბაზიდან მოუბრუნებლად გაისტუმრა რეპეტიციასზე შემოსული ლ. ბერიას წარმომადგენელი. ასეთ დამოკიდებულე-

ბას 30-იანი წლების მეორე ნახევარში, რა თქმა უნდა, არავინ აპატიებდა.

თათბირს თავმჯდომარეობდა ლ. ბერია, რომელიც ცდილობდა ყურადღებას გაემხველებინა მისთვის ხელსაყრელ მოხატულ საველ სიტყვაში იგი აღნიშნავს, რომ ასეთ კონფლიქტში მთავრობა ერევა თეატრსა და ხელისუფლებას შორის კავშირის განმტკიცებისათვის. იქვე გამოთქვამს კატეგორიულ მოსაზრებას სახალხო არტისტების მთავრობასთან შეუთანხმებლად მოხსნის გამო.

საერთოდ ს. ახმეტელი ანგარიშს არ უწევდა ზემდგომი ორგანოების „რჩევებს“. იმ დროს კი ცენტრალური კომიტეტის ბიუროზე მტკიცებოდა თეატრის რეპერტუარიც. იმიტომ იგრძნობდა ბერიას მკაცრი კრიტიკული დამოკიდებულება თეატრის ხელმძღვანელის მიმართ. ფრაზა: „მე ადრეც მინდოდა ამხანაგებთან მესაუბრა თეატრის შემდგომი შემოქმედებით საქმიანობის შესახებ“, — ეს ლ. ბერიას პირველი დემოგოგიაა, რადგან ამ შეკრებაზე მას უცვლელად უკონდა შეხედრები თეატრის წარმომადგენლებთან. შემაჩაბრულ სიტყვაში იგი თავის განწყობას უფრო ვრცელად ავლენს და განსახტომის საშუალებით მიუთითებს ს. ახმეტელს — დაუყოვნებლივ აღადგინოს ა. ვსაძე და ა. ხორავე. შემდგომ, თეატრში არსებული დისციპლინის განხილვით იწყებს სამხატვრო ხელმძღვანელის კრიტიკას: ეხება ადგილკომის იგნორირებას, „დურუჯ“, რომელიც თითქოსდა იმიტომ არსებობდა, რომ შეესუსტებინა საბჭოთა ხელისუფლება თეატრში. შენიშნავს რა კორპორაციული პრინციპებით მუშაობის ცვლაცე გაგრძელებაზე, ლ. ბერია შეფარვით უყენებს ს. ახმეტელს პოლიტიკურ ბრალდებას: „იგი სარგებლობს ამ ხელისუფლებით ლეგალური და არალეგალური სახის მიზნების განსახორციელებლად“. ე. ი. თუ მსგავსი შეხედულებები ჭერ კიდევ ცოცხალია, მაშინ უკვლავური მოსალოდნელია: დისციპლინის მოშლა, დაუმორჩილებლობა, საზღვარგარეთ გაქცევა და სხვა ამგვარი. შემდგომ თეატრის წარმომადგენლებზე ამბობს: „არ შევუდგებო თეატრის ქებას, ჩვენ ვიცით, თქვენ ჩინებული მსახიობები ხართ, კარგი მემკვიდრეობა გერგოთ“, აქ უცვლელად ლ. ბერია გვერდს უვლის რეჟისორის შეფასებას და მსახიობთა ქებაზე გადადის, მიუთითებს აგრეთვე კ. მარჩანიშვილის მიერ შექმნილი დასის ტრადიციების გაგრძელებაზე. გამოდის, რომ ს. ახმეტელს თეატრისათ-



ვის განსაკუთრებული არაფერი გაუეთქვამა. ამ აზრის განვითარებაა სიტყვებშიც: „1934 წელს გაუთანბრდით 1927-28 წლებს“, სწორედ 1928 წელს დაიდგა საუკეთესო სპექტაკლები „რუფვა“ და „ანზორი“. ამ წარმატების გაიგივება 1934 წლის სუსტ სეზონთან უმართებულოა. საკმაოდ ორაზროვნად ვაისმის პირველი მდივნის სიტყვები: „ამბეტელს არ სჭირდება თქვენი დახმარება, დაკვა ჩვენს წინაშე. გთხოვდით სიმართლის თქმას, ვაიჭლებდით ყველაფრის მოყოლას, რათა ჩვენთვის გადავცილებულიყო ამ სიტუაციაში ორიენტირება და არა იმისათვის, რომ დაგვეხერხებინა ამბეტელი“. ნათელია, რომ ლ. ბერიამ მეგობრული კეთილგანწყობის ნიღაბქვეშ განაჩენი გამოიტანა. ციტატაში „დახერხების“ ხსენება შინაარსობრივად აუცილებელი არ იყო, მაგრამ ამით მიანიშნა, რომ ამბეტელს ვერაფერი დაეცავდა. ეს სიტყვა ხაზგასმულადაა ნათქვამი, რადგან ლ. ბერიასათვის გარკვეულია ს. ამბეტელის „ურჩობა“ საბჭოთა ხელისუფლების მიმართ და გადაწყვეტილების სისრულეში მოყვანამდე საჭირო იყო საზოგადოების ფსიქოლოგიური მომზადება. ამიტომაც ანვითარებს აზრს ამბეტელის გარეშე თეატრის არსებობის შესახებ და ვითომდა ობიექტურობის დასაცავად ამასაც ამბობს: „თუკი საჭირო გახდა, ხორავას გარეშეც გაიძლება“. ეს არის ლ. ბერიას მორიგი მანერო, თითქოს მისთვის სულერთია ვინ წავა თეატრიდან, კოლექტივი წინსვლას მაინც განაგრძობსო. ეს მაშინ, როდესაც ა. ე. ვასაძისა და ა. ხორავას თეატრში აღდგენას პრინციპული მნიშვნელობა მიეცა, გახდა კონფლიქტის კიდევ უფრო გამწვავების მიზეზი. ამასთანავე აქ არის მუქარა ა. ხორავას მიმართ, რადგან იგი ს. ამბეტელის გამართლებას ცდილობდა: „ალექსანდრე ვასილის ძე დიდი ოსტატია და მის გარეშე თეატრი 80%-ით ძირს დაეშვება“. ასეთი მოსაზრება ეწინააღმდეგებოდა ლ. ბერიას შეხედულებებს. ამიტომ ცდილობს ს. ამბეტელის მუშაობის დაქინებას და თავისი პოზიციის განმტკიცებისას წინააღმდეგობაში ვარდება. „თქვენ ამბობთ, რომ თვითონ შექმენით სტილი, მიმართულება და აქვე ამბობთ, რომ ამბეტელის გარეშე თეატრი არ არსებობს“. გამოდის, რომ სტილი თავისთავად შეიქმნა, ორატორისათვის კი კარგად იყო ცნობილი, რომ თეატრის შემოქმედებითი სახე ს. ამბეტელის ხელმძღვანელობით ჩამოყალიბდა. ლ.

ბერია დემოკრატიურად მიაწერს ამ წარმატებას მხოლოდ „საბჭოთა ორგანოს“ აქვე უწოდებს ს. ამბეტელს ფაშისტს. კვლავ აშკარად გამოიკვეთა მისი აზროვნების მიმართულება — უნდა დაიხრჩუნოს სპექტაკლი, რომელიც უზღვევებელაქროს მთავრობას. თეატრის წარმატებებში დიდი წვლილი არ მიუძღვის და დისციპლინის საკითხებში „ფაშისტური გადახრებიც“ ახასიათებს — აი, ლ. ბერიას სიტყვები შენიღბული დედააზრის. ამასთანავე იგი ვერ მალავს სიმპათიებს ფაშისტთან, რაც მის ბუნებასთან საოკრად ახლობელი აღმოჩნდა: „ფაშისტებსაც ახასიათებთ ბევრი კარგი რამ, მაგრამ ეს კარგი სულ 20%-ს შეადგენს“. ეს გულწრფელად ნათქვამი წარმატებითაც გამოიყენა პრაქტიკულ მუშაობაში და საკუთარ თავში არსებული ამ „უცხო ელემენტის“ გამოვლენა ს. ამბეტელის საწინააღმდეგოდაც დაიწყო.

აქ ძირითადად მთავრდება ლ. ბერიას მთავარი შეხედულებები და იწყება პრაქტიკული მაგალითების მოყვანა. „ურჩობის“ განსამარტავად მოჰყავს იმ პერიოდში აბელ ენუქიძის განთავისუფლება სსრკ ცენტრალურ აღმასრულებელი კომიტეტის მდივნის თანამდებობიდან (რომელიც ბრალდების გარეშე სამუშაოდ ხარკოვაში გადაიყვანეს, გ. შ.) ამ შემთხვევაში ლ. ბერია გულისხმობს, რომ ა. ენუქიძემ თავი ვერ გართთვა მოვალეობის შესრულებას, პარტიამაც ეს ამბავი ხალხსაგან არ დამალაო. ამ მაგალითითაც ორატორი ყურადღებას ამახვილებს პარტიასა და ხალხის მკვიდრო, „გულწრფელ“ ურთიერთდამოკიდებულებაზე და მხედველობაში, რა თქმა უნდა, ს. ამბეტელი ჰყავს. დადებით მაგალითად კი მოჰყავს ი. სტალინის დემოკრატიულობა: „სტალინი პირადად ესაუბრა რამდენიმე ასეულ ადამიანს, დამკვრელურ ბრალდებებს, რათა თითოეულიასთვის ეკითხა, როგორ სჯობს ამა თუ იმ საკითხის გამოტანა, რა იქნება უკეთესი“. აქაც ლ. ბერიამ ცვლავ მიმართა დემოკრატიას, რათა თეატრში არსებული ერთმმართველობის პრინციპი გაეზათილებინა. სინამდვილეში დღეისათვის ცნობილია, რომ 1928 წლის შემდეგ ი. სტალინი კოლმუერნეობებში აღარ დადიოდა და მშრომლებსაც მხოლოდ საზეიმო შეკრებებზე ზედებოდა. სწორედ ამ პერიოდიდან იღებს სათავეს კაბინეტურ-ადმინისტრაციული ხელმძღვანელობის მეთოდი.

ლ. ბერია საკუთარი პოზიციის განსამტკიც-

უკლად ისტორიული ფაქტების გაყალბებასაც არ ერიდება. ეს კი იმისთვის სჭირდება, რათა ყველა დაარწმუნოს — თეატრის ცხოვრება მისი შემქმნელი სახელმწიფოს დაქვემდებარებაში უნდა იმყოფებოდეს. რაც მთავარია დამსწრეთაგან ვერაინი ბედავს რეპლიკის თქმასაც კი. ეს იმას ნიშნავდა, რომ ლ. ბერია მთლიანად ფლობდა სიტუაციას და ამიტომ არაყოფიერ აღნიშნავს კიდევ, რომ თეატრში ნათქვამი ყოველი სიტყვა მისთვის ცნობილი იყო და კოლექტივი სათანადო მეთვალყურეობის ქვეშ იმყოფებოდა. ასეთმა ფსიქოლოგიურმა ზემოქმედებამ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა შემდგომში მოვლენების დრამატულ განვითარებაში.

ე. ბედიას გამოსვლა გამსჭვალულია ლ. ბერიასადმი მლიქვნელობით და შეძლებისდაგვარად ფაქტების გამჟღავნებით. ის ამბობს: „ხუთი წლის მანძილზე რუსთაველის თეატრმა მხოლოდ ერთი მნიშვნელოვანი წარმოდგენა მოგვცა. „აქ იგულისხმება შილერის „ყაჩაღები“, ხოლო „თეთნულდის“ წარმადგენს არც ასხენებს. სამსახიობო მიღწევები ლ. სლაფინის „ინტერვეუსასაც“ ჰქონდა. ამიტომ ე. ბედია ცდილობს დაამტკიცოს, ამ პერიოდში რამდენად „უკან დაიხია თეატრმა“ პოლიტიკურადაც. სათანადო მტკიცების უქონლობის გამო გ. შტებერაშვილის „დღეშმანს“ ასახელებს. პიესის სიუჟეტი კი უნება სოფლად ქულებთან ბრძოლას. ასე, რომ სპექტაკლი არაფრით არ განეკუთვნებოდა „ანტისაბჭოთა“ დადგმას. აქ გამომსვლელი გულისხმობს იმ ფაქტს, რომ კოლექტივიზაციის წინააღმდეგ მებრძოლი გმირი წინა პლანზე იყო წამოწეული და მავურბელებს ქულებათა მიმართ გარკვეული სიმპათიითაც განაწყობდა. იმდროინდელი პრესა პოლიტიკურად ასე ფასებდა სპექტაკლს: „გ. შტებერაშვილის პიესა დღევანდელი დღის მიერ წამოყენებულ კითხვაზე გაკმეული პასუხია.“<sup>37</sup> ხოლო ავამებდა რა დადგმის მხატვრულ დონეს აღნიშნავდა: „დადგმა რუსთაველის თეატრის ტრადიციული სტილით არის გაკეთებული. რეჟისორი ხშირად მიმართავს სტილიზაციის ხერხს. მიზანსცენები მოფიქრებულია სწორად.“<sup>38</sup> ანდა: „მთელი კოლექტივი თამაშობს მწყობრად, ტემპერამენტით. მხატვრული ზომის დატვირთვით.“<sup>39</sup> შენიშვნის სახით კი მხოლოდ ითქვამს: „პიესის ნაკლად მიგვაჩინია ის გარემოება, რომ იგი ცხადად არ იძლევა კომუნისტ პარტიელების საბეს.“<sup>40</sup> ასეთი საზოგადოებრი-

ვი აზრიდან გამომდინარე ე. ბედიამ პიესა ანტისაბჭოთად გამოაცხადა და „გამოიტანა“ დასცხვა: „მხატვრულობის მთავარწინააღმდეგობა თეატრში ძალზე არასასიკეთო მდგომარეობაა“. აქ ორატორი წინააღმდეგობით უმობს და, ამასთანავე იგი არ იხსენებს სპექტაკლის დადგმელს შ. აღსაბაქეს“ და ყველაფერს მართო ს. ახმეტელს აბრლებს, სხვა მხრივ ე. ბედია უარყოფით აზრს ვერ გამოთქვამდა და ამიტომ რეალური ფაქტები საკუთარ პოლიტიკის მოარგო. მართალია თეატრში დადგმული ახალგაზრდა დრამატურგთა პიესები მხატვრულად სუსტი იყო, მაგრამ სინამდვილეში, ასეთი თემატიკის პიესების დადგმას თვით მთავრობა აიძულებდა. იმ პერიოდში „სოციალისტური რეალიზმის“ პრინციპის მუშაობა საბჭოთა ცხოვრების ასახვას გულისხმობდა, მაგრამ ვალბ „კლასობრივ ბრძოლებზე“ აგებულმა სიუჟეტებმა მხატვრულ დაძაქვრებლობა ვერ მოიპოვეს. თეატრის ღირსებაც სწორად იმართ მდგომარეობდა, რომ „მტრების“ ვულგარიზებული ტენდენციების პიესებიდან შედარებით უკეთესი მხატვრული დონის სპექტაკლები იქმნებოდა.

ტენდენციურია ე. ბედიას შემდეგი აზრიც: „თქვენი თავი წარმოიდგინეთ გენიოსად, რომელსაც უფლება აქვს ასწავლოს მთელ საბჭოთა კავშირს და ამერიკასაც კი. თქვენ გადაწყვიტეთ, რომ მთები შეგიძლიათ ააყიროთ, ყველაფრის უფლება გაქვთ, სხვები კი პაიკები არიან“. ე. ბედიას მხედველობაში აქვს ს. ახმეტელის მიერ ამერიკაში გამგზავრებისათვის მზადება მოსკოვში, საქართველოს ცენტრალურ კომიტეტთან შეუთანხმებლად, რამაც პირადად ლ. ბერია ააღელვა და გასტროლებიც განწირული აღმოჩნდა. ეს გარემოება შეფასებულია საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ გადადგმულ ნაბიჯად. ამასთანავე ე. ბედია ოსტატურად ახვიადებს ს. ახმეტელის პირად ნაკლოვანებებს. რასაც შემოქმედებითი წარუმატებლობის ერთ-ერთ მთავარ მიზეზად მიიჩნევს და თეატრში თქვენილი ატმოსფეროს ახსნასაც ამით ცდილობს. ფაქტების ასეთი „დამაჯერებლობა“ იქითყენა მიმართული, რომ ყველა დაარწმუნოს ს. უახმეტელოდ. კოლექტივის წინსვლის მიზანშეწონილობაში.

აქ, თათბირშიელი უკმაყოფილოა, რომ ს. ახმეტელი უსიტყვოდ არ ემორჩილებოდა და არ ასრულებდა განაილების სახალხო კომისარიატის მითითებებს, საქმის კურსშიც არ

აყენებდა მას შემოქმედებითი მუშაობის შე-  
სახებ. თეატრის ასეთ პოზიციას იგი ხსნას  
„დურუქის“ ტრადიციებითა და ბელადობის  
პრინციპით. ასეთ ატმოსფეროს „ნულამდე  
დაწყავს თეატრის წამყვანი კადრების როლი“.

ა. თათარიშვილი მეტ კრიტიკას მოელოდა  
ა. ვასაძისა და ა. ხორავასაგან. ამ „ხარვეზს“  
თვითონ ავსებს. იგი დემოგოგიურად იყენებს  
თეატრის ბოლო პერიოდის წარმმატებლობას  
და შექმნილ მდგომარეობას „უძრავობის მი-  
მართ მკვეთრად გამოხატულ პროტესტს“ უწ-  
ოდებს. აქ გამოხსვლელი პრედგვლობაში გა-  
ხზრავს არ იღებს თეატრის ახალი სტრუქტურის ძი-  
ების რთულ პერიოდს (რაც ზემოთ აღვნიშ-  
ნეთ) და ანვითარებს აზრს, რომ ს. ახმეტელი  
საბჭოთა ორგანიზების მიმართ პროტესტი  
ნიშნად ხელოვნურად ქმნიდა ასეთ შემოქმე-  
დებით ატმოსფეროს.

ა. თათარიშვილმა კარგად იცოდა ს. ახმე-  
ტელის მწერლებთან ურთიერთობა. ამიტომ  
დრამატურგთა მხარდასაქვრად და ს. ახმე-  
ტელის გასამტყუნებლად პარტიის „ძირითელ  
პრინციპად“ აღიარებს დრამატურგიის წამყ-  
ვან როლს თეატრში და ამით კამათს ამწე-  
ვებს. ამასთანავე იგი წინა წლებში მომხდარ  
უთანხმოებასაც არსებულ კონფლიქტს უკა-  
ვშირებს: „წარსული მუშაობის დიდი ტრადი-  
ციით — არ შეიძლება არ იყოს უთანხმოე-  
ბანი“. აქ მხედველობაში აქვს კ. მარჯანიშ-  
ვილის თეატრიდან წასვლის ფაქტი. ამით მი-  
თითებულისა ს. ახმეტელის კონფლიქტებზე  
ნებნებაზე. მის არაკოლექციურ დამოკიდებუ-  
ლებაზე, არსებულ ვითარებაში კი ამ ფაქტს  
განსაზღვრელი მნიშვნელობა ენიჭებოდა.  
მთავრობისათვის ხელსაყრელი გადაწყვეტი-  
ლების მისაღებად.

გ. მგალობლიშვილის გამოხვლა არსებულ  
მდგომარეობის გაყალბებაზეა აგებული. იგი  
თეატრს ბრალს სდებს, რომ საქმარისად არ  
იდგებოდა რუსული პიესები, სწორედ 1934  
წელს დაიდა ლ. სლავინის „ინტერვენცია“  
და ვ. შვეპკინის „ნაბიჭვარი“. ეს ფაქტიც  
დაიწიყებულა თეატრის მუშაობის უარყო-  
ფითად შეფასების მიზნით. დანარჩენ საკ-  
თხებში იგი ეთანხმება გამოხსვლელთა უმ-  
რავლესობას.

საერთოდ ოფიციალურ პირთა მთავარი  
უურადლება კონფლიქტის გარკვევიდან გადა-  
ტანილა თეატრის შემოქმედებით უძრავობა-  
ზე, რაც უარყოფითი შეფასების მეტ საშუა-  
ლებას იძლეოდა. ამიტომაც ზშირად გაისმის

წინადადებები კოლექტიური ხელმძღვანელო-  
ბის შესახებ. თეატრში არსებულ კონფლიქ-  
ტის „არასაბჭოური“ მეთოდების, ახმეტელის  
„ფაშისტური“ ქმედებით, საბჭოთა კოლექტი-  
ვის არამხატვრული ასახვით, მისი მხარე-  
თქმეა ვერავინ გაარკვია რაში მდგომარეობ-  
და სპექტაკლების ანტიპოლიტიკური თვალ-  
თახედვა. ყოველივე ეს კი ხელოვნურად იყო  
გაზვიადებული, რადგან ს. ახმეტელი აკრიტი-  
კებდა და არ იზიარებდა ზემდგომი ორგანი-  
ზების დადგენილებებს. ასეთი მკვეთრი პოზი-  
ცია იმ პერიოდში მიუღებლად აღიქმებოდა.  
ამიტომ გამოხსვლელთა პოზიციების სრულ-  
ერთიანობა წინასწარ მოფიქრებული იყო და  
ს. ახმეტელის საწინააღმდეგოდ წარმართა.

კონფლიქტის მონაწილეები რამდენიმეჯერ  
იყვნენ გამოძახებულნი ცენტრალურ კომი-  
ტეტში და სიტყვიერი წინადადება მიეცათ,  
საკითხი მოეგვარებინათ მხოლოდ ადმინისტრ-  
რაციულ სასწილთ. მაგრამ ამ შეხვედრე-  
ბა სათანადო შედეგი ვერ გამოიღო. ამიტომ  
მომდევნო ოქტომბერში იყო 25 ივლისის თა-  
თბირი, რომლის საფუძველზე 1935 წლის 3  
აგვისტოს ცენტრალურმა კომიტეტმა მიიღო  
დადგენილება. ეს დოკუმენტი მაშინდელ პარ-  
საში არ გამოქვეყნებულა, რადგან იგი თავი-  
სი შინაარსით თეატრის შინაგანი მდგომარე-  
ობის მოწესრიგებას გულისხმობდა. მოგვიან-  
ებით კი ამ დადგენილების შესურსებლობა-  
და დაყო საფუძველად ს. ახმეტელის განთა-  
ვისუფლებას. ამ აქციას საზოგადოებაზე პი-  
რადი ურთიერთობიდან წარმოქმნილი კონფ-  
ლიქტის შთაბეჭდილება რომ არ მოეხდინა, ს.  
ახმეტელს გადაჭარბებულად მიუწერა არარ-  
სებული შემოქმედებითი შეცდომებიც.

საქართველოს კ. ც. (ბ) ბიუროს  
დადგენილება<sup>12</sup> რუსთაველის თეატრის  
მდგომარეობის შესახებ № VIII.  
1935 წელი

1. ც. აღნიშნავს, რომ რუსთაველის თეა-  
ტრში, რომელმაც მაღალმხატვრული დადგ-  
მებით მნიშვნელოვან გამარჯვებებს მიაღწია  
(„რღვევა“, „ლიანდაგი გუგუნიებს“, „ანზო-  
რი“, „ინტირანოსი“ და სხვა) და საბჭოთა  
კავშირის საუკეთესო თეატრთა რიგში ჩადა,  
უკანასკნელ ხანს რამდენადმე შეასუსტა მხა-  
ტვრულ-შემოქმედებითი მუშაობა.

2. უკანასკნელი ორი წლის მანძილზე თეა-  
ტრის ამ მდგომარეობამდე მისვლა განაპი-  
რობა საერეისორო კოლექციის არადამაკმაყო-

ფილებელმა მუშაობამ, ცალკეულ მუშაკთა შემოქმედებითი ინიციატივის სუსტმა გამოყენებამ, თეატრალური საზოგადოებრიობის იგნორირებამ და ღირეკციის მიერ საკითხთ: ადმინისტრაციულ-მმართველური მეთოდებით გადაწყვეტამ.

რუსთაველის თეატრის გარშემო ჩერ კიდევ არასაკმარისად არის ორგანიზებული საბჭოთა მკურნებელთა, მწერალთა, დრამატურგთა, მხატვართა საზოგადოებრიობა.

თეატრის ხელმძღვანელობაში ადმინისტრირების ელემენტთა გამოვლენის ერთ-ერთი მავალითაა ღირეკციის ამხ. ახმეტელის მიერ რესპუბლიკის სახალხო არტისტის ამხ. ზორაყას და რეჟისორის თანამდებობიდან რესპუბლიკის სახალხო არტისტ ამხ. ვასაძის არასწორი განთავისუფლება.

3. თეატრში არადამაკმაყოფილებლად პარტოგანიზაციისა და პროფოგანიზაციის საქმიანობა.

განათლების სახალხო კომისარიატი სუსტად ხელმძღვანელობს თეატრის მუშაობას, ხელოვნების მუშაკთა პროფკავშირის ცკ, პარტკომის, ადგილკომის მიერ კოლექტივის წევრთა შორის ცუდად იქნა ორგანიზებული პოლიტიკურ-აღზრდელობითი და საზოგადოებრივი მუშაობა.

აქედან გამომდინარე ცკ აღგენს:

1. წინადადება მიეცეს განათლების სახალხო კომისარს ამხ. თათარიშვილს:

ა. ღირეკტორთან (ამხ. ახმეტელი) და თეატრის კოლექტივთან ერთად შეიმუშაოს 1935-36 წ.წ. სარეპერტუარო გეგმა, სადაც გათვალისწინებული იქნება რიგი ახალი დადგმები და განსახილველად წარმოდგინოს ცკ. გამლიერდეს და გამოცოცხლდეს სარეჟისორო კოლექციის მუშაობა. თეატრში ისეთი წესრიგი დამყარდეს, რომ მხატვრულ-შემოქმედებითი საკითხები განხილულ იქნას სარეჟისორო კოლექტივზე, ამასთანავე უფრო მეტად გაიშალოს ცალკეულ რეჟისორთა შემოქმედებითი ინიციატივა.

ბ. გულდასმით შემოწმდეს თეატრის სტუდიის სასწავლო გეგმები, პროგრამები და სწავლების მეთოდები. შემოღებულ იქნას სა-

ზოგადოებრივ-პოლიტიკურ დისკიპლინათა და საბჭოთა ისტორიის სწავლება.

ცკ ელტურისა და პროპაგანდის გამყოფილებამ უზრუნველყოს სტუდიის სასწავლო-დოებრივ-პოლიტიკურ დისკიპლინით სავალდებულო ფიციური პედაგოგებით.

ვ. გაძლიერდეს ხელმძღვანელობა და თეატრის ყოველდღიური პრაქტიკული დახმარება გაეწიოს ორგანიზაციულ-სამეურნეო და შემოქმედებით მუშაობაში.

გ. ღირეკტორთან, პარტიულ და პროფესიულ ორგანიზაციებთან ერთად გაძლიერდეს თეატრის კავშირი მწერლებთან, დრამატურგებთან, მხატვრებთან, კომპოზიტორებთან, პრესის წარმომადგენლებთან და სხვა ელტურული ფრონტის მუშაკებთან მათი მიწვევით თეატრის შემოქმედებით საკითხებთან დაკავშირებით, აგრეთვე ცალკეულ დადგმათა განსახილველად ერთობლივი კრებების ჩატარებით.

დ. თეატრში აღდგენილ იქნან: მსახიობები აკაკი ზორაყა, სარეჟისორო და სტუდიაში პედაგოგიურ სამუშაოზე მსახიობი აკაკი ვასაძე და დაედოთ სასწავლო დაშვებული შეცდომებისათვის.

2. სუსტი მუშაობისათვის მოიხსნას პარტიული კომიტეტის მდივანი ამხ. კოპალეიშვილი. წინადადება მიეცეს კპ (ბ) თბილისის კომიტეტს სამ დღიან ვადაში თეატრში პარტკომის მდივანად მიაგლინოს გამოცდილი პარტიული მუშაკი.

3. წინადადება მიეცეს ხელოვნების მუშაკთა პროფკავშირის ცკ არადამაკმაყოფილებელი მუშაობისათვის ადგილკომის თავმჯდომარის მოვალეობისაგან გაანთავისუფლოს ამხ. კორიშელი და თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივიდან ადგილკომის თავმჯდომარედ დაწინაურდეს აქტიური მუშაკი.

4. არადამაკმაყოფილებელი მუშაობისათვის თანამდებობიდან მოიხსნას ღირეკტორის მოადგილე ამხ. ხაჭალია. ღირეკტორის მოადგილედ დაინიშნოს ამხ. გ. გუგუნავა.<sup>42</sup>

5. მოცემული გადაწყვეტილებების დამუ-

შეებებისათვის მსახიობთა შევებულების დამ-  
თავრების შემდეგ, აკვისტოს მეორე ნახევე-  
რში, თეატრში ჩატარდეს პარტიულ და კომ-  
კავშირულ ორგანიზაციათა კრება, შემდეგ კ  
თეატრის კოლექტივის საერთო კრება.

ამავე კრებაზე მიღებულ გადაწყვეტილება-  
თა განმარტება დაევალოს ამბ. თათარიშვილს  
და გოგავშილს.<sup>44</sup>

დაევალოს ამბ. მ. გობეჩიას,<sup>45</sup> ე. ბედიას,<sup>46</sup>  
შ. ჩიხლაძეს და შარიას<sup>47</sup> პარტიულ და კომ-  
კავშირულ ორგანიზაციათა და რუსთაველის  
თეატრის კოლექტივის საერთო კრებაზე და-  
სწრება.

ამ დადგენილებების საფუძველზე პარტი-  
ული კომიტეტის მიღებულ კომინენტი კრავ-  
ლევშილის ნაცვლად დაინიშნა მარტინ-ენ-  
გელს-ლენინის ინსტიტუტის თბილისის კლუ-  
ბის ლილის თანამშრომელი შალვა კვაჭავაძის  
ლი, ხოლო დირექტორის მოადგილის ვიარ-  
ლამ ხაჩალიას მაგივრად კი პოლიტიკური  
სამმართველოს ყოფილი უფროსი რწმუნე-  
ბული გიორგი გუგუნიანი. ამ ორგანიზაციუ-  
ლი ცვლილებებით შეეცადა ცენტრალური  
კომიტეტი ზეგავლენის მოხდენას თეატრში  
შექმნილ მდგომარეობაზე. მაგრამ ყველაფე-  
რი უცვლელად დარჩა 13 სექტემბრამდე...

ბაზაზ მარტინენი

საპაპვირთ კომუნისტური პარტიის (ბოლშევიკების)  
ამიერკავკასიის სამხარეთო კომიტეტის თათარი  
რუსთაველის სახელობის თეატრის მუშაობის შესახებ  
1985 წ. 25 ივლისი. (სტენოგრაფიული ანგარიში)

ბმრბ: საქართველოს ცენტრალურ კომიტეტსა  
და საკომპაპვირთ ცნობილი ვადა, რომ სახლ-  
ბი არტანუბი ხორავა და ვასანდ მოხსნი-  
ლი არაა. ერთი კანონისუფლებელია ბრ-  
ნებით ლითონის ვადა, ხოლო მეორის ვანიფი-  
სუფლებს მიწევი ვარკვეველია. მე მოკითხე, რა  
იციან ამის შესახებ ამ ორგანიზაციებში, რომელიც  
წესისამებრ საქმის კერსში უნდა იყვნენ, მაგრამ ა-  
მოხდა, რომ არაყან არაფერა იციან. მაშინ მე და-  
ვაჯადე, მოედებნათ სანდრო აბმეტელი, ვაშვი-  
ძაძეთ ვასანდ და ხორავა, შევთანხმდით, მოგვეწვია  
რუსთაველის თეატრის დასას ძირითადი ხორავი და  
ჩაკვეტარებინა ეს თათარი.

თქვენ აქ გამოძახებულნი მართ არა იფიციალური  
სიტყვების წარმოსაქმედად, არამედ იმისათვის,  
რომ ყველაფერა გულახდილად მოვეთხროთ: რა  
მოკლენებს აქვს ადგალი, რა უფლის ხელს თეატრს  
მუშაობაში. ამ გულახდილობისთვის არაყან არ დაზ-  
არადებია.

ეს თათარი იმისათვის მოვიწვიეთ, რათა გამო-  
ვარკვიოთ უბიამოვნების მიზეზები და რა საკითხებში  
ესაქარება თეატრს სახეობა ხელისუფლების და-  
მარტება, რათა უფრო შეიკრას თეატრის ხელმძღვანე-  
ლობაც და მუშაობაც განტყიდეს. რუსთაველის

თეატრი ძალიან ძვირად ვადარებ ჩვენ, მე მხედვე-  
ლიბაში მაქვს მისი ფაქტობა, დიდი ეროვნული  
მიღწევები, და ჩვენ დიდად დაინტერესებულნი ვარ  
ამ თეატრის შემდგომი არსებობის გაუმჯობესებაში.  
სახეობა ხელისუფლებამ ამოკლეს ურჩენველი იგი  
ურჩადლებითა და ზარუნავით. ამ თათარის ტყურება  
ცა ბიურბოა და ამიერკავკასიის კომიტეტის ჩამდენ-  
მე წყარო და ორი სიტყვით აღნიშნავ, რამ ვა-  
ნაპარბა მათი მოწვევა. ჩვენ ვავლით, რომ  
როდესაც ორ სახალბო არტისტ — ამ წოდებან  
კი ასე ადვილად არ ანიჭებენ, ეს ყველაზე საპატიო  
წოდება — და თუ ამ ორ ყველაზე დაფასებულ და  
ამავე დროს ძალიან ნიჭიერ მხახობს ხელის ერთი  
მისმით ანიავისუფლებენ თეატრიდან, ეს ვავადებს  
გამოკობებით ამხანაგებთ, მოკლელანარკით, ვავარკვი-  
ოთ, ნორმალურბა თუ არა ეს მოკლენა. რაც არ უნ-  
და ჩადიწათ მათ, რა ხიბობადაწეუ არ უნდა ვან-  
ვეულიყვენ, მათი მოხსნა შეთანხმების ამ თუნდაც  
ხელისუფლების ორგანიზებისათვის ამ ფაქტის შე-  
ტყობინების ვარკვე, არანორმალურად მიმანია. მე  
ადრეც მინდოდა ამხანაგებთან შეხადება თეატრის  
შემდგომი შემოქმედებით საქმიანობის შესახებ და  
არაი დღეს თავი მოვიყარეთ, ვიანუბრებთ კიდევ ამის  
თიბაზე. თეატრში ძალზე დიდ შედეგს მიადწია, ძა-

ლიან მადლ სიმბოლურე ამყოფება, მაგრამ დიდ თუ-  
აგრის დიდ მოთხოვნებსაც უყენებენ, მან კვლავ აღ-  
მავალი გზით უნდა იაროს. ამასვე ვინახებოდა. არ-  
გორ მოვეშადით უყენ 1933 წლისათვის, მაგრამ მი-  
რითად მანაც ამ იარ მსახიობზე — ვინახეს და  
ბორჯავზე. მათ იცნობს პარტიაც, ზღლისუფლებაც და  
ქართული საზოგადოებრიობაც. ამიტომაც ამ უქნებ  
ისე ადვილად ვერ აუფლავს გვერდს. ვინახე ამხანა-  
გებს, გამოიქვან თავიანთი შეხედულებები. დაიწვიო-  
ნენ. ახმეტელი.

ბებნაძე — სტენოგრაფიობა არ წარმოება.

ბობნაძე — მე წინასწარ უნდა დავთვა, რომ ამ ქ-  
მან შეხებზე ბევრი არასწორი ანგორიზაცია მოაწოდებ  
მეგობრებს. ამ ვატი ვის ედება ამაში ბრალი, მაგრამ  
წაუღლია, რომ კლდეების თვალში ზემო დიპტიკდი-  
ტარება დამსახური მოხდა.

ჩემს მსოფრედობას დავუშობებო: მე კილი-  
სადრის დანახვად დავლი ნახავ მეფობარგობანი  
მსახიობის სამსახურში მოხდას. თავს ამ ვინახილბს  
დასახედი ვარ, მაგრამ დასახედი, ჩაც შეხება წიხ-  
დაქნეს... სპიკარად მამანია ვაქცა, რომ ისინი პარტი-  
დაც ძალიან მთვარებას იყენებ (აგრებლებს ქარ-  
თლად).

ჩაც შეხება ამას, რომ მე შემქმნეს როგორც მსა-  
ხიობა, მანახლამე გამოხადედი მსახუ ვაჯავი 31-  
ღარებ, რომ შემოქმედებო მუშაობაში სანდრო ზემო  
განს მარვენებელი იყო და მეც მოვევბოდი ხოლო  
მითითებდა. ვაზა ამხანაგ ამხეტელს. ჩაკე მან შემ-  
ქმნა მე. ამს. სანდრო, ახიან ადამიანები, რომლებიც  
ერგვანი თქვენს ფუნქციებში, რომლებსაც თქვენ  
სახელი ამბები ვაქციო თვარებიდან ამ თვით თუ-  
აგრის თქვენს დისკრედიტარებს ამდენდ, ამ. მოზ-  
და ისტორია... და ეს აქაც გამოჩნდა, მას შეხედდენ  
და უობრებს „არ ექვენი ხაზის, დღეს მომადიდებულ  
მსახიობა“. მეც კი მანკეივითი უნვარ რეპეტარებ  
და, წარმოადგინეთ, სხვებს რე ვინახებოთ? თუმცა  
მე, მართალი ვებურობ, შიში არ შეკრებს, სხვებს კი  
შეხადლია, სწორად შიში.

(მარში: ჩასაკრებელი ექნება შიში, როდესაც  
პროცესშია და საბჭოთა ზღლისუფლებაც ერთ  
ადამიანშია გაერთიანებული). რე დავაშავო? 12 წლის  
განმავლობაში თქვენთან ერთად, ამს. სანდრო, ვინა-  
რებდით რუსთაველის თეატრის გიარსაც და ლინ-  
ხაც (ბებნაძე: ახლა კი თეატრს თვითონ ამხანა-  
ღაფს). თუ ეს ახლა, ძალზე ვულგარებია და მე მეტი  
ადარ მოვალ თეატრში. რადგან ლაფს ვახსამ მას.

ბებნაძე: მე კვლავ ვინახებო, იმას, რას ადრე გან-  
ვაცხადე თქვენთან. ამს. ბერიას, რომ პარტიულად მეს-  
მის ამს. ამხეტელისგან ასეთი ბრალდება, რომლისთვისაც  
დაუშვებელია რეგისტრის თანამდებობიდან მოხსნა. ამ-  
ხანაგებმა არაერთხელ გამოფრთხილეს, ამხეტელი აუცი-  
ლებლად მოხსნის ბორჯავს. მაგრამ მე ამას არ მე-  
როდა. როდესაც ზემს წინაზე ზღლისუფლების არჩე-  
ვის საქობის დამცა, ზემს აღუქსანდრე ვახილს „დე-  
ვარტივი რეგისტრად. ვინახდან აგი ძალიან სპიკარ

იყო და ზემს კიდევ ერთხელ დავარწმუნებ ამაში  
საბჭოთა ზღლისუფლებას დამარტობს. მანკედი, ჩაკე  
იგი დღე და დამე ურლოდ მუშაობდა საბჭოთა თუ-  
აგრის შემქმნისთვის, და ამიტომ, ამხანაგ მოთხოვნად,  
რომ ამ უქანსკრელი იარა წლი... მანკედი  
მართლაც კობში დავუფლით. წარმოდგენას კარსანსკის,  
რომ ასეთი გამოცდილებას და სივარულის მქონე  
ადამიანს და შემოქმედს შევარლო ამის ვაცხებო  
მაგრამ მხოლოდ ამხეტელი არ არის ამაში დანახვად  
ზემს ვეღარი დამნახვენი ვარო და, შესადლო, მე  
ვეღარზე მეტად, მაგრამ მე ვალაღი ზემს შევდობა  
და თუმცა უქანსკრელი იარა წლის მანკედი ვე-  
ღლისთვის ნათელი იყო თეატრის საჯალადი მდო-  
მარტობა, მე მინაც აწრსაც კი ვერ დავუშვებდი, რომ  
ისეთი ამხანაგი როგორცაა ზემსთვის ბორჯავა, ამ-  
ვარ უთხოვნივებსაც ვაუბელოდა. მე შეხედულად ვა-  
მოვედი სანდროგანთან და ვეფარობს, ბორჯავს სე-  
ვლილად ემხანებოვება ზემს სიტუაციის: ეს არა ზემ-  
დენე ამხანაგს ვიორგანში მოთბარ, ბორჯავ უყენ მოხს-  
ნილობა; ვაქციო ამხეტელია, კარსანსკის მოთბარ,  
იგი თავის კანონებშია და რეგისტრის თანახმად ატი-  
რებს, გამოვიტრია. თუმცა მე მაქვს შევდომები  
მაგრამ არ არსებობს უმუდგომო ადამიანი. მე ქარ-  
ტიკობით არ ვებლი თავს დიდ მსახიობად, ქერ კარ-  
ბერი მაქლია ამხანაგის, რომ ნამდვილ მსახიობ  
ვახდებ, მე იმთავითვე ვაწინასწარმეტველებ ზემს  
ზედა და მოკანსხვეთ კიდევ ზემს მოსახრებას პარტი-  
ციულური ხაზში, 12 წელ-წადა ვემუშავს არსთაველის  
თეატრში ზემს შესაძლებლობების შესახამისად. ვმუ-  
შაობს პარტიონად, აუარატულად, ვაცვად დისკალიმას,  
ამ 12 წლის განმავლობაში ზემს შიშის არ მომდარა  
არავითარი ვაუგებობის არც შემოქმედებით, არც  
მოქალაქებთან საყოფნებში და თუ ახვარას მქონდა  
ადგილი, მე არაერთხელ მიმიღია თქვენგან სავედუ-  
რი არა მხოლოდ ამის თანამდებობით, არამედ ქმე-  
ლის საშუალებითაც. იყო ასეთი შემთხვევა 1925  
წელს, როდესაც მე ვახბარდი ზემს კრატეობის  
ერთ ნაწილს, ვადამებდა და თვზედური კანონი ვა-  
ველი ამს. ამხეტელმა სპარაოდ ქმესაში გამოქცინდა  
სავედერი და მე მივადე ეს სასქელი.50 აღუქსანდრე  
ვახილს მე, როგორც ზღლისუფლებანი ზემსთვის ვაცხად-  
ვის დარტება ამ საწეობად, იმ ხიომდენ ვარსკლავად,  
როგორცადა ვეღადი მას ამ 12 წლის მანკედი ვა-  
ლიარტებ, რომ წმინდა მხატვრული რიგის უბში შეც-  
დობა დავუშვი, როდესაც მაქვს წარმოდგენის დროს  
სრულიად შემთხვევითი ზღლისუფლებანი ზემს წარმოცარი-  
ფაფაზე, რომელიც წინაზეა თავიდან, ვალარებ, რომ  
ეს ამხომხატვრული საქციელია; მაგრამ დღი ხანია,  
ჩაც ზემს აგრეობად აღარ ვეცნობს ერთმანეთს? ამ  
საქცილის შემდეგ მე, არც კი დავუღლოდ ჩაც შე-  
დვით მოვევბოდი ამას, უმალ შევიტარე ვანცხადებმა,  
ვინახდან, როგორც ვიქცი, წინასწარ ვცილო. ჩაც  
მოხდებოდა, აღმოჩნდა, რომ ბორჯავთან ერთად მეც  
მომხსნეს, მაგრამ სპიკარი იყო ზემს განმავრდუ-  
მა როგორც მსახიობის, და არა როგორც რეგისტრის  
და ქედავარს (ბებნაძე: როგორც ქედავარი თქვენ

არს ხარა ვანთავისუფლებული). შიხ უარსა, შე  
ოქვენი მოადგილე ვიყავი სტუდიაში და ჩვენ  
ვსულმძაფრდებოდა თქვენს ძალზე ნიჭიერა მსახიობი  
დადამე. <sup>22</sup>

ჩვენთან არ არსებობს თეოკრატია. ჩა, ვინა ეს  
საუბრლია? განსოვი. როდესაც ვთქვამდი, რომ  
ჩინდავ ძალზე მკაცრად დასაწა, როგორ ითხოვდა  
შედეგი დაი მის თეატრში დახმურებს. ჩა მასზე  
გაერთი თქვენ თქვენ თქვით: შე თეატრის, ახალ-  
გაზრდა კადრების აღზრდის ინტერესებიდან გამომდინა-  
რე არ შეიძლება თქვენს თხოვნის შესრულება და ჩინ-  
დავს მიღება თეატრში. (ბმრნი: არის თუ არა  
თქვენს თეატრში საბჭოთა ზღვარსაღებები? შე აქ  
ვერადგებს ვუბნდა: ვერც პარტიკულად, არც პროფ-  
კონსერვის უჩრდებს). შემდეგ ჩვენ ვაყვით კანონებში  
და კლავ ვიხივდით სახარის: დაევავენი საკითხი  
მის თაობაზე, რომ დღემდე ჩვენი თეატრა მხოლოდ  
სამ რაზე იძლეოდა, პარტია და საბჭოთა ზღვარსაღ-  
ებები (ლაპარაკს აგრძელებს ქართულად).

შე არ ვიცი ჩა დაჩა თეატრში. პარტიკულად შე-  
საბუ დახარება ვიცი, ვინადაც არ დავინტერესებულ-  
ვარ მისი ზუსტობით, მიღიდან ჩემი სკოლი ვიყავი  
დაევავენი. მაგრამ ვამიღებს, რომ შე ზღვარსაღი და  
უწყებური ვეოფილურად და არ შეუძლებელია თეატრში.  
ექვთავი არა ვაქვს. ჩვენ არ მოგვიწყვით, ჩააა მოგ-  
ველაპარაკე. აქვთავიან მაინც განხილული უყოფილ-  
ვე ეს საკითხი. ვველა ინტანსიონს ვა მოგვიპრა.  
ჩააა შეგობრულად შეეკრებოლიყავით და ჩვეულებ-  
რიად მოველაპარაკე. ამ რიი წლის მანძილზე ჩვენ  
ამაზე ვფიქრობდით, არაუარხვლ ვეოლაპარაკე კოლეც-  
ვი მის თაობაზე. უთანასწოლად ჩემში ვამზავებების  
წინ ვინებდით და ვერუზებოდი ამ. სახარის: თუ  
კი ჩვენ შორის აღარ არის დობი, შიდი, შვიდობი-  
ანად დავუოლდით ერთმანეთს. თქვენ კი, ამ, სახარო.  
ბმრნი: „უთქვენითა წარმოუდგენელი შინაშა თუ-  
აგტის არსებობა“. მაგრამ ამ 16 დღის მანძილზე შე  
ხედა ჩამის ვადფესება მომიხდა. და თუ თქვენ სას-  
წილებს ახლები უმაღლებს, პარტიკული დასკვნების  
სახით, შეე მოქმეოთ საშუალება ჩემი ზოგირითი მო-  
საზრება ვაგოიარითი. როგორც აღმოჩნდა, ჩვენ ექა-  
მე დაეუწიით, რომ პარტიკი — ერთი ვველაპარაკე.  
და ვველა ერთისათვის, მარეულად შეეცალა პარტიკი-  
მა „ველაფერა ერთისათვის“.

არ ვაგვიანია თეოკრატია, კოლექტიური დამო-  
კიდებულება და, აი, — ზედის ირინია — თქვენი  
ველაზე ახლო, სვეარელი მეგობრები დაგპრობისა-  
დენე თქვენ და ბრალს ვდებენ.

ქმრნი: (ლაპარაკობს ქართულად).

ბმრნი: ასეთი ადგილონი ვსაჩეო და საშობე-  
ზელია. როგორც უმცავსი მაგალითი.

დამიბიშვილი. იქნებ შეიხივდით დამისკავი და შე  
მასუბებს ვაყვეში? (ბმრნი: საშობილიანია თუ არა  
ხორავის და ვამარს ვაგებმა? ვაგობრისილეთი და  
ვიპირებს — თქვით ვველაფერა იმიტომ, რომ ვაწერი  
პროსოვიდან ვადაწავებთ ჩვენ არ შეუდგებოი,  
ვადაწავებთ მტოყდე და საფუძვლიანად.

თქვენ გამოაზებულნი ხართ უმაღლებს, არა, არა  
შე, თუ ზღვარსაღებობა თვლის, რომ ეს არ არის შე-  
რა, მაშინ ივენებს კოლეც თვის ძალაუფლებას. იქვე-  
კი საბჭოთა ზღვარსაღებების ხარჯზე წყობაღება  
დისკიპლინის მხრივ ჩვენ ვაქონდა სტუდიაში  
ვევა: ჩინდავ თემცა ახალგაზრდა მსახიობნი, მათზე  
დახმურე. მაგრამ როდესაც უფროსი ამხანაგი არა-  
ფიზიკლ მაგოპარობაში შიღის, ეს არაფერად არ  
ვარეა. (ბმრნი: მაგრამ: რატომ ამხივდით სპარტაქე-  
შიში, რომ მსახიობი არ ვევაეს. მსახიობი არ ჩანს,  
და ა. შ.) ეს პირადად შე შეგებოდა და საგროოდ  
ჩინს, რომ ჩვენ მატერიალურად უზრუნველყოფილი  
არა ვართ. ეს პირად საკითხია. შე ასეთი მდგომარე-  
ობაში მვეწებენ, თოქობს პროკოპიარია ვეო (ბმ-  
რნი: აი, ამხანაგამ ვაობრია: მათსადავთ თქვენ  
ბეუოლებსადავდ აღიზანებთ ადამიანებს. თუ შე  
უველდ წუთს ვამიხივებენ, რომ მსახიობი არ არის  
და ა. შ. ზუნებოვია, შე ვაეოლაინდები). როდესაც  
შეუზნებოდენ, რომ არ არის შეგობობობა და დობი-  
(ბმრნი: შეგობობობა შეუფარებოი ცნება, შეგობ-  
ობობა — შეგობობობად, და საქმე — საქმედ ეს ან-  
დასა საბჭოთა ზღვარსაღებობის დობისაც ვამისადავთ  
მაშასადამე, ხორავისა და ვამასდ თეატრიდან ვარე-  
ვა თქვენ მარტებულად შიგანით?) შე ასე არ ვფიქ-  
რობ, მაგრამ ვამობს, რომ ეს დროებითი სასწი-  
ლოა. რამდენადღე არსებობდა ადენამდრე ვამიღ-  
ვის არა, მხოლოდ იმიტომ დაევაქა მსახიობები,  
რომ თეატრში საოქმულად არ ვამდარყო, აქილი  
მხოლოდ პატარა მსახიობებს სჭიარო. (ბმრნი: აი  
ვამად რომ საგებობობო კოლეციონადამე მოხსენს?)  
ეს მის შიერ დისკიპლინის დარღვევით იგი ამხილია  
ქმრნი: (ლაპარაკობს ქართულად).

ქმრნი: (ლაპარაკობს ქართულად).

საღარამინს (ლაპარაკობს ქართულად).

ბმრნი: თქვენ არ აგვიჩება მოახდინეთ ამაზე,  
თელით თუ არა მის საშობილიანად. ესე იგი ხორავის  
ვარეშე უფიცილობა დაეცეო თეატრს (მსახიობს ქარ-  
თულად).

ესე იგი, მას ვაგებდენ, ხოლო თუ მიღების თა-  
ობაზე თხოვნი მამარავს — კლავ მიღებენ (მსა-  
ხიობს ქართულად).

მმამინს (ლაპარაკობს ქართულად).

ბმრნი: ამხანაგებო აქ ამ თათბირზე გულმოდელიად  
უნდა ვარევახვლო, რომ ზოგირების ამხანაგმა, რონ-  
ლიც ძალან ვაყვით ჩვენ და საბჭოთა საზოგადოების  
ამევე პარტიანა და შეუღებულებასაც ამევე უფარს  
ბინი — არ თქე სიმართლე ჩანს მათ არ შეუგარ-  
ქინიათ ის ზოლოდ მასუბისშეგებობა, რომელიც ვარს-  
რება საბჭოთა არტისტს, საბჭოთა თეატრის საბჭო-  
თა მუშაკს. მასუბისშეგებლობის ზედის იმი. ჩინ  
თითოეული თქვენგანის, იეატრის სატოვარია და  
ამოსკანები პარტიისა და ზღვარსაღებობის, პირადად  
ამს. ბერიან ინტერესისა და ვურადღების ცენტრში იმ-  
ყოფება. ამ თეატრს ამგვარ დახმარებასა და შრწინე-  
ლიანს უწევს ამს. ბერიან, როგორც არახდობს მქო-  
ნი და მინც აღებს თქვენ შესამაღებლად ჩოთალო  
არ ვეოქობს სიმართლე. ან იქნებ ზოგირების ქერ-  
ქერიბობი ბოლომდე არ ვამოქვამთ თათბირ არა?





ადამიანებს თვითრისხვან და თავი დაედევნა მოვლევ-  
ნარი კრიტიკისგან. თქვენთან რომ განხადი შე-  
მოქმედებითი ატომსფერო უფროდელი და თუნდაც  
მკორიგდელი თვითკრიტიკა, თქვენ არ გვეწინააღმდეგო  
ხალხის ვადებებს ხახხი.

მსაბრძოლი ძალი: მე ვედალზე უმცროსი ვარ  
მსახიბს ქალია შირას, მაგრამ მთელი ხულია და  
ვულით ამ თვითრისხვან ვარ დაავიწროებული და ერთი  
სახის თქმა შემიძლია — 15 დღის განმავლობაში  
დავაფიქრებდი ვარ ამ საქმით (ლანარაკოსს ქართულად).

... მარქანიშვილია ადარა, რომ მე ვედალზე ნი-  
კიტრა ვარ ქალია შირას, შირას დიდს კი მოხარა,  
რომ ვედალზე უნეო ვარ და უნდა მოხსნას (მე-  
რამა: — და რატომ თქვა ეს?) -- მე არ ვყო, რა-  
ტომ (ლანარაკოსს ქართულად).

(მეგრამა: — ზორავას ვარშე თვითრისხვი  
მდგომარეობაზე) რას ნიშნავს უფროსი (ავრძელებს  
ლანარაკოსს ქართულად) ...

პარადოქსი (ლანარაკოსს ქართულად)

...  
ვედალზე მნიშვნელოვანია ის, რომ ჩვენს თვითრისხვი  
არ ვარშედა ეს საკითხი — რა არის პრინციპული და რა  
არა და მან გამოიწვია ეს უნიანშირება. უნდა თქვას,  
თუკი ჩვენ ვედალზე შესაძლებლობა და თუ შევძლებ-  
ბით გამოვიყვით ჩვენი შეხედულებები ამ საკითხის პრი-  
ნციპულობის შესახებ, დარწმუნებული ვარ, რომ მთა-  
ვარშა ამბედიდთან არ ექნებათ უნიანშირება.

მეგრამა: მაგრამ შედეგია — რას ნიშნავს პრი-  
ნციპი. ხალხს თავს მოკლავდა ვერ გრძობს, თითქმის  
ადამიანი არც აუო, და თუცა აღქმანდრე ვახლდის  
ძე არწმუნება, რომ ჩვენ ვედალზე დაავიწროებული, მაგ-  
რამ ამ თვითრისხვის დანის წინაშე... მე შეხსნის  
ხელოვნების მუშაობა, შემოქმედებითი მოვლევას, და  
რატომ შეიძლება ქონდეს ახალი ვხეობის ძიებნა-  
ქვან მშობრული აზრები, მაგრამ ისინი ვარკვეულ ვა-  
რგომია. ვარკვეულ ქვეყნთან ერთად უნდა ვადამიანობა  
და შეიძლება გამოიტანო ისეთი შემოხედვლებიანი წი-  
ნიშე, როგორცაა ჩვენი ხელმძღვანელი ვიცხადებს,  
რას წარმოადგენს შექმნილი და აცხადებს, რომ თე-  
ატრა არასწორია ვხით მიღეს, რომ საქართველო  
გვრის გამოხუჭვება, შენ რომ მშვენიერად იყო, რომ  
თვითრისხვი დარსებთან არასწორია გვს აღ-  
ქმანს. (მეგრამა: — ეს ვინ თქვა?) ადგილობრივი. შე-  
მოქმედებითი მუშაობაში საქართველო არაღ კლექტორ-  
რი ფორმის შემოღება, რათა ვიდრე რაიმეს მოვი-  
მოქმედებდეთ, კარგად მოვიფიქროთ. აღქმანდრე  
ვახლდის ძე დიდი რსტატია და მის ვარგულ თვითრისხვი  
მის-ის ძარს დაეყვება.

ბანსაბრძოლის მოადრშილ: აქ თქვა, რომ გან-  
საკრისი შევტყობინებო, სწორ იმართა, რომ ამხ, მა-  
ქალია სრულიად შემოხვევითი შემხვდა და მე ვყო-  
სე ამის შესახებ. შემდეგ სიცილიტრად დაფორტიკ  
ამბედიდს, ვახლდა მოხელეთი, მაგრამ სწმუნაროდ  
იგი არ მოხლდა, და ეს იმით ხსნა, რომ მიემშვიდობ-  
და მან გამოიყვია უკეთყოფილება სამხ ათახი მართვის  
შესახებ და ეს მიღწეა ამარტმა იყოდა. იგი ამბობდა,  
თქვენ მსახიბებს რევიტი, ჩემს ვარგულ აქლუე-

ფულს და ა. შ. (ბანსაბრძოლი: — ვინა შეიძლება ამი-  
ერკაცების ოღობის კომპეტენცია და ამხ ზორავას  
დასწრებით ასეთი რამის თქმა შე ვიქვო, რატომ არ  
მართლყო უფლებას ვანაცხადო, რომ ზორავას ნი-  
ღო 2.000 მანეთი, რატომ უკრძალავს თვითრისხვი  
მძღვანელს ამის თქმა?) თქვენ უფროდელია მისი  
ხელობა გქონდათ შეგებობინებნათ განსაკუთრი-  
სათვის. მე ქალაქში შეხსნის ლანარაკოსს ამის თა-  
რახე, რომ მოხსნეს ზორავა და ვახლდე. შემდეგ მხვდ-  
მა ხაქალია და მივუბნა, რომ მართლად მოხსნეს უნდა  
განაწესებს საფიქრებლზე. ეს დამახინათებელია ამ  
მდგომარეობისთვის, რომელიც თვითრისხვი არსებობს,  
თქვენ სრული შესაძლებლობა გქონდათ შეგებ-  
ობინებნათ, ზუღაღტრისთვის რატომ უნდა იგებ-  
დეთ. ვის რა ვედალა. არავითარი დარქვებია ამის  
თანხვე, რომ თქვენთვის არ ვიქვო, მე ზუღაღტ-  
რისთვის არ მიშვიცა. მე, რომ თქვენ მენახეთ, ვერ-  
უფლით და, ვფიქრობ, ვეყოფილი იქნებოდით. მაგ-  
რამ ფაქტია — თქვენ განაცხადეთ ასეთი რამ, რა-  
ტომ მისცესთ ფული.

პარადოქსი: ეს არ არის. მე არ ვარ უნიანში-  
რელი ვყო პარტიაში, როგორც თქვენ მიწოდებთ. ვა-  
თი კიოვია მაქვს — შეუძლია თუ არა თვითრისხვი  
ხელმძღვანელს მოხსნას დისციპლინის ან სტრუქტურის  
დასწრება? (მეგრამა: დისციპლინა ერთია, სტრუქ-  
ტურა მეორე). ჩვენ ვყოთ, არსებობს პარტიული  
დისციპლინა და არსებობს დისციპლინა თვითრისხვი, მაგ-  
რამ საკითხებია — რომელი მართად იხსნება მუშა-  
თუ ვამუშავნი მსახიბის თვრება და ვერ სარკულდეს თა-  
ვის რაღად, — მე ამას ვყოფი დაუფლებელი (მეგრამა:  
სწორია). (პარადოქსი: დინტერესებულია, თუ  
რატომ მოხდა ასე?) რაღდაც მე ეს შევტყ-  
ვე აი, პარტიკონის მდგომარეობა იქ აუო, ამ  
დროს შემოღის ამბედიდი და ამბობს, „ზო-  
რავა მოხსნე, ზოლო ვახლდე ვანათავისუფლდე რე-  
ფორმაციანი“. მე ამას ვამედი, — ვყოფი, რომ  
ეს შინაგანაწესება და ისინი მანც იხსნად ვყოფილ-  
დენ და ჩვენთან დარჩებოდნენ. აქამდე რატომ არა-  
ფერს ამბობდნენ არც ზორავა, არც ვახლდე. (ლანარაკოსს  
ქართულად). არცინ არაფერს ამბობდა  
თვითკრიტიკის მახლობლზე. ჩვენ ვვაქვს მოხსნებნითი  
პარტია, ხისლად მოწმება, ჩვენ ამას ვეცხადებთ და  
მე მაქვს პარტიკული წინადადებები.

თითქმის მშობლი: მე უპარტულენს უყოფლია ამ სამ  
თათთან დაავიწროებული იხტობის შესახებ ვანაც-  
კონის მართად რაი ცნობილი მსახიბისთვის ვარგ-  
ულ იქნა დახმარება. ჩვენ ვვაქვს ამის პარტიკული  
და ასეთ დახმარებას ვუწევთ სხვა თვითრისხვის კო-  
ლექტივებსაც. მე, ვყოფი, რომ ამ საკითხის ვარგ-  
ვამ ცოტა სხვა ელფერა შეიძინა. ოფიციალობის სახის  
პარტიკული, რომელიც ამბედიდმა განაცხადა სასწრაფო  
ხელისუფლების ორგანიზო, საქართველოს ხელმძღ-  
ვანელ აქლუეფორ და თვითრისხვი ორგანიზაციებში,  
სხვა სარკული აქვს ეს უფორად შეტყველებს ამის  
შესახებ, რომ ამბედიდმა და შესახის ორგანიზებს  
შორის უფორად მიუღებელი ურთიერთობების დამარ-  
და. რაც შეეხება ამის, თითქმის ამ შემოხვევაში აუ-  
გალია ქონდა სტიმულირებას ამ ამინაფერის წერო-  
ბის გამოვიანი მონათი. — ეს უფორად დაუფლებ-

ლია. თუ ამბობენ ამ მიმართებით ფი-  
როზა, ეს უკვეადაც უკადრისა ადამიანისათვის,  
რომელსაც საბჭოთა საზოგადოებაში ან-  
თა დიდი მხატვრული შესაძლებლობები ეძლეა. ამს  
უწმა მიუყვებით უკველგარე ეჭვებს. შინ უმეტეს,  
როცა ამბობენ შორსდგარ მხადაც უდგება ამ  
საკიბის, მაშინ ჩივდეს თვით ამბობელისათვის ასე  
ზეგრა გარდამა მტრბრალური და უკველგარე მხარ-  
დაჭერის საბით. ჩვენ აქ განკითხვის დღეს კი არ ვა-  
წყობენ. (აღმშენებელნი: თქვენ ადამიანებებო ამ-  
ბებდეს 40 ათასი მანეთის გაუღმდეგავი.) ქარ  
ერთი, მე ვუჭირბი. რომ სარულად უნებურია მუდ-  
ღობა, ისე წარმოადგინონ საქმე. თითქმის ზირავა და  
ვასამე — ეს არა იმისათვის დიდ შემოქმედებით ფი-  
ჭერას წარმოადგენ — ფორმალურად იყვენ განე-  
ველური თეატრიდან. თითქმის ამ საქმეში არაფერია  
ჩინებულად ხანისათვის, არამედ ჩვეულმხარეა თეატ-  
რალური სასქელი ზომებია მიღებული. ამს ახსილ-  
ებურად არავითარ საფუძველი არ გაანწია მე  
ვუჭირბი. რომ შინა გამოხლები, უპირველეს უკ-  
ღობა, ჩინებულთა. მართალია ამ თაბიარზე არ იყო  
გაწილი პრინციპული შემოქმედებითი პლანფორმა,  
რასაც ჩვენ მოველოდით, ამ არა ამხანაგისა, მაგ-  
რამ ამ დანშუღი საკითხი იტყვა მოვარ არტრ-  
ას — ირგანისათვის, თვით თეატრის მუშაობის ხს-  
ტმას და ამ მომავდინებელ რეჟიმს. რომელიც სკამს  
ქაღალდისა. მე ვუჭირბი. ეს უთანხმობებია ადრეს  
არსებობდა თეატრში. მე არ მგონია, რომ ისეთ თე-  
ატრალურ კოლექტივში, ირგანისში, რეჟისრს არის  
ჩვენთვის რეხთავებლის თეატრ — მონოლოგური,  
გარკვეული მტრულ მხატვრული დადგენილებით, თა-  
ვისა მუშაობით, წარსული მუშაობის დიდი ტრადი-  
ციით — არ შეიძლება არ იყოს უთანხმობებია. მაგ-  
რამ ამ უთანხმობებს ჩივრბრალად ამხიბდა, ერთს  
მხარე. თეატრში განხატონებულ სისტემას და რე-  
ტიმს. მეორეს მხარე კი, ის აქტურია და მალე მხატ-  
რული მუშაობა, რომელიც ინი წლის წინათ არსე-  
ბობდა თეატრში ჩივრბრალად ამ მოველა განწყობულ  
დადგმა „ი ტრანსის“. შემოწმება გაკეთებულ შიშა-  
ობა, რომელიც ვაჩვენებს თეატრის მხატვრული გან-  
ვითარება დასო ენებას. ამგვარ, ირწილიან ურჩა-  
ობის პარაბეზში. რაზეც აქ აღმართავს ამხანაგებმა  
და არც ამს. ამბობენ ამს არ უარყოფს, რომ უკ-  
ნასქელი ირას წლის მანძილზე შემოქმედებითი კრი-  
სისს ვაჩიბდით. აქედან გამოდინარე სარულიად ბუ-  
ნებრბრავი. უთანხმობები უფრო მწკვეთი ხანობი მით-  
ლი. ახლა ჩვენ ამ შიშაობის შიშარ მჭვირად გა-  
მონახტული პარატეტის მოწყენა ვარს. მე ჩივრბრალ  
თეატრთან უშუალოდ დაკავშირებულმა პარამ, სრულ  
ლოდ გარკვეული უწმა განკავსებელი. რომ ის ტრადი-  
ციები, რომლებიც საფუძველად უდგენ თეატრს, კერ-  
პირადად განმარტობები. მისი ტრადიციები ქარ  
კიდევ ცოცხლობენ. თუმცა კი თვით კორპორაცია  
ფაშვლა, დიკაიდრბრალად აქნა საბჭოთა ხელისუფლე-  
ბის მეორე, მაგრამ კორპორანტის ფსიქოლოგია და  
„დრამურის“ ტრადიციები უხვლავად ქარ კიდევ ქარ-  
ბობს თეატრში და ამ მისი რეჟისრა მკაფიო მაგ-  
ღობი იყო მოყვანილი. უპირველეს უკვლავს ზელ-  
დობის პრინციპი. რომელიც უკვლავს და ვეღარბრ-

ზე ერთი აცხებს სახესს. ვეღარბრალად  
ზელმდინარის ნების ეწინააღმდეგობა ვაჩივრბრალად  
და მოიხარბს? შეუძლებელია რომელიმე რეჟისორს,  
თვით განსხარტის საელოთი, სისტემატრბრალად  
რომელიმე განკარგებულმა, იღაც წინამძღვრებულმა  
ლადი. მაგალითად მოვეყვენ ერთ დახანასიათებელ ამ-  
ბავს: მასობის დაუთინის დაკრძალვა. განსხარტის  
განკარგებულთი ვასამეს შესთავაზებს დაქრძალავ  
კობისთვის მონაწილეობა. ვასამე დემონსტრატორად  
არ გამოცხადება. ვაგობრბრალად, რომ ვასამე არ  
გამოცხადება განსხარტის რეციკალური განკარ-  
გებულების შესახარტებლად ამის გამო, რომ ეს  
განკარგებულება არ იყო შეთანხმებულა ამბობელთან და  
მას არ მიუღია თანის თანობა. (სხმებდენი:—  
ახსილბრალად არა სწორია, პირველად მესმის ამის  
შესახებ. არ შეიძლება ამგვარი ფაქტებით ანდორბრალად  
ასეთ სასახესისმგებელი თაბიარზე.) ამ თეატრში  
ხალხის განსხარტების კიდევ უფრო განსაცვიფრებელი  
ფაქტებიც მოვეყვავება. პარტის ძირითადი ლოკუნ-  
ვა კადრების აღზრდისათვის ზრუნვაში მდგომარბრალად  
და სწორად ეს არ მკურნის ჩვენს კოლექტივს. მეორე  
შინაარბრალად მგობრბრალად. თეატრიტიკოსე, მაგ-  
რამ ამ მხარბრალად ფრახებას მიღმა სრულიად ნა-  
ღად იყენს თავს ვახსებურებსს ვეღარბრალად თავაშებ-  
ელი მუდღობა, რომელიც ნულამდე დაქრძენ თეატ-  
რის დაქრძენი კადრების რიდი, სწორედ ამ მიმართ-  
ლებით იყო სკიპოს რეხთავებლის თეატრის რადეკ-  
ლური გარდაქმნის წარმართვა, მე ვეღარ და სრული  
სახესისმგებლობით ვახსებებ, რომ შედიარტრალური  
საზოგადოების პარტეაქტივებისა და პარტიული კო-  
მიტეტის საბით არავითარ გაწუნება არ ვასამეს თე-  
ატრის ცხოვრებასა და ვანითარბრალად. სამარტრბრალად  
ნოდ მიმანია ის, რომ სახელმწიფო აკადემიურ თე-  
ატრში, რომელიც პარტია და საბჭოთა ხელისუფლება  
ზელმდინარისობის. საზოგადოებრბრალად ირგანისაკების  
პარტორგანიზაციის რიდი დაუწილიან მეთაულბრალად  
მდგომარბრალად და სრულიად უცხო ადამიანებს  
ზელთა. იყო შემთხვევები, რომელიც თეატრში იღ-  
ვებდაც ვეღარ მოიბეს, რათა განმტკიცებინათ პარტი-  
ცია ადამიანებისა, რომლებიც შეიძლება ვეღარბრალად  
გარბრალად ამ მხატვრული ხანისათვის. ასეთი ად-  
მიანები არც თუ ისე ცოტა იყო. მაგრამ შინ თან-  
ობის საურბრალად ვეღარბრალად. ბოლო დროს კი ამდ. ხა-  
ჩალია — დიასკურია დიარტრბრალად მოადგილე. ჩი-  
ვებლავ შეერლი ბილიმდე გარბრალად...

ერთი შეიძლება მაქვს — იყო თუ არა მითხებ-  
ელი ამ არანორმალური ატმოსფეროს თაბიარზე. ჩი-  
ნელიც არსებობს ფართო საზოგადოებაში, ამ თეატ-  
რის მუდგებულთა ფართო მასებში? მე ვეღარბრალად  
თეატრისადმი ამ ერთგვარ მტრულ დამოკიდებულ-  
ბას, რომელიც თავს იჩენს იმის მხატვრული დი-  
ნების სრული აღიარების მიუხედავად. (სხმებდენი-  
ვისი მხარბრალად?) არ მომენტზე შეუჭერბრალად. ავილი  
მაგალითად მწერალია, და თეატრთან ვეღარბრალად მე-  
ტად დასოლოებულ დრამატურბრალად ფრანტიკა. მწე-  
რალია, საბჭოთა საქარბრალად მწერალია ირგანის-  
ციის არსებობის მანძილზე თეატრის მშენა შიშის იმს  
აწარბრალად ამ კავშირთან არავითარ საქარბრალად არ

წარმოადგენს ფაქტების შეხვედრა, საქმარბოთა გა-  
ვიხსნაოთ ის შემთხვევები, როდესაც საქმე ცხარე-  
პირის მტერებამდე მიხვდა და უმჯობესი ირანოე-  
ბის ზარტვა გამოდარა საქმარი.

თვატრი თავისი გზით განაგრძობს ხელმს და ხელ  
უფრო გამოყოფა ფართო საზოგადოებრიობას. რაც  
შეხვეხს დრამატურგებს, მათი მდგომარეობა სახა-  
დულს აწევებს. საპქოთა დრამატურგობის პარწიბო მთ  
შეუცდამლს საშინაო დრამატურგობის პირისციბო. იჯ  
მილიობვს კარანბო წერას და აქედან იღებს ხათვებს  
ღრმა კონფლიქტი საქმარბოვლის დრამატურგობულ  
ძალეზთან. ეს არის ზერე რეოლი ამ იზოლიაციას,  
რომელმაც ხელ უფრო და უფრო მიიყვანა თვატრი  
და თუ ახე ვარტადელა, ეს ზერაიზულ საქმედლებს  
წარმოქმნას ზვეს წინაშე. ამ, ამშეტელა არ აღეა-  
რებს პარტიის ბირეულ პარწიბას, რომ დრამატურგი  
წამუყანო თვატრში. ვანა საქმროა ღამარაკო იზაზე,  
რომ ზვენი დრამატურგვა წამუყანოა, იხანი კო, პარ-  
ქოი, თვატრის უყანარბობა ყრთან, ამშეტელა უარ-  
ყოფს დრამატურგობს ელმეწერადულ უფლებას მთ-  
ნაწილეობა მიიღოს თავისი ქიესის დაღქმის პარ-  
დესში. თვეწთან მოვიდა დრამატურგობ... (ბხმბმ-  
ლი: ვანამ, ვაეციო პაშუი ამ საზარელ ზრადღება-  
ზე). ვანასპობის ზელმეწერადლობით ზატარეულ  
თავისიზე — აი სტენოგრაფია: (კოხუღობს).

(ბხმბმლი: ვადასტურებს ამას). უფრადღება მინ-  
დოდა ვამეზხუღებინა იმაზე, რომ ზვენი პარქტა-  
ში ეს არის სრულად მიუღებელი ზელმეწერადლობის  
მეყოლიო. ზვენი ზერე დარწხებულეზათთან დამყარე-  
ბული დამოკიდებულება, გამოიხატება იმაში, რომ  
არავის და არადერს არ უწევს ანგარიში, ზვენი ვა-  
რტო იღებს ვადარეობებებს, ეგრად, ვანას-  
კომე არ ეყვანა წმინდა ზედა-შემოქმედებითი საქო-  
ბების ვადარეობაში, ამბიღებურად ვერ უწევს კონ-  
ტრალის რეპერტუარიის მიხარბულებას. ზვენი ვინდა  
წერაიგობაკენ მივეწოდოთ რღთიკეობის თვატრის  
ზელმეწერადლობას, რათა ზარბოდ შეიქმნას თვატრ-  
ში ვანანდი რევიზიო, რომელიც ამეადე არ ანგბობს.  
უნდა ვოქვა, რომ არის შემთხვევები, როდესაც ამშე-  
ტელის დამოკიდებულებები ვანასპობთან უკვლევარ  
საზღვრებს სცადღება. როდესაც ღვება საქობით თვატ-  
რის მხრიდან ზვეწებისა და ანგარიშების წარბოვ-  
ვის თათხაზე — რის საფუძველზეც ზვენი ვაწარბოვით  
თვატრის კონტრალის, ამისათვის კი საქმროა საყ-  
თარი მიერწინებისა და ფინანსების ცოდნა — თვატ-  
რის მოქმედება არათავის ვამეწუღობის არ ექვემ-  
დებარება. თვატრს აქვს რამიღენიმე სტეღია, ამშე-  
ტელა კი კვლავ და კვლავ აეყოებს ვანასპობებს მთ  
შესახებ, არის ნაციონალური სტეღეობი: ზვენი  
უკვლად წელს ამ სტეღეობის მუშაობის შემოქმეობისას  
ვოიბოვი ვეგებნასა და მუშაობას პრორბანს, საშე-  
შაო ძალეობის ვანაწილებების ვანარბებს, ზერაიზულურად  
ვამოქმეობს იმ ზედგოკიერო კიდრების შემადგენლო-  
ბას, რომლებიც აწიადღებს ახალგაზრდობას საქმარბო-  
ბისა და მის ვარტო მდებარე თვატრადლოა ირგა-  
ნისციეებისათვის; მიუხედავად ამისა, რომ არგარბულ  
მეგობარბობს მოიბოვინო (კოხუღობს ქართულად)...

ეს იწერება ოფიციალურად, ვანასპობის სახელზე,  
პასუხად ზვენი მოდბოვანაზე, მოკეყოლიდან ანგარიშზე.

ათა ის საპროგრამო დებულებები, რომლებზეც ზვენი  
ვარტეოთ საწავლო დარწხებულებებსა და ორგანი-  
ზატორბობებს ირგანიზაციებს. ვამოყენებულ უქმს ცხარე  
ბაშო.

(ბხმბლიღმან: ღამარაკობს ქართულად)  
(ბხმბლიღმან: ესე იჯო თვითარტობის უფრო მკვეთრი  
და ახლა აღარ არის. (მხრებით: თვითარტობა რღზონ-  
რად ახე არ შესწამს). (პასუხობს ქართულად).

ბბბბბბბბ (ღამარაკობს ქართულად).  
ბბბბბბბბ: დრამატურგობის თათხაზე მე ვოქვი,  
რომ კერბების ამგვარად ირგანიზება არ შეიძლება  
და ეს ქალადელი ამ მუშაობა იყო გამოვლენილი,  
რაც შეეხება იმს რომ მე ეი თათხი მანეთი მივი-  
და — ეს სრულიად არასწორია.

მე ვეკოიბებით, რომელ დრამატურგებთან ვარ წარ-  
ხუბარო? უნდა ვანავსადლო, რომ ვანასპობის და-  
ბუღლება დრამატურგების თათხაზე არასწორად მიმა-  
ნია. ახელაზე მკვეთრი დრამატურგები ზვეწთან არან,  
ვეკოიბება სახალხო კომბასარ: ერბულე მანც თუ  
დამიძახეთ თვეწთან და მიიხაროთ — აი, დრამატურ-  
გი, რომელიც დარწხს თქვენივან პასებს, იღებს მე თუ  
უფროდა შემოხვევა, რომ თქვენ დახმარება აღმო-  
ვეინათ ზვეწთვის. თქვენ ზომ მოვადენი ზარო ფულა-  
დი დამიძახებს ვარდ სასიცილებლო საქოიბებში და-  
ვმზაროთ საპქოთა თვატრს. ათს მეყოლიბს მოვტანა  
იმისა, როგორ იწებრებს ირგან თვატრისათმე ამ.  
ბუნბოვი,60 თქვენ კი ზემოთის არასოდეს არავითარი  
დახმარება არ ვაიწევითო. თქვენ მხოლოდ მიწაწერს  
აეუბდით — ვადეწადეთ ან და ამ დრამატურგებს  
ხელფასის ანგარიშიდან და ა. შ. (ბხმბლიღმან: შენი  
კოლექტივსაც კი უარბალე შეხახამის ირგანიზაცი-  
ებში ხარბულ). ეს არასწორია, ზვენი წინააღმდეგ  
შეუნდებოდა აწარბობებს იმს ქიქიძე და არა მხო-  
ლოდ აქ, არამედ მოსკოვშიც. მან დარბაშა მიღლი  
დრამატურგთა და აი, ელბა ვანასპობა მე მდებს  
ბრალს. თქვენ უნდა იცოდეთ, რომ საპქოთა რღთი-  
ბობა ვარ, დღევანდელ დღემდე საპქოთა თვატრის  
სათავუში ვდევარად და არაფერო შეკოიბრებს ქიქო-  
ტისთან. რაც შეეხება დღეს აქ ვამოსტელი ამხანაგე-  
ბის მოსაზრებებს: თერამე — დღეს ზვენი რამეზე  
უკალი ამხილა — მე ვაყანადგურე თვითარტობა,  
რეგენობოთა ინიციატივა, მე ვაყანადგურე მხარბობები,  
ვაყანადგურე თვატრის შემოქმედებითი შესაღებლო-  
ბები — უკვლავ ეს დღემდე უყნობა იყო ზემო-  
თის, სრულიად არ მკვირვებს დღევანდელი კრება,  
ვანადან მიქველეთ ვარ ქართული საზოგადოების  
ზემდამო დამოკიდებულებას. დღეს უნდა ვანავსა-  
დი — მე მოვად რეპეტოიზაზე და ვიმეწავებ ისე.  
როგორც ვუმუშაობდი, ვქმნიდი, მუყარამ ვერავინ ტე-  
ვის, რომ ათი წლის მანძილზე მე ვინმე დამეხაროს  
მორბობად ან შემოქმედებითად. თქვენ ვინაც ზერა-  
ხიდავამ, ვანამე თუ ვინც აქნება, ვინმე დამეხაროს  
არანდრის არავინ მე ვახოვდით, აწერამდე შეხე-  
ღება მოვეყანა ზემოთის. მე მტებს არაფერს ვიძვეცი,  
თუ ზემო მუშაობის რეგენობის და მხარბობის-  
იშენად ვანავადგენ, რომ უფროდადი დამოკიდებუ-  
ბელი შემოქმედებითი მუშაობა, მე ძალზე ზედწეი-  
ვიწებები ამით.

არც ეტობი რეპეტოიზა არ ხანტარება ვინანწარა

ვევს მისთვის. მე არ შემიძლია წინაწარ მიმზადება. არასოდეს ვყოფილი მოვდივარ რეპერტიუარზე. ვანსპირიზი და კულტურის. ვუბნენ: ისინი ისე ლაპარაკობენ ჩვენზე — შემოქმედ მაღლებ. თითქოს შედროვანი ვყოფი, ისინი ფერობენ და ამბობენ, რომ მე ჩვეულებრივად მყოფ რეპერტიუარზე და იქ თეატრის და ვახუშტის და სხვა. შენ რატომ არ გამოიხატებ დრამატურაგებს და არ ებრძვი, რომ სამკითხველს შეუძლია ესაიაროებს ეს და ეს პიესები და ა. შ. რეპერტიუარზე შემოქმედებითი წყა.

(ბმრმ: არ შეიძლება მისთვის გაგრევი ილამარკო შემოქმედებაზე?).

მე დავდებ ადამიანზე, ისინი ვეღარა წამებულნი არიან. სირცხვილი როგორც შექმნილი მიღი თეატრ, თუკი ვეღარ დაღებულა, ვანსპირიზი მისი, რომ არა ვეჭვს თეატრატურა, ვანსპირიზი შეუძლებელია სენიკვა: რომ ჩვენიან მომავლენებელი რევიზია, ამავე დროს კი ამ თეატრის მომავლენებელი მატრიო 1988 წელს დადგა „თ ტრანს“ — და დადგა ბრწყინვალე. ვეღარ ვეღარ წელს რომ მხავს სპექტაკლი მყოფე — სულელი ვიქნები. მე არ შემიძლია ვეღარ წელს ბრწყინვალე სპექტაკლების დადგმა. „თ ტრანს“-ის მხავს სპექტაკლი შეიძლება ზეუ წელიწადზე. მე ვრთებ შექმნის ამის და თანახმე დაწერა ვანსპირიზის უფლებრივად უწესად ვყოფი. ჩვენ ვსდებოდით, ჩვენ გობრწევიდით, მაგრამ არაფერი გამოვიდოდა. თქვენ კითხვობთ, ას ვაკეთებდა წელს წელს ძალიან ბერი ვაკეთებდი. შევედილი ვეჭვს პიესა — ზის ადამიანი და სპეციალურად ჩვენთვის წერს. ვეღარ ბრწყინვალე დრამატურა ჩვენიანა, კულტურისმა პიესა რომ მათივე თანხმებზე, რომ პიესას, ამის შემდეგ ვტობის ვერსიას მსტრანს, მიღობენ, მწერალია ყოფიას, სადღე ჩივის, რომ მისი პიესა პიესობულია, მაგრამ თეატრზე არ იფხვება (ბმრმ: თქვენთვის არავის დედას პიესა მისი დადგა). ვანა შეიძლება დიდგას ვეღარ პიესა, რასაც კი ჩვენ ვაფიქრებენ? (ბმრმ: საქირია მათზე მუშაობს და შეწყობენებს შეტანა). პიესების 75%ზე ასეც ვმუშაობი. ჩვენ ვადებულნი ვარც ეს ვაკეთობი. მე ამ თანხმის ჩატარების წინამდებელი ვყოფი, მაგრამ ახლა მხარის კიდევ, რომ იგი ჩატარდა. დიდი მადლობა მინდა გამოვიცხადოთ, ვანადან მოხვდი, რომ ძალზე ვადებოდი და ძლიერ დავიხვეყ ამისთვის, ეს სანელი მემზარდა მისი თვის წელიწადში ერთი კარგი დადგმის მოცემა ჩვენ ძალიან ნიჭიერი დრამატურაგები ვყოფი, არსებობს რეპერტიუარზე, საქირია მათ დაუბნობი. (ბმრმ: დე: დაუბნობს კიდევას). თქვენ კი არაფერი ვაკეთებთა, ერთი ადგილის იუვიტი ვაგრებულნი და

სამოტიო კიდევ თუკი ირი წლის მანძილზე ჩვენს თეატრს არაფერი მოცემა. ცხადია, რომ იგი სირცხვილს და თეატრისათვის ვეღარზე მისი, მომავლენებელი შედგება. თქვენ ვეღარფერს მდგომარეობა ვაკეთებთ სანსპირიზზე. მაგრამ ჩვენ ვეღარფერი წე გვიწვივართ? ჩვენ რა ვერ ვეღარფერი ვაკეთებთ? ირი წლის მანძილზე რატომღაც თეატრის რეკრესი ვანსპირი. ამს შექარგივებულს სწორად აღნიშნა: საქირია პრინციპულ საკითხებზე ვარკვევა იქ ასე არ დასა საკითხი, ამ ამბებელი უნდა ვყოფიდა თეატრად, ამ ბორავა, აქ უნდა მისთვის მოვარის მიწეუ თეატრის უმობრიანობა — ეს კი პრინციპული საკითხია (ბმრმ: ეს არ არის პრინციპული). თქვენი ამოცანა სენიკვა ცხოვრების მსატრეული ასახვა, სამკითხველს სხვა, როგორც ვთარბება იგი, და თქვენ ვყოფიან წამადე უყოფი სისიკვენ უნდა მიღიდეო, თქვენ კი არა ვაკეთებთ სანი წლის წინაი უყოფიხად ასრულებელი ამ როდს, ვიღრ დღეს, ესა სწორად რეკრესი. არ შეიძლება თქვენ არ დავეთმებოდით თქვენს შედგებას. თქვენ უფალი რომ თეატრს ჩვეუდ სიმადღე იყვიფება, ჩვენ კი მოვანდა რომ თეატრს დაძლი დადგე, ჩვენ ამ საკითხის განიღვა მოვადგება, საქირია რადეც მოვაქმედებო. უნდა შეიარბიოთ კულტურა, სანსპირიზი. სანსპირიზი ირავანებო თქვენ არა ვეჭვი, პარტურად არ არსებობს. ვეჭონდა რევიზირია სამმსატრე კულტურა, მაგრამ იგი არ იკრებება, რეპერტიუარზე მხავსიბედა მანკევიზიტი სხედან. (ბმრმ: ეს სულელი). ეს ვეღარფერი ძალზე დამაგრებელია ასეო ფანსტური მეთილი ბელმდევანების პირიბეზში. როგორ ვუწესორდა იგი ხორავან? თვისი პირადი რევიზი დაწერდა, ანუ რაც ამბებელი არ მოწინის, ვეღარფერი ვარკევილი. თეატრატურა შეუღდელია, ხელს რიანს თქმის უწინა (ვაგრებებს ლამარკს ქაროულად)... არ ვეჭვს უფლებს ჩვენს პირად ვეღარფერი ვაკეთებ. რიანს ვანკევიზიტი ვეჭვს ვაკეთებთ. ამს ამბებელი საქირია სანსპირიზის თეატრის დრამატურა და ვადებულელი ვეღარს მოვმობს. თქვენ ვგონიარ ჩვენ თქვენზე ცუდად ვიციობთ ამბებელს? ჩვენთვის არაა მძელი მისი გამოცემა. იგი ძალიან თვისებელი ადამიანი (ლამარკს ვარკევილს ქაროულად)... პარსიუ კი ვეღარფერი ხილდე, როგორ ვიმენგენიკო ვეჭვთან, მხავსიბეზთან სწორად რომ დელოკატორი მოქცევა საქირია. თქვენ ფიქრი ადამიანები ხარო და მოვარებებს კიდევ, როგორ იმეფთ. აღმინდა, რომ არც ათმენენ, უბრალოდ დღმან და ვეღარფერს ბელში ვარკევილენ. მე შეყრწევი, რომ არც მანსპირიზი კულტურის დამაინ ხარ და შენი მეთილელი მოღად სანსპირიზი არა (ბმრმ: ეს ვეღარფერი სწორია). მე ვეჭვობ, რომ ამბებელი თეატრის მიხედვით, რა შედომავ დიდგე ამ ირი მხავსიბის მოხნით.

რაც შეეხება პრინციპულ საკითხებს: რაკ ასეო არასახიპონ რამ მოხდა — თმცე კი ცოხდა არ მომდარეო — ქა ჩვენ ვეჭვება ვანსპირიზი ამ წერადმანი საკითხისა, მათთან დაკავშირებით იწვევარი რადეცევი ვანსპირიზი, რომლებიც ქერივანად უნდა ვარკვენ (ლამარკს ვარკევილს ქაროულად)...

სახალხო არტისტების თეატრადან მოხსნის ფაქტთან დაკავშირებით. რომელიც გამოაშქარავს ზოგიერთი უწყისიგონა. არა მხატვრული და არასაბურობი ელემენტების თეატრის დასცილდნის, თეორიკოსების, შემოქმედებითი მუშაობის საკითხებში მე ვერაპრობს უნდა შევიღოთ გადაწყვეტილება. დაჩქარებული ვარა, ამხტვლი თვითონ მიხვდა, რომ გადააპარას და უნდა გამოაწყოროს თავისი შედეგები: სპირაჩო ამ ამხანაგების აღდგენა თეატრში და წე ელოდება, რომ ასირი თვითონ მოკლენ და შეეხვენიან.

შემომი: გერმანულ თოქმის უველადერი თქვა. მე იმით დაკავრება. ჩოთუ მან დასრულება თავისი გამოხვლა. ჭერ ერთი სპირაჩო, რომ ვანსაკოში შესთავაზოს თეატრის დირექტორის ხოდავან თეატრში აღდგენა და ვანსას დასრულება ხარევისორი ვახუტლი.

იმის გამო, რომ მხახობებმა აურადერავს — ერთი არახეზულ მფეომარეობაში მოვიდა სპექტაკლებზე — მოკეთობის თვით დირექტორის, ვინაიდან ასეც შეუძლებს სხადის, როცა მთვრალ მხახობის უშუალებს სცენაზე. არაფრად არ ვარჯა ერთიც და შეორეც: მთვრალი მოხვლა თეატრში და სცენაზე მთვრალი მხახობის ვაშუება. ამით დაშინავს დირხება იღახება. რომ დაეცემულიყო, მთვრალი მხახობა სცენაზე, ხომ მოხდებოდა დიდა აურხაური. რატომ დეფუჟიონ ეს, ამ სანქციას (მხმობაში): ეს სემი დიდი შეცდომა) არც შეეხება ხორავან არახეზულ მფეომარეობაში მოხვლას — ამისათვის არსებობს პარტეკავშირული ორგანიზაცია და იქ უნდა დაუვთავი სკოლაში, უნდა სცადებოთ ხორავასთან; სპირაჩო იყო შეცდენა და შესახაბისი რეაგირება, როგორც ამ შემთხვევაში, ისე მომავალშიც. ეს შეორჯ დახვრა. რაც შეეხება ამას, რომ ვასამეზ ბელი ჭრა ეილიას — ვინ არის ეს კაცი, რა ვვარახან? (პლემბლიმან: ბელივილი) მის რა, ჩამორბეულიყო აქვს მოქალაქობაში უფლებების? რატომ არ მოწინაა შესახაბის ორგანიზაციებს? თუ მე ბელი ჭარეს, მაწენინებს, მე მოვალ შესახაბის ორგანიზაციებში და იქ ვარკვევერ ამ საქმეს. რატომ არ მოგმართავთ ამ ბელივილით თქვენ? (პლემბლიმან: არ ვაკო). ამიტომ, რომ თქვენ სრულიად არადერს არ აცხიებდით. თქვენ ამ შემთხვევაში ზამა ნაწეღავს რიღში ვამოხებართ. ხანა ხართ, რიღებას თქვენს მტკობარს აწენინებენ? სანდაკვივლა იჯარ მიაქვ იქ, სადაც არ დაეცვენ. პარტეკავშირული ორგანიზაცია თეატრში არადერს არ ვარჯა, სპირაჩო მისი დიკვირება, ანდა მან ანჯარა სხილი უნდა ვარსებობს, რომ ზღბის პატევიციმას იმსაბურბიფის ასე რომ უფლებიყო, მხახობებში თქვენს მოგმართავდნენ, თქვენ განიზილავდით ამ საქმეს და მამონ, აღმათ, ამხტვლადი არ ეკისრებოდა პარტეკავშირების ფუნქციებს.

რა მფეომარეობა თეატრში დასცილდინის მხარე? ჭვენ ვაკო. რომ თქვენა ბედნიერი ცხოვრება მიღწეული იყო იმ ერთიანობით, რომელიც თეატრში არსებობდა. რასაკვირველია, კარგ შემოქმედებითი მუშაობამან ერთად, მაგრამ მხოლოდ შემოქმედებითი მუშაობით ორგანიზაციების ვარკვე მთავრად ვამოხდობა. იყო თქვენთან ეს ორგანიზაცია — „დურუქი“, თქვენ ერთმანეთს უფამხმუხელი საკითხებს დაეყო ერთიანობა, მაგრამ ასე კარგად შეიძლება ვარკვედ-

დეს ერთიანი წელი. საბჭოთა ბელისფლებსაც აღევენებს თვალ-ურის ზედა თეატრალურ ცხოვრების თქვენ წინ ამ შემთხვევაში არა მხოლოდ შემოქმედების არტისტების ხართ, არამედ ორგანიზაციის მუშაუბაც. ჭვენ მოვიზიოთ, რომ თქვენს შემოქმედებით მარტულად, პარტეკავშირულ დისციპლინას, მამონისა „დურუქისფლებს“, რომელზეც უარც მხოლოდ ფორმალურად თქვით. ხად არის პარტეკავშირა. ხად არის საბჭოთა ბელისფლებმა ამხტვლი ხარკებლობს თეატრის დირექტორის ფუნქციებში. ვინაიდან საბჭოთა ბელისფლებმა დანაშა იჯა ამ თანამდებობაზე, მაგრამ იგი ხარკებლობს ამ ბელისფლებით ღედალური და არადეკლური სახის მიწენების განახორციელებლად რა უნდა ვიღწიოთ? არ შეეფედებოთ თეატრის ექმებს, ჭვენ ვაკო, თქვენ ჩინებული მხახობების ხართ, კარგი მკვიდრეობის ვერცხობა და მორფორი შებო მოგვიზივებოთ თქვენს შემოქმედებაში. მით უფრო შებო უნდა მოკვეთი ასედა, თინამედ: რივე დადგებოთ. (პლემბლიმან: სწორად) ამ სახით თუ თუდებოთ სკოლაში თანა საბჭოთა ბელისფლებების კოლხილური მიღწევები აქვს სიფლის შეფრენობის რეკონსტრუქციის, მარკველობის, კულტურის და ა. შ. სფეროში. კოხულობით თუ არა ვარკვებოთ, რატომ მოთხოვნებს უყენებს საბჭოთა ბელისფლებმა სკოლარ თავს? რა ახალ მოთხოვნებს იყენებს თქვენს წინაშე იმჯარა კოლხილური წინხვლია, რომ იღწევი მოდუნება — და უნდა ჩამორჩები. ეს ეტება ჭვენი სპემანისის ვედა უნებს. თქვენ რომ შარხა და წელს — ორი-სამი დღეცა ვკოწიდათ, დღეს ასეც შეცდომას არ ექნებოდა ადგილი. თქვენ დერა ხომ არ იუჯიოთ ასე უზრუნველყოფნი მატერიალურად, მაგრამ რადაც ვამომარავებოდა, აღმავლას ვკოწიდათ. რატომ ბეღილია ეს? ჭერ შეჩინა, მკორე თეატრთან, რომელიც ახლა დარღვა შემოქმედებითი მუშაობა; მკორეც, თქვენ შთავაფრებდით შემოქმედებითი პარტიც, ერთიანობა, ერთმანეთს ემპროპიოდათ და კარგა შეუძევს ვკოწიდათ. თუშეუ მატერიალურად უარსხად ცხოვრობდით.

რა ზღება ახლა? შეიძლება იოქვან საუციეისი პაროხები ვაკო, მაგრამ არადერი გამოვლიო. 1941 წელს ვაფანხარდი 1947-28 წლებს, თქვენ კი უფრო და უფრო შებს მოგვიზივებს და არა შეიძლება ბედილი მონიპოვარია ცხოვრება. რადაც ვამოკვეპართ. ვინც არ იქის თავისი სტემა მხატვები, მას ვამოკრებო იფრეზე ვადანვლა. თქვენს ვანსადებებს მხოლოდ მამონ აქვს უნაო. თუკი ვუღახდებოთ ხართ, ამხტვლეს არ სჭირდება თქვენი დანაშარება დაცვა ჭვენი წინაშე. ვიზიფდით სიმარტლის თქმას, ვაიფულებდით ვუღახდარს მყოკლას. რათა ჭვენიც ვაიფულებულიყო ორგანიზაცია ამ სიტუაციაში და არა ამისათვის, რომ დავეხვაროთ ამხტვლილ ჭვენ მის ძალიან დიდ პატავს ვეშო. თუკი ეს მარიალია, რომ ამხტვლის ვარკვე თეატრა უფლია, მამონ სკობს ახალი დანის შეკრება. რაკ თქვენ ამას ამბობთ, ხანს, პატავს არ სცემო ამხტვლეს და, უმარკველეს კოვლია, საუციარ თავს, ვერ ვარკვეულწინარა საბჭოთა ბელისფლებებისა და საბჭოთა თეატრის არსში. მხახტვით ამ უტეში ვამოქმედისიფიონ, მაგრამ მე ვალდებული ვარ ვიოხარო.

ამ საქითში ზევნ არასოდეს დაგვიანებებით. საქმე უარყოფით იქნება, რომ ამბეტლებს, ამ სუბიექტისა უარყოფით უდიდესი მუშაობა განიცა იფიტ-არს შექმნის, მისი წარმატებებისათვის — წარმატება ცხადია, აქვს იფიტის — სასაკრატელია ვაგვირ-ფებით. ეს დასახავს მფიორარტობას, მუშაობას, ვა-წაიდან დღის იტბარე წახსენი შეშვეტ ვინმემ უნდა შეუდგეთ. მაგრამ თქვენ არა გწამთ იფიტის წახსენ-ღებს, მისი ძალი: თქვენ ხომ მსახიობებს ხართ, ხომ ერკვეით ზედღებებში? როგორღა ამბობთ ამას? წიფი მშობლი თქვენ-თქვენი რომელი იყო და სხვა არაფერი? არ არის საქართველოს სტენაზე რიფის თა-მამი, საქორთა მისი ვაგებას, პეტის არსში წვდობა; საქორთა საქორთა არის ვარკვეთა — ვინ ხარ შენ. არ ემსახურებ და რას ამტკიცებ თუ არა და რა ვა-მარს — იფიტის არსებობს ის წლის მანქალა-რბაღება, მტკიცება. ახლა კი აღმოჩნდა, თუ ერთი აღმოჩნა წავა. უველაფერა დამოღება. თუკი საქორთ ვაგდა, ხორავას ვარკვეტ ვაგდებობ და იფიტის მო-მავაღწი ვარკვეტა შემოქმედებითად თუ არა იფი-თის იფიტის კი არა, ხალაგანი უოფელა, მოჭობილემ იფიტის. თქვენ ამბობთ, რომ თუიონ შექმნილი სტა-ლი, მიმართულება და აქვე ამბობთ, ამბეტლებს ვარ-კვეტ იფიტის არ არსებობს — წიფლია. მეს არ ვე-თანებებით ამ არსს, თუიონ უველფერის თუიფიფიფი ამბეტლებს მფიორიფიფიფა. შენ თქვი, რომ არსებ-ველის იფიტის აქვს თუიფი მიმართულება, სტალი, თამაშის მფიორი და ა. შ. პატავა უნდა სტეო წახს-ქობა ირავინს.

რაც შეეხება დისციპლინას, მოდიო შეუთანხმებო — იფიტისში ვერ-ვერობით არ არის ვამტკიცებელი სახ-ქობა დისციპლინა. (ბნებნბნლი: ფანსტერა დისცი-პლინა). ეს შენ ვაქვს ფანსტერა ვადარებო. ვერ ვკვებო, რომ ეს სწორედება. თუიფილ ზვეტვანში არის რადაც უფსი ეღმენტი. მაგრამ საქობავა, რა დროში ფანსტერებსაც ამხიფებთ შევრა კარგ რომ, მაგრამ ეს კარგი სულ 20%-ს შეადგენს. დანარ-ჩენი 80% კი მიღებულელია ზვეტვანის.

არ, თქვენ, ამხანაგო, თუიფი — იფი იფი. იფი იფი თუიფიფიფა? — თუიფიფიფა სტალიწი მოვლენა არ არის. თუიფიფიფა იფიფა რამა, რაც უკვლდ ნაბიჭო, უკვლდ უნაწე თან სდებს დამოხმის მის მუშაობას. რას ნიშნავს თუიფიფიფა პარო-ფენისა და თანამდებობისგან დამოუკიდებლად? ვინა ეს ნიშნავს იმას, რომ თუ ზველ ზემმა მფიორებმა, რომლებთანაც შე ვმუშაობ, ძლიერ ვამარტიტებს შე ამინა უნდა მოვაცილო? შე დავუქვებო. თუ ვერ ვავერკვი რას ემსახურება ეს კარტიკა — საქ-მის ვაფუტებას თუ ვაფუტობებებს. თქვენთან სწორედ ასეთი თუიფიფიფა არ არსებობს. თუიფიფიფა იფი-თა უნდა იფი, როგორც დღეს არის, ამ კრებულ-რასში ვუთანხმებთ ამბეტლებს? საქორთა ვანსახსობს ვარკობიღება, რომ მტკიცედ მოკიდის ზელი იფიტის. უნდა თუიფიფი, პატავა ვტო თქვენ, საქმე ვაგა-თის და დამხარებაც ვაგვიფოს. ზვეტ დამხარებენი ვართ, ვინაიდან სუსტი დამხარე დავენსწეო. სხვა-გან შეიძლება კარგი უოფიფიფი, მაგრამ აქ მისი ადგილი არ არის და ამას თუიფიწე ვარკობს.

რაც შეეხება ადგილობის თავმჯდომარეს, არც უბ. რიფილ სახსიფილია პირტიფილი ირავინსიფილი და-ვანაც იფიფა აღმოჩნდა, რომ ვერ უნებმდებენდა საქმეს. ეს სამი წერტილი იფიტისში, ადგილი და მტკიცე, ძლიერ უნდა უოფიფიფიფა, ვინაი-ფილ ირავინსიფიფა ანა მიღებულა წახსენი კი. მისიარის უნებს ავებს პარტიკანისათვის წინაშე. ზვეტ ვანამტკიცებელ დისციპლინას, სახეობა ირავინსიფი-და პატვირსებებს, ხიფი კი კარტიკაფიფი დისცი-პლინა დაკვიფარებულა უნდა იფი. მფიორბობა — კი ზატორი, იფიტობით, მაგრამ არა ვარკვეული მო-ვლამარტიკის საფუტველზე — ეს არ ვაგვიფი, ამას უნდა დამოფიფი. ერთ მშვენიერ დღეს რომ მოვიდეს თქვენი ვარტიკაფიფილი მმართველი და ვაიბიფი, ზველ პარტიკატის ნიშნად არ ვთანაზობით სუტატკელ-სი — ეს უკვე კონტრეფიფიფიფა ვამოღის. თქვენ-თან სახეობრი დისციპლინა უნდა დამოფიფიფი, უოველ-გვარი სხვა დისციპლინა — ეწინააღმდეგება სახ-ქობის. მოდიო შევედაფიფი არ ვანმეორებს ის, რაც მოხდა. აი ერთმა ამხანაგმა თქვა — ერთი უველას-თვის, უველა ერთისათვის. შე მფიორა, ეს უველა. ეს რა დიწუნგვამა ვამოვიდა, რომ უველა ერთისათ-ვის — ეს კოვეტ უარესი. (ბნებნბლი: ან არ არის, არასწორია.) საქორთ იფი თუ არა ზარკვა, რააა შევარტიკაფიფიფი, კოველიფიფიფა ვაგვიკვეთათ? თუ კი თქვენ ამბობთ, რომ ამ ამხანაგებმა დარღვევს რუსიფიფიფის იფიტის დისციპლინა (დისციპლინა კი უველა დამცებულუბას აქვს და იგი უველან სახეო-ფიფა — ანა სახეობა ქვეყანაში), თუნდაც ასე იფის როგორ მოხდა, რომ ირამა საუკვეთის მსახიობმა დარღვევა შენი დისციპლინა? ამიგომ, რომ ეს დი-ციპლინა მდგრად საფუტველზეა აფებულა — სახეო-ფი დისციპლინას ამინა არ დარღვევენდენ, ვინაიდან ეს შენამდე ეცოდნებოდა სახეობს. პარტიკელ ირავ-ინსიფიფის; შენიფიფის ანე აფიფებს და ზვეტ მფიორად-ფიფიფიფის ქვეშ ვაგვიფს უველა. ამშ. ვერამარე სწორედ აქვს — ირამ ამხანაგ ვამკვეტს — ვის ზრდიო ამ მ-ვალიფიფი, თქვენ ხომ სახეობა სახელმწიფოს მოვა-ღაქვენი, მსახიობებს ხართ. წიფი თუ ვთქვიო საქი-რიფი, რომ ირამ სახალხო პარტიკის იფიტობიდან ვა-ღებებს ფატიკ მოველა კოვეტვანის ვანბიფის საგანი-ვანბიფის. რომ შევიარობის ხალხი და იფიფის, რა სარსტიკი (საქმადი), საწიფიფიფა ეს რუსიფიფიფის იფიტისიფიფის; პარტიკაში მომხდარ უწინაშენელი ამ პუფის კი არაფი თუ აქ ზვეტ, არამედ მოველ ქვეყან-სა აცნიებოდა. არ, მფიორიფიფი, ეწეტიფ დაზამა, ვერ ვარკვეთა სიტუაიფიფა და რა მოიფიქვედი? პარტი-ისათვის ეწეტიფებს დაზღუდებით ისეთიფე მნიშვნე-ლიობა აქვს, ის კი არა და უფრო წაქვებო, როგორც ამ ირამ სახალხო პარტიკის დისციპლინას იფიტობისათვის. მაგრამ მაინც უველას აცნიებებს, შევარტიკებს რააა ხალხმა ვაგვიფს. თქვენ კი ანეაფიტი ვამოგვი-ფიფი: შენამძლია ეს ერთაფიფიფი ასეთი შეშობვედაც კი იფის მოველ კავშირში — ირამ სახალხო პარტი-კა იხანგება და არავის არაფერს ეუბნებთან, ამასთან ერთად ამბეტლებს სიტუაიფი, თუიფიფი ამინა ვაგვიფიფი-ნი არამს მშობლილ ის ავტიკიფიფი. შეშვეტა კი კველავ მოიღებენ იფიტისში, უველა დარღვევნა. ამბი-ფენ, თუიფი ზირავაც კი ეს ხომ ანეაფიფიფი. თუ ეს-

მთი ჩამოე მატარებდნ, აღსაბედნ, ვახანენ? და თუკ  
ენბოთ, ეს ერთ-ობი წელი უდეთ უნდა ემუშავეთ.  
ახეთ დროს ადამიანენს კარგე ვანერეთს უნდა შეუქ-  
მნა. ზოგენი ხაიდანეთ ახელი, იქიდან გამოვდის რა-  
ლეთ კარგე. ერთმანეთუ უდეთუნი ხამი ამხანაგი ვეათ-  
ახეთი ვანერეთს უნდა შეიქმნას, რომ ერთმანეთს  
უნდა მოეხმაროთ, შეუნდროთ, უნდა ვანერებდენ  
რეთხოროთა კოლფეთა, ვეთხოვბოდენ, ერთად განიზ-  
ღედენ საქითებენ; არ უნდა დაირღვენ ერთობლეთი,  
კოლექტიურთა მუშოიბის მეთოდი.

შე თუ ვთქვამე, რომ ჩემზე კვიანი არიენთ...  
არ, თუდეთ ამს. სტალინის მკაფილის მოგახსენებთი  
კოლექტივიზიბის მშენებლიბის წესდებენს შემუშავებ-  
სათის საქითი ვახდე კოლექტიურეთა საქეთროი ვრ-  
ლბის მოქვეყნა. ამს. სტალინი პირდაპირ ვახებოთ ჩამ-  
დენენს ასეუდ ადამიანს, დამეტად ხოცავდენ, რათა  
ითიოუღლისათვის ეეთხის როგორ წებოს ამ თუ არ  
საკითბის გამოტანა, რა იქენის უდეთუნი. ამხანაგებო,  
თუ ვენიადერთი ადამიანი მას ატყუებს, ნებისმიერი  
ეთებრის დარქებოთა მოვალეთა შეუთანხმდენ, არცა;  
სკითბის თათს რეთხობრებენ. ამს როგორ შეამდებენ  
სხვაგვარდ? სხვაგვარდ წინ ვერ წეახლი. არ, სან-  
დრო ამბობს — მოვეუდეთი კარგე დრამატურგებო.  
არ არან ასებოთ. კარგე დრამატურგო ას წელიწად-  
ში ერთხედ იხადენ. მოსკოვში დგამენ პიესებენ,  
რომლებსოც 10%-ით ვედათერო ვადაკლბებოთა.  
მეტრამ ატობრად მინეს ას დრამატურგო მოიხსენი-  
თა, რომლებს დერგრა პიესა. ეს 'დრამატურგებო და-  
დიან თებრში, ენბარებთან მას მუშოიბაში, ზოგენი  
ხელეს კი უღლიან, მეტრამ მინეს დადიან. რას ატ-  
თებს ითისათვის, რომ შენამთაგ უდელეთი მოხელთა (ბნ-  
მბმბმლო; ბუკოს ვაქეთა) უფრო მეტო ხუნდა აეთოთ.  
არ არსებობს ისეთი ირგანიზაციული უნდა, რომლის  
შეუცლასაც არ მოითხოვს ცხოვრების ვანეთარებთა.

რაც შეხება დისციპლინას: როდის იკითებენ დასი?  
(პრეზილიმბან; ის ავტობო).

განსაკობს, ახებედებს, კულტურისსა და რაობრ-  
ნისათის მოუხდენთა თქვენს იქტიბის შეტრებთა. მახთან  
განხიარებთა, მოთოებთა, როგორ მტოკოდ უნდა იმუ-  
შონ, როგორი დისციპლინა უნდა დამწყობინ და  
ა. შ. (პრეზილიმბან; ეს ათედება). შე კი არ ვტო-  
სეთი თებტი, რომ პარტიის საქეთაქო კომიტებო  
წარმოშობედენელი დანრებობდა რომლებუ კრებებს.  
თქვენ უქრობთ საბჭოთა ხელისუფლებთა ერთი ად-  
მიანიშა ვანსობერებელთი ასეთი ხელისუფლებთა არ  
არსებობს სტენიანი, თქვენ ამბობთ, ვედათერო კეთ-  
დებთა — არათებრაც არ კთედებს. ამს. დავითოშვილი  
სოლიდურთა მხაიბიბთა და, მახეთ, როგორ უღამლ-  
მოდ გამოვიდა, იმბტომ, რომ არ ატოდა ეთქვა თუ  
არ სიმარბლეთ. — რას დამთქვა უნდოდა, არც თქმა.

ადელი, თებტირბდა, ვედათერო რომ ეთქვა, სანდროს  
არ ეთხოვრებოთ. თქვენ ნუ გვრენთო, მხსნან ჩვენს  
საქითი უთამოვებთა შეხებედითა (მბალომბლიმბან;  
ლი; უფრო მეტო, ვიდრე მას ჰვენგან). თქვენ კი  
გქონდათ სათქმელი და არ თქვიო. ვინა დღევანდელი  
საუბრაი რუხთავედლის თებტობის ვანმტკიცებობათათვის  
არ წამოვიწყეთ? სწორედ რომ ამბობენ. მას რადინ  
ვანოდელი საბჭოთა მოქალაქის სითამაგე ვანარებთი

ამის ვარშე ვერ იქენებთ საბჭოთა მხაიბიბთა. და  
თუ ვარშედიო, მაშინვე ვერ იქენებთ თქვენი მხაი-  
ვის ვანოვიბისებენ აქ, რათა სიმარბლეთი კოლექტი-  
ზენ ვეთი ზოგირითი სხვა ამხანაგებთან, რა დამა-  
რებთი მადის თებტობი ამის ვანერებთი (ბნმბმბლი-  
მბა) ხონა რომელთა თქვენგანს. როგორ მხაიბიბთა მან-  
ვანი არ ვადის ვარეო და მას ვერაგენ ივებს, რებენ  
და ჰვენამდეს მოქეთი. როგორდა კმბით მადლმბმბტ-  
რბლ საბებებს სტენიანუ თუკ ვერ მიმბედობარბო, რომ  
ეთებრში რადიუსი რბლეთა მობდა. თქვენ უპირრბლეთ  
ურდლის საბჭოთა საბელმშეფრეს მოქალაქეთი ხარ-  
და მხოლოდ შემდგომს მხაიბიბებთა, მოქალაქეთიბთა —  
ეს ეუღლანუ სოცეოტობო ადამიანთი.

რა მიხედოდა კიდევ მეტიან თქვენათის — მეტი უნ-  
და იმუშავითი საკეთობი თატუ. დღეს აქ მშენებოთ  
მხაიბიბთის გამოდობინდენ, მეტრამ კენშენს კარგე  
მხაიბიბი მრავალმბრეთ უნდა იეოს ვანეთარებედელი.  
უნდა ენბოდებს საბჭოთა სახელმშეფრეს მობლიტატა  
ჩაქედებს საბჭოთა ხელისუფლებას არსის, ამხსივის უნ-  
და რა წყენის წეათობთა ას ქმარა. თვალურეთი ეთ  
ადენთი ლებტრატურასა და პოლიტიკას — სათოკენ  
მიუდებარბო, რანუ ვეამითობო. იქენებ არან ისეთებოც,  
ვანეთებს რომ არ კიხებოდენს ან სულაც კიხეთა რა  
იეთან. უნდა ჩამოვალბოთ თვითონათობის წრეთა.  
(პრეზილიმბან; ვეაქებს ასეთი წრე) რასი წრე?  
(პრეზილიმბან; ფრანგულთი ენის). იქენებ ლათინო-  
ბი ენის წრეთებთა დავეწუთ? საქითა ვანწინთებლ-  
ბო ენის წრეთებს ჩამოვალბებთა; არ, მაშინ სხვაგვარად  
ადაპარადებთი, მაშინ ისეთი დისციპლინის შეიმუშა-  
ვებოთ, რომ მსგავს თებტებებს — ადამიანის თებტობიდან  
ვადებმასა და თხუთმბტ დელში მის კლდე მილებას —  
ადგალი აღარ ექნებთა. რა ქურის ხაღბი არ მოდეს  
თქვენთან, საქითოთა მათი ვამოწრობთა ჰვენ დიდ მო-  
თხოვენებს ვუდენებოთ თქვენს თებტბს. ახლა მეტი შე-  
ჩაღედებოთ ვეაქებს უფრადლებითი მოვეუდეთი თქვენს  
თებტბს და თქვენს მეტო კოთლებინდისობებთა უნ-  
და იმუშოთი, ცხოვრებთა დიდ მითხოვენებს ვეუდენებს.  
თქვენ მშენებრბად ვამოდიხარბო ტრბუნანუ. მეტრამ  
ამბობან თქვენს ჩოქეთში შინარისსაც უნდა შეიკუ-  
დებს, თუ არა და, ცხადია, მოიკოვლებთი. ჩოვილი 'ჩო-  
ვილად იეოს; ჩოვილთი ეუღლთა შეუღლითა; მეტრამ თუ  
შეუღდებთი ამბებედლის დისკობიტობრებებს, შეგნებუ-  
ზულად. ავი ვანწინახეთი, მაშინ ჰვენ ჩავერეეთი და  
ვედათერბს ვეაქეთავეთი. თქვენ იმის ვეწინათა, რომ  
ამბებედებს, როგორი ხელმძღვანელს შეუღლითა ესა  
თუ ეს მხაიბიბი ჩრდილში დაეუენოს, მიჭმალბოს.  
თუკი იგი ამას ჩოვიდენს, ჰვენს თვალში უფოოდ დამ-  
ციტადება. საბჭოთა ხელისუფლებთა თქვენ გებებო  
მხარს, მეტრამ შეწუდებს ეს საუბრებო — თათქობს თუ-  
ებრო ერთბო თუ მეოროდ შექმნა. უპირრბლეთს უო-  
ღლბთა ვახბოვდეთი — თებტბი შექმნა საბჭოთა ხე-  
ლთუფლებთან. რადომ არ არსებობდა თებტბი მუფის  
ზენშეკეოტობის დროს? იღებენ თქვენთა თათხიბის ეს  
შეკითობთ თუ დავისვამთ? (პრეზილიმბან; ეს ისედაც  
სათედია) ესე იგი თებტბი საბჭოთა ხელისუფლებას  
შეუქმნა. (პრეზილიმბან; მართალია) საბჭოთა ხელი-  
სუფლებამ შეტრა ეს კოლექტივი და მხარბი დეტურბა  
მას. თქვენს მეთოდურთა ამბებედლი, რომლებსაც მხარს  
უებტრბდენ მბი უახლოეთი ამხანაგებო და ამან გან-

პარტიის მიერ წინსვლა. მოდი, უფრო თავიერი-  
ტარული მონაწილეობა საქმეს და ამასთან მეტი წილი  
გარდასცემი ერთმანეთს. აღმაშენებელი უნდა შეაქო,  
არაღდაც ამის იმსურებებს.

ქ თქვენს, ვლადიკ ვლადის მოხიფევს ცდობი-  
სი. სხვათა ღამათაგან ხილი უნდა მოვლეს თქვენ  
ბონ სანკოთა დამაინებ ხართ და ეს უველაფერა  
სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, სისულელეა. ეს მოქმე-  
ბითა უნდა შეწყდეს. თუ არა და დასცემთ მათ  
უნეს ამას ამბობს. (აღმშობლდენ: ხუცის დასცემთ  
კდეს) ზენ რომ ამბედელოთ ანგარიშსწორება გვენ-  
დოდენ, თქვენ არ შეგაწინდებოდით. თქვენ ძალიან  
ხუცა მოთხოვნებს ვაუწყებთ, აჰ, მოვლი ხოა წარ-  
მოადგენთ: მაგრამ შე ვუთხარი განსჯეობს, დას-  
დენ და იმუშაოს, ხილი თუ უღბლიანობების წა-  
მოყენება დაიწეს. ირავს მოვსხნით. თეატრებს  
გაუწყებენ უღბლიანობებს, წინააღმდეგ შემოხვევა-  
ში თეატრა „დაიშლებო“, მაგრამ არაფერაც არ და-  
შლილა მარტინოვილი მოვიდა და უკან წაიღო თავისი  
ხია. ზენ ეს ხელა მოაწერეთ ამ პე მოთხოვნას. შენ,  
ფერ, ფერდები დეფოლუ ზეივანს თუკი ირგანიზა-  
ცია თვალს, რომ წახმადებს მაილია და შეუქლია  
დაშვებებს მივცეს — ეს ასეთა საქარდან უქადის  
თეატრს. ეს მიწნავს რომ თავსზე დაგხეიოთ. ზენ  
ვეულებითი სწარბის, დაემატებათ უველაფერაში,  
არა შეეხება ირგანიზაციის უფრადებს, თეატრის  
მოთხოვნებს, მაგრამ ზენ ხომ არ შეგაძლია აქ ვი-  
დეო და ხალხი მოგაჩინოთ.

განსაკრძებ დახმარება უნდა აღმოგჩინოს ამბე-  
დელს, რადგანაც ხილიანი ირგანიზაციებს დახმარ-  
ების გარეშე ძალიან ათუღია მუშაობა; მაგრამ უნ-  
და დაეხმაროთ ახალი მიხეების შეარჩევნაში და არა  
მაშინ არცა უნდა ახალი სექტორული გამოდის, არა  
შენ წარ კლდე რეპორტირების დროს; ათუღეთ იმ-  
ნიის თქვენი და აგრანობის. რომ ვხმარებთ. სან-  
კანდაქვიდან მიმართეს; თქვენი ჩამოღებამ შე-  
ხობის მოწვევა ხუცა, მაგრამ ვინაიათ მიმართი  
ამბედელს. არ არის სული იმში, რომ შენს მამობი-  
ში ვარაუდ გამოვლენ... (აღმშობლდენ: თქვენ ერთს უ-  
ვეთი, შეორეს კი — არა შენ წაიღე სანკანდაქვი-  
სანულოდ. იქ 80 ათასს მოაწერებენ). საქმე ამში  
არ არის, არ არის სეიორი მტრისა. არ სეიორია ისეთი  
გაუცხოება; შეტას ვაძვია — ახილიბუღს ეთა-  
ვამბოდენ მარტინოვილის თეატრში. შე სეციადუ-  
რა დაუღებია მივეცი ამს. შედაოს — გადაეციო მარ-  
ტინოვილდებს. თუ არ მორჩებოან მის ასეთი პატივის-  
ცემის, თუ არ დაამუშავენ არაფერაც სეიორია და  
არ დაამუშავენ არსთავდელს თეატრთან კარგ ურ-  
თეატრისებს. მაგრად დაუცხობი.

პარტიის მიერ წინსვლა. მოდი, უფრო თავიერი-  
ტარული მონაწილეობა საქმეს და ამასთან მეტი წილი  
გარდასცემი ერთმანეთს. აღმაშენებელი უნდა შეაქო,  
არაღდაც ამის იმსურებებს.

ქ თქვენს, ვლადიკ ვლადის მოხიფევს ცდობი-  
სი. სხვათა ღამათაგან ხილი უნდა მოვლეს თქვენ  
ბონ სანკოთა დამაინებ ხართ და ეს უველაფერა  
სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, სისულელეა. ეს მოქმე-  
ბითა უნდა შეწყდეს. თუ არა და დასცემთ მათ  
უნეს ამას ამბობს. (აღმშობლდენ: ხუცის დასცემთ  
კდეს) ზენ რომ ამბედელოთ ანგარიშსწორება გვენ-  
დოდენ, თქვენ არ შეგაწინდებოდით. თქვენ ძალიან  
ხუცა მოთხოვნებს ვაუწყებთ, აჰ, მოვლი ხოა წარ-  
მოადგენთ: მაგრამ შე ვუთხარი განსჯეობს, დას-  
დენ და იმუშაოს, ხილი თუ უღბლიანობების წა-  
მოყენება დაიწეს. ირავს მოვსხნით. თეატრებს  
გაუწყებენ უღბლიანობებს, წინააღმდეგ შემოხვევა-  
ში თეატრა „დაიშლებო“, მაგრამ არაფერაც არ და-  
შლილა მარტინოვილი მოვიდა და უკან წაიღო თავისი  
ხია. ზენ ეს ხელა მოაწერეთ ამ პე მოთხოვნას. შენ,  
ფერ, ფერდები დეფოლუ ზეივანს თუკი ირგანიზა-  
ცია თვალს, რომ წახმადებს მაილია და შეუქლია  
დაშვებებს მივცეს — ეს ასეთა საქარდან უქადის  
თეატრს. ეს მიწნავს რომ თავსზე დაგხეიოთ. ზენ  
ვეულებითი სწარბის, დაემატებათ უველაფერაში,  
არა შეეხება ირგანიზაციის უფრადებს, თეატრის  
მოთხოვნებს, მაგრამ ზენ ხომ არ შეგაძლია აქ ვი-  
დეო და ხალხი მოგაჩინოთ.

და. მტაკე, სანკორა ბოლშევიკურა ვაქმობა.  
ერთმანეთსაგან წილია. უნდა ვაქარბილოთ ზენ  
მოქმეობა ერთმანეთს, ვიხუროთ სარუბრა თუკი. ზენ  
მოველაფერაგებოთ ამბედელს. აღმოგჩინოთ რომ ვი-  
ლა უველაფერა იცის ამას შესაბენ. თუკი ვიღია და  
არაღდაც ხალხი შეაჩინებენ, სანკანდაქვი-  
სანკანდაქვი გადამწვევითა. და უველამ იციოებს რომ  
ამის სანკორა მამობიხება ამთან და კარგ თეატრს  
უფრო შეტა მოვიხივებთ.

შეადგინა საქორა დახმარების ვაქევა მაგრამ ამას  
ზენ ვაყვებთ არა ამისათვის, რომ შემოაქარბიოთ,  
მოახელოთ ხალხი, არაფერც აქ ზეგაჩინებთა თქვენს.  
ვთქობ, დღეს ამით დაემათარბოთ.

შენიშვნები

1. სანკორა ამბედელი (დახმარებიდან 80 წლისათვის)  
სანკორა მოძღვარი სანკორა კრებულა) — გამ. „ლი-  
ტერატურა და ხელოვნება“, 1967, გვ. 107.
2. Политдонесения Груз. ГПУ о нелегальной  
корпорации «Дуруджан» в театре имени  
Рустанели и о антисоветских настроениях и  
вылазках — Партархий Грузинского филиала  
ИМЛ при ЦК КПСС. — ф. 14, опись 6,  
д. № 52.
3. იქვე
4. იქვე
5. საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების  
სახელმწიფო არქივი, ფ. 181, აღწერა 1, საქმე № 467.
6. რუსთაველის თეატრის მეზუემი. 1933-34 წწ  
არქივტიკი დღიური № 3241.
7. საქართველოს მწერლებს ეკვირის რესპუბლი-  
კური თამბორის შესახებ სხდომის სტენოგრაფიული  
ანგარიში. — საქართველოს ლიტერატურისა და ხე-  
ლოვნების სახელმწიფო არქივი, ფ. 8, აღწერა 1, სა-  
ქმე № 353
8. იქვე;
9. რუსთაველის თეატრის მეზუემი. 1934-35 წწ  
არქივტიკი დღიური № 3247.
10. იქვე, სარეპორტიკი დღიური № 3249.
11. შ. დღიურის განცხადება ცკ-ის სახელზე. —  
საქართველოს სსრ თეატრის, მუსიკისა და ენის სსრ  
მეზუემი, ფ. 1, ბ-11276
12. საქართველოს სამკობთა მწერლებს ეკვირის  
პრეზიდუმის გადართეივებული სხდომის ოქმი 1935  
წ. 20 ნოემბერი. საქართველოს ლიტერატურისა  
და ხელოვნების სახელმწიფო არქივი, ფ. 8, აღწერა  
2, საქმე № 16.
13. შალვა ვაიხიცი ძე ტორიშვილი (1880-1938),  
იმამაღ საქართველოს მწერალთა ეკვირის თავმჯდო-  
მელი.
14. პეტროს იოსების ძე ქვიცი (1902-1936), კრი-  
ტიკოსი.
15. სერგი ივანეს ძე აპოლოპელი (1898-1937).



იმემავე „დიდი საბჭოთა ენციკლოპედიის“ თეატრალური განყოფილების გამგე, 1928 წლიდან ს. აბშეტელთან ჰქონდა შემოქმედებითი კამათი. 1930 წ. პოსკოვიჩი რუსთაველის თეატრის გასტროლების დროს დასწავლებზე გამოდიოდა კრიტიკული შეფასებით. იგი არ ეთანხმებოდა ს. აბშეტელის სტილის (დაწერილებით იხ. ვ. იოსელიანის „სერგო ამალაობელი“, თბ. 1978).

16. იხ. შენიშვნა № 6.

17. ს. აბშეტელი, საბჭოთა ხელისუფლების პირში. — კრ. „რუსთაველის თეატრი“, 1934, გვ. 9.

18. Чулукиядзе Т. Всего одна жизнь. — Изд. «Хеловнеба», 1983, ст. 259.

19. აკ. ვასაძე, შოგონებები, ფიქრები, ეფრნ. „თეატრალური ნიამბე“, 1984, № 5, გვ. 84.

20. კრ. „რუსთაველის თეატრი“ 1934. აკ. თათარიშვილი, საბჭოთა ნაციონალური კულტურის მორიგე გამარჯვება, გვ. 5.

21. გ. მემიშვილი, რუსთაველის თეატრი, იქვე გვ. 12-16.

22. ა. არსენიშვილი, გმირული შემოქმედება, იქვე გვ. 24-25.

23. ი. ტუხუაძე, მუსიკა რუსთაველის თეატრში, იქვე გვ. 62-63.

24. შ. აფხაძე, გუშინ და დღეს, იქვე, გვ. 17-23.

25. აკ. ვასაძის დასახელებული შოგონება, გვ. 85.

26. სკვპ ცკ საქართველოს ფილალის პარტაქტივი ფ. 13, აღწერა 13, საქმე № 129.

27. ივანეს არტიშის ძე აბელიანი (1865-1936), იმემად სომხეთის პირველი სახელმწიფო თეატრის მსახიობი.

28. შ. ზინკაძე, თვალა შიძენის შენ თავს, გამ. „საბჭოთა აქარა“, 1987, გვ. 77-78.

29. თ. წულუკიძის დასახელებული წიგნი, გვ. 266.

30. აკ. ვასაძის დასახელებული შოგონება, გვ. 91.

31. იქვე, გვ. 90.

32. გიორგი ესტატეს ძე სარჩიშვილი (1894-1982) საქ. სსრ დამსახურებული არტისტი.

33. აკ. ხორავას შოგონებები, საქართველოს სსრ თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი ფ. 1, საქმე 383, ბ-25560, გვ. 50-51.

34. თ. წულუკიძის დასახელებული წიგნი, გვ. 268.

35. იქვე, გვ. 259.

36. შ. ზინკაძის დასახელებული წიგნი, გვ. 86.

37. „სალიტერატურო გაზეთი“, 1934 წ. 11 მარტი.

38. იქვე.

39. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1934 წ. 10 იანვარი.

40. გაზ „კომუნისტი“, 1934 წ. 20 იანვარი.

41. შოთა რევაზის ძე აღსაბაძე (1896-1966) საქ. სსრ სახალხო არტისტი, რეჟისორი.

42. სკვპ ცკ მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის საქართველოს ფილალის პარტიული არქივი, ფ. 14, აღწერა 9, საქმე № 12.

43. გიორგი სიმონის ძე გუგუნიანი (1902-1937), რუსთაველის თეატრის დირექტორის მოადგილე.

44. ელადიმერ სოლომონის ძე გოგეშვილი (1903-

1937), საქ. კ. (ბ) ცკ-ის მდივანი აგიტაციის, პროპაგანდისა და პრესის დარგში.

45. მიხეილ ალექსანდრეს ძე გობერი (1902-1937), საქ. კ. (ბ) ცკ-ის სოარგანზსაკოო-კინოტეატრული განყოფილების გამგის მოადგილე.

46. ერშილე (ერაკ) ალექსანდრეს ძე ბელი (1901-1938), საქ. კ. (ბ) ცკ-ის პროპაგანდის აგიტაციისა და ბეჭდვითი სიტყვის განყოფილების გამგე.

47. პეტრე ასახანს ძე შარა (1902-1966), თბილისის საქალკო კომიტეტის პროპაგანდის, აგიტაციისა და ბეჭდვითი სიტყვის განყოფილების გამგე.

48. მიხეილ სერაპიონის ძე ჩიხლაძე (1902-1973), საქ. სსრ სახალხო არტისტი, 1935 წ. 18 თებერვალს რეპერტოიაზე წასვამ შდგომარეობაში გამოცხადების გამო მოიხსნა, ხოლო იმვე წლის 15 ივლისს აღადგინეს.

49. გიორგი მიხეილის ძე დავითაშვილი (1893-1966), საქ. სსრ სახალხო არტისტი.

50. აკ. ვასაძეს პაგეობა ჰქონდა კრიტიკოს ს. ამალაობელთან რუსთაველის თეატრის სტილის შესახებ. ამდროინდელ პრესაში ს. აბშეტელის საყვედური არ დაბეჭდილია.

51. დავით სამსონის ძე ხეტოშვილი (1907), საქ. სსრ დამსახურებული არტისტი.

52. ივანე ვასილის ძე ლალიძე (1900-1937), რუსთაველის თეატრის მსახიობი და დასის გამგე.

53. პლატონ ევგენის ძე კორიშვილი (1882-1937), საქ. სსრ დამსახურებული არტისტი.

54. სტეფანე მელიტონის ძე ჩახარაძე (1902-1979), საქ. სსრ დამსახურებული არტისტი.

55. გიორგი ილარიონის ძე საღარაძე (1906-1980), საქ. სსრ სახალხო არტისტი.

56. დიმიტრი გრიგოლის ძე შავაია (1896-1965), საქ. სსრ სახალხო არტისტი.

57. პავლე მამანტის ძე კანდელაკი (1900-1968), რუსთაველის თეატრის აღმასმენარტისტული-ტექნიკური ნაწილის გამგე.

58. აკაკი სამსონის ძე თათარაშვილი (1897-1937), საქართველოს განათლების სახალხო კომისარია.

59. ევერიო ერშილეს ძე პატარაძე (1900-1982), საქ. სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, რეჟისორი.

60. ანდრია სერგის ძე ბუზნოვი (1883-1940), რსფსრ განათლების სახალხო კომისარია.

61. გერმანე ანდრას ძე მგალობლიშვილი (1883-1937), საქ. სახალხო კომისარია საბჭოს თავმჯდომარე.



ქართული  
ხელოვნება

# ოთარ იოსელიანის „და იქმნა ნათელი“

1989 წლის სექტემბერში ვენეციის საერთაშორისო ფესტივალის ფიურის სპეციალური პრიზი რეჟისორი-სათვის ნილად ზედა ოთარ იოსელიანის ფილმს „და იქმნა ნათელი“, რომელიც ქართველმა რეჟისორმა ფრანგი და დასავლეთბერლინელი პროდიუსერების დახმარებით აფრიკაში გადაიღო.

მკითხველებს ვთავზობთ მასალებს ჩვენი თანამემამულის ამ ახალი ნაწარმოების შესახებ, რომლებიც ფრანგული გაზეთების „მონდისა“ და „ლიბერასიონის“ ფურცლებზე გამოქვეყნდა.

„Le Monde“, 1989 წლის  
18 სექტემბერი

ოთარ იოსელიანის ფილმები სოფელში მომხდარ ამბებს მოგვითხრობენ. ამ ფილმების „გეოგრაფია“ ნაკლებმნიშვნელოვანია. იქნება ეს ქართული („იყო შაში მგალობელი“, „გეორგობისთვე“), პარიზული („მთეარის ფავორიტები“), ბასკური („ეუსკალია“) თუ აფრიკელი („და იქმნა ნათელი“) ფილმი, ავტორი აქ ერთსა და იგივე სიტუატურ ხაზს მისდევს: მეზობლობა, ოჯახი, კორწინება, კინკლაობა, სმა-ქამა, ცეკვა და სიმღერა (ეს უკანასკნელი მეტად მნიშვნელოვანია)... ასე შეუმჩნევლად, თითქმის უსიტუვოდ იყვებება ადამიანთა თანაცხოვრების კონტურები, ქალაქისა და მოქალაქეთა პორტრეტები, შიშვლდება საზოგადოების ფუნქციონირების კანონზომიერებანი და სისტემის ნერვეა.

## უმთავლესი სასწაული

რა თქმა უნდა, იმთავითვე ვხვდებით, რომ სენეგალის სამხრეთით, კასამანში ვიმყოფებით. ცივილიზაციას მოწყვეტილი, ჩალითდა-

ხურული რამდენიმე ქოხმახი... ბინადართა მუდროებას ვერც სატყეო მეურნეობის სატვირთო მანქანის ხმაური და ვერც შემთხვევით ნაპოვნი მდიდრულად ილუსტრირებული კატალოგი არღვევს. სოფლებში თევზაობენ და მშვილდისრით ნადირობენ, მდინარის პირას სარეცხს რეცხავენ და სასმელი წყლის ჭებს თხრიან. ამ პატარა სოფელში ისევე, როგორც ყველგან ერთმანეთს ეცნობიან და ეთხოვებიან. მატრიარქატმა თითქოს ერთ ადგილას გაყინა მათი ყოფის ისედაც უმარტივესი ორგანიზაცია და ვველადური მაღალმკერდიან ახალგაზრდა ქალთა ენერგიულ მოქმედებას დაუმორჩილა. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ფილმში წელში მოხრილი, სახედანაოქმებული მოხუცი ქალი — მკვდელი. რომელიც შეთავსებით ჭადოქრის ფუნქციებსაც ასრულებს. იგი ხშირ-ხშირად ესაუბრება პატარა ხის ქანდაკებას და სასწაულებს ახდენს. ამ ქალის მეშვეობით სასწაული უოველდური ჩვეულებადაა ქცეული — როცა საქირაო. მოდის წვიმა. ჩხუბში გატეხილი თავები კი ჩვენს თვალწინ მთელდება. კინოკამერა მშვი-



დად ადევნებს თვალს სოფლელების გართობას და მუშაობას, ასახავს მათ ყოველდღიურ ცხოვრებას. კინობიეტიკური ცხოველი სინესტიტი იჭერს ნარიჩისფერი კილის სამოსის მშვენიერებას, მძინარე კაცის თავთან დანარტყებულს, სისხლად დაღვრილი ხილის სილამაზეს და წყლის ზედაპირზე გადაღებულ ისრის ანარეკლს. მაგრამ მოჭრილი ხეების ტყავა-ტყუცი თანდათან უახლოვდება სოფელს, ცივილიზაციად ნელ-ნელა ეპარება მას და შეშინებული ხალხი სახლებისა და ჩვეული ადგილების მიტოვებას იწყებს. ჭერ ბავშვებს შეაცდენს კამფეტების ტბილი გემო, მერე ახალგაზრდა ქალი მოიხიბლება ლენდროვერის სილამაზით და მიატოვებს თავისი ანებს. ვიარზე შემქდარი ქმარი ცოლს დაედევნება. მისი მოგზაურობა მოულოდნელად ხანგრძლივი აღმოჩნდება. ახალგაზრდა კაცი ბევრს ნახავს და გაიგებს: შეხვედება დიდი რელიგიების წარმომადგენლებს, რომლებიც მის თვალწინ პლანეტას ინაწილებენ, ისლამის დახმარებით კაცი თავზე ქუდს დაიხურავს, ხოლო ქრისტიანობის ზეგავლენით შარვალს შეიძენს. სახელმწიფო წყობილების აღმოჩენა მას პირადობის მოწმობის შეძენის აუცილებლობას აგრძობინებს, რაც შეეხება პარტიულობას, ახალგაზრდა კაცი წითელ-ყვლისაბვევიანი პიონერების შეკრებაში მიიღებს მონაწილეობას და ლოზუნგებსაც ააფრიალებს (სხვათა შორის, ლოზუნგები ქართულადაა დაწერილი). კაცი მონახავს თავის ცოლს და სახლში ბრუნდება, მაგრამ მისი სოფელი დაცარიელებული და გადამწვარია. ელგანტურ ტანსაცმელში გამოწყობილი დიდმკერდიანი სოფლის ლამაზმანების მსგავსად იერეც (ასე ჰქვია კაცს) ქალაქში გადაბარგდება საცხოვრებლად. სოფელში მხოლოდ ხის პატარა ქანდაკება — ღმერთი რჩება, მაგრამ მასაც ეცელება ცხოვრების წესი: ტროტუარის პირას, ხილაბანდზე დალაგებულ უკვე გამრავლებულ ქანდაკებას სუპენირების მოყვარულთ სთავაზობენ.

**დაკარგული სამოთხე**

უბიწოება და ბედნიერება იფერფლება მამონ, როცა ადამიანთა ჩვეული თანაცხოვრე-

ბის წესი ირღვევა. ამგვარად, იდეა ნათელი და გასაგებია. მაგრამ აზრს ავტორუფუგზულნი გვახვევს. იუმორთან შეზავებულად განწყობილი მაცურებელი და მომთხოვნი კრიტიკოსები ფილმში გაპარულ რამდენიმე უზუსტობას უეჭველად შეამჩნევენ, მაგრამ ამას არაერთი მნიშვნელობა არა აქვს, თუნდაც იმიტომ, რომ ოთარ იოსელიანი მორალისტი უფროა, ვიდრე ეთნოგრაფი.

ფილმში ვერც ერთ შემთხვევით გადაღებულ, თუ არამოტივირებულ კადრს ვერ ნახავთ. ეს უღარდელი, თავისუფალი ქართული საოცარი უბრალოებით სწვდება ყველაფრის არსსა და სიღრმეს. ვენეციის ფესტივალზე საბჭოთა კავშირის მიერ წარმოდგენილი საფრანგეთ-გერმანიის ერთობლივი ფილმის დიალოგები ადგილზევე შერჩეული არაპროფესიონალი მსახიობების მიერ ჩვენთვის უცნობ ენაზე ისმის, მაგრამ რამდენიმე ჩანართი საკმარისია, რათა თავისუფლად გავერკვეთ მოქმედებაში, რომელსაც ორი სიტყვით დაკარგული სამოთხე შეიძლება ვუწოდოთ.

**„პარტიული მარ, უპირველეს უოვლისა“**

„Le Monde“-ის კორესპონდენტის ინტერვიუ ო. იოსელიანთან:

— საქართველოში რახანია ფილმი არ გადავიღით... მოგზაურობა და საზღვარგარეთ მუშაობა უფრო გატაცებთ?

— მოგზაურობა არც ისე ცუდი რამეა. რა თქმა უნდა, ერთი ადგილიდან ფეხმოუცვლელად ცხოვრებაც შეიძლება, მაგრამ ფიქტობი, გალერებზე გატარებულმა წლებმა სერვანტესს კარგი სამსახური გაუწია, არც კობლინგისათვის იყო ინდოეთში მოგზაურობა უშედეგო. სხვათა შორის, რუსებმა ასეთი რჩევის მოცემა იციან ხოლმე: იცხოვრეთ იქ, თქვენთან — საქართველოში, ვადაილეთ ფილმები, იმუშავეთ, ჩვენ კი დროდადრო გაიხსენებთ და უცხო ქვეყნებში წარმოგადგენთ, როგორც ადგილობრივი, ხალხური შემოქმედების ფენომენს. ასეთი რამ მე არ მაწყობს.

— თქვენს ქვეყანაში დღეს ისეთი ზედსაყრელი ვითარებაა, რომ, ვფიქრობ, არ გააძვირდებათ იმის გადაღება, რაც გსურთ.

— ამ თემაზე საუბარი უზერბულად მიმანია. ჭერ ერთი, გორბაჩოვის ოპოზიციამ: მოხვედრა არ მინდა თუნდაც იმიტომ, რომ ბევრი იმათგან, ვისაც მე პატივს არ ვცემ, მის მოწინააღმდეგეთა რიგებში აღმოჩნდა. არც მის ბანაკში უფროსი მსურს. არ მინდა არც რაიმე დავაუდებამ ვეკუთვნოდე, არც რომელიმე კერპს ვემსახურო. ჩემს სამშობლოში სისხლიანი კომფლიქტები მოხდა. ეს დიდი ტრაგედიაა ჩემთვის და ყველასათვის. მეტსაც ვიტყვი: ისე მოხდა, რომ ფრანსცისკის მწუშნდავები დღეს მოწინავეთა რიგებში აღმოჩნდნენ, რაც მე გულს შირვეს ადრე, ტარკოვსკისა და ფარაჩანოვის მსგავს ადამიანებს ადვილად გამოარჩევდი მათგან, ვინც თავწაბრილ ცხოვრებას შეჩვეული იყო. დღეს კი, თუ შენი წარსული არ დაგმე, არააოხა ხარ. არც რეტროგრადობის უფლება დაგვიტოვეს.

— როგორ, თქვენ გცერთა, რომ თქვენთვის რეტროგრადობის დახამტყიცებლად ხამხრეთ აფრიკაში უტოპიური საზოგადოების ხამძიებლად წასვლა იკარგება?

— მე ქართველი ვარ, უპირველეს უოვლისა და სწორედ ამით განისაზღვრება ჩემი ეთოია, კულტურა, სამყაროს აღქმა. სწორედ ამ კრიტერიუმებით ვცხოვრობთ მე და ჩემი მეგობრები თბილისში. სოფელი, რომელიც აფრიკაში გადავიღე, უტოპიური კი არა, რეალურად არსებული ცხოვრების მოდელია.

### — რატომ აირჩიეთ ხენგალი?

— მე სპილოს ძელის სანაპირო და გვიწეებისაუც კი მოვიარე, და ამ ადგილს სრულიად შემთხვევით წაეაწყდი. ალაღად მჭერა, რომ თუ რაიმე მისია გაქვს შესასრულებელი, უზილავე ზელი გზას უმკველად მიგიითითებს. ისე მართლაც წარმოუდგენელი იყო ამ ქაოტურ კონტინენტზე მიგვეკვლია ისეთი სოფლისათვის, სადაც ადამიანები მშვენივრად არიან გაზღდილი, და ამასთანავე არც სიხარბე და არც დამწვრილმანება ეტყობათ. ყველაფერთან ერთად ისინი მშვენივრად მღერიან. რა

თქმა უნდა, მოვიხიბლუე, რადგან კარგი სიმღერა დღეს დიდი იშვიათობაა.

### — სცენარის დაწერამდე სოფელში ცხოვრობდით?

— როგორც უოველთვის, თავიდან ბოლომდე მოგონილი ამბის ჩონჩხი მიტრიალებდა თავში. ეს ამბავი წარმოსახვითი ქვეყანაში უნდა მომზდარიყო, რადგანაც რეალობა, როგორც თქვენ იცით, ჩემი შემოქმედების ამოსავალი წერტილი არასდროს არ უოფილა. მევე ვიფიქრე, რომ ჩემს მიერ მოგონილი ამბავი უფრო რელიეფურად წარმოჩნდებოდა ისეთ ადგილას, სადაც ტრაქტორები არასდროს უნახავთ. სწორედ ამიტომ გადავწყვიტე აფრიკაში გამგზავრება. მე ვერ დავიჩემებ, რომ იმ ადგილებს შბოლოდ ფუნქციონალური დატვირთვა აქვთ და მათში აფრიკელი არაფერია. ამის გამგონე შეაკანიანი ინტელექტუალები დამწამებენ, თითქოს მე მათ არააოხად მივიჩნვე. იგივე ინტელექტუალები დამიჩერებენ, თუ განუცხადებ, რომ ფილმი გადავიღე ჩემს მიერ აღმოჩენილ რეალურად არსებულ სოფელში, რომლის უოფა-ცხოვრება დეტალურად განვჭვრიტე.

— სოფლის მკვიდრთაგან თუ შეიძინეთ რაიმე? მათ აღბათ ხორცი შეახხეს თქვენს ფილმს...

— იცით, ისინი შესანიშნავად ცეკვავენ, აქვთ ადექვატური რეაქცია, მათ შეავსეს და გამოკვებეს ჩემი ფილმი. დიალოგებზე ყუარადლება არ გამოიხვეილებია. სიტუაციის ასახსნელად გამოვიყენე რამდენიმე ჩანართი. მე ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ ფილმში უსიტყვოდაც ყველაფერი გასაგები და გამჭვირვალეა. ზეპირ დრამატურგიაზე საერთოდ უარი ვთქვი.

— ძლიერი, ზორბა ქალებით მოხიბლული ჩანართი... თანამდევრულად უჩვენებთ ქალებს, რომლებიც ნიანგხაც უმკლავდებიან და მშვილდსაც კარგად ფლობენ. მსგავსი ამორძალების გვერდით მამაკაცები თეთრეულს ავლებენ...

— გვონებ, გართობა არავის ეკრძალება. მყოურებლისათვის მინდოდა მენიშნებინა.

რომ ეს ამბავი ზღაპარია და მისი რეალობად აღქმა აუცილებელი არ არის. ამასთანავე, ძლიერი ქალის სახე ჩემს შესხივებას ვერ კიდევ ომის დროიდან შემორჩა, იმ დროს მამაკაცები ფრონტზე იყვნენ, ხოლო ყველაზე მძიმე სამუშაოს ქალები ასრულებდნენ. ისინი ჰკრიდნენ ტყეს, ნადირობდნენ, კლავდნენ საქონელს, სუსტი, დახვეწილი და განებივრებული ქართველი თავადის ასულები ციმბირის ბანაკებშიც იყვნენ გადასახლებული, მაგრამ ბევრი მათგანი გადაარჩა. ქალის გამძლეობაში ღრმად ვარ დარწმუნებული.

### — როგორ მიდიოდა გადაღება?

— შესანიშნავი გადაშლები ჩვეუფი მყავდა შერჩეული. საოცარი ტაქტის გრძობით გამოირჩეოდნენ და ადვილდაც შეძლეს სოფლებთან კარგი ურთიერთობის დამყარება. თავდაპირველად კი სოფლის მკვიდრნი უნდობლად შეპყრებდნენ ყველას, ვინც კინოგადაშლებ ჩვეუფი იყო გაერთიანებული...

სამედნიეროდ მოსახლეობა ძალიან კეთილი აღმოჩნდა, თორემ თუკარა სიცხესა და მოზუზუნე მწერებში მუშაობა ძალზე გავგიჟებდა. გამოგიტყდებით, რომ აფრიკის ამ პატარა სოფლის მაცხოვრებლებში, უფრო აშკარადაც კი, ვიდრე საქართველოში, მე დავინახე და შევიგრძენი ის, რასაც სოფლის კულტურას ვუწოდებ.

„Liberation“. 1968 წ., 6 აგვისტო

### იოსელიანი: „პარტოვლი აზრიაპაში“

იოსელიანის თვლებში ირონია შეიმჩნევა. სვანეთის მთების მკვიდრისათვის დამახასიათებელი კეთილშობილი გარეგნობა, თითქმის მელოტი თავი, მთის მზით გარეუფული მოვარძო პირისაზე და მოხდენილი უღვაშები— ასეთია ოთარ I, რომელიც ცოტა ხნით მაინც დაწყნარდა, რაც იმას ნიშნავს, რომ მის შეუძლია სინდისის ქენჯნის გარეშე მისდიოს ქართული ჰედონიზმის ორ თავისუფალ სახეობას — იყოს გარეგნულად უღარდელი და იკამათოს ბაბუსის სიკეთით შეხურებულ მეგობრებთან. ლაროშელის ფესტივალმა და ბობურში გამართულმა რეტროსპექტივამ სულ

რიოდვე წლის განმავლობაში კავასიის ხეობილიონიანი რესპუბლიკის კინოპროდუქცია გავავინა. ამ რეტროსპექტივამ და ჯერ კიდევ 1968 წელს, კანის ფესტივალზე პრეზირებული\* ოთარ იოსელიანის შემოქმედებამ დაგვარწმუნა, რომ იუმორი და სოციალური კრიტიკა საბჭოთა ადამიანის ღირსებადაც შეიძლება ჩაითვალოს.

ცხოვრების ხელოვნება საბჭოთა კავშირში თურმე საჯაროობის გარეშეც არსებობდა! „იყო შაშვი მგალობელი“, „გიორგობისთვე“, „პასტორალი“ — ოცი წლის შემდეგაც კინონათლოლოგიის სამ შეუღდარებულ სამკაულად რჩება. ახალი ფილმისათვის ოთარმა განებივრებულ დასავლურ თვალს სასწაულად გადარჩენილი აფრიკის პატარა კეთზე შეარჩია. ოთარ იოსელიანი დაბრუნდა აფრიკიდან და ამ მიწა-წყლის ხალხით, ცხოვრების წესით და ურთიერთობის დამყარების უნარით მოხიბლული ჩანს.

ფილმი პანორამულია.

**კითხვა:** თქვენი პერსონაჟები მუდამ ბედის კუდიმ დაქერას ლამობენ და ამის გამო სოციალური თამაშის შეაგულში ექცევიან. ჩვენ როგორები ვართ ახლა თქვენს თვალში?

**პასუხი:** ფილმის შექმნა ყოველთვის ორგანიზებულ ქაოსზე იყო დამყარებული. ადამიანი თავისი მიზნისაკენ მიისწრაფის, მაგრამ უშეტესწილად საწადელს ვერ აღწევს. ადამიანები ერთმანეთს ხედებიან, ეკამათებიან... მე მათ ვუთვალთვალე, თითოეულს თავისი ცხოვრება ჩემსავით რომ დაენახა და შეეფასებინა, უფრო თამაში და თავდაჯერებული იქნებოდა. ადამიანებთან ურთიერთობა გვაბედნიერებს და გვაუბედურებს კოდეც... განშორებაც ხომ არ არის გამორიცხული... ამასთანავე უკან არასდროს ვიხევთ, რადგან იმედს არ ვკარავთ და გვჯერა, რომ მომავალი შეხვედრა თუ ურთიერთობა უფრო აზრიანი და მნიშვნელოვანი იქნება. ჩემი მოწოდებაც იმაში მდგომარეობს, რომ მოვაწესრიგო, ლოგი-

\* როგორც ჩანს, ავტორი ფილმისთვის ვერც სადღესასწაულის პრემიას ახალგაზრდა რეჟისორის პარტიკული და მეორე ფილმისათვის, რომლიც ი. იოსელიანი 1968 წელს პარიზში დაქოლდოვდა (რედ.)

კა მოვეუბნო და ერთგვარი ტოპოგრაფიკით შევეჭმნა იაპონელების, აფრიკელებისა თუ ჩვენს მიერ განცდილ და გააზრებულ ცხოვრებისეულ მომენტებში. ჩემს ფილმებს ხელმეორედ არასდროს ვნახულობ. ალბათ იმიტომ, რომ ერთხელ უკვე მოწესრიგებული მატერია გადასინჯვისას ყოველგვარ ინტერესს კარგავს. თითოეული ფილმი მაყურებლისადმი ერთგვარი მიმართვაა. ამის შემდეგ ფურცელი უნდა გადაიშალოს.

**კითხვა:** რა მნიშვნელობა ჰქონდა ოთარ იოსელიანისათვის აფრიკაში ფილმის გადაღებას?

**პასუხი:** აფრიკაში სხვების მიერ გადაღებული სურათების, უფრო ზუსტად ფოტოსურათების დათვალეობისას აღმოვაჩინე, რომ იქაურებს განსაკუთრებული გამოხედვა აქვთ. წმინდა ადამიანური თვალსაზრისით ამას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ჩემთვის. მათი ნაღვლიანი, თითქოს გაუინჯული, მაგრამ მოთვალეულ მზერა თითქოს გვაფრთხილებდა — ყველაფერი ამოა და წარმავალია და ამიტომ მონაწილეობას არაფერში მივიღებთო. კიდევ ერთი მიზეზი იყო: თეთრკანიანებმა თავი მომაბეზრეს. ფილმის მთავარ მოქმედ პირებს მე ვივაწერე ყველაფერი ის, რასაც ადამიანთა ურთიერთობაში მუდმივ ელტურულ ფასეულობად მივიჩნეე. ლაბორატორიული სამუშაოა ფილმის სათაური „და იქნა ნათელი“ ერთგვარ ირონიულ განზომილებასაც კი იძენს, რადგან შემოქმედებითი პროცესის დასაწყისში ადამიანს ყველაფერი გაწონასწორებული და მარტივი ეჩვენება. ეს მერე, მოგვიანებით დგება ყველაფერი ყირაშალა... მე მინდოდა ცხოვრებაში იდეოლოგიის შექრის ანალიზის გაკეთება და ამ პროცესით გაყალბებული ადამიანური ურთიერთობების ჩვენება. დიოლარების ტომით დასახლებულ სოფელ ჭილიუში ფილმის გადაღება ძალიან მზიარული აღმოჩნდა. ამ ადგილებში მოსახლეობას კიდევ ასსოვს ათასგვარი საინტერესო სიმღერა, ძველი ადათ-წესებები ხელშეუხებელი და მკაცრია.

რა გამოვიდა? ფილმი, რომელიც სხვების მსგავსად, იგივე მეტაფიზიკურ რაზს ამჟღავნებს, მაგრამ ყოველთვის უცნობ ენაზეა შექმნილი.

ფილმში ბევრს ლაპარაკობენ, მაგრამ სწავლიერად დაეწერინე მუსიკის და მხატვრის მსგავსი გართობისათვის ფულის შოვნა, რა თქმა უნდა, არც ისე ადვილია. საბედნიეროდ, კიდევ შემორჩენენ ისეთი პროდიუსერები, რომლებიც ფილმის გადაღებაზე უფრო ფიქრობენ, ვიდრე მოგებაზე.

**კითხვა:** ერთ-ერთი პიროვნებათაგანი ხარო, ვინც საბჭოთა კავშირი სხვაგვარად წარმოგვიდგინა. თქვენი გმირები ბოლომდე დადებითი პერსონაჟები არ არიან. სიზარმაცის განდიდებაც ჰქარბად მოჩანს თქვენს ფილმებში. დღევანდელმა საბჭოთა რეალობამ ხომ არ გაგასწროთ?

**პასუხი:** დიდი ხნის მანძილზე კონსერვის კოლოფში ვიყავით გამოწყვედულები. ალბათ ამიტომაც შემოგვრჩა ძველი, არქაული მენტალობა. დედამიწაზე სხვაგვარი ცხოვრების მოწყვედ მინდა დაერჩე. დღევანდელი გაორება თავისთავად ძალზე საინტერესოა და ერთი პარადოქსის გამოშხუტურების საშუალებას გვაძლევს: არავინ იცის რა არის კარგი და რა არის ცუდი... ჩვენ კიდევ ბევრი ტრაგედიის მომსწრები ვავხდებით, რადგან სწორედ დღეს იკეთება მყოფესა და ბუღალტერის კონფრონტაცია ჩვენ კი მზად არა ვართ. ამ შეჯახებაში ბევრს დაეკარგავთ და შედეგიც ტოლფასი არ იქნება... რანი ვიქნებით — კაპიტალისტები, საქმოსნები, ბურჟუა? რა მომავალი გველის? ჩვენი სიმღერები, მაგალითად, გაქრება... ჩემს შემოქმედებაში მხოლოდ იგავების ჩვენება შეეძელი. ალბათ ამიტომ ვატრიალებ ერთი და იგივე თემას. აფრიკულ ფილმი ჩემს სამშობლოში მიღებული გამოცდილებიდან ამოიზარდა. ერთადერთი, რაც არ შემძლია, ეს ფილმების პოლიტიზაციაა. ჩემი შემოქმედებისათვის დამლუპველი აღმოჩნდება აზრის პირდაპირ გამოთქმა, ვინმეს საწინააღმდეგოდ რაიმეს დაცვა. ყველა რევოლუციის გამოცდილებამ აშკარად დაგვანახა, რომ მსგავსი რამ მავნებელი და უშედეგოა. რა სპიკროა თავი დააღწიო ნიანგის ქილებს იმისათვის, რომ ზვიგენს ჩაუვარდუ ხახამი? ზოგი-

ერთი საბჭოთა ფილმი, რომელიც ბევრმა საბჭოთა კავშირისათვის მეტად მნიშვნელოვან ნაწარმოებებად მიიჩნია, კინოს ისტორიაში ათასწერ ნანახის ღა გაგონილის სპეკულაციაა და სხვა არაფერი. დიქტატურა, სიმშათიური და კვიანი მსხვერპლი, მოსულელო დიქტატორი... კეთილი ადამიანი, ბოროტი ადამიანი! და წინასწარდასახული და ნებადართული დასმენა... საშინელებაა! მეზიზღება ასეთი რამ!

**კოხვა:** თქვენი აზრით, ვინ არის შენდობის ღირსი — თქვენს უკანასკნელ დოკუმენტურ ფილმში ნაჩვენები ტოსკანელი ბერები პატარა მონასტრიდან, თუ ჭილიუს მოსახლეობა?

**მასუხი:** ბერებიც პესიმისტები და სუსტები არიან. მათ ბრძოლაზე უარი თქვეს და ცხოვრებას განერიდნენ.

პრინციპში, ისინიც მათგან მიეკუთვნებიან, რადგან იმ წესებს დაემორჩილნენ, პიროვნულს რომ ანადგურებს და თრგუნავს. სევედის

მომგვრელი მეჩვენება ბერების ცხოვრება მათ შორის ბევრი ახალგაზრდა იყო. ბევრი ხუმარა... მაგრამ ყველა ბერის სამოსი მოდ შებოჭილი ჩანდა.

აფრიკელების ცხოვრებას ზოდი, ვედილობდი დამენახა მათი პატარა-პატარა სიხარული. მათი ბედნიერება და ამასთანავე მეჩვენებოდა როგორ ეპარებოდა ამ პატარა იზოლირებულ სამყაროს ცივილიზაცია, როგორ იზრდებოდა ცივილიზაციით მონათნილი გაქრობის საშეშროება. ამ ხალხის დაჩქარება ან ხელის წაყვრა მომაცვინებელია მათთვის. მე ძალიან შეეცადე რომეოსა და ჭულიეტას ამჟავი გამეწვევტა იმ წამზე, როცა მათ იციან, რომ ერთმანეთი უყვართ, მაგრამ მონტეკისა და კაპულეტის შეურიგებელი შტრობაც გაენობიერებული აქვთ. სწორედ ამ მომენტში ჩვენ ყველა ერთად წამოვიძახებთ: ღმერთო ჩემო! რა ეშველებათ?

ფრანგულიდან თარგმნა  
D. ლოლოვაჩიძე.

# ქ რ ო ნ ი კ ე

30 წლის წინ ფრანდ „საბჭოთა ზელოვნების“ რედაქციამ ჭერ კიდევ კონსერვატორიის სტუდენტს მუსიკისციოდნე ნანა ქეთარაძეს გზა დაუღოცა მუსიკალური პედაგოგისტიკის რთულ სარბიელზე და იმყოფვე განპირობა მისი ხანგრძლივი თანაშრომლობა რესპუბლიკის სხვადასხვა ფერნალ-გაზეთების რედაქციებთან.

პირველ სტატიებში გამოკეთილმა სიდიდურმა პროფესიულმა ცოდნა, მუსიკალური და ლიტერატურული სუბის შეწყოლებამ განპირობა ახალგაზრდა მუსიკისციოდნის მოწვევა ფერნალის მუსიკალური განუფილების გამგედ

(1961-1965 წწ.). აღნიშნულ პერიოდში მისი რედაქციით ქვეყნდებოდა ქართული მუსიკალური ცხოვრების სხვადასხვა მოვლენებისადმი მიძღვნილი სტატიები, ხოლო 1965 წლის „საბჭ. ზელოვნების“ მთელი ნომერი (№ 5) მისი ინიციატივით მიძღვნა საქართველოში ჩატარებულ დიდ მუსიკალურ ფორუმს „მედიკაკასიის მუსიკალურ გაზაფხულს“.

ს. ქეთარაძის ინტერესებს წრეში შედის ნარკვევები ქართველ კომპოზიტორთა ახალ ნაწარმოებზე, ეროვნული მუსიკის სხვა-

დასხვა პროცესების კვლევა, რეცენზიები საოპერო დადგმაზე, სიმფონიური და კამერული მუსიკის მნიშვნელოვან კონცერტებზე, შემოქმედებითი პორტრეტები კომპოზიტორებსა და შემსრულებლებზე, აღსანიშნავია მისი სტატიები „ს. პროკოფიევი ქართულ საოპერო სცენაზე“ („საბჭ. ზელ.“ 1964, № 12), რ. შტრაუსის „სალიმეს“ დადგმასთან დაკავშირებით „საოპერო ზელოვნების დღესასწაული“ (ვაზ. კომუნისტი“, 1963, 2/111, № 158), პოლემიკური წერილი პ. კვტრნაძისა და რ. სტურუას ახალ საოპერო დადგმაზე „პასიონები

ანუ ირა „მუშაობის წამება“ („ლიტ. საქართველო“, 1984, №111, № 14). წერილები ქ. კახიძეზე, ლ. იაკობიძეზე, ვ. ჩანავაზე, ნ. ბრეგვაძეზე, ც. ტაბუკაძეზე, ნ. ხარაძეზე, საბელშიფო სიმფონიურ და კამერულ ორკესტრებზე, ს.ხ. დამსახ. სამებთან კვარტეტზე და სხვა. იგი ავტორია 200 შტაბი პუბლიკაციისა.

განსაკუთრებული ადგილი უკავია ნ. ქავთარაძის სამეცნიერო საქმიანობაში ქართულ პროფესიულ მუსიკაში პიესებისა და მუსიკის ურთიერთობის საფუძველზე მიზდინარე პროცესების კვლევას. აღსანიშნავია მისი სადისერტაციო ნაშრომი „კუფა-ფუაველას ეპოსი და მისი ზეგავლენა ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაზე“, ა. კვავაძის 150 წლის საიუბილეო შემქმნელი ნაშრომი „ა. კვავაძე და კომპოზიტორული აზროვნების პროცესები“, რომლის შემოკლე-

ბული ვარიანტი დაისტამბა „საბჭ. ბელოვენებაში“ (1988, № 1). ნ. ქავთარაძე მუშაობს აკად. წერეთლის, ნაიკლოზ პარათაშვილის, ვალენტინ ტახიძის, ანა კალანდაძის, შოთა ნიშნიანძის პიესების საფუძველზე შექმნილ ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებების შეცნობურულ შესწავლაზე. აღნიშნული ნაშრომები გამოირჩევა მასალების საფუძვლიანი ცოდნით, კვლევის ადგილი, მკაფიო ესთეტიკური პოზიციით და მძალად პროფესიული დონით.

30 წელია, რაც ნანა ქავთარაძე სისტემატურად დანაშრომლობს საქართველოს ტელევიზიის სახელმწიფო კომიტეტის მუსიკალურ რედაქციასთან და პროპაგანდას უწყვეტ ქართული, საბჭოური თუ საზღვარგარეთული მუსიკის საუკეთესო ქმნილებებს. აქაც თავისი პროფესიული პასუხისმგებლობით, მტკიცებულებას კულტურითა და სი-

სადილო იგი ცდილობს მუსიკის მძალად ბელოვენებას ქართველურ-საბჭოურ მკვლევარებთან.

1965 წლიდან ნ. ქავთარაძე არის სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის წევრი და აქტიურად მონაწილეობს რესპუბლიკურ თუ საკავშირო კონფერენციებში, 30 წლის პედაგოგიურმა გამოცდილებამ განაპირობა ნ. ქავთარაძის შიწვევა თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიის კათედრის გამგედ. სადაც დიდი პასუხისმგებლობით იღვწის ამ რთულ და პასუხსაგებ უბანზე.

ფურანლი „საბჭოთა ბელოვენება“ მხარს უჭერს კომპოზიტორთა კავშირის გადაწყვეტილებას მინიჭოს ნ. ქავთარაძეს „ბელოვენების დანაშაურებელი მოღვაწის“ წოდება.

მ. ანგბაძე

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»  
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 1, 1990

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ  
ГРУЗИНСКОЙ ССР

Анна Чавчавадзе

ОТ ГОСУДАРСТВА К НАЦИИ

Рецензируется новый спектакль Сухумского Государственного театра им. К. Гамсахурдия «Борьба за престол» Г. Ибсена, который был представлен на суд тбилисского зрителя во время гастролей труппы в столице Грузии (стр. 2).

Реваз Сирадзе

К ВОПРОСУ О ГРУЗИНСКИХ  
ПАРАДИГМАТИЧЕСКИХ ОБРАЗАХ

В статье рассматриваются парадигмы грузинского образного мышления. Парадигмы

проанализированы в аспекте языкового мировосприятия (языковой модели мира). Основной парадигм признается «национальная установка», выраженная в языке (стр. 10).

Дмитрий Туманишвили

ОБ АБХАЗСКОМ ЗОДЧЕСТВЕ

Статья о памятниках зодчества Абхазии, в частности — о средневековых храмах, церквях (стр. 23).

Гулбат Торაძე

МУЗЫКА — ЕЕ ЖИЗНЬ

Статья о творческом пути профессора Тбилисской консерватории Тамары Чареквишили



— воспитателя многих поколений грузинских музыкантов (стр. 29).

**Майя Хведелидзе**

### ИТАЛЬЯНСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ В ГРУЗИИ

Автор знакомит читателей с деятельностью одного из пионеров итальянского кино Джовани Батиста Витроти, побывавшего в Грузии в начале века, основавшего в Тбилиси киностудию и снявшего на Кавказе десятки короткометражных фильмов, в том числе: «Город Батуми», «От Тбилиси до Млет», «Экспедиция на гору Казбек», «Обычай и костюмы Кавказа», «Военный парад в Тбилиси», «Тбилиси, столица Кавказа» (стр. 32).

**Василий Кизиадзе**

### ЧТО СКАЗАЛА ГРУЗИНСКОМУ НАРОДУ «РОДИНА»?

Автор повествует об исторических реалиях постановки пьесы Д. Эристави «Родина» на грузинской сцене, а также о резонансе, который имел этот спектакль среди грузинской общественности (стр. 38).

**Георгий Гвахария**

### АКТЕР И ЕГО ЛИЧНОСТЬ

Разговор о профессии киноактера, начатый статьей режиссера Отара Иселiani (см. «С. Х.» № 12, 1989), продолжает кинокритик Г. Гвахария (стр. 50).

**Гиви Габуниа**

### АРХИТЕКТОР АНТОНИО ГАУДИ

Статья о выдающемся испанском зодчем конца прошлого века, произведения которого украшают Барселону. Творчество Гауди отмечено широким диапазоном — он является также талантливым конструктором, живописцем, скульптором и дизайнером (стр. 57).

**Рауль Лагвилава**

КИНО И СОЦИОЛОГИЯ

Статья сотрудника Научно-исследовательской лаборатории языка и структуры кино ТГУ Р. Лагвилава посвящена вопросам взаимоотношения и взаимодействия кино и социологической науки (стр. 62).

**Пиер Паоло Пазолини**

### ПОЭТИЧЕСКОЕ КИНО

Вниманию читателей предлагается фрагмент доклада выдающегося итальянского поэта, эссеиста, режиссера, теоретика кино, П. П. Пазолини «Поэтическое кино», в котором автор рассматривает специфику аудиовизуального творчества в сравнении с литературным и предлагает исследователям один аспект изучения экранного творчества, позволяющий размежевание «лингвистических» и «эстетических» уровней (стр. 71).

**Этери Гугушвили**

### ВСТРЕЧА С ВЫСОКИМ ИСКУССТВОМ

Автор делится своими впечатлениями от гастрольной балетной труппы Ленинградского Государственного академического театра оперы и балета им. Кирова, успешно прошедших в Тбилиси осенью прошлого года (стр. 77).

### СИЛА КРАСОТЫ

Обзорная статья о графических и живописных произведениях известного скульптора, народного художника СССР Мераба Бердзенишвили. В номере печатаются цветные и черно-белые репродукции его работ (стр. 94).

**Носиф Затеншвили**

### АФОНЦЫ

Статья посвящена начальному периоду существования знаменитого Иверского монастыря на Афоне, основанного более 1000 лет назад, в особенности двум наиболее выдающимся представителям афонского грузинского братства Эпифаном (Ефимью) и Георгии

Святогорцам. Своими трудами и переводами произведений духовной литературы они сыграли исключительную роль в истории грузинского языка и культуры, но деятельность и интенции этих подвижников не ограничивались национальными рамками. Факты их жизни и творчества, в частности создание Эпифима Святогорцем греческой версии повести Варлама и Иосаафа, которая приобрела всеевропейское значение, или выступление Георги против греко-латинских распрей в канун раскола 1054 года, свидетельствуют о присущей им широте духа и общехристианских интересов. Эту широту они восприняли от национальной традиции и, запечатлев ее жизнью и делами, завещали своим потомкам (стр. 99).

**Нодар Гурабанидзе**

**РЕЖИССЕР РОБЕРТ СТУРУА**

«Неужели человек — всего лишь это» — так называется заключительная глава книги Н. Гурабанидзе о выдающемся грузинском режиссере Роберте Стуртуа. В ней автор анализирует постановку «Короля Лира» на сцене театра Руставели (стр. 111).

**ЛАВРЕНТИ БЕРИЯ И ТЕАТР**

**РУСТАВЕЛИ** 

**საზღვროთა**

Журнал начинает публикацию документов и писем, проливающих свет на трагические события конца 30-ых годов, связанные с насильственной гибелью великого грузинского режиссера Саидо Ахметели. В номере печатается стенографический отчет заседания Бюро Закавказского краевого комитета Коммунистической партии (большевиков) от 25 июля 1935 года. Текст к публикации подготовил театровед Губаз Мегрелидзе. Предисловие и комментарии его же (стр. 126).

**«И СТАЛ СВЕТ» ОТАРА ИОСЕЛИАНИ**

В сентябре 1989 года на Международном кинофестивале в Венеции призом за режиссуру был отмечен фильм О. Иоселиани «И стал свет», созданный грузинским кинорежиссером в Африке, при содействии французских и западногерманских продюсеров. Вниманию читателей предлагаются материалы французской прессы об этом фильме (стр. 152).

გადეცა წამოგება 21. 11. 89 წ.  
 ხელმოწერა დასაბუქდა 19. 01. 90 წ.  
 საბუქი ქალაქი 525.  
 ქალაქის ფორმატი 70×108/16  
 ფიზიკური ნაბეჭდი თამაში 10,5  
 სადრატეგო-საგამომცემლო თამაში 19,65  
 შეკვეთა № 2513. ეკ 01919. ტირაჟი 6000.

ქრანსლში დაბეჭდილია შ. ბაბოვის,  
 ი. ხაბოვის და ი. ცუკანტრაძის ფორტა-  
 ები.

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

საქართველოს კაცენტრალური კომიტეტის  
 გამომცემლობის სტამბა, თბილისი, ლენინის ქ. № 14.  
 ტელ. 93-93-59.

საქართველო  
ბიზნისი



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳԼԽԱԿ  
ՅԵՐԵՎԱՆԻ ՄԱՐԿԱԿ

