



ქართული  
ნაციონალური  
ბიბლიოთეკა

საჭაჭოთა  
ზელოვნება

ISSN 0132-1307

5  
1989



# ს ა გ ჯ რ თ ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ჯ ა

5 • 1989

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
ქოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:  
ზურაბ აბაშიძე  
(პასუხისმგებელი მდივანი),  
აკაკი ბაჩრაძე,  
ვახტანგ ბერიძე,  
ნოდარ გაბუნია,  
ლილი გვარამია,  
ვასილ კიქნაძე,  
ნოდარ მგალოზლიშვილი,  
ზურაბ ნიქარაძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
რევაზ ჩხეიძე,  
ანტონ ფულაუაძე,  
ნიკო შავჭავაძე,  
ნოდარ ჯანაბერიძე.

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ჟურნალისმწერობა  
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი კავალე შივაჩიძე

საქართველოს კვ. ცენტრალური  
კომიტეტის გამოშვებულა.  
თბილისი, 1989



# ნომერები:



მერაბ ბერძენიშვილი —  
 ეს შემართება არ დამცხრალიყოს . . . . . 126

## თეატრი

ალექსანდრე დოლობერიძე, კახა ტრაპაიძე, გიორგი ცვიტიშვილი —  
 თეატრალური ხელოვნების კრისტივი . . . . . 2

ნოდარ გურაბანიძე —  
 „მცხუნვარე“ კივისა და წყნარი სპექტაკლი . . . . . 15

ელგუჯა მენაბდიშვილი —  
 პრობლემა: მავთურბედი . . . . . 28

მიხეილ კალანდარიშვილი —  
 როსინი, მემორბერი და დიკლივიტი . . . . . 32

ნათელა არველიაძე —  
 საბასტროლო მოგზაურობის დღიური . . . . . 73

„ალუბლის ბაღი“ ბრუკლინიდან . . . . . 151

კახა იოსელიანი —  
 დედოფალი მარია (პიესა) . . . . . 129

## კინო

რას ვფიქრობთ ქართულ კინოზე . . . . . 8

ფილმი ქართველ ებრაელებზე . . . . . 99

„ბრძანებებს ვერაფრით ვერ ვიბრუნებ“ . . . . . 149

## მხატვრობა

ბაუხუანარ ფრთა შუაქი . . . . . 44

რუსუდან ჯაფარიშვილი —  
 მცირე მოგონება . . . . . 47

ნიკო ხუღავა —  
 ანტიკური ხანის სამკაულები ლეჩხუმიდან . . . . . 51

ეთერ ციციშვილი —  
 პირველი კარსონალური . . . . . 78

## მუსიკა, ძორობრაფია

მანანა ახმეტელი —  
 აკომპანიატორი — მწიგნობარი . . . . . 85

ვაჟა ჩაჩავა —  
 კონცერტმეისტრის ჩანაწერები . . . . . 91

მარგარიტა ვაჩნაძე —  
 ზოროვინი და მისი კინანტური ხელოვნება . . . . . 105

თამარ მესხი —  
 ქართული ძალაქური სა-ემდერო შემოქმედება . . . . . 117

ნონა გუნია —  
 მებრ სიზუსტე ბენარტობა . . . . . 147

მაიკლ ჯექსონი —  
 ზუსტ რეკონსტრუქციას . . . . . 152

ვალერი ახათიანი —  
 ბერძენულ-ქართული კულტურული ურთიერთობის ისტორიისათვის . . . . . 59

გრიგოლ რობაქიძე —  
 მზის ხანა ქართველთა . . . . . 102

ს ა გ ჯ რ თ ა  
 ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა

№ 5 1989წ.



# თეატრალური ხელოვნების პრესტიჟი

ალექსანდრე ლოლოვაჩიძე,  
კანსა ტრაპანიძე,  
გიორგი ცაიტიშვილი

ცხინვალში პირველად ჩასულ კაცსაც კი შეუმჩნეველი არ დარჩება ირგვლივ გამეფებულ ინერტულობის უსაშველო სენი, რომელიც ყველაფერში გამოსჭვივის, იქნება ეს ქუჩების კეთილმოწყობლობა, ქალაქში გამეფებული უსუფთაობა თუ სხვა. აუტანელი, სისხლის გამყინავი ხელჩაქნეულობა, გულგრილობა იგრძნობა ადგილობრივი მოსახლეობისაგან საკუთარი მხარის, ქალაქის მდგომარეობისადმი. ყველაფერი უპატრონოდ, უგულუშემატიკვროდ მიტოვებულს ჰგავს, ამიტომ გასაკვირიც არ არის თეატრის (რადგან ამჟერად ჩვენს სტუმრობის მიზეზი სწორედ თეატრის დღევანდელი სატიკვარი და პრობლემები გახლდათ) მდგომარეობა, რადგან არც ნებისმიერ სხვა სფეროს ადგას უკეთესი დღე.

რად ღირს თუნდაც სოფელ თამარაშენში ცნობილი ქართველი საზოგადო და თეატრალური მოღვაწის, ცხინვალში სცენისმოყვარეთა წარმოდგენების სულისჩამდგმელის, ქართულ ენაზე უილიამ შექსპირის პიესების უბადლო მთარგმნელის ივანე მაჩაბლის მშობლიური სახლის მაგალითი. იქ ყველაფერი გაცამტყერებულ-გაუბედურებულია. ამ შენობაში ჭერ იყო და სასოფლო-სამეურნეო ტექნიკუმი ფუნქციონირებდა, შემდეგ საბავშვო ბაღი, ბოლოს, როგორც იქნა, სახლ-მუზეუმის შექმნა გადაწყვეტილით, იმ დროისათვის შენობა უკვე დაქვევის პირას იყო მიყვანილი, ხოლო საგვარეულო [ავეჭნ და ნივთები დატაცებულ-მითვისებული. მრავალი წლის განმავლობაში ცეცხლის დასანთებად გამოიყენებოდა და იწვოდა ივანე მაჩაბლის ხელნაწერები. უნიკალური მარანი, რომელშიც ქვევრების ავსება ზიარ ჭურჭლის პრინციპზეა აგებული, დღეს უვარგისი ნივთების

ბინძურ საკუჭნაო-საწყობად არის გადაქცეული. მაგრამ ახლა უკვე რამდენიმე წელია მწერალთა კავშირის გადაუწყვეტია სახლ-მუზეუმის აღდგენა-რეკონსტრუქცია და ამისათვის საჭირო სამუშაოც ჩაუტარებია. მიუხედავად ამისა, გულგრილობის სენს შეუპყრია აქაურობა. ჭერ ერთი, სამუშაოები უკვე რამდენიმე წელიწადია ძალიან ნელ ტემპში მიმდინარეობს. მეორე, უფრო აღმაშფობელი ის არის, რომ მშენებლობის დამკვეთს — საქართველოს სსრ მწერალთა კავშირთან არსებული მხატვრული თარგმანისა და ლიტერატურული ურთიერთობების საქმეთა მთავარ სარედაქციო კოლეგიას და პროექტის ავტორებს ძალზე „გონებაბახვილურად“ გადაუწყვეტიათ ჩამოსულნი სტუმრებისათვის აგებული დასასვენებელი სახლის, სასტუმროს მაჩაბლისეულ სახლთან დაკავშირება. ეს „ვირტუოზულად“ შესრულებული კომპლექსი ასე გამოიყურება: ივანე მაჩაბლის სახლ-მუზეუმის შენობის უკანა კედელი უშუალოდ ეკვრის თანამედროვე ტიპის სასტუმროს. დამპროექტებლები და მშენებლები უფრო შორსაც წასულან თავიანთი ფანტაზიით, და მნახველ-დამსვენებლები რომ უფრო კომფორტულად გრძნობდნენ თავს, სახლ-მუზეუმიდან სასტუმროში პირდაპირ გაუჭრიათ გასასვლელი კარი. გასაკვირია პროექტის ავტორების, მშენებლების და მწერალთა კავშირის ამგვარი ერთსულოვნება და აზრთა ერთიანობა.

ჩვენს მიერ ცხინვალში გატარებული სამი დღე მიზნად არ ისახავდა თეატრის შემოქმედების დაწვრილებით, ანალიტიკურ შესწავლას. გვსურდა უპირველეს ყოვლისა იმ პირობების გაცნობა, რომელთაც საფუძველი უნდა შექმნან თეატრის ნორმალური.

შემოქმედებითი ფუნქციონირებისათვის. თავიდან ისე გვექონდა ჩაფიქრებული, რომ ეს ყველაფერი თეატრის ახალგაზრდობის პრობლემათა ფონზე მომხდარიყო, მაგრამ შექმნილმა სიტუაციამ დაგვანახა, რომ ახალგაზრდობა და სხვა თაობებიც თითქმის ერთნაირი დაბრკოლებების წინაშე დგანან. ახალგაზრდობა ვახსენეთ და აქაც პრობლემის წინაშე აღმოვჩნდით. ამ მხრივ ოსურ დასს გაცილებით უკეთესი მდგომარეობა აქვს, ქართულს კი თითქმის კატასტროფული: ყველაზე ახალგაზრდა მსახიობის ასაკი 28 წელია. თეატრის კოლექტივის თითოეული წევრი ისე ჰყავს ეკონომიურ, წარმოებრივ, სამშენებლო, საყოფაცხოვრებო პრობლემებს შეპყრობილი, რომ შემოქმედებაზე საფიქრალი დრო თითქმის არ რჩებათ. ზემოთ აღნიშნულს თუ დავუმატებთ, ორგანიზაციულად გადაუჭრელ საკითხებს, რომლებიც მთლიანად განაპირობებულა თეატრის მიმართ ოლქის ხელმძღვანელობის არასწორი პოლიტიკის, ნათელი ვახდება ის, თუ რატომ წარიმართა ჩვენი საუბარი ყველაფერზე, გარდა შემოქმედებისა. ინერტულობა, გულგრილობა, გულგატეხილობა ისეა ფუნქციონირებული, რომ საკუთარ პრობლემებზე დასის წევრებს აღარც სურთ საუბარს. ზოგიერთმა მათგანმა საერთოდ უარი თქვა ჩვენთან შეხვედრაზე და ამიტომ იძულებული ვიყავით მცირედით დავკმაყოფილებოდეთ იყავით. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ძირითადად ქართულ დასს ეხება. მათ სამართლიანად მიიჩნიათ ამ საუბრის უსარგებლობა, რადგან რაიმეს შეცვლის იმედი არა აქვთ.

არსებობს ისეთი პრობლემები, რომელთა გადაწყვეტაც ადგილზე, საკუთარი ძალებით შეიძლება. მაგრამ ხშირ შემთხვევაში რატომღაც გარეშე ძალების შემოქმედებას ველოდებით. ცხინვალის თეატრშიც ანალოგიური შემთხვევებთან გვაქვს საქმე, თუმცა ეს არ გამოირიყვას კულტურის სამინისტროსა და თეატრის მოღვაწეთა კავშირის მხარდაჭერასა და ყურადღებას. ამიტომაც, პოზიციის დასაზუსტებლად, თავს უფლება მივცით კომენტარი გავუკეთებინა დიალოგის იმ მონაკვეთში, სადაც გამოთქმული აზრი არ მიგვაჩნია სწორად. პირველად არსებულ პირობებზე სასაუბროდ შევხვდით ოსური დასის წარმომადგენლებს. ოსური დასის მთავარ რეჟისორს საქართველოს და ჩრდილოეთ

ოსეთის დამსახურებულ არტისტს ფეოდორ ხარბოვს, საქართველოს სსრ თეატრის მრავალწევრ კავშირის სამხრეთ-ოსეთის განყოფილების გამგეს ანატოლი უაჟიევს, მსახიობებს: რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტს რაისა გახიევას და ფატიმა კაჩმაზოვას.

**მ. ხარბოვი:** — თავდაპირველად მინდა შევეგებო ტექნიკურ პრობლემებს, რომლებიც მალაღმბატორული სპექტაკლების შექმნაში გვიწლის ხელს. განათების აპარატურა გაუმართავია, არასრულყოფილია. გვაქვს ერთი უხარისხო მაგნიტოფონი დინამიკების გარეშე. სპექტაკლისათვის მუსიკის ჩაწერის და გადაწერის საშუალებაც კი არ გვაგვანია. ამისათვის თბილისში გვიხდება წასვლა. ამას გარდა, ერთ შენობაში სამი დამოუკიდებელი კოლექტივი მუშაობს: ოსური და ქართული თეატრალური დასები და ცეკვისა და სიმღერის სახელმწიფო ანსამბლი „სიმღი“. ანსამბლს უკავია სარეპეტიციო ოთახები, რომლებიც თეატრს სჭირდება. სამი წლის წინ კულტურის სამინისტროს კოლეგიამ მიიღო დადგენილება თეატრის შენობიდან ანსამბლის გამოყვანის თაობაზე, მაგრამ ადგილობრივმა ხელისუფლებამ დადებითად არ გადაწყვიტა ეს საკითხი. ჩვენს მოთხოვნას ადგილობრივი კულტურის განყოფილებმა არაფრად ავდებებს, მიუხედავად იმისა, რომ ცხინვალში კულტურისა და პროფკავშირების სასახლეებიც არსებობს. თეატრი საჭიროებს კაპიტალურ შეკეთებას. 30 წელიწადზე მეტია რემონტი არ ჩატარებულა. თეატრში ცივა, მთელი ცხოვრება ვოცნებობთ, რომ სცენაზე თბილოდეს, თუმცა ახალი შენობის პროექტი არსებობს. კადრების მხრივ ჩვენს დასს შედარებით უკეთ აქვს საქმე. თეატრში ამჟამად მსახიობების ოთხი თაობა მოღვაწეობს. 70—80 პროცენტი უმაღლესი განათლებითაა. დამთავრებული აქვთ მოსკოვის, ლენინგრადის, თბილისის უმაღლესი სასწავლებლები. მომავალი წლიდან კულტურის სამინისტროსთან შეთანხმებით მოსკოვში, მცირე თეატრთან იხსნება ჩვენი სტუდია.

ამას გარდა, გვაქვს მიგრაციის პრობლემა. ჩრდილოეთ ოსეთში უკეთეს საყოფაცხოვრებო და ეკონომიკურ პირობებს უქმნიან მსახიობებს და ისინიც გადადიან იქ სამუშაოდ. 10 წლის მანძილზე პირველად კულტურის

საქ. სსრ კ. მარქსის  
სახ. სახ. რესპუბ.



სამინისტროს სახსრებით შემოქმედებითი მუშაკებისათვის აშენდა დიდი სახლი, რომელშიც თეატრის რვა მსახიობს გამოუყვეს ბინა. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც საქმეში ადგილობრივი ხელისუფლება ჩაერია და ამ სახლში უცხო ხალხი შეასახლეს. თეატრის მუშაკებს კი სხვა, ნაკლებად კეთილმოწყობილი ბინები გამოუყვეს და ეს მაშინ, როცა საოლქო კომიტეტის დადგენილებით, თეატრისათვის ყოველ წელიწადს ერთი ან ორი ბინა უნდა იქნას გადაცემული. მართალია, თეატრში ძირითადად ადგილობრივი მოსახლეობა მუშაობს, მაგრამ მათ დიდი ნაწილი სოფლებში ცხოვრობს და ამიტომაც ცხინვალში ბინა ესაჭიროება.

მაყურებელს არ ვემდურით, თითქმის ყოველ სპექტაკლზე ანშლაგია. წარმოდგენებს ძირითადად ახალგაზრდობა ესწრება. ამასთან ეროვნული დრამატურგიის ნაკლებობას განვიცდით, ხოლო სხვა დრამატურგია მაყურებელს არ იზიდავს. სინქრონული თარგმანის უქონლობის გამო ორივე დასი ჰკარგავს მაყურებელთა გარკვეულ ნაწილს. თუმცა თეატრს გააჩნია სინქრონული მთარგმნელის ორი შტატი, მაგრამ აღრიხდელმა დირექციამ შტატიც და აპარატურაც გააუქმა.

**ბ. შაშინავი:** — პირველ რიგში მხედველობაში უნდა მივიღოთ ის, რომ ჩვენს თეატრი სამხრეთ ოსეთის საოლქო თეატრია, მას კი აკნინებენ და ცხინვალის თეატრს უწოდებენ. ეს ნაციონალური თეატრი გახლავთ და ამიტომაც თუნდაც მსახიობთა სცენაზე გამოსვლის საკითხიც კი ამ თეატრის სპეციფიკის გათვალისწინებით უნდა განიხილებოდეს. არ უნდა ხდებოდეს ისე, რომ მსახიობს გამოსვლის ზღვრული ნორმა 16 ჰქონდეს, რადგან ერთ შენობაში ორ სხვადასხვა დასისათვის მისი შესრულება აბსურდული და შეუძლებელია. ასევე სპეციფიკის გათვალისწინებით უნდა მოხდეს ბენზინის გამოყოფა. ქართულ დასს გასვლით სპექტაკლებზე ოსურ დასთან შედარებით 3—4-ჯერ უფრო შორი მანძილის გავლა უხდება, ბენზინის ლიმიტი კი თანაბარია. უნდა ვაღიაროთ, რომ ქართული დასის სპექტაკლების მხატვრული დონე ოსურზე უფრო მაღლა დგას, მაგრამ მაყურებელი ქართულ სპექტაკლებზე ნაკლებად დადის. საერთოდ თბილისიდან მეტი ყურადღება, მოვლა გვეჭირდება. შესწავლილ უნდა იქნას ოლქის

თავისებურებანი, ამის მიხედვით უნდა ირჩეს რეპერტუარი, შენობასაც განსაკუთრებული მოვლა ესაჭიროება: წყალი ჩამოგვდის, მაყურებელი ქუჩივით შემოდის დარბაზში.

**ბოლოს და ბოლოს აღბათ უნდა შეწყდეს გაუთავებელი დავა თეატრის ოფიციალური სტატუსის დადგენის შესახებ.** ამჟამად საქართველოს დრამატულ თეატრებს შორის ფუნქციონირებს ცხინვალის კ. ხეთაგუროვის სახელგობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი, ამიტომაც უსაფუძვლოა გამოთქმული დაუნივებითი მოთხოვნები საოლქო თეატრად აღიარების შესახებ. საკვირველია, რომელი ზებუნებრივი ძალების მოლოდინში შემყურებს თეატრის წყლისაგან ჩამორცხვლ პერს დირექცია და ადგილობრივი ხელმძღვანელობა?! თუ არა ადგილზე, სად უნდა გადაწყდეს გათბობის საკითხი?!

**ფ. ხარაბიანი:** — ერთ შენობაში ერთ მაყურებელთა დარბაზსა და სცენის ამარა ფაქტობრივად ორი თეატრია. გეგმასაც, ბუნებრივია, ორი თეატრისას გვამოგვეს. ამ საქმეს ფინანსისტები განაგებენ. ისინი ორ თეატრზე დანახარჯს ანგარიშობენ და ჩვენი სპეციფიკის გაუთვალისწინებლად გეგმასაც ამის მიხედვით გვიდგენენ. ოსური დასი გეგმას ასრულებს, ქართული დასი კი ამ მხრივ დიდი პრობლემების წინაშე დგას. ცხინვალში ქართული მოსახლეობა შედარებით შემცირდა, ამიტომაც ქართული დასის სარგებლიან ვასტროლებზე უნდა იფიქროს.

**რ. ბასინავა:** — თბილისში გამართულ რესპუბლიკის დრამატული თეატრების ტრადიციულ ფესტივალზე აღმამფოთებელი ფაქტი მოხდა. ქართული სპექტაკლები სრული ანშლაგით ჩატარდა, ჩვენ კი თითქმის ცარიელი დარბაზის წინაშე ვითამაშეთ და ეს მაშინ, როდესაც თბილისში 60 ათასი ოსი ცხოვრობს. ჩემი აზრით, ამაში ნათლად ჩანს დამოკიდებულება ჩვენი თეატრისადმი. საერთოდ თბილისში თეატრებისადმი დიდ ყურადღებას იჩენენ. იხსენებ ახალი თეატრები. ამისათვის მათ ყველა პირობა ექმნებათ. ჩვენი თეატრი კარგა ხანია არსებობს. სამოცდაათი წლის იუბილევ ვიზიტივთ, მაგრამ ჩვენს საოლქო თეატრს დღემდე დაუდევრად ექცევიან. ფერმაში უფრო მეტი სისულთვეა, ვიდრე თეატრში. თეატრში რომ შემოვლივარ, სუნიისაგან, სიცივისაგან, სიბინძურისაგან მაქრეოლებს, ჩვენთვის არავითარი რეკ-



ლამა არ არსებობს. ამიტომაც ახალგაზრდა მსახიობებს შევთავაზე თეატრის ყოველი კუთხის ფოტოფირზე აღბეჭდვა და იმ მასალებზე ალბომის შექმნა. გაბრძნობით, რომ ამ ალბომს მოსკოვში გავაგზავნი. არადა თქვენზე ნაკლები კადრები არა გყავს. ჩვენი მსახიობები ოსტატობით რუსთაველის, მარჯანი-შვილის და სხვა თეატრის მსახიობებს არ ჩამოუვარდებიან. მოსკოვიდან ჩამოსულმა კრიტიკოსმა ისიც კი თქვა ჩემზე, რომ კარგი ტრაგიკოსი მსახიობი გყავთო, ამიტომ რეპერტუარში შექსპირის პიესები და ბერძნული ტრაგედიები უნდა გქონდეთო, მაგრამ როგორ დავდგათ, როდესაც დამცირებულ მდგომარეობაში ვართ და იზოლირებული ვართ ხელოვნებისგან. თბილისში, მოსკოვში გვსურს გასტროლების გამართვა, მაგრამ ნებას არ გვრთავენ. ასეთ დღეშია ქართული დასიც.

**ალბათ დადგა დრო, რომ თბილისში კომპეტენტურმა ორგანოებმა ცხინვალის თეატრის დაგვა-დასუფთავებაზე იზრუნონ, მაგრამ როგორც მსახიობის სიტყვებიდან ჩანს, ამ საკითხის მოგვარებას რესპუბლიკის მასშტაბითაც კი ვერ შევძლებთ და თვით მოსკოვის ჩარევა ყოფილა საჭირო, ხოლო რაც შეეხება სხვა თეატრებთან შედარება-გაჯიბვრებას, არა გვგონია, ეს ფაქტი ცხინვალის თეატრის სასარგებლოდ მეტყველებდეს.**

რაც შეეხება რეპერტუარს, დღევანდელ პირობებში იგი მხოლოდ კონკრეტული თეატრის კომპეტენციაში შედის.

**ფ. კახიკაძე:** — ოლქის ხელმძღვანელობასთან შეხვედრის დროს თეატრის კოლექტივმა თავის პრობლემებზე დაუფარავად ილაპარაკა. მაგრამ როგორც ხედავთ, ამას არავითარი შედეგი არ მოჰყოლია. თეატრის დღევანდელი მდგომარეობა უშუალოდაა განპირობებული ჩვენდამი ამგვარი დამოკიდებულებით.

**ქართული დასის ახალგაზრდობიდან ჩვენთან შეხვედრა მხოლოდ სამმა მსახიობმა მოიხურვა: ცისანა გიგაურმა, იოლდა ბებიევამ და თამარიკო ხიზანიშვილმა.**

**ვ. ბიბაშვილი:** — ახალგაზრდა მსახიობთა პრობლემებზე გვსურს საუბარი, მაგრამ უპირველეს ყოვლისა უნდა ითქვას, რომ თეატრში ახალგაზრდობა ფაქტიურად არა გყავს. სწორედ ესაა უპირველესი პრობ-

ლემა. ამ ბოლო დროს თეატრალური ინსტიტუტიდან ჩვენი დასი 4 მსახიობით შევსებულიყო, მაგრამ ცხინვალში მხოლოდ ჩამოვიდა: ერთი თბილისში დარჩა, მეორე კი მხანარაძეში გაემგზავრა. ამ ფაქტს განსაკუთრებით მინდა გავუხსნა ხაზი, რადგან, როგორც ვხედავთ, ახალგაზრდა მსახიობმა ცხინვალში ჩამოსვლას სხვა რაიონულ თეატრში მუშაობა არჩია. კუბრალოდ მას იქ უკეთესი პირობები შეუქმნეს. ცხინვალში ახალგაზრდა შემოქმედისათვის ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა ელემენტარული საყოფაცხოვრებო და ეკონომიკური პირობების უქონლობაა.

**ი. ბაქიძე:** — შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი თეატრი ყველანაირად არის მიტოვებული და ამიტომაც დასში ძალზე გულგატეხილი განწყობილებაა. მუშაობა კი ძალიან გვინდა, მაგრამ რეჟისორები არ ჩამოდიან ცალკეული სპექტაკლების დასადგმელად, პროფესიული ზრდა არ ხდება.

**თ. ხიზანიშვილი:** — დიდი იმედებით შევხვდით რეჟისორ ლილი ბულუხიას ჩამოსვლას. ერთი წლის მანძილზე რეჟისორმა 4 პიესა გაანაწილა თეატრში, მაგრამ არც ერთზე არ უშუშავია, ამით მან დაძაბული ატმოსფერო შექმნა დასში. ასეთი სტუპობა არ გვჭირდება, რადგან მას ზიანის მეტი არავერი არ მოაქვს.

**ი. ბაქიძე:** — ვერავინ ვერ იტყვის იმას, რომ ჩამოსულ რეჟისორებს შეძლებისდაგვარად პირობებს არ ვუქმნით. ლილი ბულუხიას შემდეგ ორ რეჟისორზე იყო საუბარი, ისინი სამუშაოდ უნდა ჩამოსულიყვნენ, მაგრამ მოლოდინი ამჯერადაც გაგვიცრუვდა.

**თ. ხიზანიშვილი:** — როდესაც თეატრში მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა მთლიანად მოშლილია, იქ შემოქმედებაზე ლაპარაკი ზედმეტია. თეატრში შემოსული მაცულებელი ჩამოძონძილ, ჩამონგრეულ შენობას რომ ნახავს, მეორეჯერ აღარ მოვა სპექტაკლებზე.

**ი. ბაქიძე:** — ადგილობრივი ხელისუფლება და მთავრობა თეატრს არანაირ ყურადღებას არ აქცევენ. ამ საქმეში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება საოლქო კომიტეტის პირველი მდივნის პიროვნებას, თუ რამდენად შესტკევა მას თეატრზე ფული. ის რომ დაიოღდეს, ყურადღებას გვაქცევდეს, მაშინ მისი თანამშრომლები, მსხვილი საწარმოების



ხელმძღვანელები და კოლექტივებიც ივლიან თეატრში. ყოველ პრემიერაზე ადგილობრივი ხელმძღვანელობისათვის გაგზავნილი 40 მოსაწვევე ბარათი უქმდება. ხელისუფლების ასეთი დამოკიდებულების გამო ჩვენი პროფესია არაპროსტიტუციულიც კი ვახდა.

**თ. ხიზანიშვილი:** — ნუთუ იმასაც თბილისის ხელმძღვანელი ორგანოების ჩარევა სჭირდება, რომ ელემენტარულად მაინც შელამაზდეს მყაყურებელთა დარბაზი. სპექტაკლ „პრემიერის“ პრემიერის წინ ქართული დასის მთავარმა რეჟისორმა უშანგ მინდიაშვილმა თავისი ხელით შელესა გვერდითი ლოჟები, საქმე აქამდეც კი მივიდა. დასში ქორეოგრაფის შტატიც ირიცხება, მაგრამ იგი ფაქტიურად მხოლოდ ოსურ სპექტაკლებზე მუშაობს. თუ ქართულ სპექტაკლში ქორეოგრაფის დახმარება გვეჭირდება, გულგრილ დამოკიდებულებას ვაწყდებით, ზოგიერთ შემთხვევაში საქმეს თავსაც კი არიდებს. თეატრში შტატით ორკესტრიც კი გვეყავს, მაგრამ ისიც არაფერს აკეთებს.

**ბ. გიბაშვილი:** — თბილისელი მსახიობებისაგან განსხვავებით, ჩვენი შემოსავალი მხოლოდ ხელფასით შემოიფარგლება, არც რაღაც და არც ტელევიზია ჩვენთვის არ არსებობს. ქალი მსახიობი თუ კიდეც აიტანს ამგვარ მდგომარეობას, ბუნებრივია კითხვა: კაცმა როგორ უნდა არჩინოს ოჯახი მინიმალური ხელფასით? ჩვენთან თეატრში ისეთი ფაქტიც კი მოხდა, რომ როდესაც თბილისიდან მოწვეულმა მხატვრებმა დ. აფთიაურმა და პ. მძინარიშვილმა სერიოზულად იმუშავეს, ადმინისტრაციამ მათ ჰონორარი არ გამოუწერა. განსაკუთრებით მინდა აღვნიშვნო, რომ თეატრში ორი დამდგმელი რეჟისორის შტატია, მაგრამ მხოლოდ უშანგ მინდიაშვილი მუშაობს, მეორე დამდგმელი რეჟისორის შტატი თავისუფალია. სარეჟისორო ფაკულტეტდამთავრებულნი თბილისში მრავლად არიან, მაგრამ ცხინვალში სამუშაოდ არავინ ჩამოდის. თეატრში გვეყავს მსახიობები, რომლებიც უკვე 20 წელიწადია მუშაობენ უშანგ მინდიაშვილთან. ალბათ საჭიროა სხვანაირი აზროვნებაც, უცხო თავლით დანახვაც. ბატონი უშანგის დადგმული სპექტაკლები ერთ, მისთვის დამახასიათებელ ხაზს ავრძელებენ, საჭიროა ახალი ფორმები, გამომსახველობითი საშუალებები: ბატონი უშანგი რობოტი ხომ არ არის. თეატრში მყაყურებლის მოზიდვისათვის ახალი

სპექტაკლებია საჭირო, ერთი რეჟისორი სეზონში 6 ახალ სპექტაკლს ვერ დადგამს. დღესდღეობით რეპერტუარში მხოლოდ ორი ახალი სპექტაკლი გვაქვს — ლ. როსებას „პროვინციული ამბავი“ და „პრემიერა“.

**ი. გვირიტაძე:** — ბოლოს ისევე რეკლამასა და ყურადღების საკითხს მინდა მივუბრუნდე. მერამდენედ მიხდება პრესისა და ტელევიზიის მისამართით საყვედურის გამოთქმა. ჩვენი თეატრიდან 3 კაცმა მიიღო თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ყოველწლიური პრემია, სპექტაკლ „პროვინციული ამბავისათვის“ დამდგმელმა რეჟისორმა უშანგ მინდიაშვილმა, მსახიობებმა ცისანა გიგაურმა და ჭემალ გოჩაშვილმა. ნუთუ ეს ფაქტი მაინც არ იყო ტელევიზიით აღნიშვნის ღირსი, რაც ადგილობრივი მყაყურებლის თვალში ავტორიტეტს გაუზრდიდა დასს.

**მსახიობებთან საუბრის შემდეგ ქართული დასის ლიტერატურული ნაწილის გამგე იპ შერაზაძის ინიციატივით ჩამდენიმე საგულისხმო საკითხს შევხვით:** — ცხინვალთან ახლოს სამი წმინდა ქართული სოფელია: თამარაშენი, ქუთთა და კეხვი, რომელთა მოსახლეობა ჩვენი თეატრის პოტენციურ მყაყურებელს წარმოადგენს, მაგრამ იმის გამო, რომ სარაიონო ავტობუსი 10 საათზე წყვეტს მუშაობას და სოფელში დაბრუნება გართულებულია, მყაყურებელი წარმოდგენაზე დასწერებას თავს არიდებს. მიუხედავად მათი და თეატრის დაყენებული მოთხოვნისა, ვერაფრით ვერ მივალწვიეთ ავტობუსის მუშაობის გრაფიკის გახანგრძლივებას.

თეატრალურ ინსტიტუტში ცხინვალისათვის მიზნობრივი ჯგუფის დაკომპლექტებისას, ჩემი აზრით, აუცილებლად უნდა იქნას გათვალისწინებული აქაური აბიტურიენტების მომზადების დაბალი დონე, რადგან ადგილზე არც ინფორმაციის საშუალებაა და არც საჭირო პირობებია შექმნილი. მათ ელემენტარულად ცნობილი მსახიობების გვარებიც კი არ იციან, დრამატურგიაზე ხომ ლაპარაკიც უნდა იქნება, ამიტომ აქედან წასული აბიტურიენტების უდიდესი ნაწილი მისაღებ გამოცდებზე არადაამაკმაყოფილებლად ფასდებოდა, ინსტიტუტში ირიცხებოდა თითო-ორი ახალგაზრდა, რომელიც ამ უკანასკნელთაგან არაფრით არ განსხვავდებოდნენ. ამის გამო იყო შემთხვევები, როდესაც ჩვენთვის გამოყოფილი ადგილები უქმდებო-



და. არადა, ადგილობრივი კადრები თუ არ მოვაშაზადეთ, თბილისიდან სამუშაოდ აქ არავინ ჩამოვა. ამას ისიც ემატება, რომ მსახიობთა მიმართ უპატივცემულო დამოკიდებულებაა. მშობლები ხელავენ რა მსახიობთა გაკვირვებას, იმ სავალალო პირობებს, რომელშიც ისინი მუშაობენ, კატეგორიულად წინააღმდეგენ არიან, რომ შევლებმა თეატრს დაუკავშირონ ცხოვრება; თავად ბავშვებსაც დაკარგული აქვთ ამის სურვილი. დარწმუნებული ვარ, ახლა ცხინვალისათვის სპეციალური ჯგუფიც რომ გაიხსნას, მსურველებიც კი არ აღმოჩნდებიან. ამის გამო სკოლებში ხელოვნების, თეატრის შესახებ გაკვეთილების ჩატარებას ვაპირებდი, მაგრამ ამ იდეას ხელისშემშლელი პირობების გამო განხორციელება არ ეწერა. რამდენიმე წლის წინათ პირველი საშუალო სკოლის დირექტორად ბ-ნი ვახტანგ კახრაძე მუშაობდა. იმ პერიოდში ეს ქართული სკოლა ცხინვალში პატარა კულტურულ კვრას წარმოადგენდა. ბ-ნი ვახტანგი განათლებული, თეატრზე უზომოდ შეყვარებული პიროვნება გახლდათ, ამასთან ჩინებული ორგანიზატორიც იყო. მის დროს სკოლაში დრამატიკა კი არსებობდა, რომელმაც ბ-ნი ვახტანგის გარდაცვალების შემდეგ არსებობა შეწყვიტა. მან ბევრ მოსწავლეს სწორედ სკოლის მეჩხიდან შეაყვარა თეატრალური ხელოვნება, იგი ბავშვობიდან ზრდიდა და ამზადებდა თეატრისათვის მსაყურებელს, ბავშვებს ხელოვნებაზე, თეატრზე ელემენტარულ განათლებას, ინფორმაციას აწვდიდა. მის დროს სკოლის მოწაფეები რეგულარულად ესწრებოდნენ სპექტაკლებს. იგი ამზადებდა ბავშვების ცხოვრებას, ახლა კი მოსწავლეები კვლავ სულიერი საზრდოს გარეშე დარჩნენ, აღარ ჰყავთ ამგვარი მოძღვარი, გონიერი კაცი.

ძალიან ვემადლიერებით ცხინვალის პედაგოგიური ინსტიტუტის, სამედიცინო და მუსიკალური ტექნიკუმების სტუდენტებს. სპექტაკლებზე ძირითადად სტუდენტები დადიან და საკმაოდ მომზადებული, კულტურული მსაყურების შთაბეჭდილებას ტოვებენ. ადგილობრივი ქართველი ინტელიგენცია თითქმის არ დადის თეატრში, მაგრამ საკმარისია რომელიმე სხვა რაიონული თეატრი ჩამოვიდეს ჩვენთან გასტროლებზე,

მაშინ მოაწყდებიან თეატრს და ნებისმიერ სპექტაკლს, განურჩევლად მხატვრული ღირსების პრესამ, ადგილობრივმა გაზეთმა „საბჭოთა ოსეთმა“ სისტემატურად დაიწყო მასალების ბეჭდვა რუბრიკით — „როგორ მოვიზიდოთ მსაყურებელი“. ამ საქმის ინიციატორი გახლდათ პედაგოგიური ინსტიტუტის სტუდენტი. ამის შემდეგ რამდენიმე ისეთი წერილი დაიბეჭდა, რომელთა ავტორებიც ხუთი-ექვსი წელია ჩვენს თეატრში არ ყოფილან და ფართო, განზოგადებულ დასკვნებს კი აკეთებენ. ბუნებრივია, ამგვარი დილეტანტური, არაპროფესიული წერილები ჩვენ არ გვესაძირობა.

თვითონ თეატრშიც მრავალადაა პრობლემა. დირექტორის საკითხი ერთხელ და სამუდამოდ უნდა მოგვარდეს. განა შეიძლება ყოველ წელიწადს დირექტორის შეცვლა? ყოველი მათგანი რაიმე საქმეს იწყებს და ისე ცვლიან, რომ მის ბოლომდე მიყვანას ვერ ასწრებს. ამიტომ პრობლემებიც უცვლელი რჩება თეატრს ფოტოგრაფიც არა ჰყავს, მის მოსაწყვედად კი აღმინისტრაცია სახსრებს არ გამოჰყოფს. ამიტომ მსახიობები საკუთარ ხარჯზე იწვევენ მას. არადა ისტორიისათვის, მუზეუმისათვის რამდენიმე ფოტო ხომ მაინც უნდა დარჩეს. რამდენიმე წლის წინ ქართულმა დასმა 100 წლის იუბილე იზეიმა, მუზეუმი კი არა გვაქვს. ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ სამუშაოდ რომ ჩამოვდები, მცირე ფოტომასალის გარდა თითქმის არაფერი არ დამხვდა. ჩემი ოცნებაა ქართულ დასს მუზეუმი შევუქმნა. შენობის პრობლემა თუ გადაწყვედა და ანსამბლი „სიმღი“ გაიყვანეს აქედან, მაშინ ამის ფართო შესაძლებლობა მომეცემა.

თეატრში ორივე დასისათვის ერთი სამხატვრო საბჭო არსებობს, რომელშიც თეატრის თანამშრომლების გარდა ჩვენს ოლქში მცხოვრები ოსი მწერლები და დრამატურგები არიან გაერთიანებული. ოსური დასის სპექტაკლების მიღებისას სამხატვრო საბჭო სრული შემადგენლობით იკრიბება, ხოლო ქართულ სპექტაკლებზე თეატრის სამიოდ თანამშრომელი მოიყრის ზოლზე თავს.



# რას ვფიქრობთ ქართულ კინოზე

კითხვებზე, რომლებიც ჩვენი ჟურნალის რედაქციამ ქართველ კინემატოგრაფისტებს შესთავაზა (იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, 1989), ამ ნომერში პასუხობენ კინოდრამატურგები რეზო კვიციანი, ირაკლი ახვლედიანი და კინორეჟისორი რეზო მისაძე.

1. გაკმაყოფილებით თუ არა ქართული კინოს დონე, როგორც ქართული კულტურის შემადგენელი ნაწილისა?
2. რა ტენდენციები შეინიშნება ქართულ კინოში თემებისა და თანროების შერჩევის თვალსაზრისით და რომელი მიჯანყებით ხაინთერესობა?
3. რაში ხედვით კინოდრამატურგიის სპეციფიკას და ვის აქვს უფლება იყოს კინოდრამატურგი?
4. აქვს თუ არა დრამატურგიას გადაწყვეტილი მინიმალური ფილმის მხატვრული ხარისხი და რა მოქმედება ჰქონდეს?
5. ენობრივი ქსოვილი თამაშობს თუ არა წამყვან როლს ფილმში გარემო გმირთა ხასიათების გადმოცემაში და რამდენად სწორად მუშაობენ ქართულ კინოში?
6. რა აზრისა ხართ ეკრანიზაციაზე, თვლით თუ არა დამაკმაყოფილებლად ქართული ლიტერატურის ეკრანიზაციას რაოდენობისა და ხარისხის თვალსაზრისით?
7. როგორ აინახება ქართული ეროვნული ხასიათი და ქართული ბუნება ეკრანზე? თბრობის რომელი ფორმა მიჯანყებით ქართული ბუნებისათვის ახლოვდება?
8. რა მიჯანყებით საერთაშორისო კინოფესტივალებზე ქართული ფილმების გამარჯვების შთავარ მიზნად?

## რეზო კვიციანი:

1. ვთქვა, არ მაკმაყოფილებს-მეთქი, უმაღლესობა იქნებოდა: იმდენი მიღწევა გვაქვს (ამას აღსატურებს კვალიფიციური კინოფესტივალები), მაგრამ ვთქვა, მაკმაყოფილებს-მეთქი, უმართებულო იქნებოდა. რადგან მეტის მიღწევა სასურველი და შესაძლებელი.

ქართულ სტუდიებში შექმნილია ფილმები, რომელთაც დიდი ზემოქმედება მოუხდენია თანამედროვეებზე: როგორც ათლოგეტებზე, ისე მოწინააღმდეგეებზე. ფილმებმა: „ჩემი ბებია“, „მაგდანას ლურჯა“, „გიორგობისთვე“, „წვიპურტები“, „ნუცა“, „დიდი მწვანე ველი“, „ალავერობა“, „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“, „ქოლვა“, „მიქელა“ და სხვა მაყურებელს შესთავაზა საგნების და მოვლენების ანალოგიური ხედვა, ახალი სინამდვილე.

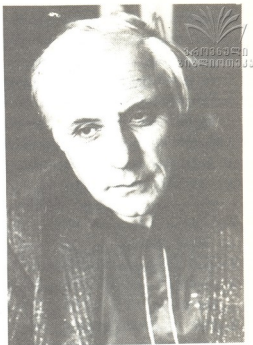
დიდი ნაწილი მაყურებლისა (მათ შორის, ამას ხაზს ვუსვამ, მწერალიც და კინემატოგრაფისტიც) არ იღებდა ამ ფილმებს, თვლიდა მათ ფორმალისტურ ნაწარმოებებად, მეტიც — სიყალბედ. მასხოვს, რა გულწრფელი გაცემით ამბობდნენ: „განა ასეთია ჩვენი ცხოვრება? განა ასეთია ჩვენი ქართველი ხალხი? სად იპოვა რეჟისორმა ასეთი დაკნინებული, უშნო ადამიანები?“

რომელიც შეკრებაზე „პასტორალს“ სასტიკად დაესხა თავს ერთი ცნობილი მწერალი, რომელმაც ფილმი მიიჩნია რეჟისორის ავადმყოფური ფანტაზიის ნაყოფად. ამის თაობაზე ვკითხე ერთ რედაქტორს, რომელიც ახლოს იცნობდა მწერალს: — რა მოუვიდა ამ კაცს, ასე რამ გაამწარა-მეთქი? მიპასუხა: — რა გიკვირს, რეჟისორი ჭრის იმ ტოტს, რაზეც ეს მწერალი ზისო.

აღმოჩნდა, რომ იოსელიანის სხვაგვარი



**ჩვენმა ერმა ყველაზე ღრმად და სრულად პოეზიაში გამოაჟღავნა თავი. პარავი ქართული პროზა, სასულიეროც და საეროც, პოეტურია... ბევრი ჩვენი მკაცრი და ანტილირიკული ფილმი (...) პოეზიით სუნთქავს.**



აზროვნება დაუპირისპირდა ცნობილი მწერლის აზროვნებას. იოსელიანი კი ადრეული ფილმებიდანვე ხაზს უსვამდა ყოფის დაცინებას და, თუ შეიძლება ითქვას, თანამედროვეთა უტილიტარისტულ ექსტაზს. იყო მწვავე რეაქციები სხვადასხვა დონეზე. კინოსტუდიის მაშინდელ დირექტორს მიხეილ კვესელავას ერთ-ერთ „მაღალ“ თათბირზე (იმ თათბირს მეც ვესწრებოდი) წუაყენეს ბრალდება: კვესელავა მანდ, სტუდიაში, მემამბოხეობას ეწევაო. რატომღაც ეს რუსულად ითქვა.

რა თქმა უნდა, იყო მხარდაჭერის გაბედული შემთხვევებიც; ვის არ ახსოვს სტუდიაში „ახალი ტალღის“ დასაცავად ზურაბ კაკაბაძის, გრიგოლ კიკნაძის, ნოდარ გურაბანიძის, არჩილ სულაკაურის, ნოდარ წულეისკირის და სხვათა წერილები და გამოსვლები. ფილოსოფიის დოქტორმა ა. გულიამ საინტერესო წერილი გამოაქვეყნა რეზო ესაძის „წიკაპურტებზე“ სწორედ მაშინ, როცა „წიკაპურტები“ აკრძალული იყო.

დრო გავიდა და გამოირკვა (უკვე ყველასათვის), რომ სხვაგვარად მოაზროვნეთა ფანტასტიკური და შეთითხნილი სინამდვილე ნამდვილი ყოფილა, ხოლო ზოგ-ზოგეთა ამაღლებული და წმინდა იდეათა სამყარო — მოჩვენებითი და უსაფუძვლო.

ვგრძნობ, რომ ყოფილი ოპონენტები ახლა პატივისცემით ეკიდებიან ზემოთ დასახელებულ ფილმებს. აქედან დასკვნა: ფილმებმა შეასრულეს თავისი მისია. მათ გააფართოვეს როგორც ადებტების, ასევე ოპონენტების თვალთახედვა, მათსადამე მართალი ყოფილა XIX საუკუნის ამერიკელი მწერალი ჰენრი დევიდ ტორი, რომელმაც თქვა: „თვალს თავისთავად არაფრის დანახვა არ შეუძლია... მხოლოდ ხელოვნებას ძალუძს გვაძულოს დავინახოთ საგნები და მოვლენები.“

2. ძნელია რომელიმე ქანრის გამოყოფა, თითქოს ყველა ქანრი და ქანრული სახესხვაობაა გამოყენებული. შექმნილია განუმეორე-

ბელი (რომელსაც ვერ მიბაძავ) „ჯანრული ფორმებიც“, რომელიც განპირობებულია ამა თუ იმ რეჟისორის და კინოდრამატურგის ნიჭის თავისებურებით. ბევრი მაგალითია, მე მხოლოდ ერთს დავასახელებ, მიხეილ კობახიძის ფილმებს.

თემებისადმი დამოკიდებულება იცვლება. მაგრამ სოციალურ-პოლიტიკური თემატიკის ძალაუფლება დიდხანს იგრძნობა ჩვენს კინოში. როგორც ჩანს, ცხოვრების მოუწყობლობა და უსამართლობანი ყოველთვის ძლიერ აწუხებდა ჩვენს ხალხს, და ლიტერატურა და კინო ასახავდა ამ წუხილს. გავისენოთ პირველი მწვავე სოციალური სატირა — კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“ და ბოლო ფილმები იოსელიანისა.

ჩვენს კინოში ძლიერია პატრიოტული პოტივიც. აქ უპირველესია ნიკოლოზ შენგელიას ფილმი „ელისო“. ასეთი სიღრმით და ტოტალურობით ეს თემა შემდეგში არ წარმოდგენილა... თუმცა ნაჩქარევია დასკვნა: ფილმებში — „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“, „გზა შინსაკენ“, „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ ნიჭიერად გამოიხატა ეროვნული ხსნის იდეა.

3. დრამატურგია ნაწარმოებია ბერძნული სიტყვიდან „დრამა“, რაც მოქმედებას ნიშნავს. არისტოტელეს განმარტებით, „დრამა არის მიბაძვა მოქმედებისა მოქმედებით და არა თხრობის მეშვეობით“. ეს კლასიკური განმარტება კინოდრამატურგიასაც ესადაგე-

ბა. კარგი კინო არ არსებობს მოქმედების, ე. ი. დრამატურგიის გარეშე. ზოგიერთი (სუსტი სცენარის) ავტორი გვიმტკიცებს, რომ დრამატურგია და სიუჟეტი წარსულს ჩაბარდაო. „ისიულეღაა“!

ჩვენ ასე ძნელ და დრამატულ ხანაში განა დრამატურგია წარსულს ჩაბარდა? სახე კი იცვალა, მაგრამ არის არსად დარჩა. იგივე ითქმის სიუჟეტზედაც.

ერთი სიტყვით, თუ ფილმში არ არის დრამატურგია, არ არის მოძრაობაც. ხოლო თუ არ არის მოძრაობა, არ არის სიუჟეტი, ვინაიდან სიუჟეტი მოძრაობის მიმართულებათა შეიძლება სიუჟეტი არ ვითარდებოდეს სივრცეში, როგორც ე. წ. სიუჟეტურ ფილმებშია. მაგრამ გამორიცხულია არ ვითარდებოდეს დროში. მხედველობაში მაქვს სუბიექტური დრო. «Лишь в субъекте существует реальность». (ნ. ბერდიაევი).

4. დრამატურგად ყოფნის უფლება აქვს ყველას, ვინც მძაფრად განიცდის დროს, მოვლენებს და, რაც მთავარია, აქვს წარმოსახვის უნარი. ასეთები ცოტანი არიან. სამაგიეროდ ჩვენი კინორეჟისორები ამჟღავნებენ მოქმედების დრამატურგიული აგების უნარს და წერენ სცენარს ან, უარეს შემთხვევაში, ხელს უწყობენ სცენარის დაწერას. ეს მისასაღმებელია. მაგრამ მათ სხვებიც ბაძავენ (არა ფილმის შექმნაში) და ამით ქმნიან დაბრკოლებას.

5. კარგი, ზუსტი, ნიუანსირებული მეტყველება მნიშვნელოვანი კომპონენტია ხმოვანი ფილმისა. რეჟისორები, ვისთანაც მე მიმუშავებია, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ პერსონაჟთა სასაუბრო ტექსტს. მაგალითად, რეზო ესაძეს მთელი „თორია“ აქვს შექმნილი თანამდროვე კინოს ენობრივ ქსოვილზე. ოთარ იოსელიანი თითქოს ყურადღებას არ აქცევს ფილმის ამ მხარეს, მაგრამ ეს მოჩვენებითია. ოთართან როლი გამიხმოვანებია, რედაქტორადაც ვყოფილვარ და ვიცი, რა სიფაქიზით ეკიდება ტექსტს. ასეთია საშარეხიაშვილიც, რომელიც დაბეჭდვებით და დიდხანს ეძებს შესაფერის სიტყვებს, რეპლიკას, ფრაზას. ოღონდ რეხვიაშვილის პერსონაჟები ინდივიდუალობით დიდად არ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, ამიტომ მათი ენა მეტწილად მეტაფორული და ზოგადია.

ბევრი ჩვენი კარგი ფილმი გამოირჩევა ღრმად ეროვნული, ნიუანსირებული მეტყ-

ველებით. შესანიშნავია სერგო ზაქარიაძე „ჯარისკაცის მამაში“, ეროსი მანჯგალიაძე „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“, სესილია თაყაიშვილი „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონში“, „დათა თუთაშხიაში“ და „ცისფერ მთებში“, ირაკლი უჩანიშვილი „ვედრებაში“ და ჰა, ცნობიერებაში ამობრავდა მთელი პლენა და დიდი მსახიობებისა: აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, ვასო გომიაშვილი, გრიგოლ ტყაბლაძე, სანდრო ჟორჯოლიანი, გიორგი შაგვულაძე, ვიგონებთ მათ მშვენიერ ზმას თანაბრად მათი მშვენიერი პლასტიკისა! როცა ძველი ფირებიდან ქრება მათი მეტყველება, ეს დიდი ტრაგედიაა ყველასათვის!

6. მრავალი მნიშვნელობისა ცნება „ეკრანიზაცია“. ერთ შემთხვევაში ესაა ფილმი, რომელიც შექმნილია ამა თუ იმ ნაწარმოების მიხედვით, სხვა შემთხვევაში, ესაა ფილმი — თავისუფალი ვარიაციები ლიტერატურულ თემაზე. არის ცდები ადექვატური ეკრანიზაციისა, რომელიც ისწრაფვის შეინარჩუნოს პირველწყაროს აზრობრივი და მხატვრული სტრუქტურა. არის ისეთი ფილმები, რომლის კოლიზია, მოქმედება, ლიტერატურული პერსონაჟები გადატანილია სხვა ქვეყანაში (მაგ. „იდიოტის“ იაონტური ეკრანიზაცია, დანელიას „არ იდარდო“ და სხვა) ან სხვა დროში (მაგ. ფრანგული ფილმი „ტერეზა რაკენი“).

ჩვენი კარგი რეჟისორები ქმნიდნენ და ქმნიან შემოქმედებითი ეკრანიზაციის საუკეთესო ნიმუშებს, რაც ქართული კინოტელევიზიის აზროვნის წარმოადგენს. ეს განსაკუთრებით: „ელისო“ ნ. შენგელიაის, „არსენა“ მ. ჭიაურელისა, „დაკარგული სამოთხე“ დ. რონდელისა, „დარიკო“ ს. დოლიძის, „მაგდანას ლურჯა“ რ. ჩხეიძისა და თ. აბულაძის, „თავადის ქალი მია“ ლ. ლოლობერიძისა, „ვედრება“, „ნატერის ხე“ თ. აბულაძისა, „ალავერდოზა“ გ. შენგელიაისი, „სერენადა“ ქ. ხოტივარისა, „ჩირიკი და ჩიკოტელა“ ბ. ხოტივარისა, „კოტორაშვილი“ ნ. მანაგაძის, „ძაღლი“ ლ. გორდელაძისა, „უბედურება“ გ. კანდელაკის, „დონ-კიხოტი“ რ. ჩხეიძისა.

ქართულ კლასიკურ ლიტერატურაში ბევრი მნიშვნელოვანი და საინტერესო სიუჟეტია. მარტო ვაჟას „ბახტრიონი“ და „კველისმკამელი“ რად ღირს. ბახტრიონი თქმულებათა თავისუფლებისათვის ბრძოლაზე. მინდიაში კი, როგორც ამას წერს გრიგოლ რობაქიძე — განხორციელდა ორმაგი უნივერ-

სალური იღევა: „სიყვარული შეიქმს შემეცნებას“ — მოციქული პავლე და „შემეცნება შეიქმს სიყვარულს“ — ლეონარდო და-ვინჩი.

თანამედროვე კრიზისების ხანაში ამ იდეების პლასტიკური გაცოცხლება დიდ სარგებლობას მოუტანდა მაყურებელს.

7. ქართული ეროვნული ხასიათი ეკრანზე უმეტესად ასახულია უშუალოდ და ის ფილმები გამოირჩევა ეროვნული სულით და კოლორიტით, რომელსაც ინფორმაციების და ძიებების კვალი არ ატყვია და რომლის შექმნაში მონაწილეობდა ინტელიცია და ექსტაზი. ეს მოსაზრება ეკუთვნის მოქანდაკე ელგუჯა ამაშუკელს. ვიფიქრე და გადავწყვიტე, მივემხრო მას.

8. ჩვენმა ერმა ყველაზე ღრმად და სრულად პოეზიაში გამოამყლავნა თავი. კარგი ქართული პროზა, სასულიეროც და საეროც, პოეტურია, და რა ვასაკვირია ქართულ კინოშიც ძლიერი იყო პოეზიის ნაკადი. ბევრი ჩვენი მკაცრი და ანტილირიკული ფილმი („პასტორალი“, „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“, „საფეხური“, „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“, „ნეილონის ნაძვის ხე“, „ბელურების გადაფრენა“, „ცისფე-

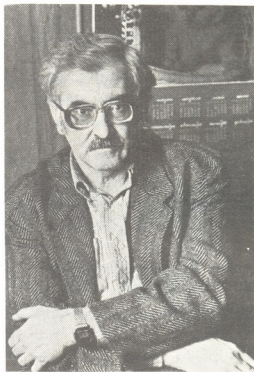
რი მთები“, „ლაქა“, „ანემია“) პოეზიით სუნთქავს. პოეტურობა და იუმორი, ირატორიკული სასურველ სიმსუბუქეს სძენს ჩვენს ფილმებს. თვით იდეურ ფილმებსაც კი ნაკლებად ატყვია იდეური სიმძიმის კვალი. ვფიქრობ, ამ თვისებათა გამო არის პოპულარული ჩვენი ფილმი საზღვარგარეთ. იქნებ არის სხვა მიზეზიც, მაგალითად, შედარებითობა ან მოულოდნელობის ეფექტი? არ ვიცი, უცხოეთში არ ვყოფილვარ, ხოლო ამგვარ საკითხებზე მსჯელობა სხვისი შთაბეჭდილებების მიხედვით ძნელია. ქართველი კაცი ზომიერების გრძნობით გამოირჩევა. მაშინაც, როცა გლოვობს, წონასწორობას არ კარგავს. არ გადის ესთეტიკის ფარგლებიდან. ეს იყო დიდბუნებოვანი ხალხის მგლოვიარება. ქართველ კაცს როგორღაც ეუხერხულება მტერი იყოს მტრისა, ეუხერხულება შურისმაძიებლად ყოფნა. ქართველმა ბევრი ტანჯვა-ვაეება გამოიარა და მიიწე:

მათთან, ვისი ცხოვრება იყო ბედით გამოილი, მას ხალხით მიჰქონდა სული კეთილშობილი. (გალაკტიონი)

## ...სიჩუპის ხელოვნების ტანდენცია მიწა და ამაჰვიდრდას. ზღაპრის პოზიციიდან გამომდინარე ჩვეულებრივია ახლა საბუბარი. ეს ურთიერთობაშიც შეინიშნება. არა ვინ რამდენი იცის, არამედ ვინ მავტად გრძნობს და შინაგან ხმას უგადაქს ყურს...

### ერლომ ახვლედიანი:

1. მე დავფიქრებულვარ, სხვა დარგებთან შედარებით რა დონე აქვს ქართულ კინემატოგრაფს. ვიდრე კინოში მოვიდოდი, ჩემი მეგობარი იყო გურამ რჩეულიშვილი და მე მასთან მქონდა სულიერი კონტაქტები (გურამის შემდეგ ასეთი პარტნიორი დავკარგე). იგი აზროვნების დონითა და სტილით არ იყო იმდროინდელი მწერლობის ტიპური გამოხატულება, მასში ბევრი იყო ახალი, განსხვავებული. სტუდიაში მოსულს გამოაცა იმ დონემ, რაც აქ დამხვდა. პირველად გიორგი შენგელაია და ოთარ იოსელიანი გავიცანი, შემდეგ მერამ კოკიაშვილი, თამაზ მელიაძე, რეზო ჩხეიძე, თენგიზ აბულაძე. მათ მოსკოვში ჰქონდათ დამთავრებული უმაღლე-



სი სასწაელებელი და დიდ ინფორმაციას ფლობდნენ. თბილისში კი შინაურულ, კარგი გაგებით „ხელით ნაკეთებ“ აზროვნებას ვიყავით ჩვეულნი. მე ძალიან ფრთხილად შევდიოდი მათთან კონტაქტში, ვერიდებოდი



ჩემი აზრების გამოთქმას, რადგან მიჩვეული ვიყავი სხვანიირ სტილისტიკას, სხვა იუმორს, მაცუბდნენ ისინი. იმ დროს არც ერთი დარგი ხელოვნებისა არ იყო მათი ფილმების სიმაღლეზე.

1962 წელს მოსკოვში წავედი ორწლიან სასცენარო კურსებზე და ურთიერთობების აქაურმა სკოლამ ამტანიდა ის დონე, რაც იქ სუფევდა. ნიშნადობლივია, რომ სხვადასხვა დარგიდან იყვნენ კინოში მოსულნი და ეს უკვე ნიშნავდა, რომ 60-იანი წლების აზროვნების განმსაზღვრელი გახდა კინო.

ჩვენ პატივს ვცემდით მხატვრებსაც, მწერლებსაც, მუსიკოსებსაც, მაგრამ თვითონ კინემატოგრაფი იძლეოდა ყოვლისმომცველობის საშუალებას და დონის განსაკუთრებულობას.

ახლაც ძალიან ბევრი ნიჭიერი ადამიანი მუშაობს კინოში, მაგრამ იმ გამორჩეულობას, რაც მაშინ იყო, ვეღარ ვგრძნობ. ვიმეორებ, არიან საინტერესო რეჟისორები, გამომხატველი საშუალებები მეტი აქვთ; მაგრამ განსაკუთრებულობას მე ვეღარ ვგრძნობ.

ქართული კინოს დონე ინარჩუნებს სულიერ სიმაღლეს მოზღვავებული უცხოური ვიდეომასალის ფონზე. თავისი ბუნებრიობით ქართული კინო სულიერად კიდევ ფეთქავს. ქართული კულტურა წარმოუდგენელია ქართული კინოს განკურნად და კინოს სასიცოცხლო ადგილი უჭირავს ქართულ კულტურაში.

2. XIX საუკუნის გაგებით ზღაპარი არის სარკე, რომელშიც ჩაიხედავ და მსოფლიოს დინახავ. დღეს კი ეს აღარ მოქმედებს ბავშვზე, რადგანაც ეს ამბები მის ფანტაზიას აღარ აღიზიანებს. სამყაროს აღქმისა და გადმოცემის დამოკიდებულება ორად იყოფა. ერთი არის — უფრო მძაფრი შეგრძნებები ფილმების გზით წასვლა, რათა გამოიწვიონ რაღაც საციცოცხლო რეაქციები. ვფიქრობ, ეს კრახია. თანამედროვე კინომანერები — გაკვირვებისა და გაცუბების ტენდენციები, მე არ მაწყობს. ამ დროს სიჩუმის ხელოვნების ტენდენცია მიწა დამკვიდრდეს. ზღაპრის პოზიტივიდან გამომდინარე ჩვეულებრივია ახლა საძებარი. ეს ურთიერთობებშიც შეინიშნება. არა ვინ რამდენი იცის, არამედ ვინ მეტად გრძნობს და შინაგან ხმას უგდებს ყურს, ეს ტენდენციაა ჩემთვის ნამდვილი.

3. კინორამატურები არის ის, ვინც იცის

აზრის გამოთქმის უმოკლესი მანძილი. იგი იღვას ისე ალაგებს, რომ გასაგებად, ნათლად მივიდეს მაყურებლამდე. ჩემი პრინციპია არის თხრობის ლაკონიზმი. გრძელი სიტყვის მოკლედ თქმა — ეს არის დრამატურების მთავარი ფუნქცია. რა თქმა უნდა, დრამატურები პრობლემის პირველადი მომენტი უნდა იყოს და მძაფრად განიცდიდეს იმას, რასაც კინო აკეთებს. იგი შინაგანი ცხოვრების გამოხატველია. მე ოდნავადაც არ ვამცირებ რეჟისორის როლს, მაგრამ დრამატურგსაც მეტი პატივისცემა უნდა ჰქონდეს.

საერთოდ ცხოვრების პრინციპია — მცირეთი თქვა ბევრი. ხანმოკლე სიცოცხლე უნდა გაახანგრძლივო მოქმედებით. სცენარის დაწერა ნიშნავს უდიდესი, უძიმესი ფორმულების უმარტივეს პასუხამდე დაყვანას. მაყურებელი თვითონ ხდებდა, რაც არის კონკრეტული ფილმში, რადგანაც მას იგი განცდილი აქვს. მწერლის პარტნიორი მკითხველის განცდაა.

4. რა თქმა უნდა, აქვს. სცენარი ნათელი, გამჭვირვალე უნდა იყოს და ნათლად გამოხატავდეს, თუ რისი თქმა უნდა რეჟისორს. ხანდახან სწორად ნათქვამი ერთი ფრაზა ავსებს მთელ ფილმს, ის ხდება სურათის გასაღები.

5. რასაკვირველია, თამაშობს. თუ ჩვეულებრივ ქსოვილს პატარა ხიჩვიც კი აქვს, იგი არღვევს მთელ პარმონიას და ყურადღებას მანცდამანც მასზე გადადის. ასევეა ენობრივი ქსოვილი. ახალგაზრდა რეჟისორმა ლალო სულაქველიძემ ერთხელ საინტერესო რამ თქვა: მე ჩემი ფილმის მასალიდან ამოვიღე ოთხიანსა და ხუთიანზე გადაღებული ეპიზოდები, რათა ყველაფერი სამიანზე გადაღებული დარჩენილიყო და სტილისტური ერთიანობა არ დარღვეულიყო.

წმინდა ქართულით მეტყველება არ ნიშნავს სწორად მეტყველებას. ნუ გავეწმენდით ენას ძალიან, ნუ გავიხდით ამას თვითმიზნად. როდესაც უარს ვიტყვით ყოველგვარ ჟარგონსა თუ სინტაქსურ გადახარზე, ენა მოკვდება. მთავარია, ქართულად ვიპროვინოთ. არ შეიძლება ენის სიწმინდის გაფეტვიშება, ამით სიცოცხლის უნარს მოეუსპობთ მას. ეს იმ ავადმყოფობას ჰგავს, ზედმეტი ჰიგიენისაგან რომ მოდის. ერთხელ, ერთმა ადამიანმა ტრაგიკული სიტუაციის აღსაწერად რაღაც სიტყვა იხმარა და მა-



შინვე გაასწორა, მივხვდით, რომ მისთვის ტრაგიზმზე უფრო მნიშვნელოვანი იყო სიტყვა. ასეთი ხერხი ლიტერატურაში მაღლიანებს. მე იმას კი არ ვამბობ, რომ განგებ დავამახინჯოთ ენა, მაგრამ ნუ დავაკანონებთ გზას, სისრულისაკენ მიმავალს. უნდა მქონდეს უფლება თვითონ მივიღე იმ სრულყოფილებამდე, როგორსაც იოანე საბანისძემ მიაღწია. მე 20—25 წლისა უფრო გაბედულად ვწერდი, ახლა კი რესპექტაბელურ ქართულზე ფიქრით შებოჭილი ვარ.

6. ეკრანიზაცია აუცილებელია, თუ კინოს აქვს ამ ნაწარმოების თავისი ინტერპრეტაცია. ძალიან მინდა ქართულ ავთოგრაფიულ ნაწარმოებთა ეკრანზე ნახვა. ეკრანიზაცია საუკეთესო უნარია. როგორ სულმოუთქმელად ველით ხოლმე ფრანგულ თუ იტალიურ მრავალსერიიან ეკრანიზაციებს. ქართულ კინოში კი ცოტა მახსენდება ასეთი ფილმები.

კინორდამატურგთა სახელოსნო, რომელსაც მე ვხელმძღვანელობ, აპირებს გამოსცეს ალმანახი, რომელშიც შევა ლიტერატურული მასალა კინოსა და თეატრისათვის. ერთ-ერთი რუბრიკა იქნება ეკრანიზაცია. აქ შევა ოთარ ჩხეიძის რამდენიმე ნოველა, გურამ რჩეულიშვილის, ვთქვათ, ცხენების ციკლი. ასევე სასულიერო მწერლობის ისტორიები.

7. ჩვენი ფილმები ხასიათის ფილმებია და

იმიტომ არიან მომხიბლავი, რომ ქართულ ბუნებიდან გამომდინარეობენ.

იუმორი ყველაზე ბევრის დამტევია, ის ტრაგიზმსაც შეიცავს. ქართული ბუნებისათვის ახლოსაა დავით კლდიაშვილის სტილი.

8. ქართულმა კინომ ჭერ კიდევ შეინარჩუნა ეროვნული სახე. დაკარგავს თუ არა არა იგი ეროვნულობას, დაკარგავს უღერადობას, თავის თავს. ამიტომ მიმაჩნია, რომ საზღვარგარეთ გაკეთებული ფილმები არ არის იმ ძალის, რაც სამშობლოში გადაღებული. ამ შემთხვევაში მხედველობაში მაქვს რუსული კინოც.

იყო ეროვნული, ეს ნიშნავს იყო კოსმოპოლიტური, ინტერნაციონალური. ისევე როგორც — იყო კარგი ქართველი, ნიშნავს იყო მსოფლიო მოქალაქე.

იმისათვის, რომ ქართულმა კინომ არ დაკარგოს თვითმყოფადობა, საკუთარ თავში უნდა ჩავლრმავდეთ და ჩვენს თავშივე აღმოვაჩინოთ იმ ზოგადს, რაც სხვა ხალხებთან გვაერთიანებს. ხოლო თუ ჩვენ სხვის გემოვნებაზე ავავებთ ჩვენს ხელოვნებას, ამას მათზე უარესად შევასრულებთ. სხვისი გემოვნების გათვალისწინება კარგია მხოლოდ კომერციისათვის, ხელოვნებისათვის კი მომავლინებელია. ხელოვნება, უპირველეს ყოვლისა, შინაგანი ხმა ადამიანისა და თუ ჩვენ არ გვესმის ჩვენი ხმა, ყალბ ხმას გამოცემთ და ადვილად გადავალთ სხვის ხმაზე.

**დარწმუნებული ვარ, შინოს ენა თემის არჩევნიდან იწყება. ყოველი დიდი რეჟისორი თვითონაა თემა და მისი კინორდამატურგის სახეცხვირია თვით მასში უნდა ვაქიოთ.**

**რეჟო ენაძე**

- 1. არ მაკმაყოფილებს.
- 2. ჩემი აზრით, უნარი პიროვნულია. მას ავტორი ჰქმნის, მისი ინდივიდუალობა.

ქართულ კინოში 3—4 რეჟისორია, რომელთა მიმართ ინტერესი არა უნარული, არამედ თვისობრივი ნიშნით უნდა გაირკვეს, ქვეცნობიერი ანალიზის გზით...

დარწმუნებული ვარ, კინოს ენა თემის არჩევიდან იწყება. ყოველი დიდი რეჟისორი



თვითონაა თემა და მისი კინორდამატურგის სპეციფიკა თვით მასში უნდა ვეძიოთ.

3. კინორდამატურგს უნდა ჰქონდეს ღრმა რეჟისორული ალლო. სრულყოფილად უნდა ფლობდეს სიტყვისა და არა აზრის წარმო-



- ბას, მათ გაუმკლავებელ შესაძლებლობებს...
4. დიდი კინოს შემთხვევაში შეუძლებელია რაიმეს უპირატესობა მიენიჭოს... სცენარო უნდა იყოს მიზეზი და არა საფუძველი...
  5. თუ სიტყვა თვითონ გამოხატავს აზრს — არაკინემატოგრაფიულია. კინოში ის აზრის გამოხატვის მხოლოდ კომპონენტს უნდა შეადგენდეს. აქ უზარამაზარი მნიშვნელობა ენიჭება მის ინტონაციურ წარმოებას. ინტონაციურ კინოში სიტყვა ჰკარგავს დამოუკიდებელ ლიტერატურულ ღირებულებას და სპირიტუალურ ვიბრირებას იწყებს — სიჩუმე მეტი ხდება...
  - სამწუხაროდ, ქართულ კინოში, უმეტესწილად, სიტყვა არაკინემატოგრაფიულია (კინომეტყველება დიამეტრულად სხვა კატეგორიაა, ვიდრე მეტყველება...).
  6. რაც უფრო სრულყოფილია ლიტერატუ-

- რული ნაწარმოები, მით უფრო ძნელია მისი ეკრანიზაცია. თუ ლიტერატურული ნაწარმოები არ შეიცავს აზრის შემდგომი განვითარების შესაძლებლობას, ის კინემატოგრაფიისთვის მკვდარია.
- ვფიქრობ, ეკრანიზაციის შემთხვევაშიც ლიტერატურული პირველწყარო უნდა იყოს მიზეზი და საფუძველიც... ეკრანიზაციის დროს მწერლისადმი ერთგულებაზე ლაპარაკი აბსურდულია.
  7. ფილმის ეროვნულ ბუნებას, მისი ყველა კომპონენტის ეროვნულ ხასიათს განაპირობებს ფილმის რეჟისორის ეროვნულობა. ამ დროს პროფესიაც ეროვნული ხდება... აქ წინასწარ დაკანონებული თხრობის რომელიმე ფორმის უპირატესობაზე ლაპარაკი უაზრობაა.
  8. მსოფლიო კინემატოგრაფიის კრიზისი.

(დასასრული. დასაწყისი იხ. მე-7 გვ.)

რეკვიზიტის, ყველაზე ელემენტარული საჭირო წვრილმანის შეძენის სახსრებიც კი არასოდეს არა გვაქვს. აფიშები დაბალი მხატვრული დონისა და სამარცხვინო ხარისხის ქაღალდზე იბეჭდება.

ათეული წლებია ჩვენთან მსახიობისათვის მათი ღვაწლის დასაფასებლად იუბილე არ გაუმართავთ. ახლაც რამდენიმე მსახიობი საპენსიო ასაკს მიუახლოვდა, და ურიგო არ იქნება მათთვის ვაცილების საღამოს მოწყობა. ამგვარი უყურადღებობა ჩვენს ოლქში თეატრისადმი უპატივცემულობაზე მეტყველებს. სწორედ ეს გახლავთ თეატრალური ხელოვნების ანტიპროპაგანდა. ეს ატმოსფერო თეატრზეც მოქმედებს. თქვენ წარმოიდგინეთ, კურორზეამდევ მივდივართ: ზოგერთ მსახიობს თავისი როლის გადაწერაც კი ეზარება, ხანდახან სპექტაკლის ბოლომდეც არ რჩებიან, რათა ტაშის დაკვირვას მაყურებლის წინაშე მადლობის მოსახდელად გამოვიდნენ. თვით ქართული თეატრის დღე

14 იანვარიც კი არ აღინიშნება. მხოლოდ ქართული ვაზეთი ბეჭდავს ამ დღეს მცირე მოცულობის მასალას. მუშაობის, საქმის კეთების დიდი სურვილით რომ ჩამოხვიდე, ინტერესს, ხალისს, ენთუზიაზმს ჩაგიკლავენ, რადგანაც თვითონვე ქმნიან გადაუჭრელ პრობლემებს. ყველგან ისევ იმ არაფრისკეთების სენის კვანძებია მოდებული, მაგრამ ყველაფერი ისევ და ისევ გარეშე ძალებს ბრალდება.

წერილი ცხინვალის თეატრის შესახებ სწორედ ამგვარი პესიმიტური განწყობილებით უნდა დავამთავროთ, რადგან გვერწმუნეთ, დიდი სურვილიც რომ გვქონოდა საწინააღმდეგო განწყობილება შეგვექმნა, რეკვიზიტებზე და დღეებზე ამის საფუძველი არ მოგვცა. თუ რაიმე ძირეული გარდაქმნები არ გატარდა, ამ მხარეში თეატრალური ხელოვნების პრესტიჟი დღითიდღე კატასტროფულად ეცემა.



# „მხსუნვარე“ პიესა და წყნარი სექსტაკლი\*

ნოდარ გურაბანიძე

— ბატონო კი რითა ხართ ახლა დაკავებული?  
— მე თავამოდებით ვმუშაობ: ვამზადებ ჩემს ახალ შეცლომებს!

• • • • •  
ნაცნობი შეგვდა ბატონ კ-ს და ეუბნება: თქვენ სრულიად არ შეცვლილხართ!

— ნუთუ მართლა? — წამოიყვირა ბატონმა კ-მ და მკვდრის ფერი დაეღო.

ბერტოლდ ბრეხტი

## თაზო VII

რომბერტ სტურუას არცერთ სექტაკლს არ განუცდია ისეთი სრული მეტამორფოზა, რაც მის მიერ დადგმულმა ა. სუმბათაშვილის „ლალატამ“ განიცადა. სექტაკლის ბოლო რეპეტიციებმა და მისმა პირველმა საჯარო „გასინჯვამ“ უძლიერესი შთაბეჭდილება დასტოვა. პიესა სრულიად ახლებურად, ღრმად და ორიგინალურად იყო გააზრებული და მან, მოულოდნელად, ახალი შუქით იწყო ნათება.

„სამშობლოსა“ და „ლალატზე“ აღზრდილ წინა თეატრალურ თაობებს ამ სექტაკლის ნახვის შესაძლებლობა რომ ჰქონოდათ, უეჭველია, ნანახის უცნაურობისაგან გაცილებული დაიბნეოდნენ და უმალვე, წარსულის ნოსტალგიით შეპყრობილნი, თავიანთ მეხსიერებაში მოახდენდნენ ძველი სექტაკლების რეკონსტრუქციას და აშ ახალს შეუდარებდნენ. ძნელი მისახვედრი არ არის საითკენ გადაიხრებოდა მათი სიმბათიები. მაგრამ რ. სტურუა ახალი თაობის მაცურებლისათვის დგამდა ამ ძველ, მაგრამ ქართველი მაცურებლისათვის მარად გულისშემძვრელ პიესას და მასში დროის შესაფერ მომენტებს ეძიებდა.

„ჩემთვის, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემა — ამბობდა რ. სტურუა — ბრძოლა ყოველგვარი ბოროტების (სოციალური, მორალური, ზნეობრივი და სხვა) წინააღმდეგ. აგრეთვე გარკვევა იმისა, თუ როგორ იტანს ადამიანი ჩაგვრას, მონობას — მონო-

ბას ფულისას, ნივთისას, მეორე ადამიანისას. რა ხდება მასში, რატომ ეჩვევა კაცი ამას და არ იბრძვის გამოსტაცოს სული ამ მარწუხებს“ (გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“ 01.05.79).

სწორედ სულიერი მონობის, კონფორმიზმის, შეგუების მექანიზმის გამოკვლევა სურდა რეჟისორს. მაგრამ ამ სექტაკლში მას დაპყრობილის, დამონებულის სულიერი ტრაგიზმი კი არ აინტერესებდა მხოლოდ, არამედ, თვით დამპყრობლის სულიერი მდგომარეობა, რომელიც ხშირად თავისი ბატონობის გამო ასევე ტრაგიკულ კოლიზიებშია გახვეული.

უცნაური რამ მოხდა: სექტაკლი პირველი წარმოდგენის შემდეგ დაეშვა, დიშალა, ვიტყვოდი, თავისი პირველწყაროს ერთგვარ ბაროდიადაც კი იქცა. შეიძლებოდა ეს სექტაკლი რ. სტურუას ბიოგრაფიაში ერთ-ერთ წარუმატებელ დადგმად მიგვეჩნია, რომლის გახსენება არც სიამოვნებდეს რეჟისორს, მაგრამ იგი მრავალმხრივ საგულისხმო გავკითხლად დარჩა მისთვის და შემთხვევითი არ არის, რომ შემდეგაც ხშირად იხსენებდა ამ მწარე გამოცდილებას. „ლალატი“ შემეძლო კარგი სექტაკლი გამეკეთებინა, მაგრამ როგორც იტყვიან, ხელიდან გამეპარა. საერთოდ, ამბობენ, რეჟისორის ჩანაფიქრი სექტაკლში მაქსიმალურად ათი პროცენტით ხორციელდება. გზავნი რაღაცას თმობ, რაღაც გავიწყდება და ამით ნელ-ნელა იკარგება მარტი ქმედების კოფიციენტი. თუ ამ თქმას დავიჭვრებთ, რეჟისო-

\* ფრანგულში წიგნიდან „რეჟისორი რომერტ სტურუა“. გაგრძელება. იხ. № 1, 2, 3, 1989 წ.



რის ჩანაფიქრი (ერთ სპექტაკლში) ოცი პროცენტით მაინც რომ შესრულდეს, ესეც დიდი მიღწევა იქნება“ (გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“ 01.05.79).

კინოფილმის მსგავსად სპექტაკლიც რომ ეგზემპლიარული იყოს, ღროსა და სივრცეში უცვლელი, მაშინ უფლება მექნებოდა იმ ერთადერთ წარმოდგენაზე მელაპარაკა, სადაც რეჟისორის ჩანაფიქრი სავსებით ცხადად იყო გამოვლენილი, მაგრამ მაყურებელთა და კრიტიკოსთა მესხიერებაში იგი დარჩა როგორც ფერმკრთალი, დამცხრალი სპექტაკლი, სადაც პატარა-პატარა ოაზისებივით მოჩანდა რეჟისორის ერთიანი კონცეფციის ფრაგმენტები.

სპექტაკლის მიმართ აზრთა სხვადასხვაობა წარმოიშვა, მაგრამ აღარავის გაუხდია შემდგომ საკამათოდ მისი წარუმატებლობის ფაქტი: ცნობილ თეატრალურ კრიტიკოსთან ირინე ვერგასოვასთან საუბარში ეს თვით რ. სტურუამაც აღიარა. თუმცა რალაც მოუხელებელი ნიუნსის ამ „აღიარებაში“ არის, რაც მას გვაგონობინებს, რომ პიესის ახლებური გააზრება „დასაკარგავად“ არ ემეტება რეჟისორს: „უეკველია, წარმატება არ განსაზღვრავს სპექტაკლის ხარისხს — აქ მაგონდება ჩემი ერთ-ერთი საყვარელი სპექტაკლის ა. სუმბათაშვილის „ლალატის“ ბედი. ეს სპექტაკლი უკვლოდ გაქრა, წარმატების ნახსიცი კი არსად ყოფილა. ქართველი ხალხის ეს „მცხუნვარე“ პიესა ძალზე წყნარ სპექტაკლად იქცა. მე არ მინდოდა რაიმე ტრადიციას მივყოლოდი, რალაც ახალი ჩავიფიქრე, მუშაობის პროცესში დავიფიქვე დაღმის მიზეზები და ამის შედეგად გაქრა სქემატურობა, სპექტაკლი საინტერესო გახდა. შესაძლოა, წარმატება იმიტომაც არ ყოფილა, რომ მსახიობებს გაუჭირდათ თამაში, ისინი მწარედ განიცდიდნენ მუშაობის ახალ მეთოდზე გადასვლას. თუმცა კახი კავსაძემ

ბრწყინვალედ ითამაშა სულიმანი“ (ხაზი ყველგან ჩემია ნ. გ. ქუჩნ. „სოვრემენია დრამატურგია“ № 4, 1983).

„ეს სპექტაკლი უკვლოდ გაქრა“ — გულდაწყვეტილი ამბობს რ. სტურუა, მაგრამ, ცხადია, რომ რეჟისორის ცნობიერებაში იმდენად ღრმა კვალი დასტოვა, რომ მის საუბრებში და სტატიებში იგი ხშირად „ამოჰყოფს“ ხოლმე თავს (მაგ. გაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“ 05.12.80: „მიყვარს ა. სუმბათოვი-იუჟენის „ლალატი“, თუმცა, კარგად მესმის, რომ აქ მე არაობიექტური ვარ: პიესა ჩემი ადაპტაციით მიდიოდა“). ამ „უკვლოდ გამქრალ სპექტაკლს“ მაინც იმდენი ღირსება ჰქონდა, იმდენად გასათვალისწინებელია მისი წარუმატებლობის ისტორია, რომ ღირს მასზე მკითხველის ყურადღების შეჩერება (თუნდაც იმიტომ, რომ რეჟისორი მას „საყვარელ სპექტაკლს“ უწოდებს).

მრავალი რეცენზია დაიბეჭდა ქართულ პრესაში ამ სპექტაკლის გამო (პრემიერა შედგა 16. XI. 74) და ის ავტორებიც კი, რომლებიც მრავალ მძაფრ კრიტიკულ შენიშვნას გამოსთქვამდნენ, ვერ ფარავდნენ თავიანთ კეთილგანწყობილებას რეჟისორის მიერ პიესის ახლებურად გააზრების გამო (ნიშნულობლივია თვით ამ სტატიების სათაურებიც: ლ. სანიციძე „ლალატის“ ლალატი; თუ ფერისცვალება ტრაგედიისა“ — „კრიტიკა“ № 1, 1975; ნ. ღვინეფაძე — „ლალატით“ გამოსყიდული „ლალატი“ — გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“ 16. 01. 75).

ი. ვერგასოვასთან ზემოხსენებული საუბარში რ. სტურუა ამბობდა, რომ „თუ ოდესმე „ალუბლოს ბაღი“ დავდგო, ეს იქნება მხოლოდ ჩემი ჩეხოვი“-ო — ამის ანალოგიით, ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „ლალატის“ ეს დადგმა რ. სტურუას სუმბათაშვილი იყო.

„ყვარუკარე თუთაბერის“ ადაპტაციამ და მისგან გამოწვეულმა დიდმა აჟიოტაჟმა კი





არ შეეკრთო რეჟისორი, არამედ კიდევ უფრო თამამი ექსპერიმენტისაკენ უბიძგა: „ყვარყვარეში“ უკვე საკუთარი ძალა და შესაძლებლობა იჩიქმუნა.

„ლალატი“ კი, რომელსაც გაცილებით მტკიცე თეატრალური ტრადიცია ჰქონდა, იგი უფრო მეტი შინაგანი თავისუფლებით და კანდიერებით მიუდგა, უფრო მეტად დაუმორჩილა თავისი კონცეფციის კონსტრუქციას, რომელიც პიესას აშკარად გაუცხოებულს ხდიდა თავის პირველსახესთან შედარებით. სწორად შენიშნა მწიწარალმა ლევან სანიკიძემ „ისინი (ე. ი. პიესის გმირები ნ. გ.), სუმბათაშვილისეული პათეტიკური საბურველისაგან გამიშვლებულნი, მაყურებლის წინაშე დგანან, ვითარცა ბოროტი და კაეშნიანი დროის შვილები, ერთდროულად — შემკობილნი საკუთარი „თანდაყოლილი“ ღირსებებით და დამახინჯებულნი ავი ძნელბედობისაგან ნაბოძები ადამიანური ისუსტებებით“ (ყურ. „კრიტიკა“ № 1, 1975).

იმის თქმა, თითქოს, რეჟისორს „ლალატი“ მრავალ დადგმათა შედეგად შექმნილი სტერეოტიპების დარღვევა სურდა მხოლოდ, ძალზე ცოტა იქნება ისეთი გაქანებისა და ღრმად მოაზროვნე რეჟისორისათვის, როგორც რ. სტურუა.

არც იმის თქმა იქნება საკმარისი, რომ მან გმირულ-რომანტიკულ თეატრს სწორედ მისავე „მოედანზე“ გამოუცხადა ბრძოლა (მართლაც, „ლალატი“ ამ თეატრის ესთეტიკურ კანონებზე აგებული ტიპური დრამაა). თუმც ერთი კი უნდა ითქვას: თუ აქამდე რ. სტურუა თავისი თეატრის ძირითადი ესთეტიკური პრინციპების ძიებას არა რომანტიკული დრამის ფარგლებში ეწეოდა (აღწერ უკუღვებელყოფდა მას) და უპირატესად თანამედროვე ქართულ და ევროპულ პიესებს მიმართავდა, ახლა მან აირჩია „ლალატი“ — ქართული რომანტიკული თეატრის სიამაყე, რომელზეც ძველი და ახალი ქართული თეატრის (პიესა ქართულ სცენაზე პირველად დაიდგა 1904 წელს აკაკი წერეთლის რეჟისორობით) მთელი თაობებია იზრდებოდნენ, მის გმირებს ჩვენი სცენის კორიფეები ასრულებდნენ და ასევე მაყურებელთა მთელი თაობები მისგან იღებდნენ სულიერ საზრდოს ეროვნულ გრძნობათა გასაღვივებლად, ეს ღრმად პატრიოტული ნაწარმოები უაღრესად ეფექტურ და ემოციით სავსე წარმოდგე-

ნად იქცეოდა ხოლმე. მაყურებელი იმდენად მონუსხული იყო პიესის გმირული სტილის კვეთებით, ქართველთა თავგანწირვით, პერსონაჟთა მიერ პათეტიკურად წარმოთქმული მგზნებარე ფრაზებით, რომ ხშირად არად ავდებდა შესრულების მაღალპათეტიკურ სტილსა და პათოსს. მაინც, „ლალატი“ როლი, „სამშობლოსთან“ ერთად, განუმოკრებელია ქართული თეატრის ისტორიაში.

მაშ რატომ აირჩია სწორედ ეს (რომანტიკული) პიესა რ. სტურუამ, მაშინ, როცა უკვე მიაგნო თავისი თეატრის სტილიტიკას (თვით რეჟისორის აღიარებით საკუთარი თავი მან საბოლოოდ „ყვარყვარეში“ იბოვნა), მაშინ, როცა რუსთაველის თეატრის სცენაზე დადგმულ მის სპექტაკლებშიც ასე ბრწყინვალედ გამოვლინდა „გაუცხოების ეფექტზე“, წარმოსახვის თამაშზე, პარაბოლურ აზროვნებაზე დამყარებული საშემსრულებლო ხელოვნება.

მე მგონია, მას იმდენად არ აინტერესებდა თვით ლალატის, როგორც ზნეობრივი აქტის ფსიქოლოგიური სიღრმეების კვლევა, რამდენადაც დამონებული ერისა და პიროვნების სულიერი მდგომარეობა, დამპყრობელ-დაპყრობილის, მეტროპოლიისა (სპარსეთი) და მისი კოლონიური პროვინციის (საქართველო) ურთიერთობათა რთული სპექტრი, ეს, ჩემის აზრით, ამ პიესისადმი რ. სტურუას ინტერესის აღძვრის ერთ-ერთი იმპულსი იყო. გამოვთქვამ კიდევ ერთ ვარაუდს: შესაძლოა მას (ქვეშეცნეულად თუ ცნობიერად) სურდა მის მიერ მიგნებული მეთოდის უნივერსალური ხასიათი შეემოწმებინა, ისეთ „ჩაკეტილ“, დასრულებულ რომანტიკულ დრამა-ლეგენდაში, როგორიც „ლალათია“.

ცნობილია, რომ „ლალატი“ კომპოზიციურად და კონსტრუქციულად უაღრესად მტკიცედ შეკრული ნაწარმოებია. მის ყოველ სცენაში, ყოველ მოქმედ გმირში განფენილია ლალატისგან წარმოქმნილი სულისკვეთება, ყოველი ცალკეული ეპიზოდი ამ ერთ უმთავრეს ხაზზე აგებული და ცენტრისკენული ძალის (ლალატი) ზეგავლენით ერთი კულმინაციური წერტილისაკენ მიილტვის, რათა იქ პპოვოს თავისი შინაგანი განვითარების დასასრული.

ჩაკეტილია თემა, როგორც ვთქვით, რეჟისორის ინტერესების განმსაზღვრელი არ ყოფილა, ბუნებრივია, მან თავისი ადაპტა-

საქ. ს.რ. კ. მარტისი  
ს.ხ. ს.ხ. რ. ს.ხ.ბ.

ციის პრესის ქვეშ მოაქცია პიესა, როგორც ამბობენ, „ხელახლა გადაწერა“ და გამოაცალა რა პირველადი კონსტრუქცია, სხვა, თავის კონსტრუქციაზე ააგო, რომელიც ეყრდნობოდა „თავისუფალი“ ტირანისა და დამონებული ადამიანის ურთიერთობას. განა ეს მოტივი არ არის ა. სუმბათაშვილის ამ პიესაში? რასაკვირველია არის, მაგრამ არა ისე რელიეფურად გამოკვეთილი, როგორც ეს ჩვენმა რეჟისორმა დაინახა. რეჟისორის კონცეფციაზე აგებული ამ ახალი კონსტრუქციის შესაბამისად მოქმედების ახალი ღერძის აუცილებლობაც დადგა დამდგმელის წინაშე. მრავალი სცენური ეპიზოდი, სიტყვიერი მასალა (დილოგები, მონოლოგები) ამოვარდა თუ შეიკვეცა, ზოგიერთი მთავარი როლი ეპიზოდურ როლად იქცა და პირუტყუ. მნიშვნელოვნად შეიცვალა სოლეიმანისა და ოთარ-ბეგის დრამატურგიული ფუნქციაც. რასაკვირველია, რ. სტურუას კარგად ესმოდა, რომ „ღალატის“ დაცლა პატრიოტულ-ეროვნული სულისკვეთებისაგან, მთავარი გმირის — თამარ-ზეინაბის, სამშობლოსადმი უმაღალითო ერთგულებისა და თავგანწირვის უგულვებელყოფა აბსოლუტურად დამახინჯებდა პიესის მხატვრულ-შინაარსობრივ ორიგინალობას და მისი ემოციური ზემოქმედების ძალას მინიმუმამდე შეამცირებდა. ამიტომ მან ზეინაბის ხაზი უცვლელად დასტოვა, მხოლოდ გაათავისუფლა იგი მა-

ღალ-პათეტიკური ინტონაციებისაგან, რომელიც ნტიკული ეფექტურობისაგან და რუმანოვი-კულ-ტრაგიკული გმირი, რეალისტურ-სატიკული გმირად აქცია. საქართველოს ერთგუარ სიმბოლო-სახედ. ცხადია, მაშინ რ. სტურუა არ იცნობდა გრიგოლ რობაქიძის მიერ 1910 წლის 9 მარტს წარმოთქმულ სიტყვას ზეინაბის გასასამართლებლად (წერაკითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების სასარგებლოდ გამართულა ა. სუმბათაშვილის „ღალატის“ გმირების ოთარ-ბეგისა და ზეინაბის გასამართლება. ეს სიტყვა განმეორებით დაიბეჭდა ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნების“ № 4, 1988), სადაც ძალზე ღრმად არის გაანალიზებული პიესის ამ გმირი ქალის ზნეობრივი ბუნება: „დედოფალი ზეინაბი თვითონ ტანჯვა, მისი ზორციელი ყოფა... ყოველი სხვა გმირის ტანჯვა უფრო ინდივიდუალურია, ვიდრე მსოფლიური; ზეინაბის ტანჯვა კი ტანჯვა მთელის ერის, მთელის სამშობლოს, საუკუნეობით ტანჯულისა და წამებულის... იგი არ არის უბრალო პიროვნება, სული მისი აღარ არის ინდივიდუალური; იგი ქცეულია სამშობლოს პიროვნებად, მასში სახიერებელია საქართველოს სული, ზეინაბ აღარ არის ზეინაბ; იგი მხოლოდ სიმბოლოა ობოლი სულის, მაგრამ სიმბოლო უფრო ნამდვილი და ზორციესმული, ვიდრე პიროვნება კერძო ადამიანისა...  
...რამდენად უფრო ახორციელებს რომე-

სცენა სპექტაკლებიდან „ღალატი“



ლიმე შვილი ერის კოლექტიურ სახეს, იმდენად იგი საკუთარ სახეს სცილდება, ჰკარგავს მას, ან უკეთ რომ ვთქვათ, ისხამს ახალს სახეს, იღუმალს, სიმბოლიურს“.

დიახ, არ იცნობდა რ. სტურუა დიდი მწერლის ამ სიტყვებს, მაგრამ იგი იღუმალი ძალით თავად მისწვდა ზეინაბის ხასიათის სიმბოლო-სახედ გადაქცევის აუცილებლობას.

ნიშნადობლივია, რომ პიესის თავისებური ადაპტაციისას, რ. სტურუას თითქმის არ შეუკცევას ზეინაბის ჩოლი. ამ მაღალი სულითა და უმტკიცეი ნოლისყოფის ქალის სახე სპექტაკლის ტრაგიკული კოლოზის გამოხატველია და ერის ტრაგედიის უკუფენაც. სპექტაკლის ემოციურ ტონუსსაც სწორედ იგი წარმართავდა. მაგრამ, ეს ემოციურობა ზ. კვერენჩხილადის მიერ გამოხატული იყო არა ზეაწეული ტონით, არამედ დიდად თავშეკავებული შინაგანი ექსპრესიით, მგლოდრამატიზმისაგან თავისუფალი დრამატული დაძაბულობით. ამ სახის გარეგნულ სიცივეში, დაძაბულ ჩურჩულში იგრძნობოდა დაურგებელი, ლაგამამოდებული მგრძნობიარობა, თუმცა მსახიობი ზოგიერთ სცენაში არ ერიდებოდა რომანტიკული თეატრის გმირისათვის დამახასიათებელ აღმფრენასა და ერთგვარ დეკლარაციულ რეიტრატისაც კი. მისი მიუკარებლობა, დაფარული განზრახვისა და ურვისაგან წარმოქმნილი ტკივილები, მოკრძალებასა და დისტანციის ატმოსფეროს ქმნიდა.

მთელი სპექტაკლის მანძილზე ავანსცენაზე იდგა უფოთლო, ნორჩი, სუსტი ხე. ბნელით მოსილი სცენის სიდრმიდან გამოდიოდა შოასანი ქალი და ამ ხის ძირში დაემხოზოდა. ეს სუდარამოსილი ქალი ზეინაბი იყო, რეჟისორი მხოლოდ ზეინაბ — ზ. კვერენჩხილაქის აძლევადა ნებას ხელით შეხებოდა ამ წმინდა ხეს. ეს ხე უკვდავი სულის, სუსტა, მაგრამ „წაუტყვეველი“ სულის სიმბოლო იყო (ორგზის მოუქნევდა მას წალდს სოლეიმანი და ორივეჯერ უძლურად დაუშვებდა დაბლა).

მხატვარ გ. მესხიშვილის და რეჟისორის ეს ჩანაფიქრი კარგად ამოიცნო მ. კოსტავამ: „ავანსცენაზე აღმართული ნერგი სხვა არაფერია, თუ არა იმ დაუშრეტელი სასიცოცხლო ძალების სიმბოლო, რომელსაც ნიდავგ გამოჰყავდა სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნაზე მრავალგზის მდგარი საქართველო გასაჭირიდან, გარშემოჭარული მუსლიმური ოკეანე

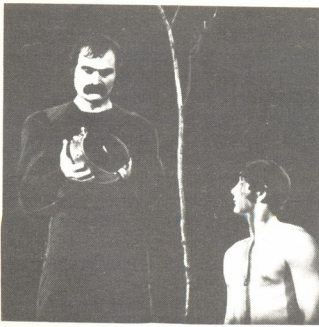
რომ უბირებდა შთანთქმას“ (ყურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, 1975).

აშკარა იყო ამ ხე — სიმბოლოსთან ზეინაბის ანალოგი: იგიც ცხოვრების ქარიშხალში მდგარი მდგრად უმკლავდებოდა ჰირვარამს, ირხეოდა ვითარც ლერწამი ქარში, მაგრამ თავის არსებას არ ლალატობდა. აღსანიშნავია, რომ ამ ნერგის ქვეშ დამზობილი დეოფალუოფილის სულისშემძვრელ ფიგურას სპექტაკლის ფინალშიც ვხედავდით, სწორედ იმავე პოზაში, რაც პირველივე სცენის მიზანსცენაში ვიხილეთ.

„ახლა იმის გარკვევასაც შეეცადოთ, თუ რაში დასჭირდა რეჟისორს ერთგვარი თაღის შექმნა პიესისათვის, რად მოათავსა მან სპექტაკლის დასაწყისშიც და ფინალშიც მხევალი სიდონიას მსგავსად სუდარაგადაფარული დეოფალი თამარი ნერგის ქვეშ? ვფიქრობთ, იმიტომ, რომ მატინეში წვდომის ალომ მას აქაც არ უმტყუნა, სიდონია ხომ მარად ქალური საწყისის სიმბოლოა, დედობრივი სითბოს, დური ერთგულებისა და ქალწულდბრივი სიწმინდის მაერთებელი, იზიდსავით, თუგინდ ძალზე მგლოვიარე დეტის-შმობელივით შავოსანი“ („საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, 1975).

მხატვარ გ. მესხიშვილის სცენოგრაფია აბსოლუტურად თავისუფალი იყო კონკრეტულობისაგან (კონკრეტული საგანი სიმბოლოს შინაარსს იტევდა), ყოფის აქსესუარებისაგან, რომანტიული თეატრის ბუტაფორიისაგან. ყველაფერი შავი წყვიდადიდან ამოდიოდა. მხოლოდ ფარდის წინ, ავანსცენაზე ობლად მდგარ ხის ნერგს ვხედავდით. სრულ სიბნელეში იხსნებოდა ფარდა და სცენური გარემოს კონტურებს ვერ არჩევდა თვალი („გაიხსნება თუ არა ფარდა, ყველაფერი სიბნელიდან აღმოცენდება.. ეს „ქართლის ცხოვრების“ დიდი დამის წიალიდან ამოტყორცნილი სამყაროა“. გ. ხუხუშვილი. გ.ზ. „კომუნისტი“ 23. 01. 75). შემდეგ, როცა სცენა ნათლებოდა, შეგვეძლო შეგვენიშნა, რომ სცენოგრაფიის კონტურები საქართველოს რუკის მოხაზულობას იმეორებდა. ცხადია, ასეთი სცენოგრაფია (და რ. სტურუასეული გააზრება დრამისა) ვერ მოითმენდა: ოთარისა თუ სოლეიმანის ბრწყინვალე, მდიდრულ სასახლეებს, მრავალსართულიანი თბილისის სილუეტს, მისი „აკორდიტი“ — მეტეხის ციხით. აქ ყოველი საგანი ზოგად იდგას, მარადიულობის იდეას ემორჩილე-





„ლალატი“. სოლეიანი — კ. კეხაძე,  
ერეკლე — დ. კვიციანი

ბოდა (ხის ნერგი „ცხოვრების ხე“, გვირგვინი, სცენის შუაგულიდან სიდრმისაკენ წასული კიბის დამავიკრებელი ილექროს უზარმაზარი ხატი — წმინდა გიორგის გამოსახულებით, „მატიანე“, რომელიც განუშორებლად თან დააქვს საბა-ბერს და ა. შ.).

ფერთა სიმბოლიკის კანონებს ემორჩილებოდა აგრეთვე კოსტუმების ფერები და მათი მონაცვლეობა-დაპირისპირება, მაგრამ ეს სიმბოლიკა დრამატული ფუნქციით იყო დატვირთული.

საულისხმოდ და უეჭველად შთამბეჭდავი იყო აშკარად რომანტიკული თეატრის არსენალიდან წამოსული ეფექტი: საორკესტრო ნაგიდან ნელი, გამოზომილი ნაბიჯით ამოდიოდა სოლეიან მეფე. მეწამული ფერის გრძელი მოსასხამი ემოსა. მედიდურად, თითქოს ვერ ხედავს, გადააბჯებდა, შუაზე გადაუვლიდა ნერგის ქვეშ დამბობილ სუღარაგადაფარებულ თამარ დედოფალს. სოლეიანის მოსასხამი დედოფლის მთელ სხეულზე გადააცოდებოდა და თითქოს უხილავმა ბრწყყალვამა გამოსდგის სუღარას თავისი წამახული წვერი, ისე გადააცილიდა და თან გაიყოლებდა ეს მოსასხამი ქალის საბურველს. თამარ დედოფალი ანაზღად გადაიქცეოდა სოლეიანის მეუღლედ — ზეინაბად, რომელსაც უკვე მეწამული ფერის სამოსი ეცვა. ეს მეწამული ფერის კოსტუმები — ოთარსაც ამ ფერის კოსტუმები ეცვა — ტრაგედიის განვითარებასთან ერთად მოყვითა-

ლო-მოთეთრო, ღია ჩალისფერი კოსტიუმებით იცვლებოდა, რაც გმირთა სულიერ გრადუაციას გამოხატავდა ვიზუალური ხერხით. მეწამული და მზისფერი ლაქების დრამატული კონტრასტი სცენის პანორამაში მეორდებოდა — მაშინ, როცა ზეინაბის ვაჟიშვილს — ერეკლეს — სამეფო პორფირს წამოასხამდნენ, ამ პორფირის გრძელი ბოლო ზედ გადაუვლიდა და შემდეგ ზედ დაეფარებოდა მთლიანად სოლეიანის სისხლიან წამოასხამს... ტრაგედიის პირველ სცენებში დომინირებული შავი ფერი, მრუმე ღამისა და მზიანი დღის კონტრასტი, ქართული საგალობლების („ღმერთი უფალი“, „ალილია“, „შენ ხარ ვენახი“) და სპარსული ფოლკლორის ჰანგების „შეჯახება“, დაძაბული, დაშული ხმებისა და მითრთოღვარე შეძახილის („ქრისტე აღდგა, ოთარი!“) თუ სიჩუმის გამკვეთი წამოძახილის („ქეშმარიტად!“) და მძიმე პაუზების მონაცვლეობა უეჭველად ჰქმნიდნენ ემოციურად დაძაბულ განწყობილებებს.

მაშ, რით უნდა ავსხნათ ის გარემოება, რომ ეს ერთგვარად პროგრამული სპექტაკლი, რ. სტურუას სიტყვების თუ გამოვიყენებთ — „მცხუნვარე პიესიდან“ ერთობ „წყნარ“ სპექტაკლად იქცა. არა მგონია, რომ ამის მიზეზი მხოლოდ ის იყოს, რომ რეჟისორმა მრავალი პათეტიკურად „მცხუნვარე“ ეპიზოდი შეკვეცა, მოქმედი პიერების ფუნქციითა მასშტაბები შეცვალა და თავისი კონცეფციის მაგისტრალურ ხაზზე ააწყო მოქმედება. თუ რ. სტურუას მიერ ადაპტირებულ ტექსტს გავეცნობით, დავინახავთ, რომ პიესა უფრო დინამიური გახდა (განავიწყდეს პარალელური ეპიზოდებისა და მოქმედებისაგან), უფრო მიზანსწრაფული, მაგრამ ეს მიზანსწრაფვა მხოლოდ სპექტაკლის კონცეფციის ფილოსოფიურ-ეთიკური დასკვნებისავე იყო მიმართული. ამის გამო, პიესის მრავალი ეპიზოდი „დალაგდა“ ერთ მწყობრ სინტიმად (მოტივაციის გასაძლიერებლად საჭირო გახდა ახალი სიტყვიერი მასალის დამატება) და რაც ამ მკაცრმა კონსტრუქციამ ვერ დაიტია, ის საერთოდ შეიკვეცა.

არც იმის გამო დამცხრალა სპექტაკლის შინაგანი პათოსი, რომ პიესის ტონალობა შეიცვალა — აქ ყველაზე სასტიკი განაჩენსაც კი ჩუმე ხმით წარმოსთქვამდნენ, შთაგონებით საეგო პატრიოტულ ტულისკვეთებას არა ადექვატური ვნებით და ტემპერამენტით გამოხატავდნენ, ხოლო პათეტიკური ექსტიმე-





ცვლილი იყო გაწონასწორებული, გამოზომილი, „მშვიდი“ ექსტიუტული.

სპექტაკლს, ჩემის ზართი, ორმა გარემოებამ ავნო. პირველი ის იყო, რომ მსახიობები ბოლომდე არ მიენდნენ. რეჟისორს, ან მიჰყვენენ მის სტილისტიკას. ერთის მხრივ პიესის შინაგანი პათოსი და ამბლებული მეტყველება მათ (ინერციით?) რომანტიკული თეატრისაკენ „ეზიდებოდა“, მეორეს მხრივ, რეჟისორის რაციონალური, მკაცრად რეგლამენტირებული სიტუაციები ინტელექტუალური თეატრის სტილისტიკისადმი მორჩილება მოითხოვდნენ მათგან.

სპექტაკლის პირველი-ორი წარმოდგენის დროს მსახიობები რეჟისორის „დიქტატს“ ემორჩილებოდნენ, მის ესთეტიკის საზღვრებში რჩებოდნენ. შემდგომ მსახიობები „გაექცნენ“ რეჟისორის სქემას, დაარღვიეს მისი სტილისტიკის მილიანობა და სპექტაკლი ტრადიციული რომანტიკული თეატრის სტილს მიუსადაგეს. აი, მაშინ აშკარად დაიწყო სპექტაკლი, გაიხიჩა სხვადასხვა სტილთა შეუთანხმებელი მეზობლობის შედეგად. მან დაკარგა ერთიანი სახე და ესთეტიკური კონცეფცია.

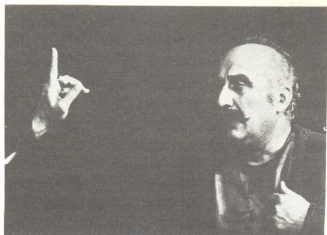
მაგრამ, როგორც ჩანს, უმთავრესი მიზეზი სხვა იყო, ა. სუმბათაშვილის პიესის რომანტიკული არსი, მისი შინაგანი პათოსი არა ნაკლები სიძლიერისა აღმოჩნდა, ვიდრე რეჟისორის კონცეფცია. თვით პიესა აიძულებდა რეჟისორს ნებისით თუ უნებლიედ ისეთი მხატვრულ-სცენური მეტაფორები გამოეყენებინა, რომელიც რომანტიკული თეატრის პრეროგატივაა. მე სრულიადაც არ ვუარყოფ რომანტიკული თეატრის დიდ ემოციურ ზემოქმედებას, როცა იგი თავისუფალი ყალბი პათეტიკისაგან და ზეაწეული პათოსური მეტყველებისაგან. მაგრამ აქ, რ. სტურუას წმინდა რომანტიკულ საფუძველზე თავისი ინტელექტუალური თეატრის შენობის აღმართვა სურდა. იმთავითვე გარკვეულ წინააღმდეგობას შეიცავდა ეს ჩანაფიქრი. საბოლოო შედეგის მიღწევისათვის მას თვით პიესის არსი უნდა შეეცვალა, მან კი მხოლოდ კონცეფცია შეცვალა (ე. ი. როგორც ვთქვი, მთავარი ღალატის თემა კი არ იყო, არამედ მონობის ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური ასპექტი) და ამის მიხედვით ააწყო ეპიზოდების თანამიმდევრობა.

რასაკვირველია, რომანტიკული თეატრის აქსესუარი — სიმბოლო იყო ავანსცენაზე

მდგარი ხის ნორჩი ნერგი, კიბის თავში აღმართული ილექროს გაბზარული ხატის მელიც სპექტაკლის ბოლოში განისვენებოდა და სიღრმიდან წამოსული შუქი გაანათებდა ანანიას ხელებით შემართულ სამეფო გვირგვინს, რომელიც სპექტაკლის რომელიმე გმირის შუბლს კი არ დაამშვენებდა, არამედ რეჟისორის მიერ ნაგულისხმევი ხალხის წიაღიდან გამოსულ გმირ-სპექტაკლის ფერთა სიმბოლიკაც რომანტიკული თეატრის იდეით იყო შთაგონებული. რეჟისორის მიერ მიგნებული ეს მხატვრული პასაჟები მაღალი გემოვნებითა და ზრის სიღრმით იყო აღბეჭდილი, მათი ფუნქცია ზუსტად განსაზღვრული, მაგრამ თანდათანობით ისინი წინ გამოვიდნენ და სპექტაკლის დომინანტად იქცნენ, ერთგვარად გარეგნულ ინდიკატორებს დაემსგავსნენ.

სტილის აღრევა, კოლაჟი, სხვადასხვა ეანრების პოლიფონია ასე ბრწყინვალედ გამოვლენილი „ყვარყვარეში“ და შემდეგ „კავკასიურ ცარცის წრეში“, ეს პრინციპად ქვეული მხატვრული ზროვნება, აქ თავისი ბუნებით კონფლიქტური იყო. საბოლოოდ, სპექტაკლი არც რომანტიკული იყო და არც ინტელექტუალური, თუმცა ცალკე ორივე ამ თეატრის პრინციპები მხატვრულ სიმართლეს არ იყო მოკლებული.

პირველივე სცენაში ვგრძნობდით, რომ ჩვენთვის ყველასათვის ცნობილი პიესა სრულიად განსხვავებული სტილისტიკით იქნებოდა წარმოდგენილი, რომელიც მთლიანად დაარღვევდა ადრეულ სტერეოტიპებს. ყველაფერი აქ სიბნელიდან, შავი სამყაროდან გამოდიოდა. ობლად აღმართულ ხის ძირში დაშობილ შოსან ქალს სცენის სიღრმიდან წამოსული შავადვე ჩაცმული სამი მამაკაცი უანლოვდებოდა (საბა ბერი — გ. საღარაძე, ანანია — გ. გეგეჭკორი, ბესო — კ. საკანდელიძე) მაგრამ მათი მზერა ამ ქალისაკენ კი არ იყო მიმართული, არამედ ჩვენკენ, დარბაზში მსხდომთაკენ. ისინი გვაუწყებდნენ: რომ დადასაბადისწერა ეამი ხალხის ცხოვრებაში — კათალიკოსი თავი მოჰკვეთეს, შეურაცხვეცი ესის სინდისი და რწმენა. კათალიკოსის მიერ აღდგომის დღეს შემოკრული ზარის ზმა (ამ შემოკვრით კათალიკოსი ეურჩა სოლიმანის ბრძანებას) ან გააღვიძებს ხალხის სულში დაუნჯებულ პატრიოტულ გრძნობას, აამლევარებს მის საუფკვარ ოცნებას თავისუფლებაზე ან გულგრილს



„ლალი“. ოთარ-ბეგი —  
ე. მანჯგალაძე

დასტოვებს მას, რაც მისი სულიერი მონობის, საბოლოო შეგუების ანუ დაღუპვის მანუწყებელი იქნება. ასეთი მძაფრი ალტერნატივით იწყებოდა სპექტაკლი. მის პროლოგში გადმოტანილი ეს ბიძგის მიმცემი მოტივი აძლიერებდა ჩვენს ინტერესს შემდგომი ამბებისათვის. სიტუაციას ისიც დაძაბავდა, რომ კათალიკოსს თავი მოჰკვეთეს ქართველის (ქართველყოფილის) ოთარის და არა ყარა-იუსუფის (როგორც ეს პიესაშია) ბრძანებით... სცენის სიბნელეში დაძაბულად, ჩუმად წარმოთქმული ეს სიტყვები რაღაც იდუმალებითა და საშინელის მოლოდინით ავსებდა სცენას. სპექტაკლის დასაწყისში გადმოტანილი ეს ტრაგიკული თხრობა იყო პირველი იმპულსი, რათა გაშლილიყო შეურიგებელი პაექრობა, გამართულიყო უმძაფრესი კამათი დამპყრობელსა და დაპყრობილს შორის, რომლის დროს ხშირად პარადოქსალურ დასკვნებამდეც კი მიგყავდით რეჟისორის.

ეპიზოდებიდან ეპიზოდში, დიალოგიდან დიალოგში, ფრაზიდან ფრაზაში გადადიოდა ეს ინტელექტუალურ-ემოციური კამათი, აზრთა უმძაფრესი ჭიდილი და ჩვენ ვგრძნობდით, ამ შემთხვევაში, პიესის რეჟისორული მონტაჟის მკაცრ თანმიმდევრობასა და ლოგიკას.

რეჟისორის ამ ჩანაფიქრის შესაბამისად უმთავრესი გახდა ორი ხასიათის, ორი პოლარული გმირის — სოლეიმანისა და საბა ბერის დაპირისპირება. ამ კონფლიქტის გამჭოლ ხაზს ხორცს ასხამდა პიესის სხვა მოქმედი პირების ცხოვრება, რომელიც, ზოგჯერ, რეჟისორის ნებით, სპექტაკლის პერიფერიებშიც კი გადავიდა. ამგვარად, სოლეიმანი იქცა სპექტაკლის ერთ-ერთ ცენტრალურ

ფიგურად, ლეიტემის ერთ ძირითად „ხმად“, რომელსაც უნდა გამოეკვეთა ოთარის აზრი. ამ როლს კახი კავსაძე თამაშობდა. ეს იყო ახალგაზრდა მსახიობის ერთი ის უპირველესი სცენური გმირი, რომელიც მხოლოდ „მთავარი“ კი არ არის იმის გამო, რომ მოქმედების წარმართვისთვისაა აუცილებელი. იგი მთავარი იყო რეჟისორის კონცეფციის მიხედვით და ამგვარად, კონფლიქტის ეპიცენტრში მოქცეული. დიდი ხნის შემდეგ კ. კავსაძეს ვკითხე თუ როგორ და რანაირად მუშაობდა მისთან რ. სტურუა ამ როლზე: „თავიდან, როცა ჯერ მხოლოდ როლების განაწილება იყო ცნობილი, რომ ერთ სტურუამ პირველი რაც მითხრა, იყო — კახი, შეგიძლია ხმის შეცვლა?

— შემიძლია.

— ისე კი არ მინდა, სცენაზე რომ იცვლიან ხმას, მე გეკითხები, საერთოდ თუ შეგიძლია ხმის შეცვლა სავსებით...“

ამ მოკლე დიალოგიდან ნათელია, რომ რ. სტურუა იმთავითვე თავისებურად ხედავდა სოლეიმანს, „ესმოდ“ მისი ხმა. მართლაც, საოცარი მეტამორფოზა განიცადა კ. კავსაძის არა მარტო ხმამ, არამედ მთელმა მისმა მსახიობურმა არსმა. გამხდარი, მალალი სოლეიმანი... შავად შემოსილი მისი სხეული მოძრაობდა აჩრდილის სიმსუბუქით და მოუხელებელი იდუმალებით იყო სავსე. ასეთ ადამიანებს საკუთარი ჩრდილი — სატანის მსგავსად — დაკარგული აქვთ. მისი ყველა მოძრაობა, ყესტი უსისხლო და უხორცო არსებას ეკუთვნოდა — დუნე, შეშპარავი, თითქოს დაღლილი ქვევა ამოუცნობ ვერაგობასა და კობრას მრისხანებას ფარავდა. ტანზე, კიდურებზე შემოსხეპილი ტანსაცმელი, კიდევ უფრო თხელსა და „უხორცოს“ აჩენდა. ლაპარაკობდა ხმადაბლა (ზოგჯერ ხმა უწყებდებოდა) თითქმის ჩურჩულით, თრობას მიძაღბებულ ეს პედონისტი, რომელიც ცხოვრების ამაოებისგან მოგვრილ მოწყვენილობას და სიბოძობის თრიქით ინელედა, ერთდროულად ფიზიკური და სულიერი ტკივილებით იყო განაწამები. ყოველი ფრაზის წარმოთქმა აუწერელ ტკივილს აყენებდა სხეულის რომელიღაც ნაწილში, დიდი ძალის მოკრეფა სჭირდებოდა ლაპარაკისას. რთული გრადაცია იყო — შეიძლება გვეფიქრა, რომ ეს ცივიერი კაცის, ვერაგი პოლიტიკოსის ნიღაბი იყო, რომელსაც, მშვიდად, ინტონაციის გარეშე შეეძლო სასიკვდილო განაჩენის



გამოტანა. მე პირადად ეს სახე მაგონებს ბ. ბულგაკოვის მიერ ბრწყინვალედ, პლასტიკური სიტყვებით დახატულ დიდი ინკვიზიტორის სახეს („სოტატი და მარგარიტა“), რომელიც იერუსალიაში თავის სასახლის ვერანდაზე, აუწერელი თავის ტყვილით გაწამებული, ზმადანა, ძლივს ვასაგონი ხმით ესაუბრება შეპყრობილს — ჰაბუკ მქადაგებელს იეჟუას და თითოეული სიტყვის წარმოთქმისას გრძნობს, რომ ტვივის სიღრმეში რაღაც ინძრევა და სტკივა. რაღაც ატვირისტური და მაზონისტური იყო კ. კავსაძის სოლიემანი, ისევე როგორც თრიაქის მოწვევა სანეტარო ნირვანაში ადგებდა და ყოფიერებიდან პალეოციანიციების სამყაროში გადაწყვედა, ასეთივე ნეტარებით ბრუნდებოდა ამ ხილვებიდან რეალობაში: წელს ზემოთ გაშიშვლებულ სხეულზე მათრახს უტყვალაუნებდა ქალი და ყველაზე მეტად ეს სიამოვნებდა, რომ ამას სწორედ ქალი სჩადიოდა იშვიათი გამეტებით. თითქოს ამ წამებაში სოლიემანი პათოლოგიურ სექსუალურ ლტოლვასაც ანშობდა საკუთარ სხეულში. მაგრამ კ. კავსაძის სოლიემანი ამავ დროს გონიერი და ტრაგიკული პიროვნება იყო. ამაში მდგომარეობდა რეჟისორის ჩანაფიქრის სიძალიე — ეს დამპყრობელი, დამმონებელი, სხვისი გამაუბედურებელი თვითონაა მონა, თვითაა უბედური, ტანჯული. იგი მონაა მეტროპოლიის განუსაზღვრელი ექსპანსიის, მისი დაუქმყოფილებელი სიხარბის, დაპყრობილი ხალხის მუდმივ მორჩილებაში ყოლა ამ მოვალეობის მონად აქცევს, საბა ბერთან საუბარში ამბობდა, რომ ირანის მშრალი და მცხუნვარე ტრამალები მირჩენია აქაურ სამოთხისებურ სილამაზესო. გაუფალ სკეპსისს მოეცვა მთელი მისი არსება, მის თვალში ყველაფერს ფასი ჰქონდა დაკარგული: სულიერ ამაღლებას, თავისუფლებისაკენ ლტოლვას, სალოცავენს — საკუთარ ძირებს მოწყვეტილი ადამიანი უბედურია, უცხო მხარეში მოსული კი, როგორც დამპყრობელი — ათასჯინი უბედური. მბრძანებლად მოვლენილი აქ თავს ისე გრძნობს, თითქოს იძულებით გადასახლებაში იყოს. ეს კიდევ უფრო ახელებს და განურჩეველს ხდის ყველასადმი. შეუძლია მთელი დაპყრობილი ხალხი ამოკლტოს, ქართველთა მატთანეს დაფურთხოს, წალდი მოუქნიოს სიცოცხლის ზეს — ავანსცენაზე მდგარ ნერგს. მაგრამ ეს აშკარად გამოვლენილი მტრობა არაა იმდე-

ნად საშიში (რადგან მისი გაცნობიერება შეიძლება) რამდენადაც სხვა, უფრო ფართული (და ამდენად ძნელად შესაცნობი) და ვერაგული განზრახვა, მას სურს მოშალოს, დაანგრიოს დაპყრობილი ერის მორალური საყრდენები, გააბიადრუს მისი ყველაზე წმინდა იდეალები და მისწრაფებანი და ამ გზით სულიერად გახრწნას, ზნეობრივად გადაავაროს ერი. შიშის დამთრავებელ მავნე-ჭრის საშინელი მოლოდინის შეგრძნება იქმნება საშინელი ცოლოდინის შეგრძნება, მიუხედავად იმისა, რომ ირგვლივ სიმშვიდე სუფევს და არაფერია მაუწყებელი წამლეკავი ქარიშხლის საშინელია ეს სიჩუმე, ფრაზასა და ფრაზას შუა ჩამოწოლილი პაუზა. ეს სიჩუმეა, რომ ძაბავს ატმოსფეროს. მისი უზუნაესი მიზანია მონობას შეაჩვიოს ხალხს, შეაგნებინოს მას, რომ მონობა მათი არსებობის ერთადერთი ფორმაა. ამ სახის გაგებისათვის ცენტრალური ეპიზოდი იყო სოლიემანის დიალოგი საბა ბერთან (რეჟისორის მიერ ჩამატებული!), აქ ერთმანეთის პირისპირ ორი სამყარო დგას, ორი იდეური საწყისი იბრძვის: საბა ბერის მოუკლავი წყურვილი და ლტოლვა თავისუფლებისაკენ და სოლიემანის სკეპსისი. სოლიემანი ხედავს სამყაროს წყურვის იერარქიულ სიმბინჯვს (იგიც მონაა მასზე აღმატებული), მან შეიცნო ეს სამყარო და სცნო იგი. საბა ბერმაც შეიცნო ეს სამყარო, მაგრამ არ სცნო იგი, რადგან ეს სინამდვილე ადამიანის სულს აკნინებს და ამახინჯებს. ცალკეულ პიროვნებათა დაცემა კი საბოლოო ჯამში ერის თავისუფლებას სპობს.

ამგვარად, სოლიემანის აბსოლუტური ანტიპოდია საბა ბერი. ბუნებრივია, ამის გამო, იგიც სპექტაკლის მთავარ ფიგურად იქცა, რეჟისორის იდეის უპირველეს გამომხატველად. ეს როლი ერთ-ერთი საუკეთესოა გურამ საღარაძის რეპერტუარში. მსახიობი გვიჩვენებდა მთლიან, გაუბზარავ პიროვნებას. მისი ანთებელი, რწმენითა და შინაგანი გზნებით გაიცისკროვნებული თვალები, სულის ენერჯიას ამხელდულნი. ეს ენერჯია სჭვივოდა მის ყოველ მოძრაობაში. სასოებით მკერდში ჩაკრული „ქართლის ცხოვრება“, რომელსაც მუდამ თან დაატარებდა, საკრალურ შინაარსს იძენდა. მისი გამორული სული უმალ ამ ისტორიული ქრონიკის მწველი სტრიქონებით იკვებებოდა ვიდრე სასულიერო წიგნებით, თუმცა ქრისტესმიერი





არწმენა საბას სულს აღაფრთოვანებდა და აწრთობდა. იგი უბირველესად ერის სულის სიწმინდისათვის მზრუნველი იყო და ამ მიზნის მისაღწევად არც მსხვერპლსა და სისხლის გაღებას არ უარყოფდა. ეს ხორცშესხმული იდეა საბოლოო ჯამში ყველაფერს ეროდა რადგან უზენაესის ნების გამომხატველი იყო. მაგრამ საბასთანა და ზეინაბისთანა ადამიანები უნიკუმები, ღვთით რჩეულები არიან და მათ ვერაფერს ვნებს ირგვლივ გაბატონებული უსამართლობა.

რეჟისორის ჩანაფიქრის ერთი უმთავრესი მიზანი კი იყო გაერკვია თუ რა მოსდის მონობაში ჩავერდნილ ჩვეულებრივ ადამიანს, როგორ გარდაიქმნება, რა ფერისცვალებას განიცდის იგი. ამ თვალსაზრისით რ. სტურუასათვის ძალზე საინტერესო იყო ოთარ-ბეგის სახე, რომელსაც ეროსი მანჯგალაძე თამაშობდა. ჯერ ის ვნახოთ თუ როგორ შეიცვალა ეს სახე სპექტაკლის კონცეფციის შესაბამისად. დანაშაულებათა მთელი გალა აკვიდა რეჟისორმა ოთარს. თუ ა. სუმბათაშვილის მიხედვით ოთარიც თამარ-ზეინაბივით გმირი იყო, რომელიც ორი ათეული წლის მანძილზე მალავდა თავის განზრახვას, ინიღბებოდა, შერიგებულ და მორჩილი ვასალის ნიღბს ეფარებოდა და შესაფერ წამს ელოდა, რათა სასიკვდილო დარტყმა მიეყენებინა დამპყრობლისათვის და ღირსეული რევანში აეღო მისი და მისი ერის ესოდენ მძიმე დამცირებისათვის, სპექტაკლში იგი რ. სტურუამ სრულიად განსხვავებულ სახედ აქცია. ეს იყო ნამდვილი მედროვე, ანგარიშისანი, სიმდიდრეს დახარბებული, ყველაფერს საბოლოოდ შე-

გუებული. ასეთ ადამიანს ჩვენს დროში კოლაბროციონალისტს უწოდებენ. მაგრამ რ. სტურუა აქ არ ჩერდებოდა. სპექტაკლში თითქმის ვაჭქრა ყარა-იუსუფის სახე, რადგანაც მისი ცოდვები რეჟისორმა ოთარს აკიცა. სპექტაკლის დასაწყისში უწყებელი ამბავი კათალიკოსის სიკვდილის დასჯისა (როცა, როგორც ვთქვი, სცენური მოქმედების დინამიზმის იმპულსად იყო ქცეული), რომელსაც თბილისელთა აჯანყება მოჰყვება, ოთარის ქმედებას უკავშირდებოდა. იგი იყო კათალიკოსის სიკვდილით დამსჯელიც და აჯანყებულთა დასჯის მოთავეც. ქრისტიანული მორალისა და მამულიშვილური გრძნობის თვალსაზრისით ეს უკვე მიუტყვევებელი დანაშაულია. იგი ცოდვილია როგორც ქრისტეს, ასევე ერის წინაშე. ასეთ კაცზე ვერ ვიტყვით, რომ ჯაჭვის პერანგის ქვეშ ჯვარი ჰქონდა დამალულიო, ასეთ უკიდურეს დეგრადაციამდე მიიყვანა რეჟისორმა ეს სახე. აქცია იგი რენეგატად და ტიპიურ კონკისტადორად, რომლის მახვილი თანამოქმედებზე მძლავრობს. მწერალ ლ. სანიკიძის თქმით ა. სუმბათაშვილის „ლალიტი“ მოქმედ ძალთა მთავარი განლაგება და გააზრება ასეთია: „ერთიმეორის პირისპირ დგას ორი ბანაკი — დამპყრობელთა და დამპყრობილთა, ანუ ირანელთა და ქართველთა, ყოველი ებიზოდი ამ „ორი ბანაკის“ („ირანელთა ხასიათები“ და „ქართველთა ხასიათები“) სამკედრო-სასიკოცხლო ჰიდილის გამომხატველია. მოპირდაპირეთა ჰიდილი მაღალი დრამატიზმისა და პათეტიკის ფონზე ვითარდება და, თუმცა დიდი მსხვერპლის



ფასად, მაინც სიკეთის აპოთეოზით მთავრდება.

რობერტ სტურუას „ვიარიანტიში“ უკვე აღარ არიან „ორბანაკოვანი ხასიათები“. აქ აღარ არიან „მხოლოდ კეთილნი“ და „მხოლოდ ბოროტნი“. არამედ აქ, არისტოტელეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ყველას ყველა თვისება ანასიათებს“ („კრიტიკა“ № 1, 1975).

სოლიდმანის ხასიათის ტრაგიკულ პლანში წარმოდგენით, მისი ხასიათის გაზარდვით, რეჟისორმა უკვე დაარღვია ეს „ორბანაკოვნება“. ოთარიც კი თავიდანვე არ იყო ქართველთა ბანაკში. ოთარი — რეჟისორის გაზარდვით — იმ ქართველთა განზოგადებული ტიპური სახე იყო, რომლებიც ფეხქვეშ ეგებოდნენ იაზარის ძალით თუ მშვიდობის „მისიით“ შემოსულ მძლევართ, ჩინ-მედლებისა და სამეფო კარზე დაწინაურების მოლოდინში ფეხქვეშ ეგებოდნენ დამპყრობლებს და უმოწყალოდ არბევდნენ თავისიანებს (სოლიდმან-ხანის კარზე ოთარი მორჩილი მონა, მლიქვნელი კარისკაცი იყო, საკუთარ მამულში კი მძინვარე ფეოდალი). ზოგადი სახე ასეთი „მამულიშვილისა“ თანამედროვე ასოციაციებსაც იწვევდა: — რამდენი დღევანდელი ქართველი, განცხრომის თავმიცემული, საკუთარ კეთილდღეობაზე და გამდიდრებაზე მზრუნველი, ყველაფერს ეგუება, არას დამცირებას იტანს, ოღონდ საშვილიშვილოდ მოხვეჭოს ქონება და სამშობლო, ქართველობა ფეხებზე ჰკიდია. აკი ამბობდა კიდევ: ჩვენ, ქართველები ომისათვის კი არა, სიცილ-ხარხარისათვის, ქეიფისა და დროსტარებისათვის ვართო გაჩენილი (დაუეკირდით, ამას ამბობს ერთ დროს რაინდული სიქველით სახელმოხვეჭილი მხედართმთავარი). ამის შემდეგ არ უნდა გაგვეკვირებოდა დამარცხებული სოლიდმანის სიტყვები — ჩვენ კი წავალთ, მაგრამ იმასაც განახავთ უჩვენოდ როგორ იცხოვრებთო.

ურთულესი ამოცანის წინაშე იღვა ოთარის როლის შემსრულებელი ეროსი მანჯგალაძე. მაყურებელს უნდა ერწმუნა, რომ ამ დაცემული ადამიანის სულში შესაძლებელი იყო პატრიოტის ღვთიური ნაპერწკლის გაღვივება. მაგრამ როგორ უნდა „შემობრუნდეს“ ადამიანი, რომელმაც კათალიკოსი მოაკვდინა, ანანიას ხელით მორთმეულ წმინდა ხატს (იქნებ წალმა მოექცესო, იმედოვნებდა ანანია) თვალ-მარგალიტი და ოქროს მოჭედილობა დანის წვერით ამოაცალა (რათა ეს

სიმდიდრე სპარსეთს გასაგზავნად სხვა ძვენი შემატებოდნა), ხოლო ხატის ხის ჩარჩოვს გარკვეულად გამოუსადეგარი რამ ნივთი, შორის მოისროლა. და ბოლოს, კაცი, რომელიც ოქროვერცხლით მოოჭვილ სამოსელს ძვირფასეულობას აჭრის როგორც ზნედაცემული მძარცველი, ჩვენს თვალწინ აჯანყებულ ქართველთა წინამძღოლად უნდა იქცეს. მართლაც, თითქმის გადაუჭრელი ამოცანის წინაშე დააყვანა რეჟისორმა მსახიობი. სომერსეტ მოემი ამბობს თავის „განსჯაში“, რომ ზოგჯერ ადამიანი ღელეს სიბინძურეში უნდა ჩავარდეს გულაღმა, რომ ვარსკვლავებით მოოჭვილი ცის მშვენიერება იგრძნოსო. ასეთ სიბინძურეში წევს ოთარიც, ერთი მხოლოდ, მის გულში ერთადერთი ქალიშვილისადმი სიყვარულის უნაზესი და უღრმესი გრძნობა არ ჩამკვდარა. ღრმა ქალური ინტელიციტი მიხვდა ზეინაბი, რომ ეს იყო ყველაზე სუსტი წერტილი ოთარის ბნელით მოცულ სამყაროში და სწორედ მისკენ წარმართა მან მთელი თავისი ძალა შთაგონებისა.

ყოფითი დეტალების ზუსტი დაცვით ასრულებდა ე. მანჯგალაძე როლის კულმინაციამდე „დალაგებულ“ ეპიზოდებს. იგი უმაღლესი ყოფითობიდან ამოზრდილი ბოროტების სახება იყო. ამიტომაც მსახიობის შესრულებაში ყოფითი თეატრის პლანი იგრძნობოდა და გარკვეულად უპირისპირდებოდა რეჟისორის განზრახვას — ინტელექტუალური თეატრის ესთეტიკის მიხედვით სცენური მოქმედების აგებას. მე სრულიადაც არ მინდა იმის თქმა, რომ ე. მანჯგალაძის თამაში არ იყო დამარწმუნებელი (თუ მას განვსჯიდი რეალისტურ-ყოფითი თეატრის პრინციპების მიხედვით). პირიქით, მაგრამ აშკარა იყო წინააღმდეგობა დიდ მსახიობსა და დიდ რეჟისორს შორის. დიდი და თავისთავადი ნიჭის მსახიობი ეროსი მანჯგალაძე როლის შესრულების თავის კონცეფციას იცავდა და შინაგან წინააღმდეგობას უწევდა რეჟისორს. რასაკვირველია, ე. მანჯგალაძე ითვალისწინებდა ერთ სირთულესაც. ეს „ყოფითი“ ბოროტი გმირი, სუბქტაკის უნდალისაგან რომანტიკულ აღფრთოვანებას უნდა შეეპყრო და გმირად ქცეულიყო. ოთარის როლის განვითარების და საერთოდ სუბქტაკის ერთ-ერთი კულმინაციური სცენა ბრწყინვალედ წარმართა მსახიობმა. ეს გახლდათ ქრისტეს რჯულზე ოთარის ხელმოგრედ მოქცევის სცენა. გამანადგურებელი ყოყმანის, ეკ-



„ლაღატი“. საბა-ბერი —  
გ. სალარაძე

ვების, სულში გაჩენილი უფსკრულის დაძლევის შემდეგ იგი ჩვენს თვალწინ გმირად გარდაიხსნებოდა. საღ გაჰქარა მისი მოიქვენელური ქცევები, „ტკბილი“, მამებელი საუბარი, მძლევრისადმი მორჩილებით სავსე სხუელის ამორფულობა. დედოფლის სიდიადის პირისპირ გულშეძრული ოთარი იჩოქებდა, შეწყყალებას ითხოვდა და მისი ბრძანების შესრულებისათვის მზადყოფნას გამოხატავდა. მაგრამ ჯერ არ უწყოდა თუ რა საქმისათვის მოუხმობდა დედოფალი. ზემართული ჯვრითა და მახვილით შემოდიოდა საბა ბერი და ქრისტეს აღდგომას ახარებდა დედოფალსა და ოთარს. როგორღაც გაოგნებული ე. მანჯალაძის ოთარ ბეგ მახვილით ხელში, ნელა წამოიშართებოდა. მის მოძრაობაში ჯერ არ იყო სიმტკიცე კაცისა, რომელმაც საბოლოო გადაწყვეტილება მიიღო. ნელა აუყვებოდა სცენის სიღრმისაკენ მიმართულ კიბეს, რომლის თავში, როგორც ვთქვით, ილეკოს გაბზარული ხატი (ესეც სიმბოლო გაითრული, შუაგაპობილი ქვეყნისა) იყო აღმართული. ეს შენელებული, მძიმე ნაბიჯი, დაძაბული მოძრაობა, რომელიც მოლოდინის შემადრწუნებელ წამებს ითვლიდა, შესანიშნავად შესრულებული მსახიობის და ასევე დადგმული რეჟისორის მიერ, დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა. ჩვენ ვხედავდით მსახიობის ზურგს და ვგრძნობდით თუ რა ცეცხლი სწვავდა მის ვულს გამაოგნებელი სიჩუმე იდგა სცენაზე — მსახიობის ქცევა არ იძლეოდა იმის საბაბს, რომ დარწმუნებით გვეთქვა — მოექცა ქრისტესაკენ, ვერც იმას ვიტყოდით, კვლავ უარჰყო ქრისტეო. დრამა-

ტულ დაძაბულობას და გაურკვევლობას განიცდიდნენ ზეინაბიც და საბა ბერიც. სცენაზე მდგარი გმირების ეს დაძაბულობა მახურებელთა დარბაზს ელექტრონივით უვლიდა და ჟრუნტელს სცემდა. ამ დუმილისა და ხატისკენ ნელა წასული ოთარის ნელი მოძრაობის ატანა უკვე შეუძლებელი იყო. ასეთი წამის დადგომას ყოველთვის ბრწყინვალედ გრძნობს რეჟისორი (გავიხსენოთ, თუნდაც, მეფე ლირის შემოსვლის წინ სცენაზე დასადგურებული დამთრგუნველი სიჩუმე, რომელიც ზარივით რეკს) და აი, როცა ოთარი თითქმის მიეახლა ხატს და უნდა შეჩერდეს, მას ჩაესმოდა ზეინაბის და საბა ბერის მიერ მდელვარე ჩურჩულით წარმოთქმული — „ქრისტე აღდგა, ოთარ!“ არც ჩვენ, არც სცენაზე მდგარმა გმირებმა არ იციან თუ რას მოიძოქმედებს ოთარი. დაკიშული სიმი ისაა უნდა გაწყდეს და ანაზად შემოტრიალებული ეროსი მანჯალაძე თავისი განუმეორებელი ხმით, ხავერდოვანი და ღრმა ბარიტონით წარმოსთქვამდა — „ქეშმარიტად“. განწმენდის გზაზე შემდგარი ოთარი ხმაღამართული იდგა, ჩვენსკენ სახემოპყრობილი, ხოლო მის უკან ცხენზე ამხედრებულ წმინდა გიორგის შეემართა შუბო. აღელვების გარეშე შეუძლებელი იყო ამ სურათის ცქერა.

„ქეშმარიტად“ — ამბობდა მსახიობი და აქ გრძნობების ამოუწურავი სიღრმე იგრძნობოდა. ეს იყო მონანიებაც და აღმაფრენაც, ცრემლის სიღბოც და მახვილის სიმკვეთრეც. მხოლოდ ეს ერთი სცენური წამი საკმარისი იყო, რომ მსახიობის დიდი ნიჭის ზეგაღუნა გვეგრძნო. მაგრამ, მაინც „მონოტონურად ერთმნიშვნელოვანმა დეტალებმა ნაწილობრივ გააუფერულა ოთარ ბეგის სახე“ (გ. ხუხაშვილი. გაზ. „კომუნისტი“ 23.01.75).

ღრმა აზრს იტევდა რეჟისორის მიერ მოფიქრებული ფინალი ამ როლისა. სოლეიან ხანის დამმარცხებელ ოთარს სამეფო გვირგვინი გაუწოდეს (უფლისწული მკვდარია). ქვეყნის ტრაგედია ამაშიცაა: წარსულში ერისა და ქრისტეს მოლაღატეს სთავაზობენ ამ გვირგვინს. მართალია, ბრძოლაში გამოისყიდა წარსულის დანაშაული, მაგრამ ვანა ხალხი დაივიწყეს და მიუტევეს ესოდენ მძიმე წარსულს? ოთარი გრძნობს ამას და გაღვიძებული სინდისი არ აძლევს უფლებას თავზე დაიდგას სამეფო გვირგვინი. იგი უარს ამბობს ამ პატივზე და სცენაზე ჩამო-



წლილ სიბნელეში უჩინარდება.. სუღარა-  
გადაფარებული ზეინაბი კვლავ ნერგის ქვეშ  
დამხობლა (ისევე როგორც სპექტაკლის და-  
საწყისში). უბედურ დედას და უბედურ დე-  
ლოფალს ისლა დარჩენია ტანჯვით გაშორ-  
დეს ამ ქვეყანას. იქვე დევს სამეფო გვირ-  
გვინი — ამ წუთში უბატრონო, უმეფო ქვე-  
ყნის სიმბოლოდ ქცეული. წინ გამოდის ანა-  
ნია, დასწვდება ხელოვნის და ისევ როგორც  
ოთარი ქრისტედ გელმეორედ მოქცევის დრა-  
მატულ წრეთებში, ნელა აუყვება ხატისკენ მი-  
მავალ კიბეს. ამჯერად კიბეზე თეთრად ელ-  
ვარებს მეფე გიორგის მიერ დატოვებული  
ძვირფასი მოსასხამი. ილეკროს ხატის წინ  
დაჩოქებული ანანია ზეაღმართავს გვირგვინს,  
მოულოდნელად გაიხსნება ხატი და ტაძრის  
კარიბჭეს დაემგვანება. ღია კარიბჭედან ზა-  
რების წრეკის ხმა შემოიჭრებოდა სცენაზე.  
სცენა მთლად ბნელდებოდა, უკანასკნე-  
ლად შევავლებდით თვალს ხის ნერგის ძირ-  
ში დამხობილ ზეინაბს და ჩვენი მზერა მის-  
წვდებოდა სცენის წყვილიდან სინათლის  
სხვიით გამოტაცებულ ანანიას ხელებს, რო-  
მელთაც გვირგვინი ეპყრათ... სივრცისაკენ  
მიმართული ეს გვირგვინი აღარ ეკუთვნო-  
და რომელიმე კონკრეტულ პიროვნებას. სპე-  
ქტაკლის აწმყოში არსებული არცერთი აღ-  
მიანი არ არის ღირსი ამ გვირგვინისა. მხო-  
ლოდ დრო, მომავალი შობს ხელისუფლების  
ამ სიმბოლოს პატრონს. მთელი ეს სცენუ-  
რი ეპიზოდი დიდ შთაბეჭდილებას სტოვენ-  
და, მაგრამ როგორღაც უცხოდ აღიქმებოდა  
რ. სტურუას რეჟისორული სტილისტიკათე-  
ვის. შემდგომში იგი აღარსად არ მიმართავს  
ასე პირდაპირ, ადვილად წასაკითხ მეთა-  
ფორას.

სტილისტიკურმა წინააღმდეგობებმა სა-  
გრძნობლად შეასუსტა სპექტაკლის ზემოქ-  
მედებითი ძალა. იგი თავს იჩენდა როგორც  
მსახიობთა შესრულებაში, ასევე მთლიანად  
სპექტაკლის მხატვრულ გადაწყვეტაში. რე-  
ჟისორის მკვეთრად გააზრებული რაციონა-  
ლიზმი გამოხატული იყო იმაში, რომ სპექ-  
ტაკლის ლაიტთემად სწორედ ის ეპიზოდები  
იქცა, სადაც გაშიშვლებული იყო აზრი და  
მოქმედების სიმახვილე შესცვალა პიესის  
მოქმედ პირთა შორის გამართულმა კამათმა,  
ურთიერთობათა პათოსი — ფსიქოლოგიური  
სიმართლისაკენ ლტოლვამ, მაღალი რეგისტ-  
რი — დაბალმა რეგისტრმა, დრამატული  
სიმძაფრე — რაციონალურმა ლაბიდარობამ,

ამავე დროს, სპექტაკლის მეტაფორულობა,  
მისი სიმბოლიკა, უმაღ სპექტაკლის ბნელ-  
ნვალე ჩარჩოს როლს ასრულებდა, ვიდრე  
მისი ორგანული ნაწილი იყო. სპექტაკლის  
ეკლექტიკურობა ამჯერად აღიქმებოდა არა  
როგორც რეჟისორის პოზიცია, არამედ რო-  
გორც მისი არათანმიმდევრობა.

„რატომღაც შემოქმედზე მისი უკანასკნე-  
ლი ნამუშევრების მიხედვით მსჯელობენ  
ხოლმე. ფიქრობენ, როგორც ჩანს, რომ აქ  
დასრულდა მისი შემოქმედებითი ფორმირება.  
მაგრამ თეატრში ყველაზე მთავარია — მოძ-  
რაობა და ძნელია საკუთარი ბედის წინასწარ-  
მეტყველება. დღეს მე შემიძლია, ალბათ,  
ვთქვა, რომ ჩემთვის ყველაზე ძვირფასია თეა-  
ტრის შეგრძნება როგორც დღესასწაულისა.  
უნარი იმისა, რომ გაიცინო შენს თავზე და  
შენს საკუთარ წარუმატებლობაზეც აგრე-  
თვე“ (გაზ. „Сов. культура“ 05, 12, 80).

„წარმატება მცდარი და ვერაფე რამაა. იგი  
ჩემში უმაღ საფრთხის გრძნობას იწვევს,  
ვიდრე კმაყოფილებას.

თეატრი ცოცხალი ორგანიზმი და მისთვის,  
ადამიანთა მსგავსად, უცხო არ არის შეცდო-  
მები. მე მგონია, იგი არა დიდების შარავან-  
დელში ეძიებს თავის სახეს, არამედ სწორედ  
თავის შეცდომებსა და თავის მარცხში. როცა  
იგი რამეს ჰკარგავს, იგი მაშინ იძენს რალა-  
ცას, იმუშავებს თავის ხელწერას, თავის  
სტილს. ეს პროცესი დაუსრულებელია.

რუსთაველის თეატრს ერთი დიდი ტრადი-  
ცია აქვს. ეს არის ქართული საბჭოთა თეატ-  
რალური ხელოვნების კორიფეების კოტე მარ-  
ჯანიშვილის, სანდრო ახმეტელის, აკაკი ხორა-  
ვას, აკაკი ვასაძის, სერგო ზაქარაიძის მიერ  
საფუძველჩაყარილი ტრადიცია განუწყვეტელი  
განახლებისა. ეს ტრადიცია დღესაც ცოცხა-  
ლია“ (გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 17. 06. 84).



# პრობლემა: მაცურებელი!

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტთან არსებულმა საზოგადოებრივი აზრის შესწავლის ცენტრმა ჩაატარა სოციოლოგიური გამოკვლევა თბილისის მოსახლეობის თეატრისადმი დამოკიდებულების შესწავლის მიზნით. გამოკვლევის შედეგებს გაგვაცნობს ამ ცენტრის სწავლული მდივანი, ფილოსოფიის მეცნიერებათა კანდიდატი მალბუჯა მენაბდრიშვილი.

თეატრისადმი მოსახლეობის დამოკიდებულების პრობლემას საბჭოთა კავშირის სოციოლოგებმა და თეატრმცოდნეებმა არაერთი გამოკვლევა მიუძღვნეს. ჩვენს რესპუბლიკაში ამ საკითხზე ფართო მასშტაბის გამოკვლევების გამოცდილება არა გვაქვს. წინამდებარე სტატია მიზნად ისახავს ფართო საზოგადოებას გააცნოს 1985 და 1987 წელს ჩატარებული გამოკვლევის ზოგიერთი შედეგი. გამოკვლევა ჩატარდა თბილისში. გამოკვლეულთა შორის იყო სხვადასხვა ასაკობრივი, სოციალური-პროფესიული და განათლების მქონე ადამიანთა ჯგუფები. სულ 1995 კაცი 1985 წელს და 1750 კაცი 1987 წელს.

დედაქალაქის მოსახლეობის დამოკიდებულება თეატრისადმი არ შეიძლება გაეაიგივოთ რესპუბლიკის მოსახლეობის დამოკიდებულებასთან. თბილისში ბევრია სასწავლო დაწესებულება, რომლის კონტინგენტი პერიოდულად იცვლება. მათ კი სპეციალიზაციის პერიოდი უმეტეს შემთხვევაში ისეთ გარემოში აქვთ გატარებული, სადაც თეატრალურ ხელოვნებასთან ზიარების ობიექტური პირობები არაა, ე. ი. არაა თეატრთან ურთიერთობის განვითარების ტრადიცია.

ამავე დროს დედაქალაქში კონცენტრირებულია კულტურის მრავალი კერა, სხვადასხვა

მატერული და კულტურულ-საგანმანათლებლო ორგანიზაცია — თეატრი, შემოქმედებითი სტუდია, კულტურის სახლი, მუზეუმი, კლუბი და კულტურულ ღირებულებებთან ურთიერთობის სხვა ორგანიზაციები, რომლებიც ხელსაყრელ პირობებს ქმნიან ადამიანებში მხატვრული და შემოქმედებითი ინტერესების გაღვივებისათვის. ასეთი პირობები რესპუბლიკის სხვა ქალაქებსა და რაიონებში არაა, ამდენად ამგვარი ინტერესების გაღვივების შესაძლებლობა დედაქალაქის გარეთ მცხოვრებ მოსახლეობაში უპირატესად ტელევიზიით ხორციელდება.

გამოკვლევის პროგრამა ითვალისწინებდა შემდეგი საკითხების გარკვევას:

1. თბილისის მოსახლეობის სხვადასხვა სოციალურ-პროფესიულ ჯგუფში თეატრისადმი მოთხოვნილებისა და მისი დამყარების ხელისშემშლელი პირობების დადგენა;
  2. დედაქალაქის თეატრალური კოლექტივებისადმი მოსახლეობის დამოკიდებულება;
  3. მშრომელთა სულიერ ცხოვრებაზე თეატრის შემოქმედების ხასიათის დადგენა;
  4. მშრომელთა ინტერესის დადგენა თეატრის ქანრისა და თემატიკისადმი;
  5. თეატრალური კოლექტივების საქმიანობაზე მშრომელთა კოლექტიური დასწრებისადმი დამოკიდებულების გარკვევა.
- გამოკვლევამ გვიჩვენა, რომ თეატრში



სპექტაკლის ნახვის სურვილი აქვს გამოკითხულ ერთობლიობის უმრავლესობას (80,6 — 77,8%)\*. ამასთან ასეთი ინტერესი განსაკუთრებით დიდია 30 წლამდე ასაკის ახალგაზრდებში (88,0%). ოღონდ მათი მნიშვნელოვანი ნაწილი ვერ ახერხებს აღნიშნული მოთხოვნების დაკმაყოფილებას.

სპექტაკლის მაყურებელს თეატრში სიარულის სიხშირის მიხედვით ჰყოფენ „შემთხვევით“, ე. ი. პირველად მოსულ და „მუდმივ“ მაყურებლად.

თუ თეატრის მუდმივ მაყურებლად ჩაეთვლით მათ, ვინც თეატრალური სეზონის განმავლობაში სამ და მეტ სპექტაკლს ნახულობს, ჩვენს მიერ გამოკითხული ერთობლიობა შეიძლება სამ ჯგუფად დაეყოთ. ერთ ჯგუფს შეადგენს რესპონდენტთა ის ნაწილი, რომელიც თეატრალურ სეზონში სამზე მეტ სპექტაკლს დაესწრო, ეს ჯგუფი ყველაზე მრავალრიცხოვანია—37,0-40,1%. ამ ჯგუფის მცირე ნაწილი (5,8—6,1%) თეატრის ყველა პრემიერას ესწრება, ე. ი. თეატრის მუდმივ მაყურებელს წარმოადგენს. მათთვის თეატრალურ ხელოვნებასთან ურთიერთობა მოთხოვნილებადაა ქცეული. გამოკითხულთა მცირე ჯგუფი სეზონში მხოლოდ ერთ ან ორ სპექტაკლს ნახულობს; იგი საკმაოდ მრავალრიცხოვანია 39,3—34,3%, მათგან ერთმა ნაწილმა — 18,4—14,4% — მხოლოდ ერთი სპექტაკლი ნახა, ე. ი. ის მაყურებელია, რომელსაც სპეციალურ ლიტერატურაში უწოდებენ „შემთხვევითს“, „ჩამოსულ“ მაყურებელს. გამოკითხულთა მეოთხედი (24,3% — 27,3%) კი შეადგენს რესპონდენტთა იმ ჯგუფს, რომელიც სეზონის განმავლობაში არცერთხელ არ ყოფილა თეატრში. ბუნებრივია, ისმის კითხვა: რა გავლენას ახდენს ადამიანთა ბიოლოგიური, სოციალურ-პროფესიული და განათლების დონის სხვაობა მათი თეატრთან ურთიერთობის ხასიათზე?

როგორც გამოკვლევამ გვიჩვენა, თეატრალურ ხელოვნებასთან დამოკიდებულება ბიოლოგიური, სოციალურ-პროფესიული და განათლების მიხედვით განსხვავებულ ჯგუფებთან ერთნაირი არაა. თეატრში უფრო მე-

ტად დადიან, მეტი კავშირი აქვთ თეატრალურ ხელოვნებასთან ქალებს, ვიდრე კაცებს. თუ თავისუფალ დროს თეატრში დადის ქალების 42,6%, მამაკაცებთან იგი მნიშვნელოვნად ნაკლებია (33,7%), როგორც გასულ თეატრალურ სეზონში, ისე იმ სეზონში, როდესაც გამოკითხვა ჩატარდა, არცერთხელ არ იყო თეატრში გამოკითხული ქალების 13,1 და 39,4%, მაშინ როდესაც მამაკაცებს შორის ასეთი ერთობლიობა მნიშვნელოვნად უფრო მრავალრიცხოვანია (1985-86 წწ. თეატრალურ სეზონში 25,1%, 1986-87 წწ. თეატრალურ სეზონში 49,0%).

თავისუფალ დროს თეატრში უფრო მეტად დადიან მოსწავლეები (60,4%), მეცნიერი მუშაკები (53,1%), ხელმძღვანელი მუშაკები (44,3%); ყველაზე უფრო ნაკლებად არიან დაკავებული საშუალო რგოლის ხელმძღვანელები (32,1%), სტუდენტები (32,6%), და მუშები (34,7%). იგივე სურათი აღინიშნება გასულ და მიმდინარე თეატრალურ სეზონში თეატრში სიარულის სიხშირის მიხედვითაც. არცერთი სპექტაკლი არ ნახა გამოკითხული მუშების მესამედმა (33,9%), ტელედენტები— 41,8%. მოსამსახურეების 30,13%, მეცნიერ-მუშაკთა 29,7%, რიგითი სპეციალისტების 30,1%, მოსწავლეთა 15,79% და ხელმძღვანელ მუშაკთა 27,77%. „შემთხვევითი“ მაყურებელი უფრო მეტად გვხვდება მუშებთან (18,8%), რიგით სპეციალისტებთან (15,4%) და მოსამსახურეებთან (13,8%), ხოლო თეატრის „მუდმივი“ მაყურებელი უფრო მეტია წარმოდგენილ მეცნიერ მუშაკებთან (39%), ხელმძღვანელ მუშაკებთან (35,0%), საშუალო რგოლის ხელმძღვანელებთან (35,0%) და მოსწავლეებთან (49,2%), აგრეთვე სამეცნიერო ხარისხის (81,9%), უმაღლესი ჰუმანიტარული (52,6%) და უმაღლესი ტექნიკური (41,4%) განათლების მქონე ადამიანებთან.

გასულ და მიმდინარე თეატრალურ სეზონებში არცერთხელ არ ყოფილა თეატრში მეოთხედზე მეტი საშუალო სპეციალური (31,7%), საშუალო ზოგადი (29,4%) განათლების მქონე რესპონდენტი. აგრეთვე დაუმთავრებელი უმაღლესი (25,8%) და უმაღლესი ტექნიკური განათლების რესპონდენტი. ყველაზე მცირეა ამგვარი ადამიანების ხვედრითი წილი უმაღ-

\* აქ და შემდეგ პირველად წერია 1985 წლის, მეორედ — 1987 წლის შედეგები.



როგორია გამოკითხული ერთობლიობის/ თეატრში წასვლის მოტივი? აღნიშნულნი სხვა კითხვებზე გარკვეული წარმოდგენა შეგვიქმნა გამოკითხული ერთობლიობის პასუხმა კითხვებზე: „რა არის თქვენთვის თეატრი?“ და „უმათერესად რისთვის დადიხართ თეატრში?“, პიროვნების წარმოდგენა თეატრის რაობაზე არაერთგვაროვანი აღმოჩნდა:

31,9% — 35,3% — თეატრი მშვენიერებას-  
თა ურთიერთობის საშუალებაა;

17,3% — 21,5% — საინტერესო შინაარსის  
გაცნობის საშუალებაა;

22,4% — 16,0% — თავისუფალი დროის  
გატარების საშუალებაა;

19,0% — 18,4% — თეატრში სიკეთისა და  
სათნოების სახილველად მიდის;

13,7%—19,5%-ს თეატრში მსახიობის გარ-  
დასახვის ოსტატობა იზიდავს;

13,6%—12,7%-ს დადებითი ემოციების მი-  
ღების მოთხოვნილებაა;

11,5%—16,1%-ს — მწვავე ცხოვრებისეუ-  
ლი პრობლემატიკის გაცნობის სურვილი;

8,6%—14,2%-ს კი — მძაფრი თეატრალუ-  
რი სანახაობითი სიამოვნების მიღების მოთ-  
ხოვნილებაა;

10,4 — 12,5%-მა — გამოკითხულთა მე-  
ათედზე მეტმა — არ გამოთქვა თავისი წარ-  
მოდგენა თეატრის შესახებ.

თეატრის შესახებ პიროვნული წარმოდგე-  
ნის მრავალფეროვნება აისახა თეატრში წას-  
ვლის მოტივთა სტრუქტურაში. გამოკითხულ-  
თა უმრავლესობა (33,6 — 26,4%) თეატრში  
მიდის ესთეტიკური მოთხოვნილების დასა-  
კმაყოფილებლად, თითქმის ამდენივე (30,6—  
27,7%) დასვენებისა და გართობისათვის, მე-  
ხუთედზე მეტი (19,8 — 25,6%) საყვარელი  
მსახიობის სანახავად, თითქმის მეხუთედი  
(19,1—20,4%) შემეცნებით-აღმზრდელობით  
მოთხოვნილების დასაკმაყოფილებლად;

14,8 — 15,5% თეატრისაგან ცხოვრებაში  
ორიენტირების თვალსაჩინო მაგალითის ხილ-  
ვას მოელის, 8,8 — 9,5%-ს თეატრალურ ხე-  
ლოვნებაში იზიდავს ძლიერი, ამაღლებული  
ემოციები, 15,1 — 16,3% კი მორალურ-აღ-  
მზრდელობით საკითხებზე პასუხს ელის.

თბილისელთა შორის ყველაზე უფრო ბო-  
პულარულია რუსთაველის თეატრის სპექტაკ-  
ლები. ბოლო სამი წლის განმავლობაზე ამ თეატ-  
რის წარმოდგენები გამოკითხულთა ნახევარ-  
ზე მეტმა (56,3 — 53,5%) ნახა. შედარებით

ლესი ჰუმანიტარული განათლების (17,7%)  
და სამეცნიერო ხარისხის მქონეთა (14,3%)  
შორის. განსხვავება აღინიშნება თეატრთან  
კავშირის სიხშირითაც. მუდმივი მაცურებე-  
ლი, რომელსაც თეატრალური ხელოვნების  
სიყვარული მემკვიდრეობით გადაეცემა, ყვე-  
ლაზე უფრო მეტად გვხვდება სამეცნიერო  
ხარისხისა (28,5%) და უმაღლესი ჰუმანიტარ-  
ული განათლების მქონე ადამიანებს შორის  
(41,0%). ერთი სიტყვით, როგორც თეატრა-  
ლური ხელოვნებისადმი დამოკიდებულების,  
ისე ურთიერთობის ინტენსივობის ყველაზე  
მაღალი მაჩვენებელი აღინიშნება სამეცნიერ-  
ო ხარისხის მქონე და უმაღლესი ჰუმანიტარ-  
ული განათლების მქონე ინტელიგენციის  
წარმომადგენელთა შორის.

თეატრში წაუსვლელობის მიზეზად გამო-  
კითხულმა ერთობლიობამ სხვადასხვა სუბი-  
ექტური და ობიექტური მიზეზი დაასახლა.  
მრავალრიცხოვანმა ნაწილმა — თითქმის ნახე-  
ვარმა (42,8% — 48,4%) აღნიშნა თავისუფალი  
დროის უქონლობა, თითქმის მეხუთედმა  
(19,4% — 15,6%) თეატრიდან საცხოვრებელი  
ადგილის დაშორება, ბილეთის შეძენის სიძ-  
ნელე (9,3% — 14,3%) და ბილეთების სიძვი-  
რე (7,1%—8,6%), სპექტაკლების არადამაკ-  
მაყოფილებელი დონე (8,1%—7,7%), მათი  
ინტერესების შეუსაბამო რეპერტუარი (7,4—  
6,5%), სპექტაკლების შესახებ საჭირო ინ-  
ფორმაციის უქონლობა (6,5 — 3,6%) და თე-  
ატრისადმი უარყოფითი დამოკიდებულება  
(2,7% — 1,6%); 5,9% — 5,5%-მა აღნიშნა,  
რომ სპექტაკლების დაწყებისა და დამთავრე-  
ბის დრო მოუხერხებელია მათთვის. არცერთი  
ხელისშემშლელი ფაქტორი არ მიუთითებია  
გამოკითხულთა 14,7% — 14,8%.

უფრო მცირეა მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლებზე დამსწრეთა რაოდენობა — ისინი იხილა 48,5—47,9%-მა; სხვა თეატრებს შორის ყველაზე უფრო მეტი მაყურებელი აღმოაჩნდა მუსკომედის (13,7 — 15,4%), გრიბოევის (15,6—12,8%), მინიატურების (16,2—5,0%), კინომსახიობთა (10,0—15,4%) თეატრებს. სხვა თეატრების მაყურებელთა რიცხვი კი მნიშვნელოვნად მცირეა (14,6%).

მრავალმხრივია თეატრის ზემოქმედება მშრომელთა სულიერ ცხოვრებაზე. მოპოვებული მასალის ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ადგილი აქვს მნიშვნელოვან ცვლილებებს მშრომელთათვის საინტერესო თემებთან სტრუქტურაში. კვლავ მაღალია სიყვარულის თემისადმი მოთხოვნილება. დიდი ინტერესია ისეთი მოქალაქეობრივ-ზნეობრივი თემებისადმი, როგორცაა ახალგაზრდობის სულიერი სამყარო (28,0%), მეგობრისათვის თავგანწირვა (17,0%), სიკეთისა და სათნოებისათვის თავდადება (14,0%), ახალგაზრდობის ფორმირების პროცესი (13,1%), სიახლისათვის მებრძოლი გმირი (5,0%). ერთობ მცირე ნაწილთან აღინიშნა ინტერესი საწარმოო კონფლიქტისა (5,0%) და რევოლუციური თემისადმი (4,5%). ამ თემებისადმი ინტერესი განსაკუთრებით სუსტია 16-30 წლის ასაკის ახალგაზრდებში. არ შეიძლება ყურადღება არ მიექცოს ინტერესის დაცვამ ისეთი მნიშვნელოვანი თემატიკისადმი, როგორცაა სამშობლოსათვის თავდადება (14,0%). განსაკუთრებით დამაფიქრებელია, რომ ეს პრობლემა ძალიან მცირე ნაწილს აინტერესებს (8,3 — 18,0%) 16-44 წლამდე ასაკობრივ ჯგუფებში. საერთოდ, საინტერესო თემატიკათა სტრუქტურა სხვადასხვა ასაკობრივ ჯგუფში იცვლება: სიყვარულის თემა განსაკუთრებულ ინტერესს აღძრავს 15-30 წლის რესპონდენტებში (43,0% — 53,2%), მეგობრისათვის თავგანწირვა 20 წლამდე ასაკის ახალგაზრდებში (21,8 — 26,9%), სიკეთისა და სათნოებისათვის თავდადება 16-20 და 50 წელზე მაღალ ასაკობრივ ჯგუფებში (17,1 — 35,7%), სიახლისათვის მებრძოლი გმირი 45 წელზე მაღალ ასაკში, ახალგაზრდების სულიერი ცხოვრების პრობლემები — 16-30 წლის რესპონდენტებში (31 — 38%).

თეატრში მოსახლეობის უფრო ინტენსიური კავშირის შექმნისათვის მნიშვნელოვან



როლს თამაშობს მოსახლეობის დამოკიდებულება სპექტაკლების ენისა და თემატიკისადმი. როგორც გამოკვლევამ გვიჩვენა, ყველაზე უფრო მეტია იმ ადამიანთა რაოდენობა, რომლებსაც იზიდავს კომედიური ენარი: თითქმის ყოველი მეორე რესპონდენტი (48,8%). შედარებით მცირეა დრამის (19,5%), ტრაგედიის (17,7%), მუსიკალური კომედიის (13,7%), ვოდევილის (13,2%), ფსიქოლოგიური დრამისა (10,0%) და მელოდრამის (7,7%) მოყვარულთა რაოდენობა.

გამოკვლევამ გვიჩვენა, რომ შრომით კოლექტივებში სათანადო ყურადღება არ ექცევა თეატრალურ ხელოვნებასთან მშრომელთა დაკავშირების ისეთ ფორმას, როგორცაა სპექტაკლებზე კოლექტიური დასწრება. გამოკითხულთა სამ მეოთხედზე მეტმა (77,3%) სურვილი გამოთქვა, ეწყობოდეს კოლექტიური დასწრებები სპექტაკლებზე. მაშინ როდესაც რეალურად ასეთი დასწრებების ფაქტის შესახებ მხოლოდ მცირე ნაწილმა მიუთითა. კერძოდ, განვლილ სამი წლის მანძილზე სპექტაკლზე კოლექტიური დასწრების მხოლოდ ერთ ფაქტზე მიუთითა 18,1 პროცენტმა, ორ შემთხვევაზე — 24,0 პროცენტმა, ასეთი ღონისძიებების ზშირად ჩატარების შესახებ მიუთითა 24,7 პროცენტმა.

თეატრალურ ხელოვნებასთან მშრომელთა უფრო ინტენსიური დაკავშირებისათვის საკმარისი ყურადღება არ ექცევა რეკლამას, ამ მხრივ სათანადო მუშაობას არ ეწევა პრესა, რადიო და ტელევიზია. ამის შედეგია ის, რომ — როგორც გამოკვლევამ გვიჩვენა — ერთობ მცირეა მათი ინფორმაციის ზემოქმედების შედეგად სპექტაკლების ნახვის შემთხვევები. გამოკითხული ერთობლიობის მხოლოდ მცირე ნაწილმა (4,5%) აღნიშნა, რომ სპექტაკლს რეცენზიის წაკითხვის შემდეგ ნახულობს. მაშინ როდესაც მეგობრის რჩევით სპექტაკლების ნახვის შესახებ მიუთითა 9,1 პროცენტმა.



# როსინი, მიწარბერი და დიპლომატი

მიხეილ კალანდარიშვილი

კამათი იმის თაობაზე, თუ რამდენად ინტენსიურად შეისწავლება კულტურული კავშირები, ან ღია კარებში შესვლას ლამობდე — ფაქტიურად ერთი და იგივეა. ერთი ერის ინტერესი მეორის მიმართ იმ უცერად შეხვედრილი ბავშვების გულწრფელ ცნობისმოყვარეობას მოგვაგონებს, რომელთათვისაც პირველი ნახვისთანავე ნათელია, თუ რაშია მათი მსგავსება და რაში განსხვავება. რაოდენ არსებითიც არ უნდა იყოს ეს განსხვავება — ეროვნული, სოციალური, თუნდაც ფიზიოლოგიური თვალსაზრისით — ბავშვური ასაკისა და ინტერესების მსგავსება მაინც აბათილებს მას.

ღიას, კარი მართლაც რომ ღიაა, მაგრამ შესვლა არც თუ ისე იოლია — ყველა ერი როდი ჰგავს ბავშვს... მეცნიერება ხელოვნების შესახებ დღეს თითქმის უმაგალითო, შეიძლება ითქვას, საყოველთაო ინტერესს იჩენს სხვადასხვა ერის, ეპოქის მხატვრული ტრადიციების შედარების მიმართ. ამას მოწმობს ეროვნებათაშორის ურთიერთობების შემსწავლელი სპეციალური ცენტრების შექმნა, სხვადასხვაგვარი კულტურული კონტაქტების ძალზე ვრცელი, მრავალტომიანი გაშუქება, მიგნებული ფაქტების პირდაპირი გამოყენება პრესაში ეროვნული პოლიტიკის შეცდომების შესანიღბავად და ა. შ.

მაგრამ მრავალწლიანი ძიებების წყალობით დაგროვილი უზარმაზარი მასალის შემეცნებით ღირებულებას ყოველთვის როდი შეესაბამება მათ საფუძველზე შექმნილი გამოკვლევების მეცნიერული პროდუქტიულობა. ამ გამოკვლევათა უმრავლესობას ერთი და იგივე ხარვეზი ახასიათებს: კონტაქტების ფართო გეოგრაფია აქ ელემენტარულ არითმეტიკაზე დაყვანილი. საბოლოოდ კი ვიღებთ ერთსა და იმავე დასკვნას ხალხთა მეგობრობისა და ძმობის შესახებ. მაგრამ საკითხავია, საკურობა კი ამდენი შრომა იმის დასამტკიცებლად,

რაც ისედაც ყველასთვის ცნობილია? მკვლევარის ინტერესი მიპყრობილია სხვადასხვა, ზოგჯერ შემთხვევითი კავშირებისაკენ, იგი ტკბება მათი ცალკეული ეპიზოდებით და ფაქტიურად უყურადღებოდ რჩება კულტურათა ურთიერთგავლენის ზოგად-თეორიული პრობლემები. ამასთანავე, ბევრ ნაშრომს რამდენადმე მყარი მეთოდოლოგიური საფუძველი არ გააჩნია და ამდენად მეცნიერულ ინტერესს არ იწვევს.

ასე იქმნება ორი პოლუსი, რომელთა შორისაც გზა გადაკეტილია. ერთი ისეთი მწვერვალებისგან შედგება, როგორცა ვ. ტიომუნსკის „ბაირონი და პუშკინი“, ი. ტინიანოვის „ჰაინე და ტიუტჩევი“, შ. ნუტუბიძის „რუსთაველი და აღმოსავლური რენესანსი“, მ. ბახტინის „ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა“, მეორე პოლუსს კი ისეთი სათაურები „ამშვენებს“, რომელთა მრავალრიცხოვანი ავტორების მოხსენიება, ალბათ აქ არც არის სავალდებულო — „მეგობრობის გზები“, „მეგობრობის გზით“, „მეგობრობით შედუღებულინი“ და მრავალი სხვა.

საქმეს არსებითად ვერც ამგვარი კონტრასტების მიზეზებში ჩაწვდომა გამოასწორებს. აღნიშნულ პოლუსებს შორის გადაულახავი დისტანცია იმდენად ნათელია, რომ მტკიცებას არ საჭიროებს. ისიც უნდა ითქვას, რომ ერთგვაროვანი ნაშრომების რაოდენობრივი უპირატესობა ექვის ქვეშ როდი აყენებს ეროვნებათა შორის ურთიერთობის შემეცნების პროცესის პოზიტიურ ხასიათს. თავად ეს პროცესი ლიტერატურათმცოდნეობისა და ხელოვნებათმცოდნეობის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე საფუძველიანად აცხადებს პრეტენზიას წამყვან როლზე კულტურის მეცნიერულ აღქმაში.

ამ პრეტენზიის საფუძველიანობა, ჩემი აზრით, დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად





განზოადდება წარსულის გამოცდილება, მხედველობაში იქნება მიღებული ვ. ჟირმუნსკის, მ. ბახტინის, ნ. კონრადის, ი. ტინანოვის, შ. ნუტუბიძის ბრწყინვალე ნაშრომებში ჩაღებულ იდეები და როგორ იქნება გააზრებული ამ გამოკვლევათა ნაყოფიერი მეთოდოლოგიური პრინციპები; პრინციპები, რომლებიც დღესაც დიდ გავლენას ახდენს მეცნიერული აზროვნების განვითარებაზე. შესაძლოა, მაშინ ეროვნებათშორის ურთიერთკავშირისა და ურთიერთგავლენის შესწავლის პროცესი შეიცვლის თავის საკმარად მერჩიან კალაპოტს და კულტურების ურთიერთ გავლენაზე ფართო მსჯელობის ნაკადში გადაიზრდება.

ამ პრობლემას იმიტომ ვუკავშირებ ლიტერატურათმცოდნეობაში შექმნილ ვითარებას, რომ თეატრმცოდნეობა არა მარტო „გამოვიდა“ ლიტერატურათმცოდნეობიდან, არამედ მას შემდეგაც, რაც მიაღწია გარკვეულ დამოუკიდებლობას, ლიტერატურათმცოდნეობასთან კვლევის საზიარო სფერო გააჩნია (მაგ. დრამატურგია). ამასთან მისგან სესხულობს ანალიზის მეთოდებს. ი. დიმიტრიევი თავის სტატიაში „საბჭოთა თეატრმცოდნეობის სათავეები“ თეატრმცოდნეობის დაბადებას სამართლიანად მიაკუთვნებს XX საუკუნეს, ხოლო მის დამკვიდრებას, როგორც მეცნიერების დამოუკიდებელი დარგისა, იმ გარემოებას უკავშირებს, რომ მან მიიღწია კვლევის საგანს. იგი წერს: „ასეთ სახნად იქცა სპექტაკლი. თეატრის ისტორია განიხილება პირველ რიგში, როგორც სპექტაკლის ისტორია.“

ფილოლოგები არა მარტო დრამატურგის. არამედ თეატრის პრობლემების მიმართ, სულ უფრო მეტ ინტერესს იჩენდნენ. მათ შორის გამოჩენილი მეცნიერებიც. მათ მეცნიერების ახალგაზრდა დარგში გადაჰქონდათ კვლევის ის უახლესი მეთოდები, რითაც ლიტერატურათმცოდნეობა სარგებლობდა. თეატრმცოდნეობა აქტიურად ეზიარებოდა დიდ მეცნიერებას<sup>1</sup>.

ფიქრობ, სპეციფიკური თეატრალური თემისადმი — ქართული რეჟისურის ძირითადი მიმართულებები და ურთიერთობანი — მიძღვნილ ამ შრომაში ჩვენთვის სასარგებლო იქნება ლიტერატურათმცოდნეობის გაცვეთილები. უფრო მეტიც, აქ დახატული სურათი მიესადაგება თეატრმცოდნეობასაც, მხოლოდ

იმ განსხვავებით, რომ თეატრალური მეცნიერება ეროვნებათშორის კავშირებს უმნიშვნელო დონეზე იკვლევს და ჯერ არ გააჩნია თეორიული და მეთოდოლოგიური ხასიათის მნიშვნელოვანი შრომები.

თუმცა უკვე გამოქვეყნებულია ვრცელი მასალა ორმხრივ ეროვნულ ურთიერთკავშირებზე, კერძოდ, ნ. შალუტაშვილის რიგ შრომებში თეატრალური კონტაქტები განხილულია ფართო ისტორიული პერსპექტივების ფონზე, რაც წარმოაჩენს კულტურების ერთობას როგორც ფორმალწარმოქმნის, ისე იდეურ-ესთეტიკური მომენტების თვალსაზრისით<sup>2</sup>. თითქმის გამოქვეყნებულია ყველა ფაქტი, მეგობრობისა და ძმობის წისქვილზე რომ ასახავს წყალს. შექმნილია გამოკვლევათა მთელი მასივი თემაზე რუსული თეატრალური კულტურის ნაყოფიერი გავლენის შესახებ ეროვნული დრამატული თეატრების მიღწევებზე, აღწერილია სცენის მთელ რიგ გამოჩენილ მოღვაწეთა პირადი კონტაქტები და ბიოგრაფიული თანდაამთხვევები და მაინც თეატრმცოდნეობის განვითარების გზას ეროვნებათშორის კავშირებისა და კულტურათა ურთიერთგავლენის პრობლემების გადაჭრის თვალსაზრისით არასწორი თუ არა, შემოვლითი მაინც შეიძლება ვუწოდოთ.

ასეთ გზებს ჯერ კიდევ 1924 წელს ვ. ჟირმუნსკი ახასიათებდა როგორც „საერთო ჩარჩოებში მოქცეულ და უგემოვნო ბანალურობას, რომელიც არ კმაროდა არა მარტო „ლიტერატურული გავლენების“ განსაზღვრისათვის, არამედ უბრალო მოთხოვნების დასაყაყადილებლადაც კი“<sup>3</sup>.

საილუსტრაციოდ ვ. ჟირმუნსკი იშველიებდა ამონაწერს ნ. დაშკევიჩის სტატიიდან „ბაირონით გატაცების გამოძახილი პუშკინის პოეზიაში“, რომელსაც მეც გამოვიყენებ: „პუშკინსაც ამბოხებული სული ჰქონდა...“ „ბაირონის მსგავსად პუშკინიც „უღებელი ჭორების მსხვერპლი“ გახდა. ორივე პოეტი თავისუფლების მომღერალი იყო...“ „პუშკინსაც ბაირონით გულთან ძალიან ახლოს მიჰქონდა თურქეთის ბატონობისაგან საბერძნეთის განთავისუფლების საქმე...“ „ის, სხვათა შორის, იცნობდა ბერძენ ქალს, რომელსაც ჰკოცნიდა ბაირონი...“<sup>4</sup>.

მსგავსი მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლება იმ შრომებიდან, ახლა რომ ქვეყნდება. რად ლირს ჯერ მარტო რეჟისორ ვ. ვა-

3. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5, 1989

სილივის განცხადება, რომელიც ყურნალ „ახალი ფილმების“ ერთ-ერთ ნომერში გამოქვეყნდა და რომელშიც იგი ყოველგვარი ეჭვის გარეშე ამტკიცებს თითქოს „ნასიათით, ტემპერამენტითა და ემოციურობით ქართველი და ინდოელი მსახიობები შესანიშნავად ეწყობიან ერთმანეთს და ეს პარმონია სულიერი ნათესაობაა.“<sup>45</sup>

ეს უპასუხისმგებლო, თამამი მსჯელობა ავტორისათვის უცხო კულტურებზე, ეჭვის ქვეშა აყენებ საკუთარი კულტურის მისიულ კოდნას. მსგავსი „მოხეტიალე გულახდილობითა“ დასახლებული აგრეთვე სპეციალური ლიტერატურათმცოდნეობითი და თეატრ-მცოდნეობითი შრომები, რომლებშიც შემთხვევით შერჩეული, გაუზარებელი ფაქტების სიუხვე სცვლის ეროვნებათაშორის კავშირებზე საფუძვლიან საუბარს.

თეატრალური ურთიერთობის მკვლევარ ავტორთა უმრავლესობის თვალსაწიერის ფარგლებში ჩვეულებრივ აღმოჩნდება ხოლმე იგივე ლოგია, რისი მიხედვითაც მეცნიერული მიგნების ნაცვლად გვთავაზობენ ბერძენი ქალისა და ბაირონის კონცაობის მსგავს ანეგდოტებს. ეს ლოგია მოკლებულია მეთოდოლოგიას, მას განუსაზღვრელობა და საკითხის დამუშავების შერეული ხერხები ახასიათებს. დავუბრუნდეთ ისევ ვ. ყირმუნსკის, რომელმაც პუშკინის ბაირონიზმის კონკრეტული პრობლემის გადაჭრის სამი მიმართულება გამოკვთა: I. ბაირონის პიროვნებისა და პოეზიის გავლენა პუშკინის პიროვნებაზე. II. ბაირონის პოეზიის იდეური შინაარსის გავლენა პუშკინის პოეზიის იდეურ სამყაროზე. III. ბაირონის პოეზიის მხატვრული ზემოქმედება პუშკინის პოეზიაზე.

აქედან მხოლოდ მესამე მიაკუთვნა ვ. ყირმუნსკიმ „ლიტერატურული გავლენის“ ცნებას ამ სიტყვის ზუსტი გაგებით<sup>47</sup>. ამ არჩევანს მეცნიერი ასე ასაბუთებდა: „ბოტიჩელის განუმეორებელ ინდივიდუალურ ხელოვნებას არაფერი დაკლებია იმით, რომ იგი სწავლობდა ფილიპო ლიპისგან და მისი სკოლის მრავალმხრივ გავლენას განიცდიდა. თუმცა ამ გავლენას ჩვენ ვსწავლობთ არა ბოტიჩელის მსოფლმხედველობის, ან მისი პირადი ცხოვრების მაგალითზე, არამედ მისი, როგორც ფერმწერის მხატვრული ნიმუშების მიხედვით. სწორედ ასე მსურს დაავაყნო სა-

კითხი პუშკინის ბაირონიზმზე. პუშკინი, გორაკორე პოეტი ბაირონისაგან სწავლობდა“

ვ. ყირმუნსკი, ერთი მხრივ, რომელიც ფორმალური მეთოდის მომხრე ლიტერატურათმცოდნეობაში, გავლენათა კვლევისას ჭერ მოითხოვდა პრობლემატიკის შეზღუდვას, შემდგომ საკუთარ თავს თვითონვე აკრიტიკებდა: „დღეს, — წერდა იგი, — რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ, უნდა ვიღიარო, რომ მაშინ, მეთოდური მოსაზრებებით, გამოვყოფდა ნა საკითხების წერს, ამით მსხვერპლად ვწირავდი ისტორიულს. რეალობის სისრულეს და სირთულეს მეტი სიციხადისა და ანალიზის თანმიმდევრობის სახელით“<sup>49</sup>.

მეორე მხრივ, ასეთი სახის ფორმალიზმი შეიძლება ვუსურვოთ თანამედროვე მკვლევარებს, რომლებმაც ძირითადად ჭერ ვერ ჩამოიშორეს საკითხისადმი ვულგარული სოციალოგური მიდგომა. და რომლებიც ხშირად საზოგადოებრივი მოძრაობებისა და პროცესების დახატვისას მხედველობაში არ იღებენ იმ გარემოებას, რომ მათი ანალიზის საგანს ხელოვნება წარმოადგენს.

ტყუილად საყვედურობდა საკუთარ თავს ვ. ყირმუნსკი — მისმა შესანიშნავმა ნაშრომმა „ბაირონი და პუშკინი“ თავად ავტორის მიერ შემოფარგლულ ზღვრებს გადააბიჯა. სადავო შეიძლება იყოს გამოკვლევის ის ნაწილი, სადაც იგი ამტკიცებს, რომ „პოეტი სესხულობს არა იდეებს, არამედ მოტივებს და რომ ურთიერთმოქმედებენ კონკრეტული და რეალური მხატვრული სახეები და არა იდეათა სისტემები, რომლებიც არსებობენ მხოლოდ ჩვენს გონებაში“<sup>10</sup>.

ამ მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით მნიშვნელოვან მითითებებში გამოვლინდა, რომ ვ. ყირმუნსკი ფორმალური სკოლის მიმდევარია, გამოჩნდა აგრეთვე, რომ იგი იძულებულია თანმიმდევრული დარჩეს მაშინაც კი, როდესაც არჩეული მიმართულებით სკლა ზღუდავს შესაძლებლობებს და უპერსპექტივო ხდება. რასაკვირველია, სახეებისა და მოტივების ზემოქმედება წარმოუდგენელია მათში არეკლილი მხატვრული იდეების გარეშე. უდავოდ მართალი იყო მ. ბახტინი, როდესაც ფორმალისტებს საყვედურობდა სისტემატურ-ფილოსოფიური ესთეტიკის უქონლობას. იგი წერდა: „გამოკვლევა მაშინაა დამარწმუნებელი, როცა იგი სიტყვიერი

მხატვრული შემოქმედების პერიფერიებზე მოქმედებს.

...პოეტის კამპიონად უკავშირდება ლინგვისტიკას, ეშინია დასცილდეს მას თუნდაც ერთი ნაბიჯით (ფორმალისტების უმრავლესობასთან და ვ. ჟირმუნსისთან)<sup>11</sup>:

სხვა მხრივ ვ. ჟირმუნსკის წიგნი „ბაირონი და პუშკინი“ მრავალპლანური გამოკვლევის უმაგალითო ნიმუშია, რომელმაც თითქოს პუშკინის პოეზიაზე ბაირონის პოეზიის ლიტერატურული გავლენის კერძო ფონზე, კულტურათაშორის კავშირების პროცესის შემეცნების საერთო მეთოდოლოგიური პრობლემა გამოიკვლია. ამ ნაშრომის აქტუალობა დღეს ერთიორად იზრდება: მასში ფორმულირებული თეორიული პრინციპები თანამედროვე მეცნიერების მოთხოვნებს ეხმიანება.

ყველაზე უხერხული მომენტი, რომლის წინაშე აუცილებლად აღმოჩნდება ხოლმე ეროვნებათშორის კავშირების მკვლევარი, არის ერთი ეროვნული კულტურის ზემოქმედების დადასტურება მეორე ეროვნულ კულტურაზე. ამ უხერხულობას გრძობდა სწორედ ვ. ჟირმუნსკი, როდესაც თავის ნაშრომში წერდა: „ერთი მხრივ, პუშკინი თავად აღიარებდა ბაირონის გავლენას... მეორე მხრივ, ჩვენ უშუალოდ შევიგრძობთ პუშკინის პოეზიის გენიალურ თავისებურებას და უხალისოდ ვაღიარებთ ცნობილი ნიმუშების ზეგავლენას მასზე; გვეშინია მისი ორიგინალობის დამცრობისა, ხოლო ჩვენი გამძაფრებული ეროვნული შეგნება ცდილობს დაამკვიდროს რუსი პოეტის თვითმყოფადობა და ხალხურობა, უარყოს მასზე სხვადასხვა უცხო „გავლენის“ მნიშვნელობა და სიღრმე“<sup>12</sup>.

მართლაც და, ყოველი ავტორი გარდაუვალად დგება ხოლმე არჩევანის წინაშე: ვანიხლოს ამ გავლენების კონკრეტული მასშტაბები თუ მიიჩნის ეს გავლენები „მექანიკურ დარტყმებად გარედან“, რომლებიც ვერ სწვდება ამა თუ იმ თვითმყოფადი კულტურის სიღრმისეულ პლასტებს და თითქოს ვითარდება პარალელურად, არსებითად ერთმანეთისგან. დამოუკიდებლად.

დაბოლოს, არის მესამე გზა, რომელიც ახლა სამწუხაროდ ძალზე გავრცელებულია, თუმცა შედარებით ანტიმეცნიერულია. ეს გზა უცხო კულტურაზე საუბრისას უკუთავ-

დება ყოველგვარ უხერხულობას: ამ გზის მიმდევარი უბრალოდ თვალს იხვეწენ და წერენ წიგნებს იმაზე, რომ ერთაშორის კავშირები შირები ჩაბმულია კულტურების პერმანენტული გამედირების პროცესში, რომ მათთვის უცხოა წინააღმდეგობანი ისტორიული განვითარების მსვლელობაში.

ამგვარი წიგნების მკითხველთა წინაშე იმლება ეროვნული ურთიერთობის მარადიული პარამონის წარმტაცი სურათი, საზრიანად შერჩეული ფაქტების კალეიდოსკოპი, რომელთაგან არცერთი არ გვიხატავს ჭეშმარიტ სითრულეებსა და კონფლიქტებს. და თუ ასეთი შეგვიხვდება: უეჭველია მის ერთადერთ მიზეზად ცარიზმი და მისი კოლონიური პოლიტიკა აღიარებული. ასეთი წიგნების ავტორებს ავიწყდებათ, ურჩიონ მკითხველებს ხშირ-ხშირად დახუჭონ თვალები...

რა ვუყოთ ხალხთა მეგობრობასა და ძმობას, რომელიც ეროვნებათშორის კავშირებისადმი მიძღვნილი შრომების მთელ რიგში გაიგივებულია საგანგებო რიტუალურ ფიციონთან, რომლის წყალობითაც, რასაკვირველია, იოლია წიგნების გამოცემა, მაგრამ გაცილებით რთულია ამ ცნებებს დავუბრუნოთ მათი აუმიღვრეველი, ჭეშმარიტი მნიშვნელობა.

როგორ მოვექცეთ კულტურათა სხვაობას, რაც იგნორირებული იყო იმ საბაბით, რომ მკვლევარები მსგავსების აღმოჩენას ლამობდნენ? კულტურათა ურთიერთგავლენის უბრალო ფეიქსირებისას ხომ მხოლოდ მონათესავე მოვლენათა ზედაპირული პლასტები შეიმჩნევა, რომლებსაც ხშირად შეუიარაღებელი თვალთაც ვეჭრეტთ და ამიტომ სპეციალური ძიებაც საჭირო არ არის.

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მსგავსებას, რომელსაც თან არ სდევს ღრმა განსხვავება, კულტურათა ურთიერთობის საქმე დაყავს ელემენტარული მიმბაძველობის დასაბუთებად. მხოლოდ მსგავსებისგან წარმოშობილი განსხვავებაა ისეთი კვლევის საგანი, რომელსაც შეუძლია ადგილიდან დაძრას მომწიფებული პრობლემების ურემი და მოაწესრიგოს მათ ირგვლივ გამეფებული მეთოდოლოგიური ქაოსი.

ამ წინასწარი შენიშვნების კრიტიკული ბათოსი მომდინარეობს ობიექტური სურათიდან — საქმის რეალური ვითარებიდან თეატრალიზაციებით მეცნიერებაში, რომელიც



ჯერ კიდევ არასაკმაოდ სერიოზულად ექცევა ისეთ დახვეწილ ცნებებს, როგორიცაა „გავლენა“, „ეროვნებათშორის ურთიერთობა და ურთიერთგავლენები“, „კულტურული ტრადიციების ურთიერთქმედება“ და სხვა.

რა თქმა უნდა, საერთო უპასუხისმგებლობის ფონზე თეატრმცოდნეობაში გაიღვავებებს ხოლმე ცალკეული საინტერესო გამოკვლევანი, რომლებიც ჩვეულებრივ დღის წესრიგში აყენებენ ორმხრივი კულტურული კავშირების ლოკალურ ამოცანებს და ამოცანების შეუქმნე განაზოგადებენ მეცნიერულად მნიშვნელოვან მასალას. თუმცა სურათს მთლიანობაში ეს ნაშრომები ერთ განსაზღვრავს, არამედ ისინი, რომლებიც ერთი ეროვნული პიესის მეორე ეროვნების თეატრის სცენაზე დადგამაში ხედავენ „ურთიერთმოქმედებისა და ურთიერთკავშირების“, „მსგავსების“, „მეგობრობისა და ძმობის“ მტკიცებას. ამგვარი ლოგიკის მიხედვით „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმანი ინგლისურ ენაზე გამოდგებოდა მთელი რიგი გამოკვლევების შექმნის საბაზად, ინგლისური და ქართული კულტურების, მათი ლიტერატურული კავშირების საბაზად.

ქართული თეატრალური კულტურის ყველაზე უშუალო წყაროდ, რამაც ხელი შეუწყო მას ზიარებოდა საერთო ევროპულ თეატრალურ მოძრაობას, XVII საუკუნიდან ერთმორწმუნე რუსეთი იქცა. თუ მანამდე რუსულ-ქართული თეატრალური კონტაქტები არამედმივ ხასიათს ატარებდა და ამოიწურებოდა რელიგიურ თემაზე შექმნილი ერთმანეთის მსგავსი მოხეტიალე სიუჟეტებით, ძირითადად საეკლესიო თეატრებში რომ ხორციელდებოდა, XVII საუკუნის მეორე ნახევრიდან — მოსკოვში ქართული კოლონიის დაარსებიდან — ეს ურთიერთობანი მნიშვნელოვნად განმტკიცდა.

გეორგიევსკის ტრაქტატის შემდეგ სათავე დაედო ორი კულტურის ურთიერთობის შეუქცევად პროცესს და ქართული კულტურა საბოლოოდ დაადგა ევროპეზაციის გზას. ქართული ეროვნული კულტურის შემდგომი განვითარების სპეციფიკურ თავისებურებად იქცა ის გარემოება, რომ ამ ხანიდან მოყოლებული, დრამატურგიული ლიტერატურის ნიმუშები საქართველომდე აღწევდნენ უკვე თავისებურად ტრანსფორმა-

ცია გამოვლილი რუსეთში, რუსული საზოგადოებრივი ცხოვრების პირობებთან შეფუძნებულნი. შემდგომ ეს ცვლილებები თავის მხრივ განიცდიდნენ გაქართულებასაც, ისე რომ საბოლოოდ ისინი ორიგინალისაგან სრულიად განსხვავებული ხდებოდნენ.

ასეთი გაშუალებული ზემოქმედების უამრავი მაგალითიდან მოვიყვან შედარებით მკვეთრ ნიმუშს — XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული თეატრის ყველაზე რეპერტუარულ პიესას „სამშობლოს“ (სარდულ და ერისთავი), რომელმაც მრავალიცხოვანი ტრანსფორმაცია განიცადა. ეს მაგალითი სანიმუშოა აგრეთვე, როგორც დასტური პირველწყაროს ჭეშმარიტად შემოქმედებითი გადააზრებისა, რამაც ნაწარმოები მხატვრულ შედეგამდე მიიყვანა. არაფერს ვიტყვი უამრავ ფრანგულ ვოდვილზე, სხვადასხვა სახის „ჩარევები“ რომ განიცადა და საბოლოოდ თავისებური სახე მიიღო.

ასე ცალკეული ფაქტის სარკვეში აისახებოდა ქართული თეატრალური კულტურის განვითარების წამყვანი ტენდენცია — უცხო გავლენები თანამეზობლობა და იესებოდა ადგილობრივი წყაროებით, რის შედეგადაც იქმნებოდა მხატვრული ქმნილებები, ორიგინალურობისა და სიახლის ნიშნით აღბეჭდილი.

70-იან წლებში უკვე წარსულს ჩაბარდა ყოველგვარი კამათი რეჟისორის ორგანიზაციულ-შემოქმედებითი ხასიათის როლისა და ფუნქციის აუცილებლობის შესახებ. თანამედროვე თეატრალურ ლიტერატურაში გავლებულია ზღვარი, იგი ჰყოფს რეჟისურას „ხელობად“, რასაც ძველი თეატრის კუთვნილებად მიიჩნევს და „შემოქმედებად“, რომელსაც XX საუკუნის მონაპოვრად აღიარებს. კრებულში „რეჟისურის სათავეებთან“ დამტკიცებულია, რომ „ხარისხობრივად ნახტომი რეჟისურისა ხელობიდან შემოქმედებაზე, დამხმარებლად ხელმძღვანელ მდგომარეობამდე თეატრში, არის მალღაგანვითარებულ რეალისტური ხელოვნების მონაპოვარი“<sup>13</sup>.

ეს დეფინიცია რომ საჭიროა, ამაში ეჭვი არავის ეპარება. კავკასიაში კი იგი დღესაც უძველესი ეროვნული კულტურის, კერძოდ, ქართული და სომხური კულტურის გამოჩენილი მკვლევარების უკმაყოფილებას იწვევს. ამის მიზეზი სიტყვა „ხელობაში“ ჩადებული

უარყოფითი შეფერილობაცაა და აგრეთვე უმართებულო სწრაფვა—XIX და XX საუკუნეების მიჯნაზე ჩამოყალიბებული სარეჟისორო ხელოვნება, როგორც პრინციპულად ახალი მოვლენა გაიგივებული იქნას მის ელემენტარულ ამოცანებთან, უძველესი დროიდან მოყოლებული თეატრებში რომ წყდებოდა.

ქართულ თეატრმცოდნეობაში გ. ერისთავის „საავტორო რეჟისურას“ ზოგჯერ სარეჟისორო ხელოვნების თანამედროვე ფუნქციებს მიაწერენ ხოლმე. გიორგი ერისთავის მოღვაწეობის უნივერსალური ხასიათი და მისი მნიშვნელობა ქართული თეატრისათვის ექვს ან იშვევს, მაგრამ ზემოთ ხსენებული გაუგებრობა აშკარად საჭიროებს განმარტებას. გასაოცარია, როდესაც რეჟისორის ელემენტარულ ფუნქციებზე მსჯელობისას ზოგიერთი თანამედროვე მეცნიერები ჯერ ანტიკური თეატრის ქორეგტს იხსენებს, მერე „გადააბტება“ საუკუნეებს, პირდაპირ მოლიერსა და ოსტროვსკის მიადგება, შემდეგ კი ჩვენი საუკუნის დასაწყისზე გადმოინაცვლებს და ასე ცდილობს მთელი სერიოზულობით დაგვარწმუნოს იგივეობაში. ძალზე არამყარია იმ ავტორთა მეცნიერული პოზიციის იმ ავტორთა მენციურული პოზიციისა და მისი „შესანიშნავ ქართულ სახატობებს ლ. მესხიშვილსა და ვ. გუნიამ რეჟისურის წარმომადგენლებად შერაცხავენ ხოლმე მხოლოდ იმი: საფუძველზე, რომ უკანასკნელი პიესებს დგამდნენ (თანაც ძირითადად თავისთვის).

ამგვარი პოზიციის უსაფუძვლობა განსაკუთრებით ნათელი მაშინ ხდება, როდესაც საკუთარი მიგნებით „ფრთაშესხმული“ თეატრმცოდნე ცდილობს დაგვიმტკიცოს, თითქმის ვ. გუნიამ სტანისლავსკოზე ადრე აღმოაჩინა სტანისლავსკის სისტემა. სწორედ ამას ამტკიცებს თავის ნაშრომებში ნ. არველაძე. მას მტკიცედ სჯერა იმისა, რასაც წერს, უფრო მეტიც, ნაცადი ხერხის გამოყენებით, რაც დასკვნების ხელახალ ჩამოთვლაში მდგომარეობს, იგი ზოგჯერ გულუბრყვილო მკითხველისა თუ მსმენელის დარწმუნებასაც ახერხებს. და ზოგიერთს ელემენტარული არითმეტიკა თეატრმცოდნეობაში უკვე უმაღლეს მათემატიკად ეჩვენება. საკმარისია ჩამოვთვალოთ: პირველი, მეორე, მესამე (სინამდვილეში კი ერთი და იგივე დასკვნის ვარიანტი მოვახდინოთ) და უკვე არც ისე იო-

ლი იქნება დახვავებული ტერმინოლოგიის მიღმა ერთგვაროვნების აღმოჩენა.

არა მარტო ნ. არველაძე, წარსულში სხვა ავტორებიც ყოფილან გატაცებულნი მოჩვენებითი „აღმოჩენებით“. რა თქმა უნდა, სასიამოვნოა, შენი თანამემამულის გამონათქვამში უეცრად მიაგნო იმ ჭეშმარიტების სტიქიურ ჩანასახს, რომელიც შემდგომში მსოფლიოს თეატრალური ხელოვნების გამოჩენილ მოღვაწეთა (ამ შემთხვევაში სტანისლავსკის) თეორიისა და პრაქტიკის უდიდეს მიღწევად არის აღიარებული. მაგრამ არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ეს მანაც სტიქიური ჩანასახია, ხოლო მისი როლის უზომოდ გაზვიადება უკუმოქმედებას იქონიებს, ძალზე გააუფასურებს მას და, რაც მთავარია, მეკლევართა კეთილი ზრახვების მიუხედავად, საბოლოოდ უმწეობის შთაბეჭდილებას მოახდენს.

გუბრუნდები რა საუბარს რეჟისურის დაყოფის აუცილებლობის თაობაზე, შესაძლებლად მიმართა გაიყოს იგი არა „ხელობად“ და „შემოქმედებად“, არამედ ო რ განიზავცი ულ-შემოქმედებები და კონცეპტუალურად. ასეთი დეფინიცია უფრო დააზუსტებს ცნებებს და განსაზღვრება „ხელობაში“ ჩადებულ უსიამოვნო ინტონაციებს მოხსნის. თუ თანმიმდევრულად გავატარებთ რეჟისურის ცნების მიღებულ დაყოფას, ყოვლად უიმედო დასკვნების წინაშე აღმოვჩნდებით. ასე მაგალითად, მთელი აქტიორული რეჟისურა (ა. ლენსკიდან და ა. სუმბათაშვილ-იუფინიდან მოყოლებული, ვიდრე ლ. მესხიშვილამდე და ვ. გუნიამდე) ხელოვნების რანგად ვითომდა მხოლოდ იმიტომ ჩაითვლებოდა, რომ იგი არ ერთვის რეფორმის შემდგომ ნაკადს. ეს კი უსამართლობა იქნებოდა, ვინაიდან XX საუკუნის რეჟისურის პრინციპები განსაკუთრებული ინტენსივობით გასული საუკუნის ნიადაგზე იზრდებოდა და მხოლოდ ორგანიზაციულ ხასიათს როდი ატარებდა, არამედ სულ უფრო მკიდროდ უკავშირდებოდა შემოქმედებით, მხატვრულ, ესთეტიკურ ამოცანებს.

სხვა საკითხია, რომ ეს ამოცანები ხორციელდებოდა მაშინ, როდესაც რეჟისორული ხელოვნება ჯერ კიდევ არ იყო გამოყოფილი დამოუკიდებელ სფეროდ და ჯერ კიდევ არ უყენებდა დრამატულ თეატრს მთელ თავის პროგრამულ პრეტენზიებს, შემდგომში გა-

დამწყვეტი ზემოქმედება რომ მოახდინეს XX საუკუნის ახალ თეატრზე.

ს. რიზაევის გამოკვლევაში „რეჟისურა სომხურ თეატრში“ გამოიკვეთება ორი ფაქტორი, რომელთაც, „რეჟისურას თანამედროვე თეატრში წამყვანი ადგილი დაუმკვიდრეს“<sup>14</sup>.

პირველ ს. რიზაევი განსაზღვრავს, როგორც „ისტორიულ“ ფაქტორს, ვინაიდან რეჟისურა არსებობს იმ დროიდან მოყოლებული, რაც თეატრი არსებობს“<sup>15</sup>.

მეორე ფაქტორს ს. რიზაევი უკავშირებს „მხატვრულ პრობლემატიკას“, მიაჩნია, რომ იგი განპირობებულია „თეატრალური ხელოვნების შემოქმედებითი ისტორიით და მას ყველაზე მნიშვნელოვან მომენტად თვლის „რეჟისორული ხელოვნების სათავადადების გამოკვლის“ საქმეში. ამ მსჯელობაში ბევრი რამაა სწორი, მაგრამ მაინც რჩება შეგრძნება, რომ თეატრალური პრაქტიკის საკითხებზე ზოგადი მსჯელობიდან — აღწერილობიდან — თეორიულ ფორმულირებაზე გადასვლისას მეცნიერი წინააღმდეგობაში ვარდება ხოლმე. მაგალითად, სომხური და არა მარტო სომხური რეჟისურის მისეული კონცეფციის ჩამოყალიბებისას, ს. რიზაევი გამოკვლევის პირველივე გვერდებზე მკითხველს თავს ახვევს აჩქარებულად შედგენილ თეზისს: „ორმა მთავარმა ფაქტორმა — რეჟისურის ემბრიონულმა არსებობამ თეატრის მთელი ისტორიის მანძილზე და შემოქმედებითი რეჟისურის აუცილებლობამ, ნაკარნახევმა თეატრის ესთეტიკაში მომხდარი პრინციპული ცვლილებებით — ისტორიულად განაპირობა რეჟისორული ხელოვნების წარმოშობა“<sup>16</sup>.

თავდაპირველად ყველაფერი აწყობილად ქდერს, რამდენიმე გვერდის შემდეგ კი აღმოჩნდება, რომ „რეჟისურის ემბრიონული არსებობის“ ცნება ყველაზე ნაკლებად ესადაგება ძველ სომხურ თეატრს, ს. რიზაევი კი პირიქით, მიმართავს რა კონკრეტულ მაგალითებს ძველი სომხური თეატრალური ხელოვნების ისტორიიდან, ყოველგვარი მორიდების გარეშე აცხადებს ძველ სომხურ თეატრში განვითარებული რეჟისურის არსებობას, რომელიც რთულ სპექტაკლებს აწყობდაო“<sup>17</sup>.

გამოდის, რომ ავტორი მის მიერ შემუშავებულ თეორიულ დებულებას მთელი მსოფლიოს თეატრებზე ავრცელებს, სომხური თეატრის გარდა.

ცარიელი სიტყვები რომ არ გამოგვივიდეს, მოვიტან ციტატას წიგნის ერთი უბანიდან „რეჟისურა ძველ სომხურ თეატრში“. ს. რიზაევი აღწერს სომხური გრიგორიანული ეკლესიის წეს-ჩვეულებას, რასაც ავტორის თქმით „მკაფიო რეჟისორული დამუშავება“ ემჩნევა; საკუთხევის წინ ჩამოფარებულია საბურველი, მის წინ ეკლესიის წინამძღვარი მუხლმოდრეკილი ევერდება ღმერთს, განახვანს მოწყალეების კარი. წინამძღვარი ვალობს, მის პასუხად ფარდის მიღმა, სადაც მღვდელი დგას, გაისმის ხმა. ის ხსნის, რომ ღვთიური სამყარო — წმინდანთა სავანეა. მაშინ ეკლესიის წინამძღვარი იწყებს დიალოგს მღვდელთან: თუ ცოდვილი მოინანიებენ და ღვთის წყალობას დაიმსახურებენ, შეიძლება მოხდნენ კიდევ ღვთიურ სამყაროში. ასე სამგზის მეორდება წინამძღვრის თხოვნა, რის შემდეგაც საბურველი თანდათან საზეიმოდ იხსნება, თითქოს ღვთიურ სამეფოში შესასვლელი კარი გახიხვანაო“<sup>18</sup>.

ჩინებულია, რომ მონანიებულ ცოდვილთათვის სამოთხის კარი ღიაა, თუმცა თუკი ამ რიტუალში შეიძლება დავინახოთ „მკაფიო რეჟისორული დამუშავება“, მაშინ, მე ვიტყვი, ეს ღმერთისაგანაა და არა სომხური რეჟისურისაგან...

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სერიოზულ მეცნიერს არ შეფერის ასეთი აშკარა შეცდომების დაშვება. ვფიქრობ, აუცილებელი სრულიად არა არის ფრანგული, რუსული, ქართული საეკლესიო თეატრალური სპექტაკლების ისტორიიდან მაგალითების მოყვანა, კომპეტენტურმა მკითხველმა ისედაც კარგად უწყის, არაკომპეტენტურისათვის კი უსარგებლოა. ს. რიზაევის წიგნი საინტერესოა, შეიცავს მთელ რიგ ნაყოფიერ იდეებს, რომლებიც წინ წასწევენ თეატრალურ მეცნიერებას რეჟისურის თეორიისა და ისტორიის საკითხების კვლევაში, და რაოდენ სამწუხაროა, რომ იგი არასასურველი ლაესუსებითაა ატარებული.

1846 წლის 12 ოქტომბრის გაზეთ „კავკაზის“ ფურცლებზე ახლადგახსნილი რუსული თეატრის სპექტაკლის „ვაი ჭკუისაგან“ რეცენზენტი გულისტკივილს გამოთქვამდა იმის გამო, რომ „თეატრს არ ჰყავს გამოცდილი რეჟისორი, რომელსაც შესწევდა ბუნებრიობის შეგრძნების უნარი... ძალუძს კი ვინმეს არა მარტო დაიზებოროს, არამედ შეისწავ-



ლოს კიდევ ერთ კვირაში რამდენიმე როლი? არის კი დრო რეპეტიციებისათვის“? 19.

ავტორი დაასკვნდა, რომ „ათღლიანი ვადა არ კმარა გრიბოედოვის კომედიის გმირთა ხსიათებში ჩაწვდომისთვის! დედაქალაქის უნიჭიერესი მსახიობები მსგავს როლებს თვეობით, წლობით სწავლობენ“ 20...

ეს რეცენზია სიმბატრიათა სხვა თვალსაზრისითაც: მასში პირველად ქართულ პრესაში ვხვდებით სპეციალურ თეატრალურ ტერმინებს — რეჟისორი, რეპეტიცია. ავტორი სერიოზულ მოთხოვნებს უყენებს ამ ახალ თეატრალურ წამოწყებას — მეფის ნაცვალ ვორონცოვის მიერ თბილისში რუსული თეატრის შექმნას. დაბოლოს, სტატიის ავტორი განზრახ იმეორებს სიტყვებს „ბუნებრიობა“ და „ნატურალურობა“, რაც გვაფიქრებინებს, რომ იგი იცნობს რუსული თეატრალური ცხოვრების პერიპეტებს. თავად კი ე. წ. „ნატურალური სკოლის“ მიმდევართა პროგრესულ პოზიციებს იზიარებს.

მაგრამ მთავარი, რაც ამ რეცენზიის გაცნობისას გვიპყრობს, მაინც ის არის, რომ მასში შეიგრძნობა ქართულ მხატვრულ კულტურაში მიმდინარე ვარდატეხის ეტაპი — ახალი ეპოქის დასაწყისი, რომელიც ეროვნული კულტურის გავეროპულობის ნიშნით ჩაივლის. ეს ტენდენცია რამდენიმე წლის შემდეგ უფრო მეტი ძალით გამოვლინდება, როდესაც რუსული თეატრის შემდეგ ჩამოყალიბდება გ. ერისთავის ქართული თეატრი.

გაზეთ „კავკაზში“ გამოქვეყნებული მრავალრიცხოვანი გამოხმაურებიდან გამოვყოფ ვ. სოლოგუბის სტატიას „ახალი თეატრი ტფილისში“ და მოვიყვან ციტატებს. ვფიქრობ, რევილუციამდელი თეატრის ქართული მკვლევარებისათვის ეს პუბლიკაცია ცნობილია, თუმც დღემდე არცერთი მათგანი მისით არ დაინტერესებულა. ეს გარემოება ერთხელ კიდევ მოწმობს იმას, რომ ერთაშორის კავშირების მკვლევარები დღემდე არჩევენ ყველაფერ იმაზე, რაც ვერ ეტევა მათ მიერ გამოგონილი კონცეფციის — „ხალხთა პერმანენტული მეგობრობისა და ძმობის“ — ჩარჩოებში, მოვიყვან ამ სტატიას მცირე შემოკლებით: „რასაკვირველია, თეატრის გახსნა განათლებულ ევროპაში სრულიად ჩვეულებრივი მოვლენაა. ყოველ პატარა ქალაქს, განსაკუთრებით ყოველ გერმანულ ქალაქს, გააჩნია თავისი თეატრი, რაც მისთვის ისეთივე

ჩვეული ამბავია, როგორც გაზეთი, ლუდი, თუთუნა. მაგრამ აქ, საქართველოში, ადგილობრივი სახელმწიფო თეატრი უხსოვარი დროიდან არნახული, გაუგონარი, ბევრისთვის მიუწვდომელი მოვლენაა. აქაური ცხოვრების წესის, ქალთა კარჩაეკტილობისა და მამაკაცთა მოხეტიალე ყოფის პირობებში შეუძლებელია ხელოვნებად მიღი ადგილი დაიკავებდეს საზოგადოებაში. საზოგადოების ზედა ფენები ჯერ კიდევ დიდ სიამოვნებას პოულობენ საზანდრების მოსმენაში, რომლებიც სიმღერით კითხულობენ ნაწყვეტებს ფერად-ფერადი სპარსული პოეზიისას, უბრალო ხალხი კი თავს ირთობს საკუთარი, ეგრეთ წოდებული მუსიკით. მაგრამ თქვენ წარმოდგენაც არა გაქვთ, რა მუსიკაა ეს... წარმოდგინეთ სამი კაცი, რომელთაგან ერთი გახელებული უბერავს მოკლე სალამურს, მეორე ფრთით ფხაჭნის ბალაიკის წვრილ სიმებს, მესამე კი უბრალებს საჩხარუნებლებით მორთულ ტამბურინს. ეს ანსამბლი გამოსცემს ისეთ ხმას, თითქოს დაუზებთავი ბორბლებიანი ურთკით ცარიელ კასრს მიათრევენო, დაფურთავ, რომ ეს სტიგირია სწორედ ცნობილი ზურნა, რომელსაც უმღერდნენ პოეტები, ბალაიკას ჩუნგური (ჩონგური) ჭკვითა, ტამბურინს კი — დაირა. უფრო მეტიც: ხმაურის გასაძლიერებლად ამ ინსტრუმენტებს ხანდახან ურთავენ ზოლმე თიხის ქოთნისაგან გაკეთებულ ლიტაერებს, რომელსაც თავზე გადაკრული აქვს ბუშტი, ეს ცნობილი დიმილიპიტოა... აქ უკვე იგრძნობა განათლების აუცილებლობა. ადგილობრივი მკვიდრნი თავიანთ სტატიებსაც ბეჭდავენ კავკასიურ გაზეთებში, ამზადებენ დიდძალ მასალას ყოველკვირეული ქართული ჟურნალის გამოცემად. თავადმა გიორგი ერისთავმა ქართულ ენაზე პიესების წერაც დაიწყო, დაბოლოს, ნოეს დროიდან მოყოლებული არნახული მაგალითი — იმავე თავად ერისთავის თაოსნობით ტფილისში ყალიბდება ქართველი მსახიობების დასი, რასაკვირველია, შეუგნებლებისა და პირველყოფილთა, მაგრამ ეს მსახიობები თავისი წარმოდგენებით დიდძალ მაყურებლებს იზიდავენ.

ეს ყველაფერი, ჩემი აზრით, ცხადყოფს, რომ იწყება ამ მხარის სულიერი მოთხოვნილებების ზრდა და რომ ჩქარა აქაურებს უკვე დასჭირდებათ არა ზურნა და დიმილიპიტო, არამედ როსინი და მეიერბერი, და რომ რუ-

სული ვოდვილი, რომელიც თავისთავად იგივეა, რაც დიპლომატი, არ შეიძლება არ ესადაგებოდეს ამ მხარის გემოვნებას, რომელიც შეჩვეულია გასაოცარ შეგრძნებებს და გონებრივ ხელმძღვანელს საჭიროებს<sup>21</sup>.

ვფიქრობ, დღეს ვ. სოლოგუბის ეს სტატია ბევრი რამით ინარჩუნებს თავის აქტუალობას. იგი ორგანულად თავსდება საქართველოს შესახებ შექმნილი იმ ოპუსების ჩარჩოებში, რომლებიც ეკუთვნის ასტაფიევს, ცვეტოვის უახლოეს სატელევიზიო გადაცემებს და ბევრ სხვა გახმაურებულ მასალას. ამ მასალების ავტორებს შეზღუდული თვალსაწიერი აქვთ, მათ არ სურთ დათმონ დაკავებული პოზიტი მხოლოდ იმისთვის, რომ არაფერი გაიგონ, არაფერი დაინახონ, ზურგი აქციონ, გვერდი აუარონ.

უშეცრება, რასაც ვერ ფარავს გრაფ ვ. სოლოგუბის კულდაზიკობა, შეიძლება მის წოდებრივ ქედმაღლობას მივაწეროთ, ან მალალი წარმოშობის შედეგად მივიჩნიოთ, სხვა შემთხვევაში კი, როცა საქმე გვაქვს თანამედროვე პროზაული და სატელევიზიო ქმნილებების ავტორებთან, რომელთა სახელები საქართველოში საზოგადო სახელებად იქცა, ასეთი მოსაზრება საფუძველს მოკლებული. ლაპარაკი იმაზე, თუ რა აქვს საერთო ვ. სოლოგუბისა და ჩვენი თანამედროვეობის პოზიციას, სხვისი კულტურის აღქმის განსაკუთრებული ინფანტილიზმი იქნება, როცა მწერლური პასაჟების გამოყენების გზით პრიმიტივიზმამდე დაგვეყვას ყოველივე, რასაც არ ვიცნობთ და რაც არ გვესმის. გულანხლილად უნდა ვთქვა, რომ ამ თვალსაზრისით ვ. სოლოგუბის ლიტერატურული ნიჭი გაცილებით უფრო მეტად ჩანს.

ზემოთ მოყვანილი შრომის კონტექსტში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის, რომ ერთი ხალხის წარმომადგენლის აშკარა და თუნდაც ქედმაღლური შეხედულება მეორე ხალხის კულტურაზე შესანიშნავი მასალაა, რომელსაც გვერდს უვლიდნენ ეროვნებათაშორისი კავშირის მკვლევარები. ეს მასალა ცხადყოფს არა მარტო ვ. სოლოგუბის ესთეტიკურ მიკროძობას, და რაც ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანია, მოწმობს ქართულ კულტურაში გარდატეხის ეტაპს, როცა განსხვავება სინამდვილესა და ტრადიციული ეროვნული კულტურის მიეჩვენებულ ფორმებს შორის ძალზე გაიზარდა. სოლოგუბის

ვარაუდი გამართლდა. მალე ქართველ დიდებულთა წრეებში ზურნა, ჩონგური და დიპლომატი გახდა სწორედ ისეთი ეგზოტიკური ატრიბუტები, როგორადაც ისინი ვ. სოლოგუბს წარმოედგინა. უფრო მეტიც, თითქოს გრაფის სურვილები გაითვალისწინაო, ფრანგული ვოდვილის ურიცხვამ მოდიფიკაციამ ფენი მოიკილა ჭერ რუსულ, შემდეგ კი — ქართულ თეატრში.

ამასთან გ. ერისთავის „შეუღნებელმა და პირველყოფილმა მსახიობებმა“ მოულოდნელად სპექტაკლ „გაყრის“ პრემიერის მეორე დღესვე რუსი რეცენზენტების აღფრთოვანებული გამოხმაურება დაიმსახურეს. „ზაკავკასკი ვესტნიკი“, 1850 წლის 3 იანვარს იტყობინებოდა, რომ „თავადი ერისთავი საქართველოში კარგადაა ცნობილი, როგორც პოეტი, მაგრამ ჩვენი, რუსები ვერც კი წარმოედგენდით, რომ იგი ასეთი შესანიშნავი კომიკოსი მსახიობი იქნებოდა. გათამაშებული კომედია, რომელშიც თავად პოეტი მონაწილეობდა, ყოველგვარ ქებაზე მალა დგას, მაყურებელი აღტაცებაში მოიყვანა მსახიობების მიერ როლების ერთეულებსო ცოდნამ, კონტრუქტებმა, თამაშმა, ერთი სიტყვით ყველაფერმა, ყველაფერმა“<sup>22</sup>.

რამდენიმე დღის შემდეგ გაზეთ „კავკასიის“ ფურცლებზე სხვა რეცენზენტმაც გამოაქვეყნა წერილი: „პიესის შინაარსი, მისი ყოველი დეტალი გასაგებია იმათთვისაც კი, ვინც არცერთი ქართული სიტყვა არ იცის. ეს მიღწეულია გასაოცარი მიმიკის, ბუნებრივი თამაშისა და დიქციის საშუალებით. ერთი სიტყვით, პიესა „გაყრა“ ისე გაითამაშეს, როგორც მას ძალზე გამოეცილი და ნიჭიერი მსახიობები შეასრულებდნენ“<sup>23</sup>.

კიდევ ერთი ამონაწერი 1851 წლის 20 თებერვლის „კავკასიდან“. მასში აქტიორული შესრულების მალალ შეფასებასთან ერთად საგულისხმოა ერთი მომენტი, რომელიც შემდგომში გამართლდა: „თავადმა ერისთავმა კარგად შეაჩჩია ერთი ტიპი, რომელიც მცირე ცვლილებით მის ორ კომედიაში „გაყრა“ და „ძუნწი“ გვხვდება. ეს სომეხი ვაჭრის ტიპია, რომელიც სცენაზე ჩინებულად წარმოაჩინა გ. რჩეულიშვილმა. ეს ტიპი უთუოდ დიდხანს ეყვარება აქაურ ქართულ პუბლიკას, ისე როგორც ევროპის ზოგიერთ თეატრში ჰყავთ თავიანთი საყვარელი გმირები: ბიერო, პოლონიელი და სხვები“<sup>24</sup>.



და მართლაც, XIX საუკუნის ქართული კომედიის განვითარების გზამ დადასტურარეცენზენტის წინასწარმეტყველება: გ. ერისთავის დრამატურგიამ დასაბამი მისცა ვაჭრის ამ ტიპის შემდგომ ტრანსფორმაციას ზ. ანტონოვისა და ა. ცაგარელის პიესებში. აქ ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ დიდი ქართველი კომედიური მსახიობი ვასო აბაშიძე თავის უმაღლეს არტისტულ აღმაფრენას აღწევდა სწორედ ქალაქელი კინტოს (მოქალაქის) სახის განსახიერებისას. ქართული კომედიის ამ ნიღბის ევოლუცია განხილულია დ. იოსელიანის გამოკვლევაში. ავტორი, ანალოზებს რა „ხანუშას“ გმირს აკოფას, როგორც აღნიშნული ნიღბის განვითარების უმაღლეს დონეს, იმ დასკვნამდე მიდის, რომ „აკოფას სახეს მივეყვართ იმ არქიტპურ ფორმულამდე, რომელშიც კრისტალდებოდა საქართველოს ცხოვრებისა და ხელოვნების ზოგადი ტრადიცია“<sup>25</sup>.

კვლავ ვუბრუნდები ვ. სოლოგუბის სტატიას „ახალი თეატრი ტფილისში“ და გავიმეორებ, რომ ბევრი მისი დებულება ვერავითარ კრიტიკას ვერ უძლებს, თუმცა მისდამი ჩვენი ინტერესი გამოწვეულია არა დავიანებული პოლემიკის გამართვის სურვილთა ავტორთან, არამედ იმისთვის, რომ დავასაბუთოთ ამ ნაშრომში წამოყენებული თეზისი კულტურათა კავშირისა, მათი სხვადასხვაობის საფუძველზე. ამ მხრივ ვ. სოლოგუბის პუბლიკაცია ძალზე საინტერესოა.

როცა ამტკიცებდა თითქმის თეატრი საქართველოში „უხსოვარი დროიდან გაუგონარი“ მოვლენააო, გრაფმა არა უწყოდა რა XVII საუკუნეში კლასიციტური მიმართულების თეატრის თაობაზე, რომელსაც გ. ავალიშვილი ხელმძღვანელობდა და არც რაიმე სმენილი აქედო თეატრზე, გაბრიელ მთიარს რომ ეუთვნოდა, არ იცნობდა სულხან-საბა ორბელიანის თხზულებას „სიბრძნე სიცრუისა“, რომელშიც თეატრალური სანახაობა აღწერილი, არა სმენოდა რა ბერიკაობაზე, ყენობაზე, სახიობაზე. ვფიქრობ, არ შეეცდები თუ ვივარაუდებ, ვ. სოლოგუბს რუსულ თეატრებზე სტატიის დაწერა რომ ჩაეფიქრებინა, უთუოდ აღნიშნავდა: სკომოროხები პირველად მოხსენიებული არიან XI საუკუნეშიო. საქართველოს თეატრალურ ტრადიციებზე კი არაფერი იცოდა. მაგრამ არსებობს კიდევ რაღაც, რასაც ხელი უნდა შე-

ეწყო ამ ცნობილი ლიტერატორისათვის გეგმაროვნებინა თავისი წარმოდგენა ქართველ კულტურაზე. ეს არის ის ყურადღება და დაინტერესება, რაც საკმაოდ აღმოაჩნდა მის სხვა თანამემამულეებს.

ვ. სოლოგუბს ინფორმაციის წყაროდ შეიძლებოდა გამოეყენებინა სტატია „ქართველების ყველიერი“, რასაც იგი იმავე გაზეთ „კავკაზის“ სხვა ნომრების გადასინჯვისას ნახავდა. ამ სტატიის ავტორი წერდა: „ქართველები „მასლენიცას“ ყველიერს ეძახიან... ყველობა დაკავშირებულია სპარსეთზე ქართველთა გამარჯვების ხსოვნასთან და ძველ დროში დიდი ცერემონიით სრულდებოდა. ერთი მონაწილეთაგანი განასახიერებდა ყაენს, მეორე — მეფეს, მათ მომხრეთა შორის ბრძოლა იმართებოდა, რომელშიც ყოველთვის პირველი მარცხდებოდა და მას წყალში ახრჩობდნენ. შემდეგ მათურელები ავროვებდნენ ფულს, რომლითაც სანახაობის მონაწილენი წარმოდგენის შემდეგ ნაღიმობდნენ“<sup>26</sup>.

ვ. სოლოგუბი წერდა, რომ საქართველოს ჩქარა დასჭირდება არა „ზურნა და დიპლომატო, არამედ როსინი და მეიერბერიო“, ცოტა ადრე კი უფრო კეთილად განწყობილი რეცენზენტი სერიოზულად ამტკიცებდა, რომ „1850 წლის 2 იანვარი საქართველოს განმანათლებლობის ისტორიაში ჩაიწერება ღირსშესანიშნავ დღედ, შესაძლოა, ამ დღეს დაიბადა ნამდვილი ქართული ლიტერატურა“<sup>27</sup>.

მართლაც, მალე როსინი ქართველთა კეთვნილებად იქცა. 1850 წლის 2 იანვარი კი დღემდე აღინიშნება, როგორც ქართული თეატრის დაბადების დღე. თუმცა „ნამდვილი ქართული ლიტერატურის“ დაბადება მოხდა რვა საუკუნეზე მერტ ხნის წინ. ვ. სოლოგუბის დამოკიდებულებამ „დაბალი“ ქართული სინამდვილისადმი არ უნდა მოახდინოს მკითხველის დეზორიენტირება — ქართული ხელოვნების ევროპეიზაციის უცილობელ ფაქტს არავითარი კავშირი არ ჰქონდა გაზეთ „კავკაზის“ პუბლიკაციასთან. ამასთან დავიწყებამს მიცემული თეატრალური ხელოვნების მეორე პოლუსზე რჩებოდა მისი სხვაგვარი განვითარების შესაძლებლობაც. მასში პარალელურად შეიძლებოდა დახატულიყო ტრადიციული სცენური ფორმების დაპირისპირება, რაც თავისი განვითარების ნაყოფიერ საფუძველს ბერიკაობის იმპროვიზაციულ



ხელოვნებაში ჰპოვებდა. ეს შესაძლებლობა დღემდე არ არის რეალიზებული, იგი უსაფუძვლოდაა მიიწყებული.

სახელგანთქმული კაბუჯის თეატრის მიერ მსოფლიოში დემონსტრირებული თეატრალური ფორმების სიფაქიზე და სრულყოფილება თანამედროვე ქართულ რეჟისურას უნდა ახსენებდეს საკუთარი ხელოვნების ტრადიციებს, რომელშიც არანაკლებ ორგანულადაა შერწყმული გულუბრყვილობა და სიბრძნე, რეალობა და მარადიულობა და, სტიქიას დაქვემდებარებული დაუოკებელი იმპროვიზაციულობა, რის დეფიციტსაც გაზიადის მსოფლიო თეატრალური ხელოვნება.

პროფესორ დ. ჯანელიძის უკანასკნელი წლების გამოკვლევები, მის მიერ კახეთის სოფელ საბუეში თანამედროვე ბერიკაობის ხილვა, თვალნათლივ ადასტურებს, რომ ეს უძველესი ხელოვნება, თითქმის დასაღუპად განწირული, კვლავ იწყებს აღორძინებას. ამის მიზეზი კი ის აშკარა ინტერესია, რასაც დღეს ჩვენს ხალხს იჩენს თავისი ძველი ტრადიციების მიმართ.

მიგალოთად, რას შეიძლება დავუკავშიროთ იმ დიდი ქართველი რეჟისორების წარუმატებლობა წარსულშიც და ახლაც, რომლებიც ხალხური თეატრის ტრადიციული ფორმების ათვისების მიზნით მათ ეპიზოდური სცენების სახით იყენებდნენ ამა თუ იმ პიესის დადგმაში? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემაში დაგვეხმარება მჭევრმეტყველი მაგალითი დიდი რეჟისორის სანდრო ახმეტელის პრაქტიკით, კერძოდ მისი სცენური ქმნილება „თეთნული“ (შ. დადიანი). ამ სპექტაკლში რეჟისორის დიდი ხნის ოცნება გაცხადებული იქნა მხოლოდ და მხოლოდ დამდგმელის მიერ დასახული ესთეტიკური ამოცანების გადაწყვეტის თვალსაზრისით.

ძალიან ცდება ის, ვინც ფიქრობს, რომ თეატრალურ სანახაობა ბერიკაობას მხოლოდ იმიტომ არ გააჩნია და წერილი პიესები, რომ იგი უძველესი ხელოვნებაა. დასრულებული დრამატურგიული ტექსტი ეწინააღმდეგებოდა თავად ამ თეატრის საფუძველს, რაც თავისუფლების გარკვეულ აუცილებლობას ემყარებოდა. ეს თავისუფლება იზადებოდა, როგორც პროდუქტი აქტიორული იმპროვიზაციისა, რომელიც ლამობდა დადგენილი სცენარის ფარგლების გარღვევას, აგრეთვე როგორც პროდუქტი

რეჟისორული იმპროვიზაციისა, რომელიც ცდილობდა ყველაფერი გონების მიერ განსაზღვრულ ფარგლებში მოექცია. ამ საზრისით უადგილო არ იქნება ვილაპარაკოთ ორგანიზაციულ-შემოქმედებით რეჟისურაზე, რომლის აუცილებელი ელემენტები ნათლად ჩანს უძველეს ქართულ ხელოვნებაში.

სანდრო ახმეტელი, ისე როგორც ბევრი მისი მიმდევარი, მიმართავდა რა ბერიკაობას, ყოველმხრივ ენდობოდა ლიტერატურულ ტექსტს, რომელიც სანახაობას აღწერდა მხოლოდ სიტყვებით და უგულვებელყოფდა მის თავისუფალ სულსა და მარადიულ მოძრაობებს. ეს ნდობა ძირითადად გამოწვეული იყო ობიექტური მიზეზებით: გავრცელებული ტენდენციით, პიესის რეალისტური ემბლემატიკის მიმდევრობას რომ გამოხატავდა. პიესისა, რომელიც მოგვითხრობდა ამა თუ იმ მოვლენაზე: კონკრეტულზე, ისტორიულსა და სოციალურზე.

პირველი საბჭოთა ტრადიცია „თეთნული“ გვიხატავდა მითან სვანეთში ელექტროსადგურის ასაშენებლად გამართულ ბრძოლას, როგორც თაობათა და დროის შეჯახებას. ახლის გამარჯვებას ამ ნაწარმოებში ჯერ კიდევ 30-იანი წლების კრიტიკა არადამაჯერებლად სთვლიდა. სპექტაკლში ბერიკაობის თეატრის ხერხების ათვისების დემონსტრაციის მიზნით გამოყენებული ბაების სცენა ერთი შეხედვით ესადაგებოდა ტრადიციული ხელოვნების მოთხოვნებს. დღეს კი ყველა საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ეს სცენა შოკურ ხასიათს ატარებდა და ამოვარდნილი იყო წარმოდგენის საერთო კონტექსტიდან. საკმარისია ითქვას, რომ ეს სცენა მსგავსი სცენების (პროექტორის სხივით გამოკვეთილი ტილოზე გაკრული ახმას სხეული „ანზორში“, ან ესთეტიკური თეატრის მოთხოვნების მაღალ დონეზე შესრულებული 26 კომისრის დახატვა „ქართა ქალაქიდან“) გვერდით მაყურებელზე დამთრგუნავ შთაბეჭდილებას სტოვებდა.

შეიძლება დავუშვათ, რომ ბერიკაობა ამ შემთხვევაში ახმეტელს ესაჭიროებოდა როგორც მაყურებელზე სიურრეალისტური სურათით — კარნავალური, მაგრამ მოძველებული ხერხით ზემოქმედების საშუალება. ამგვარად, ყოველივე ეს რეჟისორის მიერ მომავალი კატასტროფის უფრო წინაგანცდა იყო, ვიდრე ხელოვნების ფორმების ქეშმარიტი ათვისება.

ასე გრძელდებოდა დღემდე. თანამედროვე რეჟისორი ბერიკაობის ტრადიციებში ხედავს განსაზღვრული სტილისტური ხერხების კრებულს, რომელიც წარმოდგენას მკვეთრი ეროვნული კოლორიტით შეაფერადებს, მაშინ, როცა ბერიკაობის საწყისი თეატრალი ურობა სწორედ მის იმპროვიზაციულ ხასიათშია. ასეთი ხასიათი კი უმრავლეს შემთხვევაში აქტივობის შესაძლებლობების დემონსტრაციის საშუალებას იძლევა, რაც თავის მხრივ განსაზღვრავს ორგანიზატორულ-შემოქმედებითი რეჟისურის გარკვეულ დონეს. ეს უკანასკნელი აკორექტირებს კონკრეტული დადგმის ამოცანებს და იგი მხატვრულ მთლიანობამდე მიჰყავს.

ამ ორი საწყისის ჰიდილიში ვლინდება უძველესი თეატრის ცხოვრების კიდევ ერთი კანონზომიერება, რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ მასში საშემსრულებლო თავისუფლება მოქმედებს გათვალისწინებულ ფარგლებში, მისგან იძენს მიმართულებას, ხოლო მხატვრულ ფორმას იღებს ვილაციისგან, ვისაც, სწორი იქნება, ბერიკაობის რეჟისორი ვუწოდოთ. უძველესი თეატრის შემდგომი გამოკვლევანი, იმედია, დააკონკრეტებს ტრადიციული ხელოვნების ამ სახეობის ორგანიზაციულ-შემოქმედებით სტრუქტურას. ჭარბობით კი, ვეყრდნობი რა ეროვნული კულტურის დიდი მკოდნის პროფ. დ. ჭანელიძის უშუალო შთაბეჭდილებებს და საუბრებს, ზოგიერთი განსაზღვრების უფლებას მივცემ ჩემს თავს, რაც დაკავშირებულია საბუეში ნანახი ბერიკაობიდან მიღებულ ემოციურ შემოქმედებასთან.

ბერიკების საზეიმო მსვლელობამ, რომელიც ჩვენმა ექსპედიციამ ნახა საბუეში, თავდაპირველად შეგვაშფოთა თავისი უხამსობით, ყოველი მხრიდან რომ გაისმოდა, გეგონებოდათ, ეს დაუშიფრავი გამოთქმების მრავალრიცხოვანი ვარიაციები თუმცა ცალმხრივად, ნატურალისტურად, მაგრამ მაინც გამოხატავდნენ ხალხური ხელოვნების შინაარსს. დრო დაგვიკრდა იმისთვის, რომ შეგვეგნო — უხამსობა ბერიკაობაში მასუბლიმიერებელი ფაქტორია, რომელშიც გამოსავალს პოულობდა ხალხის ენერჯია მიმართული სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ, აგრეთვე ელემსის ასაკტური მსოფლმხედველობის საუკუნოვან დაბრკოლებებთან საბრძოლველად.

ბერიკაობის წარმართული წარმოშობა

ყველაზე მეტად იმაში იგრძნობოდა, რომ ახლებმა, მოწესრიგებული ყოფის იდეალებს მსხვრევა და მას უპირისპირდება შეუღებელი უხეშობა, შიშველი უხამსობა, წარმართობის სტიქიის თავისუფალი პირდაპირობა.

საბუის ბერიკაობა წარმოიშობა დიდებული ხის მოჭირი ტოტად, სასწაულით რომ გადარჩენილა და ჯერაც არ გამხმარა. მას ჯერ კიდევ შერჩენია თავდაპირველი და კულტურული თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი პლასტები, რომლებშიც თავისებურადაა გარდატეხილი წარმართული და ქრისტიანული ფასეულობანი. აქ, ერთი მხრივ, ბატონობს ბაზრული გინება, განდიდებენ ლოთობასა და ჰამა-სამას, აშკარად უჩვენებენ ძალზე უხამს ამბებს, მეორე მხრივ კი უშიშრად კიცხავენ ცხოვრებას, დასცილიან სიკვდილს, ჩაურთავენ თანამედროვე მოტივებს. რად ღირს, მაგალითად, ის, რომ ყენს სპიდისაგან მოსარჩენად სთავაზობენ მხოლოდ ერთხელ დაწვეს ბებერ ქერივთან.

ასე, სიცილსა და საერთო მხიარულებაში ჩაიარა ბერიკაობის კარნავალურმა სვლამ სოფელ საბუის ღრანტეებში. ამ თეატრმა უკვე დაივიწყა თავისი ძველი სასცენარო საფუძვლები, მაგრამ ჯერ ახალიც არ მოუპოვებია, რაც ტრადიციული ხელოვნების ამ უჩვეულო სანახაობით ფორმას თანამედროვე მხატვრულ კონტექსტში ჩართავდა.

თავად ფაქტი ჩვენს დღეებში ბერიკაობის არსებობისა ძალზე მნიშვნელოვანია და მოწმობს, რომ იზრდება მოთხოვნილება ამ ხელოვნებაზე, რომელიც სიციცხლის სიკვდილზე, სიცილისა მწუხარებაზე, სინათლის ბნელეთზე გამარჯვებას ამკვიდრებს, დღეს, როგორც არასდროს, ბერიკაობას ესაჭიროება კონცეპტუალური რეჟისურა, რომელსაც შესწევს უნარი თავის უფლებებში აღადგინოს და მხატვრული სახეების მეშვეობით გაშიფროს ტრადიციული კულტურის უძველესი მეზობლობა და ამით თანამედროვე თეატრალური პროცესის კუთვნილება გადააქციოს იგი, რაც მას, მნიშვნელოვნად გაამდიდრებდა.

რაოდენ სასიკეთო გავლენას იქონიებდა ბერიკაობის იმპროვიზაციულობა თანამედროვე საშემსრულებლო ხელოვნებაზე, როგორ გამოაცოცხლებდა იგი ქართულ რეჟისურას, რომელიც ამ ბოლო წლებში თავისი-



# გაუხუნარ უერთა შუქი

ვე მხატვრული გამოგონებებისა და მიგნებების მონად გადაიქცა.

ვიმედოვნებ, ამ თემის შემოტანა გამოწვეული იყო არა მხოლოდ იმით, რომ დასაბუთებულყოფილი ორგანიზაციულ-შემოქმედებითი რეჟისურის ელემენტების არსებობა უძველეს ხალხურ თეატრალურ ხელოვნებაში. უფრო მნიშვნელოვნად მიმაჩნია, პრობლემის მეორე მხარე, ანუ ტრადიციული ხელოვნების კანონზომიერებათა შეფასება, როგორც პოტენციურად ფასეულისა და მნიშვნელოვანისა ქართული თეატრის განვითარებისათვის.

### შენიშვნები:

1. Дмитриев Ю. Истоки советского театроведения. — История советского театроведения. — М., 1981, с. 36—37.
2. См. например, Шалуташвили Н. Грузинско-Украинские театральные связи. — Тбилиси, 1984.
3. Жирмунский В. Байрон и Пушкин. — Л., 1978, с. 22.
4. იქვე, გვ. 22
5. ი. კორჩანოვი. შავი პრინცი. ახალი ფილმები.
6. Жирмунский В. Байрон и Пушкин, с. 21.
7. იქვე.
8. იქვე, გვ. 24.
9. იქვე, გვ. 11
10. იქვე, გვ. 23
11. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975, с. 10.
12. Жирмунский В. Байрон и Пушкин, с. 20.
13. См. в сб.: У истоков режиссуры. — Л., 1976, с. 3.
14. Ризаев С. Режиссура в армянском театре. — Ереван, 1968, с. 6.
15. იქვე, გვ. 6
16. იქვე, გვ. 10
17. იქვე, გვ. 82
18. იქვე, გვ. 80, 81.
19. Тифлисский театр. — Кавказ, 1846, 12 октября, с. 161.
20. იქვე.
21. Соллогуб В. Новый театр в Тифлисе. — Кавказ, 1851, 17 апреля, с. 117.
22. Закавказский вестник. — 1850, № 1, 3 января, с. 2.
23. Кавказ. — 1850, № 5, 18 января, с. 17.
24. Тифлисский театр. — Кавказ, 1851, № 14, 20 февраля, с. 1.
25. დ. იოსელიანი. ქართული კომედიის კომიზმა და ნიღბები. რუს. ენაზე, თბილისი, 1982, გვ. 183.
26. Кавказ. — 1846, № 6, 8 февраля, с. 21.
27. Закавказский вестник. — 1850, № 1, 3 января.

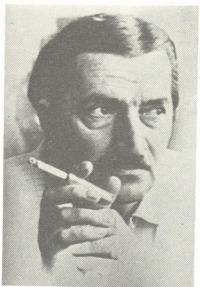
მადლობას ვუხდის ხელოვნებისმცოდნეობის კანდიდატს ე. დავითაიას ზოგიერთი მასალის მოწოდებისთვის.

რობერტ სტურუას შემოქმედება მკაფიოდ თავისთავადი პოეტური ხმით ერწყმის ქართული მხატვრობის მრავალხმიანობას, ავსებს და ამდიდრებს ეროვნული სახეითი ხელოვნების მონაბოვრებს მხატვრული სახეებით, რომლებიც თვით ხელოვნის შინაგანი სულიერი წყობის ნათელ კვალს ატარებენ. ამ სახეებს ბევრი საერთო აქვს ერთმანეთთან იმ გაგებით, რომ ასხივებენ კეთილშობილებას, სულის სიწმინდეს, გამოირჩევიან გარეგნული მომზივლელობითა და ელევანტურობით, რაც არა მხოლოდ სტურუას სულ ულამაზეს ასულთა სამკაულთა, არამედ მის მიერ დახატული სოფლის მშრომელის — მოხუცისა თუ ახალგაზრდის, ქალისა თუ კაცის უცილობელი ღირსებაც. თუ გავიხსენებთ რობერტ სტურუას ჭერ კიდევ აღინდელ ნაწარმოებებს, — მონუმენტურ მხატვრობას, ჭიათურის თეატრის პლაფონისა და კულტურის სახლების მოხატულობებს (სოფელ შრომაში, ტყიბულში) ჩვენს წარმოსახვაში აღდგება უბრალო მშრომელი ადამიანების უშუალოდ აღსავსე, ცოცხალი, მიმოზღვევი სახეები. რთულ რაკურსებში გამოხატულნი, საერთო ამაღლებული განწყობილებით გაერთიანებულნი, ისინი ქმნიან ყოფის ლამაზ,



რომანტიკულ სურათს, განასახიერებენ შრომის სიკეთესა და ხალისს.

სტურუასელი ეს მონუმენტური მხატვრული სახეები ლაღად გრძნობენ თავს გაშლილ ინტერიერებში. სილაღის ამგვარი შეგრძნება მხატვრის მაღალი ოსტატობითაა გაპირობებული, — როცა ფერმწერის ფუნჯი, შინაგანი ხედვით წარმართული, თავისუფლად თხზავს რთულ კომპოზიციებს, ბუნებრივად და მეტყველად განაღებებს ფიგურებს სივრცეში, ამევე დროს, ამყარებს მათ შორის ემოციურ ურთიერთკავშირს. ეს სილაღე, დინამიკა, თავისუფლება, ერთი შეხედვისთანავე რომ იპყრობს მნახველს მრავალფიგურიან კომპოზიციებში, შესაძლოა, არც ისე იოლადაა მიღწეული, მაგრამ ნათელყოფს მხატვრის ღრმა ალღოს, არტისტიზმს, აღმაფრენას, რაც, ცხადია, არა მხოლოდ მონუმენტური მოხატულობებისთვის, არამედ ფერმწერლის დაზგური



ნაწარმოებებისთვისაც სახასიათოა.

რობერტ სტურუას უაღრესად მდიდარი და მრავალფეროვანი შემოქმედება აღმაფრენის გარეშე, ალბათ, არც შექმნილა. სწორედ ამიტომაც, სურათებში ასე მკაფიოდ ვლინდება სილამაზის, მშვენიერების, ფერთა პარმონიის მხატვრისეული, ღრმა და თავისებური განცდა. ალბათ, ამიტომაც,

თამარ მეფე ვარძიაში



რობერტ სტურუას ტილოებზე სილამაზის ერთგვარ იდეალადაც კი ჩამოყალიბდა ქართველი ქალის სახე, სხვადასხვა დროისა და სხვადასხვა შინაარსის შემცველ სურათებზე რომ ინაცვლებს. ზოგჯერ ეს სახე შორეული პეიზაჟის ფონზეა წარმოსახული მსხვილი პლანით. მხატვარი თითქოს საგანგებოდ არჩევს კომპოზიციის ამგვარ წყობას, კვლავ და კვლავ უტრიალებს ბუნებასთან ქალის სილამაზის შერწყმის საყვარელ მოტივს. ამასთან, ეს მოტივები ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში გამოირჩევა კოლორისტულ-პლასტიკური გააზრების სიახლითა და სინატიფით. საერთოდ, სტურუას ფერწერა — ფერთა სიმღერაა, მელოდიურად ურთიერთ ხმაუწყობილი, „გაორკესტრებული“. ამ მელოდიებში მხატვარი არ ერღობა არც მკლერ აქცენტებს, კა-

შეაშა ფერებს, მაგრამ ეს სიკაშკაშე მუდამ მოზღნდილად სურათში, ხაზს უსვამს სურათო ტონალობის სილამაზეს.

კოლორისტული მეტყველების ძალას წარმართავს მხატვრის ფუნჯის ლალი, თავისუფალი მონასმი, მყარი, პლასტიკური ნახატი, რაც დიდად განაპირობებს მისი ფერწერული თუ გრაფიკული ნამუშევრების მაღალმხატვრობას. რომელი მასალითაც არ უნდა მუშაობდეს — ზეთით, პასტელით, ტემპერითა თუ აკვრელით, მხატვარი მუდამ ინარჩუნებს ტონის სიწმინდეს, სიხალასესა და გამჭვირვალებას.

რობერტ სტურუას შემოქმედების ძირითადი ღირსება — ნათელი ეროვნულობაა. ეროვნული სურნელებითაა გაჯერებული მისი მრავალრიცხოვანი ქმნილებანი, — მშობლიური ხალხის ისტორიის ამსახველი დიდი ტილოები თუ თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი თემატური სურათები, პეიზაჟები, პორტრეტები... დღეს მისი ნამუშევრები მრავალი მუზეუმის საკუთრებაა, ისინი გაფანტულია მხატვრის ურიცხვ თაყვანისმცემელთა კოლექციებში, გაუხუნარ ფერთა შუქით ავსებენ და ამშვენებენ დაწესებულებათა ინტერიერებს, გალერეებს...

ქეშმარიტი შემოქმედება ცოცხლობს თვით ხალხის მესხიერებაში. რობერტ სტურუას სახალხო აღიარება კი დიდი ხანია საბატიო წოდებაშიცაა გამოხატული.

ჩენი ჟურნალის № 4 ანონსით ვკითხველებს ვპირდებოდით, რომ დაიბეჭდებოდა გამოჩენილი მხატვრის რობერტ სტურუას ნამუშევრების ფერადი ილუსტრაციები.

შექმნილი ვითარების გამო ჩანართი გვერდები დაეთმო 9 აპრილის ტრაგედიის ამსახველ ფოტოებს.

რ. სტურუას ფერადი ილუსტრაციები მომდევნო ნომერში დაიბეჭდება.

ეკატერინე ჰავკავაძე ალექსანდრე მეორის კორონაციებზე



რობერტ სტურუას სულ პირველად თბილისის სამხატვრო აკადემიაში შეეხვდი. მაშინ ჩვენ ჯერ კიდევ არ ვიყავით სტუდენტები და თანაკურსელები. მხატვრობით გატაცებულმა ახალგაზრდებმა აქ თავი შევიყარეთ მოსამზადებელ კურსებზე. მახსოვს, როცა ათწლედს ვამთავრებდი და სკოლის დერეფანში თვალი მოვკარი აფიშის სამხატვრო აკადემიაში მოსამზადებელი კურსების გახსნის შესახებ, ვიგრძენი, რომ ჩემს ბავშვობისდროინდელ ოცნებას გზა ეხსნებოდა. განცხადება დინატურესებულ ახალგაზრდებს გვიწვევდა და მეც დაუყოვნებლივ შევადგაროვე საბუთები. ჩავირიცხე კიდევ.

მოსამზადებელ კურსებს ხელმძღვანელობდნენ ცნობილი ხელოვანი — ფერმწერი ალექსანდრე ციმაკურიძე და მოქანდაკე სილოვან კაკაბაძე, რომლებიც სიყვარულით დაგვტრიალებდნენ თავს, გვიზიარებდნენ სახვითი ხელოვნების საიდუმლოებებს.

მეცადინეობის დაწყებიდან ერთი კვირის შემდეგ აუღიტორიაში მოკრძალებით შემოვიდა თეთრ, სპორტულ მაისურში გამოწყობილი, დახვეწილი აღნაგობის, ასე ჩვიდმეტოდე წლის შავგვრემანი ჭაბუკი, რომელსაც სილოვან კაკაბაძემ მაშინვე მოუძებნა ადგილი სახატავ დაფასთან. ეს ჭაბუკი რობერტ სტურუა ვახლდათ. ჩვენი ახალი „კოლეგა“ სულ მალე ოსტატურად დაეუფლა ფანქარს, — მისი ყოველი მორიგი ნამუშევარი პროფესიონალის შესართლებულს ჰგავდა.

მომდევნო წელს ამ კურსებზე მოსწავლე სამმა ახალგაზრდამ, მათ შორის რობერტ სტურუამ, სამხატვრო აკადემიაში გამოცდები ჩაებაბარეთ და ფერწერის ფაკულტეტზე ჩავირიცხეთ.

სხვათა შორის, იმ დროს მშობლები ასე თავგამოდებით როდი



თამარ მეფე

# მხირა მოგონება

რუსულან ჯავრიშვილი

ეკატერინე ჰავჭავაძე







ეროდნენ შვილებისათვის პროფესიული გზის გაკავალვაში. მეტსაც ვიტყვი: ბევრი ახალგაზრდა, რაიონიდან ჩამოსული, ხელმოკლეობასაც ურიგდებოდა და მშობლებს ზედმეტად არ აწუხებდა. თვით თბილისელი სტუდენტების ბევრმა მშობელმა სამხატვრო აკადემიის ადგილსამყოფელიც კი არ იცოდა.

პირველ კურსზე ცნობილი მხატვარი, პროფესორი ვალტერიან სიღამონ-ერისთავი გვასწავლიდა. სიტყვაძუნწი, მომთხროვნი პედაგოგი იყო. ზუსტი აღლო ჰქონდა მოწაფეთა შემოქმედებითი შესაძლებლობის შეფასებაში. ალბათ ამანაც განაპირობა ის, რომ რობერტ სტურუას მუშაობა ნატურასა თუ კომპოზიციაზე მისი ყურადღების რკალში მოექცა.

რობერტი ძალზე მოკრძალებული ახალგაზრდა იყო. მისი კეთილი თვისებები — კაცთმოყვარეობა, გულისხმიერება ერთნაირად მქლავდებოდა ყველა ასაკისა და მდგომარეობის ადამიანთა მიმართ. ეს უთუოდ კანონზომიერიც იყო, რამეთუ დაძმებს თავიანთი მშობლებისაგან მოსდგამდათ კეთილშობილება. ისინი დაიბადნენ და აღიზარდნენ ლეგენდად ქცეული კაცის, ძველი რევოლუციონერის ვანო სტურუას ოჯახში.

ამ ოჯახს კი მე უკვე 16 წლის ასაკიდან დავუახლოვდი.

რობერტის დედა, რაისა — სიღარბაისლისა და ოჯახის ერთგული დიასახლისის განსახიერება იყო; დაძმები — ელენე, ნიკოლოზი, ევგენია — ასევე მაღალი ადამიანური თვისებებით მადლცხებულნი. გულდია და სტუმართმოყვარე ოჯახის ხშირი სტუმრები იყვნენ არა მხოლოდ სხვადასხვა უმაღლესი სასწავლებლის სტუდენტები, არამედ ოჯახის ახალგაზრდა წევრთა ყოფილი თანა-

კურსელები, უბნის მეზობლები და მეგობრები...

რობერტი — ღირსეული შვილი იყო. როცა ქალბატონი რაისა ავადმყოფობამ დასცა და სიარული აღარ შეეძლო, ვაჟიშვილი მას ბავშვივით უვლიდა.

სიკეთის, გულისხმიერების, უნგარობის გამოვლენის ბევრ მაგალითს ვიხსენებ ადამიანებთან რობერტის ურთიერთობიდან. ერთი შემთხვევა განსაკუთრებით დამახსოვდა: ჩვენი თანაკურსელი ვალოდია ხოფერია უკიდურეს ხელმოკლეობას განიცდიდა. მშობლები ადრე გარდაეცვალა, მიჯამაგირეობაც გამოეცადა. ქუთაისში საშუალო სკოლის დამთავრების შემდეგ აკადემიაში ჩაირიცხა ჭანაკების ფაკულტეტზე. ძალზე ნიჭიერი ახალგაზრდა იყო, ღინჯი, პატიოსანი, იაკობ ნიკოლაძის კლასში სწავლობდა და დიდ მომავალს უწინასწარმეტყველებდნენ. როცა მოსკოვიდან ჩამოსულმა კომისიამ მისი საღიბლომო ნამუშევარი ნახა, უგამოცდოდ ჩარიცხეს ლენინგრადის სამხატვრო აკადემიის ასპირანტურაში. მაგრამ დიდმა სამამულო ომმა სხვაგვარად გადაწყვიტა მოქანდაკის ბედი...

ვალოდია ხოფერია რობერტის ყველაზე საყვარელი, ახლო მეგობარი იყო. რობერტი ყოველნაირად ცდილობდა ისე შეემსუბუქებინა მისთვის გაჭირვება, რომ ვალოდიას ეს არ ეგრძნო. თითქმის ყოველდღე მიჰყავდა სახლში, ვითომ წარდის სათამაშოდ, ანდა ესკიზის საჩვენებლად, სინამდვილეში ერთად მიუხსნდებოდნენ სასაღილო მაგიდას.

იუმორის მახვილი გრძობა ჰქონდა და ეს თვისებაც აახლოებდა მეგობრებთან. მისი მონაყოლი ერთგვარი ხელოვნება იყო.

სტუდენტობის პერიოდში დაოჯახდა. მის მეუღლეს მაყვალა ბლოქჟაძეს 1938 წელს შეეძინა

გაეიწვილი, რომელსაც მამის სახელი — რობერტი დაარქვეს. დღეს იგი სახელგანთქმული რეჟისორია. რობერტ-უმცროსთან, ანუ რობიკოსთან ძველი „მეგობრობაც“ შემიძლია გავიხსენო, იმ დროისა, როცა მამამისი მოსკოვში სწავლობდა და მე კი, ამ ოჯახთან დაახლოებული, ხშირად მოვინახულებდი ხოლმე პატარას, ვართობდი, ვეთამაშებოდი... ჩემი ყურადღებით განებივრებული, საკუთარ სახლში აღარ მიშვებდა ხოლმე.

თბილისის სამხატვრო აკადემიის დამთავრების შემდეგ რობერტ სტურუამ სწავლა გააგრძელა მოსკოვში, ვასილი სურიკოვის სახელობის სამხატვრო ინსტიტუტში, მონუმენტური ფერწერის სახელოსნოში, სადაც ასწავლიდნენ ი. გრაბარი და ნ. ჩერნიშოვი. იმ პერიოდის ქართულ მხატვრობაში რობერტი ერთადერთი მონუმენტალისტი ფერწერალი იყო. ფართოდაა ცნობილი მისი მოხატულობანი — ჭიათურის აკაკი წერეთლის სახელობის თეატრის პლაფონისა („გამარჯვების დღესასწაული“, 1947), სოფელ შრომის კულტურის სახლისა („ხალხთა მეგობრობა“, 1957), ტყიბულის მეშახტეთა კულტურის სახლის პლაფონისა („ბოროტსა სძლია კეთილმან“, 1960)...

არასოდეს დამავიწყდება რობერტთან ერთად მოგზაურობები — ჭიათურასა და გურიაში. სოფელ შრომაში კულტურის სასახლის გახსნის ცერემონიალი დაემთხვა მახარაძისა და უკრაინის გენჩესკის კოლმეურნეთა მეგობრობის საზეიმო-საიუბილეო თარიღის აღნიშვნას. ბევრი უკრაინელი სტუმარი ჩამოვიდა მაშინ მახარაძეში, თბილისიდანაც ბევრი მანქანა გაუყვა გზას მახარაძისკენ. მახსოვს, რობერტის შემოქმედების დამფასებელთა შორის იყვნენ უჩა ჯაფარიძე, ვერი-



ეთერ შუშანი

კო ანჯაფარიძე, ვასო გოძიაშვილი, არქიტექტორი კოტე ჩხეიძე, ოთარ ჭიაურელი...

მონუმენტურ ფრესკულ მხატვრობასთან ერთად, როგორც ცნობილია, რობერტი ბევრს მუშაობდა ისტორიულ ტილოებზე და პორტრეტებზე. განსაკუთრებით იზიდავდა ქალთა პორტრეტები. ამ ქანრის ნამუშევრებში, რომ-

ნანა შიქაძის პორტრეტი



ლებიც სხვადასხვა მასალითაა შესრულებული (ზეთი, ტემპერა, პასტელი, აკვარელი) რობერტი აღწევს ქალის ხასიათის შინაგანი არსის მაღალოსტატურად გადმოცემას, ავსებს ამ სახეებს დემომოსილებითა და გრაციოზულობით. მხატვარი ავტორია ცნობილ მოღვაწე ქალთა მთელი პორტრეტული გალერეისა, აგრეთვე ზოგადი მხატვრული სახეებისა, რომლებიც ასევე მომხიბვლელი ქალურობით გამოირჩევიან.

მახსენდება ერთად გატარებული დაუვიწყარი დღეები: მოსკოვიდან დაბრუნების შემდეგ რობერტმა ჩამოაყალიბა პატარა შემოქმედებითი ჯგუფი, რომელშიც მისი მეგობრები გავერთიანდით. ვიმოგზაურეთ მცხეთაში, ატენში, გორში, ხევსურეთში, კახეთში... ეტიუდებს ვაკეთებდით ძველ თბილისშიც. ერთ ზაფხულს რობერტმა თავისი პედაგოგი, მოსკოვიელი პროფესორი ნ. ჩერნიშოვიც მოიწვია თავისთან სტუმრად. მაშინ ერთად ვიმუშავეთ მცხეთასა და გორის რაიონში. რობერტის შემოქმედებით მემკვიდრეობაში ხომ მრავალი პეიზაჟური ტილოც იქცევს ყურადღებას მხატვრული მოტივებითა და ფერწერული გამომსახველობით.

ნიკიერ შემოქმედთან მუშაობა ჩემთვის ცოტას როდი ნიშნავდა. რობერტის ოჯახთან და თვით მისთან მეგობრულმა ურთიერთობამ გარკვეული კეთილისმყოფელი გავლენა იქონია ჩემს შემოქმედებით ცხოვრებაზე.

1966 წელს, როცა რობერტს 50 წელი შეუსრულდა, გადაწყვიტა თავი მოეყარა თავისი მეგობრებისა და ახლობლებისთვის. მაგრამ მის თაყვანისმცემელთა დიდ არმიას რომელი დარბაზი დაიტევდა! მაშინ სალხინო სუფრა თავისი სახლის ბაღში გაშალა. ეს იყო პიროვნების, შემოქმედის,

მეგობრის დაფასებისა და აღიარების დიდი დღესასწაული.

სტურუების ოჯახის ხშირი სტურები იყვნენ: გიორგი შავგულიძე, ეროსი მანჭავლაძე, მედეა ჯავარიძე და რეზო თაბუკაშვილი, მელიორ და დევი სტურუები, ვიქტორია სირაძე, ბაბო წერეთელი, ნოდარ ჩხეიძე, სიმონ კილაძე, შალვა ცხადაძე, მედეა ჩხავა, ცილა ჩხეიძე, ეთერ შუშანია, დოდო ჭიჭინაძე, მარინე თბილელი, ოთარ ჭიაურელი... მათ საზოგადოებაში გატარებული დღეები დავიწყებას არასოდეს მიეცემა.

რობერტს განსაკუთრებით უყვარდა ბავშვები. მახსოვს ერთი შემთხვევა: ქუჩაში ყმაწვილი გააჩერა და სასკოლო ჩანთაში ფული ჩაუღო: „დღეიკოს უთხარი ახალი ფორმა გიყიდოსო“.

რობერტის სიყვარული და გულსხმიერების, აგრეთვე მისი ავტორიტეტის შესახებ ვინც კი იცოდა, გაჭირვების ქაშა აუცილებლად კარს მიადგებოდა რაიმეს სათხოვნელად. ისიც დაუზარელად, ყველანაირად ცდილობდა დახმარებოდა მათ. არ ზოგავდა დროსა და ენერჯიას ზოგჯერ მისთვის უცნობი ადამიანისთვისაც კი.

ძალზე ნაადრევად წავიდა. უკვე შვიდი წელი გასულა მხატვრის გარდაცვალებიდან. დიდუბის პანთეონის შესასვლელთან, რუხი ფერის მარმარილოს ფილაზე სადა და მოკრძალებული წარწერა გვამცნობს: „აქ განისვენებს მხატვარი რობერტ სტურუა“.

იგი ჭეშმარიტად სახალხო მხატვარი იყო, ფართო დიპაზონის, მრავალმხრივი ფერმწერალი და გრაფიკოსი, თავისი ხალხის წარსულისა თუ თანამედროვე ცხოვრების მომღერალი. ხალისიანი, ოპტიმისტური, მშობლიური მიწისა და ადამიანის სიყვარულით გამსჭვალული მისი შემოქმედება ყოველთვის შეინარჩუნებს ღრმა მხატვრულ ძალას.



# ანტიკური ხანის სამკაულები ლერხუმიდან

ინო სულავა

ჩვენი ძველნი მუზეუმებში დაცული ლერხუმის ანტიკური ხანის არქეოლოგიური ძეგლების დიდი ნაწილი შემთხვევითი მონაპოვარია. წინამდებარე ნაშრომი ეხება ლენინგრადში, ერმიტაჟის საგანძურში დაცულ სამ ოქროს ნივთს სოფელ უსახელოდან. ეს ნივთებია — ოქროს მედალიონი და ოქროს ორი ფირფიტა.

1. მედალიონი მრგვალი ფორმისაა. შუაში მოთავსებულია ოქროსფერი ტოპაზის მომრგვალებულკუთხედიანი ჭრილა ქვა, რომლის ირგვლივ ოქროს ჩარჩოზე ათი თვალბუდეა — ორი თვალი მუქი იისფერი მინისაა, ოთხი თვალი კი მოცისფრო-იისფერი გაუმჭვირვალე მინაა; დანარჩენი თვლები დაკარგულია. ბუდე, რომელშიც ტოპაზი ზის, ამოჭრილია ოქროს ფურცელში, რომლის შიდა კიდეც მკიდროდ ეკვრის თვალს, ხოლო ირგვლივ ცვარა შემოუყვება. თვალბუდეები დარჩილულია ჩარჩოზე, მათაც გარშემო ცვარა შემოუყვება, მაგრამ ზოგ ადგილას ავარდნილია, დაუდევრადაა განლაგებული. თვალბუდეებს შორის მოთავსებულია სამ-სამი ცვარისაგან შედგენილი სამკუთხედები. მედალიონს კიდეზე შემოუყვება საპირისპიროდ დაგრეხილი ორი მავთული, რომელიც წნუსა ქმნის; წნული დაზიანებულია და ნაკლულია. მედალიონის კიდე ჩაკეცილია უკანა მხრისაკენ; შესაძლებელია, ეს ჩაკეცილი კიდე იჭრდა ქვედა ფირფიტას, ამჟამად დაკარგულს, რომელზედაც სამკაულს შესაკრავი ან საკიდი მოწყობილობა ექნებოდა დამაგრებულს. სამკაულის მეორედ გამოყენებაზე მიუთითებს ერთ-ერთ დაზიანებულ თვალბუდეში (ჩარჩოს ზედა ნა-

წილში) ამოვარდნილი თვლის ადგილას საგანგებოდ გაკეთებული ნახვრეტი. ოქროლია ყვითელი ფერისაა.

ჩარჩოში ჩასმული ჭრილა ქვა ოქროსფერ, გამჭვირვალე, ნახევარსფერულ და კუთხეებმომრგვალებულ ტოპაზს წარმოადგენს, რომლის ზედაპირი ამობურცულია, ხოლო წაკვეთილი მხარე — ინტალიოა; ე. ი. ტოპაზი ბუდეში ისეა ჩასმული, რომ გამოსახულება „ხუფის“ ქვეშ არის მოქცეული. ინტალიო წარმოადგენს ღვთაების ბიუსტს პათეტიკური გამომეტყველებით და გაშლილი თმის კულულებით, რომლებსაც გარს სხივთა კონა ევლება.

უსახელოს მედალიონი პირველად გამოაქვეყნა ე. პრიდიკმა. მედალიონს იგი აკუთვნებს ახ. წ. I ს-ის შუა ხანებს, უფრო ზუსტად, იმპერატორ ნერონის ხანას. ქვა მან ოქროსფერ მთის ბროლად მიიჩნია, ხოლო თვით გამოსახულება — ჰელიოსად, თუმცა აღნიშნა, რომ ჰელიოსი ძალიან ჰგავს ალექსანდრე დიდის გამოსახულებას, მხოლოდ ოდნავ იდეალიზებულს. ე. პრიდიკმა გამოაქვეყნა მხოლოდ მედალიონი, ხოლო დანარჩენი ნივთები უსახელოდან, როგორც თვითონ აღნიშნავს, მისგან დამოუკიდებელი მიზეზების გამო ვერ გამოაქვეყნა.

მას შემდეგ, რაც ეს შესანიშნავი ნივთი სამეცნიერო მიმოქცევაში შევიდა, იგი მრავალი მეცნიერის შესწავლის საგანი გახდა.

მ. მაქსიმოვა გემას რომაულ გლობტიკას აკუთვნებს (ძვ. წ. I ს. — ახ. წ. IV ს.), ქვა ტოპაზად მიაჩნია, ხოლო გამოსახულება — ჰელიოსად.

ა. ამირანაშვილი (ბოლტუნოვა) თავილო-

ნის განძის ოქროს ნივთების შესწავლასთან დაკავშირებით ვრცლად ეხება უსახელოს ოქროს მედალიონს. აღწერს საკმაოდ დეტალურად: ქვა მიაჩნია ოქროსფერ ტოპაზად, ხოლო გამოსახულება — ჰელიოსად. მისი აზრით, ტექნიკური და სტილისტური მონაცემებით უსახელოს მედალიონი გარკვეულ სიახლოვეს ავლენს თავილონის განძის ოქროს ნივთებთან და საერთოდ ჩრდ. კავკასიისა და ყუბანისპირეთის სარმატულ სამყაროსთან. გემას რომაულ ნახელავად თვლის და ათარიღებს ახ. წ. I-II სს.

„მცხეთა I“-ის ავტორებს ასპარუგ ბიტიანშის სარტყელსა და დიადემასთან დაკავშირებით „თვალსაჩინო მსგავსების“ მგალობითად მოჰყავთ უსახელოს მედალიონი და იმეორებენ ე. პრიდიკის მოსაზრებებს.

რომაული ხელოვნების ნიმუშად მიიჩნია მედალიონი შ. ამირანაშვილმაც, რომელიც დაეთანხმა ე. პრიდიკის განსაზღვრას.

ნ. ხოშტარია თავის ნაშრომში — „ციხისძირი“, ლუცი ვერის გამოსახულებიანი ინტალიოს განხილვისას პარალელს ავლებს უსახელოში აღმოჩენილ ინტალიოსთან, რომელიც ისეთივე ტექნიკითაა შესრულებული, როგორც ლუცი ვერი. უსახელოს მე-

დალიონის ქვას იგი ოქროსფერ ტოპაზად განსაზღვრავს, ხოლო გამოსახულებას ჰელიოსად. ნივთს ათარიღებს ახ. წ. I ს-ით და მედალიონიც და ინტალიოც ადგილობრივ ნაწარმად მიაჩნია.

ყველაზე ვრცელი, ამომწურავი და საინტერესო გამოკვლევა უსახელოს მედალიონის შესახებ ეკუთვნის მარგ. ლორთქიფანიძეს. იგი უსახელოს მედალიონს განიხილავს იმ ჯგუფში, რომელშიც გაერთიანებულია ანტიკური ხანის ადგილობრივი ძეგლები, რომლებიც, ავტორის დაკვირვებით, შესრულებულია განსაკუთრებული ტექნიკით — კრილა ქვის მოპირკეთებით ოქროს ფურცლით. ნივთი ზედმიწევნით არის შესწავლილი ტექნიკური და სტილისტური თვალსაზრისით. გამოსახულება ჰელიოსად არის მიჩნეული, ხოლო ქვა, რომელზედაც ამოკვეთილია იგი, ოქროსფერ ტოპაზად. მედალიონი დათარიღებულია ახ. წ. I-II სს.

დიდი ყურადღება დაუთმო უსახელოს მედალიონის შესწავლასა და პუბლიკაციას ო. ნევეროვმა. მის სტატიებში, გზამკვლევისა თუ კატალოგებში უსახელოს მედალიონს გარკვეული ადგილი უჭირავს. იგი აღნიშნავს, რომ ინტალიო შესრულებულია



ოქროს მედალიონი

საკმაოდ იშვიათი და ორიგინალური ტექნიკით. გამოსახულება მას ნერონად მიაჩნია, რომელიც წარმოდგენილია ჰელიოსის სახით, ხოლო ქვა — ტოპაზად. გემა რომელ ნაწარმად განსაზღვრა და დაათარიდა ა. წ. I-II სს.

საგანგებოდ გვინდა აღვნიშნოთ, რომ 1984 წელს გამოსულ სსრკ არქეოლოგიის ჩრდ. შავი ზღვისპირეთისადმი მიძღვნილ ტომში მოცემულია ამ ნივთის ფერადი ფოტოსურათი წარწერით, სადაც აღნიშნულია, რომ ნივთი არის საქართველოდან, ვათხრებით მოპოვებული, დაკონსერვებულია მისი წარმოების ცენტრი — იტალია და თარიღი — ახ. წ. I ს., ტექსტში კი არსად არ არის ნახსენები და გაუგებარია რასთან დაკავშირებით მოხვდა იგი აღნიშნულ ტომში.

უსახელოს მედალიონი უადრესად საინტერესო ძეგლია გლიპტიკის თვალსაზრისით. ანალოგიური ტექნიკით (ე. ი. — კრილია ქვის მოპირკეთება ოქროს ფურცლით) შესრულებული ჰქონია ქვები დღეისთვის მხოლოდ საქართველოს ტერიტორიაზეა მოპოვებული. ესენია — ლუცი ვერის გამოსახულება ციხისძირიდან, აქტეონისა არმაზისხევიდან და ჰელიოსისა უსახელოდან.

ა. ფურტვენგლერის ნაშრომში აღნიშნული ტექნიკით შესრულებული ინტალიოები არ არის წარმოდგენილი, თუმცა მთის ბროლისაგან დამზადებულ ინტალიოებზე ლაპარაკისას აღნიშნული აქვს, რომ ისინი ოქროს სარჩულზე მაგრდებოდა. მარგლორთჟიფანძის დაკვირვებით, „ოქროს სარჩულზე დამაგრებული ინტალიოებისაგან“ განსხვავებით, ოქროს ფირფიტით მოპირკეთების ტექნიკით შესრულებული ქვების პირს წარმოადგენს ქვის არანაკვეთი, საგანგებოდ დამუშავებული ამობურცული მხარე, ხოლო ზურგს — ბრტყელი მხარე, რომელზედაც ამოჭრილი ინტალიოში ჩაწეხილია ოქროს ფირფიტა.

სამკაულის (მაგ. მძივები) და მინის ნივთების ოქროთი მოპირკეთება — მოოქვრა ფართოდ ვრცელდება ელინისტური ხანიდან. სამხრეთ რუსეთში — ბოლშაია ბლიზნიცას და კურჯიპსის ყორღანების ვათხრისას აღმოჩნდა მინის თვლიანი ბეჭდები (მინის თვალში ჩაყოლებული ოქროს ფირფიტისაგან გამოჭრილი მოცეკვავე ქალის გამოსახულებით), რომელიც შემდეგი ტექნი-

კით მზადდებოდა: ჯერ ასხამდნენ მინის ერთ ფენას, რომელზედაც დებდნენ ოქროს ფურცლისაგან; გამოჭრილ გამოსახულებას, ხოლო ზემოდან მინის კიდევ ერთ ფენას, ე. ი. ოქროს გამოსახულება მინიდან გამოსჰვევოდა. მოოქვრის სხვა წესიც არსებობდა, როცა ოქროს ფურცელს რაიმე შემაერთებელი, წებოვანი ნივთიერებით ამაგრებდნენ (მაგ. მოხატული და მოოქროვანი მინის ვაზა ოლბიიდან). ბერძნულ-რომაული ხანაში ოქროთი მოპირკეთების მოდა გლიპტიკაზეც ვავრცელდა (ქვის ოქროს სარჩულზე დამაგრება). ოქროთი დაფერილი თეთრი მინის კამეა სოფ. სოხთადან (ცხინვალი) საინტერესოა ჩრდილო-აღმოსავლეთ შავი ზღვისპირეთში — ზოლოტოესა და ტირამბაში აღმოჩენილი გემები; მათი ინტალიოებიც მოპირკეთებულია ოქროს ფურცლით (ზოლოტოეში — ოქტავიანეს გამოსახულება, ტირამბაში — Bonus Eventus; მაგრამ ყველა ესენი ჩვენში აღმოჩენილი ზემოხსენებული ინტალიოებისაგან განსხვავებით ბუდეებში ჩვეულებრივად არიან ჩასმული — ანუ: ინტალიოს პირს ოქროს ფურცლით მოპირკეთებული მხარე წარმოადგენს. ორივე ნივთი თარიღდება — ახ. წ. I ს.

საქართველოში აღმოჩენილი გემები — ლუცი ვერის, აქტეონის, ჰელიოსის გამოსახულებით ძლიერ მხატვრულ შთაბეჭდილებას ტოვებენ სწორედ ბუდეში „არაჩვეულებრივად“ ჩასმის ხერხით, რაც თითქოს გამოსახულების სხვადასხვა მხრიდან დათვალიერების შესაძლებლობას იძლევა.

მაგალითად, ჰელიოსის ასე დათვალიერება არაჩვეულებრივ ვიზუალურ ეფექტს იძლევა — გამოსახულება გამოიმეტყველებას იცვლის და სხვადასხვა პერსონაჟთან ამქდანებს მსგავსებას: წინა ხელიდან გამოსახულება გორგონას გავს, ხოლო გამოიმეტყველება კი პათეტიკური აქვს; უკანა მხრიდან დათვალიერებისას ჰელიოსს გავს, რომლის თმებიდანაც სხივები გამოდის; პროფილში მოლიმარი სახეა, ხოლო სამ-მეოთხედში წაღმა მხრიდან ქალის იერი აქვს. შეიძლება სწორედ სახეცვლის ეს თვისება ქმნის იმის საფუძველს, რომ მკვლევართა ნაწილმა გამოსახულება ჰელიოსად ან დიონისედ მიიჩნია, ნაწილმა ალექსანდრე დიდს მიაშვავესა, ზოგმა კი მასში ნერონის დანახა. სახეცვლის თვისებებთან დაკავშირებით



მეტად საინტერესო დაკვირვება აქვს მარგლორთქიფანიძეს — ინტალიოსათვის მუქი ფონის დადების შემთხვევაში, მზის სხივები გველის თავებს ემსგავსება და ღვთაება მრისხანე გამომეტყველებას იძენს. სხივების გველის თავებთან მსგავსების გამო პირველი შთაბეჭდილებით მარგლორთქიფანიძეს გამოსახულება მედუზად მიუჩნევია.

უსახელოს ჰელიოსი მაღალი დონის ოსტატის ნახელავია, რომელიც, ალბათ, შესძლებდა პიროვნების ინდივიდუალური ნიშნებისა და ხასიათის გადმოცემას, გამოსახულება რომ პიროვნების პორტრეტი ყოფილიყო. ჩვენ ვიზიარებთ მკვლევართა მოსაზრებას, რომელთაც იგი ჰელიოსად მიაჩნიათ. გამოსახულებას თითქოს თავისთავად განსაზღვრავს თმებიდან გამოსული სხივები, ხოლო ის, რომ გამოსახულება გამოსაჰყვივის ოქროსფერი ტოპაზიდან, კიდევ უფრო აძლიერებს შთაბეჭდილებას, რომ ინტალიოზე მზის სხივების მგრქვეველი ჰელიოსია გამოსახული. აღსანიშნავია, რომ ძვ. წ. V საუკუნიდან ხელოვნების ძეგლებზე ჰელიოსს გამოსახავდნენ ახალგაზრდა პირშიშველა ღვთაების | სახით, ჰეული თმებითა და სხივების გვირგვინით. ჩვენი აზრით, უსახელოს ჰელიოსის გამოსახულება ამ სახეს უნდა უახლოვდებოდეს.

ცნობილია, რომ მზის კულტი უცხო არ არის კოლხეთისათვის, რაშიც კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა ვანში აღმოჩენილმა ძვ. წ. III ს-ით დათარიღებულმა ტაძრის საკანონმდებლო ტექსტის ფრაგმენტმა, რომელშიც მოხსენიებულია ღმერთების ძირითადი ტრიადა — დედამიწა, მზე, მთვარე. როგორც მარგლორთქიფანიძე აღნიშნავს, ჩვენში აღმოჩენილი ზემოთ ხსენებული ოქროს ფურცლით მოპირკეთებული ჭრილა ქვები (და მათ შორის ჰელიოსიც) ბერძენი ოსტატის მიერ შესრულებულ ტაბიურ ნიმუშებს წარმოადგენენ, უფრო სწორად, დასახელებად მიაჩნია ბერძენი მკვლელისა და ადგილობრივი ოქრომჭედლის თანამშრომლობა. ჩვენში მომუშავე ბერძენმა ოსტატმა კი შესაძლოა გააიგივა კოლხური მზის კულტი თავისი ქვეყნის მზის ღვთაებასთან — ჰელიოსთან და გამოსახა ისეთი ღვთაება, რომელიც ახლო და ნაცნობი იყო მისთვისაც და იმ ხალხისთვისაც, რომლისთვისაც მზადდებოდა ეს ნივთი. ყოველი

შემთხვევისათვის მედალიონის მედლონიკოსათვის, რომელიც საზოგადოებრივი ხალხის ფენის წარმომადგენელი იყო, უცხო არ იქნებოდა მზე-ჰელიოსის არსი.

ეს რაც შეეხება ინტალიოს (თარიღდება ახ. წ. I-II სს.) და მისზე გამოსახულ ჰელიოსს, მაგრამ ყურადღების ღირსია მედალიონის ბუდეც.

ტიპოლოგიური და მხატვრულ-სტილისტური ნიშნებით უსახელოს მედალიონი მიეკუთვნება სამკაულთა იმ რიგს (სახეობას), რომელიც ფართოდ არის გავრცელებული ახ. წ. I საუკუნეების საქართველოში. მხედველობაში გვაქვს სხვადასხვა ფორმისა (მრგვალი, ოთხკუთხა და სხვ.) და დანიშნულების (აგრაფი, მედალიონი, აბზინდა და სხვ.) მოთვალული ბალთები. მაგალითად: არმაზისხევის მოთვალული ბალთები და მედალიონები, ახმეტის კულონი, კლდეეთის მოთვალული აგრაფი პორტრეტული გემით და ოთხკუთხა ბალთები, გონიოს განძის პოლიქრომიული ბალთები და სხვ.

უსახელოს მედალიონის ოქროს ბუდის აღწერისას ვნახეთ თუ დამუშავების რა ხერხებია გამოყენებული — გავარსი (ცვარა), ფერადი ინკრუსტაცია (პოლიქრომია), ორმაგი გრეზილი მავთული (პალიკაციის სახით გამოყენებული) ანუ ფილიგრანა, ქიღვა, რჩილვა. ამგვარი ხერხებით შემკული ზუსტი ანალოგიური ნივთის ნახვა ჭერჯეობით ვერ მოხერხდა. მაგრამ ზოგიერთი ნიშნით, კერძოდ, ფორმით და ცენტრალური ქვის ირგვლივ განლაგებული მცირე თვლებით, იგი მსგავსებას ბოულობს არმაზისხევის მრგვალ პოლიქრომიულ ბალთებთან და მედალიონებთან, ხოლო შემკულობის ხასიათით (კიდევ შემოვლებული წნული, წმინდა ცვარას მარცვლები თვლების ბუდეების ირგვლივ და მინდორზე) არმაზისხევის, კლდეეთისა და გონიოს ოთხკუთხედ ბალთებთან.

მარგლორთქიფანიძე ამსგავსებს რა უსახელოს მედალიონს არმაზისხევის № 1 აკლდამიდან არიადნას გამოსახულებიან მოთვალულ მრგვალ ბალთას, აქვე მოჰყავს მეტად საინტერესო პარალელი ფ. მარშალის კატალოგიდან ახ. წ. III ს-ით დათარიღებული სირიიდან მომდინარე მედალიონების სახით.

თავალიონის განძის ოქროს ნივთებისათვის პარალელების ძიებისას ა. ამირანაშვილი

უსახელოს მედალიონის გარდა ასახელებს ერმიტაჟში დაცულ გაურკვეველი წარმოშობის არტემიდას გამოსახულებიანი სარდონის ჭრილა ქვის ბუდეც. გემის ბუდე დარჩილულია მრგვალ | ბალთაზე. ბუდეს გარს ერტყმის გავარსის მარცვლები და გრეხილი მავთულის პატარა ნაჭრები; მავთულს მსუბუქი ნაჭდევეები აქვს. ბალთის „მინდორზე“, ცენტრალური ქვის ირგვლივ დარჩილულ ბუდეებში, რვა მინის თვალია; აქედან სამი ბუდე გარშემორტყმულია ცვარათი, ხოლო ხუთი — ნაჭდევებიანი მავთულით. მცირე თვლებს შორის მოთავსებულია ცვარას მარცვლების ჭგუფები. ავტორის დახასიათებით გემა კარგი ნახელავია და რომაულ ნაწარმს წარმოადგენს, ხოლო ბუდე საკმაოდ უხეშად და დაუდევრად არის შესრულებული. როგორც აღწერილობიდან ჩანს, ერმიტაჟის ეს ნივთიც უსახელოს მედალიონის მსგავსია. ა. ამირანაშვილის აზრით, საერთოდ ამ სტილითა და ტექნიკით — წმინდა ცვარა, მავთული, ამოჭრილ ან დარჩენილ ბუდეებში ფერადი ქვები და პასტა, — შესრულებული ნივთები, როგორც ჩანს, დამახასიათებელი იყო კულტურისათვის, რომელიც გავრცელებული იყო ჩრდ. კავკასიასა და დას. ამიერკავკასიაში (ნოსირი, ბორი, ლეჩხუმი).



ინტალიო-ველიოსის გამოსახულება

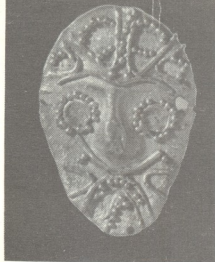
უსახელოს მედალიონის მსგავსია პოლიქრომიული მედალიონი 1964 წელს სოფელ მახოში (გონიოს მახლობლად) აღმოჩენილი ოქროს ნივთების კოლექციიდან.

ტიპოლოგიური თვალსაზრისით უსახელოს მედალიონის ბუდე გარკვეულ მსგავსებას ამჟღავნებს ერმიტაჟის აღმოსავლეთის განყოფილების საგანგებო საცავში დაცული ქამრის აბზინდის შემადგენელ ოქროს მედალიონთან, რომელიც ირანული წარმოშობისაა. ნივთი შექმნილია თურქეთში ნელიდოვების კოლექციიდან. გემა ათარიღებს ნივთს ახ. წ. I-III საუკუნეებით. ავტორები აღნიშნავენ, რომ ამგვარი ბალთები, შესრულებული ამ დროისთვის გავრცელებული ე. წ. „პოლიქრომიული სტილისა“ და გავარსის გამოყენებით, საინვენსტიტურო ნიშანი იყო და ხშირად გამოისახებოდა ახლო აღმოსავლეთის ძეგლებზე; მაგალითად, სკულპტურულ გამოსახულებებზე ხატრიდან (მესობოტამია, II ს.), ნირჟუდ-დაგიდან.

მოთვალული აგრაფები და მედალიონები გამოსახულია პალმირის სკულპტურებზეც. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უსახელოს მედალიონი გარკვეულ მსგავსებას ამჟღავნებს არმაზისხევის მოთვალულ ბალთებთან, რომელთაც ზედაპირის პოლიქრომიული მოპირკეთების თვალსაზრისით სხვადასხვა ადგილებში (ბორი, კლდეეთი, თაილონი, გონიო) აღმოჩენილ მსგავს ნივთებთან ერთად, უახლოვებენ ჩრდ. შავი ზღვისპირეთში და ჩრდ. კავკასიაში ფართოდ გავრცელებულ ე. წ. „ბერძენულ-სარმატულ“ საიუველიერო ნაწარმს.

მოთვალული ბალთების დამზადების ცენტრის საკითხი, როგორც სამართლიანად ფიქრობენ, ჭერჭერობით ღიად უნდა დარჩეს. მაგრამ მათი სტილისტურ-მხატვრულ ანალიზი შესაძლებლობას იძლევა დაეუშვათ რამდენიმე სახელოსნოს არსებობა, მით უმეტეს თუ გაივთვალისწინებთ მათ მრავალფეროვნებასა და გავრცელების მეტად ფართო არეალს (კავკასია, ჩრდ. შავი ზღვისპირეთი და სხვ.).

უსახელოს მედალიონის უკანა ფირფიტა დაკარგულია, ამიტომ ძნელი დასადგენია აგრადი იყო იგი, თუ ისეთივე ფუნქციის მქონე, როგორც ახმეტის მედალიონი, რომელსაც ქვედა პირზე ყუნწები აქვს დარჩილული ტანსაცმელზე დასაკერებლად. ორივე შემთხვევაში უსახელოს მედალიონი შეესაბამება მოდას, რომელიც გარკვეული სახის ტანსაცმლის ხმარებასთან იყო დაკავშირებული. ამგვარი სამკაული, როგორც



ბალთა-ფირფიტა „წვეროსანი ნილაბი“

ხოლო შიდა ნაწილი ინკრუსტირებულია ცისფერი გაუმჭვრი მიწით, ცხვირი გამოტვიფრულია. თვალის ბუდეების დასწვრივ, აქეთ-იქით, ფირფიტას ნახვრეტებში „წვეროსანი“ გაკეთებული. ოქრო ღია ყვითელი ფერისაა; ფირფიტა ძალიან თხელია.

როგორც აღვნიშნეთ, ნივთი ქსოვილზე დასაქერებელ ფირფიტას უნდა წარმოადგენდეს. ქსოვილის ოქროს ფირფიტებით შემკობის წესი აღმოსავლეთიდან მოდის. საქართველოში მრავლად არის აღმოჩენილი სხვადასხვა სახის დასაქერებელი სამკაული (ყაზბეგის განძი, ვანი, ახალგორის განძი, არმაზისხევი, კლდეეთი, ბორი და სხვ.).

უასახელოს ფირფიტა „სახის“ გამოსახულებას წარმოადგენს. ასეთი „სახიან“ გამოსახულებიანი ფირფიტები კი ჩვენთან ჭერჭერობით დადასტურებული არ არის. ჩრდ. კავკასიაში კი აღმოჩენილია ადამიანის სახის გამოსახულებიანი დატვიფრული მცირე ზომის ფირფიტები, რომლებიც ერთგვარად სერიული წარმოების იერს ატარებს, რისი თქმაც არ შეიძლება „წვეროსანი ნილაბის“ შესახებ. დატვიფრული ფირფიტები დიდი რაოდენობით მზადდებოდა ძვ. წ. IV საუკუნიდან და მომდევნო პერიოდში ბოსფორის საოქრომჭედლო სახელოსნოებში, რომლებმაც ძვ. წ. II-I ს.ს. სარმატული ხელოვნების დიდი გავლენა განიცადეს. შესაძლოა ადამიანის სახის თუ ნილაბის გამოსახვა გარკვეულ რუმინესთან იყო დაკავშირებული (მაგ.: ავი თვალისაგან დაცვა და სხვ.).

გამოსახულების სქემატური ხსიათით თითქოს უახლოვდება უსახელოს „წვეროსანი ნილაბს“ ჩრდ. კავკასიაში (სოფ. ბრატსკოე, ჩეჩ.-ინგუშეთის ასსრ.) ახ. წ. II-III საუკუნეებით დათარიღებულ ყორღანში აღმოჩენილი ორი ბალთა ადამიანის „სახის“ გამოსახულებით. მაგრამ თავისი ფუნქციით, შესრულების ტექნიკითა და სტილით ეს ბალთები (უფრო სწორად, აბზინდები) გარკვეულ თავისებურებას ამჟღავნებენ.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ მედალიონის ბუდე და „წვეროსანი ნილაბი“ შესრულების ტექნიკითა და მხატვრული თვალსაზრისით თანადროული ნივთებია და თარიღდება ახ. წ. I-II ს.ს.

3. მესამე ოქროს ნივთი უსახელოს კოლექციიდან — ფირფიტა ქალის გამოსახულებით, ბალთას წარმოადგენს. იგი მრგვა-

აღვნიშნეთ, არის ბალმირას სკულპტურულ გამოსახულებებზე, ხოლო ჩვენში — ლუცი ვერის გამოსახულებაზე ციხისძირიდან, კარაკალას პორტრეტულ გემაზე ურბნისიდან. აღსანიშნავია ის მოსაზრება, რომ უსახელოს მედალიონის მსგავსი ნივთები უფლების ნიშანს, ინსიგნიას წარმოადგენდა. საფიქრებელია, რომ უსახელოს მედალიონიც ამ რიგის ნივთი იყო (ამიტომაც გამოირიცხვება მისი ზუსტი ანალოგის არსებობა) და დათარიღებულია ახ. წ. I-II ს.ს.

2. როგორც აღვნიშნეთ, ერმიტაჟის კოლექციაში უსახელოდან მედალიონის გარდა კიდევ ოქროს ორი ფირფიტაა. ე. პრიდიკ ეს ფირფიტები არ გამოუქვეყნებია. ნ. ხოშტარის ნაშრომში — „ციხისძირი“, მხოლოდ ერთი ფირფიტის — „წვეროსანი ნილაბის“ ფოტოა.

ფირფიტა „წვეროსანი ნილაბი“ ტანსაცმელზე დასაქერებელ სამკაულს უნდა წარმოადგენდეს. ფირფიტის ზომაა — 28 X 19 მმ. ადამიანის „სახე“ გამოსახულია სხვადასხვა ტექნიკური ხერხებით — გაეარსი, მავთული, ტვიფრა, რჩილევა, ფერადი ინკრუსტაცია. თმის და წვერის „კულულები“, გაღაბებული წარბები, საკმაოდ გრძელი პირის ხაზი გამოყვანილია ღრუ მავთულით, რომელიც მიღებულია ვიწრო ფირფიტის დახვევის საშუალებით. მავთულით გამოყვანილი კულულები შეესებოდა უწესრიგოდ განლაგებული ცვარით. თვალი აღნიშნულია წრიულად დარჩილული სადა მავთულით, რომლის გარშემო ცვარაა შემოვლებული,



ლია, ოდნავ დეფორმირებული, (ზომა — 31 X 32 მმ.). ფირფიტას კიდეები ჩაკეცილი აქვს უკანა მხრისაკენ. საფიქრებელია, რომ მას უნდა ჰქონოდა უკანა ფირფიტა სამაგრი ან საკიდი მოწყობილობით; ან შესაძლოა ფირფიტა რაიმე საგნის გარსაკრავი იყო. ფირფიტას აქვს სამი ნახვრეტი, ოქრო ღია ფერისაა, უფრო სქელია, ვიდრე ფირფიტა „წვეროსანი ნიღაბი“.

ფირფიტა გამოტვიფრულია — გამოსახულია ქალის სახე და მის ირგვლივ, კიდის გაყოლებით, ირიბი ნაჭდევები. რელიეფურობის მიუხედავად ქალის სახის ნაჭტები არამკვეთრია. სახე ოდნავ მობრუნებულია მარცხნივ; შუბლზე ჩამოცმული აქვს დიადემა, შემკული შვეულად მიმართული ნაჭდევების რიგით. ქალს საკმაოდ მაღალი ვარცხნილობა აქვს. დიადემის ზემოთ მრგვალი ფორმის გაურკვეველი სამკაულია (რგოლი თუ სპირალი?) გამოსახული. მსგავსი ფორმის შეწყვილებული რგოლები ჩამოშვებულია საფეთქლებთანაც.

საქართველოში, ჩრდ. შავიზღვისპირეთსა და ჩრდ. კავკასიაში მეტად მრავალფეროვანი დატვიფრული ფირფიტებია გავრცელებული: ქალღმერთების, გორგონას, პანის გამოსახულებით; ფირფიტები დეკორატიული გამოსახულებებით — ჭვარი, პალმეტი, ყვავილი და სხვ. დატვიფრული ფირფიტების ნაწილი გამოიყენებოდა სამოსზე დასაკერებლად, ნაწილი — ბეჭდის ფარაკებად ან რაიმე საგნის გარსაკრავი და შემადგენელი ნაწილი იყო. ამდაგვარივე ფირფიტებისაგან აკეთებდნენ გულსაკიდებს და მედალიონებს მშვილდსაკინძებისათვის.

უსახელოს „ქალის“ გამოსახულებას ემსგავსება ყუბანის ოლქში (სტანიცა ვორონეჟსკაია) გათხრილ ყორღანში აღმოჩენილი ქალის გამოსახულება თიხის ფირფიტაზე (DM-22 მმ), რომელიც დაფარული იყო ოქროს თხელი ფურცლით.

ჭრჭერობით უსახელოს „ქალის“ ზუსტად ანალოგიური გამოსახულება ვერსად მოვიძიეთ; და რადგან, ქალის გამოსახულებიანი დატვიფრული ფირფიტების დიდი რაოდენობა ჩრდ. შავიზღვისპირეთსა და ჩრდ. კავკასიაშია აღმოჩენილი და ბერძნულ-სარმატულ სამყაროსთანაა დაკავშირებული, ამიტომ ვფიქრობთ, რომ შესაძლოა უსახელოს „ქალიც“ ამ წარმომავლობისაა



ბალთა ქალის გამოსახულებით

და საქართველოში სარმატული კულტურის შემოღწევას უკავშირდება.

4. საფიქრებელია, რომ უსახელოს მცირე „განძის“ სამი ნივთი სამარხეულია. ამას გვაფიქრებინებს ის გარემოება, რომ 1962 წელს სადაზვერვო არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ სოფ. უსახელოში დაადასტურა სამარხის არსებობა.

ჩვენს მიერ აღწერილი ნივთები სხვადასხვა დანიშნულებისაა, მაგრამ სამივე სამკაულთა ჯგუფს განეკუთვნება; სამივე ოქრომჭედლობის მაღალი დონის ამსახველია. მათ შესაქმნელად გამოყენებული ლითონის დამუშავების ხერხები საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული ტრადიციების მაჩვენებელია. ოქროს ტექნიკური და მხატვრულ-სტილისტური დამუშავების თვალსაზრისით უსახელოს მედალიონის ჩარჩო და ფირფიტა — „წვეროსანი ნიღბის“ გამოსახულებით, უფრო ახლოს დგანან ერთმანეთთან. ხოლო ორივე ერთად, ჩვენის აზრით, გარკვეულ სიხლოვეს ამკლავებენ დას. საქართველოს ისეთ ცნობილ ძეგლებთან, როგორც არის — გონიოს განძი, თაგილონის განძი, ბორი, კლდეეთი, ხიშის განძი. ყველა ამ განძის არსებობა ემთხვევა ე. წ. რომაულ ანუ გვიანანტიკურ ხანას—აზ. წ. პირველ საუკუნეებს. ამ პერიოდისათვის ერთ-ერთი დამახასიათებელი მომენტია ბერძნულ-რომაული წარმოშობის კრილა ქვების (ინტალიოები და კამეები) ფართოდ გავრცელება. უსახელოს მედალიონში ჩასმული ინტალიოც ამ მოდის გამოძიბილია.



როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უსახელოს ინტალიონ შესრულებულია განსაკუთრებული ტექნიკით — კრილი ქვის მოპირკეთებით ოქროს ფურცელი და ამ ტექნიკით დამზადებული ინტალიონები მხოლოდ საქართველოშია დადასტურებული (სულ სამი ცალი), აღნიშნული ტექნიკა, როგორც მ. ლორთქიფანიძე აღნიშნავს, უცხოა როგორც ანტიკური, ასევე აღმოსავლური სამყაროსათვის. ეს გარემოება და აგრეთვე ისიც, რომ გამოსახულება ჰელიოსია (= მზის კულტი), რომლის არსი უცხო არ არის კოლხური სამყაროსათვის, უშვებს იმის შესაძლებლობას, რომ უსახელოს მედალიონი დამზადებულია კოლხეთში მცხოვრები ბერძენი და კოლხი ხელოსნის თანამშრომლობით. საყურადღებოა მ. ლორთქიფანიძის კიდევ ერთი დაკვირვება, რომ ბუდე და ინტალიონ ნაკეთობის თვალსაზრისით ერთმანეთს არ ეთანხმება — ბუდე დაუდევრად არის შესრულებული, ხოლო ინტალიონ კარგი ნახელავია. რით შეიძლება აიხსნას ეს? იქნებ სხვადასხვა რანგის ხელოსნის გაკეთებულია, ან ქრონოლოგიური სხვაობაა მათ შორის. მასალის უქმარისობის გამო ეს მხოლოდ ვარაუდია.

უკვე აღვნიშნეთ, რომ მედალიონის ბუდე და ფირფიტა „წვეროსანი ნიღაბი“ სტილიზირებულ ერთგვაროვანია. მათ ფონზე შედარებით უცხოვრებამოიყურება უსახელოს მესამე ნივთი, რომლის დასამზადებლად გამოყენებულია ოქრომჭედლობის მხოლოდ ერთი ტექნიკური ხერხი — ტეიფრვა. ანალოგიური ნივთი, ანალოგიური გამოსახულებით ჩვენთვის უცნობია. ან მანერით შესრულებული ქალსახიანი ღვთაებები განსაკუთრებით გავრცელებული ჩანს ჩრდ. შავი ზღვისპირეთში (ტირიატაკა, პანტიკაპონი, ტანაისი) და სრულიად შესაძლებელია, რომ უსახელოს „ქალიც“ იქაური წარმომავლობისაა ან იქაური გავლენით შექმნილი. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან ანტიკური ხანის საქართველოს ცხოველი ურთიერთობა ჰქონდა ჩრდ. შავი ზღვისპირეთთან.

გვიანანტიკური ხანის კოლხეთი, როგორც იმ დროის ცივილიზებული სამყაროს ნაწილი, ემპაუტრებოდა ეპოქალურ მოთხოვნებს, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში კი საერთო მოდას. მაგრამ, ამავე დროს, ხასიათდებოდა გარკვეული თავისებურებით, მხედველობაში გვაქვს ის უჩვეულო ტექნიკური ხერხი

ინტალიონ ჩასმისა და მოპირკეთებისა, რითაც დამზადებულია უსახელოს მედალიონი.

**ბავშვანებალი ლიტერატურა:**

1. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1961.
2. ა. ფაქიძე, გ. გობეჯიშვილი, ა. კალანდძე, გ. ლომთათიძე, მცხეთა, ტ. I, არმაზისხევის არქეოლოგიური ძეგლები 1937-1946 წწ. განთხარის მიხედვით, თბ., 1955.
3. ვ. ბარდუღავიძე, ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან (ღვთაება ბარბარ-ზაბარ) თბ., 1941.
4. გ. ლომთათიძე, კლდეტის სამაროვანი, თბ., 1957.
5. მარგ., ლორთქიფანიძე, ძველი საქართველოს გლობტიკური ძეგლების კორპუსი, თბ., 1961.
6. ო. ლორთქიფანიძე, თ. მიქელაძე, დ. ხახუტიანიშვილი, ვანისი ვანში, თბ., 1980.
7. ნ. ხოშტარია, ციხისძირი თბ., 1962.
8. Амброс А. К., Фибулы юго-европейской части СССР, САИ, Д1—30, 1966.
9. Амранашвили А. И., Новая находка в низовьях реки Ингури, Тиф., 1935.
10. Гайдукевич В. Ф., Находка античного бронзового штампа в Тиритаке, СА, VI, 1949.
11. Иванов А. А., Луконин В. Г., Смесова Л. С., Ювелирные изделия Востока, М., 1984.
12. Каухчишвили Т. С., Греческая надпись на бронзовой плите из Вани, Материалы IV Всесоюзного симпозиума по древней истории Причерноморья, Цхалтубо—Вани, Тб., 1985.
13. Книпович Т. Н., Танаис, М.-Л., 1949.
14. Корпусова В. Н., Античные геммы Босфорских некрополей, В сбор.: «Новые памятники древней и средневековой художественной культуры», Киев, 1982.
15. Лордкипанидзе О. Д., Ремесленное производство и торговля в Мцхета в I—III вв. до н. э., Труды ТГУ, т. 65, Тб., 1957.
16. Максимова М. М., Техника промышленности, сб. статей — «Эллинистическая техника», под ред. И. И. Толстого, М.-Л., 1948.
17. Мунчаев Р. М., Новые сарматские памятники Чечено-Ингушетии, СА, № 2, 1965.
18. Неверов О. Я., Нерон—Юпитер и Нерон—Гелюс, Художественные изделия античных мастеров, сбор. статей, Л., 1982.
19. Придик Е., Новые Кавказские клады, МАР, 34, Петр., 1914.
20. Прушевская Е. О., Художественная обработка металла (Торевтика), Античные города Северного Причерноморья, I, М.-Л., 1955.
21. W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen mythologie, I Band, Leipzig, 1884—1890.
22. A. Furtwängler, Die Antiken Gemmen, Leipzig, Berlin, 1900.

# გერმანულ-ქართული კულტურული ურთიერთობის ისტორიისათვის

ძალგერი ასათიანი

ანტიპატი საბერძნეთთან, რომთან და განსაკუთრებით ბიზანტიასთან ისტორიულ-კულტურული კონტაქტების შესწავლას ქართველ მეცნიერთა არაერთი გამოკვლევა მიეძღვნა, რადგან ამ ურთიერთობათა როლი ქართველი ხალხის სულიერი აღორძინება-განვითარების მრავალსაუკუნოვან გზაზე ძალზე მნიშვნელოვანია.

IV საუკუნის პირველ ნახევარში საქართველოში ქრისტიანული სარწმუნოების შემოღებამ, მწიგნობრობის მომძლავრებამ სრულიად ბუნებრივად განაპირობა ანტიკური კულტურისადმი საზოგადო, მეტადრე მწერლობისადმი ინტერესის ზრდა. ამას დიდად შეუწყობდა ბიზანტიასთან უშუალო პოლიტიკური ეკონომიური და კულტურული ურთიერთობის ისტორიულმა ვითარებამ. ესაა, პირველყოვლისა მთარგმნელობითი საქმიანობის, დიდ სულიერ ფასეულობებთან ზიარების, სულიერ-ინტელექტუალური მომძლავრების ხანა. ამასთანავე გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ ბიზანტიური ორიენტაცია, უფრო ზუსტად, ბიზანტიურ კულტურაზე ორიენტაცია, არ ნიშნავდა ქართული კულტურის მწერლობის თვითმყოფადობის უარყოფას. ჩვენი წინაპრების კულტურა პარალელურად ვითარდებოდა. ამას ადასტურებს ეროვნული ორიგინალური აგიოგრაფია, ჰიმნოგრაფიის ქართული რედაქციები, ქართული ფილოსოფიურ-ლიტერატურული სკოლების არსებობა და სხვ. ამასთანავე გასათვალისწინებელია ქართველ მწიგნობართა მიერ ბიზანტიური აგიოგრაფიის ღრმა ცოდნა, რაც თა-

ვისთავად გულისხმობს მრავალრიცხოვან წერილობით ძეგლებში ანტიკური რემინისცენციების არსებობას, ინფორმაციის დიდ ნაკადს ბერძნულ-რომაული ისტორიის, ფილოსოფიის, ხელოვნების, მითოლოგიისა და მწერლობის შესახებ.

ივანე ჯავახიშვილის სიტყვები რომ მოვიშველიოთ, „ქართველობამ ელინური შემოქმედების ნიმუშები იგემა და დაეწაფა იმ ცხოველმყოფელ ელინიზმს, რომლის ღრმა და საფუძვლიანმა შესწავლამ დასავლეთ ევროპაში ეგრეთწოდებული „რენესანსი“ წარმოიშვა“.

\* \* \*

ძველი ქართული მწერლობის პირველ ნიმუშებს სწორედ ბიბლიური წიგნების ქართული თარგმანები შეადგენს. ამას მოწმობს როგორც VI-VII საუკუნეებით დათარიღებული პალიმფესტები, ასევე აღრინდელი ცნობები ბიბლიურ წიგნთა არსებობაზე. „პეტრე ივერიელის ცნობარების“ თანახმად, პეტრემ, საქართველოში ყოფნისას, მამასადამე, 421 წლამდე ქართულ ენაზე დაისწავლა წმინდა წერილი: „დაისწავა ყოველივე სწავლა და გულის-ხმის ყოფით აღმოიკითხავნ წმიდათა წერილთა და იწურთინ მათ დღე და ღამე“. იაკობ ცურტაველის „შუშანიკის წამება“ („მარტილოზა შუშანიკისი“) ნათლად გვიმტკიცებს, ადასტურებს, რომ V საუკუნის ნახევარში ქართულად უკვე არსებობდა ევანგელს, (შუშანიკმა „თანაწარიტანა ევანგელს თსი“) სახარება, პავლე მოციქულის ეპის-



ტოლენი, საიდანაც იაკობს ციტატები მოპყავს, და ასერგასი ფსალმუნისაგან შემდგარი დავითნი.<sup>1</sup>

როგორც აღნიშნავს კ. კეკელიძე, „ყოველ ქრისტიან ერს, რომელსაც თავის ენაზე სასულიერო მწერლობა ჰქონია, ეს მწერლობა დაუწყია „საღმრთო წერილის“ ანუ ბიბლიის, ქართულად — დაბადების, თარგმნით. ეს გამოწვეული იყო უფრო პრაქტიკული მოსახერხებთა და საჭიროებით: საღმრთო წერილი შეადგენს ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ელემენტს ლიტურგიკული პრაქტიკისას და უიმიოდ, განსაკუთრებით ძველად, როდესაც ღვთისმსახურებაში ჰიმნოგრაფიული ელემენტი ჯერ განვითარებული არ იყო, არავითარი წესის შეგრძელება არ შეიძლებოდა. ასე უნდა ყოფილიყო ჩვენშიაც, საქართველოში, მით უმეტეს, რომ ქართული საეკლესიო მწერლობა დაიწყო მაშინ, როდესაც, ფერემ მცირის სიტყვით, ეკლესიას „არარა აქუნდა სხუად საგალობელად საეკლესიოდ, თვნიერ ფსალმუნთა წიგნისა“. მაშასადამე უნდა ვიფიქროთ, საღმრთო წერილი ყველაზე ადრე ითარგმნა ქართულად.<sup>2</sup>

ცნობილია, რომ VI საუკუნის დასაწყისში ქართული ბიბლია — „სახარება“ — სამოციქულო და „დავითნი“ უკვე უცხოურ წყაროებშიც (სხსენიება: საბაწმიდის მონასტერში მყოფ ქართველ ბერებს თვით საბა გაწმიდილი თავის ანდერძში ნებას აძლევს თავიანთ ენაზე წაიკითხონ დასახელებული ბიბლიური წიგნები.

ქართული კულტურის ისტორიაში უდიდესი როლი შეასრულეს ბიბლიურმა წიგნებმა, რომელთა ძველი ქართული თარგმანები IV-V საუკუნეებს განეკუთვნება. ეს თარგმანები ჩვენს სამწერლო ენის უძვირფასესი, მონუმენტური ძეგლებია. მათში კარგად ჩანს ქართული ენის უაღრესად ფართო გამოხატვლობითი შესაძლებლობა, რაც თავისთავად გულისხმობს IV-V საუკუნეებზე ბევრად უფრო ადრეული სამწერლო ტრადიციების არსებობას. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამ წიგნების ენა უკვე დამკვიდრებულ სალიტერატურო ნორმებს ეყრდნობა და მათი დახვეწისა და განვითარების შემდგომ საფეხურს წარმოადგენს. ძალზე დიდია ახალი აღთქმის წიგნთა მნიშვნელობა ქართული ენის ისტორიისათვის. მათში დაცული ენობრივი მასალის ყოველმხრივი და ღრმა ანალიზის გარეშე ქართული ენის ისტორიის შესწავლა წარ-

მოუდგენელი, შეუძლებელი საქმეა. როგორც ცნობილია, ხანგრძლივი დროის მანძილზე ინვეწებოდა ახალი აღთქმის წიგნთა ქართულთარგმანები, ხდებოდა მათი დაზუსტება, შემოწმება და გადამუშავება. ამ თარგმანთა სხვადასხვა რედაქციები (ხანმეტნი და საბაწმიდიურნი, ექვთიმე ათონელის ტექსტი და გიორგი მთაწმიდელის მიერ ბერძნულ ტექსტთან სამგზის შემოწმების შედეგად მოცემული ახალი რედაქცია, რომელმაც ქართული ვულგატის ღირსება და მნიშვნელობა მოიპოვა, ასევე ეფრემ მცირისეული რედაქცია) საშუალებას იძლევა გათვალისწინებულ იქნას ეს გზა, რომელიც ქართულმა სალიტერატურო ენამ განვლო V-XI საუკუნეებში. ბიბლიის ძველი ქართული თარგმანები თვალნათლივ წარმოაჩენენ ქართული ენის სამწერლო ტრადიციის სიძველესა და ქრისტიანობამდებლობას, პირველმთარგმნელთა შემოქმედებით ნაზრევსა და მხატვრულ ოსტატობას. ხსენებული წიგნების დიდი მნიშვნელობა მარტოოდენ შემოთქმულით როდი განისაზღვრება. ამ წიგნთა მნიშვნელობა ზოგადი ხასიათისაა. შემთხვევითი როდია რუს და უცხოელ მკვლევართა ცხოველი ინტერესი ახალი აღთქმის წიგნების ძველი ქართული თარგმანებისადმი. შემთხვევითი არაა ის ფაქტიც, რომ ამ წიგნთა ქართულ ვერსიებს მეცნიერები ინტერესით იკვლივენ და ლათინურადაც თარგმნიან. დავიმოწმებდით, მაგალითად, ცნობილი ვერობელი სპეციალისტის ი. მოლითორის აზრს: ახალი აღთქმის ძველ ქართულ თარგმანებს შეუძლია დაუფასებელი სამსახური გაუწიოს საერთოდ ბიბლიოლოგიასო. მართლაც, ხსენებული თარგმანები ყურადღებას იპყრობს იმით, რომ მათში ზშირად არის დაცული და ხელშეისახები ის, რაც ბერძნულ, სირიულსა და სომხურ რედაქციებში არ მოიპოვება, რომ არაფერი ვთქვათ ზოგიერთი არსებითი ხასიათის სხვაობათა თაობაზე.

საუკუნის დასასრულამდე ქართველები სახარების ხანმეტურსა და საბაწმიდიურ რედაქციებს იცნობდნენ. ამას ადასტურებს გიორგი მთაწმიდელი (1009-1065 წ. წ.) მის მიერვე ნათარგმნი სახარების ანდერძში: „ჩუენნი ყოველნი სახარებანი პირველითგან წმიდად თარგმნილნია და კეთილად, ხანმეტნიცა და საბაწმიდიურიცა“. აკ. შანიძემ გაარკვია, რომ გიორგი თავის ანდერძში გულისხმობს ასო ხ-ანთ ზედმეტად (ხანმეტნი) შემკულ ტექსტებს, გამოსცა და გამოიკვლია აღნიშნა



(897 წ.)<sup>3</sup> და ოპიზის (913 წ.) რედაქციები<sup>4</sup>. საბაწმიდური გულისხმობს IX საუკუნიდან საბაწმიდის ლავრაში (პალესტინა) შემუშავებულ ტექსტს. მართალია, გიორგის ანდერძი სახარებას უსვამს ხაზს, მის „შესახებ ლაბარაკობს, მაგრამ ტერმინებით ხანმეტი და საბაწმიდური აღინიშნებოდა, უქვევლია, ბიბლიისა და სხვა ენარის წიგნებიც“<sup>5</sup> აკ. შანიძის შეხედულებით VIII-IX საუკუნეებში საბაწმიდაში გაჩაღდა ანტიხანმეტური მოძრაობა, გატარდა ქართული სალიტერატურო ენის რეფორმა. დაგომილ იქნა ძველი, დრომოქმული ფორმები, ხანმეტურის საპირისპიროდ შეიქმნა საბაწმიდური რედაქცია — ენობრივად განსხვავებული. ამ კონცეფციით, რეფორმამდელია ხანმეტი ლექციონარი, ოთხთავის ხანმეტური რედაქცია და ა. შ. რეფორმის შემდგომად აღინიშნა ოთხთავის საბაწმიდური რედაქცია, 864 წლის მრავალთავი და სხვა ძეგლები; საბაწმიდურია ის ოთხთავები, რომელთაც ხანმეტობა არ ახასიათებთ (ადიშისა, ოპიზისა, ჭრუჭისა, პარხლისა, ტბეთისა).<sup>6</sup> ექვთიმე ათონელმა ბერძნულ წყაროებზე დაყრდნობით სახარების ახალი რედაქცია შექმნა, რომელიც დღეისათვის დაცული ჩანს ურბნისის, პალესტინის, ტბეთისა და მესტიის ოთხთავებში.<sup>7</sup> ექვთიმესული რედაქციის სახარებისა ძველ ქართულ სახარებათაგან ოპიზის რედაქცია უდევს საფუძვლად. ექვთიმე ბერძნული დედნის მიხედვით მსუბუქად ასწორებს ძველ ტექსტს. უფრო გულმოდგინებითაა დამუშავებული პირველი ორი მახარებლის ტექსტი. ოთხთავის ბოლო ორ ნაწილში ჩასწორებები შედარებით ნაკლებია.<sup>8</sup> ამ საქმეს აგრძელებს გიორგი ათონელიც. მას საფუძვლად ექვთიმეს მიერ თარგმნილი ტექსტი აუღია და ბერძნული დედნისათვის გულმოდგინედ დაუახლოებია.<sup>9</sup> გიორგის სახარების ტექსტი სამჯერ შემუშავებია ბერძნულ ტექსტთან და მოუცია ახალი, დამოუკიდებელი რედაქცია, რომელმაც, კ. კეკელიძის სიტყვებით: „საქართველოში მოიპოვა კანონიკური ღირსება და მნიშვნელობა ქართული ვულგატისა“.<sup>10</sup> გიორგის შემდეგ სახარების ტექსტის გადმოქართულება უცდია იოანე ჰიმპიმელს.

ძველი ქართული კულტურის, მწერლობის ისტორიაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა ახალი აღთქმის წიგნების მეორე ნაწილის — „სამოციქულოს“ თარგმნებს. კათოლიკე ეპისტოლე, 14 ეპისტოლე პავლე მოციქულისა და

აპოკალიფსი ანუ გამოცხადება იოანე დღესმეორე მეთევლისა — „კათოლიკე“ და „პავლე“ უკანასკნელი ქართულად X საუკუნის გასულამდე არც კი ყოფილა თარგმნილი. რაც შეეხება პირველ ორს, კ. კეკელიძის აზრით, ძველად, პირველ პერიოდში მანაც, ისინი ცალ-ცალკე უნდა ყოფილიყვნენ. ამით აიხსნება, რომ ძველ, პირველი პერიოდის ძეგლებში, ჩვენ გვხვდება ამ ეპისტოლეთა აღსანიშნავად ორი ტერმინი: კათოლიკე და პავლე. უძველესი ნუსხა სამოციქულოსა შეიცავს მხოლოდ პავლეს ეპისტოლეთ: რომაელთა, კორინთელთა 1 და 2, ებრაელთა, ტიტუს მიმართ, ტიმოთეს მიმართ მეორე, ფილიპონის მიმართ, ტიმოთეს მიმართ 1, გალატელთა, ეფესელთა, ფილიპელთა, კოლასელთა და თესალონიკელთა მიმართ. ამ სამოციქულოს წინასიტყვაობაში, სხვათა შორის, აღნიშნულია, რომ მოციქულ პავლეს გარდაცვალებიდან მიმდინარე წლამდე, რომელიცაა მეოთხე წელიწადი არკადი კეისრის მეფობისა, ხლო მესამე ჰონორისა, გავიდა 335 წელიწადით. აქედან გამომდინარე თ. ჟორდანიას დასკვნით სამოციქულო ქართულად უთარგმნიათ არკადის მეოთხესა და ჰონორის მესამე წელს. ესე იგი 399 წელს. კ. კეკელიძე ასკვნის, რომ აქ ჩვენ საქმე გვაქვს ევთალი ალექსანდრიელის ე. წ. სტიქომეტრიასთან, რომელიც ქართულშიაც გადმოსულა. ამგვარი წინასიტყვაობა ჩვენ გვხვდება სხვა მწერლობაშიც და დათარიღება ეკუთვნის არა ქართველს, არამედ იმ ბერძნული ნუსხის გადაწერს, რომლიდანაც მომდინარეობს, უშუალოდ თუ რომელიმე თარგმნის საშუალებით, ქართული ტექსტი. მიუხედავად იმისა, რომ სამოციქულოს ადრინდელს ქართული ნუსხები, მხედველობაში გვაქვს პირველი პერიოდი, ჩვენთვის ძნელად მისაწვდომია, სერიოზოდ აშკარაა ის ფაქტი, რომ „შუშანიკის წამება“ ადასტურებს V საუკუნეში პავლეს ეპისტოლეთა ქართული თარგმანის არსებობას.

ასევე საგულისხმოა, რომ ძველი აღთქმის ბიბლიური ტექსტიდან ჩვენ მოგვეპოვება სხვადასხვა ცალკეული წიგნი, როგორც, მაგალითად წინასწარმეტყველები. მთლიანი ბიბლია 978 წლამდე არ გვხვდება, მაგრამ მისი არსებობა იქიდან დასტურდება, რომ სინას მთის X საუკუნის ხელნაწერს (№ 92) ყდაზე გადაკრული ჰქონია ასომთავრულად დაწერილი ფურცელი ბიბლიის პირველი წიგნისა. ახლად აღმოჩენილი პალიმფსესტები, შეიცავს,

სხვათა შორის, ფრაგმენტებს შესაქმნეთა წიგნისას და იერემია წინასწარმეტყველისას. თავისთავად ცხადია, სანამ მოლიანად გადმოითარგმნებოდა ბიბლიის ძველი აღთქმის ნაწილი. გაჩნდებოდა მისი ცალკეული წიგნები, ყველაზე ადრე ძველი აღთქმის წიგნებიდან, ეგვიპტეში უნდა გადმოთარგმნილიყო „დავითნი“, ვინაიდან ძველად ღვთისმსახურებაში, სანამ ჰიშოვარაფიული ელემენტი გაჩნდებოდა, ფსალმუნური სკანობობა, ღვთისმსახურება უმეტეს ნაწილად ფსალმუნთა გალობიდან შედგებოდა. შუშანიკის წამებაში ვკითხულობთ, რომ მან „ქელთა აღიხუნა დავითნი და მცირეთა დღეთა შემდგომად ასერგასისინი იგი ფსალმუნნი დაისწავლნაო“. მაშასადამე, **Y საუკუნეში ეს წიგნი უკვე ქართულად არსებობდა.**<sup>11</sup>

ქართული მწერლობის პირველი პერიოდის ქართული ბიბლიის რედაქციებზე კ. კეკელიძე გამოყოფს იერუსალიმურს (წინასწარმეტყველები), ათონურს (978 წ.), მცხეთურს (A-51), მოსკოვურს (1743 წ.) და ჯანაშვილისეულს (A-570, 646).

ფსალმუნთა წიგნის ძველი ქართული რედაქციების შესწავლის შედეგად ა. შანიკე მიიღის იმ დასკვნამდე, რომ ა. „მცხეთური და. ვითნი“ და ბ. („სინორი“, X საუკ.) საერთო წარმოშობისა არიან, რომ მათ ტექსტს საფუძვლად უდევს ერთი არქეტიპი და მითითებული ხელნაწერები იმ სახით, რა სახითაც ისინი ჩვენამდეა მოღწეული მეათე საუკუნის ხელნაწერებში, ამ საერთო არქეტიპის სხვადასხვაგვარი რედაქტირებისა და გადაამუშავების შედეგს წარმოადგენს. ჩვენამდე მოღწეველი ძველი ქართული არქეტიპის გადამუშავება ბერძნული დედნის მიხედვით სულაც არ გამოორცხავს აპრიორულად ქრისტიანობის გავრცელების პირველ ეტაპზე V-VII საუკუნეებში, ძველი თუ ახალი აღთქმის ცალკეული წიგნების თარგმნის შესაძლებლობას. ორივე ტიპის ხელნაწერთა საბოლოოდ ჩამოყალიბების პერიოდად მიჩნეულია VIII საუკუნე, ხოლო ჩვენამდე მოღწეული მეათე საუკუნის ხელნაწერთა ტექსტი ამდროინდელ დედნებს ეყრდნობა. ამ ორი რედაქციის სახით ჩვენ გვაქვს სხვადასხვა მოდიფიკაციები უძველესი ტექსტისა, რომელიც შესაწორებს მეშვიდე ან მერვე საუკუნეში. ორივე ტიპის ტექსტი (თავ-თავისი ვარიაციებით) ქართულ პრაქტიკაში ხმარებაში უნდა ყოფილიყო იქამდე, სანამ გიორგი მთაწმიდელის თარგმანი

კანონიკური გახდებოდა საეკლესიო პრაქტიკაში, მაგრამ ბ. რედაქცია მეტად გავრცელებული ჩანს და, საფიქრებელია, იგი უნდა იყოს ქართული პროტოველგატა — „ქართლნი დავითნი“ გიორგი მთაწმიდელის ანდერძისა:<sup>12</sup> „ესე საცნაურ იყავნ ყოველთა, რამეთუ ესე წმიდად ოთხთავი ახლად გვითარგმნია ფრიადითა იძულებითა ძმათა ვიეთმე სულიერათათა და ბერძულთა სახარებათადა შეგვწყამებია ფრიადითა გამოწულივითა. და ვინცა ვინ დასწერდით, ვითა აქა ჰპოთ, ეგრე დაწერეთ თუ ამისგან ჯერ-გინდეს დაწერა ღმრთისათვის სიტყუათა ნუ სცვალვებთ, არამედ ვითარცა აქა სწერია, ეგრე დაწერეთ; და თუ არა რაიმე გაუშენდეს, ჩუენნი ყოველნი სახარებანი პირველითგან წმიდად თარგმნილია და კეთილად—ხანმეტნიცა და საბაწმიდურთცა,— მუნთ დაწერეთ და ღმრთისათვის ერთმანეთსა ნუ ვაპრვეთ. და გლახაკისა გიორგისთვს, რომელმან ესე ვითარგმნე, ლოცვაყავთ“. გიორგისეული „სახარების“ დანარჩენ ხელნაწერებში სხვაგვარადაა შეფასებული გიორგის წვლილი. აქ გიორგი „სახარების“ ბერძნულ დედნებთან შეგვწყამებელია და არა მთარგმნელი. („...ესე ოთხთავი არათუ გვითარგმნია, არამედ ფრიადითა იძულებითა ძმათა ვიეთმე სულიერათათა ბერძნულთა სახარებათადა შეგვწყამებია ფრიადითა გამოწულივითა...“ ა. შანიკე უძველესად პირველ ანდერძს მიიჩნევს.<sup>13</sup>

ბიბლიური წიგნების ძველი ქართული თარგმანის წარმომავლობა, კორნელი კეკელიძის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ქართული ფილოლოგიის კარდინალური საკითხია. ამ საკითხის გადასაწყვეტად უწინარეს ყოველისა საჭიროა ქართული თარგმანის ელვადსამით და სრული შედარება ბერძნულ, სომხურ და სირიულ ტექსტებთან. ეს მნიშვნელოვანი საქმე კი დღემდე არ არის გაკეთებული. მიუხედავად ასეთი ვითარებისა, დასკვნები გამოტანილია, რომელთაც აშკარად ატყვიათ ზერელობის კვალი. უცხოელ ქართველოლოგთა შრომებში, მაგალითად, გადაჭარბებულადაა შეფასებული არმენიზმების მნიშვნელობა და მათი არსებობა უძველესი ქართული თარგმანის სომხური წყაროდან მომდინარეობის დამამტკიცებელ საბუთად ითვლება. სამეცნიერო ლიტერატურაში სრულიად სამართლიანად დაისვა კითხვა: რის საფუძველზე ეძლევა არმენიზმებს ქრონოლოგიურად უწინარესობის სტატუსი გრეციზმებთან შედარებით? რადგან



საქართველო ქრისტიანობას გარკვეული აზრით ანტი-სპარსულ და ბიზანტიურ სამყაროსთან დამახასიათებელ გარეპოლიტიკურ აქტებად თვლიდა. წარმოდგენილია უდიდესი სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის რელიგიური დოკუმენტის — ახალი აღთქმის გადმოღებისას პირველწყაროსთვის — ბერძნული დენდისთვის გვერდი აველოთ და მხოლოდ სომხურ თარგმანს დაყრდნობოდნენ. სწორედ ეს აზრია განვითარებული კ. კეკელიძის, ს. ყაუხჩიშვილის, აკ. შანიძის, მ. შანიძის, კ. დანელიასა და სხვა მეცნიერთა გამოკვლევებში. განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს პავლეს ეპისტოლეებში ძველი ბერძენი მწერლების თხზულებებიდან დამოწმებული ციტატები. დამოწმებული არიან: ძვ. წ. VII-VI საუკუნეების კრეტელი ქურუმი და პოეტი ეპიმინიდე, ახალი ატიკური კომედიის დიდი წარმომადგენელი, „ახალი კომედიის ვარსკვლავად“ წოდებული ძვ. წ. III საუკუნის მწერალი მენანდრე, ლაკონიკე და დემოდე (ამ უკანასკნელი ორი ავტორის ვინაობა გამოსარკვევია).

საგულისხმოა, რომ „საქმე მოციქულთაჲს“ 28-ე მუხლში მოტანილი ჰექსამეტრული ნახევარკარედის „რომლისა იგი ნათესავცა ვართ“ წყაროა არა არტე კილიკიელის „ომიროსის შესახებ“ (პ. ანგოროყვა), არამედ „ფონომენა“ (აკ. ურუშაძე), რაც შეეხება მენანდრეს კომედია „თასიდან“ ციტირებულ კარედს, აქ მხედველობაშია მისაღები, რომ პავლე მენანდრეს თქმის უშუალოდ კომედიიდან არ იცნობდა. იგი იმოწმებს ერთ გავრცელებულ ანდაზას. მენანდრეს ასახელებს ვეთალეს „სტიქომეტრია“: „მენანდრეჲსი, სიმღერის მწერლისა და ზრახებაჲ იე“.

საქართველოს მკვიდრო კულტურულ-რელიგიური და პოლიტიკური ურთიერთობა ბერძნულ-ბიზანტიურ სამყაროსთან, ქართული ეკლესიის ახლო კავშირი ანტიოქიის საპატრიარქოსთან, ქართულ-ბერძნული ოდინდელი ენობრივი კონტაქტები მართლაც რომ ლოგიკური აუცილებლობით გულისხმობს ბიბლიური წიგნების ახალი აღთქმის, ქრისტიანული რელიგიის ამ ქვაკუთხედის, ბერძნული ორიგინალიდან მომდინარეობას.

ისტორიულ-ფილოლოგიური მასალების გათვალისწინებით პავლეს ეპისტოლეთა (ისე როგორც ოთხთავისა) ქართულ ენაზე თარგმანა IV-V საუკუნეებისთვის არის ნავარაუდები.

ამ ვარაუდის ერთგვარი საფუძველი მოიპოვება V-VIII ს. ს. ქართულ ორიგინალურ ტექსტებში... სამოციქულოს ძველი ქართული რედაქცია შესრულებული ყოფილა არა უადრეს IV საუკუნის შუა წლებისა და არა უგვიანეს V საუკუნის დასასრულისა. ეს რედაქცია პირვანდელი სახით დაუცავთ X საუკუნის ხელნაწერებს. სამოციქულოს ძველი ქართული რედაქციების შემცველი ხელნაწერები X საუკუნისა არ იცნობენ ვრცელ უწყებებს პავლეს ნაწერებში და საერთოდ დანართებს („სტიქომეტრიას“) სამოციქულოს სხვა ნაწილში. ბერძნულში კი სამოციქულოს მთელი აპარატის ჩამოყალიბება IV-VII საუკუნეების ფარგლებს არ სცილდება.<sup>14</sup> სამოციქულოს ძველი ქართული რედაქცია, რომელიც დანართებს იცნობს, მხოლოდ პავლეს ეპისტოლეთათვის განკუთვნილს, შესრულებული უნდა იყოს მანამდე, სანამ მსგავსივე დანართები გაუჩნდებოდა ბერძნულში მოციქულთა საქმესა და კათოლიკე ეპისტოლეებს.<sup>15</sup> X საუკუნის ხელნაწერების ტექსტს საფუძვლად უდევს ერთი თარგმანი, საერთო არქეტები, რომელიც სხვადასხვაგვარადაა გადამუშავებული.<sup>16</sup>

ამრიგად, ქართული მწერლობის ე. წ. პირველ პერიოდში ჩნდება ბიბლიურ წიგნთა ბერძნულიდან მომდინარე ადრეული თარგმანები, რომელთაც მყარი საფუძველი შექმნეს ქართული სულიერი კულტურის შემდგომი განვითარებისათვის.

\* \* \*

ბიზანტია მრავალეროვანი იმპერია იყო. ეს გარემოება განაპირობებდა იმას, რომ ბიზანტიური ლიტერატურის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს გარდა ბერძნებისა, სხვა ხალხებმაც. საკმარისია აღინიშნოს, რომ ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის უდიდესი წარმომადგენელი რომანოს მელიოდოსი (VI ს.) ეროვნებით სირიელი იყო, ხოლო ბიზანტიური დოგმატიკის უმთავრესი ავტორიტეტი იოანე დამასკელი (VII-VIII ს. ს.) — არაბი. ექვს გარეშეა, რომ ბიზანტიური ლიტერატურის ფორმირებასა და შემდგომ პროცესში გარკვეული წვლილი ქართულ ელემენტსაც აქვს შეტანილი. საქმე ისია, რომ დღევანდელი დასავლეთ საქართველო უძველესი დროიდან დაწყებული ჩვენი წყლობარციხვის IX საუკუნემდე პოლიტიკურად ჯერ რომის და შემდეგ ბიზანტიის იმ-



პერიის შემადგენლობაში შედიოდა. ბერძნული კულტურული ელემენტი შავი ზღვის სანაპიროზე, სადაც ტრაპეზუნდიდან დაწყებული ჩრდილოეთით კავკასიონის მთებამდე მხოლოდ ქართველური ტომები მოსახლეობდნენ, ძალზე მნიშვნელოვანი იყო. კულტურულმა პროცესმა, რომელიც ამ ტერიტორიაზე ბერძნულმა ახალშენებმა შემოიტანეს, ბუნებრივია, ადგილობრივი ქართული ელემენტის ინტენსიურად მიიზიდა. ამიტომაც ჩვენს ქართულ მეცნიერებაში ჩამოყალიბებულ ზოგიერთ ჰიპოთეზასა და თეორიას რამდენიმე ბიზანტიელი მწერლის ქართული წარმომავლობის თაობაზე რეალური საფუძველი მოეპოვება.

ქართულ მეცნიერებაში ჩამოყალიბებულია თეორია იმის თაობაზე, რომ დიდი ბიზანტიელი მწერლები, IV საუკუნის ე. წ. კაპადოკიური თეოლოგიური სკოლის უდიდესი წარმომადგენლები — ძმები ბასილ დიდი და გრიგოლ ნოსელი ეროვნული წარმომავლობით უნდა ეკუთვნოდნენ შავი ზღვისპირეთის ერთ-ერთ ქართველურ ტომს.<sup>17</sup> ამ თვალსაზრისის დასამტკიცებლად მოყვანილია რამდენიმე არგუმენტი: 1. ბასილ დიდი და მთელი მისი საგვარეულო იყო ძველთაძველი მაცხოვრებელი აღმოსავლეთ პონტოს იმ რაიონებისა, რომელთა ძირითად მოსახლეობას ქართველური ტომები წარმოადგენდნენ. 2. გარდა ქართველური ტომებისა, ამ ტერიტორიაზე ცხოვრობდნენ, აგრეთვე, ბერძნები და სომხები. პირველწყაროთა აშკარა მოწმობით, ბასილი და მისი ძმა გრიგოლი არ იყვნენ არც ბერძნები და არც სომხები. 3. ბასილ დიდს მისი თანამედროვე ბიოგრაფები კაპადოკიელს უწოდებენ. ამ პერიოდის (IV-V ს. ს.) ბიზანტიურ ისტორიოგრაფიაში კაპადოკიელები ითვლებიან მესხებად. საკითხი ამგვარად უნდა დაისვას: მიუხედავად იმისა, რამდენად ზუსტია აზრი ბიზანტიური ისტორიოგრაფიისა, ბასილი და გრიგოლი (და მათთან ერთად მათი ბიოგრაფები), თვლიდნენ რა საკუთარ თავს კაპადოკიელებად, ამით მიიჩნევდნენ, რომ ეროვნებით იყვნენ მესხები. 4. უახლოესი მეგობარი და ბიოგრაფი ბასილ დიდისა გრიგოლ ღვთისმეტყველი (გრიგოლ ნაზიანზელი) თვლის, რომ ბასილის ნათესავეები და წინაპრები იყვნენ მემკვიდრენი ძველი კოლხეთის სამეფოსი და ამაზე დაყრდნობით მიიჩნევს, რომ ბერძნულ ლიტერატურაში აგრერიგად პოპულარული ძველი

კოლხეთის მითები ბასილის საგვარეულოდ უშუალო წინაპრების უძველესი საგმირის ისტორიაა.<sup>18</sup> დღეისათვის უახლოეს სამეცნიერო ლიტერატურაში ბასილ დიდის სადაურობის დადგენისას უეჭველადაა მიჩნეული თუხისი იმის თაობაზე, რომ ბასილის საგვარეულო პონტოს უძველესი მკვიდრია და ნაციონალური წარმოშობით ადგილობრივია.<sup>19</sup>

ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია აზრი, რომ IV საუკუნის დიდი კაპადოკიელი მწერალი და საეკლესიო მოღვაწე, ბასილ დიდის უახლოესი მეგობარი და თანამოაზრე, გრიგოლ ღვთისმეტყველი ნაციონალობით, ისევე როგორც ბასილი და მისი ძმა გრიგოლ ნოსელი, ქართულ სამყაროსთან უნდა იყოს დაკავშირებული.<sup>20</sup> ეს აზრი დამყარებულია იმ გარემოებაზე, რომ გრიგოლ ზეთისმეტყველი კაპადოკიური სკოლის მწერალია და წარმოშობით კაპადოკიელია. ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში შენიშნულია: მხოლოდ ის გარემოება, რომ გრიგოლ ღვთისმეტყველი წარმოშობით კაპადოკიელი იყო, არ ქმნა იმის სამტკიცებლად, რომ იგი ნაციონალობით ქართველურ სამყაროს უკავშირდება.<sup>21</sup> ეს საკითხი მოითხოვს გრიგოლ ნაზიანზელის ცხოვრებასთან დაკავშირებული პირველწყაროების დეტალურ შესწავლას. თავისთავად გრიგოლ ნაზიანზელის დამოკიდებულება ბერძნებთან, მისი სიახლოვე კაპადოკიურ სამყაროსთან, არაჩვეულებრივი სიახლოვე ბასილის საგვარეულოსთან ექვს ბადებს ეროვნული წარმოშობით ამ არეალთან მის სიახლოვეზე.

დიდი კაპადოკიელი „წმიდა მამების“ ბასილ დიდის, გრიგოლ ნაზიანზელის და გრიგოლ ნოსელის უმცროსი თანამედროვე და თანამოაზრე იყო ევაგრე პონტოელი, მეოთხე საუკუნის ცნობილი ბიზანტიელი მისტიკოსი მწერალი. ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში წარმოდგენილია თვალსაზრისი, რომ ევაგრე ეროვნებით იბერიელი უნდა ყოფილიყო.<sup>22</sup> ეს მოსაზრება ემყარება ევაგრე პონტოელის მოწაფის პალყი ელენოპოლისის „ლავსაიკონის“ ზოგიერთ ნუსხაში დაცულ ცნობას იმის თაობაზე, რომ ევაგრე იყო პონტოდან, იბერთა ქალაქიდან.

კაპადოკიელ წმიდა მამათა თეოლოგია ფუნდამენტურად ეყრდნობა ანტიკურ ფილოსოფიას. კაპადოკიელთა მოძღვრებაში მოხდა ქრისტიანობის უმთავრესი დოგმატების საბოლოო სახით გაფორმება. მიჩნეულია, რომ

სამების ორთოდოქსული დოქტრინის საბოლოო სახით ფორმულირება აღმოსავლურ ქრისტოლოგიაში დაკავშირებულია კაპადოკიელი წმიდა მამების — ბასილ დიდის, გრიგოლ ღვთისმეტყველისა და გრიგოლ ნოსელის; ხოლო დასავლეთში ნეტარი ავგუსტინეს მოღვაწეობასთან.<sup>23</sup> კაპადოკიურ დოგმატიკას მისტიკის მიმართულებით ავითარებს ევაგრა პონტოელი. ანტიკური მწერლობისა და, კერძოდ, ფილოსოფიის როლი კაპადოკიელი მწერლებისა და ევაგრა პონტოელის შემოქმედებაში ძალზე მნიშვნელოვანია. საკმარისია აღინიშნოს ბასილ დიდის სავანეგო ტრაქტატი მიმართული ახალგაზრდობისადმი იმის თაობაზე, თუ როგორ გამოიყენონ წარმართული ბერძნული ლიტერატურა (Migne, P. G., t. 32, 21 - 1110). გრიგოლ ზნაიანზელის თხზულებაში ისე უხვად გამოიყენება წარმართული მითოლოგიური სახეები, ისე ხშირადაა დამოწმებული ანტიკური ლიტერატურის პერსონაჟები, რომ ბიზანტიურ ლიტერატურაში იწერებოდა სავანეგო კომენტარები მათ განსამარტავად. ერთი მათგანი XI საუკუნეში ეფერეს მცირეს ქართულ ენაზეც გადამოლია: „ზღაპრობანი დიდისა ბასილის წიბტაფოსა შინა შემოღებულნი“. საზოგადოდ, კაპადოკიელ წმიდა მამათა ნაწერები უდიდესი პოპულარობით სარგებლობდა შუასაუკუნეების ქართულ საზოგადოებაში, რასაც მოწმობს ის გარემოებაც, რომ ძველ თარგმანებში კაპადოკიელთა თხზულებანი, სხვა ბიზანტიელ ავტორებთან შედარებით, უფრო მრავალადაა შემონახული.<sup>24</sup>

V საუკუნის ბიზანტიურ საეკლესიო ცხოვრებაში ძალზე მნიშვნელოვანი ადგილი მიეკუთვნება ეროვნებით ქართველ მოღვაწეს პეტრე იბერს ანუ პეტრე მაიუმელს. პეტრე იბერი, რომელსაც ერისკაცობაში მურვანი ერქვა, იყო ქართლის მეფის ბუზმარის შვილი. დაიბადა 409 წელს. 421 წლიდან მძევლად იმნა ვაგზავნილი ბიზანტიის სამეფო კარზე, იმპერატორ თეოდოსი მეორისთან. მიიღო იქ ბრწყინვალე განათლება და შემდეგ სამსახური გააგრძელა იმპერატორის კარზე. 437 წელს თავის ქართველ მოძღვართან მითრიდატე ლაზთან ერთად ჩავიდა იერუსალიმში, სადაც აღიკვეცა ბერად თვითონაც და მისი მასწავლებელიც. მურვანს ეწოდა პეტრე, ხოლო მითრიდატეს იოვანე. აქ პეტრემ იერუსალიმის მახლობლად ბეთლემში აავო ქართული მონასტერი. 452 წელს პეტრე დანიშ-

ნეს სირიის ქალაქ მაიუმის (ქ. ლაზის მახლობლად) ეპისკოპოსად. ამ თანამდებობაზე პეტრე სიკვდილამდე, 491 წლამდე. პეტრე მაიუმელი ძალზე პოპულარული იყო მთელს აღმოსავლეთში. როგორც ჩანს, მას დიდი ავტორიტეტი ჰქონდა ქ. ლაზის ფილოსოფიური სკოლის არეალში. პეტრეს ცხოვრება აღუწერიათ მის ბერძენ მოწაფეებს იოანე რუფუსს და ზაქარია რიტორს. პეტრეს მოწაფე თვლიდა თავს ცნობილი სირიელი საეკლესიო მოღვაწე სერგიოს რეშაინელი.<sup>25</sup> გამოთქმულია მოსაზრება, რომ პეტრე იბერი უნდა იყოს ავტორი დიონისე არეოპაგელის სახელით ჩვენამდე მოღწეული შუა საუკუნეებში უაღრესად პოპულარული არეოპაგეტული კორპუსისა, რომელიც აერთიანებს 4 თეოლოგიურ ტრაქტატს და 10 თეოლოგიური ხასიათის ეპისტოლეს. ეს ტრაქტატებია: ღვთაებრივ სახელთა შესახებ („სამღმრთოთა სახელთათვის“), ზეციური იერარქიის შესახებ (ზეცათა მღვდელმთავრობისთვის“), საეკლესიო იერარქიის შესახებ („საიდუმლოდ ღმრთისმეტყველებისთვის“). დიონისე არეოპაგელი ბიზანტიური პიროვნებაა. იგი იყო პავლე მოციქულის მოწაფე და, ამდენად, ერთ-ერთი მოციქულთაგანი, ათენის არეოპაგის პირველი ეპისკოპოსი. შუასაუკუნეების საეკლესიო ისტორიის ტრადიცია დიონისე არეოპაგელს არეოპაგეტული კორპუსის ავტორად თვლის VI საუკუნის I ნახევრიდან. ამავე დროს, ზოგიერთი საისტორიო წყაროს ცნობით, უკვე VI საუკუნიდანვე იკვი შეტანილი დიონისე არეოპაგელის ავტორობაში. ეს იკვი გაძლიერდა X-VI საუკუნეების ევროპაში. XIX საუკუნის დასარტუს გერმანელმა მეცნიერებმა შტიგმარმა და ჰ. კონხამ საბოლოოდ დაასაბუთეს, რომ არეოპაგეტული თხზულებანი შექმნილია VI საუკუნის II ნახევარში და, ამდენად, მის ავტორს ეწოდა ფსევდო დიონისე არეოპაგელი. 1942 წელს აკადემიკოსმა შალვა ნუტუბიძემ<sup>26</sup> და 1952 წელს ბელგოელი აკადემიკოსმა ერნესტ ჰონიგმანმა ერთმანეთისგან დაამოუკიდებლად ჩამოაყალიბეს თეორია იმის თაობაზე, რომ არეოპაგეტული კორპუსის ავტორია პეტრე იბერი. ეს მოსაზრება ეყრდნობა შემდეგ არგუმენტებს: 1. არეოპაგეტული თხზულებანი შექმნილია V საუკუნის II ნახევარში პეტრე იბერის მოღვაწეობის დროს. 2. ეს წიგნები თავდაპირველად პოპულარული გახდა სირიელი მონოფიზიტების წრეში, რომელთა სულიერი ბელადი იყო



პეტრე იბერიელი. 3. თავისი ინტელექტითა და ერუდიციით, ისევე როგორც ინტერესის სფეროში შემავალი თეოლოგიური პრობლემებით, პეტრე იბერიელი აშკარად ვმსგავსება არეოპაგიტული კორპუსის საიდუმლოებით მოცულ ავტორს. 4. ფსევდო დიონისე არეოპაგელი თავის ნაწერებში ხშირად ემყარება თავის სულიერ მოძღვარს იეროთეოსს. პეტრე იბერიელთან ერთად, განდეგილურ ცხოვრებას ეწეოდა მისი მასწავლებელი იოანე ლაზი, რომელიც გარდაიცვალა 465 წლის 4 ოქტომბერს. 4 ოქტომბერი კი, როგორც ეს ერნესტ ჰონიგმანმა გაარკვია, სირიული ეკლესიის ძველი ტრადიციის თანახმად, იყო ხსენების დღე იეროთეოსის, დიონისე არეოპაგელის მასწავლებლისა. აქედან გამომდინარე, იეროთეოსი იდენტიფიცირებულია იოანე ლაზთან, რაც იძლევა დიონისე არეოპაგელის პეტრე იბერთან გაიგივების საფუძველს.

უკანასკნელი ათეული წლების ევროპულ მეცნიერებაში ამ ჰიპოთეზას სკეპტიკურად ეკიდებიან. სკეპსის საფუძველი მისცა გერმანელი ავტორის ჰ. ენგებერდინგის გამოკვლევამ. მან ყურადღება მიაქცია იმ გარემოებას, რომ ამ თეორიის მიხედვით წმინდა არეოპაგიტული წიგნების ავტორად გამოდის მონოფიზიტი პეტრე იბერი. ეს გარემოება კი დასავლეთის კათოლიკური დოქტრინის ეკლესიისათვის ყოვლად მიუღებელი აღმოჩნდა. უნდა აღინიშნოს, რომ წმინდა მეცნიერული პოზიციიდან ეს უკანასკნელი არგუმენტი დავსაბუთებელია. არაერთი არ მტკიცებდა, რომ არეოპაგიტული კორპუსის ავტორი ორთოდოქსი დოქტრინის იყო, პირიქით: VI საუკუნის საეკლესიო დოკუმენტების თანახმად, არეოპაგიტულ თხზულებებში მონოფიზიკურ პოზიციას ხედავდნენ. არეოპაგიტული თხზულებანი შემდგომში იქნა განმარტებული ორთოდოქსულად მაქსიმე აღმსარებლისა და ვერმანე პატრიარქის მიერ.<sup>27</sup> პეტრე იბერისა და ფსევდო დიონისე არეოპაგელის იდენტიფიკაციის თეორიას უკანასკნელი წლების გამოკვლევების მიხედვით მხარს უჭერს რუსული მეცნიერება (ა. ლოსევი, ი. გოლევი-ნიშევი-კუტუხოვი).<sup>28</sup>

არეოპაგიტკა შუასაუკუნეების ქრისტიანული დოგმატიკის ფილოსოფიურ საფუძველად იქცა. არეოპაგიტული თეოლოგია წარმოადგენს ნეოპლატონური ფილოსოფიის საფუძველზე ქრისტიანული მოძღვრების ძირითან დოგმათა თეორიული სისტემის დაფუძ-

ნების ცდას. ამიტომაც ხშირად ამბობენ, რომ არეოპაგიტული მოძღვრება თავისი გაქრისტიანებული ნეოპლატონიზმით. ფსევდო დიონისე არეოპაგელი, ერთი მხრივ, ავითარებს პლატონისა და პროკლეს ნეოპლატონიზმს და, მეორე მხრივ, კაპადოკიელ წმინდა მამათა ქრისტოლოგიას.<sup>29</sup> ქრისტიანობის არსი — „ევანგელი“ და მოციქულთა მოძღვრება არეოპაგიტკაში გამართლებას პოულობს ან დადებითი, ანუ კატაფატიკური. ან უარყოფითი, ანუ აპოფატიკური მოძღვრების საფუძველზე, ამ მისტიკურ თეოლოგიაში.<sup>30</sup> არეოპაგიტულ ფილოსოფიაში თავის საზრდოს პოულობდა, ერთი მხრივ, შუასაუკუნეების ორთოდოქსული ქრისტიანობაც, ხოლო მეორე მხრივ, აღარ ეტეოდა რა ტრადიციული დოგმატიკის ფარგლებში, გვიანდელი შუასაუკუნეების პროგრესული აზროვნება იმავე არეოპაგიტკაში ეძიებდა საყრდენს. საკმარისია აღინიშნოს, რომ არეოპაგიტკა ერთი ძირითადი საზოგადოება იყო თომა აქვინელის სკოლასტიკისა და დანტე ალიგიერის მისტიკური ფილოსოფიისათვის. არეოპაგიტულ მოძღვრებას უდიდესი გავლენა მოუხდენდა შუასაუკუნეების ქართულ აზროვნებაზე. შ. ნუცუბიძის მტკიცებით, არეოპაგიტული გავლენა ჩანს IX-X საუკუნეების ქართულ ორიგინალურ აგიოგრაფიაში, კერძოდ, „ასურელ მოღვაწეთა ცხოვრებაში“. არეოპაგიტული თხზულებანი ქართულად თარგმნა და კომენტარებითა და გამოკვლევით შეამკო XI საუკუნის დიდმა ქართველმა ფილოლოგმა ევგენე მკირემ. დიონისე არეოპაგელი უდიდეს ავტორიტეტად ითვლებოდა XII საუკუნეში თამარის სამეფო კარზე. ამაზე უშუალოდ მიუთითებენ თამარის მეხოტბენი, ჩახრუხაძე და შავთელი. დიონისე არეოპაგელს ასახელებს და მის მოძღვრებას ეყრდნობა შოთა რუსთაველი.<sup>31</sup>

არეოპაგიტკის როლი სრულიად განსაკუთრებულია ქართული აზროვნების ისტორიაში. ეჭვი არაა, მომავალში იგი უთუოდ შეივსება ახალი ფაქტებითა და არგუმენტებით, რომელთა საფუძველს ქმნის ბერძნულ-ქართულ კულტურულ ურთიერთობათა დიდი ტრადიციები.

\* \* \*

XI-XII საუკუნეების ქართული საზოგადოებრივ-ფილოსოფიური და ლიტერატურული აზროვნების ერთი ძირითადი წყარო



ხდება ანტიკური ბერძნული ლიტერატურა და ფილოსოფია. ეგრემ მცირე, იოანე პეტრიჩი, დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი, ჩახრუხბაძე და შავთელი, თამარ მეფის პირველი ისტორიკოსი თავიანთ ნაწერებში ეყრდნობიან და იმოწმებენ ძველ ბერძენ ავტორებსა და პერსონაჟებს მათი თხზულებებიდან. ძველბერძნულ ლიტერატურასა და ფილოსოფიასთან მიმართება თავის აზოგეას აღწევს „ვეფხისტყაოსანში“. რუსთველის პოემაში ძველი ბერძნული ლიტერატურა და ფილოსოფია უკვე თვისობრივად ახალ დონეზეა გააზრებული და გამოყენებული. აქ აღარ არის უბრალო დამოწმება ბერძენი ავტორებისა და პერსონაჟებისა მათი თხზულებებიდან, როგორც ამას ადგილი ჰქონდა რუსთველამდელ ქართულ მწერლობაში. რუსთველის ლიტერატურულ და ფილოსოფიურ კონცეფციას უკვე საფუძვლად უდევს ანტიკური აზროვნება. „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის ერთი ძირითადი მსოფლმხედველობითი წყარო ძველი ბერძნული ფილოსოფიაა. ნათქვამი იმგვარად არ უნდა გავიგოთ, რომ რუსთველი ელინური აზროვნების აბოლოგეტი და მისი გამგრძობლებელი და განმავითარებელია. რუსთველის მსოფლმხედველობა დგას ქრისტიანული აზროვნების განვითარების მაგისტრალურ ხაზზე. ისევე როგორც გვიანდელი შუასაუკუნეების ანუ წინარე რენესანსის ეპოქის ევროპულ ქრისტიანულ აზროვნებაში, რუსთველის შემოქმედებაშიც ადგილი აქვს ახალი მსოფლმხედველობითი პოზიციის ჩამოყალიბებას ანტიკური ბერძნული აზროვნების გათვალისწინებით. რუსთველის ფილოსოფიურ-ლიტერატურულ პოზიციაში ხდება თავისებური სინთეზი ქრისტიანული, აღმოსავლური და ანტიკურ-ბერძნული აზროვნებისა. ასე რომ, ბერძნული ფილოსოფია და ლიტერატურა რუსთველის მსოფლმხედველობითი კონცეფციის ერთი ძირითადი წყაროა. რუსთველის მსოფლმხედველობითი პოზიცია ქრისტიანულ მოძღვრებასთან ერთად, ანტიკურ-ბერძნულ ფილოსოფიურ სიბრძნეს რომ ეყრდნობა, ეს კარგად ჩანს „ავთანდილის ანდერძში“, ავტორი თვითონ ასახელებს ამ ორ წყაროს, ერთი მხრივ, ბერძნულ ფილოსოფიას:

„შე სიტყვასა ერთსა გკადრებ, პლატონისგან სწავლა-თქმულსა:

სიცრუვე და ორპირობა ავენებს ხორცსა, მერმე სულსა,  
„არა ვიქმ, ცოდნა რას მარგებს ფილასოფოსთა ბრძნობისა!“  
და, მეორე მხრივ, ბიბლიურ სწავლულებას:

„წავიკითხავს, სიყვარულსა მოციქულნი რაკვარ წერენ?  
ვით იტყვიან, ვით აქებენ? ცან ცნობანი მიაფერენ.  
„სიყვარული აგვაძალღებს“, ვით ეყვანნი, ამას ჭლერენ“.

ანტიკურ-ბერძნული ფილოსოფიის ერთი ძირითადი ნაკადი, რომელიც „ვეფხისტყაოსანში“ აშკარად იზიფრება, პლატონურ-ნეოპლატონური ნაკადია. როგორც ზემოთ დავიმოწმეთ, რუსთველს პლატონის სახელით ფილოსოფიური დებულება მოჰყავს — „სიცრუვე და ორპირობა ავენებს ხორცსა, მერმე სულსა“. როგორც ჩანს, ამ შემთხვევაში რუსთველი არ ახდენს პლატონის ციტირებას, მაგრამ მას სწორად აქვს დატყუარილი პლატონის ეთიკური მოძღვრების არსი და თვითონ აყალიბებს დებულებას, რომელიც ადეკვატურად ასახავს პლატონის პოზიციას. ზოგიერთი ქართველი მკვლევარის აზრით, ეს ციტატა რუსთველთან უნდა მოდიოდეს ქართული აპოფთეგმური კრებულიდან „სიბრძნისაგან პლატონ ფილოსოფოსისა“ (პ. ინგოროყვა, ი. ლოლაშვილი). ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში წარმოდგენილი და დასაბუთებულია საწინააღმდეგო თვალსაზრისიც: დასახელებულ ქართულ აპოფთეგმურ კრებულში პლატონის სახელით შედის „ვეფხისტყაოსნის“ ზემოთ მოყვანილი სიტყვების პერიფრაზა (ე. ხინთიბიძე).

პლატონური და საზოგადოდ ანტიკური ფილოსოფიური იდეალი „ვეფხისტყაოსანში“ ეთიკური კონცეფციის არსშია ჩადებული. ასე, მაგალითად, რუსთველის გმირთა ფილოსოფია მოქმედების ფილოსოფიაა. პოემაში აშკარადაა გატარებული ფილოსოფიურად ცხოვრების ანტიკური იდეალი. „არა ვიქმ, ცოდნა რას მარგებს ფილასოფოსთა ბრძნობისა!“ — ამტკიცებს პოემის მთავარი მოქმედი გმირი ავთანდილი და, მართლაც, მთელი მისი მოღვაწეობა არის ფილოსოფიურად ცხოვრება — მშვენიერ საგანთა სიყვარულისაგან ამალღება მშვენიერ საქმეთა სიყვარულზე, როგორც ამას

პლატონი ამტკიცებდა: „ქვემარტივ გზა სიყვარულისა... ესაა გზა მშვენიერ საგანთაგან უმღლეს მშვენიერებაზე თანდათანობით გადასვლისა... თითქოს საფეხურებს მოჰყვებოთ კიბისას. მშვენიერ სხეულთაგან მშვენიერ საქმეებზე...“ („ნაღიმი“, XXIX). ავთანდილიც ხომ მშვენიერი არსების თინათონის სიყვარულიდან მალდებდა მშვენიერი საქმის, ტარიელისა და ნესტანის შერთების, სიკეთის გამარჯვების სამსახურზე.<sup>32</sup>

განსაკუთრებით მკვეთრად „ვეფხისტყაოსანში“ ნეოპლატონური ფილოსოფია გამოვლენილი. რუსთველი უპირატესად ემყარება ქრისტიანული ნეოპლატონიზმის უდიდესი წარმომადგენლის ფსევდო დიონისე არეოპაგელის მოძღვრებას.<sup>33</sup> რუსთველი პოემაში ასახელებს დიონისე არეოპაგელს (როგორც თვითონ უწოდებს „ბრძენ დიონოსს“) და მოჰყავს მისი აზრი კეთილისა და ბოროტის ურთიერთმიმართებაზე:

„ამ საქმესა დაფარულსა ბრძენ დიონოს  
გააცხადებს:  
ღმერთი კეთილს მოავლინებს, ავბო-  
როტსა არ დაჰბადებს,  
ავსა წამ-ერთ შეამოკლებს, კარგსა ხან-  
გრძლად გააკვლადებს,  
თავსა მისსა უკეთესსა უზადო-ყოფს,  
არ აზადებს.“

არეოპაგიტული დებულება კეთილსა და ბოროტის მიმართებაზე, ბოროტის უარყოფის ანუ სუბსტანციურად არარსებობის თეზისი და კეთილის გარდაუვალი გამარჯვება ბოროტზე არის „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის მთავარი მამოძრავებელი ფილოსოფიური ღერძი.<sup>34</sup> პოემაში უზენაესი არსების — ღმერთის ფილოსოფიური სახელდება ხდება არეოპაგიტული მეთოდის კატაფატიკა-აპოფატიკის (დადებითი და უარყოფითი თეორიის) გამოყენებით. კერძოდ, ამ თეოლოგიური მეთოდის საფუძველზეა შექმნილი რუსთველის მიერ ღმერთის ფილოსოფიური სახელები „მზიანი ღამე“, „ერთარსება ერთი“, „უქამო უამი“.<sup>35</sup>

პლატონურ-ნეოპლატონური ფილოსოფიური ნაკადის გვერდით „ვეფხისტყაოსანში“ მთელი სიღრმითაა გამოვლენილი ანტიკური აზროვნების მეორე არსებითი მიმართულება — არისტოტელეს ფილოსოფია. პოემაში თავისი ასახვა უპოვია ემპედოკლეს ფილოსოფიიდან მომდინარე მოძღვრების ბუნების საგანთა ოთხი საწყისი ელემენტის

(წყალი, ჰაერი, ცეცხლი, მიწა) შესახებ, რომელმაც თავისი პოპულარობა კრძალვით ანტიკურ სამყაროში, ასევე შუა საუკუნეებში, არისტოტელეს საშუალებით შეიძინა („მეტაფიზიკა“, I, 3. 5. 8. V, 4; „ფიზიკა“, I, 4. 6; II, 1; III, 5). „ვეფხისტყაოსანში“ ჩანს, რომ ადამიანის სხეული, როგორც მატერიალური საგანი, ამ ოთხი ელემენტის — „კავშირისგან“ შედგება. სიკვდილი გააზრებულია როგორც სხეულის ამ კავშირებისგან დაშლა და სულის განთავისუფლება.<sup>36</sup>

„ვეფხისტყაოსანში“ ასახვა უპოვია არისტოტელეს მეტაფიზიკურ თეორიას არსებობის ოთხი მიზეზის თაობაზე: მატერია, ფორმა, მოქმედი მიზეზი და მოქმედების მიზანი („მეტაფიზიკა“ I, 3; V, 2; VIII, 4; „ფიზიკა“, II, 3). ამ მოძღვრებამ უდიდესი პოპულარობა ჰპოვა შუასაუკუნეების ქრისტიანულ და მამკადინაურ სკოლასტიკაში (იბნ სინა, იოანე პეტრიწი, თომა აკვინელი). რუსთველი იცნობს ამ თეორიას და მის სკოლასტიკურ წიაღსვლებს.<sup>37</sup>

არისტოტელეს არსებობის მიზეზების მოძღვრებისაგან გამომდინარეობს მისივე თეორია სულის რაობაზე (ტრაქტატი „სულის შესახებ“). არისტოტელეს მიხედვით, სული არის პოტენციური სიცოცხლის მქონე ბუნებრივი სხეულის ფორმა ანუ სახე. ასევეა დეფინიციურებული რუსთველის მიერ სული, რომელიც ღმერთის შექმნილადაა გამოცხადებული:

„ჰე, ღმერთო, ერთო. შენ შეჰქმენ  
სახე ყოვლისა ტანისა.“<sup>38</sup>

რუსთველის პოემაში ჩამოყალიბებულია მეგობრობის ორიგინალური კონცეფცია, რომელიც ქართულ ეროვნულ ძირებზე შენდება (ხალხური ძმადნაფიცობის ინსტიტუტი). იგი შეითვისებს საუკუნოვანი ქართული ქრისტიანული ეთიკის საუკეთესო ტრადიციებს (მოყვასის სიყვარული); ითვალისწინებს გვიანდელი შუასაუკუნეების ფეოდალური და სამხედრო არისტოკრატიის ახალ წევობრივ იდეალს (რანდული ეთიკა). თანახმად ამავე ეპოქის ინტელექტუალური წიაღსვლებისა, ეყრდნობა ანტიკურ ფილოსოფიას, კერძოდ, არისტოტელეს მოძღვრებას მეგობრობაზე, რომელიც გაანალიზებულია ბერძენი ფილოსოფოსის ეთიკურ თხზულებებში: „ნიკომაქეს ეთიკა“ (წიგნები VIII და IX), „ევედემეს



ეთიკა“ (წიგნი VIII) და „დიდი ეთიკა“ (წიგნი II, თავები XI-XVII).<sup>39</sup>

„ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში ჩამოყალიბებულია შაირობის ანუ მეღვინეობის ახლებური ესთეტიკური კონცეფცია, რომლის არსებითი ნიშანთაგან საგანგებოდ უნდა გამოიყოს ის, რომ რუსთველი პოეზიას სიბრძნის ანუ ფილოსოფიის დარგად თვლის, და რომ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს მის უტილიტარულ ანუ გამოყენებით დანიშნულებას. ამ ორივე ნიშნით რუსთველის პოეტიკური თეორია ენათესავება არისტოტელეს „პოეტიკას“ და ეს გარემოება არაუგვიანეს ადინაშნული ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში.<sup>40</sup>

რუსთველმა შუასაუკუნეების ეთიკური აზროვნების განვითარებაში ახალი სიტყვა თქვა. ქართული პოეტის ეთიკური შეხედულებების ფორმირებაში გარდა XII საუკუნის საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური მდგომარეობისა, ქართული ეროვნული ზნეობისა და ქრისტიანული მორალისა, მნიშვნელოვანი როლი შეუსრულებია არისტოტელეს ეთიკურ კონცეფციას. თანახმად კაცობრიობის აზროვნების განვითარების ისტორიული კანონზომიერებისა, თავისი ახლებური პოზიცია რუსთველს უნდა დაეფუძნებინა ძველ სისტემაზე, რომელიც ფილოსოფიაზე წარსულის მიმკვიდრეობიდან. პოეტისათვის, რომლის მსოფლმხედველობა დაუბირისპირდა შუასაუკუნეების რელიგიურ-დოგმატურ ეთიკას და რომელმაც ადამიანური ცხოვრების იდეალი ზეციდან დედამიწაზე ჩამოიტანა, ერთადერთი დასაყრდენი წარსულის ფილოსოფიურ აზროვნებაში, თავისი ბუნებრიობით და ჰუმანური ორიენტაციით, იყო მხოლოდ და მხოლოდ არისტოტელეს ეთიკური კონცეფცია, რომელიც ჩამოყალიბებულია ბერძენი ფილოსოფოსის თხზულებებში „ნიკომაქეს ეთიკა“, „ვედემეს ეთიკა“ და „დიდი ეთიკა“. ამ სამი თხზულებიდან სამეცნიერო ლიტერატურაში უეჭველად არისტოტელესეულად თვლიდნენ მხოლოდ „ნიკომაქეს ეთიკას“. ლიად რჩება „ვედემეს ეთიკის“ საკითხი. მას ზოგი მკვლევარი მიიჩნევს არისტოტელესეულად, ზოგი კი არა. ყველაზე ნაკლებად სანდოდ „დიდი ეთიკა“ მიაჩნიათ. იგი გვიან ელინისტურ ეპოქაში პერიპატეტოსა სკოლიდან გამოსული თხზულება უნდა იყოს. ამ თხზულებებში არსებითი წინააღმდეგობა

ეთიკის ძირითადი პრობლემების გადაწყვეტაში არ არის. ცენტრალური ნაწარმოებებში რომელშიც ერთნაირი გააზრებული სახითაა ჩამოყალიბებული ეთიკური კონცეფცია, არის „ნიკომაქეს ეთიკა“. იგი არისტოტელეს შვილის ნიკომაქეს სახელთანაა დაკავშირებული: ან გამოცემულია მის მიერ, ან ავტორის მიერ მიძღვნილია მისდამი. „ნიკომაქეს ეთიკა“ თავისი ჩამოყალიბებული და მწყობრი თვალსაზრისით არისტოტელეს შემოქმედების უკანასკნელი პერიოდის თხზულებადაა მიჩნეული (ა. ლესკი).

„ვეფხისტყაოსანში“ ჩაქსოვილია მწყობრი თვალსაზრისი იდეალური ადამიანის ზნეობრივ-ფიზიკურ ღირსებებზე ანუ ზნეობრივ სრულქმნილებაზე, რომელიც პრინციპულად ენათესავება არისტოტელეს მოძღვრებას ეთიკურ სათნოებებზე (სიუხვე, ვაჟაკობა და სხვ.). ზნეობრივი სრულქმნილების ანუ ეთიკური სათნოების არსის რუსთველისეული გააზრება საოცრად ესადაგება არისტოტელეს (ე. წ. „საშუალის“ განთქმულ დოქტრინას (ფ. მარდი). რაც მთავარია, რუსთველის მსოფლმხედველობითი კონცეფცია განსხვავდება ქრისტიანული ეთიკური ფილოსოფიიდან ეთიკის ძირითადი პრობლემების—სიკეთისა და ქველმოქმედების რაობის გაგებაში და პრინციპულად უახლოვდება არისტოტელეს ეთიკას.<sup>41</sup>

ანტიკური ბერძნული აზროვნება კაცობრიობის განვითარების პროცესში არ დარჩენილა ლოკალური, მხოლოდ გარკვეული ეპოქის და გარკვეული ხალხისა და რეგიონის აზროვნებად. მისი უნიკალური მნიშვნელობა, პირველ რიგში, იმაში მდგომარეობს, რომ ანტიკურ ბერძნულ აზროვნებას დაეფუძნა ახალი ეპოქა კაცობრიობის ისტორიაში — რენესანსის ეპოქა, რომელიც თავისდათავად უდიდესი გარდატეხა იყო მსოფლიო ცივილიზაციაში და რომელმაც ჩაუყარა საფუძველი თანამედროვე ადამიანის აზროვნების სტრუქტურის ფორმირებას. რენესანსის ეპოქაში მოხდა შუასაუკუნეების რელიგიურ-დოგმატური აზროვნებიდან გამიჯვნა და თანდათანობით აღორძინება ანტიკური აზროვნების, ფილოსოფიის, მსოფლმხედვების სტილისა. კაცობრიობას თანდათანობით ახალ დონეზე, ახლებურ სიმაღლეზე დაუბრუნდა ადამიანის ანტიკური იდეალი, აზროვნების ანტიკური



სტრუქტურა. რენესანსის ეპოქის აზროვნებაში ანტიკური იდეალის აღორძინება, უპირველეს ყოვლისა, მკვეთრად გამოიკვეთა ადამიანის ღირსების, დანიშნულებისა და ადგილის ახლებურად გააზრებაში. თუ შუასაუკუნეების რელიგიური მსოფლმხედველობის თანახმად ადამიანის ამქვეყნიური არსებობა იყო მხოლოდ მომზადება იმქვეყნიური საუკუნო არსებობისათვის, თუ შუასაუკუნეები სამყაროს ცენტრში ღმერთის და ღვთაებრივი სასუფეველისაკენ სწრაფვას აყენებდა, რენესანსის ეპოქამ ადამიანის ამქვეყნიურ ყოფას და არსებობას თავისთავადი მნიშვნელობა მიანიჭა, ადამიანის ყოფიერება რეალობად ჩათვალი და მისი ამქვეყნიური იდეები, მიზნები, მისწრაფებები უმადლეს ქეშმარიტებად და სიკეთედ გამოაცხადა. ადამიანთა სამყაროს უმადლესი სიკეთე, მისი მიზანი — ესაა რენესანსის ეპოქის აზროვნების არსებითი ჰუმანისტური დებულება. ეს დებულება, ადამიანის ამგვარი გაიდევლება, ამავე დროს რუსთველის აზროვნების ძირითადი ქვაკუთხედი და „ვეფხისტყაოსანში“ გატარებული შუასაუკუნეებისთვის ახალი მსოფლმხედველობითი პოზიცია. ესაა ქართული კულტურისთვის საგულისხმო.

„ვეფხისტყაოსანში“ ანტიკური ფილოსოფიიდან მომდინარე ტენდენციებზე დაყრდნობით ნათლად გამოვლენილი რენესანსული ეპოქის პრინციპული დებულება ადამიანის ღირსებასა და უბირატესობაზე: ადამიანი არის ბუნების ქმედების უმადლესი მიზანი, უმადლესი სიკეთე, უმადლესი სასწაული. იგია ერთადერთი რეალობა.

რუსთველი, თანახმად რენესანსული განწყობილებისა, ადამიანურ ყოფაში, ადამიანურ ურთიერთობებში ეძიებს იმ ამაღლებულს, უკვდავს, სასწაულებრივს, რაც ზეადამიანურ დატვირთვას მიანიჭებს ადამიანურ არსებობას. ასეთი ფილოსოფიური კატეგორიები, პოეტის აზრით, არის სიყვარული და მეგობრობა. რუსთველის მიერ სიყვარული და მეგობრობა იმ იდეალდაა ქცეული, რაც ღვთაებრივ ამაღლებულობას ანიჭებს ადამიანის ამქვეყნიურ ყოფას. არსი ადამიანური ყოფისა, მისი შემეცნებითი სიკაცხლე ადამიანურ ურთიერთობებში — მეგობრობასა და სიყვარულშია დანახული. სწორედ ადამიანურობის ამგვარი ფილოსოფია, ამგვარი ფილოსოფიური გაგება სი-

ყვარულისა და მეგობრობისა არის რენესანსული მოვლენა, რომელსაც უმადლესი პარალელები ეძებნება რენესანსის ეპოქის ევროპულ აზროვნებაში (ფ. კრისტელერი). ადამიანის სამყაროს ცენტრად მოაზრებამ უდიდესი ცვლილებები შეიტანა რენესანსულ მსოფლმხედველებაში და ამ ცვლილებების საფუძველი და მსოფლმხედველობითი საყრდენი ისევ და ისევ ანტიკური აზროვნება იყო. ანალოგიური სიტუაცია ჩანს „ვეფხისტყაოსანშიც“. რუსთველისეული ახალი კონცეფცია ადამიანისა, რომელიც თავისი არსით რენესანსულია, ანტიკური აზროვნების წანამძღვრებს ემყარება. რენესანსის ეპოქის ადამიანი თავის საკუთარ ძალებში დარწმუნებული პერსონაა, რომელიც, გრძნობს თავის სიღიადეს, თავისი გონების ძალას.<sup>42</sup>

რწმენა საკუთარი გონებისა ჯერ კიდევ გვიანდელი შუასაუკუნეებიდან დაწყებული თანდათანობით წამოსწევს ჩინა პლანზე ლოგიკურ, ფილოსოფიურ აზროვნებას. იწყება ქრისტიანული დოგმატიკის ლოგიკის, გონების პოზიციიდან გადასინჯვა. XII-XIII საუკუნეების ევროპული აზროვნება გონებით უბირისპირდება რწმენას და უარს ამბობს იმის აღიარებაზე, რასაც უარყოფდა ადამიანური აზროვნება, ფილოსოფია, ლოგია და არისტოტელეს დიალექტიკა. ამ გზით მიდის XII საუკუნის დამოუკიდებელი ფილოსოფია (ავეროესი). იგივე მიმართულება გაბატონდება XIII საუკუნის სქოლასტიკაში (თომა აკვინელი). ეს ტენდენციაა გამოვლენილი რუსთველის პოემაშიც. „ვეფხისტყაოსანში“ ღრმად თეოლოგიური ნაწარმოებია, მაგრამ, ამავე დროს, პოემაში იხსენიება ქრისტიანული რელიგიის მხოლოდ ის დოგმები, რომლებიც გვიანდელი შუასაუკუნეების სქოლასტიკის თანახმად, გონებით, ლოგიკით, ანტიკური ფილოსოფიის ბაზაზე მტკიცდებოდა (ღმერთის არსებობა, სულის უკვდავება). ამავე დროს, პოემაში არ მოიხსენიება ის დოგმები, რომელთა ქეშმარიტება ამავე პერიოდის მოაზროვნეთა მიხედვით ლოგიკურ-რაციონალური პოზიციიდან არ მტკიცდებოდა (სამება, ქრისტეს ორბუნებოვნება). ამგვარად, რუსთველის მიმართებაში ქრისტიანულ დოგმატიკასთან ჩანს გვიანდელი შუასაუკუნეების და რენესანსის ეპოქის რაციონ-

ნალისტური ტენდენციები, რომლებიც ამ ეპოქაში ადამიანის ანტიკური იდეალის აღორძინებას მოჰყვა.<sup>43</sup> გვიანდელი შუასაუკუნეების და რენესანსის ეპოქის რაციონალურ-ლოგიკური ტენდენციები „ვეფხისტყაოსანში“<sup>44</sup> იმ გარემოებაშიც ვლინდება, რომ პოემის მსოფლმხედველობითი სისტემა პრინციპულად ეფუძნება ასტროლოგიურ წარმოდგენებს. ისევე როგორც ამავე პერიოდის ევროპული აზროვნება, რუსთველი ასტროლოგიას მიიჩნევს გონების, ლოგიკის, მეცნიერების სფეროდ. ზეციური მნათობების განლაგებაზე დაკვირვებით ასტროლოგიური განგების ამოცნობა „ვეფხისტყაოსანში“<sup>45</sup> რელიგიური სასწაულის რწმენას უპირისპირდება.<sup>46</sup>

ამგვარად, XII საუკუნის ქართული საზოგადოებრივ-ფილოსოფიური და ლიტერატურული აზრის განვითარებას ახასიათებს მკვეთრად გამოვლენილი რენესანსული ტენდენცია — ადამიანის ანტიკური იდეალის ახლებური აღორძინება და მის საფუძველზე ახალი, ჰუმანიტური მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბება. ეს ტენდენცია ყველაზე ნათლად და მწყობრადაა გამოვლენილი რუსთველის „ვეფხისტყაოსანში“.

\* \* \*

როგორც აღვნიშნეთ, ქართული კულტურის ისტორიაში სრულიად განსაკუთრებულ მოვლენას წარმოადგენს ბიზანტიასთან ურთიერთობა. იგი მრავალმხრივი ხასიათისაა, მოიცავს სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკურ, საეკლესიო-სარწმუნოებრივ და კულტურულ-ლიტერატურულ ასპექტებს. მაჰმადიანთაგან შევიწროებული საქართველო ცდილობს ბიზანტიის იმპერიასთან სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური კავშირის განმტკიცებას, რასაც ბუნებრივად თან სდევს კულტურულ-ლიტერატურული კონტაქტები, სულიერი ცხოვრების აღორძინება. აღსანიშნავია, რომ მართლმადიდებლური ეკლესიის პრინციპების დაცვა-განმტკიცება ქართულ-ბიზანტიური ეკლესიების ერთობლივ საზრუნავს წარმოადგენდა. მას შემდეგ რაც მაჰმადიანურ გარემოცვაში მომწყვედულებმა იერუსალიმმა დაკარგა ძველი მნიშვნელობა და კონსტანტინეპოლის ეკლესიამ საპატიო ადგილი დაიმკვიდრა, ქართული ეკლესიის სწრაფვა დასავლეთისკენ საყოველთაოდ შემსაჩინვეი გახდა.<sup>45</sup>

IX-X საუკუნეებში ბიზანტიის კულტურა აღმავლობას განიცდის. ბიზანტიელი მწერლები მთელს ეპოქას ქმნიან არა მარტო ბიზანტიური, არამედ საერთოდ ქრისტიანული ლიტერატურის ისტორიაში. მათი მრავალმხრივი მწიგნობრული საგანმანათლებლო მუშაობის შედეგად ბიზანტიურმა ლიტერატურამ მსოფლიო სახელი და ავტორიტეტი მოიპოვა, ბიზანტია ქრისტიანული მწერლობის ცენტრად იქცა.<sup>46</sup> XI-XII საუკუნეებში ბიზანტიაში შესამჩნევად ამილდა განათლების დონე, განვითარდა ფილოსოფიური აზროვნება, აყვავდა ფილოლოგიური სკოლა, თანდათანობით მომზადდა ის ნიადაგი, რომელიც ევროპული რენესანსის ერთ-ერთ საფუძველად იქცა. ამ პრობლემება შესწავლას არაერთი გამოკვლევა მიეძღვნა დღემდე და მიექმდებოდა მომავალში.

რენესანსის საფუძველით აიხსნება სწორედ ქართველების დიდი ინტერესი ბიზანტიური კულტურის მიმართ. ისინი მიზნად ისახვენ ამ კულტურის ღრმად შესწავლას ეროვნული ინტერესების გათვალისწინებით. ბიზანტიაში არსდება ქართული კულტურის კერები, სადაც არაერთი მოღვაწის მიერ უზარა ნიჟისა და კოლოსალური შრომის შედეგად მოპოვებულმა წარმატებებმა აღამალეს მათი და, შესაბამისად, ჩვენი ეროვნული ღირსება და ავტორიტეტი. მაგალითად, ექვთიმე ათონელმა „ნაკლულოვანება ენისაჲ ჩუენისაჲ ადავსო და რომელნი ესე ბარბარო წოდებულ ვიყვენით ელენთა მიერ უსწავლელობისათჳს და უმეცრეებისა ჩუენისა, მთ თანავე აღგურაცხა სიბრძნითა თჳსითა“. დღეს უკვე სრულიად დასაბუთებულად უნდა ჩაითვალოს ქართველების წვლილი საკუთრივ ბიზანტიური კულტურის განვითარებაში. ის, რომ ბიზანტიურ-ქართული კულტურულ-ლიტერატურული ურთიერთობები მხოლოდ ცალმხრივ ხასიათს ატარებდა, მას ნათელყოფს მეცნიერთა არაერთი მნიშვნელოვანი გამოკვლევა. ჭერ კიდევ მრავალი პრობლემატიკის საბოლოოდ გადაწყვეტამდე კორნელი კეკელიძე წერდა: „შემოუწინახავს თუ არა ბერძნულიდან ნათარგმნ ქართულ ლიტერატურას ისეთი მასალები, რომელნიც ბერძნულ-ბიზანტიური მწერლობის ისტორიის ლაქუნებს ავსებენ? დიახ, საქმაოდ ბევრი და მეცნიერულად მნიშვნელოვანი!“<sup>47</sup>



1. კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, I, თბ., 1960, გვ. 412.
2. კ. კეკელიძე, იქვე, გვ. 411.
3. ს. ყაუხჩიშვილი და დავითაძე, რომ ოთხთავის ადმონიტიონი რედაქციის არა სომხური წყაროდან არამედ ბერძნული დენდიდან მომდინარეობს. იხ. მისი ადმონიტიონის ხელნაწერის ბერძნულში, ენიშნის მოამბე, XIV, თბ., 1944, გვ. 93-116.
4. იხ. ქართული ოთხთავის ორი ძველი რედაქცია, აკ. შანიძის გამოცემა, თბ., 1945.
5. კ. კეკელიძე, ქართ. ლიტ. ისტ. I, თბ., 1960, გვ. 413.
6. იხ. ლ. მენაბდე, ძველი ქართული მწერლობის კერები, II, თბ., 1980, გვ. 30, შტრ. აკ. შანიძე, ხანძარი ლექსიონერი, გვ. 20; მისივე სინური მრავალთავი, გვ. 316.
7. იხ. ქართული ოთხთავის ორი ბოლო რედაქცია, ტექსტი გამოსცა და გამოკლევდა დაურთო ივ. იმნაშვილი, თბ., 1979.
8. იქვე, გვ. 82-84.
9. იქვე, გვ. 153-155.
10. იხ. ქართ. ლიტ. ისტ. I, თბ., 1960, გვ. 414.
11. კ. კეკელიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 416.
12. მ. შანიძე, ფსალმუნთა წიგნის ძველი ქართული თარგმანი, თბ., 1979, გვ. 152-159; 160-161.
13. აკ. შანიძე, უძველესი ქართული ტექსტების აღმოჩენის გამო, თხზ., I, თბ., 1957, გვ. 285-287.
14. კ. დანელია, ქართული სამწერლო ენის ისტორიის საკითხები, თბ., 1983, გვ. 111.
15. იქვე, გვ. 70.
16. იქვე, გვ. 70.
17. ე. ხინთიბიძე, ბასილ დიდის სადაურობისათვის; საქართველოს მეს. აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების „მოამბე“, თბ., 1962 წ. № 3, გვ. 125-151.
18. დაწვრილებით იხ.: ე. ხინთიბიძე, ქართული ბიზანტიური ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიისათვის, თბ., 1982 წ. გვ. 207-244.
19. P. Fedwick, A. Chronology of the life and Works of Basil of Caesarea; „Basil of Caesarea Christian, Humanist, Ascetic“, I, Toronto, 1981, p. 5.
20. გ. გოზალიშვილი, ორი ეტიუდი პონტოსა და კაპადოკიის წარსულიდან, თბ., 1965 წ.
21. ე. ხინთიბიძე, ქართულ-ბიზანტიური ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიისათვის, 244-262.
22. კ. კეკელიძე, მეოთხე საუკუნის საზღვარგარეთელი ქართველი მთარგმნე და მოღვაწე: ეტიუდები ქველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, VI, თბ., 1960, გვ. 5-17.
23. Kelly J., Initiation à la doctrine des pères de L'eglise, Paris, 1968, p. 263.
24. იხ. კ. კეკელიძე, უცხო ავტორები ძველ ქართულ მწერლობაში; ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, V, თბ., 1957 წ. გვ. 17-22, 25-39.
25. პეტრე იბერის ბიოგრაფიაზე უფრო დაწვრილებით იხ.: ს. ენუქაშვილი, პეტრე იბერიელის (ფიქვლო-დიონისე აეროპაგელის) შრომების ძველი ქართული თარგმანი და მისთან დაკავშირებული საკითხები; პეტრე იბერიელი, შრომები, თბ., 1967 წ. გვ. 196-207.
26. „ენიშნის მოამბე“, ტ. XIV, 1942.
27. ე. ხინთიბიძე, ქართულ-ბიზანტიური ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიისათვის, თბ., 1982, გვ. 38-39.
28. А. Лосев, Эстетика Возрождения. М., 1978, И. Голенчик-Кутузов, Средневековая латинская литература, М., 1972.
29. ე. ხინთიბიძე, მსოფლმხედველობითი პრობლემები „ვეფხისტყაოსანში“, თბ., 1975 წ., გვ. 345.
30. „შუა საუკუნეების ფილოსოფიის ისტორიის პრობლემები“, ნ. I, თბ., 1981 წ., გვ. 48-63.
31. დაწვრილებით იხ.: ე. ხინთიბიძე, მსოფლმხედველობითი პრობლემები „ვეფხისტყაოსანში“, გვ. 343-348.
32. იქვე, გვ. 295-307.
33. რუსთველსა და ფსევდო დიონისზე აეროპაგელის მიმართებაზე. იხ.: Ш. Нуцубидзе, Руставели и Восточный Ренесанс, Тб., 1947; Ш. Нуцубидзе, Творчество Руставели, Тб., 1967; Хидашели Ш., Шота Руставели как мыслитель и гуманист: журн.: «Вопросы философии», 1966, № 9, გვ. 68-76; ნ. ნათაძე, დროთა მიჯნაზე, თბ., 1974; გვ. 112-122.
34. დაწვრილებით იხ.: ე. ხინთიბიძე, მსოფლმხედველობითი პრობლემები „ვეფხისტყაოსანში“, გვ. 345-348.
35. დაწვრილ. იხ. იქვე გვ. 105-167.
36. Э. Хинтибидзе, Элементы средневековой науки в поэме Руставели: «Литературная Грузия», 1988, № 5, стр. 139—140.
37. ე. ხინთიბიძე, „ვეფხისტყაოსანის“ ერთი სტროფის კომენტარებისათვის: „კრიტიკა“, 1988 წ., № 1.
38. დაწვრილ. იხ.: ე. ხინთიბიძე, მსოფლმხედველობითი პრობლემები „ვეფხისტყაოსანში“, გვ. 167-193.
39. ე. ხინთიბიძე, „შემომხედნა, მოვეწინაურე...“ „ვეფხისტყაოსანის“ მეგობრობის კონცეფციის ინტერპრეტაციისათვის: „ციცქარი“, 1982, გვ. 183-140.
40. მ. გოგიბერიძე, რუსთაველის ესთეტიკა: „რუსთაველი, პეტრეოპოლი, პრელუდები“, თბ., 1961, გვ. 60-129, გ. ნაღრაძე, რუსთაველის ესთეტიკა, თბ., 1958, გვ. 57, 71-72; გ. ჯობლაძე, რუსთაველის ესთეტიკური სამყარო, თბ., 1966, გვ. 18-45.
41. ე. ხინთიბიძე, მსოფლმხედველობითი პრობლემები „ვეფხისტყაოსანში“, გვ. 193-259.
42. А. Я. Гуревич, Категории средневековой культуры, М., 1984, с. 309—312.
43. ე. ხინთიბიძე, მსოფლმხედველობითი პრობლემები „ვეფხისტყაოსანში“, გვ. 356-363.
44. ე. ხინთიბიძე, მსოფლმხედველობითი პრობლემები „ვეფხისტყაოსანში“, გვ. 348-355.
45. ლ. მენაბდე, ძველი ქართული მწერლობის კერები, II, თბ., 1980, გვ. 169.
46. Истории Византии, П. М., 1967, гв. 80.
47. კ. კეკელიძე, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, III, თბ., 1955, გვ. 2.

# საბასტროლო მოგზაურობის დღიური

## ნათელა არველაძე

გასული წლის 9 ნოემბრიდან 21 დეკემბრამდე კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის სოხუმის სახელმწიფო ქართული დრამატული თეატრი საგასტროლოდ იმყოფებოდა ვლენისში, რიგასა და ლენინგრადში, ხოლო 5 დეკემბერს სპექტაკლით „ერთი ცის ქვეშ“ (ნოდარ დუმბაძე — „მელადოს“, „ბოშები“) მონაწილეობდა მოსკოვის საკავშირო სათეატრო ფესტივალში. წინასახიუბილო მოგზაურობა სადღესასწაულო განწყობითაა გამოირჩეოდა. სოხუმში სცენისმოყვარეთა წარმოდგენები გასული საუკუნის 80-იანი წლებიდან იმართებოდა, შემდეგ კი პროფესიული თეატრი შეიქმნა. ამ ხნის მანძილზე თეატრს არაერთი წარმატება აღუნიშნავს, მრავალი სცენის ოსტატიც აღუწარდია; არაერთი რეჟისორული ჩანაფიქრი განუზოტციებლებია. სადღესიოდ სოხუმის ქართული თეატრი ჩრდილო-აღმოსავლეთის სათეატრო ცხოვრებას შეტად ძლიერი და ძალზე საინტერესო განსტოებდა. ამ შემოქმედებით აღმავლობაში დიდია ამჟამინდელი დასისა და მისი ხელმძღვანელის გოგი ქავთარაძის წვლილი. მაგრამ არც მათი ღვაწლის დავიწყება გვმართებს, ვინც წლების მანძილზე მოღვაწეობდა აქ, ვისი შემოქმედებით ბიოგრაფიის საგულისხმო პერიოდი ამ თეატრთან არის დაკავშირებული. მათი დამსახურებაცაა, რომ ამჟამინდელმა დასმა განიმტკიცა ავტორიტეტი ჩვენშიც და ახლა უკვე ხალხისპირეთში, უკრაინაშია თუ ბელარუსიაში. ამიტომაც ამ აღიარებას ვულოცავთ აწეულას.

შეკრული და აწყობილი დასი სახელმწიფოსავეითაა, როცა მას სამოქმედო პროგრამა აქვს. სოხუმის ქართული თეატრის ხელმძღვანელს. გოგი ქავთარაძეს, ჩემი ფიქრით, აქვს ასეთი პროგრამა. მას, როგორც პიროვნებას, მოქალაქეს და ხელოვანს შესაძლოა ხშირად არ დაეთანხმო, მაგრამ ის კი უნდა აღიარო, რომ სოხუმის თეატრს დღეს ლიდერის რამდენიმე თვისგვით შემკობილი შემოქმედი მეთაურობს. ამითაც გამოირჩეულია ამჟამინდელი სოხუმის სათეატრო ცხოვრება. არ ვიცი გოგი ქავთარაძის პიროვნული ხიბლის შედეგია, თუ ხელმძღვანელის გუმანის წყალობაა — ყოველ თეატრში მას თავისი შერმაღინები ჰყავს, ისინი მას დღემდე ერთგულობენ. ასეა სოხუმის სათეატრო ოჯახშიც. დასის შედუღებების ნიჭიცაა რეჟისორის პრო-

ფესიის ერთ-ერთი ნიშანი. ეს თვისება გასტროლების დროს საგანგებოდ წარმოჩინდა. ამ ოჯახს ახალგაზრდა მსახიობების სახით ღირსეული მემკვიდრენი ჰყავს. გასტროლებზე მათი თავდადება შემთხვევითი არ იყო. ყრმათა თავდაუზოგავი შრომის შედეგი გახლდათ, რომ ასე მწყობრად, იშვიათი ტექნიკური ხარვეზებით თამაშობდნენ სპექტაკლებს, ახალგაზრდული ენერჯია კი ძნელი დასამორჩილებელია...

ისინი ხუთნი იყვნენ — სისხამ დილით დეკორაციებს ღვამდნენ, მერე სცენაზე რეპეტიციას გადიოდნენ, საღამოს თამაშობდნენ ვინ წამყვან პერსონაჟებს, ვინ ებიზოდურ როლებს, სპექტაკლის შემდეგ კი დეკორაციას შლიდნენ და ზოგჯერ გვიან ღამით ახალს „აშენებდნენ“... რიგში წარმოდგენის შემდეგ დეკორაცია სასწრაფოდ უნდა დაეშალათ, საბარკო მანქანაში ჩაეწყობათ, რომ მოსკოვს გაეგზავნათ. ისინი მთავარ როლებს თამაშობდნენ „ჰელადოსსა“ და „ბოშებში“, ცეკვავდნენ, მღეროდნენ. მერე დეკორაციებს ეზიდებოდნენ. თოვდა. აი, გახვითქულმა ხუთმა ყრამ ყუთებში ჩაწყობილი კოსტიუმებიც ძარაზე დადო... იქვე, ახალგაზრდა ლატვიელი გოგო-ბიჭები გაოგნებული უყურებდნენ ორიოდ წუთის წინ სცენაზე ლაღად მოთამაშე ვაჟებს...

მერაბ ბრაკაშვილი, გოჩა დამენია, ნოდარ ფარცულიანი, როლანდ ხუროძე, ედემ ხვიჩია ამ საგასტროლო მოგზაურობის რანდები იყვნენ.

ყოველდღე 11 საათზე იკრიბებოდნენ თეატრში რეპეტიციაზე ან სასტუმროს ფოიეში. ტანმორჩილი, საოცრად ენერჯიული და კეთილი დასის გამგე სვეტა გოგონია დღის განრიგს აცნობდა დასს. რაღაც რიტუალის მსგავს იერს ატარებდა ეს თავშეყრა ყოველ დილით... ასე იწყებოდა სოხუმის ქართული დასის სამუშაო დღე.

ამ ვასტროლებმა სხვა, უფრო მასშტაბური მნიშვნელობა შეიძინა, ვიდრე ქართული თეატრის გაცნობა ვახლდათ. იმ დაძაბულ ნოემბრის თვეში სოხუმის ქართული თეატრის დასი ქართველი ერის დესპანის როლსაც ასრულებდა ბალტიისპირეთში. შემთხვევითი არ იყო ისიც, რომ ლიტველმა თეატრალებმა ერთხმად აღიარეს: „ამ დასის სპექტაკლებმა ჩვენ არა მარტო ქართული თეატრის კიდევ ერთი კოლექტივი გავგაცნეს, არამედ ისიც დაგვანახეს, როგორ უნდა ვუფრთხილდებოდეთ ეროვნული კულტურის ტრადიციებს, განგვაუცდივინეს ქართველი ერის დაუოკებელი სწრაფვა თავისუფლებისაკენ“.

რიგასა და ვილინუსში თეატრის მოგზაურობამ, ვიტყვოდი, სახელმწიფოებრივი მისია შეასრულა — ქართველი ერის ავტორიტეტი კიდევ უფრო ამაღლდა თუნდაც იმით, რომ ეროვნული ფრონტის თანდაგომით ქართველი მსახიობები ერთა ჰარმონიული თანაცხოვრების იდეას პრაქტიკულად ანხორციელებდნენ.

სავასტროლო რეპერტუარი სოხუმის ქართული თეატრის უკანასკნელი ათწლეულის შემოქმედებით მიღწევებსაც გამოხატავს: კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა“, შექსპირის „ვენეციელი ვაჭარი“ (რეჟისორი დიმიტრი ალექსიძე), ანტონ ჩეხოვის „თოლია“, მაქსიმ გორკის „ფსევრზე“ (ადაპტირებული ვარიანტი), ნოდარ დუმბაძის „ერთი ცის ქვეშ“, ჰენრიკ იბსენის „ბრძოლა ტახტისათვის“, ასეთი თანმიმდევრობით დაიღდა ეს სპექტაკლები. და ახლა, როცა სხვა წარმოდგენებთან ერთად სავასტროლო აფიშასაც გადავხედე, მივხვდა: გარკვეული ლოგიკით ვითარდებოდა თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება, სადადგმო და საშემსრულებლო კულტურა. ახლა თამამდ შეიძლება ითქვას, რომ გოგი ქავთარაძის პროგრამა უწინარესად გამიზნულია იმისკენ, რომ საზოგადოება დააფიქროს ჩვენი დროის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პრობლემაზე: ინტელიგენციის ბედი, უფლებები და მოვალეობა საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებაში; ინდივიდი და სახელმწიფოს მმართველი აპარატი. ეს სათქმელი მოქალაქეობრივი კონცეფციის ამოსავალი ქვაკუთხედი გასლავთ, ზოლო სათეატრო ესთეტიკაა სხვადასხვაობა — თეატრის ხელმძღვანელის პრინციპულ პოზიციად იაზრება. ამ შეგნებული მრავალფეროვნებით შესაძლოა ბატონი

გოგი იმ ოპტიმალურ ერთიანობას მიადწევს რომელიც ჩვენს უახლეს სათეატრო ძეგლსა და თა საერთო მოზაიკურ წყობაში საკუთარი ფერით გაივლებს. და თუ ეს არ მოხდება, ის მაინც საგულისხმოა, რომ სხვადასხვა ენარის, ესთეტიკის, რეჟისორული ხელწერის ამ კალენდრისკაში ასე ჰარმონიულად გაიხსნა და წარმოჩინდა თითქმის მთელი დასი, თითოეული მსახიობის პოტენციური შესაძლებლობანი (და თუ დარჩა ვინმე გამონაკლისი, მჭერა, ახლო მომავალში ეს ხარვეზიც შეივსება). გოგი ქავთარაძის, შემოქმედის გულისგულში არტისტის მუხნტი ბორავას, შესაძლოა ქვეყნობიერად ან სრულიად შეგნებულად ვერ ისვენებს ქავთარაძე-რეჟისორის სულში არტისტის ვნება, აფხიზლებს და ახსენებს: მსახიობისათვის ღვთით ბოძებული ნიჭისა და შესაძლებლობების სრულყოფილი რეალიზება ის უსაშველო შვებაა, რომელიც უდიდეს ტკბობას ანიჭებს ხელოვანს. ზოლო ამ უმთავრესი სასიცოცხლო კანონის უფლებებელყოფა ბუნების საწინააღმდეგო აქციაა, რაც მარცხით მთავრდება. ბუნებრივია კი გოგი ქავთარაძის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის უწინარესი თვისებაა, რასაც სცენაზე მეტისმეტად უფრთხილდება. შესაძლოა, ამ მრავალფეროვნებისთვისაა გამიზნული ისიც, რომ თეატრის ხელმძღვანელი თითქმის ყოველ სეზონში იწვევს სხვადასხვა თაობის რეჟისორებს. ფართოდ უხსნის თავისი „ოჯახის“ კარს სცენის ოსტატსა და დიპლომანტსაც. ეს ტრადიციად იქცა უკვე. ეს ორი მომენტი: გამოკვეთილი მოქალაქეობრივი პოზიცია და სწრაფვა მრავალსახეობისაკენ, ნათლად მიგვანიშნებს, რომ გოგი ქავთარაძე უნივერსალური სამსახიობო ფენომენის გააზრებისათვის ამზადებს დასს. ამ მიზნის მიახლოება ჭრე კიდევ შორი გზის სავალს ითხოვს, მაგრამ თავად განზრახვა გონიერული და სწრაფვა კეთილშობილურია. ეს კი იმაზეც მეტყველებს, რომ თეატრის ხელმძღვანელს დიდი და რთული მიზანდასახულობა აქვს.

ვილინუსში მოქალაქეებმა კეშმარტი აქტიურობით განიხილეს საბჭოთა კონსტიტუციის ახალი პროექტი და საჯაროდ გამოხატეს თავიანთი პოზიცია. ჩვენ ვგრძნობდით საზოგადოებრივი ცხოვრების მფეთქავ მაქისციემას, ვხედავდით ხალხის კონსოლიდაციის დიდებულ აქციას და, რა თქმა უნდა, პასუხისმგებლობაც იზრდებოდა. უდიდესი სითამამით, გონივრული ანალოზით და თანმიმდევ-



რული გააზრებით გამოირჩეოდა სატელევიზიო გადაცემები. ჩვენ მოწმენი ვიყავით, როგორ ელოდებოდა მოსახლეობა ტელეგადაცემათა გარკვეულ პროგრამას, სადაც რესპუბლიკაში მიმდინარე პროცესებს შეუფარველად აშუქებდნენ. ჩვენ ეს მოგვწონდა, მაგრამ გულსაც გვტკენდა, რადგანაც მაყურებელთა ფართო წრეს ვკარგავდით. ასეთ დროს სატელევიზიის განვითარების გულთბილი გარემოცვა დიდი კომპენსაცია გახლდათ, მათი თანადგომა არ მოგვევლინებოდა.

16 ნოემბერს ლიტვის თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თაოსნობით კრიტიკოსთა ნაწილი შეხვდა დასს. საგულისხმოდ განიხილეს საგასტროლო რეპერტუარი. საერთო შეფასება ასეთი გახლდათ: ახლა თეატრმა მოქმედი რეპერტუარის მხოლოდ ნაწილი ჩამოიტანა. მაგრამ ამ ნუსხითაც ნათელია, რამდენად სერიოზულ თეატრთან მოგვიწია შეხვედრა. იშვიათია ისეთი დასი, რომლის აფიშას ერთდროულად ამშვენებდეს ეროვნულ მწერლობასთან ერთად შექსპირი, იბსენი, ჩეხოვი, გორკი... ჩემთვის ნიშნული გახლავთ ეს მოსაზრება. სოხუმელთა მოქმედ რეპერტუარში ოცზე მეტი სპექტაკლია, რაც ასეთ იშვიათობას წარმოადგენს. სპექტაკლის შენახვის კულტურა თავისთავად ძალზე მნიშვნელოვანია, იმის დასტურადაც გამოდგება, რომ დასი სერიოზულად უდგება თავის ნამუშევარს. ისიც აღსანიშნავია, რომ ამგვარი დამოკიდებულებით მსახიობები გამუდმებულად „ფორმში“ არიან და თანაც თითქმის ყოველი მათგანი აქტიურადაა დასაქმებული. საქართველოში არცთუ იშვიათია თეატრი, რომლის რეპერტუარში ოთხი-ხუთი დასახელების სპექტაკლია, ხოლო პრემიერათა რიცხვი მცირეა; წარმოდგენები კი იშვიათად უძლებენ რამდენიმე სეზონს. ამ მხრივაც გამოირჩეულია სოხუმის ქართული თეატრი. ისიც უნდა ითქვას, რომ უფროსი და საშუალო თაობის მსახიობთა გვერდით ახალგაზრდებიც თვალსაჩინო ნამუშევრებით გამოირჩევიან. განა ბევრია ჩვენში თეატრი, სადაც ექვსი სეზონის მანძილზე ახალგაზრდა მსახიობებს ამდენ საინტერესო ავტორთან მოუხდათ შეხვედრა. ამჭრად ერთ მაგალითს მოუხსნობ: მეექვსე სეზონია, რაც ლილი ხუროთი ამ დასის წევრია, ხოლო მისი ბიოგრაფია ასეთი როლებითაა უკვე გამდიდრებული: ქესიკა („ვენიციელი ვაჟარი“), შორენა („დიდოსტატის მარჯვენა“), ელიზა დულიტილი („პიგმალონი“). ნინა

ზარეჩნაია („თოლია“), ნასტია („ფსიქერზე“), ოქსანა („ბოშები“)... ექვსი სეზონი და ექვსი მთავარი პერსონაჟი! განა მრავალადაა ყანაში ისეთი დასი, რომელთა შორის თუნდაც რამდენიმეს ასეთი რეპერტუარი ჰქონდეს? არ თქმა უნდა, ყოველი სპექტაკლი ერთი ხარისხისა არ არის, არც ყოველი როლი შესრულებული მაღალმატერულ დონეზე. ამ შემთხვევაში მდიდარი და გეგმაზომიერი სარეპერტუარო პოლიტიკა აღნიშვნის ღირსი. ამაზე გაამახვილეს ყურადღება ლიტველმა კოლეგებმაც.

ცალკეული სპექტაკლების თაობაზე თეატრმკოდნეებს რადიკალურად საპირისპირო მოსაზრება არ გამოუთქვამთ, ამჭრად რამდენიმე მათგანის აზრს გავაცნობთ:

ა. ზაბიანსკენ: — ჩემი გამოსვლა მიწა და ვიწყო ისტორიული სპექტაკლით „დიდოსტატის მარჯვენა“, ეს არის გრანდიოზული წარმოდგენა თავისი ფორმით და სტრუქტურული სირთულით. მომეწონა სათეატრო ესთეტიკა და სამსახიობო შესრულება. გრძნობათა სიმართლე და გულწრფელობა ძნელი მისაღწევია ასეთ სპექტაკლებში. ისტორიული თემატიკის სასცენო ინტერპრეტაციის დროს მსახიობები ხშირად კარგავენ სიმართლის გრძნობას და ზოგჯერ სიყალბე ისაღებენ სცენაზე. ისიც ხშირად ხდება, რომ აქტიორები კარგავენ ზომიერების გრძნობას და ემოციათა სიჭარბე აზრის სიმახვილეს ფარავს. სპექტაკლში ეს პრობლემა საერთოდ მოხსნილია. ძალზე მომეწონა დიმიტრი ჭაიანის გიორგი მეფე, მან დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მაყურებელზე. ისიც უნდა ითქვას, რომ ახლა ლიტველი ხალხის ეროვნული თვითშეგნება აღმავლობას განიცდის. ხომ ხედავთ, მოსახლეობა ქუჩებშია გამოსული და თავგამოდებით იცავს თავის კონსტრუქციურ უფლებებს. ამიტომაც ყოველი ეროვნული გმირის გამოჩენა მაყურებელზე ემოციურადაც მოქმედებს. მით უფრო, როცა ეს სახელმწიფოს მმართველია და იგი იბრძვის ხალხის გაერთიანებისათვის. ეს კი ახლა ძალზე მნიშვნელოვანია აღამიანთა კონსოლიდაციისათვის. აქტიორული გარდასახვის იშვიათ ოსტატობას ავლენს გიორგი რატიანი ფარსმან სპარსის როლში. საერთოდ კი, ვფიქრობ, ეს თეატრი ძალზე თვითმყოფადი და მონოლითურია. და თუ მე მხოლოდ ორი მსახიობი გამოვყავი, არ ნიშნავს, რომ დანარჩენების

შესრულება დიდ შეფასებას არ იმსახურებს. ეს ანსამბლური დასია.

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ირენა ალექსაიტი:

— ძალზე მომწონს თქვენი თეატრის აქტიორული სკოლა, საერთოდ ქართული სამსახიობო სკოლა, რომლის ღირსეული წარმომადგენლები, როგორც ჩანს, სოხუმელებიც არიან. მომწონს თქვენი მსახიობები ალალი სიმართლით, ფსიქოლოგიური სიმსუბუქით, თამაშის მანერით, მომხიბლავი არტისტიზმით. ქართველ მსახიობებს საერთოდ ახასიათებთ დიდი ემოციურობა, ამით კი ადვილად ახერხებენ მაყურებლის მონუსხვას. არცთუ ისე ხშირად იდგება მსოფლიო სცენაზე „ვენეციელი ვაჟარი“, ამიტომაც დიდი ინტერესით მოველოდი სპექტაკლს. ჩემი აზრით ეს არის ისტორიულ-რომანტიკული ინტერპრეტაცია. სპექტაკლში შაილოკის ხაზი დამოუკიდებლად არსებობს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ გოგი ქავთარაძე თამაშობს მონო-სპექტაკლს თავისი დამოუკიდებელი სიმართლით. უქმარისობის გრძნობას ბადებს სცენოგრაფია. მიმაჩნია, რომ სადადგომო ხერხი და სპექტაკლის საერთო გადაწყვეტა მაინც არქაულია. ასე ხომ ორი ათეული წლის წინათ დგამდნენ წარმოდგენებს. ამიტომაც სრულიად თვალსაჩინოდ გამოიკვეთა გოგი ქავთარაძის თამაში. ჩემი ფიქრით იგი ორი სათეატრო ერეტიკის ზღვარზე ასრულებს შაილოკს, მთავარი კი ის ვახლავთ, რომ მსახიობი თამაშობს აბსტრაქტულ პერსონაჟს კი არა, ჩვენს წარმოდგენას კი არა შაილოკზე, არამედ კონკრეტულ ადამიანს, საკმაოდ ძლიერს. გვიჩვენებს ამ მონოლითური პერსონაჟის კრახს. ჩვენ ვხედავთ, როგორ იმსხვრევა გოროზი შაილოკი, როგორ ეწირება თავისივე გაგებით გაფეტიშებულ „ღირსებას“. ეს ვგონებ, ახლებური და საინტერესო მიდგომაა. ამიტომაც ჩემთვის მაინც მნიშვნელოვანი გახლავთ ეს სპექტაკლი. ლიტველი სცენის ოსტატები ძალზე დიდ სიფრთხილეს იჩენენ და ამიტომაცაა, რომ შექსპირის დრამატურგია ვერ შეაქვთ რეპერტუარში. თქვენ კი, საერთოდ ქართული თეატრი მაქვს მხედველობაში, სრ კრთით შექსპირის გენიის წინაშე. რაღაც თავისუფლებასაც გრძნობთ და შეიძლება გამომწვევადაც ეპყრობით მას. თქვენ ქედმოხრილნი არ დგახართ შექსპირის წინაშე და ეს მიმაჩნია ყველაზე დიდ მიღწევად. მხიბლავს თქვენი შეგნებული ჭიდილი

გენიოსთან. ალბათ, ამიტომაც ხშირად იმარჯვებთ. გაბედულად, ვიტყვოდი, გაუგონარად სითამამითაც კი მიუდგა თეატრი ჩეხოვსა და გორკისაც. სიმართლე გითხრათ, სპექტაკლი „ფსკერზე“ რომ დაიწყო, ვიფიქრე ეს რა ხდება, სადა ვართ-მეთქი. მაგრამ თანდათან ისეთი ატმოსფერო შეიქმნა, ისეთი დატვირთვი თამაშობდნენ მსახიობები, აქაც და „თოლიაშიც“, რომ ველარც კი ვგრძნობდი თუკი რამ შეიცვალა დრამატურგიაში. თქვენ ღრმად გაიაზრეთ ჩეხოვიც და გორკიც, იმდენად ზუსტად შეხვმიანეთ თანამედროვე ცხოვრებას, ისეთი ძალით შეანჯღრით ინტელიგენცია, რომ ალბათ ყველაზე პედანტი კრიტიკოსიც კი დიდად არ გაგინაწყენდებოდა ასეთი ადაპტირებული ვარიანტისთვის. თქვენ სერიოზული დასი ხართ და ჩვენ უთუოდ ანგარიში უნდა გავუწიოთ ამ სითამამეს, რომელიც თეატრის ძალზე საგულსხმო პოზიციაში წარმოშვა. და როცა ვნახე „ბრძოლა ტახტისათვის“, საბოლოოდ დავრწმუნდი, რომ ეს თეატრი საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველაზე მნიშვნელოვან ასპექტს აგნებს და ისიც იცის, რისი მიღწევა უნდა. „ბრძოლა ტახტისათვის“ — საუკეთესო, ღრმა და ძალზე თანადროული სპექტაკლია. კეშმარიტად ოსტატების შექმნილი. რეჟისორი გოგი ქავთარაძე თითქოს იმდენად სადადგომო სელებით არ არის დაკავებული, რამდენადაც აზრის ლოგიკური განვითარებით. იმ წუთებში კი ისე ღრმად ხარ შეჭრილი სცენურ მოქმედებაში, რომ აღარ უეკრადები როგორი ხერხით აღწევენ რეჟისორი და მსახიობები აზრის ასეთ სიმახვილეს და გამომსახველ საშუალებათა ასეთ სინატიფეს. ვფიქრობ, ეს მაინც მამაკაცური დასია. ძლიერნი, მომხიბლავნი და ვაჟკაცურნი არიან მათი პერსონაჟები. მიჭირს მათი გვარების გამოთქმა, მაგრამ მაინც უნდა შევძლო: ჭიანი, პაჭკორია, ბექაური, რატინი, ვაჩეჩილაძე, ყოლბაია, არღელიანი, სირაძე და ახალგაზრდები: ბრეკაშვილი, ფერცულიანი, ფარცვანია, სოლომონია და სხვანი, მთელი დასი. მომხიბვლელია თქვენი თავისუფალი გაქანება, კეშმარიტი არტისტიზმი სპექტაკლში „ერთი ცის ქვეშ“. მიუხედავად „ბოშების“ ძალზე მომგებიანი სასცენო სახიერებისა, მაინც „პელადოსი“ უფრო ღრმა სპექტაკლი მგონია. საერთოდ კი ჩემთვის ძვირფასია ყოველივე საოცრული, მიტაცებს და მხიბლავს ნაციონალური კულტურის წინააღმდეგ ფესვებით დაკავშირებული სანახაობა.



ამიტომაც მონუსხული ვარ ქართული აქტიონური სკოლით. თქვენი მსახიობების იერი ბიზანტიური ხატებიდან წარმოსდგა თითქოს, თუმცა შეიძლება ეს სრულყოფილი შედარება არც არის. როცა სცენაზე გამოდიან თმა-შევერცხლილი მსახიობები: ჩუბინიძე, ბოლქვაძე, შედანი, ყიფიანი, თოფურიძე, კალანდაძე, მასხულია, რობაქიძე, საშუალო თაობაც — უკრებიშვილი, მეგრელიძე, — ცრემლი მერევა იმის გამო, რომ იშვიათია თეატრი, რომელიც ასე უფრთხილდება ლეგს უფროს თაობას, ახერხებდეს თაობათა შეკავშირებას, ესეც კულტურის ნიშანია. ამ პარამონისათვის კიდევ ერთხელ გიხდით მადლობას და კვლავ გელით ლიტვაში.

**დრამატურგი და კრიტიკოსი გრეგინა მარეცაიტი:** უკანასკნელ ხანს რამდენიმე ქართულ თეატრს გავეცანი: რუსთაველის, მარჯანიშვილის, კინომსახიობთა, მარიონეტების თეატრებს. ასე თუ ისე წარმოდგენა მაქვს ქართულ სასცენო ხელოვნებაზე. თამამად შემიძლია აღვნიშნო, რომ ქართული თეატრი ძალზე მნიშვნელოვან პრობლემებს წყვეტს, როგორც მოქალაქეობრივი კონცეფციის თვალსაზრისით, ასევე წმინდა შემოქმედებით ასპექტებითაც. კინომსახიობთა თეატრმა ლიტვაში შექმნა ნამდვილი დღესასწაული. და როცა გავიგეთ, რომ გოგი ჯავთარაძე მიხილ თუმანიშვილის მოწაფეა, ჩვენ ასევე საზეიმო განცდისათვის მოვემზადეთ. საერთო შთაბეჭდილება ასეთი შემეძვნა: ეს არის ძალზე საინტერესო დასი, საგულისხმო მოქალაქეობრივი პოზიციით, შემოქმედებითი მრწამსით და გულწრფელობით. მეორე კი ის გახლავთ, რომ მსახიობები ძალზე პლასტიკური არიან და მათი ზემოქმედების ძალა ერთიანობაშია. ეს თანხმიერება ყველაფერში ჩანს: სპექტაკლის იდეის განსაზღვრაში, ამ მიზნისათვის ბრძოლის ხერხში, სასცენო ურთიერთობაში, დიალოგის კულტურაში, მთავარი და ეპიზოდური როლების თანაგანცდის სახეობაში. ამიტომაც მთლიანი და შთამბეჭდავია თქვენი წარმოდგენები.

დიდი ზემოქმედება მოახდინა ჩემზე სპექტაკლმა „ფსკერზე“. პირველი შთაბეჭდილება გამოვგნებდი იყო. უჩვეულო გადაწყვეტამ, აზრის სიმამხილემ, მსახიობურმა შესრულებამ მოსვენება დამაკარგვინა. მაგრამ ახლა ერთი მოსაზრებაც მინდა გავიზიაროთ. ჩვენ ლიტვის საზოგადოებრივი ცხოვრების აღმავლობის, აქტიურობის ეპოქაში გავეცანიით ამ

სპექტაკლს და ამიტომაც ცოტა პესიმისტურად მომჩვენა იგი. როცა გავიგე, რომ სამი წლის წინათ განახორციელეთ მისი დადგმა, ყველაფერს მივხვდი. მაგრამ მაინც მინდა გულახდილი ვიყო, თქვენი პირდაპირობა და პირუთვნელობა ამის უფლებას მძლევს. წმინდა პროფესიული თვალსაზრისით მოხიბლული ვარ და იმასაც ვფიქრობ, ადრე რატომ არ მომეცა სპექტაკლის ნახვის საშუალება, მაგრამ, როგორც ლიტველ მოქალაქეს, ცოტა დამაკლდა მაყორული განწყობა. მთელი ჩვენი ინტელიგენცია ახლა ერთად, ერთ მუჟად შეერულია, შემართული და აქტიური. შემოქმედებითი ინტელიგენციის ასეთმა წარმოჩენამ, მისმა შინაგანმა დაცემამ — გუშინდელი დღე გამახსენა, და ამჟამად მე არ მინდა მასზე გავამახვილო ჩემი ყურადღება, მე მინდა აქტიურობის რწმენით აღვსილი წინ ვიყურებოდე. შესაძლებელია ძალზე სუბიექტურია ამგვარი აღქმა, მით უფრო, რომ თავად სანახაობამ იდილი ზემოქმედება მოახდინა ჩემზე. ვეშმარტივდ შემიძნა პირველი მოქმედების ფინალმა. აქ მკვეთრად გამოვლინდა ადამიანის სიკვდილის თემა. სრულიად ნათელია, რომ ადამიანი — ყველაზე ფასეულია, სიცოცხლე — უმადლესი ჯილდო, ხოლო ადამიანური ურთიერთობანი — ყველაზე სათუთი. შინაგანად დამუხტული არიან პერსონაჟები და ჩნდება ნამდვილი ტკივილი ადამიანის ბედის მიმართ. „თოლისას“ მხატვრულმა გააზრებამაც, ერთხელ კიდევ დამაფიქრა ადამიანის ბედზე თანამედროვე უსულგულო სამყაროში. ლუკას როლი კი, ვფიქრობ, ცოტა გაურკვეველი აღმოჩნდა. „ერთი ცის ქვეშ“ — მსახიობების სასცენო თავისუფლებისა და იმპროვიზაციის ზეიშია. გამიკვირდა კიდევ, რომ მსახიობები ასე ოსტატურად ასრულებენ ბოშურ სიმღერებსა და ცეკვებს. ადამიანურობისა და ურთიერთგაგების იდეამ, ურთიერთსიამოვნებისა და თანადგომის რწმენამ იმდენად მომიხიბლა, რომ ვთვლი, ასეთი სპექტაკლები ახლა ძალზე თანადროულია. მადლობელი ვარ იმ ფიქრიანი სიხარულისთვის, რაც განმაცდევინეთ. კიდევ ერთხელ აღმეძრა დაუოკებელი ინტერესი ქართული კულტურისადმი, საერთოდ ქართველი ერის ფენომენისადმი. მოხიბლული ვარ, რომ ასეთები ხართ.

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, მარკას პეტუხაუსკასი:

— სამწუხაროდ, მე ვერ შევძელი ყველა (გაგრძელება 80-ე გვ.)





ნატურმორტი

## პირველი პერსონალური

ეთერ ციციშვილი

პეიზაჟი



ელენე ახვლედიანის სტუ-  
მარტოყვარე სახლ-მუზეუმში, სა-  
დაც დროდადრო ქართველ მხატ-  
ვართა ნამუშევრების კამერული  
გამოფენები იწყობა ხოლმე, ამას  
წინათ დამთვლიერებლები შარაბ  
ხოლოავას პირველ პერსონალურ  
გამოფენას გაეცვენენ. ამ ექსპოზი-  
ციამდე ხოლოავას შემოქმედებ-  
ას არ ვიცნობდი, ჩემს წინ იდგა  
მოკრძალებული, თავმდაბალი, სა-  
სიამოვნო გარეგნობის ახალგაზრ-  
და კაცი. ჩანს, შემოქმედებით მო-  
ნაცემებთან ერთად, მისმა პიროვ-  
ნულმა თვისებებმაც მოხიზლა ელ-  
ენე ახვლედიანი. ელენემ შეიკედ-  
ლა თავის სახელოსნოში ახალგაზრ-  
და მხატვარი და ხელი გაუმარ-  
თა, სანამ იგი დამოუკიდებელ  
გზაზე გავიღოდა.

ზუგდიდელმა კაბუკმა 1971

წილს დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტი, კინოს მხატვრის, სცენოგრაფის სპეციალიზით. მისმა სადიპლომო ნამუშევარმა, ლეო ქიაჩელი „გვადი ბიგვას“ დასურათებამ (ფერადი ლინოგრაფიურა) მაღალი შეფასება დაიმსახურა. აკადემიის დამთავრების შემდეგ მხატვარი მრავალი წლის მანძილზე მუშაობდა კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“.

მარაბ ზოქოლავას შემოქმედება მრავალმხრივია, ხასიათდება ფართო ძიებებით, თემის შესატყვისად, — მანერისა და სტილის სხვადასხვაობით. რაც მთავარია, ზოქოლავას ნამუშევრები ეროვნულად გამომსახველია. მათში იგრძნობა მშობლიური ბუნებისა და აღმიანებისადმი დიდი სიუყვარული. სხვადასხვა მასალით შესრულებული პორტრეტები, ნატურმორტები, პეიზაჟები, თემატური ტილოები მოწმობს ავტორის ფართო შემოქმედებით ინტერესებს, ამასთან, პლასტიკურ მიზნებებსა და გაბედულ გადაწყვეტებს. კომპოზიციური სრულყოფის გრძნობა, შუქ-ჩრდილის კონტრასტების სილამაზის გაცნა და ფერადოვანი აქცენტების განლაგების უნარი, — ყოველივე ეს განაპირობებს ამ ნამუშევრების ემოციურ გამომსახველობას.

მხატვარი საკუთარ, საიდუმლო სახვით-ტიქნიკურ ხერხებსაც ფლობს, რაც განსაკუთრებით გრაფიკულ ნაწარმოებებში მუდამ აღემატება. ზოქოლავა ხშირად მონაწილეობს სამხატვრო გამოფენებზე. 1976 წელს იაპონიაში მოწუბილ გამოფენა-გაყიდვაზე მისი რამდენიმე ნამუშევარი შეიძინეს, არაერთხელ იყო აღნიშნული ჭილღოებით საქავშირო გამოფენებზე წარმოდგენილი ფერწერული ტილოები.

მხატვარი მადლიერებით იხსენებს თავის მასწავლებლებს — დიმიტრი თაყაიშვილს, ფარნაოზ ლაიაშვილს, გივი გიგაურს... უსაზღვროდ ემადლიერება იღვწე ახვლიდიანს, რომელმაც ადვილი მიუჩინა თავის სახელოსნოში, მელი შეუწყო მის დაოსტატებასა და შემოქმედებით ჩამოყალიბებას. თავისი პირველი პერსონალური გამოფენაც მხატვარმა ქალბატონ ელენეს, მის ხსოვნას უძღვნა.



შოი მღვიმე



წარსულის ნაიარები

სპექტაკლის ნახვა. სხვებთან ერთად ტელევიზორის ვუყურებდი. ხომ იცით, რაოდენ დიდია ახლა საზოგადოებრივი აქტივობა. ახლა მთელი ლიტვა ამ ამბებში ცხოვრობს. უნდა გავგიგოთ, თუმცა ძალზე მწყინს, რომ ბევრმა ჩვენთაგანმა მოიკლო იმ სიხარულის განცდა, რასაც თქვენი ხელოვნება ბადებს. აქამდე არ ვიცნობდი თქვენს თეატრს, თუმცა საერთოდ ქართულ კულტურაზე წარმოდგენა მაქვს. მით უფრო დიდი იყო ჩემი დაინტერესება, რომ თქვენი ხელმძღვანელი მიხეილ თუმანიშვილის მოწაფეა; ხალხი ლიტვაში ბატონი მიხეილი უდიდესი ავტორიტეტით სარგებლობს. როცა აფიშას გადავავლე თვალი, გავვოცდი: გამსახურდია, დუმბაძე, შექსპირი, ჩეხოვი, გორკი, იბსენი... ერთი სათეატრო კოლექტივისათვის, თუ კომპარტიად ნიჟინის მსახიობები არ ჰყავს, შეუძლებელია ასეთი რეპერტუარითა და შევიდებმა. საერთო შთაბეჭდილება ასეთია: ჩვენ მოგვიხდა ცოცხალ თეატრთან შეხვედრა, სისხლბორცით აღვსილი დასის გაცნობა. ასეთი თეატრები მრავლად არ მეგულება. ამ თვისებებით ბატონი გოგი ნამდვილად მიხეილ თუმანიშვილის მემკვიდრეა. რეალურად ვიგრძენი რას ნიშნავს იყო ოსტატის შეგირდი, თუმცა თქვენი თეატრი არ ჰგავს მასწავლებლის თეატრს. ეს კი ქართული სასცენო ხელოვნების მრავალსახეობაზე მეტყველებს. აქტიორული შესრულება აქ ადის ისეთ სიმალეზე, თუმანიშვილის მსახიობები რომ ქმნიან. კარგად გამოვით, ჩემთვის ახლა ქართული სათეატრო ხელოვნების საზოგადოებრივი თუმანიშვილის შემოქმედება და ამიტომაც მინდა შეფასების კრიტერიუმად სწორად მისი ოსტატობა ვაგისხადო. თქვენი თეატრი მოქმედებს, იბრძვის, გვეკამათება, რაღაცას ანგრევს, რაღაცას აშენებს — ეს არის პოზიციისა და წმინდა პროფესიული ამოცანების შერწყმით აშენებული სრულიად ნათელი „სათეატრო სამყარო“, ცხოვრებისეული სიმართლე და ცხოველი თეატრლობა ისეთ ორგანულ კავშირშია, როცა „უბრალოდ“ იდეა თავისთავად მეტყველებს: „თეატრი—თეატრია!“... სადღეისოდ მნიშვნელოვანი მსოფლშეგრძნების, სადღეისო პრობლემათა შთაწვდომის, სიღრმისეული აღქმისა და ფერადოვანი საშუალებებით წარმოჩენის მიზანი თქვენს სპექტაკლებში მიღწეულია. ეს სერიოზული თეატრია, რომელსაც შეგიძლია ეკამათო, რაიმე არ გაიზიარო, არ მი-

ილო, მაგრამ რომლისაც გჭერა, რომელიც პატიოსანია თავის ძიებებში. არაჩვეულებრივია „ფსკერზე“. შემძრა ასე მკვეთრად და დაუნდობლად ინტელიგენციის ხვედრის წარმოჩენამ, თუმცა კამათს იწვევს ლუკას როლის გააზრება.

თუ ასეთი თანადროული აღმოჩნდებოდა იბსენის პიესა, არ მეგონა. სპექტაკლი თავისი პოზიციით, აქტიორული განსახიერებებით, რეჟისორული ფანტაზიით — ჩვენი დღეები-სათვის მგონია გამოწვეული. არის რაღაც შინაგანი კავშირი გიორგი მეფესა და ჰოკონს შორის. მე მითხრეს, რომ ორივე გმირს დიმიტრი ჭაიანი თამაშობს. ვფიქრობ, ესეც შორს გამოწვეული აქციაა. ქვეთარაძე ამითაც ისკრის მიზანში, მით უფრო, რომ ასეთი შესანიშნავი მსახიობი ეგულება დასში. როცა ქართულ ფილმებს ვუყურებ, მაოცებს „ჩვეულებრივად“ აღმოცენებული უდიდესი დამიანური სითბო, სიყვარულის დიდებული უნარი, უღრმესი ეროვნული ტკივილის ძალდაუტანებელი შეგჩერება ინტერნაციონალურ პრობლემებთან. ამ წმინდა ზრახვებით ერთიანდებიან ქართული ფილმები და სპექტაკლები. ჩემთვის ახლა, ამ კონტექსტში, ძალზე თვითმყოფადი ხელოვნებით, გამოირჩევა სოხუმის თეატრიც. როცა „ერთი ცის ქვეშ“ ვნახე, კიდევ ერთხელ დავფიქრდი, მაინც საიდან მოემართება კაცთმოყვარეობის ყოვლისშემძლე მუხტი, ასე რომ აღავსებს თქვენს ერს. ხალხის სულიერი კულტურის წილიდან მოემართება ეს სხივი და შესაძლებელია თქვენი სილაღეც აქ იღებს დასაბამს. ამ სილაღემ, თავისუფლებამ, გახლებამ, სითამამემ არ შეიძლება არ დაგატყვევოს. როგორ მღერიან და ცეკვავენ მსახიობები! ნუ მიწყენთ თუ სწორად ვერ გამოვთქვამ გვარებს: შამფრანი, ხურთი, ქანტურია... ძაძამიას ცეკვა ბირდაპირ მოგიზიგებე კოკონს ჰგავს. სამნი რომ ასრულებენ: ძაძამია, ხურთი (ნანა — ნ. ა.), კაცია; ან ფოცხვერია, ანდა შამფრანი და ელერდაშვილი რომ მღერიან... ეს პროფესიული მოცეკვავენი და მომღერლები მეგონა, მიუხედავად იმისა, რომ ჩემმა მეგობარმა ნათელამ, მითხრა — არავითარი მოწვეული ანსამბლი, მსახიობები თვითონ ასრულებენ ბოშურ ცეკვებსა და სიმღერებსო. და ამ ფონზე ბრეკაშვილის იანგული! დრამატიზმის ასეთი ბუნებრივი გამოხატვა! ამ ორივე ნოველაში თითოეული მსახიობი თავით ტერფამდე არტისტიზმის მგზნებარებას აფრქვევს,



აზარტულადაა გადაშვებული ვნების ოკეანეში. მაშინაც კი მესმის მუსიკა, როცა არ მღერიან, მაშინაც კი ცეკვავენ, როცა გრაციოზულად გადადიან ერთი კუთხიდან მეორეში. ეს არის საერთო სათეატრო კულტურა, ძალზე ეროვნული და თვითმყოფადი. ამაშია თქვენი ძალა, ზემოქმედების დიდი დიაპაზონი. იშვიათად მინახავს, რომ მასობრივ სცენებში მსახიობები ასე პროფესიული თავდალებით, მთელის პასუხისმგებლობით მუშაობდნენ. არც ერთი სტატიტი — ყველა მოქმედებს, ყველა ჩართულია სასცენო ქმედებაში, ამიტომაც ყოველი მათგანი გამახსოვრდება. ესეც სათეატრო კულტურის ნიშანია. ასეთი ტრადიციისა და კულტურის თეატრი ყოველთვის გიზიდავს და მე მღელვარედ ველი თქვენს თეატრს ლიტვაში.

ასე დასრულდა შეხვედრა ლიტველ კრიტიკოსებთან. ერთი სპექტაკლის შემოსავალი კოლექტივმა გადარიცხა ლიტვის სახალხო მოძრაობის ფონდში...

20 ნოემბერს სოხუმელებმა პირველი სპექტაკლი უჩვენეს რიგელებს. ლატვიელი ხალხი მღელვარედ აღნიშნავდა თავის ეროვნულ დღესასწაულს. მოსახლეობა ქუჩებსა და მოედნებზე იყო გამოფენილი. კონსტიტუციის პროექტს საჯაროდ განიხილავდა. აზრთა მიმოქცევა მწვავედ მიმდინარეობდა. რიგაშიც ვგრძნობდით საზოგადოებრივი ცხოვრების გამოცოცლებას, საჯაროობის ატმოსფეროს, რესპუბლიკის სოციალურ-პოლიტიკურ მომავალზე განსჯის სიმძაფრეს. ერთი სპექტაკლის შემოსავალი თეატრმა გადარიცხა ლატვიის სახალხო ფრონტის ფონდში.

ასეთ მშფოთვარე დღეებში შემოქმედებითი კოლექტივი ქართული თეატრის და საერთოდ ქართველი ერის პრესტიჟს იცავდა ბალტიისპირეთის რესპუბლიკებში. ღირსებით აღსავსე გახლდათ მათი საგასტროლო მოგზაურობა.

დადგა ნოემბრის უკანასკნელი კვირა და საქართველოში მიმდინარე პროცესებმა დიდად ჩაგვაფიქრა. სრულიად გასაგები იყო ჩვენი მღელვარება. ტელეფონს ვიყავით მიჩაპკული. ტელეფონისტები სწრაფად გვაერთებდნენ თბილისთან და სოხუმთან. ტელევიზიით გვიჩვენეს საქართველოს მთავრობის სასახლე და მის მისაღვლომებთან მიწაზე მსხდომი ახალგაზრდები. შემოქმედებითი კოლექტივი გაათმავებულ პასუხისმგებლობას

გრძნობდა. ინტერესი ქართული თეატრისადმი გაიზარდა. ქუჩაში ქართველ მსახიობებს სცნობდნენ და საგანგებო პატივით ეპყრობოდნენ. რიგაში მცხოვრები ჩვენი ახალგაზრდა თანამემამულენი ყოველ საღამოს დარბაზში იხსდნენ და თანადგომას გვიცხადებდნენ.

29 ნოემბერს შეებით ამოვისუნთქეთ. ეს პირველი დღე იყო, როდესაც სპექტაკლის შემდეგ გოგი ქავთარაძის ნომერში შევიკრიბეთ. უკანასკნელი ერთი კვირის დაძაბული ცხოვრების შემდეგ პირველად შემოვეუსხედით მაგიდას.

1 დეკემბერს ლატვიის თეატრის მოღვაწეთა კავშირმა შეხვედრა მოუწყო სოხუმის ქართული თეატრის შემოქმედებით კოლექტივს. გაიზარდა ძალზე საინტერესო საუბარი.

ამ განხილვამ ქეშმარიტი სიამოვნება განაცდევინა შემოქმედებით კოლექტივს. გაცუნობთ რამდენიმე მათგანის მოსახურობას.

#### კრიტიკოსი ედმუნდ ზაბისი:

თავიდანვე უნდა აღვნიშნო, რომ მთელი ჩემი ადამიანური და პროფესიული არსებით მიგულეთ თქვენი მეგობრად. მეტი არაფერი შემიძლია შემოგთავაზოთ იმ განცდის სანაცვლოდ, რომლითაც აღვსილი ვიყავი ამ დღეებში. იმიტომ კი არა, რომ ყველაფერი მომწონდა. არა! იმიტომ, რომ უმთავრესში პატიოსანნი ხართ და ამან მომნუსხა. თქვენი შემოქმედებით იმდენად ახლოს აღმოჩნდით ჩემთან, რომ ქეშმარიტი თანამზრახველი გავხდი თქვენი. ყოველი პრობლემა, რომელიც წამოჭერილი, აქტუალური და მნიშვნელოვანია, მათ უფრო დღეს, როდესაც ასეთი ეროვნული თვითშეგნების ამაღლების მოქმენი ვართ. მთავარია, რომ თეატრი ცხოვრობს დღევანდელი პრობლემებით, აქვს თავისი მრწამსი, სამყაროს განჭვრეტის საკუთარი სავალთვალო კოში, დაბოლოს კარგად აქვს შეგნებული თავისი მოქალაქეობრივი ვალდებულება. თეატრს გაცნობიერებულნი აქვს როგორც უნდა ემსახუროს ერს და ისიც გააზრებულია, როგორ უნდა შეეხმიანოს იმ გლობალურ საკითხებს, ყოველ ჭანსაღად მოაზროვნე ადამიანს რომ აღუღვებს. თქვენს საინტერესო რეპერტუარს ერთი გამკოლი აზრი აერთიანებს: ერის ბედზე დაფიქრება და მყურებლის სამოქმედოდ აღგზნება. თქვენი იცით რა უნდა უთხრათ ხალხს, იცით რისკენ უნდა მოუწოდოთ მყურებელს. ეს ქეშმარიტი ეროვნული თეატრია, თავისი საკაცობ-

რიო სულსკვეთებით კი — თანამედროვე შემოქმედებითი ინტელიგენციის ვალია ეს-  
მოდეს და გამოხატოს ერის, შემდეგ მსოფ-  
ლიო საზოგადოებრიობის პრობლემები, საკუ-  
თარი ეროვნული კულტურის ფესვები არ გა-  
დაქრას და ისე შეეისტიყვოს მოარულ სათე-  
ატრო იღებეს. თქვენ დინჯად მიემართებით  
ამ გზაზე. მოხიბლული ვარ ამით. თქვენ დაუნ-  
დობლბიცი ხართ სიმართლის წარმოჩენაში,  
შეუბრალებლნიც საკუთარი თავის მიმართ.  
თქვენ იწრაფვით ახსნათ სინამდვილე, მა-  
გრამ არ ცდილობთ გაამართლოთ მისი ყოვე-  
ლი მხარე. თქვენ სრულყოფილი სამყაროს კი  
არ წარმოქმნით, არამედ სრულყოფილებისა-  
კენ სწრაფვას გვიმძაფრებთ. თქვენ კრიტიკუ-  
ლად უდგებით სინამდვილეს, რათა მოქმე-  
დების სურვილით ალაგზნოთ მაყურებელი.  
თქვენ დაუფარავად ამხელთ კრიზისს სოცია-  
ლურს, პოლიტიკურს, ზნეობრივს, სულიერს,  
და იმ გზასაც მიანიშნებთ, აქ კრიტიკული სი-  
ტუაციიდან რომ უნდა გაიყუდონ ადამიანი.  
ასეთია საერთო შთაბეჭდილება. ჩემთვის ყვე-  
ლაზე საინტერესო სპექტაკლად რჩება „ფსკე-  
რზე“, თავისი თამამი რეჟისორული ინტერ-  
პრეტაციით. აქ მთლიანად წარმოჩინდა აქტი-  
ორული ძალა. ერთი შეხედვით უბრალო, ჩვე-  
ულდროივი საუბარი და... უნებურად მთლიანად  
ვევლობი ემოციურსა და დამატულ გორკის  
„დღევანდელ სამყაროში“. მსახიობთა მრავ-  
ალპლანიანი შესრულებით გამოირჩევა  
„ბრძოლა ტახტისათვის“, რომელმაც ნამდვი-  
ლი სიხარულის წუთები განმაცდევინა. ეს არ-  
ის მომხიბვლელი, კულტურული, მდიდარი  
ტრადიციების მქონე თეატრი.

### კრიტიკოსი საულიტე გუნდგა:

— დიდი სიხარული განმაცდევინა თქვენმა  
ხელოვნებამ. დავრწმუნებ, რომ ჩვენი ხალ-  
ხების ბედი ერთმანეთს ჰგავს. შესაძლოა, აში-  
ტომაც განსაკუთრებული ინტერესით გავცა-  
ნი ისტორიულ თემაზე დადგმულ „დიდოსტა-  
ტის მარჯვენას“, მსახიობების ჩინებულ შეს-  
რულებას. იმ ეროვნულმა ტკივილებმა, რაც  
თქვენს სპექტაკლებში გამოსჭვივის, სულის  
სიღრმემდე შემძრა. „ფსკერზე“ — მაღალა  
რანგის სპექტაკლია, რეჟისორული ინტერპრე-  
ტაციის წყალობით დაფიქრებულ დღეს გვიახ-  
ლოვებს გორკის გმირებს. დიდი შთაბეჭდი-  
ლება მოახდინა მერაბ ყოლბაიას თამაშმა.  
საერთოდ ახალგაზრდობა თქვენს თეატრში  
შესანიშნავად არის წარმოჩენილი, ხუროთე-

ბი, ბრეკაშვილი, ჰანტურია, ქარჩავა, ფე-  
ტულიანი, ფარცვანი, შარაბიძე... ამდენი  
საინტერესო ძალა თეატრის სიმდიდრეს მის-  
უფრო, რომ საშუალო თაობის მსახიობებთან  
ერთად რეპერტუარის სიმძიმე ამ ახალგაზრ-  
დებმაც იტვირთა. „ფსკერზე“ ანსამბლუ-  
რი სპექტაკლია ამ სიტყვის ყველაზე მაღა-  
ლი გაგებით: ჭაიანი, ბეჟაური, პაქკორია, გა-  
ჩეჩილაძე, კალანდია, პაპუაშვილი, ბაბლიძე,  
წერდიანი, სიგუა, ქარჩავა უკვე აღნიშნული  
ახალგაზრდები — ამდენი საინტერესოდ შეს-  
რულებული როლი... ისინი მთლიანობაში ერ-  
წყობიან ერთმანეთს და ჩვენს თვალწინ იბადე-  
ბა საუცხოო სანახაობა. ეროვნული თვითშეგ-  
ნების ამალგებისათვის ზრუნვა, ერის გა-  
მოღვიძების, კონსოლიდაციის იდეა, თავისუ-  
ფალი სულის ჰიმნი — ამგვარი აზრი მიტრი-  
ალებს, როდესაც თქვენს წარმოდგენებს  
ვიხსენებ. ხოლო სპექტაკლში „ბრძოლა  
ტახტისათვის“ რეჟისორი მსახიობებთან ერ-  
თად უკვე კატეგორიული სიმტკიცით მოი-  
თხოვს ერთიანობას, ერის კეთილდღეობი-  
სათვის მზადყოფნას. შესანიშნავი სამეული  
ამკობს სპექტაკლს: პაქკორია, ბეჟაური, ჭაი-  
ანი. მათი შესრულება, ძალზე ლაკონური და  
სახიერი სცენოგრაფიის ფონზე (მხატვარს  
დიანა დათუკიშვილი), დიდ შთაბეჭდილებას  
ქმნის. ერთი წუთითაც ვერ ეთიშები სანახა-  
ობას. ეს მართლაც რელიგიურ ექსტაზს თუ  
შეედრება.

### კრიტიკოსი ზინაიდა დეგუნია:

მე მხოლოდ იმას დავემატებ ჩემი კოლეგე-  
ბის მოსაზრებებს, რომ ჩემი ღრმა რწმენით  
ეს არის ფილოსოფიურ კატეგორიებზე დაფი-  
ქრებული კოლექტივი. რეჟისორი ისწრა-  
ფვის ყოველი მსახიობის დაოსტატებისათვის,  
რომ „ვარსკვლავთა დასი“ შექმნას. ესეც  
ვიგრძენი. ისიც თვალნათლივ დავინახე,  
რომ რეჟისორი ერთ მთლიანობაში ხედავს  
მსოფლიოს, ხმას იმალეებს ყველა საკირბო-  
როტო საკითხზე, გლობალურად წარმოაჩენს  
სადღეისო პრობლემებს, რომელიც წინაშე  
დგას ჩვენი საუკუნე, საღად მოაზროვნე კა-  
ცობრიობა. ვხედავთ, რომ ჩვენი საუკუნე  
თვითგანადგურებისაკენ მიექანება და შემო-  
ქმედებითი ინტელიგენციის ვალია დავანა-  
ხოთ მსოფლიო საზოგადოებრიობას, რა კა-  
ტასტროფის წინაშე ვიმყოფებით, როგორმე  
ვიხსნათ სამყარო დაღუპვისაგან. თქვენ ერ-

თანინ ძალით ცდილობთ მოიხადოთ მოქალაქის ვალი. ეს არის თქვენი მოკრძალებული ვალდებულების აღსრულება. განა ეს კოტაა?

კრიტიკოსი იუკონს დაინის:

სპექტაკლი „ფსკერზე“ ჩემთვის აღმოჩენა იყო. ამ სპექტაკლმა როგორც ადამიანი და კრიტიკოსი მრავალგვარი აზრით და ემოციით გამამდიდრა. დამატყვევა რეისორის სითამამემ, სიღრმემ, მსახიობთა განცდამ და ოსტატობამ. მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლის პირველი და მეორე მოქმედების ფინალი შემადარწუნებელია, მაგრამ ამავე დროს რა უდიდეს კმაყოფილებას განვიცდით რეისორის ფანტაზიის, მსახიობთა ოსტატობის შემწვობით. მომეწონა ქავთარაძის შაილოკი. უკმარისობის გრძნობა გამიმძაფრა „ვენეციელი ვაჟის“ სცენოგრაფიამ და ქორეოგრაფიამ, სამაგიეროდ „ერთი ცის ქვეშ“ რად ღირს! იგივე მსახიობები ვერ ვიცანი. ისინი პროფესიულად ცეკვავენ და მღერიან, ეს საოცრებია. ჩემთვის სამი რამ იყო მნიშვნელოვანი: თეატრმა გვითხრა, რომ ინტელიგენცია ერის ინტელექტია, ხოლო ნიჭი მისი უზენაესი გამოხატულებაა. თეატრმა იმაზეც დაგვაფიქრა, რომ დგება დრამატული სიტუაცია და საზოგადოება უფროსის ინტელიგენციას, ნიჭს. მათ გარეშე უფრო მშვიდად შეიძლება ყოფნა ამ ამორალურ და მრისხანე სამყაროში! სასტიკი განაჩენია? მაგრამ პატიოსანი მსჯელობაა! მე ეს მომწონს. მეორე ის გახლავთ, რომ მსახიობებს შეუძლიათ თავიანთი პერსონაჟები შექმნან კემპარიტი განცდისა და თამამი, არტისტული წარმოსახვის მიჯნაზე. არც მიდრეკილება სახასიათო აღწერისადმი და არც მხოლოდ ფართო მონასმები. ჰარმონიის ძიება ამ ემოციურობისა და გონიერი განსჯის შეერთების მცდელობა. ძნელია ეს გზა, მაგრამ, ჩემი ფიქრით, მომხიბვლელი. მოხარული ვარ, რომ თეატრმა ეს გააცნობიერა. მესამე — კი ის გახლავთ, რომ ვერ ვცნობთ მსახიობებს. ყველა როლში შინაგანი თუ გარეგანი შეცვლა ძალზე ორგანულად ხდება, რაღაც იღუმალის სვლებით, სილადით. თავისუფალი და ნატიფი პლასტიკა, დახვეწილი ექსტიუალაცია, დიდებული ვოკალური მონაცემები — მათი ერთიანობა კი დიდი სასცენო კულტურაა.

ეს იციან ქართველმა მსახიობებმა. მომწონს, რომ ისინი ღირსებით ავლენენ ამ კულტურას.

კრიტიკოსი გუნა ზელტინა:

შესაძლებელია საკამათოა სპექტაკლი „თოლია“, მაგრამ აქ ძალზე კარგად წარმოჩინდა მსახიობ ქალთა გუნდი: პაპუაშვილი, ხურიტი, ბაბლიძე, პაკელიანი. ახლა მხოლოდ რამდენიმე მსახიობს დავასახელებ, რომლებმაც დიდი ზემოქმედება მოახდინეს. ვიზიარებ ჩემი კოლეგების შთაბეჭდილებებს და უკვე დასახელებულ როლებს მივუბატებ: გაჩეჩილაძე — მკვრავი სპექტაკლში „ფსკერზე“. მსახიობი ოსტატურად აერთიანებს ემოციურობას, სითბოს, ირონიას და თანაც ამას ისე „უბრალოდ“ აკეთებს, გგონია ისე, სხვათაშორის არსებობს ამ ფსკერზე. სინამდვილეში რაოდენი დრამატიზმია მის ყოველ გამოხედვაში. მახსენდება ერთი სცენა სპექტაკლიდან „ბრძოლა ტახტისათვის“. მთავარი როლების შემსრულებელთა ოსტატობაზე აქ უკვე ითქვა. ბეჭაურის, მიქაშვიძისა და ბრეკაშვილის პატარა ეპიზოდი მაქვს მხედველობაში. თითქოს პატარა ნოველა, ტრაგიკული ნოველა გათამაშდა დიდ სპექტაკლში. ამას ხომ მიღწევა უნდა! თქვენი მსახიობები დაჯილდოებულნი არიან უდიდესი სცენური მომხიბველობით. თბილად, მომხიბველად, გულთან იწყებენ თამაშს და თანდათან როგორი სიღრმით წარმოაჩენენ მოვლენათა დრამატიზმს. მაყურებელიც იცინის, ღაღაობს... მერე ცრემლნარევი ღიმილით იძირება მოვლენათა მსველელობაში. ეს ემოციური დარტყმა გაფხიზლებს და ყოველთვის დაგაფიქრებს უთავრეს ფასეულობებზე, მე ვიტყვოდი, ეს არის სულიერი განწმენდის აქტი, გამდლობთ ამისათვის.

2 დეკემბერს, გასტროლების დახურვის შემდეგ, რიგის თეატრალური საზოგადოებრიობის სახელით თეატრმცოდნე ედმუნდ ზაიხისა მიმართა დასს: „თქვენ საქართველოს ნაწილი ხართ და ჩვენ ბედნიერები ვართ, რომ სწორედ ამ დღეებში აღმოჩნდით ჩვენთან ერთად. თქვენი შესანიშნავი ხელოვნებით, სახალხო ფორმტის სოლიდარობით ჩვენ ვიგრძენით ქართველი ხალხის თანადგომა, დიდი პუმანურობა. მგზნებარე გული და ეროვნული ღირსებების ვეკატური დაცვის უნარი. მადლობას გიხდით ორმა აზროვნებისათვის,



პატოსანი პოზიციისათვის, ელვარე ხელოვნებისათვის, ძმობისა და ადამიანის სიყვარულისათვის. მადლობას გიხდით იმ წმინდა ცრემლისათვის, ახლა რომ იღვრება დარბაზში. ჩვენ ერთად ვართ. ამ დღეებში ჩვენც თქვენთან ერთად ვანეციდით დიდ მღელვარებას საქართველოში მომხდარი ამბების გამო. სოლიდარობას გიხდებთ თქვენ, ახალგაზრდობას, ინტელიგენციას, რესპუბლიკის ხელმძღვანელობას, მთელ ქართველ ერს, რომელმაც ერთხელ კიდევ დაამტკიცა — მას ძალა ერჩის დაიცვას თავისი კონსტიტუციური უფლებები. ქედს ვიხრით თქვენი ხელოვნების წინაშე. არ გემშვიდობებით, იმედს გვაქვს, ახლო მომავალში კვლავ გიხილავთ რეაში. თქვენ ააფორმაქეთ მაცურებლის სული და ღრმა კვალი დატოვებთ ჩვენს გულეში. ჩვენ აღსილი ვართ თქვენგან ბოძებული სითბოთი და იმ ნათელი სხივით, რასაც კაცთმოყვარეობა ჰქვია. გისურვებთ წარმატებას მოსკოვის ფესტივალზე და ლენინგრადში, სადაც მიემგზავრებით. მხოლოდ სიხარული და გამარჯვება იყოს თქვენი თანამგზავრი. გმადლობთ და გელით“. ტაში დიდხანს არ შეწყვეტილა. უეცრად გოგი ქავთარაძემ შეაჩერა ოვაცია და სცენაზე მყოფმა მთელმა დასმა მტკიცედ, შემართებით და უდრდესი გზებით წაიკითხა „ვეფხისტყაოსნის“ ერთი ტაევი. როცა სცენიდან გასმა „სჯობს სიცოცხლესა ნაზრახსა სიკვდილი სახელოვანი“, დარბაზი ფეხზე წამოიშარა... შესანიშნავი მთარგმნელის თამარ კვაჭაძის სიტყვები ოვაციაში ჩაიკარგა. პაუზის შემდეგ ქართველმა მსახიობებმა ლატვიურად წარმოთქვეს რაინისის სიტყვები: „იყავით მტკიცედ და გაძლიერდით მომავალი დროებისათვის!.. მხოლოდ სამართლიანობა გვიხსნის ჩვენ... მხოლოდ გენიოსს აქვს უფლება გადაწყვიტოს გლობალური საკითხები!“ *საეკლესიო მრავალკომიერით დასაჩუქრებლ ქართველმა მსახიობებმა ეს ამაღლებული სანაზაობა. სცენა და დარბაზი ერთი ვნებით დაიმუხტა, ამ ერთიანობაში ორი ერის თანადგომისა და ურთიერთპატივისცემის დიდებული აქტი განხორციელდა. სპექტაკლის შემდეგ დიდხანს იდგნენ ფოიეში მსახიობები მაცურებელთა გარემოცვაში. თოვდა. თეთრი საბურველი იღუპალების ატმოსფეროს ქმნიდა. ეღმუნდ ზაბისი მოგვიახლოვდა, დაგვემშვიდობა, მღელვარებას ებრძოდა, ჩუმიდ ვკითხრა: „და-*

ლიან მინდა თქვენთან ერთად ყოფნა... მორტევეთ, ვერ გამოგყვებით. მე ახლა იმდენად ვარ გრძნობებით აღსილი, იმდენად მამაშეშვარიაქა განცილიმა, რომ ჩემს თავთან უნდა განემარტოვდე“. მღუმარედ გაუყვა ქუჩას...

5 დეკემბერს მოსკოვის დრამისა და კომედიის ახალი შენობის სცენაზე სოხუმელებმა წარმოადგინეს ნოდარ დუმბაძის „ერთი ცის ქვეშ“. ეს გახლდათ რეგიონალურ სათეატრო ფესტივალზე გამარჯვებულთა შემოქმედებითი შეხვედრა „ფესტივალთა ფესტივალი“, როგორც კულუარებში ამბობდნენ. განხილვაზე თეატრმცოდნე მიხეილ შვიდკომ ასე დაამთავრა თავისი გამოსვლა: „ახლა ასე მგონია, ერთა თანაცხოვრების ურთულესი და სადღისოდ უმწვავესი პრობლემის მოწესრიგება თქვენ რომ მოგანდოთ, თავისუფლად და უმტკივნეულოდ გადაჭრით მას. წარმოდგენამ ისიც დაგვანახა, რა გზითაა ეს შესაძლებელი“. ამ იუმორში იყო სიმართლის ნაწილი, ქართველი ერის დიდბუნებოვან კაცობურებობაზე ითქვა ამ თავყრილობაზე.

7 დეკემბერს გასტროლები გაგრძელდა ლენინგრადში. დამაბულობა თან სდევდა ამ მოგზაურობას. ახლა სომხეთში მომხდარმა სტიქიურმა უბედურებამ შესძრა ყველანი. ჩვენ კვლავ ტელეფონებს ვიყავით მიჯაჭვული. დამშვიდების საბაბი არ გვექონდა, საღამოხანს კი კვლავ კულტურის სასახლის შენობისაკენ მიმავალ გზას მივუყვებოდით...

19 დეკემბერს ლენინგრადელი კრიტიკოსები შეხვდნენ სოხუმელებს. განხილვას უძღვებოდა ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, ნინო რაბინიანი. მან თქვა: „თქვენ მრავალიცხოვანი მაცურებელი გეყოლებოდათ, რეკლამის საკითხი ელემენტარულად მაინც რომ იყოს მოწესრიგებული საერთოდ ჩვენს ქვეყანაში. რამ მომიხბოლა თქვენთან შეხვედრისას? უწინარესად აზრისა და ემოციის ძლიერი მუხტის ერთიანობამ, სიკეთის პოტენციალმა, ზნეობისა და ფილოსოფიური პრობლემატიკის კომპლექსურმა წარმოჩენამ, ადამიანის მრავალპლანიანი სულიერი სამყაროს ჩვენებამ, სადაც ერთერთს ენაცვლება მრავალი განცდა, ფერი, აზრი. აქ ერთ მთლიანობაშია დაეკვება და პასუხისმგებლობაც; რეალობის სიმკაცრე და მოქმედების აუცილებლობაც; დაუნდობელი და კეთილშობილური სამყაროც; განწირულობა და შემართების მოთხოვ-

ნაც; უდიდესი დრამატიზმი და სიმშვიდის სი-  
ლიაღეც; პესიმოზმი და გაბრძოლების მშვე-  
ნიერებაც; ბუნებრივი განცდა და თამაშის  
წარმოსახვის სიანცეც... სამყაროს მრავალი  
ასპექტის შეგნევა და სილლით წარმოჩენა  
ეს განსაკუთრებული კულტურისა და აზროვ-  
ნების ნაყოფია. ამიტომაც თამამად შეიძლება  
ითქვას — ამ თეატრს გამოკვეთილად პროგ-  
რესული მიზანი გააჩნია. აქედან გამომდინა-  
რე სრულიად ნათელია, რომ ქართული თეატ-  
რის ავანგარდთა შორის იმყოფება სოხუმის  
დასიცი, რად ღირს ინტელიგენციის სულის-  
შემძვრელი ყოფის ჩვენება და ამავე დროს  
ადამიანის ბედზე ასე გულმოწყალებულ დაფიქ-  
რება სპექტაკლში „ფსიქერზე“! ანდა სახელ-  
მწიფოს მეთაურის უდიდეს პასუხისმგებლო-  
ბაზე წუხილი! და ფიქრი იმაზეც, ვინ წარმარ-  
თავს სახელმწიფოს ბედს, ვის მიპყვება, უფ-  
რო სწორად, ვის უნდა გაპყვეს ხალხი (სპექ-  
ტაკლი „ბრძოლა ტახტისათვის“)? განა ეს  
პრობლემები და მათი განსჯა ახლა არ არის  
აქტუალური? საზოგადოებრივად ასეთ მნიშ-  
ვნელოვან პრობლემებზე მიაპყრო ჩვენი ყუ-  
რადღება სოხუმის თეატრმა და ამისათვის,  
ამ ზნეობრივი მამაცობისათვის, შეგიყვარეთ  
ჩვენი. პატივისცემით განვიმსჯელებთ იმისთვის,  
რომ თქვენს ხელმძღვანელს, გოგი ქავ-  
თარაძეს, თავისი შორეული მიზნებიც აქვს.  
თეატრის მომავალი, მე ვფიქრობ, განსაზღვ-  
რულია. ამიტომაც მოწიწებით გეპყრობით.  
გმადლობთ ამაღლეგებელი სპექტაკლებისა-  
თვის“.

თეატრმა ერთი წარმოდგენის შემოსავალი  
გადარიცხა სომხეთში მიწისძვრით დაზარა-  
ლებულთა დახმარების ფონდში.

გასრულდა სოხუმის ქართული თეატრის  
საგასტროლო მოგზაურობა, მშობლიურ ქა-  
ლაქში დაბრუნებულებს მრავალი ახალი საზ-  
რუნავი დახვდათ.

# აკოვანიასორი — გვიერალი

მანანა ახმეტელი

მკითხველთა ყურადღება მიიპყრო ვაჟა  
ჩაჩავას წერილების სერიაში, რომელიც ჟურ-  
ნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე  
(1985, № 11, 12) გამოქვეყნდა და მიედგნა  
გამოჩენილ მომღერლებს—ირინა არხიპოვას,  
ელენა ობრაზცოვას, მაცყვალა ქასრაშვილს და  
ზურაბ სოტკილავას.

ეოკალური ხელოვნების ამ შესანიშნავ ოს-  
ტატებთან ვაჟა ჩაჩავას, როგორც ჩვენი ქვეყ-  
ნის ერთ-ერთ საუკეთესო კონცერტმეისტერ-  
სა და აკომპანიატორს, უღერესად ღრმა და  
შინაარსიანი ურთიერთობა აკავშირებს. იგი  
ამიტომაც ზედმიწევნით იცნობს მათ სულიერ  
სამყაროს, შემოქმედებით სამზარეულოს, მათ  
ციხოვნების მღვლეზარე ფონს, რომელიც  
კალეიდოსკოპური მრავალფეროვნებით გა-  
მოირჩევა და ნაირგვაროვან, ხშირად უქიდე-  
რესად დაძაბულსა და წინააღმდეგობრივ ვი-  
თარებებს მოიცავს.

ყოველივე ეს აისახა ვაჟა ჩაჩავას წერი-  
ლებში, სადაც ცოცხლად და შთამბეჭდავად  
გაიჟღერეს ამ მომღერალთა დინამიკაში დახა-  
ტულმა სახეებმა, მათი ცხოვრების ძალზე სა-  
ინტერესო დეტალებმა და იმ უმნიშვნელოვა-  
ნესმა მოვლენებმა, რომლებიც ვითარდებოდა  
სხვადასხვა დროს, გეოგრაფიულად დაშორე-  
ბულ წერტილებში — ათენსა და მილანში,  
მონრეალსა და ბარსელონაში. ვაჟა ჩაჩავამ  
ამ ქალაქების მუსიკალური ცხოვრების ატმოს-  
ფეროშიც შეგვახედა, იქ გამეფებული მდი-  
დარი ტრადიციების სურნელებაც გვავარძნო-  
ბინა. ამით მან უფრო მკვეთრად წარმოაჩინა  
ამ მომღერალთა გამარჯვებების მასშტაბი  
და ბრწყინვალება.

ამ წერილებში ვაჟა ჩაჩავა წარმოგვიდგა უაღრესად განათლებულ პიროვნებად, ჭეშმარიტ ესთეტად, რომელსაც იუმორიც ახასიათებს და ისეთი შესანიშნავი თვისებებიც, როგორიცაა უშუალობა, გულისხმიერება, თანადგომა. მისი ნაწერებიდან გამოსკვივის რეალობის გაპოეტურების ნიჭი, ადამიანებთან ურთიერთობის კულტურა, კოლეგიალობის მაღალი გრძნობა, რაც განსაკუთრებით საკირია სწორედ მისი პროფესიისათვის. ეს თვისებები რომ არა, შესაძლოა, ასეთი მკვეთრი და მთლიანი არ ყოფილიყო მისი ტალანტი.

სასურველია, რომ ვაჟა ჩაჩავამ მომავალშიც გააგრძელოს თავისი ლიტერატურული მოღვაწეობა და ამით ხელი შეწყოს „მუსიკალური მწერლობის“ განვითარებას. პირობითად ასე ვუწოდებ ლიტერატურის იმ შესანიშნავ ეანრს, რომელსაც საფუძველს უყრიდა და აწვითარებდა უდიდეს მუსიკოსთა კოპორტა. მხედველობაში მყავს სხვადასხვა დროის გამოჩენილი კომპოზიტორები, დირიჟორები, მომღერლები, ინსტრუმენტალისტები, რომლებიც გვიზიარებენ თავიანთ გამოცდილებას, ქაღალდს ანდომებენ საკრალულ აზრებს მუსიკალურ ხელოვნებაზე. ენით აუწერელი მღელვარება გეუფლება, როცა ეცნობი მთ განციდილსა თუ ნაფიქრალს. წარმოიდგინეთ რაოდენ ღარიბი იქნებოდა კაცობრიობის სულიერი კულტურა, თავიანთი წერილები თუ წიგნები რომ არ დაეწერათ შემანს, ვაგნერს, ბერლიოზს, ლისტს... შორს წაგვიყვანდა სხვადასხვა ეპოქის მწერალ-მუსიკოსთა ბრწყინვალე სახელების ჩამოთვლა. ვიტყვი მხოლოდ, რომ გამოჩენილ მუსი-

კოს-პრაქტიკოსთა ნააზრები ხშირ შემთხვევაში თეორეტიკოსთა ნაწერებზე გაცილებილ უფრო ფასეულია. იმასვე ადასტურებენ ვაჟა ჩაჩავას ლიტერატურული ოპუსები, რომლებიც „მუსიკალური მწერლობის“ შესანიშნავ ტრადიციებს აწვითარებენ. ეს მნიშვნელოვანი ფაქტია, მით უფრო, რომ ქართველი მკითხველი მწვავედ განიცდის ამ ეანრის ეროვნულ ნიმუშთა ნაკლებობას. ჩვენ პაერვიით გვკირდება ამ რანგის მუსიკოსი-მწერლები.

თავის წერილებში ე. ჩაჩავამ გატაცებით გვიამბო თავისი სახელოვანი პარტნიორების მიღწევებზე. მაგრამ ამავე წერილებში მას არაფერი უთქვამს თავის წელილსა და დამსახურებაზე, სიტყვა არ დაუძრავს საკუთარ, არანაკლებ მნიშვნელოვან წარმატებებზე. მან თითქოს არაფრად ჩააგდო ყოველივე ეს, მიუხედავად იმისა, რომ კარგად იცის თავისი პროფესიის ფასი, რაც ცხადად ჩანს მისი დაუცხრომელი მოღვაწეობიდან, მუდამ მხურვალე გამოძახილს რომ პოულობს მსმენელებსა თუ კრიტიკოსებში, პრესის ფურცლებზე, მისსავე პარტნიორებში. არსებობს ამის დამამტკიცებელი კიდევ ერთი ფრიად საყურადღებო საბუთი, სადაც ვაჟა ჩაჩავა ანზოგადებს თავის ცოდნასა და გამოცდილებას, ამჟღავნებს აშკარა ლიტერატურულ ნიქს, წერის კულტურას, რაც, როგორც ჩანს, მემკვიდრეობით მიიღო თავისი მამის — ცნობილი პოეტის ნიკოლოზ ჩაჩავასაგან.

მხედველობაში მაქვს მისი წერილი „აკომპანიატორი-მზატვარი“, რომელიც ფართო მკითხველს აცნობს გამოჩენილ ინგლისელ მუსიკოსს ჟერალდ მურს და წინ უძღვის რუსულ ენაზე გამოცემულ ჟ. მურის შესანიშ-



ელენა ოკრუბკოვა  
ვაჟა ჩაჩავა



ნავ წიგნს „მომღერალი და აკომპანიატორი“ („მოსკოვი, გამომცემლობა „რადუგა“, 1987 წ.). ამ წერილში ვაჟა ჩაჩავა მკვეთრი შტრიხებით ხატავს თავის ჰეიშარტად დღი და სათაყვანო კოლეგის შემოქმედებით პორტრეტს და აქვე ნათელს ჰვენს სააკომპანიატორს ხელოვნების საიდუმლოვნებასაც. თვალსაჩინოებისათვის მოვიყვან ამ ძალზე საინტერესო წერილის იმ ფრაგმენტს, სადაც ვაჟა ჩაჩავა თავისი პროფესიის საფუძვლებსა და ამოცანებს განმარტავს:

„აკომპანიატორი... უკვე ამ სიტყვაშია გაცხადებული პროფესიის სპეციფიკა. ფრანგული სიტყვა „accompagnement“ წარმოქმნილია ზმინიდან „accompagner“ „თანხლებდა“. მელოდიას ახლავს რიტმი და ჰარმონია, ამდენად „თანხლებდა“ გულისხმობს რიტმულსა და ჰარმონიულ საყრდენებს. აქედანაც ჩანს ის უზარმაზარი დატვირთვა, რაც აწევება აკომპანიატორის მხრებს წმინდა ფორმალური თვალსაზრისითაც. მან უნდა გაუძღოს ამ დატვირთვას, რათა ყველა კომპონენტი მხატვრულად გაამთლიანოს და მიიღწიოს შესასრულებელი ნაწარმოების მხატვრული შინაარსის გაღრმავებასაც.

საზოგადოდ აკომპანიატორი კონცერტმეისტერიცაა ამ სიტყვის მკაცრი გაგებით — იგი საკონცერტო ესტრადაზე არა მარტო ასრულებს ნაწარმოებს მომღერალთან თუ ინსტრუმენტალისტებთან ერთად, არამედ მეცადინეობს სოლისტებთან რეპეტიციების დროს, მათთან ერთად ამუშავებს ინტერპრეტაციის მხატვრულ კონცეფციას, ღრმად სწვდება ანსამბლური მუსიკირების ყველა ტექნოლოგიურ წვრილმანს...“

თუ ვაჟა ჩაჩავას შემოქმედებას ამ რთული და შრომატევადი პროცესების პრიზმიდან შევხედვებით, ადვილად დავრწმუნდებით, რომ იგი არა მარტო პირნათლად ასრულებს თავის მისიას, არა მარტო ზედმიწევნით გვძნობს თავისი პროფესიის სპეციფიკას, არამედ ამდიდრებს კიდევ მას თავისი მხატვრული ინდივიდუალობიდან წარმოქმნილი ისეთი შესანიშნავი თვისებებით, როგორცაა ნებისყოფა, სულიერება, სინატიფე. ეს თვისებები შერწყმულია არტისტულ ეთიკასა და ტემპერამენტთან, მაღალ კულტურასთან, რადიონობულ გემოვნებასთან. ყოველივე ეს გამოსკვივის ვაჟა ჩაჩავას უზადო პიანიზმიდან, რომელიც კომფორტაბელურ პირობებს უქმნის მომღერლებს კამერული მუსიკირების დროს

და აძლევს მათ ზუსტ სტილურ ორიენტაციას. მხატვრული ინტერპრეტაციის გასაღებშია ამაში რომ დავრწმუნდეთ, საკმარისია გადავშალოთ რ. შეიკოს წიგნი „ელენა ობრაზცოვა“, სადაც დავფიქსირებულა ვაჟა ჩაჩავას გაკვეთილები, მისი მეცადინეობა ამ გამოჩენილ მომღერალთან შუმანის, ვაგნერის, მუსორგსკის ვოკალურ ნაწარმოებებზე.

თუ ვითარებას ღრმად ჩავუყვირდებით, ადვილად დავრწმუნდებით იმაშიც, რომ ვაჟა ჩაჩავა თავისი სახელოვანი პარტნიორებისათვის არ წარმოადგენს მარტოდენ „თანხლებ პირს“, „ერთგულ მსახურს“, „საიმედო საყრდენს“. ანსამბლური მუსიკირების პროცესში იგი თავის თავზე იღებს შემოქმედებითი პროცესების ორგანიზატორის როლს და რაინდული თავდადებით, იშვიათი პროფესიული ტაქტით მიუძღვება მათ მუსიკალური ხელოვნების მწვერვალისაკენ.

აქედან კი ერთი ნაბიჯია დირიჟორობამდე, რისი ელემენტებიც გამოსკვივის ვაჟა ჩაჩავას ხელწერილიდან. მას „ერთი ხელის მოსმით“ ამიტომაც მოჰყავს წონასწორობაში ვოკალური და ინსტრუმენტული გამომსახველობის საშუალებანი, ამიტომვე საზღვრავს ასე ზუსტად მუსიკალური ელერადობის მასშტაბს, დინამიკას, სივრცეს. მის დირიჟორულ ხედვას ვგრძნობთ განსაკუთრებით მაშინ, როცა საფორტპიანო პალიტრას საორკესტრო ფერებით ავსებს, როცა სიმფონიურ სუნთქვით მსკვლავს კამერული ვოკალური მუსიკის ფორმებს.

მუსიკალური სახიერების გამოვლენა წარმოადგენს მთავარ საზრუნავს ვაჟა ჩაჩავასა და მისი პარტნიორებისათვის. მომღერლები, ვისთანაც იგი ამუშავებს კამერულ რეპერტუარს, საოპერო სცენის გამოჩენილ ოსტატები არიან. ბუნებრივია, რომ ისინი მხატვრულ სახეთა გააზრების პროცესში თეატრალური წარმოსახვის საშუალებებსაც იშველიებენ და ამითაც პოულობენ ფსიქოლოგიურად ზუსტ, პლასტიკურად მკვეთრ ინტონაციას. მუსიკალურ სახეთა გასცენიურების, გათეატრალების (ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით) ტენდენცია დამახასიათებელია ვაჟა ჩაჩავასათვისაც, რომელიც მომღერალთან ერთად ანხორციელებს მუსიკის პერსონიფიკაციების, მისი „მიზანსცენების“ ამოცანებს, დუეტურ-დიპლომატიური ფორმების საფუძველზე „დგამს“ ჰეიშარტი ანსამბლურობით აღბუკდილ მუსიკალურ სცენებს, რომლებსაც გამოარჩევთ ხა-

სიათების და განწყობილების სიმდიდრე. ვაჟა ჩაჩავას რევისორულ ხედვას ვგრძნობთ მუშინაც, როცა ავლენს დრამატურგიული პროცესის სვლებს, ბიძგს აძლევს კულმინაციურ აფეთქებებს, როცა აგებს ზიდებს სიტყვიერსა და მუსიკალურ ბგერადობას შორის, როცა მუსიკალური ჩანაფიქრის კონტექსტში სვამს ლიტერატურულ პირველწყაროში ჩასაიდუმლოებულ პოეტურ სიმბოლოებსა თუ მეტაფორებს...

ვაჟა ჩაჩავა ფართო ერუდიციის ხელოვანია. ამას ცხადყოფს მისი რეპერტუარი, რომელიც მოიცავს საუკუნეთა მანძილზე შექმნილ მრავალწანაოვან მუსიკალურ ლიტერატურას: რომანსებს, სიმღერებს, ვოკალურ ციკლებს, ოპერებს. მისი ინტერესების რკალი გადაკმეულია რენესანსული ეპოქის მონაპოვრებიდან თანამედროვე ავტორთა ოპუსებამდე. ხშირად იგი ერთი კონცერტის ფარგლებში ავლენს ხოლმე შემოქმედებით დიაპაზონის სიფართოვეს, ასეთ დროს თავისუფლად გადადის ერთი მუსიკალური ეპოქიდან მეორეში, „ხელთათმანებით იცვლის“ მუსიკალურ სტილებს, ესთეტიკურ მიმდინარეობებს, სხვადასხვა დროისა და ეროვნული სკოლის კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს. დიახ, ვაჟა ჩაჩავა ქეშმარიტად უნივერსალური მისწრაფებების, ნიცილოპედიური ცოდნით აღჭურვილი მუსიკოსია.

ამ ბოლო დროს იგი უპირატესობას ანიჭებს ე. წ. „მონოგრაფიულ კონცერტებს“, სადაც სრულდება ერთი კომპოზიტორის მუსიკა. ეს მას საშუალებას აძლევს უფრო ღრმად, სრულად, ამოწურავად წარმოაჩინოს, ყოვლისმომცველ მთლიანობაში დაგვანახოს ავტორისული სამყარო. თუ როგორ ემზადება ვაჟა ჩაჩავა ასეთი კონცერტებისთვის, თუ რამდენად დეტალურად იკვლევს და ანალიზობს თავის საყვარელ კომპოზიტორთა შემოქმედებას, თვალნათლივ ჩანს პედაგოგიური დანიშნულების მის ნაშრომში „სვირიდოვის ხუთი რომანსი“, რომელიც ამავე ჟურნალის ფურცლებზე დაიბეჭდა და განკუთვნილია სპეციალისტებისათვის, მუსიკოს-შემსრულებელთათვის.

ამ ნაშრომს გაეცნო თვით კომპოზიტორი გიორგი სვირიდოვი, რომელმაც ვაჟა ჩაჩავას შემდეგი შინაარსის ბარათი მისწერა:

«Вы написали прекрасную статью. Мне читала ее Елиза и я слушал с восхищением. Не давайте ее бесконтрольно»

сокращать или править. У Вас есть свой стиль, язык, свои чувства, тончайшее восприятие музыки и обостренное внимание ее деталей. В Вас соединились: талантливый музыкант-практик, сын поэта, наследственно чувствующий слово и человек хорошо и даже изысканно излагающий свои мысли.

Я бы мог написать Вам еще кучу комплиментов. но боюсь, что Вы совсем загордитесь и перестанете играть мою музыку, и писать о ней. Между тем, я был бы счастлив, если бы Вы продолжали делать и то, и другое...».

ვინც იცნობს ჩვენი დროის ამ გამოჩენილ კომპოზიტორს, კარგად იცის თუ რაოდენ უკომპრომისო და ჭირვეულია იგი, როცა საქმე ეხება მუსიკალურ შემოქმედებას. მით უფრო ფასეულია სვირიდოვის მიერ სხვადასხვა დროს დაწერილი შემდეგი სტრიქონები:

«Дорогой Важа Николаевич! Хочу поблагодарить Вас за концерт, который Вы дали с Еленой Васильевной Образцовой в Большом зале консерватории. По всем отзывам (компетентные люди) это было на очень высоком уровне. Для меня большое счастье, что к моей музыке пришли такие артисты. Я с уверенностью отдаю свою музыку в Ваши руки...».

«...Я очень хочу с Вами работать. Люблю Вас и высоко ценю, как тонкого, подлинного музыканта, каких теперь мало, да и всегда было мало».

ცხოვრება გვიჩვენებს, რომ ვაჟა ჩაჩავა მრავალფეროვანი სულიერი კავშირების დამყარების ოსტატია. ამას მოწმობს არა მარტო სხვადასხვა დროისა და სკოლის კომპოზიტორთა შემოქმედება, არამედ მასთან კონტაქტში მყოფი მომღერლებიც, რომელთა ხელოვნება ასევე ღრმად ინდივიდუალური და განუყოფელია. თვალსაჩინოებისათვის დავასახელებ ისეთი ანტიპოდური ემოციური წყობის ვოკალისტებს, როგორც არიან ირინა არხიპოვა და ელენა ობრაზცოვა. ეს მომღერლები თავიანთი მსოფლშეგრძნებიდან გამომდინარე სხვადასხვანაირად კითხულობენ ერთსა და იგივე მუსიკალურ ქმნილებას, გვთავაზობენ მხატვრულ სახეთა სრულიად განსხვავებულ ინტერპრეტაციას. შორს წაგვიყვანდა ამ ქეშმარიტად დიდი არტისტების შედარებისა თუ დაპირისპირების ცდუნება. ვიტყვი მხოლოდ, რომ არხიპოვა მომღერალი-კლასიკოსია, მომღერალი-ანალიტიკოსი, რომელიც თავის თავში აერთიანებს მხატვარსა და მეცნიერს. მას

იდეალურ წესრიგში, ღვთაებრივ წონასწო-  
რობაში აქვს მოყვანილი სამომღერლო ხელო-  
ვნების ყველა კომპონენტი — ვოკალიზაცი-  
ის უზადო ტექნიკა და ინტონირების უნატი-  
ფესი კულტურა, შინაგანი მღელვარებით წარ-  
მოთქმული ყოველი ბგერის შინაარსი და  
ფორმა. დღეს შემოქმედებით სიბრძნეში შე-  
სული მომღერლისათვის განსაკუთრებით  
აზრობელია ფსიქოლოგიური ლირიკის სფე-  
რო, რომელსაც იგი განუყოფელივით ოსტა-  
ტობით ანსახიერებს. სულიერი განწმენდისა  
და ამაღლების იშვიათ წუთებს გვანიჭებს  
ხოლო მისი მგზნებარე სიმღერა, საიდანაც  
გამოსჰყვივის ნიუანსების სიმდიდრე, განცდე-  
ბის სიღრმე, გულია და გონების თანხმირე-  
ბა.



ვაჟა ჩაჩავა

ელენა ობრაზცოვა მოვლენილია რომანტი-  
კოსთა მშვენიერი ქვეყნიდან. პარადოქსული  
მრავალფეროვნება მსჭვალავს მის სასიმღერო  
სამყაროს, რომელსაც ახასიათებს სულიერი  
მონუმენტალობი და ქალური კდემამოსი-  
ლება, ორატორული პათოსი და ეგზალტაცი-  
ამდე მიყვანილი ვნებათა ღელვა, შეუჩერებე-  
ლი სწრაფვა დრამატიზაციისაკენ. ჯადოქრული  
ძალების ზემოქმედებას ეგრძნობთ განსაკუთ-  
რებით მაშინ, როცა მომღერალი წონასწორო-  
ბიდან გამოჰყავს გულის სიღრმიდან ამო-  
ხეთქილ ენერჯიას, მის ზღვარგადასულ ტემ-  
პერამენტს, ასეთ წუთებში ობრაზცოვას ექს-  
პრესიული სიმღერა მრავალნაირ ასოციაცი-  
ებს ბადებს და გვაგონებს ცეცხლოვან, გავარ-  
ვარებულ ლავას, კალაპოტიდან გადმოსულ  
მდინარეს, უცერად მოვარდნილ ქარიშხალს...  
მის მიერ შექმნილ სახეებს, ეს ენერჯია ანი-  
ჭებს დრამატულ ძღერადობას, გმირულ ხა-  
სიათს...

ვაჟა ჩაჩავა ორივესთან ქმნის საოცრად  
პარმონიულ შემოქმედებით ტანდემს, რაც  
მეტყველებს არა მარტო მაღალ პროფესიონა-  
ლიზმზე, არამედ მისი ბუნების არტისტულო-  
ბაზეც. არსებითად აქედან იღებს სათავეს პარ-  
ტნიორთა შეგრძნების, მათთან სინქრონულად  
აზროვნების, ღრმა კონტაქტში შესვლის უნა-  
რი, რომელსაც ვაჟა ჩაჩავა მაშინ ამჟღავნებს,  
როცა მას, შესასრულებელ მუსიკასთან ერ-  
თად, მომღერალიც შთააგონებს. მაგრამ მთა-  
ვარი მაინც ისაა, რომ პარტნიორებთან უმ-  
ქიდროესი სიახლოვის წუთებშიც კი ის არ

ლაღატობს თავის შემოქმედებით „მე“-ს, არ  
სთმობს საკუთარ პოზიციებს, რაგინდ ავტო-  
რიტეტულიც არ უნდა იყოს მასთან შემოქმე-  
დებითად დაკავშირებული პიროვნება. შეუ-  
ვალაია მისი მხატვრული ინდივიდუალობა,  
პირველ რიგში, ალბათ, იმიტომ, რომ ვაჟა  
ჩაჩავა სულით ხორცამდე ინსტრუმენტალის-  
ტია, რაც მკვეთრად ემჩნევა მის ხელწერასაც  
და აზროვნებასაც. მას აქვს თავისი ბგერითი  
სამყარო, რომლისთვისაც უცხოა და მიუღე-  
ბელიც საქვეყნოდ ცნობილი მომღერლების  
ქვეშევრდომობა — საფორტეპიანო ფაქტურის  
„გავოკალურება“, ვოკალური კანტილენის  
იმიტირება, პარტნიორებთან იდენტიფიცირე-  
ბა.

ანსამბლური მუსიცირების პროცესში ვაჟა  
ჩაჩავა მისწრაფვის ვოკალურ-ინსტრუმენტუ-  
ლი გამომსახველობის სინთეზისაკენ, რომლის  
დროსაც მკვეთრად იცავს ინდივიდუალური  
შემოქმედების საზღვრებს. ეს მეტყველებს  
მისთვის ბუნებით ნაბოძებ იმ სპეციფიკურ  
საკომპანიატორო ტალანტზე, რომელიც  
ყველგან და ყოველთვის მაღალ შეფასებას  
იმსახურებს.

და რაკი ვაჟა ჩაჩავა ინტელიგენტურ მო-  
კრძალებას იჩენს და მეტისმეტად ჭუნწ ცნო-  
ბებს გვაწვდის თავის წარმატებაზე, ამიტომაც  
ეს დანაკლისი გვინდა შეიგვოს საზღვარგარე-  
თული პრესიიდან მოტანილი ციტატების სა-  
შუალებით:



**ინგლისი.** („გარდიან“ 24. 4. 1980 წ.): „ობრაზცოვა გამოდიოდა თავის აკომპანიატორთან ვაჟა ჩაჩავასთან ერთად, ეს შესანიშნავი არტისტი თავისი ბრწყინვალე ტალანტით სავსებით შეესაბამება ამ დიდებულ მომღერალს“.

**უნგრეთი.** („მადიარ ხირლაპ“ 30. 5. 1981): „ობრაზცოვას შეუცვლელმა პარტნიორმა ვაჟა ჩაჩავამ კიდევ ერთხელ დაამტკიცა, რომ იგი ერთ-ერთი საუკეთესო აკომპანიატორია და რომ სწორედ მისი შესრულება განაპირობებს ინტერპრეტაციას. მას შესანიშნავად ემარჯვება ყველა სტილის დამაჭერებელი გადმოცემა — დაწყებული ბახიდან და დამთავრებული რახმანინოვით (რომელიც ჟღერდა რომანტიულ გასაღებში), იმპრესიონისტული მუსიკის ნიმუშებით. ყველა ნაწარმოებში იგი ობრაზცოვას ღირსეული პარტნიორი იყო“.

**იტალია:** („ილ ჯორნალე“ 10. 11. 1978): „წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტოვა ზურაბ სოტკილაევს აკომპანიატორის ვაჟა ჩაჩავას დახვეწილმა ფილიგრანულმა ოსტატობამ...“

**იუგოსლავია.** („პოლიტიკა“ 18. 3. 1986): „ელენა ობრაზცოვა გამოვიდა თავის მუდმივ აკომპანიატორთან ვაჟა ჩაჩავასთან ერთად, რომელსაც იგი ძალიან აფასებს და რომელიც შეუცდომლად გრძნობს ყველა ვოკალურ ნიუანსს. ვ. ჩაჩავა უაღრესად კორექტული პარტნიორია“.

**ფინეთი.** („პელსინკან სანომატ“ 28. 8. 1983): „ვაჟა ჩაჩავა ობრაზცოვას ღირსეულად და დამოუკიდებლად უწევდა აკომპანიატორობას“...

**საბერძნეთი.** („ელეფთერა გნომი“ 29.9. 1983): „არხიპოვას აკომპანიატორობას უწევდა შესანიშნავი ქართველი პიანისტი ვაჟა ჩაჩავა, რომელიც, შეიძლება ითქვას, შეერწყა მომღერლის სუნთქვას და სიმღერას“.

**საბერძნეთი** („კატიმერინი“ 22.9 1983): „პიანისტი ვაჟა ჩაჩავა მომღერალს დიდი ოსტატობით უწევდა აკომპანიატორობას, ამ-

ჟღერებდა რა ფაქიზ გემოვნებასა და ტაქტიკურ პიანისტმა გამოავლინა რუსი მომღერლისთვის ერთ შესრულებული რომანსების ღრმა გაგება. ვ. ჩაჩავა ეხმარება თავის პარტნიორს ღრმად და შთამბეჭდავად მიიტანოს მსმენელამდე სილაბაზე და ძალა რუსული ვოკალური მუსიკისა“.

**იაპონია.** („ჯაბან ტაიმს“ 16. 10. 1983): „ვაჟა ჩაჩავა მთელი საღამო უკრავდა შთაგონებითა და აღმაფრენით, რითაც ხელს უწყობდა კონცერტის წარმატებას“.

**ჩეხოსლოვაკია.** („პრაცე“ 16.10 1981): „ჩაჩავა განუმეორებელი ოსტატობით უწევდა აკომპანიატორობას ობრაზცოვასა და კახლიკოვას. ჩვენ მის შესანიშნავ ოსტატობაში მრავალგზის დავრწმუნებულვართ“.

**ჩეხოსლოვაკია.** („სვობოდნე სლოვო“ 15. 10. 1981): „ცალკე აბზაცს იმსახურებს ვაჟა ჩაჩავა, რომელიც მგრძნობიარე თითებით ამღერებდა ინსტრუმენტსაც და მომღერალთა ხმებსაც“.

**ავსტრია.** („დი პრესე“ 6. 3. 1987) „ვაჟა ჩაჩავა, — მოსკოვის კონსერვატორიის საკონცერტმეისტერო კლასის პროფესორი, ფაქიზ აკომპანიატორობას უწევდა მომღერალს, ქმნიდა პოეტურად შთაგონებულ ატმოსფეროს და არაჩვეულებრივი სიზუსტით ასრულებდა საფორტეპიანო პარტიას“.

# კონსერვატივის ჩანაწერები

სვირიდოვის ხუთი რომანსი

## ვაჟა ჩანაბა



გიორგი სვირიდოვი

მრავალწლიანმა მუშაობამ გამოჩენილ ვოკალისტებთან, აგრეთვე მეცადინეობამ სტუდენტ-პიანისტებთან თბილისის, შემდეგ მოსკოვის კონსერვატორიების საკონცერტ-მეისტრო ოსტატობის კლასებში, გადამაწყვეტინა ქალაღზე გადმომეტანა კამერული მუსიკალური ლიტერატურის ნიმუშთა აღქმით დაგროვილი გამოცდილება. ესაა ფაქიზი და რთული საქმე, რომელიც ძნელად ემორჩილება სიტყვიერ და ლოგიკურ ფიქსაციას.

გიორგი სვირიდოვის ხუთი რომანსი გასაანალიზებლად იმიტომ ავირჩიე, რომ სწორედ ამ ნაწარმოებებს გავდიოდი ჩემს სტუდენტებთან, როცა ამ სტატიის დაწერა ჩავიფიქრე. თავისუფლად შეიძლებაოდა ჩემი განხილვის საგნად ქვეყნული სვირიდოვის სხვა რომანსები და სიმღერები, დაწერილი ბლოკის, ისაკიანის, ესენინის, ბერნსის ლექსებზე. ეს ნაწარმოებები ჩემთვის ასევე ძვირფასია.

სვირიდოვის შემოქმედებაში უსაზღვროდ მახარებს ჭეშმარიტების შეგრძნების უნიკალური უნარი, რითაც დაჯილდოებულია ეს შესანიშნავი კომპოზიტორი. იგი არ არღვევს პუშკინის, ესენინის, მაიაკოვსკის, ბლოკის, ბერნსის პოეზიის, მისი სულის განუწყობებელ წყობას და ამასთან ერთად, ყოველი ზემოჩამოთვლილი პოეტის შემოქმედებაში პოულობს იმ ახალ წახნაგებს, რომლებიც ეხმიანებიან ჩვენს თანამედროვეობას. სვირიდოვის მხატვრული ინდივიდუალობის სწორედ ეს თვისება, მისი ნაწარმოებების შესრულებისას, განმაცდევინებს ხოლმე დროსთან, მარადიულობასთან (არ მეშინია ამ სიტყვის) ზიარების წუთებს.

მახსოვს, ურღვევი კავშირი წარსულსა და აწმყოს შორის. პირველად შევიგრძენი პრაქსიტელის ქანდაკებასთან „სალამურზე დამკვრელი ბიჭი“. მაშინ ლუერში ჩემს წინაშე ერთ წამში შეიკრა დროებათა ჭაჭვი. ჩემი ცნობიერება გამსჭვალა უძველესი წარსულსა და დღევანდლობის ერთიანობამ. ვიგრძენი თუ როდენ მყარი ძაგებით უკავშირდებიან ერთმანეთს შორეული საუკუნეები და თანამედროვეთა სულები.

...სულიერი სიახლოვე წარსულთან მყარდება სვირიდოვის პატარა ქმნილებაშიც, რომელსაც საფუძვლად უდევს პუშკინის ლექსი „Поняет пес баряный свой убой“ (cis-moll, ტენორისათვის). პუშკინის ტექსტის მუსიკალური „წაითხვა“ განციფრებს ლექსში გაბატონებული სიმარტოვის ატმოსფეროს განკერტით, კომპოზიტორის ამწამიერი განცდის უშუალობითა და სიმწვაკით. ამ რომანსში მიღწეულია პოეტური და მუსიკალური ენების იშვიათი, საოცარი ორგანულობა, ერთიანობა. ჩემს ცნობიერებაში პუშკინისეულ სიტყვასა და სვირიდოვის მუსიკას ერთმანეთისაგან ვერ ვაცალკევებ. პოეტური ტექსტის კითხვისას უნებურად ჩამესმის ხოლმე მისი ბგერითი მუსიკალური ჭორცშესხმა.

ამ რომანსზე მუშაობა უმჯობესია დაიწყოთ პუშკინის ლექსის არტისტული, გამომსახველი კითხვით. დიახ, ლექსი მრავალჯერ უნდა წაიკითხოთ. ამ დროს იქმნება მხატვრულ სახეზე მთლიანი, განზოგადებული წარმოდგენა, ყალიბდება უმთავრესი აზრობრავი და ემოციური კულმინაციური წერტილები. მაგრამ ვერც შესანიშნავი ღიქცია, ვერც

ლექსის პოეტურ განწყობილებაში ჩაღრმავება ვერ გასწევს სპეციფიკური ბგერითი ანალიზის მაგივრობას.

მუსიკოსის მასალა ბგერაა, ისევე როგორც საღებავი მხატვრისათვის, სიტყვა პოეტისათვის, მოქმედება მსახიობისათვის. მომღერალმა ბგერითი ფერებით უნდა განასახიეროს უფაქიზესი სულიერი ნიუანსების მრავალფეროვნება, უსასრულოდ ცვალებადი ემოციური განწყობილებების მთელი გამაბგერითი ანალიზი ჰიანისტ-კონცერტისტიკის მუშაობის ქვაკუთხედიცაა.

ბგერითი ანალიზი — მრავალგანზომილებიანი ცნებაა. მხედველობაში მაქვს გამოვლენა და გამოყენება იმ ბგერითი საშუალებებისა, რომელთა შემწეობით მუსიკოს-შემსრულებლები ვალწევთ ხოლმე პოეტური ჩანაფიქრის მაქსიმალურ გამომსახველობას.

საფორტეპიანო შესავალში ხაზს ვუსვამთ ორ სახეს, ორ აზრობრივ ელემენტს, რომ-

ტულ სეკუნდურ სვლას მარჯვენა ხელში, პირობითად მას „ალფა—სვლა“ ვუწოდებთ. ეს სვლა ფოთოლცვენას მავონებს. მიწაზე ნელა და მძიმედ ეშვება ფოთოლი. ჩემთვის ესაა მიმქრალი ცხოვრების სიმბოლო — ადამიანის სული იყინება სიმარტოვეში.

„ალფა—სვლის“ ბგერითი ხორცშესხმა, სახეობრივ-აზრობრივი სიმყარის მიუხედავად, განსხვავებული უნდა იყოს. შესავალში სჯობს ქლერადობის შესუსტება, გადასვლა მეორე პლანზე. შემდეგ IV-V ტაქტებში, პირიქით, საჭიროა ქლერადობის გაძლიერება, ამასთან მარჯვენა ხელი უნდა შესუსტდეს. ეს საშუალებას მოგვცემს ხაზი გავუსვათ მელოდიურ ხაზს ვოკალურ პარტიაში. ამით ქლერადობა მოცულობასაც შეიძენს. „ალფა—სვლის“ ბოლოს წინარე ბგერა (dis) უფრო მძიმედ უნდა შესრულდეს. იგი უნდა დაისვას მარჯვენა ხელის ბოლო ტერციის მაღალ ბგერაზე (cis):



ლებიც მსჭვალავენ ნაწარმოების მთელ ქსოვილს და წარმოქმნიან რომანსის სახეობრივ სიმბოლოებს. ამ ელემენტებს ენიჭებათ კონსტრუქციული მნიშვნელობა დრამატურგიულ მთელში. განვითარების პროცესში ისინი განსხვავებულ ემოციურ ელფერს იძენენ და ამის შესაბამისად ცვლიან ბგერით შეფერილობას. პირველი მათგანი — ემყარება აღმავალი კვარტებისა და დაღმავალი სეკუნდების (მარცხენა ხელის პარტია) მონაცვლეობას. აღმავალ კვარტულ ინტერვალებში ჩაქსოვილია „მოწოდების“ ლიტინტონაცია, დაღმავალ სეკუნდურ ინტერვალებში — სიმარტოვის „ტივილის“ ლიტინტონაცია, „მტკივნეულ“ სეკუნდებს შორის ხაზგასასმელია დიდი სეკუნდის (cis—dis) გამოჩენა და აღმასვლა. ეს უფაქიზესი, მაგრამ ფსიქოლოგიურად უაღრესად მნიშვნელოვანი ნიუანსი შესაბამის ბგერით ხორცშესხმას საჭიროებს. აღმავალი სეკუნდა dis—cis უფრო ნათელი შეფერილობით, უფრო ელემენტარულად უნდა შესრულდეს — თითქოს წამიერად იმედის სხივი გამოკრთა.

შესავლის მეორე აზრობრივ-სახეობრივ ელემენტს წარმოადგენს დაღმავალ ქრომა-

ეს ორი ბგერა ერთმანეთს ერწყმის და წარმოქმნის ქლერადობის მხრივ დაძაბულ დისონანსს (dis—cis), რომელზეც წამიერი შეჩერებაა საჭირო. შემსრულებელმა უნდა შეიგრძნოს ეს მწვავე გულის ჩხვლეტა. ფერმატა, რომელიც შესავალს აბოლოებს, გადამოგვცემს დაძაბულ მოლოდინს, ის თითქოს გვეუბნება — მოუსმინეთ საკუთარ თავს, ყური მიუგდეთ უფსკრულის წინაშე მყოფი საკუთარი „მეს“ სიჩუმეს.

მერვედი პაუზა პირველი სტროფის დასაწყისში (ტაქტი 3) აქტიურად, ინტენსიურად „ცხოვრობს“, მომდევნო პარალელური ოქტავების უნისონს „თავმოყრილად“ ვასრულებ. აქ სმენით ვაერთიანებ, ვაანლოვებ ყველა ხმას (ვოკალისტის პარტიის ჩათვლით). ამ დროს დაუშვებლად მიმაჩნია ავოგიური ნიუანსების გამოყენება. ამით დაირღვევა სიმარტოვით, სიცარიელით წარმოქმნილი სულიერი მდგომარეობა. განსაკუთრებით სახიფათოა აჩქარება კრემჩენდოზე, ეს დააპატარავებს მხატვრულ სახეს, გაანელებს მის დრამატიზმს.

მეხუთე ტაქტში დაუმთავრებელი სახით ჩნდება „ალფა—სვლა“. მარცხენა ხელში ნა-



თელი, ელევგური ბგერის Ais გამოტოვება ხაზს უსვამს მის განწირულებას:

ტიაში განფენილი ბგერითი ჯგუფების შეერთება. სწრაფწარმავალი „წაფენილი“ და გან-



ამ ელემენტის გამოჩენა ამზადებს მკვეთრად დისონირებულ ინტერვალს  $dis^2-a^1$  (ტრიტონი) ვოკალისტის პარტიაში (ტაქტი 6). იმისათვის, რომ ვიგრძნოთ ამ ინტონაციის სიმწვავე, ვოკალისტმა ეს ბგერები სმენით უნდა შეკრიბოს და გააერთიანოს. პიანისტი შეუძლია გააძლიეროს ამ ინტონაციის გამომსახველობა, თუკი უფრო ინტენსიური ელერადობით შეასრულებს მარჯვენა ხელის ტერციების ჭვედა ბგერებს, თუკი უფრო გაანათებს ზედა ხმის იმ ბგერას, სოლისტის პარტიაზე ოქტავით მაღლა რომ ეღერს. მთავარია შექმნა ბგერითი პოლიფონია („შუქჩრდილები“) და მიაღწიო ბგერით ბალანსს ხმათა შორის.

ტრიტონის სიმკვეთრე რბილდება საფორტეპიანო პარტიაში, როცა მარცხენა ხელში რხევას იწყებენ მეთექვსმეტელები. ჩამუქებული ელერადობის მიღწევა შეიძლება „გაბრტყელებული“ თითებით. ამის მომდევნო ტერციული სვლა უმჯობესია

მუხტული ელერადობის ეფექტთა გამოყენება. ყოველივე ეს პიანისტისაგან მაღალი დონის ბგერათსმენით ოსტატობას მოითხოვს.

ვოკალურ პარტიაში მეშვიდე ტაქტის მესამე თვლაზე მეოთხედი პაუზაა — პიანისტმა ეს პაუზა ფსიქოლოგიურად უნდა დატვირთოს. ბგერები  $dis^1$  და  $cis^2$  მარჯვენა ხელში წარმოქმნიან „მტიყენული“ სეკუნდის ინტერვალს. ბგერები  $Qis$  (მარცხენა ხელი) და  $cis^1$  (მარჯვენა ხელში) კი „მოწოდებითი ხასიათის“ კვარტულ ინტერვალს. აუცილებელია ამ ფარული პოლიფონიის გააზრება. შემდეგ კი უნდა ეცადო სმენით შეაერთო ეს ორი ინტერვალი — სიმბოლო ერთ ინტენსიურად მჟღერ კომპლექსში, ესაა მთავარი. გაკმეული ბგერა  $cis^1$  თითქოს ისრუტავს ამ ინტერვალების ელერადობის გაორმაგებულ დაძაბულებას.  $cis^1$  ვიღებ ორივე ხელით. მერვე ტაქტში მე ისევ სმენით ვამთლიანებ ბგერა h (საფორტეპიანო პარტია) და  $a^1$  ვოკალურ პარტიაში.



შესრულდეს *piu piano*-ზე. აქ პიანისტი შეუძლია სმენით გაახანგრძლივოს ელერადობა ბანში მოგუგუნე კვინტისა, რომელმაც „სევდის ბურუსში“ უნდა გახვიოს მარტოდ მჟღერი ხმა მეექვსე და მეშვიდე ტაქტებში.

პირველი სტროფის დასასრული (ტაქტები 7 და 8) ძალზე რთულია პიანისტისათვის, ეს მონაკვეთი მოითხოვს დაძაბული ბგერითი სამუშაოს შესრულებას, გამახვილებულ სმენით კონტროლს. უნდა შეგეძლოს აკორდული კომპლექსების ელერადობის დაშლა, ცალკეული ბგერების, სხვადასხვა ხმასა თუ პარ-

წამიერად წარმოქმნილი დისონანსი — თითქოს ტკივილისაგან გული შეგეკუმშა — ელერადობას აძლევს ახალ ფსიქოლოგიურ ელფერს.

დრამატულად დაძაბულ ხასიათს ატარებს მონაკვეთი „*Poco piu ani mato*“. ვოკალური პარტია გამსჭვალულია მომწოდებლური ინტონაციებით.

ყოველი ფრაზა დატვირთულია ენერგიის მუხტით.

სვირიდოვის მუსიკაში ემოციური აღტიწენება ყოველთვის მწვავეა, დრამატულ ხასიათს

ატარებს. ამ რომანსშიც ენერგიის აფეთქება კოლოსალური ძალისაა. ამიტომაც მხატვრული სრულყოფილებით მისი შესრულება მხოლოდ ძლიერი ხმით დაჯილდოებულ მომღერალს შეუძლია. მე მიჩვენია, რომ ამ რომანსს ასრულებდნენ ბარიტონი ან მეცოსობრანო სი-მინორის ტონალობაში. ჩემის აზრით, მუსიკოსთა უმრავლესობას ახასიათებს ტონალობის ფერადოვანი ემოციური შეგრძნება. ჩემთვის სი-მინორი მაღალი ტრაგედიის სიმბოლოა მუსიკალური ასოციაციების გამოც, და ემოციური მღელვარების მასშტაბითაც. ბანის ოქტავა (ტაქტი 11) ტრაგიკულ სიმძაფრეს აღწევს. ეს ამ რომანსის უკიდურესად დაბალი ბგერაა, საიდანაც იხადება ყველაზე ძლიერი აფეთქება — უკიდურესობამდეა მიყვანილი სასოწარკვეთა (ტაქტი 12). ამ ტაქტში სტიქიურად შემოჭრილი ძალის გაძლიერების მიზნით ხაზგასმით ვამახვილებ პირველ სინკაპირებულ აკორდს. მკვეთრად დისონირებული აკორდის (ტაქტი 13) ელერადობა შეიძლება გავახანგრძლივოთ პედალის საშუალებით. გთავაზობთ შემდეგ აპლიკატურას:



მეთოთხმეტე ტაქტში ენერგია კლებულობს, აფეთქების ძალა ცხრება. კვლავ ჩნდება „მტკივნეული“ სეკუნდის ინტონაცია, გადმოცემული პარალელური კვარტებით („მკვნესავი კვარტები“). მარცხენა ხელში ჩნდება ახალი ელემენტი — სუბტიმებისა და სექსტების რბილი და ნელი რწყევები თითქოს აჩერებენ მოძრაობას. მკვეთრ, მაგრამ სწრაფწარმავეალ კრეშენდოს მიყვავართ დისონირებულ აკორდთან (ტაქტი 16), რომელშიც ვაძლიერებ გამყინავ ბგერას *fisis—fisis*!. აქ სიმარტივეზე ფიქრი ნებისვით ჩხვლიტს ადამიანის შეგნებას და ისევ ეღერს „აღფა—სვლას“ — მიმქრალი სიცოცხლის სიმბოლოა. „Poco piu animato“—ს ეპიზოდის ვანვითარება აღწევს იმავე დაბალ ბგერას „cis“ (ბანის ოქტავა), საიდანაც მეთერთმეტე ტაქტში პირველმა კულმინაციამ ამოხეთქა. ახლა — მეცხრამეტე ტაქტში — ეს ბგერა უნაყოფოა, ჩამქრალი ვულკანივითაა, ის მიგ-

ვანიშნებს მხოლოდ სიმარტოვესა ცარიელეზე.

ამ ყრულ ჩამქრალი ბანის ფონზე — საოცრად ადამიანურად და თბილად ეღერს — შუა ხმაში გატარებული დაუმთავრებელი „აღფა—სვლა“. ამ ცოცხალ, მითოლოვარე, ელეგიურ ბგერადობას მე აღვიქვამ როგორც წამიერად გამონათებული სინათლის, იმედის სხივის, რომელიც უეცრად ჩნდება დამწუხრებულ სიჩუმეში. ასე მთავრდება რომანსის პირველი ნაწილი. ვურჩევ ჩემს კოლეგებს ერთმანეთს შეუღარონ პირველ და მეორე ნაწილთა დასკვნითი პარტიები, რათა მკაფიოდ შეიგრძნონ მთლიანი ფორმის სახეობრივი დრამატურგია. პირველი ნაწილი მთავრდება პირველ ოქტავაზე (მარჯვენა ხელში). მთელი ნაწარმოების ბოლო ტაქტი კი ეღერს ოქტავით დაბლა. ამ რეგისტრში ყრულ და უსიხარულოდ ეღერს ბგერა „Ais“, რომელიც პირველ ნაწილში უფრო ელეგიურად ხმოვანდება. ეს თავისებური ტემბრული სახიერება გადმოსცემს მთელი ნაწარმოების ემოციურ პათოსს.

ჩემი აზრით, ბგერითი ანალიზი გადამწყვე-

ტია მუსიკოს-შემსრულებელთა მუშაობაში. მისი საშუალებით ვწვდებით ნაწარმოებთა სულს, ის გვეხმარება მხატვრული სახის გააზრებაში, გარდასახვაში. თუმცა კეშმარიტი გარდასახვა, მით უფრო ასეთ დრამატულ ნაწარმოებში, შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა თავად გაქვს ნავრძნობი და განცდილი პუშკინის სიტყვებისა და სვირილოვის მუსიკის სარსი.

\* \* \*

ყოველ ენას აქვს ისეთი ბგერები, რომლებიც წარმოქმნიან მის შინაგან მუსიკალურ სტიქიას. თარგმანს ამიტომაც არ ძალუძს სრულყოფილად გადმოსცეს ჭადონსური ეფექტები ენობრივი ბგერწერისა, რომელიც წარმოადგენს პოეტური შემოქმედების განუყოფელ ნაწილს და გადამწყვეტ როლს ასრულებს სიტყვისა და მუსიკის ერთიანი ეღერადობის აღქმაში. ვოკალურ ხელოვნებაში ამან

წარმოშვა ორიგინალის ენაზე მღერის ფრი-  
ად მნიშვნელოვანი პრობლემა, რასაც მწვავედ  
განიციდინენ სხვადასხვა დროის გამოჩენილი  
მუსიკოსები, მათ შორის ბრუნო ვალტერი,  
რომელიც მოითხოვდა ოპერების შესრულე-  
ბას დედნის ენაზე. იგი წერდა: „ფიგაროს  
ქორწინება“ და „ღონ ქუანი“ ზალცბურგში  
შესრულდა ორიგინალის ენაზე, რაც ჩემს  
პრაქტიკაში პირველი შემთხვევაა. მე ყოველ-  
თვის მაღონებდა მოცარტის მუსიკასთან გერ-  
მანული თარგმანების მრავალი დეტალის შეუ-  
თავსებლობა. ახლა როგორც იქნა შესაძლებ-  
ლად მომეცა მუსიკისა და ტექსტის დიდი-  
ხნის ნანატრი ჰარმონიით დამტკბარიყავი“.<sup>1</sup>

გამოვსულვარ მსოფლიოს მრავალ ქვეყანა-  
ში. ყველგან მოაცებდა კონცერტების ორგა-  
ნიზაციის კულტურა. ამაზე მეტყველებენ  
მსმენელთათვის განკუთვნილი საცნობარო ხა-  
სიათის პროგრამებიც, რომლებშიც დაბეჭდი-  
ლია შესასრულებელი ვოკალური ნაწარმოე-  
ბების პოეტური ტექსტი როგორც ორიგინალ-  
ის ენაზე, ისე იმ ქვეყნის ენაზე, რომელშიც  
იმართება ვოკალური მუსიკის კონცერტი,  
ასე იყო მაგალითად 1979 წლის ზალცბურგის  
ფესტივალზე, სადაც შემანის ნაწარმოებთა  
ტექსტი დაბეჭდილი იყო გერმანულ ენაზე, დე  
ფლიასი—ესპანურსა და გერმანულ ენებზე,  
რუსული მუსიკა — რუსულსა და გერმანულ  
ენებზე. ასეთივე პროგრამები დამბვდა „ლა  
სკანაში“, 1978 წლის 30 იანვარს გამართულ  
კონცერტზე. აქაც ჰენდელისა და ბეთჰოვე-  
ნის ვოკალური ნაწარმოებთა ლიტერატურულ-  
ი ტექსტები დაბეჭდილი იყო გერმანულსა  
და იტალიურ ენებზე. რუს კომპოზიტორთა  
ნაწარმოებები წარმოდგენილი იყო რუსულ და  
იტალიურ ენებზე. ასეა ლონდონში, ბრიუსელ-  
ში, პარიზში... ასეთი პროგრამები უნდა იბეჭ-  
დებოდეს ჩვენთანაც. ეს საშუალებას მოგვ-  
ცემს როგორც მსმენელს, ისე პროფესიონა-  
ლებსაც ყური მიადევნონ ორიგინალის ენის  
შინაგან მელოდიურობას, რაც ხელს შეუწ-  
ყობს ბგერითი ქსოვილის მთლიან აღქმას.

მე შემთხვევით არ შევეხე ამ საკითხს. საქ-  
მე ისაა, რომ სერიიდოვის რომანის „ზამთრის  
გზა“ საოცრად მომხიბლავ ბგერით ატმოსფერ-  
ოს ქმნის არა მარტო მუსიკა, არამედ პოე-  
ტური ტექსტის არაჩვეულებრივი მუსიკალო-  
ბაც, რაც უნდა გადმოსცეს, გვაგრძნობინოს

შემსრულებელმა. პუშკინის ენის ელვადობა  
მოითხოვს საფუძვლიან მუშაობას როგორც  
ცალკეულ სიტყვათა წარმოთქმაზე, ისე ყვე-  
ლაზე ბგერებზეც. პუშკინის ლექსის „ზამ-  
თრის გზა“ მუსიკალურ ბგერადობას ამქადა-  
გებს „Эх“. მომღერალმა შესრულების დროს  
უნდა გადმოსცეს „ах“ და „оа“—ს რბილი,  
ინტიმურ-ლირიკული განწყობილება, ელეგი-  
ური ხასიათი, რითაც გამსჭვალულია რო-  
მანის მთელი პირველი ნაწილი. განსაკუთ-  
რებით მნიშვნელოვანია ამ ბგერების ემო-  
ციურ-სახეობრივი შეფერილობა 7-14 ტაქ-  
ტებში («...Колокольчик однозвучно ут-  
мительно гремит...») და 31-35 ტაქტებში  
 («...только версты полосаты попадают  
одне») ამ ბგერებს სულ უნდა გრძნობდეს  
მომღერლის ყური. მან ეს ბგერები უნდა  
შეკრას ერთ მკლერად სიმში, რომელიც სუ-  
ლიერ სითბოსა და სირბილეს ასხივებს.

ტექსტის მუსიკალური გამღერება დი-  
დად არის დამოკიდებული გარითმული სი-  
ტყვების სწორ ბგერით წარმოთქმაზე. და-  
ბოლოება სიტყვისა «однозвучный» (პუშ-  
კინის ხელნაწერში «однозвучной») მეოცე  
ტაქტში უნდა ერწყმოდეს მეთექვსმეტე  
ტაქტის ბოლო სიტყვას «скучной». ამისა-  
თვის უმჯობესია შერბილდეს და დამარგალ-  
დეს დაბოლოება სიტყვისა «однозвучный»  
ანუ «хнй»-ის ნაცვლად წარმოითქვას «ах».  
ეს საშუალებას გვაძლევს გავაერთიანოთ  
ფრაზები ერთიანი ბგერითი ტალღით, არ  
დავარღვიოთ მომდევნო ფრაზის მდინარება,  
გადმოვცეთ შეუწყვეტელი მოძრაობის ეფ-  
ექტი, რაც დამახასიათებელია მთელი პირვე-  
ლი ნაწილისათვის... ამრიგად, სიმღერის  
დროს „скучной“ უნდა გამოითქვას «ску-  
чная».

ახლა აღენიშნავ საკუთრივ მუსიკალური  
გამომსახველობის საშუალებებს, რომლე-  
ბიც პუშკინის ლექსის შინაარსის გადმოცე-  
მაში გვეხმარებიან. რომანის პირველი ნა-  
წილი დამის პეიზაჟს ასახავს. მე ვთვლი,  
რომ კომპოზიტორი აქ იყენებს იმპრესიო-  
ნისტულ ხერხებს: საფორტეპიანო პარ-  
ტიაში, მთელი პირველი ნაწილის მანძილ-  
ზე, შეუწყვეტელ პულსირებას განიცდის  
ორი დამოუკიდებელი რიტმული ხაზი —  
მარჯვენა ხელში მეთექვსმეტედები გვაგო-  
ნებენ ფიფქების ცვენას, მათ შეუწყვეტელ  
ტრიალს, მარცხენა ხელში კი მეოთხედები  
ანსახიერებენ თანაზომიერ, პირქუშ სვლას.

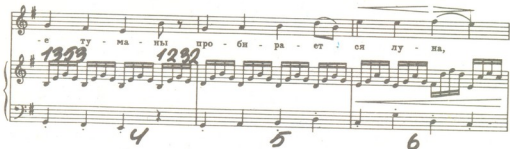
<sup>1</sup> ბრუნო ვალტერი. თემა ვარიაციებით — „საზღვარ-  
გარეთის ქვეყნების საშემსრულებლო ხელოვნება“,  
მ. 1969. გვ. 272.



ეს ორი ხაზი ქმნის მეღერად მთლიანობას პედალის საშუალებით, რომელიც პაერთ ავსებს მუსიკალური ქსოვილის სივრცეს. ერთ-ერთ რეპეტიციასე კომპოზიტორმა ნოტებში ჩამოწერა შემდეგი მითითებები: პირველიდან მესამე ტაქტამდე შეუწყვეტელი პედალი, შემდეგ პედალიზება ტაქტების მიხედვით, მეცხრე ტაქტში — ნახევარ ტაქტზე და ა. შ. აქ აუცილებელია ორმაგი რიტმული პულსაციის შენარჩუნება მთელი პირველი ნაწილის მანძილზე. ეს ძალიან ძნელია. მთელი ნაწილი უნდა შესრულდეს „alla breve“-თი მარჯვენა ხელში სპეციალური აპლიკატურით, რაც დაგვიცავს ხელის პოზიციის მკვეთრი ცვლისაგან პარმონიის ცვალებადობის დროს (მეთექვსმეტელების ბოლო ჯგუფში მეოთხე, მეთხუთე და ა. შ. ტაქტებში).

სამწუხაროდ, რიტმული მოძრაობის შეუწყვეტელი მდინარეობა ირღვევა ფრაზების ულოგიკო განაწილების გამო, მომღერალთა აზრობრივად არასწორი სუნთქვის დროს. ყველაზე ხშირი და გავრცელებული უზუსტობანი მოდის პუშკინისეული ტექსტის არასწორი წაკითხვიდან, რაც თვალნათლივ ჩანს ოცდამეცხრე ტაქტში დაშვებული შეცდომებიდან. აზრობრივი სუნთქვა ამ ტაქტში უნდა აღებულ იქნას ბგერა სი-ს შემდეგ და არა ოცდამეათე ტაქტის მი-ს მერე. სწორია, როცა მღერია: «глушь и снег (სუნთქვა) навстречу мне только версты полосаты попадаются одне».

ჩემის აზრით, პირველი ნაწილის სახეობრივი გამომსახველობა დამოკიდებულია ერთობ პარადოქსალურ გარემოებაზე — მკვეთ-



აღნიშნული აპლიკატურა აპირობებს პიანისტის ხელთა მოძრაობის თანაზომიერებას, რისი დარღვევაც შესაძლებელია რიტმული „ამოვარდნების“ გამო. მკვეთრი სვლები და ნახტომები გამოირიხებულია ვოკალურ პარტიამდე — მელოდიის ტონები თითქოს სიმარტოვიდან გამოსვლას ლამობენ და მიიწრაფვიან ერთმანეთისაკენ. მომღერალს არ უნდა აკრთობდეს სტაკატო პიანისტის მარცხენა ხელში. ამ ფონზე უნდა შევიწარმოთ გაბმული მელოდიურობა, უნდა ვისწრაფოდეთ იდეალური ლეგატოსაკენ. ამიტომაც მელოდიის აღმავალი ინტონაციები (ინტერვალი e'-h' მეოთხე ტაქტში და h'-e' მეხუთე და მერვე ტაქტების ზღვარზე უნდა სი-ს და მი-ს „ამოგდებით“), უმჯობესია შერბილდეს, ვერტიკალში ერთგვარად გასწორდეს მელოდიური ხაზის ქრედადობა და მოხდეს მისი ფსიქოლოგიური „ამოქაჩვა“. მე მხოლოდ ოდნავ ვუსვამ ხაზს, ოდნავ გამოვყოფ საერთო ქრედადობის ფონზე იმ სამ განმეორებად სი ბგერას ვოკალურ პარტიამდე (მეთხუთე ტაქტი და მისი მსგავსი ეპიზოდები), რომლებიც წარმოადგენენ ბედისწერის, სიმარტოვის სიმბოლოს.

რი დინამიკური და აგოგიური ნიუანსების უქონლობაზე. „ტროიკის“ შეუწყვეტელი თანაზომიერ მოძრაობასა და დათოვლილი გარემოს მოსაწყენ ერთფეროვნებას არღვევს მხოლოდ კრემჩენდოს თამამი აღმაფრენა ოცდამეათე რეპეტიციის ბოლოს, რომელიც აკავშირებს რომანსის პირველსა და შუა ნაწილებს.

ეს კრემჩენდო ამოვარდნილი ქარივით იჭრება მარჯვენა ხელის ტერციებში, რომლებიც ზარების წკრიალს გადმოგვცემენ. რომანსის მთელი შუა ნაწილი ამ წკრიალითაა გამსჭვალული. „ზარის წკრიალი“ — რუსული მუსიკის და სახელდობრ სვირილოვის შემოქმედების განსაკუთრებული სფეროა. ზარების გადაძახილი აქ სიმბოლურ ხასიათს ატარებს და გვაგონებს ხან ბავშვობის დროინდელ სიხარულს, ხან აღვივებს იმედის ნაებრწყალს, ხან გვახსენებს მშფოთვარე განცდებს, ბედისწერის ტრაგიკულ დარტყმებს. სვირილოვის რომანსის დრამატურგიულ მთლიანობაში ძალზე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს გაშლილი საფორტეპიანო სოლო 39-42 ტაქტებში. შემთხვევითი არაა, რომ სვირილოვმა ეს ადგი-



ლი რამდენჯერმე გადააკეთა: უარი თქვა პირველად ვარიანტზე და ნაცვლად ამისა შექმნა საოცარი გამომსახველობის მუსიკალური ტექსტი: საფორტეპიანო პარტიის მასალა ფაქტურულად ისეა გადმოცემული, რომ იქმნება ბგერითი პერსპექტივის გაფართოების შეგრძნება. ზარების გადაძახილი რეალობა როდია, ეს სიმარტოვისაგან დაქან-ცული სულის ხმებია, რომლებიც თანდათან ძლიერდება. ამ დროს მგზავრის წარმოსახვა-

(ლაპარაკია მარცხენა ხელის სი-ზე და მარჯვენა ხელის შუა ხმის სვლაზე). ოდნავ ნელე 49 და 50 ტაქტების თბილ, რწვეად ტერციულ სვლებს. ამთაგან უკანასკნელს უკვე ტემპში ვასრულებ: ამით დასადგურებული სიჩუმისა და თავდავიწყების ატმოსფეროში მშფოთვარედ იჭრება აღტკინებული პასაჟი — მოუთმენლობის ახალი, უფრო მწვავე განცდა. ჩემს კოლეგებს ამ პასაჟის შემდეგნაირ შესრულებას ვთავაზობ:



ში რეალური სიციხადით ცოცხლდება ბედნიერი წარსულის სურათები: აქ სწორედ პიანისტმა უნდა განახორციელოს ფსიქოლოგიური გადასვლა ვარე სინამდვილიდან (პირველი ნაწილი) შინაგან სამყაროში — ანუ მოგონებების წილში (შუა ნაწილი), შემდეგშიც, მთელი შუა ნაწილის მანძილზე კონცერტმაისტერის წინაშე დგას ძალზე რთული ამოცანა. მან სმენით უნდა გააერთიანოს (ზარების ყრუ რეკვის მსგავსად) განცალკევებული ბგერა სი ერთიან ხაზში, რომელიც მსჭვალავს მთელ ეპიზოდს. მაგრამ, რაც უფრო მეტად ეძლევა მგზავრი თავის მოგონებებს, მით უფრო ხშირად იცვლება ამ ბგერების შესრულების ხასიათი, რითაც ვლინდება გმირის შინაგან განწყობილებათა მთელი გამა. ტაქტებში 47,48 ეს ერთგვარად „სულშეხუთული“ ბგერა სი თანდათან გადმოგვეცემს მომავალი შეხვედრის მოლოდინს. მარჯვენა ხელის შუა ხმის დაძახილი სვლა (c-cis-d) იმავე ტაქტებში თითქოს აკავებს მოლოდინის თრთოლვას. ამ სვლას ინტონაციურად ვახანგრძლივებ. ამ ტაქტების შინაგანი დრამატიზმი უფრო მკვეთრად გამოვლინდება, თუკი პიანისტ გადმოგვეცემს იმ ფსიქოლოგიურ წინააღმდეგობას, რომელიც მსჭვალავს დიალოგში შესული ორივე ხელის მუსიკალურ მასალას

შუა ნაწილის მეორე ტალღა (ტაქტები 51-58), რომელიც მთლიანად იმეორებს წინამორბედ მუსიკალურ მასალას, უფრო მგზნებარე, უფრო მოუთმენელი ხასიათისა უნდა იყოს. იგი სრულ თავდავიწყებას გამოხატავს. — გმირი მთლიანად ჩაძირულია მოგონებათა ნაკადში. კომპოზიტორმა აქ მუსიკალური საშუალებებით განახორციელა წმინდა ფსიქოლოგიური ეფექტი: დრო წამიერად ჩერდება წარსულში გახიზნული გმირის წარმოსახვაში: ზარების გადარეკები ნოტა სი-ზე, მშფოთვარედ რომ ჟღერდნენ მთელი შუა ნაწილის მანძილზე, გამოხატავენ საათის დარტყმებს (სი-ს 12 ბგერა მარცხენა ხელში). პიანისტმა ისევე გამომსახველად უნდა შეასრულოს ეს ტაქტები, როგორც სოლო შუა ნაწილის დასაწყისში (გდასვლა ვარე სინამდვილიდან შინაგან სამყაროში). ამჯერადაც, სწორედ პიანისტს ევალება გმირის დაბრუნება რეალურ სინამდვილეში. ესეც ძალზე რთული ამოცანაა, იგი მოითხოვს შესრულებისათვის განკუთვნილი დროის მოქნილ გამოყენებას. პარმონიული საფუძველი, რომელზეც ჟღერს სი-ს 12 დარტყმა, გამსჭვალულია ტრიტინული პარმონიით, რასაც შემოაქვს შეშფოთების,

მოუსვენრობის ელფერი. დაძაბულობა უკიდურეს კონცენტრაციას აღწევს მესამოცე ტაქტში — მკვეთრად დისონირებულ აკორდზე, რომლის მომდევნო სამ ბგერა სისალექვამ სხვა დროის ნაკადად, ვანელებ და ისე მივდივარ კვინტასთან e'-h', რომლის ელერადობას მანამდე ვხანგრძლივებ, სანამ არ ჩამოვარდება უდროობის გამოხატველი სრული სიჩუმე.

უეცრად იწყება მეთექვსმეტელები, — გმირი გამოდის დავიწყებიდან, შინაგანი ხილებების სითბოს ცვლის ღამის პეიზაჟის სიცივე, აქ დაკვრა სჯობს ერთ ბგერით ნიუანსზე. ბანის ოქტავეები საფორტეპიანო პარტიას აღევენ მუქ შეფერილობას: ყველფერი წარსულს ჩაბარდა, წინ მხოლოდ სიციარიელე და მარტოობაა. „არსად მიმავალი გზა“ უნდა წარმოჩნდეს რომანსის ბოლოს, სადაც მოძრაობა აუცილებლად უნდა შენელდეს. აქ უნდა შევქმნათ ბგერითი ანალოგია იმ კინემატოგრაფიულ ეფექტთან, რომელიც თანდათან ზრდის პერსპექტივის სიშორეს: იცვლება კადრები, მცირდება გამოსახულება, „ტროიკა“ სულ უფრო გვშორდება და ბოლოს უჩინარდება. ამაში დაგვეხმარება „დამინუნდო“, რომელიც თანდათან აღწევს სამ პიანოს და პედალის დახმარებით ავსებს უქანასქნელ მეოთხედ პაუზას, რომელმაც მომავლის გაურკვეველობა, ღამის სიცივე და სიმარტოვე უნდა გვაგრძნობინოს.

(გაგრძელება იქნება)

კორ. — თქვენი ფილმი პირველი კინონაწარმოებია, რომელიც ყოფილ საბჭოთა მოქალაქეებს შეეხება. თანაც გადაღებებს აწარმოებდით ქვეყანაში, რომელთანაც საბჭოთა კავშირის დიპლომატიური ურთიერთობა არა აქვს. ალბათ, ადვილი არ იყო ასეთი ჩანაფიქრის რეალიზება.

ოზარ გვასალია — ამ ფილმის იდეა ოთხი წლის წინ გაჩნდა. მაგრამ მაშინ მისი განხორციელება, ბუნებრივია, გამორიცხული იყო. ამის შესაძლებლობა ახლა გაჩნდა. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენთან, რესპუბლიკაში, ამ ჩანაფიქრის წინააღმდეგი არავინ იყო, საბოლოო თანხმობის მისაღებად მაინც დაგვიკრდა ორწლიანი აქტიური ბრძოლა ცენტრალურ ტელევიზიასთან. ფილმის ბედი დღემდე გაურკვეველი იქნებოდა. ჩვენი სტუდიის დირექტორს, დავით შალიკაშვილს, მისთვის ჩვეული ენერგიულობით, საქმე ბოლომდე რომ არ მიეყვანა, კინემატოგრაფისტთა კავშირის ერთ-ერთ საკავშირო პლენუმზე ცენტრალური ტელევიზია და მისი ხელმძღვანელობა სასტიკად გააკრიტიკეს. შუალედში დათმობ ხელსაყრელი მომენტი შეარჩია, მივიდა საკავშირო ტელერადიოკომიტეტის თავმჯდომარის იმეამინდელ პირველ მოადგილესთან — ლეონიდ კრავეჩენკოსთან და უთხრა: ერთი წელია, ტელექსებს გიგზავნით ამა და ამ ფილმის თაობაზე და დღემდე პასუხი არ მივიღიაო. კრიტიკის ქარცეცხლი გამოვლიო კრავეჩენკო ფაქტის წინაშე დადგა და იქვე მოგვცა სიტყვიერი თანხმობა, რაც შემდგომ წერილობითაც დაგვიდასტურა. ოღონდ ერთი პირობით: ვალუტა არ უნდა მოგვეთხოვა.

რამდენადაც ჩვენს სტუდიას საკუთარი სავალუტო ფონდი არ გააჩნია, ის ვერ დაფინანსებდა ამ ექსპედიციას ისრაელში, ამიტომ დავიწყეთ ისეთი პროდიუსერის ძებნა, ვინც თავის თავზე აიღებდა ხარჯებს. ფილმის სცენარის თანავტორმა გია ბადრიძემ საფრანგეთში ყოფნის დროს, მონახა ასეთი კაცი. პარალელურად პროექტით გერმანელებიც დაინტერესდნენ. ასე რომ, არჩევანის საშუალებაც კი მოგვეცა და საბოლოოდ, საქმიანი მოსაზრებიდან გამომდინარე, ფრანგებთან ვარჩიეთ თანამშრომლობა. მათთან დადებული კონტრაქტის სა-



# ფილმი ქართულ ებრაელებზე

საქართველოს ტელეფილმების სტუდიაში შეიქმნა ფილმი ქართველ ებრაელებზე, რომელთაც თავის დროზე ისრაელს მიაშურეს და დღეს დაულაღვად იღვწიან ამ ქვეყანაში ქართული კულტურის პროპაგანდისათვის. სურათი შეიქმნა ერთობლივად საფრანგეთის „ბერნარ ვერლეიზ ფილმზის“ ფირმასთან ერთად.

იმაზე სასაუბროდ, თუ როგორ წარიმართა გადაღებები ისრაელში, როგორ მიმდინარეობდა ფილმზე მუშაობა, ჩვენი კორესპონდენტი მანანა მენთაშაშვილი შეხვდა კინორეჟისორ მმარ ბასსალნიას და საქართველოს ტელეფილმების სტუდიის დირექტორს ლავიტი შალიკაშვილს.

ფუძველზე, ჩვენ ისრაელში ჩავედით, როგორც დამოუკიდებელი გადაღები ჯგუფი, ე. ი. ვინმეს სტუმრები კი არ ვიყავით, არამედ გვექონდა ჩვენი ფული, ჩვენი მანქანა და სასტუმრო.

**კორ.** — ე. ი. თქვენ შეგვექმნათ მუშაობის ისეთი პირობები, რაც ჩვენი გადაღები ჯგუფებისათვის ჭერაჭერობით საოცნებოა.

**დავით შალიკაშვილი** — რა თქმა უნდა, ჭერ მასობრივი ხასიათი არა აქვს ასეთ თანამშრომლობას, მაგრამ უკვე იდება ამგვარი ხელშეკრულებები. ისრაელში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ჩვენს ეკონომიკურ დამოუკიდებლობას, რადგან იქაურ ქართველ ებრაელთა საზოგადოება არ არის ერთგვაროვანი და მთლიანი. თითოეულ მათგანს თავისი პირადი, თავისი პარტიული ინტერესები აქვს: მათ შორის გარკვეული შეჯიბრია საქართველოს სიყვარულის გამოვლენაში. ჩვენ თავისუფალი ვიყავით ამ ზეგავლენისაგან, თუმცა, ყველასაგან ვიღებდით ინფორმაციას — თუ ვისზე, რის შესახებ, ღირდა გადაღება. ჩვენ ხომ არ მოგვეცა საშუალება ჩავსულიყავით, გავცნობოდით იქაურ ატმოსფეროს და შემდეგ დაგვეტრიალებინა აპარატი. სამუშაოდ მხოლოდ 12

დღე გვექონდა, საიდანაც ერთი დავკარგეთ, იმიტომ, რომ ოპერატორს დროულად არ მიაწოდეს პარიზიდან კამერა. ჩვენმა კომპანიონებმა გამოყვეს არა მარტო ექსპედიციისათვის საჭირო მალაზხარისხოვანი ფრანგული წარმოების ფირი, არამედ თავიდან ბოლომდე მთელი სურათის გადაღება უზრუნველყვეს. ისრაელში ფილმის დიდი ნაწილი გადაიღო ფრანგმა ოპერატორმა, მხოლოდ ბოლო ორი-სამი დღე დაგვეკირდა ადგილობრივი ოპერატორის დახმარება, რადგან ძირითად ოპერატორს კონტრაქტის თანახმად, გადაღებები დაეწყო სხვა ჯგუფთან. ორივე ამ ოპერატორის გვარი აღინიშნება ფილმის ტიტრებში.

**კორ.** — 12 დღეში უცხო ქვეყნის გაცნობა, მის ყოფაში გარკვევა და ყოველივე ამის ფირზე აღბეჭდვა იოლი საქმე არ არის. როგორი იყო თქვენი დღის ვანრიგი ამ ექსპედიციაში?

**ო. გვახალია** — პირველსავე დღეს, როგორც კი ჩავედით, დაიწყეთ მომავალი ფილმის გმირების ვაცნობა. თან გვახლდა ხალხთა მეგობრობის მუზეუმის მეცნიერი თანამშრომელი შალვა წიწუაშვილი, რომელმაც დიდი დახმარება გაგვიწია მუშაობაში.

მოგვხსენებათ, ისრაელი ტერიტორიით დიდი ქვეყანა არ არის, მაგრამ ის ჩრდილოეთიდან სამხრეთისაკენ მრავალ კილომეტრზეა გადაჭიმული. ყოველ დღით 7 საათზე გავდიოდით გადაღებებზე. მთელი დღის განმავლობაში რამდენიმე ქალაქის მოვლას ვასწრებდით, ვხვდებოდით უამრავ ადამიანს. ვიღებდით ინტერვიუებს. შევეცადეთ მოგვეცვა ყველა სფერო, დაწყებული მეწარმეებიდან, დამთავრებული მუშებით. ბუნებრივია, გადავიღეთ ინტელიგენციის წარმომადგენლები, მხატვრები, მწერლები, ქალიშვილი, რომელმაც ებრაულიდან ქართულად თარგმნა ბიბლია.

პირველ დღეებშივე გავიცანით ძალიან საინტერესო პიროვნება რაფიელ ბალუაშვილი — იქაურად რლავ, რომელიც იერუსალიმის კომუნალური მშენებლობის განყოფილების უფროსად მუშაობს. ადგილობრივი მოსახლეობის დიდი პატივისცემით სარგებლობს და ამ მხარეში გავლენიანი კაცია. ეს 71 წლის სიმპათიური, კუდარა მამაკაცი ქართულად მეტყველებს, მიუხედავად იმისა, რომ ისრაელშია დაბადებული. მამამისი, თურმე, საქართველოდან წასული ყოფილა და მას სიკვდილის წინ დაუბარებია შვილისთვის: „შენი მისიაა, ყველა ქართველს; მიუხედავად იმისა შენი ნათესავი იქნება ის თუ არა, ხელი გაუმართო და დაეხმარო“. რაფიელ ბალუაშვილი იყო ის კაცი, ვინც ჭვრის მონასტერში შეიყვანა პირველად ირაკლი აბაშიძე, აკაკი შანიძე და გიორგი წერეთელი. მან ჩვენც ასეთივე დახმარება გავვიწია და საშუალება მოგვცა გადაგველო ეს მონასტერი. არასდროს არ ყოფილა საქართველოში და ოცნებადა აქვს მისი ნახვა, მაგრამ ამჟამად და მომთხოვნი კაცია და კერძო მოწვევით არ უნდა ჩამოსვლა. „აი, როცა გაიხსნება გზები, აღდგება ოფიციალური ურთიერთობები, მე მაშინ ჩამოვალ“ — ამბობს იგი. ღმერთმა ქნას, რომ მოესწროს ამას და ბავშვობის ოცნება აისრულოს.

ძალიან სასიამოვნო იყო ჩვენთვის იმის გაგება, რომ ისრაელის ყველაზე ცნობილი დრამატული მსახიობის რიკვა მიხაელის მამაც საქართველოდან ყოფილა. მან რო-

გორც კი გაიგო, რომ საქართველოს ტელევიზიიდან ვიყავით, დიდი მოუტყვევებელი მიუხედავად, მაშინვე დავთანხმდა ინტერვიუზე და შოუს ჩაწერის წინ გამოგვიყო დრო. რიკვამ ბოდიში მოგვიხდა — ქართული არ ვიციო — და მოგვიყვია, რომ დედამისს, წარმოშობით პოლონელ ებრაელს მისი მამის სიყვარულით შეუსწავლია ქართული ენა. რიკვა მიხაელი ისევე, როგორც ყველა, ვისაც კი შევხვდით, აქ ჩამოსვლაზე ოცნებობს.

საქართველოდან წასული თაობა ძლიერ ნოსტალგიას განიცდის. ბუნებრივია, იქ დაბადებულებს ეს გრძნობა არ გააჩნიათ. სამაგიეროდ თვითელმა მათგანმა იცის ლეგენდა საქართველოზე. როცა ბავშვებს ვეკითხებოდით, რა იცით საქართველოს შესახებო — გვეპასუხობდნენ, რომ ეს არის დიდი ქვეყანა, სადაც ლამაზი, ძლიერი და კეთილი ხალხი ცხოვრობსო.

აქედან წასულ თვითელ ებრაელს ეამაყება, რომ ის საქართველოდანაა და რომ შევიწროებული და გამოძევებული კი არ აღმოჩნდა, არამედ საკუთარი ნებით არის წამოსული. უფროსების ასეთი დამოკიდებულება ჩვენი ქვეყნისადმი თაობიდან თაობას გადაეცემა და ლეგენდებს ბადებს.

**დ. შალიკაშვილი** — ვენაში რომ შეხვდები გაჭირებულ ემიგრანტს, რომელიც იძულებულია ჭურჭლის მრეცხავად იმუშაოს და ის საქართველოს დაიფიცებს, ამაში არაფერია გასაკვირი, მაგრამ როდესაც ისრაელში სამსართულიან საკუთარ სახლში ფუფუნებასა და განცხრომაში მცხოვრები კაცი ლოცულობს საქართველოზე, ეს სულ სხვა გრძნობით გავსებს. ემიგრანტების პირველი თაობა რომ წაივდა, ბევრ მათგანს საოჯახო ნივთები, ავეჯი მიჰქონდა თან. ერთ-ერთ ოჯახში მარელისის ქარხანაში გამოშვებული გრებილი სკამები ვნახე. ძალიან გამიკვირდა და ვკითხე: — აქაც უშვებენ ასეთ სკამებს-მეთქი? — მასპინძელმა გაიცინა: — ეს სკამები საქართველოდან ჩამოვიტანეთ და დედაჩემს ისე უყვარს, გადაყრის ნებას არ გვაძლევსო. საოცარი გრძნობა გეუფლება, როცა სადღაც, ლიბანის საზღვრებთან ხვდე-

ბი ნამდვილ, სოფელ ქართველ ბებიას — ზის სახლში, არ იცის ივრითი, ვერ ერკვევა და არც აინტერესებს პოლიტიკური ვითარება. ერთია, როცა ეფრემ გური პარლამენტის წინ დგას და საქართველოსთან ურთიერთობის პერსპექტივაზე გელაპარაკება, სულ სხვაა ამ ხანდაზმული ადამიანის პოზიცია, ახალგაზრდობის კიდევ სხვა. ფილმში ვითარებების და ადამიანთა მდგომარეობების აი ეს პოლიფონია აისახება.

**კორ.** — ისრაელთან საბჭოთა კავშირის დიპლომატიური ურთიერთობა არა აქვს. ხელი ხომ არ შეუშლია ამას თქვენთვის მუშაობის დროს?

**დ. შალიკაშვილი** — ჩვენ არავითარი შეფერხება არ გვქონია. არავის არ უკითხავს, რას ვიღებდით ან რატომ ვიღებდით. სამხედრო ბანაკშიც კი შევედით. ომარმა, დუბლისათვის, სამხედროები და ტანკებიც კი ატარა აქეთ-იქით. ერთადერთი, რაზეც გული გვწყდება, ისაა, რომ დროის სიმცირის გამო ფირზე ვერ აღვებჭედეთ ყველა, ვისი გადაღებაც გვინდოდა, და ბევრი საინტერესო ადამიანი კიდრს მიღმა დარჩა.

**კორ.** — ე. ი. არა მარტო ქართველი ებრაელებისაგან, არამედ საერთოდაც კეთილმოსურნე დამოკიდებულებას გრძნობდით?

**დ. შალიკაშვილი** — დიახ. იქ საღად მოაზროვნე ხალხი ცხოვრობს და გრძნობენ, რომ საბჭოთა კავშირთან ურთიერთობის მოგვარების გარეშე მათი პრობლემები არ გადაწყდება. აქ მათი უზარმაზარი დიასპორაა, უამრავი ადამიანია აქედან გადასახლებული, და თუ ეს ძაფი არ აღდგა, ის სახელმწიფო, ალბათ, ვერ იარსებებს.

**კორ.** — ქართველმა მკვლევარებმა უკვე ნახა ეს ფილმი. კიდევ სად შედგება მისი პრემიერა?

**ო. გვახალია** — ფილმის ჩვენება დაგეგმილია, აგრეთვე, ცენტრალური ტელევიზიით. ისრაელში ყოფნის დროს სულ გვეკითხებოდნენ, აჩვენებს თუ არა მოსკოვი ამ ფილმსო. როგორც გამოირკვა, იქ ქართველ ებრაელთა

უმეტესობას აქვს რადარული ანტენები რომლებითაც ისინი იკვრენ ცენტრალურ ტელევიზიის არხს — „ორბიტას“. ასე რომ, საბჭოთა მკვლევართან ერთად მათაც მიეცემათ საშუალება ნახონ ეს ფილმი.

როგორც მოგახსენეთ, ეს ერთობლივი ნაწარმოებია და, კონტრაქტის თანახმად, მისი პრემიერა საფრანგეთშიც უნდა მოეწყოს. ისინი ვარაუდობენ, რომ თავდაპირველად გამართონ სურათის ჩვენება და განხილვა, სადაც დაბატიყებენ ქართველ ებრაელებს ისრაელიდან, თავისი რაბინით, აპირებენ თბილისის ხახამის, მეცნიერების, ინტელიგენციის წარმომადგენლების მიწვევას. ნახავენ, რა გავლენას მოახდენს ეს ფილმი მათზე, მოაწყობენ დისკუსიას. ამას ფირზე დააფიქსირებენ და შემდეგ ფილმთან ერთად ფართო ეკრანზე გაიტანენ. ვიმედოვნებთ, რომ პრემიერა ისრაელშიც შედგება.

**კორ.** — სამომავლო კონტრაქტები ხომ არ მოინიშნა?

**დ. შალიკაშვილი** — ჩვენ გვქონდა გარკვეული მოლაპარაკებები, მაგრამ მათი განხორციელება ჩვენს ქვეყნებს შორის მხოლოდ დიპლომატიური ურთიერთობის აღდგენის შემდეგ თუ იქნება შესაძლებელი. უკანასკნელი პოლიტიკური მოვლენები გვაძლევს საბაზს ვიჭონიოთ იმედი, რომ საბჭოთა კავშირი და ისრაელი მივლენ გარკვეულ შეთანხმებამდე. ის ურთიერთკავშირი, რაც ჭერჭერობით პირადი მიწვევების ხარჯზე მყარდება, სახელმწიფოებრივ რანგში იქნება აყვანილი, და, ბუნებრივია, შესაძლებლობა მოგვეცემა სურვილებიდან კონკრეტულ საქმეებზე გადავიდეთ.

ძალიან მდიდარი შთაბეჭდილებებით დავბრუნდით ისრაელიდან, მაგრამ რაც უმთავრესია, ჩამოვიტანეთ რწმენა, რომ აქედან წასული ებრაელობა საქართველოს განუყოფელი ნაწილია, რომელსაც ჩვენთან კონტრაქტების დიდი სურვილი აქვს.



# მზის ხანა ქართველთა\*

(საუბარი მისამე)

## ბრიგოლ რობაქია

1. დიდი ბრძენის პლოტინის მსოფლ-ხილვაში გვხვდება: „თვალი მზიური“. გოეტემ მზიურობა თვალისა ერთ შაირში შესანიშნავ ხტილად გამოკვეთა: „თუ არ იყოს თვალი მზიურ, ვით შექდლოს მას ხილვა მზისა?“ მტევნის მწიფობის დროს ქართველი მევენახე ამბობს: „თვალი ჩასულა მტევანში“. თვალით აქ ნაგულისხმევია მზე, პლოტინი, გოეტე, ქართველი მევენახე — სამივე დიდ საიდუმლოს აცნაურებენ, მხოლოდ ერთი განსხვავებით: პლოტინისათვის და გოეტესათვის თვალი „მზიურია“, ქართველი მევენახისათვის კი იგი მზეა თვითონ. ხატული „სახეობის“ მხრით ქართველი მევენახის თქმას თვითონ გოეტეც არგუნებდა პირველობას. თვალი მზეა. ფიქრობს ქართველი, რადგან იცის, რომ „მზე“ და „მზერა“ სადღაც ეთანხმებიან ერთიმეორეს. გავიხსენოთ საბა სულხან ორბელიანის განმარტება სიტყვისა „ღმერთი“: „წვა და ხედვა“. ეს განმარტება მზეზეა თითქო გამოჭრილი. მზე იწვის, არ იფერფლება. იწვის და „მზერს“; ანათებს. „თვალი ჩასულა მტევანში“ — ეს ნამდვილი პოემაა. პოემასთან ერთად „ირომის ნახტომი“.

2. უძველესი დროიდან სათაყვანო სიმბოლოდ მზისა „სვასტიკა“ ითვლებოდა: კაკვიან ჭვარი, ბორბალში მოქცეული. ბორბალი ანიშნებდა მნათობის კოსმიურ ბრუნვას და ეს იმ დროს: როცა ნივთიერ კულტურაში ურემი ჯერ კიდევ არ იყო ცნობილი. ავილოთ ეხლა ქართული დასახელება: „ურემის თვალი“. აქ თვალთ ბორბალი იგულისხმება. აქეს ბორბალს მსგავსება თვალთან ისე მაგალითად: როგორც წყაროს ძირიდან მოჩუხჩუხე ნაკადს, რომელსაც ჩვენ

„წყაროს თვალს“ ვუხმობთ? გარდა სიმრგვალისა არავითარი. საგულვეტელია მაშასადამე, რომ ქართულ ხილვას შერჩა სახელობა სვასტიკისა და რადგან ამ ხილვაში მზე თვალად იყო ცნეული, ურემის გამოგონებისას ბორბალი ჭვარისა ურემის თვალში გადმოვიდა საგნურად. ეს როგორც ჰიპოტეზი მხოლოდ.

3. მზე არის სიციცხლის თესლი. ქართული ენის მკვლევარი მიხეილ წერეთელი გვამცნევს, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართულში ფესვს „ცხ“. მისი აზრით „მუცელის“ პირვანდელი ფორმა იყო „მუცხელი“. მთავარი აქ „ცხ“ არის, როგორც სიტყვაში „სიციცხლე“ — შესატყვისი რუსულში: „ეივოტ—ეიზნ“, გერმანულში: „Leib—Leben“. თუ ეს ასეა, მაშინ „სიციცხლე“ და „ცეცხლი“ სიტყვიერი ტყუბები ყოფილან. როგორ გაიხარებდა ჰერაკლიტ ეფესელი, სციოდნოდა მას: რომ რომელიღაც ენაში „სიციცხლე“ ნაზრევეია ვითარ „ცეცხლი!“ სწამდა ზომ მას, რომ სამყაროს ძირითადი თაური ცეცხლია.

4. ცხოველთა შორის ყველაზე უფრო ცეცხლოვანი ცხენია. იმავე მკვლევარის მიგნებით, სიტყვაში „ცხენი“ იგივე ფესვი „ცხ“ ცოცხლობს.

5. მზისაგან იშვის სხივი და ნივთიერი იღებს „სახეს“ — იმდენად, რამდენად იგი სხივმფენია. მხოლოდ სხივის გამოკრთობით ეზიარების ნივთიერი ღვთიურსა: იქცევა „სახიერ“. არც ერთს ენაში არ იხმარება ზედა-შესრული „სახიერი“ ღვთის მიმართ ისეთი ღრმა მნიშვნელობით, როგორც სწორედ ქართულში. არც სახიერია, ის ღვთიურია — ასე ვგონებთ ქართველნი.

6. საუბარში ჩვენ შეფიცვის თუ შეჯერებისას ვხმარობთ ასეთ თქმას: „ჩემმა მზემ“.

\* ნაწილი გრ. რობაქიძის ვრცელი შრომისა „საუბარი კარდუსთან“.

„შენმა მზემა“: თითქო ყოველ ადამიანს თავისი საკუთარი მზე ჰქონდეს. „ვეფხისტყაოსანში“ ეს მზეთანაზიარობა პირდაპირ კოსმიურ ყალიბს იღებს. გავიხსენოთ დაუეფიყარი წერილი ნესტანისა, რომლითაც იგი, ქაჩვიის ციხეში დატყვევებული, ტარიელს, მის მეტრფესს, ანუგეშებს:

„მზე უშენოდ ვერ იქნების, რადგან შენ ხარ მისი წილი!  
განაღამცა მას ეახელ, მისი ეტლი, არ თუ წბილი,  
მუნა გნახო, მადვე გსახო, განმინათლო გული ჩრდილი“.

აკადემიკოსი ნიკო მარტი ამ სიტყვებში ნეოპლატონიზმის გამოძახილს ხედავს. ხოლო არ იცის მან, რომ თვითონ ნეოპლატონიზმში ეს გზნება მზიურობისა ოქროს ხანიდანაა გადასული. მარადიულ განსხვავლებას მზიურში აქ კიდევ უფრო აძლიერებს გენი-ალური ხტილი ქართული ზმნისა: მარადი მყოფადი. მითითრმა დრომ მხოლოდ აბსოლუტური აწმყო იცის, რომელიც „წარსულად“ არ იქცევა და „მომავალი“ შინაგან აქვს უკვე. ნესტანი არ ამბობს: „გნახავ“, „დაგსახავ“, „განმინათლებ“, არამედ: „გნახო“, „გსახო“, „განმინათლო“.

7. მზე სათავეა სინათლის, რომელიც სიბნელეს ებრძვის. ამ „შებმაში“ წარმოიშვის „ფერი“; ფერი უბრალო „ჩენა“ კი არაა, ეთერტალღების რხევათაგან გამოწვეული. ბრმად შობილს შეუძლია გამოცდისას სწორი ფორმულა გადასცეს, მაგალითად, წითელი ფერისა, მაგრამ წითელი მისთვის მიინც უხილავია. ფერი „თვისებაა“ და არა „ოდნობა“. ასე ესმოდა ფერი გოეტტესს, ასე ესმოდათ იგი ჰინდოელებს, ფერის ასეთი გაგება მოქცეულია ქართულ ყოველდღიურ საუბარში. ჩვენ ვხმარობთ ხშირად „ყველას“ მაგიერ სიტყვას „ყველაფერი“ და „არაას“ მაგიერ „არაფერი“. აქ ფერი „რობად“ გამოდის, რაიც შემდეგ თქმაში კიდევ უფრო ნათელი ხდება: „რაფერ გააკეთე?“ დღემდე აუხსნელი სახელი „სწორფერი“, რომელსაც ხევსურეთში მეტრფესს უწოდებენ, ეხლა ნათელი ხდება: სწორფერი, ესე იგი შესაფერი, სიყვარულში მეორის სადარბევედრი. კიდევ ერთი რამ მეტად მნიშვნელოვანი. ბაგრატიონთა სამომარი ალამი მეწამული იყო, რომელსაც შუაგულში თეთრი ალი ჰქონდა გაწვდილი. ეს არ იყო შემთხვევით არჩევა ფერისა. ჰინდოელთა „Vedanta“ სამფერად

ისახავს ყოფას. ძირა ფენი ბნელია და ქალტიური: „Tamas“ — მას უდრის შავი ფერი; შუანა ფენი კილიია, ბრძოლა, შინათლისა სიბნელესთან, წყობისა და რიგის ქაოტიურთან: „Rajas“ — მას უდრის წითელი; ზედა ფენი სისრულეა და ყუდროება ღვთიური: „Sat tva“ — მას უდრის თეთრი. ბაგრატიონთა ალამი ვამეცნეეს: მეწამული ფერით ალამის ამმართველი ჭერ კიდევ შუანა ანუ ადამიანურ ფენაშია მოქცეული, ხოლო თანვე თეთრი ზოლით მას თითქო წინასწარ აქვს მოზმული ზედა ანუ ღვთიური ფენი. René Guénon-ის მოწმობით, ფრანგ მეფეთა სამომარი ალამი მეწამული იყო; თეთრი ზოლი მას არ ჰქონია. თავის წიგნში — „Autorite spirituelle et pouvoir temporel“-ში იგი შენიშნავს: „La substitution ultérieure du blanc au rouge comme couleur royal marque en quelque sorte l'usurpation d'un des attributs de l'autorite spirituelle. უდავოჲ: ბაგრატიონთა ალამი თავის სიმბოლიკით უფრო მალა სდგას ვიდრე ალამი ფრანგ მეფეთა. აქედან ნათლად სჩანს ისიც, თუ რად უწოდა ქართველმა ხალხმა თავის მცველს წმინდა გიორგის: „თეთრი“. უკანასკნელი — როგორც გმირი და წმინდანი — მოქცეულია ყოფის ზედა ფენაში, ჰინდოელთა თქმით: „sat tva“-ში ქართველთა ხილვა აქ ჭეროვანდ ეთანხმება „vedanta“-ს სიბრძნეს.

### საკრალური წყობა

ოქროს ხანაში იყო წმინდა იერარქია დაღვნილი. ქართული ყოფაც ამ იერარქიით იყო იმთავითვე დამყარებული. უთვალავი მაგალითებიდან აქ მხოლოდ რამოდენიმე ჩვენს ქართველებს, შეგვიძლია მანდილოსანს ხელზე „ვაკოთო“; ღვთისმშობელ მარიამის ხატს კი უნდა „ვეამბოროთო“; იქ „კოცნა“, აქ „ამბორო“, კინაიდან მანდილოსანი ერთია და ღვთისმშობელი კიდევ სხვა, თუმცა ორივე ქალია. ჩვენ შეგვიძლია სადმე დარბაზში „ვიმღეროთ“, სალოცავში კი უნდა „ვიგალობოთ“; იქ „სიმღერა“, აქ „გალობა“, რადგან დარბაზი ერთია და სალოცავი კიდევ სხვა, თუმცა ორივე შენობაა. ჩვენ ვხმარობთ საერო წიგნისათვის „მხედრულს“, საღვთო წერილისათვის კი „ხუცურს“, რათა ზღვარი იყოს გავლდებული საეროსა და საღვთოს შორის. მე შემიძლია

მიემართო ვინმეს: „ბატონო გიორგი!“ შე-  
მიძლია ასე მიემართო ღმერთს: „ბატონო  
ღმერთო?“ ეს ხომ საშინელება იქნებოდა  
ქართველისათვის. და აი, ღვთის მიმართ  
ჩვენ ვხმარობთ: „უფალო!“ და საოცარი:  
„უფლება“ ქართულში „ბატონისაგან“ კი  
არ მოდის, არამედ „უფლისაგან“. ქართული  
გაგებით, მაშასადამე, უფლება საკრალური  
ბუნების ყოფილა, სწორედ ისე, როგორც  
ეს ესმოდათ ოქროს ხანაში. ამას ქართული  
მითითური თქმულებანიც ადასტურებენ. უძ-  
ველეს დროში, მოგვიბრძობს ერთი თქმუ-  
ლება, დვალთა მთაზე მეფენი ისხდნენ დრო-  
დადრო; ისინი ცდილობდნენ ერთი ციდან  
მოწყვეტილი ვარსკვლავი დაეპირათო. რა  
მიზნით? თავიანთ ხალხთ ბელი მართებუ-  
ლად რომ წარემართათ. აზრი ამ თქმულები-  
სა ნათელია: მეფემ თავისი მიწიერი ძალა ცი-  
ური მადლით უნდა ანოყიეროს და ამტკი-  
ცოს. ეს მადლი აქ ვარსკვლავის სახით  
ვლინდება. თვითონ ვარსკვლავი „ხაბია“  
გრალისა; პირინეის გრალის ვარიანტი გრა-  
ლი ქვა, გვირგვინიდან ამოვარდნილი ციდან  
მოსხლეტილი ლიუციფერისა. და აი ამ ვარ-  
სკვლავ-ქვას იჭერენ თქმულების მეფენი.  
თამარ დედოფალს, მეორე თქმულებით,  
ჰქონდა იმე დვალის მთაზე კოშკი, საცა ერთ  
სკივრში ასეთი ვარსკვლავი ესვენა, ციდან  
მიღებული. ერთხელ, როცა დედოფალი შინ  
არ იყო, მსახური გოგო მიეპარა სკივრს;  
ახალა მას სახურავი, ვარსკვლავი ამოვარდა  
და გაფრინდა ცისკენათ. ამ თქმულებაში  
სხვა აზრითა. ვიგინდარას არ შეუძლია მი-  
ეკაროს საკრალურს; თანვე ისიცა ნაგულისხ-  
მევი, რომ „მეფულე“ საკრალურისა „მულამ  
ფხიზელი“ უნდა იყოს („Eggoroi“), რა-  
თა ხელიდან, ასე ვთქვათ, არ „გაუშვას“  
იგი.

არც ერთს ტრადიციაში ეს წყობა საკრა-  
ლურისა არ ჩამოსხმულა ისე ღრმად და  
მძლავრად, როგორც ეს არის გამოკვეთილი  
უგენიალეს ქართულ სახელდებაში „ხელმ-  
წიფე“. აი კიდევ ერთი პოემა ქართული  
ხილვისა, ერთი სიტყვით თუ ერთ სიტყვაში  
გამოთქმული. რატომ მიინც და მიინც „მწი-  
ფე“? ხელი, რადგან ხელი სდებს ზღვარს  
კულტურის მხრით ადამიანს და ცხოველს  
შორის; ვინ უნდა გზნებდეს ამ ზღვარს უკი-  
დურეს, თუ არ მმართველი, მეთაური ტომი-  
სა თუ ხალხის? რად უნდა იყოს მისი ხელი

მწიფე? ოქროს ხანაში მმართველი უბუნებ-  
ბოდათ მდიდრად და უხვად — უნდა იქნა  
ნავს „მწიფე ხელი“. თუ არ სიმდრდრეს და  
სიუხვეს? ოქროს ხანაში მმართველი იყო  
ძლიერი და მარჯვე — რას ნიშნავს „მწიფე  
ხელი“, თუ არ სიძლიერესა და მარჯს? მი-  
ხილ წერეთლის აზრით, „მწიფე“ ნიშ-  
ნავს „მიწვდომისა“. მაშასადამე „მწიფე  
ხელით“ ნაგულისხმევი „მწოდმელიც“; ესე  
იგი ის, ვინც წვდება მას, რაიც სხვისათვის  
მიუწვდომელია. ხოლო ამით არ თავდება  
ხელმწიფოს სახელდებათ ნააზრი: იგი კიდევ  
უფრო მეტს, უფრო გულისხმიერს მოას-  
წავებს. ოქროს ხანაში მმართველი მეფეც იყო  
და მღვდელიც. ქართული გაგებით ეს  
ასეც უნდა ყოფილიყო, რადგან, რო-  
გორც ითქვა, „ფლობა“ გამოვლინე-  
ბულია „უფლისაგან“. მფლობელი, მაშასა-  
დამე „მღვდელიცა“. იმავე მკვლევარის  
მიგნებით, სიტყვა „მღვდელი“ წარმოსდგე-  
ბა სიტყვისაგან „ლუდა“, რაიცა „წვას“  
ნიშნავს. მღვდელი: ანუ მწველი. იგულისხ-  
მება წვა არა მარტო გარეგანი: წვა შესაწი-  
რავი ცხოველისა, არამედ შინაგანიც: წვა  
წადილით ღვთიურის მისაღებად. მფლობე-  
ლი — როგორც მეფე და მღვდელი ერთს  
პიროვნებაში — კურთხეულად ითვლებოდა:  
იგი ჰქონდა ირგვლივ გარდამქმნელ ძალას  
სხივისანს: მარჯს, გერმანული შესატყვისით  
„ჰაილ“-ს (Heil), რაიცა ხელდასმით გა-  
დიოდა სხვაზე. რენე გენონის მოწმობ-  
ებით, ამ ძალ-გადავლენას არაბულ-ებრაუ-  
ლად „ბარაქაჰ“ ეწოდებოდა. ეს სიტყვა ქარ-  
თულ სიტყვარშიაც გვხვდება და სწორედ  
ხელთან დაკავშირებით უმთავრესად: „ბა-  
რაქიანი ხელი“, ნაგულისხმევი კურთხეული  
ხელი, მდლის გამომვლინებელი. რა არის  
ეს ხელი კურთხეული, თუ არ იგივე „მწი-  
ფე ხელი“? დიახ, ქართული სახელდებათ,  
„ხელმწიფე“, მოცემულია პლასტიურად  
მთელი კონცეპტია „Priester-Konig“-ისა,  
მღვდელ-მეფის.

ასე გვირგვინდება საკრალური წყობა  
შენს პირველ ხილვაში, კარდუ, რაიცა აქ  
ყველაზე უფრო გარკვეულად ქმედებაში  
გამოსჩანს.

პუბლიკაცია მოამზადა რ. ლომინაშვილმა.



# გოროვიცი და მისი პიანისტური ხელოვნება

მარბარიტა შანნაძე

მრამალმა ტელემსმენელმა მოისმინა ოთხმოცდარი წლის ამერიკელი მუსიკოსის კონცერტი, რომელიც მოსკოვში 1986 წლის აპრილში ჩატარდა. რა თქმა უნდა, მუსიკის-მოყვარულთა უმრავლესობა მის ჩანაწერებს ადრეც იცნობდა. ბევრმა პიანისტმა ვერ შეძლო ნაწარმოებთა ასეთი კოლოსალური რაოდენობის ჩაწერა. 1904 წელს დაბადებულმა ვლადიმერ გოროვიცმა მოიკცა თითქმის მთელი XX საუკუნე თავის შესანიშნავი ხელოვნებით, რომელშიც ფენომენალური ვირტუოზულობა შერწყმულია უნაბრუნებელ გემოვნებასთან, დახვეწილ მხატვრულ ოსტატობასთან.

გოროვიცის ხელოვნებამ შეიწოვა XIX საუკუნის დასავლეთის რომანტიკული იდეალები და სახეები, რუსული საფორტეპიანო ხელოვნების ტრადიციები, ყოველივე ამას ხელს უწყობდნენ მისი პედაგოგები — გამოჩენილი პიანისტები ფ. ბლიუმენფელდი, ვ. პუხალსკი, ს. ტარნოვსკი, რომლებიც წარმატებით მოღვაწეობდნენ საკონცერტო ესტრადაზე, მათი ზემოქმედება იგრძნობოდა არა მარტო ახალგაზრდა გოროვიცის რეპერტუარზე, არამედ და რაც მთავარია — მისი შესრულების უდახვეწილეს ემოციურ წყობაზე, ექსპრესიულ მანერაზე, ბრწყინვალე ტექნიკაზე, ბგერის არაჩვეულებრივ მღერადობაზე, რითაც იგი ატყვევებდა მსმენელს.

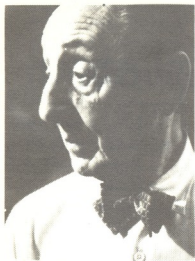
წლების მანძილზე გოროვიცმა იმდენად განავითარა თავისი შესანიშნავი ტალანტი, რომ დღეს უკვე თავისუფლად შეიძლება მივაკუთვნოთ იგი ყველა დროის უდიდეს პიანისტებს — ლისტს, ანტონ რუბინშტეინს, რახმანიოვს, პადერევიკის, კორტს.

ვლადიმერ გოროვიცი იზრდებოდა შეძლებულ, კულტურულ ოჯახში. მისი მამა ინჟინერი იყო, დედა — არც თუ ურიგო პი-

ანსტი, რომელმაც პატარაობიდანვე ჩაუნერგა მას მუსიკის სიყვარული. მან მისცა პირველი გაკვეთილები ექვსი წლის ბიჭუნას. შემდგომში გოროვიცს კიევში ასწავლიდნენ იმ დროის საუკეთესო პიანისტები. ჯერ კიდევ სიყმაწვილეში იგი არ ისწრაფოდა მართოდენ ვირტუოზული ტექნიკის მიღწევისათვის. მისთვის იმთავითვე უმთავრეს ამოცანას წარმოადგენდა მუსიკის ამოუწურავი საყვაროს, მისი სიღრმეების წვდომა. პიანისტური ლიტერატურის პარალელურად იგი სისტემატურად ეცნობოდა საოპერო და სიმფონიური მუსიკის შედეგებს, მათ საფორტეპიანო ტრანსკრიპციებს. ცხრა წლის ბიჭუნა უკვე ზეპირად უკრავდა მრავალ საოპერო კლავირს, მათ შორის „ღმერთების და ლუპვას“ და ვაგნერის სხვა მუსიკალურ დრამებს.

ცოტა მოგვიანებით იგი დაეწეა საორკესტრო პარტიტურებს, გატაცებით სწავლობდა მუსიკალურ ინტრუმენტთა ტემბრებს, ვოკალურ საოპერო პარტიებს. საკონცერტო მოღვაწეობის პარალელურად გოროვიცი სიამოვნებით მუსიკირებდა სხვადასხვა შემადგენლობის კამერულ ანსამბლებშიც. მას უყვარდა გამოსვლა ისეთ გამოჩენილ მუსიკოსებთან, როგორც იყვენენ ს. რახმანიოვი, ნ. მილშტეინი, ი. ხეიფეცი, გ. პატიგორსკი, ი. სტერნი. აქ მიღებული გამოცდილება ამდიდრებდა მის საფორტეპიანო ხელოვნებას, აფართოებდა მისი ხელწერის ბგერით-ტემბრულ გამომსახველობას.

1921 წელს ჩვიდმეტი წლის ვლ. გოროვიცმა დაასრულა კიევის კონსერვატორია, სადაც იგი სწავლობდა ცნობილი პიანისტის, დირიჟორის, კომპოზიტორისა და პედაგოგის ფელიქს ბლიუმენფელდის კლასში. მისმა ბრწყინვალე დაკრამ გამოსაშვებ გამოცდა-



ვლადიმერ გოროვიცი

ზე არნახული რეაქცია გამოიწვია — საგამოცდო კომისია ფეხზე მდგარი უკრავდა ტაშს „ბიანისტურ ცისკაბადონზე წარმოჩენილ ამომავალ ვარსკვლავს“. ასე წერდა ვლადიმერ გოროვიციზე კიევის პრესა. სენსაციური წარმატება ზედა მის დებიუტს ხარკოვში, საკონცერტო გამოსვლებს საბჭოთა ქვეყნის ქალაქებსა და უცხოეთში.

უკვე მაშინ საკმაოდ ფართო იყო მისი რეპერტუარი, რომელშიც დიდი ადგილი ეთმობოდა კომპოზიტორ-რომანტიკოსებს—შუმანს, შოპენს, ლისტს. გენიალურ ლისტთან გოროვიცი აახლოვებდა ფენომენალური ტექნიკა და ცეცხლოვანი ტემპერამენტი, რაც გამოსჭვივოდა ლისტის პირველი კონცერტის, „მეფისტო-ვალსის“, „კამპანელას“, აგრეთვე ბრწყინვალე საოპერო პარაფრაზების „დონ-ჟუანის“, „ფიგაროს ქორწინების“ და რაფსოდების შესრულებისას. იმხანად გოროვიცი ახალგაზრდა ლისტს ამსგავსებდნენ გარეგნობითაც. მოგვიანებით ცნობილი ფრანგი მუსიკოლოგი, რომენ როლანის მოწაფე და მისი შემოქმედების მკვლევარი ანრი პრიუნიერი წერდა: „იმას, ვისაც მოუსმენია ანტონ რუბინშტეინისათვის, შეიძლება მოეჩვენოს, რომ იგი კვლავ მოგვევლინა გოროვიციის სახით“. აქედანაც ჩანს თუ რაოდენ უზარმაზარი წარმატებით სარგებლობდა ახალგაზრდა გოროვიცი, იგი უაღრესად ინტენსიურ საკონცერტო მოღვაწეობას ეწეოდა. 1924-25 წლების სეზონში 70 კონცერტი გამართა, აქედან 23-ჯერ გამოვიდა ლენინგრადში, სადაც არ გაიმეორა არც ერთი ნაწარმოები, არც ერთი პროგრამა.

ლენინგრადიდან ჩამოვიდა თბილისში. სა-

დაც მას მოუთმენლად ელოდნენ ნოემბრის პირველ ნახევარში, გოროვიციის პირველი კონცერტი ჩატარდა 15 ნოემბერს თბილისის კონსერვატორიის მცირე დარბაზში (დიდი დარბაზი ჯერ არ არსებობდა). მეორე დღეს „ზარია ვოსტოკა“ იუწყებოდა, რომ კონსერვატორიის დარბაზის სიმძირის გამო გოროვიციის კონცერტები გადატანილია თეატრ „ტარდ“-ის შენობაში. დიახ, დიდი იყო პიანისტის მოსმენის მსურველთა რიცხვი. საქმე ისაა, რომ გოროვიცი ადრეც ყოფილა თბილისში, ამიტომაც აქ მას უკვე ჰყავდა თაყვანისმცემლები.

თბილისელთა წინაშე იგი წარდგა მრავალფეროვანი საკონცერტო რეპერტუარით. სამწუხაროდ, არ შემორჩა პირველი კონცერტების პროგრამები. მიუხედავად იმისა, რომ გაუხეტიები ორი თვის მანძილზე ლამის ყოველდღიურად წერდნენ გოროვიციის გასტროლებს შესახებ, რომლებმაც გასტანეს 15 ნოემბრიდან 16 დეკემბრამდე. (პრესაში იყურებოდა ჯერ კიდევ გოროვიციის ჩამოსვლამდე ერთი თვით ადრე). ჩემი თაობის მსმენელები განებივრებულნი იყვნენ შესანიშნავ მუსიკოსთა კონცერტებით. წარმოიდგინეთ, რა სიხარულსა და მღელვარებას განიცდიდა იმდროინდელი ქართველი საზოგადოება, რომელსაც წილად ზედა ბედნიერება დასწრებოდა. ახალგაზრდა გოროვიციის 10 კონცერტს და მისი შესრულებით განსხვავებული პროგრამები მოესმინა. მართლაც რომ შესაშური ფაქტია. ჩვენს ქალაქში ასეთი რამ დიდი ხანია არ მომხდარა.

მოვიყვან 19 ნოემბრის საკონცერტო პროგრამას: ბახ-ბუზონის ორი ტოკატა, შუმანის „კარნავალი“, ფანტაზია, ლისტ-ბუზონის „ფანტაზია ფიგარო“, პავანინი — ბუზონის ეტიუდი, ლისტის „მეფისტო-ვალსი“, შოპენის პიესები. 21 ნოემბერს გოროვიცმა დაუკრა ბახ-ბუზონის, ბეთჰოვენის, ლისტ-ბუზონის, ლისტის ნაწარმოებები. 23 ნოემბერს კონცერტზე, რომელიც გაიმართა განათლების მუშაკთა სახლში, უკვე დაკრული ნაწარმოებები შესრულდა, 24 ნოემბრის საკონცერტო პროგრამა შოპენისა და ლისტის ნაწარმოებებისაგან შედგებოდა. 28 ნოემბერს შესრულდა მეტერის, რახმანინოვის, სკრიანინის მუსიკა. 1 დეკემბერს პროგრამაში იყო ლისტი. ამის შემდეგ გოროვიცმა კვლავ კონსერვატორის მცირე დარბაზში გადაინაც-

ვლა, 12 და 14 დეკემბერს გაიმართა კონცერტები ფართო მსმენელთათვის მისაწვდომ ფასებში, სრულდებოდა შემანის „სიმფონიური ეტიუდები“, ლისტის „ესპანური რაფსოდია“ და სხვა. 16 დეკემბერს გამოცხადდა გოროვიცის გამოსამშვიდობებელი საღამო-სამწუხაროდ, იმდროინდელ პრესაში რეცენზირებული იქნა მხოლოდ ერთი (19 ნოემბრის) კონცერტი. ამ რეცენზიის ავტორი გახლდათ იმდროის ცნობილი კრიტიკოსი ვ. ანაოვი, რომელიც „ანტეს“ ფსევდონიმით იბეჭდებოდა. იგი აღფრთოვანებას არ მალავდა და ახალგაზრდა პიანისტს დიდ მომავალს უწინასწარმეტყველებდა. ანტეს სტატია დაიბეჭდა გაზეთ „ზარია ვოსტოკას“ ფურცლებზე 1924 წლის 28 ნოემბერს, „ზარია ვოსტოკადანვე“ (1928 წლის 16 დეკემბერი) ვიგებთ, რომ გოროვიცი 9 და 11 დეკემბერს უზარმაზარი წარმატებით გამოსულა ბაქოში. წილად მხვდა ბედნიერება დავსწრებოდი გოროვიცის ბოლო სამ კონცერტს, რომელიც თბილისის კონსერვატორიაში გაიმართა. ყველაზე კარგად დამამახსოვრდა ბოლო კონცერტი, შესაძლოა იმიტომ, რომ მან გაიმეორა წინა კონცერტების პროგრამაში შეტანილი ნაწარმოებები.

დაუვიწყარია ეს კონცერტები იმიტომაც, რომ ჩემს ცხოვრებაში პირველად ვხვდებოდი ასეთი დიდი მასშტაბის არტისტს. მისმა დაკრამ დასტოვა უზარმაზარი შთაბეჭდილება თავისი უხადო სრულყოფილებითა და ბრწყინვალეობით, გასაოცარი მღვიანობით. განსაკუთრებით დამამახსოვრდა მოცარტის სავიოლინო მენუეტო, რომელიც, როგორც ჩანს, თვით გოროვიცმა გადაიტანა ფორტეპიანოზე. შუბერტის „მუსიკალური მომენტი“ ფა მინორი, რომელიც მან კონცერტის ბოლოს ბისზე შეასრულა. ვიდრე ამ პიესას დაუკრავდა, პიანისტმა ვანაცხადა: „თბილისში უკანასკნელად ვუკრავ...“ მხოლოდ ამის შემდეგ ჩაცხრა აპლოდისმენტები, რომლებსაც ბოლო არ უჩანდა. ამ პიესის შესრულებისას გოროვიცმა წარმოაჩინა ნიუანსების სიმდიდრე და არაჩვეულებრივი მრავალფეროვნება.

თბილისის შემდეგ გოროვიცმა ცხრა გამოსამშვიდობებელი კონცერტი გამართა კიევში, მოსკოვსა და ლენინგრადში, უკრაინაში, შოპენის სონატას სი მინორი, ლისტის პიესებს და სხვა ნაწარმოებებს. ამ გასტროლ-

ბის დამთავრებისთანავე ბერლინში გაემგზავრა, რათა თავისი ოსტატობა დაეხვეწა სიკური და თანამედროვე მუსიკის გამორჩენილი ინტერპრეტატორის არტურ შნაბელის ხელმძღვანელობით. 20-იანი წლების ბერლინი — ევროპის ერთ-ერთი უდიდესი კულტურული ცენტრია. აქ გოროვიცი ხვედებოდა ისეთ შესანიშნავ აღმზანებს, როგორც ყვინენ ვინშტეინი, თომას მანი, ბრეხტი, კანდინსკი, მაქს რეინხარდტი, შონბერგი.

ბერლინში გამართული პირველი კონცერტები ნახევრად ცარიელ დარბაზებში ტარდებოდა, მაგრამ სულ მალე საკონცერტო დარბაზებში ტევა არ იყო, ახალგაზრდა პიანისტთან დაუყოვნებლივ მოვიდა მსოფლიო დიდება და სახელი. ცნობილი გერმანელი კრიტიკოსი კურტ ბლაუკოხი ერთგვარად ირონიით წერდა: „ამ მუსიკოსს თავისუფლად შეუძლია დაწეროს სახელმძღვანელო სათაურით „როგორ უნდა გახდეს პოპულარული პიანისტი“... მართლაც გოროვიცი ტრიუმფალური წარმატებით გამოდიოდა პოლანდიის, იტალიის, საფრანგეთის, ესპანეთის, ბელგიის, ინგლისის ქალაქებში...“

თვით გოროვიცზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტოვა პარიზელთა მხურვალე მიღებამ. შემდეგში იგი ხშირად იგონებდა თავის პირველ პარიზულ კონცერტებს და ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ არსად არ ჰქონია ისეთი უზარმაზარი წარმატება, როგორც 1926 წლის პარიზში, სადაც მან ექვსი კონცერტი გამართა. 1933 წლამდე იგი ცხოვრობდა პარიზში. სწორედ ამ პერიოდში დაქორწინდა იგი ვანდა ტოსკანიჩიზე. პარიზელები მას აღიქვამდნენ როგორც „მითოლოგიურ არსებას“, გოროვიცზე შექმნილი ლეგენდა თაობიდან თაობაზე გადადიოდა. ამას ხელს უწყობდა იმდროინდელი ჩაწერები, რომლებმაც ფირფიტებზე აღბეჭდეს გოროვიცის დაკრა.

გამოჩენილ არტურ რუბინშტეინს თურმე შეუჩივლია ცნობილი კრიტიკოსის ბერნარ გავოტისათვის: „როგორც იქნა დავიპყრე ამერიკა, მაგრამ უმაღლეს გაჩნდა საფუძველი ახალი საშიშროებისა: გოროვიცმა მოაჯდოვა პარიზი და იგი ხელიდან გამომგლიჯა. კინალამ ხელი ჩავიქნიე ყველაფერზე, რადგან მასში დავინახე ახალი ლისტი, რომელსაც შესწევს ჩვენს საუკუნეზე ბატონობის ძალა...“

1928 წელს გოროვიცი ამერიკის შეერთ-



ბულ შტატებში ჩავიდა. ტრიუმფალური წარმატება ხვდა მის პირველ კონცერტს კარნეგი-პოლში.

30-იან წლებში იგი ბევრს მოგზაურობს, აკეთებს ჩანაწერებს. განუზომლად ფართოვდება მისი რეპერტუარი. რომანტიკოსების, სახელდობრ, შოპენის და ლისტის ნაწარმოებებთან ერთად იგი გატაცებით უკრავს რუსულ მუსიკას — ჩაიკოვსკის, რახმანინოვის, პროკოფიევის ნაწარმოებებს. მის რეპერტუარში მყარად დამკვიდრდა ჩაიკოვსკის პირველი, რახმანინოვის მესამე, ბრამსის მეორე საფორტეპიანო კონცერტები.

იმ შორეულ წლებში გოროვიცი გამოდიოდა მსოფლიოში სახელგანთქმულ ღირიყორებთან. ყველაზე ხშირად უკრავდა არტურო ტოსკანინისთან ერთად, რომელიც მალა შეფსებას აძლევდა ახალგაზრდა პიანისტის ტალანტს და ხელს უწყობდა მის ზრდა-განვითარებას. 1933 წელს გოროვიცი ტოსკანინის ოჯახში შევიდა (მისი მეუღლე ვანდა — არტურო ტოსკანინის ქალიშვილია). ამან კიდევ უფრო გააძლიერა ორი გენიალური მუსიკოსის — პიანისტისა და ღირიყორის შემოქმედებითი კავშირი. (გოროვიცის ნათქვამია „ვანდამ მაქცია ადამიანად, მამამისმა კი ჩემგან შექმნა მუსიკოსი“). მაგრამ ამ თანამშრომლობამ მას გარკვეული სირთულეებიც მოუტანა. გოროვიცის ფაქიზი ნერვული ორგანიზაცია ვერ უძლებდა ტოსკანინის ტიტანურ შრომისუნარიანობას. მისი ჯანმრთელობა ვერ უძლებდა ვერც იმ ენითაუწყარელ მღელვარებას, რასაც პიანისტი კონცერტის წინ განიცდიდა. იგი ძნელად იტანდა საკონცერტო ტურნეების გოჯოხეთურ რიტმს. 1928 წელს 81 დღის მანძილზე 42 კონცერტი გამართა. 1934-35 წლების ზამთარში კი კონცერტების რიცხვმა 75 მიაღწია. გოროვიცი ზედიზედ გამოდიოდა ამერიკის შეერთებული შტატების სხვადასხვა ქალაქში, ზოგჯერ პირდაპირ მატარებელში იცვამდა ფრავს, სადგურიდან მიჩქაროდა საკონცერტო დარბაზში.

1936 წელს მოულოდნელად შეწყდა გოროვიცის ესოდენ დაძაბული და ინტენსიური საკონცერტო მოღვაწეობა. ამის მიზეზი გახლდათ ავადმყოფობა. მერე თვით გოროვიცმა გადაწყვიტა, რომ მისთვის აუტანელია „ამერიკული ყაიდის“ ესოდენ დამქანცველი საკონცერტო რეჟიმი, მოსახზობრებელია ერთი და იგივე ნაწარმოებთა შესრულება,

„ზოგიერთ პიესას იმდენად ხშირად ვასრულებდი, რომ მათი ხმოვანება აღარ მესმოდა. მიუხედავად იმისა, რომ ჩემი თითები უკრავდნენ“ — ამბობდა პიანისტი.

თავის წიგნში „გოროვიცი“ (ფრანგული თარგმანი 1935 წ.) ამერიკელი მუსიკოლოგი პლასკინი აღნიშნავს იმ ფსიქოლოგიურსა და ემოციურ გართულებებს, რასაც პიანისტი განიცდიდა ტოსკანინების მკაცრი მესაკულტრული ხასიათის ოჯახში. გოროვიცის მეუღლე — ვანდა ტოსკანინი, ერთი მხრივ, მისი ერთგული მფარველი და საქმის მწარმოებელია, მაგრამ, მეორე მხრივ, მეტისმეტად მშფოთვარე იყო მათი პირადი ცხოვრება, რაც გოროვიცის ნერვიულ სისტემაზე უარყოფითად მოქმედებდა. არსებითად, ოჯახში შექმნილი კონფლიქტური სიტუაციების მსხვერპლი გახდა მათი ერთადერთი ქალიშვილი სონია, რომელიც 40 წლის ასაკში გარდაიცვალა.

ასე თუ ისე, გოროვიცს დაეწყო დეპრესია, რომელმაც მოსწყვიტა ეს გენიალური პიანისტი საკონცერტო ესტრადას. ამ მდგომარეობიდან ნელ-ნელა გამოიყვანა საკულტარი ფირფიტების მოსმენამ. მსმენელთა ყურადღება დაარწმუნა იმაში, რომ მისი შემოქმედება სჭირდება აუდიტორიას. კრიზისი გრძელდებოდა 1936 წლიდან 1939 წლამდე.

1930 წლიდან ვცხოვრობდი პარიზში, სადაც ხშირად ვუსმენდი ამ საკვირველ მუსიკოსს. 30-იანი წლების დასაწყისში გოროვიცი აძლევდა საოცარ კონცერტებს, მოგვინებოდა ანუ ავადმყოფობამდე რამდენიმე ხნით ადრე, მისი გამოსვლები ნაკლებად აღსაფრთოვანებელი გახდა. ტექნიკური თვალსაზრისით იგი ყოველთვის უნაკლოდ უკრავდა, მაგრამ არ იკრძობოდა შინაგანი აღმავლობა, რასაც პუბლიკა იმწამსვე ამჩნევდა. 1939 წლის მარტში დეპრესიიდან გამოსულმა გოროვიცმა კვლავ მოაჯღოფა მსმენელი მუსიკალური სახეების სიმკვეთრითა და სიმდიდრით, ნიუანსების მრავალფეროვნებით, ღრმა გამომსახველობით. ამ კონცერტის პროგრამაში იყო მსოფლიო საფორტეპიანო მუსიკის შედევრები: ბეთჰოვენის სონატა № 18, შოპენის ბალადა № 4, პირველი ექსპრომტი და სამი ეტიუდი, ფორეს ნოქტიურნი, დებიუსის სამი ეტიუდი, დონანის ეტიუდი-კაპრიჩო. მკიობველს გავუხმენლ ჩემს საიდუმლოს — ეს კონცერტი ასე კარგად იმიტომაც დამამახსოვრდა, რომ სა-

კონცერტო პროგრამის სარეკლამო განყოფილებაში, სხვათა შორის, გამოქვეყნებული იყო ცნობა ჩემი მოკრძალებული დებიუტის შესახებაც. ასეთი მეზობლობა უზომოდ მემამაყებოდა.

ერთი სიტყვით, 1939 წელს დაიწყო გორგოციის საკონცერტო მოღვაწეობის მეორე პერიოდი. პიანისტი სიმფიფეში შედიოდა — ბრწყინვალე ვირტუოზი, უდიდესი არტი-სტი ხდებოდა. უფრო გაღრმავდა მისი დამოკიდებულება ბეთჰოვენის სონატებისადმი. შემანისა და შოპენის დიდი ფორმის ნაწარმოებებისა მისეულ ინტერპრეტაციებს სულ უფრო მკვეთრად ეჩმჩნეოდა ორიგინალობის ბეჭედი. გორგოციე უფრო ხშირად მიმართავდა თანამედროვე კომპოზიტორებსაც. იგი პირველია, ვინც ამერიკის შეერთებულ შტატებში მთელი ძალით ავლენს პროკოფიევის საფორტეპიანო სონატების (VI, VII, VIII), კაბალევსკის მესამე სონატის, გორგოციისადმი მიძღვნილი ბარბერის სონატის სახიერებასა და სიღრმეს.

მაგდროულად პიანისტს თავის საკონცერტო პროგრამაში შეაქვს დომენიკო სკარლატის, კლემენტის, ჩერნის, მოშკოვსკის ის ნაწარმოებები, რომლებიც მანამდე შეტანილი იყო მხოლოდ პედაგოგიურ რეპერტუარში.

გორგოციე ძალიან ბევრ კონცერტს მართავს. აღტაცებულ პუბლიკას ჰგონია, რომ მისმა ხელოვნებამ აპოგეას მიაღწია. მაგრამ თვით არტისტი გრძნობს და მტკივნეულად განიცდის ახალი კლდე უფრო მძიმე კრიზისის მოახლოებას. მისი ორგანიზმი ვერ იტანს ასეთ დამაუძღურებელ დატვირთვას და აი 1953 წელს, კარნეგი-ჰოლში გამართული საზეიმო კონცერტის შემდეგ (აღინიშნა მისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის 25 წლისთავი), გორგოციე კვლავ სტოვებს საკონცერტო ესტრადას. ამჯერად კრიზისი უფრო ხანგრძლივია, 12 წელს გრძელდება, მაგრამ ისევე როგორც პირველი კრიზისის დროს, მისი დუმილი საბედნიეროდ, მოჩვენებითია. ერთგვარი შესვენების შემდეგ იგი თავის სახლში აგებს „საშინაო სტუდიას“, სადაც მშვიდად იწერს საფუძვლიანად გააზრებულსა და დამუშავებულ ნაწარმოებებს. ახლა მას შეუძლია მრავალი ვარიანტიდან საუკეთესო ამოირჩიოს და დააფიქსიროს. როცა უსმენ ამ ჩანაწერებს, რწმუნდები, რომ გორგოციემა-მხატვარმა აღმოაჩინა ახა-

ლი სამყარო. მისმა საშემსრულებლო სტილმა შეინარჩუნა რა ფენომენალური ვირტუოზობა. მეტი სიღრმე და გაქანება შეიძინა. გორგოციეს შემთხვევით არ უთქვამს: „იმ წლებმა, როცა უარი ვთქვი საჯარო გამოსვლებზე, აღმომაჩენინეს ჩემი თავი და მაპოვნინეს საკუთარი, ქეშმარიტი იდეალები. თავდავიწყებული საკონცერტო მოღვაწეობის დროს კვრძნობდი, რომ სულიერსა და მხატვრულ ევრომას განვიციდილი...“

პუბლიკა მოთმინებით ელოდა გორგოციის გამოჩენას. და აი 1965 წლის 9 მაისს კარნეგი-ჰოლში გამოცხადდა მისი კონცერტი. ბილეთები რამდენიმე საათში გაიყიდა. პუბლიკა — ძირითადად ახალგაზრდობა, მასში ფორტეპიანოს ტიტანს ხედავდა.

გამოჩენილი მევიოლინე ისააკ სტერნი ასე ახასიათებს გორგოციის ამ გამოსვლას: „ეს იყო ეპოქალური კონცერტი, რომელსაც შეიძლება ზებუნებრივი ეწუროდით. გორგოციემა აღგავა პირისაგან მიწისა მრავალათასიანი მაყურებელი, რომელთა უმეტესობა პროფესიონალი მუსიკოსები იყვნენ. იმ საღამოს იგი ნამდვილი ჯადოქარი გახლდათ.“

ამ კონცერტის შემდეგ ჩვენ ძალიან დამეგობრდით. ახლოს ვცხოვრობდით ნიუ-იორკშიც და კონცერტკუბშიც, ხშირად ვხვდებოდით, სიამოვნებით ვმუსაიფობდით. იგი მიქრავდა ხოლმე პიესებს, რომლებსაც იმხანად ამუშავებდა. როილს მიუჯდებოდა თუ არა, იმ წამსვე ყველაფერი ავიწყდებოდა. ამ მხრივაც ის უნიკალური მუსიკოსია. მისი დაკვრა აღმაფრთოვანებდა მაშინაც კი, როცა ბოლომდე არ ვეთანხმებოდი. ეს „მქუხარე იუბიტეა“ მაჯადოებდა თავისი საოცარი ლეგატოთი, ფორტეპიანო მღეროდა მის ხელში“.

კარნეგი-ჰოლში გამართულ კონცერტს მოჰყვა მრავალი სოლო გამოსვლა. ორკესტრთან ერთად გორგოციე არ გამოსულა 1953 წლის შემდეგ. როგორც ჩანს, პიანისტის შეურყვნილი ნებისყოფა სულ უფრო ძნელად ურიგდებოდა „გარედან“ მიღებულ ზემოქმედებას. 1963 წელს იგი პირველად გამოვიდა ტელეხედვით — სპეციალურად ახალგაზრდობისათვის უკრავდა თავის საყვარელ ნაწარმოებებს.

და აი 1969 წელს იგი კვლავ სტოვებს საკონცერტო ესტრადას. ამჯერად პაუზა ხუთ წელიწადს გრძელდება. ამ ხნის მანძილზე



ვლადიმერ გოროვიცი

იგი ქმნის შოპენის, სკრიაბინის, რახმანინოვის ნაწარმოებთა შესანიშნავ ჩანაწერებს. 70 წლისთავის აღსანიშნავად გოროვიცი კვლავ უბრუნდება პუბლიკას.

„მე კვლავ გამოეჩნდი ხუთწლიანი განმარტოების შემდეგ, იმიტომ, რომ არ მინდა ვიქცე ლეგენდად. აჩრდილი არა ვარ, მე ვარ ცოცხალი ადამიანური არსება. ნამდვილად ვიცი დაკვრა, ახალგაზრდებისაგან მიღებულმა წერილებმა დამარწმუნეს, რომ აღარ უნდა ვცხოვრობდე განმარტოებით“.

ახლა იგი იშვიათად გამოდის, წელიწადში აძლევს ოც კონცერტს, მაგრამ ყოველი მისი გამოსვლა — სენსაციია. ყოველი საკონცერტო პროგრამა ფირფიტაზე ფიქსირდება, ყოველი გამოსვლის დროს მსმენელი განიცდის საოცარი არტისტიზმისა და მხატვრული სიბრძნის უზარმაზარ ზეგავლენას.

უკანასკნელ წლებში გოროვიცი სკრუპულოზურად ანგარიშობს თავის ძალებს. ყველაფერს ისე აკეთებს, როგორც მისთვისაა უმჯობესი. ამიტომაც მასტრო კონცერტებს აძლევს დღის საათებში, რასაც თავისებურ განმარტებას აძლევს:

„კონცერტების გამართვა კვირას დღისით მიჩვენია მრავალი მიზეზის გამო. უპირველესად ეს ხელსაყრელია პუბლიკისათვის, საღამოს კონცერტს რომ დაესწრო, სამსახურიდან არ უნდა დაიგვიანო. ვერ ასწრებ ტანსაცმლის გამოცვლას, ჭამას, აზრების მოკრეფას. ცოლიც გაჩქარებს. როგორც იქნა აღწევს საკონცერტო დარბაზის სავარძელს და იძინებ კიდევ. არტისტიკისათვისაც ყველა-

ზე უკეთესია კონცერტის გამართვა ნაშუადღევს — ნათელი თავი, გამოცოცხლებული გრძნობები, დილაობით ჭერ კიდევ გამოსული ძილიდან. საღამოთი კი დაღლილობას ვგრძნობ. გარდა ამისა, არ მიყვარს კონცერტის ლოდინი, რომელიც გრძელდება მთელი დღის მანძილზე; როცა დღისით გამოვდივარ, შვიდის ნახევრისათვის უკვე თავისუფალი გახლავართ. სახლში მივდივარ, ვვანშობ, ვისვენებ და ძილს ვეძლევი ჩვილი ბავშვივით“.

როგორია გოროვიცის დღის განრიგი?

„როიალზე ვუკრავ ყოველდღე, ოღონდ ბევრს არა — გვიამბობს პიანისტი. ეს კბილების გაწმენდასავითაა — დიდხანს არ გრძელდება. მაგრამ აუცილებლად კეთდება ყოველდღიურად. ამას მე ვუწოდებ „რეპეტიციას“ და არა „ვარჯიშს“. ორი საათი დაკვრა — ჩემთვის უკვე ბევრია. ჩვეულებისამებრ როიალთან ვატარებ ერთ საათსა თუ საათნახევარს. შემდეგ სასეირნოდ მივდივარ. გავივლი ხოლმე 20, 30 ზოგჯერ 40 კვარტალს, ამინდის მიხედვით. შემდეგ სახლში ვბრუნდები და ვსაღამობ. ინტერვიუს მიცემა მიჩვენია საღამოთი. ეს ყველაზე კარგი დროა სასაუბროდ“.

\* \* \*

1944 წელს გოროვიცი იღებს ამერიკის შეერთებულ შტატების მოქალაქეობას. იგი იმდენად კარგად შეეთვისა ამერიკულ ყოფას, რომ სულ უფრო იშვიათად ჩაიღორავებოდა, მიუხედავად იმისა, რომ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, აღმასვლას განიცდის ევროპის კულტურული ცხოვრება. გაგულგრილების, უფრო მეტიც, ევროპულ ქალაქებთან აშკარა განხეთქილების საბაბად ექცა ერთი ინციდენტი, რომელიც 1951 წელს მოხდა ფრანგულ პრესაში. ფრანგმა რეკენზენტებმა თავი ვერ შეიკავეს სახელგანთქმული არტისტის გაკრიტიკებისაგან, თუმცა ყველანაირად ცდილობდნენ ეს გაეკეთებინათ რაც შეიძლება რბილად. უნდა გვახსოვდეს, რომ ეს მოხდა პიანისტის არტისტიკული კარიერის ყველაზე კრიტიკულ მომენტში, როცა ის გრძნობდა ახალი კრიზისის მოახლოებას. მაშინ, მოთმინებულან გამოსულმა გოროვიცმა, დაიფიცა, რომ აღარასოდეს გამოვიდოდა პარიზში. სამწუხაროდ, ეს ტაბუ ევროპის სხვა ქვეყნებზეც გავრცელდა (გამონაკლისია ლონდონის კო-



ნეკრტი, რომელიც მან გამართა კონცერტ-გარდენის მსახიობთა დასახმარებლად 1982 წელს). საბედნიეროდ, გოროვიცის ევროპული ვასტროლები ისევ პარიზიდან დაიწყო. როცა მან 1985 წლის შემოდგომაზე ორი კონცერტი გამართა და აქვე აღიარა: „მე ისე მაკლდა პარიზი“-ო.

ევროპაზე აღებული ახალი კურსი ჩანაწერებზეც გავრცელდა. მან გაწყვიტა კავშირი ამერიკულ ფირმებთან და თანამშრომლობა დაიწყო „დოიჩე გრაფფონთან“, რომელმაც 1985 წლის აპრილში დიდი პროგრამა ჩაიწერა ნიუ-იორკში — გოროვიცის საშინაო სტუდიოში. ამ ყესტით გოროვიცმა ერთგვიანი მისაღმება გაუგზავნა თავის ევროპულ თავყვანისმცემლებს. ამას მოჰყვა გოროვიცზე გადაღებული 90-წუთიანი ფილმი, რომელიც პირველად ნაჩვენები იყო კარნეგი-ჰოლში 1985 წლის ნოემბერში. შემდეგ ეს ფილმი ვადიოდა ევროპის ქალაქების კინო-თეატრებსა და ტელევიზიითაც.

„მადლობა ღმერთს დაგებრუნდა გოროვიცი!“ — არ მალავდა აღფრთოვანებას ევროპული პრესა. ამ დროისათვის პიანისტი ძლიერ გამოიკვალა — დასძლია „ბოროტი სულები“. დღეს ვერც კი წარმოიდგენ, რომ ადრე ის იყო ნერვიული, გადადლილი, კარჩაკეტილი ადამიანი. დღეს გოროვიცი ხიბლავს ადამიანებს თავისი კონტაქტურობით, ხალისიანობით, ენერგიულობით. იგი საკმაოდ მდიდარია. ყოველ კონცერტში 100 000 დოლარსა და მეტსაც იღებს. დიდი შემოსავალი აქვს ჩანაწერებიდანაც, ტრანსლაციიდანაც. ცხოვრობს ისე, როგორც თავად სურს.

კომფორტით მოგზაურობს. ახლავს მრავალრიცხოვანი ამაღა, დიდი ბაგაყი, რომელშიც საპატიო ადგილი უჭირავს „სტირინგის“ ფირმის მის საკუთარ როლიანს. ახლა იგი ერთგვარი ირონიულობით ამბობს: „ოღესლაე ვუკრავდი, რათა მოვწონებოდი ადამიანებს. დღეს იმას ვუკრავ რაც მინდა. ჩემთვის სულ ერთია პუბლიკის დამოკიდებულება. და თუ არ დაუუკარი ძალიან კარგად, ეს მაინც საკმარისად კარგია“.

საინტერესო მასალას იძლევა 80-იანი წლების ფრანგული პრესა, რომელიც მიმოიხილავს პარიზსა და ლონდონში გამართულ კონცერტებს.

„გოროვიცი ლონდონშია, როგორც მეგობარი“. ასეთი სათაურით მიქსალმა გამოჩე-

ნილ მუსიკოსს ცნობილი ფრანგი კრიტიკოსი ჟან ლონშანი გაზეთ „ლუ მონდ“-ის ფურცლებზე. ავტორი მიმოიხილავს მთელ კონცერტო პროგრამას, რომელიც შეიცავდა სკარატის სონატებს, შოპენის პოლონეზ-ფანტაზიას, ბალადა სი მინორს, რაბმანინოვის მეორე სონატას, შუმანის „საბავშვო სცენებს“. „იგი ნამდვილი ჯადოქარია, — წერს ლონშანი, რომელიც გვიძღვის თვის ტალანტსა და ოსტატობას. გულუხვად გვჩუქნის გამოუთქმელ ბეგრათა მთელ გამას, რომელიც მან აღმოაჩინა ისეთ იღუმელ ქვეყანაში, როგორიცაა მუსიკა...“

„ვლადიმერ გოროვიცი პარიზში. ევროპაზე აღებული კურსი“. ასეა დასათაურებული გაზეთ „ლუ მონდში“ გამოქვეყნებული ჟურნალისტ ჟან დრიომის წერილი.

„8 მაისს მან პარიზში მოიზიდა ჟურნალისტებისა და აუდიოვიდეოს მუშაკთა მთელი კოპორტა. იგი კამერებით ისე იყო გარემოცული, ვით კინოვარსკვლავი კანში. ასე შეზღუდა პარიზი გოროვიცის პერსონას — ფორტეპიანოს დიდ კალასს!“

34 წელია, რაც მას პარიზი არ უნახავს! ელევანტური ოთხმოცი წლის მოხუცი მუქ, თავისუფალ კონსტრუქტორში. მისი მახვილგონივრული პასუხები სავსეა ანეკდოტებით, იგი უზადოდ ლაპარაკობს ფრანგულ ენაზე. მხიარული, სიცოცხლით სავსე დაუბრუნდა იგი ევროპას. გვიარდება გამოსვლას პარიზში, ილისეის მინდვრების თეატრში. პროგრამა? გოროვიცი გაურკვეველ ყესტს აკეთებს და ამბობს: „იცი, პროგრამას ვწყვეტ უანასკენლ მომენტში...“

„პარიზული კონცერტების წინ. წიგნი გოროვიცზე“. ასე ეწოდება „ლუ მონდში“ დაბეჭდილ ე. ლონშანის ახალ სტატიას, რომელშიც ვკითხულობთ:

„ვლადიმერ გოროვიცი ორ კონცერტს მისცემს 1985 წლის 20 ოქტომბერს და 2 ნოემბერს 3 საათსა და 30 წუთზე. ბილეთების ფასი 80-1100 ფრანკამდე. პლიუს უშველზელი რიგები. ყველას უნდა დაესწროს ამ ჭეშმარიტად ისტორიულ მოვლენას, რომლის განხორციელებას უკვე აღარ ველოდით...“

მის ჩამოსვლასთან დაკავშირებით პარიზში პირველად გამოვიდა მასზე დაწერილი წიგნი (320 გვერდი), რომელიც ფარდას ხდის მის რთულ, მოვლენებით მდიდარ ცხოვრებას, აღბეჭდილს ტრიუმფებითა და ზენობრივი ტკივილებით. მისი ავტორია გლენ

პლასკინი, რომლის განკარგულებაში იყო მდიდარი დოკუმენტები, მაესტროს მეგობრებისა და ახლობლების საუბრები, ინტერვიუები...

ეს წიგნი — განაგრძობს ე. ლონშანი — მისი ტალანტის აკრობატული მოქნილობით დაჯილდოებული თითების, მისი საოცარი დაკერის, მგრძნობიარე და პოეტური ბუნების შესანიშნავი ანალიზია. გოროვიცი ბგერადობის გენიაა, ამ მხრივ საგულისხმოა თვით ამ დიდი არტისტის გამოათქვამი: „ჩემი როლიის ყოველ ბგერას 25 ან 30 ელფერი აქვს!“ მაგრამ ახალგაზრდებს ეს წიგნი ვერ მოუტანს დიდ სარგებლობას, რადგან მასში ძალზე ძუნწადაა მოტანილი წმინდა ტექნიკური შენიშვნები. ამ მხრივ გამოირჩევა ბაირონ-ჯანისისა და გოროვიცის სხვა მოწაფეებისადმი მიძღვნილი თავები, რომლებიც ნათელს ჰფენენ უფრო მაესტროს პიროვნებას, ვიდრე მისი ხელოვნების ამოუხსნელ საიდუმლოებას.

ეს ნაშრომი მდიდარი მასალების მიუხედავად, მაინც ერთგვარ დაუქმყოფილებლობას იწვევს, რადგან ვერ გვიქმნის ნათელ წარმოდგენას გოროვიცის ზოგადადამიანურსა და წმინდა მუსიკალურ ორიგინალობაზე. ეს ძნელად გასარკვევი სფერო ელისეს მინდვრის თეატრის მსმენელთა გულებისათვის მივიჩნევია...

მუსიკოლოგ ე. დრონის აზრით: „ამ გენიალური პიანისტისათვის დამახასიათებელია აბსოლუტური სუბიექტურობა“. ყურადსაღება მისი ვრცელი სტატია, რომელიც გამოქვეყნდა ჟურნალ „ლე ნუველ ობსერვატორ“ის ფურცლებზე: მომყავს ამ წერილის ფრაგმენტები:

„შეიძლება კი მივიჩნიოთ გოროვიცი ჩვენი საუკუნის უდიდეს პიანისტად? ძნელი სათქმელია. ერთი მხრივ, სიგიჟმავე, კაპრიზები, შეცდომები.. მეორე მხრივ, სრულყოფილება... მაინც რა სჭარბობს მასში? გულის (ეს ერთადერთი პიანისტია, რომელიც ტექნიკით უტოლდება გოროვიცს), რიტმის, არაუბოსტანში ნაკლები ქვებია. სამაგიეროდ გოროვიცის ბოსტანი უფრო ფართოა.

81 წლის მაესტროს ცხოვრება სავსეა წინ და უკან გადადგმული ნაბიჯებით, მიღებული თუ განუხორციელებელი გადაწყვეტილებებით. ამაში რომ დავერწმუნდეთ საქმარისია თვალი გადავავლოთ გუნ პლასკინის მიერ გამოქვეყნებულ მის ბიოგრაფიას. გორო-

ვიცს მხარს უჭერდნენ უდიდესი მუსიკოლოგები: სკრიაბინი, რახმანინოვი. პიანისტებისა ტიტანმა გამოაცხადა: „მე უნდა მოვსწრებოდი გოროვიცის მოსმენის დღეს, რათა შემეგრძოთ ფორტეპიანოს შესაძლებლობათა მთელი მოცულობა, უზადო მევიოლინე ნათან მილშტეინი. პიანისტ სერკინი და რაც მთავარია, გოროვიცის სიმამრი — სახელგანთქმული ტოსკანინი.

გოროვიცს გააჩნდა შემოქმედებითი აღმაფრენით აღბეჭდილი პერიოდები, რომლის დროსაც იგი იპყრობდა საბჭოთა კავშირს, ევროპას, ამერიკის შეერთებულ შტატებს... ამ პერიოდებში იგი დიდიდან ღამემდე მუშაობდა და სრულყოფდა თავის შემოქმედებით ოსტატობას. ის დაუნდობელი იყო არა მარტო თავის თავისადმი, არამედ მის გარშემო მყოფთა მიმართაც. დირიჟორები (ტოსკანინის გარდა) და მასთან შემოქმედებითად დაკავშირებული მომღერლები ვერ იტანდნენ გოროვიცს: ისინი იჩრდილებოდნენ მის გვერდით. რაც, რა თქმა უნდა, გალიზიანებას იწვევდა. გარდა ამისა, მასში უცნაურად იყო შერწყმული სულისშემკვრელი ვირტუოზულობა (გრძელი ხელები, თითქოს ზევით აპრეხილი თითები) და ზოგჯერ საეჭვო გემოვნება, რაც გაუთვითცნობიერებელი პუბლიკის აღდროვანებას იწვევდა.

გოროვიცი, ისევე როგორც მრავალი დიდი არტისტი არასოდეს არ ცდილობდა „შუამავლობას“ კომპოზიტორსა და პუბლიკის შორის. მან დაამტკიცა, რომ სხვისი ნაწარმოების შემსრულებელი არტისტი არაფრით არ ჩამოუეარდება მხატვარს, რომელსაც სრული უფლება აქვს თავისუფლად მოექცეს თავის მოდელს.

თუმცა გოროვიცისეული თავისუფლება ზოგჯერ უზუსტობამდეც კი მიდის, მას ხელოვნება ესმის სხვებზე უფრო ნათლად და ღრმად, რაც უფლებას აძლევს რაიმე შეცვალოს, შეამკიროს, ან დაუშტოს შესასრულებელ ნაწარმოებს, რითაც კომპოზიტორთა თანავტორად გვევლინება. ეს ალიზიანებს სხვა მუსიკოსებს. ლისტის სონატის მისეთეული ინტერპრეტაცია, ჩაწერილი 1932 წელს ფირმა პატენს მიერ, — წარმოუდგენელია. საოცრად მართალიცაა! მაგრამ მასში ისმის ისიც, რაც ნოტებში არაა.

აბსოლუტური სუბიექტურობის ამ პრინციპს მეტნაკლებად დამახასიათებელს ყველა მუსიკოსისათვის, გოროვიცის საშემსრულებ-



ლო ხელოვნებაში გარკვეული წინააღმდეგობები შემოაქვს. არაჩვეულებრივია შუმანის „კრისლერიანას“, კლემენტის სონატების, სკრიაბინის ნაწარმოებთა ჩანაწერები, რომელიც ცხადპოფენ გოროვიცის უმაღლეს საშემსრულებლო ოსტატობას. მაგრამ ლისტის, შოპენის (განსაკუთრებით სკერცოში) ნაწარმოებთა შესრულებით იგი თითქოს განზრახ ცდილობს გააღიზიანოს „პურისტები“ თავისი ინტერპრეტაციით...

გასაკვირი არაა, რომ გოროვიცი არ იქცებოდა ბეთოვენისტად, სერკინის, ნატის თუ შნაბელის მსგავსად. გოროვიცისათვის მთავარია — სწრაფი ტემპები. მისთვის ბეთოვენის მეტისმეტად მომთხოვნი მუსიკოსი-ფილოსოფოსია, რომლისთვისაც მთავარია იდეა, აზრი. გოროვიცი ბეთოვენის მუსიკაში გრძნობს ვირტუოზული საწყისის ნაკლებობას, რამაც მას შეიძლება არ მოუტანოს ნამდვილი წარმატება. გასაკვირი არაა, რომ იგი ცოტას უყარს მოცარტს...

ამრიგად, გოროვიცის ურჩევნია რახმანიჩოვი, ლისტის, შოპენი. იმ დროს, როცა იგი ასრულებდა „კელის ფრენას“ („Полет Шмеля“) რახმანიჩოვის ტრანსკრიპციით, შნაბელი აცარიელებდა საკონცერტო დარბაზებს ბეთოვენის ბოლო ოპუსების შესრულებით. გოროვიცი კი ავსებდა ამავე დარბაზებს. მართალია, იგი ისეთი გონიერი არაა როგორც გულდი, არც ისეთი ღრმაა, როგორც არაუ..., მაგრამ გოროვიცის ძალა იმდენად დამაჯერებელია, რომ მისი შეცდომაც კი გვეჩვენება სიმართლედ. ის თითქოს გვეუბნება: „რასაც მე ვამბობ — სიმართლეა, იმიტომ, რომ ამას ვამბობ მე“. ასე იქმნება ლეგენდები“.

\* \* \*

სიბერის ქამს ადამიანის ფიქრი, სულ უფრო მეტად უბრუნდება წარსულს. საფრანგეთში გამართული კონცერტების შემდეგ გოროვიცმა, რომელსაც თავისი სამშობლო არასოდეს დაიფიქვებია, პირი იბრუნა რუსეთისაკენ.

საბჭოთა კავშირში კონცერტების გამართვის გარეგნულ საბაბად იქცა კულტურული გაცვლის შესახებ დადებული ხელშეკრულება, რომელიც მოიწონეს ქუენეის შეხვედრაზე მიხილლ გორბაჩოვმა და რონალდ რეიგანმა. და აი, სამოცლიანი განშორების შემდეგ გოროვიცმა გადაწყვიტა ჩამოსულიყო

საბჭოთა კავშირში. ეს ამბავი აღფრთოვანებით მიიღო პუბლიკამ და პრესამ.

ოკეანის მიღმიდან გოროვიცთან ერთად ჩამოფრინდა მისი „სტინგეი“ — ერთადერთი როიალი, რომელზეც უკრავს გოროვიცი. როიალს თავისი სკამიც ჩამოჰყვია.

„მე ვინძი ყოველივე ამის საფასურს — ამბობს მაესტრო. ამას იმიტომ როდი ვაკეთებ, რომ ძალიან მომწონს ჩემი როიალი, საქმე ისაა, რომ ხშირად სრულიად არ მომწონს უცნობი როიალი, რომელზეც დაკვრას მთავაზობენ“.

საბჭოთა კავშირში გოროვიცს ახლდა მისი მეუღლე — ქალბატონი ვანდა ტოსკანინი, იმპრესარიო, ფორტეპიანოს ამწყობი და მომსახურენი. გოროვიცი უფასოდ გამოდიოდა, მაგრამ მნიშვნელოვან პირობებს იღებდა იმ საზღვარგარეთული კომპანიებიდან, რომლებსაც ნება დართო მოსკოვსა და ლენინგრადში გამართული კონცერტები ჩაეწყრათ და ეთერში გადაეცათ.

ყვებოდნენ, რომ ლენინგრადში სტუდენტობა სახანძრო კბებებზე ავიდა, რათა ფანჯრიდან მაინც მოეკრათ თვალი გამოჩენილი მაესტროსათვის, აუდიტორიამ მას ხანგრძლივი ოვაცია გაუმართა.

მოსკოვში, როცა იგი სკრიაბინისა და რახმანიჩოვის ნაწარმოებებს უკრავდა, მრავალ მსმენელს თვალზე ცრემლი მოადგა. მოსკოვის კონსერვატორიის დარბაზში გამართული კონცერტი ტელევიზიით იქნა ტრანსლირებული ამერიკის შერთებულ შტატებში. ამდენად, ამერიკელებმაც გაიზიარეს საბჭოთა მსმენელთა მღელვარება და სიხარული.

თვით ვლადიმერ გოროვიცმა აღნიშნა, რომ ამ გასტროლებმა მას უდიდესი მხატვრული სიხარული მოუტანეს.

„ისეთი გრძნობა მაქვს, რომ უკანასკნელი 20 წლის მანძილზე ასე კარგად არ დამიკრავს. შემოქმედებითად ავლორძინდი. საბჭოთა კავშირში აღფრთოვანებით მიმიღეს. ამან შთამაგონა და მეც ისე ვუკრავდი, როგორც არასდროს. კარგად ვგრძნობდი ურთიერთკავშირს შესრულებულ მუსიკასა და დარბაზის რეაქციას შორის. განსაკუთრებული მღელვარებით ვუკრავდი ლენინგრადის ფილარმონიის დიდ დარბაზში, სადაც ახალგაზრდობაშიც გამოვსულვარ. ჩემის აზრით, ეს მსოფლიოში საუკეთესო საკონცერტო დარბაზია. ლენინგრადში ისე ვგრძნობდი თავს, როგორც საკუთარ სახლში. მსმე-



ნელთა ყურადღება, რომელიც ვიგარძენი ჩემს კონცერტებზე მოსკოვსა და ლენინგრადში, მოწმობს პუბლიკის ინტერესს კლასიკური მუსიკისადმი“.

გოროვიცი ყოველთვის გულით ატარებდა სამშობლოს სიყვარულს: „მასსოვს გამდნარი თოვლისა და მოახლოებული გაზაფხულის სურნელება. მე აუცილებლად უნდა ჩავსულიყავი რუსეთში. ამან ჩემს ცხოვრებაში დაამყარა არისტოტელური ერთიანობა, რასაც აღვიქვამ როგორც კოდას მუსიკაში...“

ამერიკის შეერთებულ შტატებში დაბრუნებისთანავე პიანისტს მიენიჭა ქვეყნის უმაღლესი ჯილდო — თავისუფლების მედალი, რომელიც მას გადასცა თვით პრეზიდენტმა რეიგანმა თეთრი სახლის საზეიმო ვითარებაში.

„თქვენმა მუსიკამ შეძრა იმ ქვეყნის გული, რომელშიც თქვენ დაიბადეთ — თქვა პრეზიდენტმა. იგი შეეხო ყველა ჩვენგანის გულს. ამ დაუვიწყარ წუთებში თქვენ შეგვახსენეთ, რომ ჩვენს შორის არსებობს ზოგადადამიანური კავშირები. თქვენ დააახლოვეთ ამერიკელი და საბჭოთა ხალხები. თქვენ იყავით იმ ჩვენი გულების ელჩი“.

კონცერტის წინ მოსკოვის კონსერვატორიაში შედგა პრესკონფერენცია საბჭოთა და უცხოელი ჟურნალისტებისათვის, რომლებიც ეპითეტებით ამკობდნენ ჩვენი დროის ამ უდიდეს პიანისტს. ამ პრესკონფერენციაზე გოროვიცმა გაიხსენა თავისი ბავშვობა — 10 წლის ყოფილა, როცა დაუკრავს სკრიაბინისათვის. ეს როიალი ამჟამად დაცულია ვახტანგოვის ქუჩაზე მდებარე მუზეუმში. მოსკოვში ჩასვლისთანავე გოროვიცი ესტუმრა ამ მუზეუმს, რათა შეხვედროდა დიდი კომპოზიტორის ქალიშვილს — 86 წლის ელენეს და კიდევ ერთხელ დაეკრა სკრიაბინისეულ როიალზე. (ტელევიზიით ჩვენ ვნახეთ ელენე სკრიაბინა, რომელიც გოროვიცის კონცერტს ესწრებოდა და იჯდა ვანდა ტრსკანინის გვერდით). აქვე გოროვიცმა უამბო საზოგადოებას იმ საინტერესო მეგობრობაზე, რომელიც მას რახმანინოვთან აკავშირებდა, გაიხსენა 1942 წელს ბევერლი-ჰილში ორ როიალზე ერთობლივ მუსიკირებაში გატარებული დღეები. თავის დროზე ამის შესახებ ალტაცებით წერდა ამერიკაში მცხოვრებ ნიჭიერ კომპოზიტორს, დირიჯორს, ხორებისტორსა და პიანისტს კ. ნ. შვედოვს რახმანინოვის შვილიშვილი სოფიო ვოლკონს-

კაია. რომელიც ამ შთაგონებულ შეხვედრებს ესწრებოდა (რახმანინოვმა შეხვედრები მიიწვია თავისი საყვარელი შვილიშვილის მასწავლებლად. იგი ნიჭიერ სოფიოს მუსიკის თეორიასა და სოლფეჯიოს ასწავლიდა. სოფიო დიდად აფასებდა თავის პედაგოგს და მას თავის მდიდარ მუსიკალურ შთაბეჭდილებებს უზიარებდა).

„ამ საღამოს — წერს ს. ვოლკონსკაია — ჩვენთან ისევ მოვიდა გოროვიცი და პაპასთან ერთად უკრავდა „სიმფონიურ ცეკვებს“, ნოტებს ვუფურცლავდი და ისეთი შთაბეჭდილება მქონდა, რომ უკვე ზეპირად ვიცი ეს ნაწარმოები“... (16 იანვარი 1942 წ.).

„აქ ჩვენთან ნამდვილი სამოთხეა — წერს ს. ვოლკონსკაია. შემიძლია ვთქვა, რომ ვცხოვრობ მუსიკის სამყაროში, პაპასთან ჩამოვლიან გამოჩენილი მუსიკოსები: გოროვიცი, არტურ რუბინშტეინი, სტრავენსკი... პაპა განსაკუთრებით ზწირად ხვდება გოროვიცს, ისინი ერთად უკრავენ ხოლმე ორ როიალზე მოცარტის სონატას რე მაჟორი, პაპას მეორე სუიტასა და „სიმფონიურ ცეკვებს“. გტკბები მათი მოსმენით. პაპა და გოროვიცი ზამთარში მისცემენ საქველმოქმედო კონცერტს...“ (29 ივნისი, 1942 წ.).

პრესკონფერენციაზე სწორედ ამ შეხვედრებს იხსენებდა გოროვიცი, რომელმაც საბჭოთა კავშირში ყოფნის დროს ჩაიკოვსკის სახლ-მუზეუმში მოინახულა. დიდი პიანისტი თითებთ შეეხო ჩაიკოვსკისეულ „ბეკერს“ და მის კლავიატურაზე სათაყვანო კომპოზიტორის ნაწარმოება ფრამგენეტები აამღერა. ვიზიტის დასასრულს გოროვიცმა შეასრულა რახმანინოვის „რელეგია“, რომლის ნოტები სამასსოვრო წარწერით დღემდე აწყვია ჩაიკოვსკისეული როიალის პიუპიტრზე. (ეს ნაწარმოები რახმანინოვმა თავის კერპს — ჩაიკოვსკის მიუძღვნა). კლინში გატარებულმა რამდენიმე საათმა უდიდესი სიხარული განაცდიევინა გოროვიცსაც და დამსწრე საზოგადოებასაც.

აქ არ შევეუდგები მოსკოვსა და ლენინგრადში გამართული კონცერტების რეცენზირებას. გოროვიცის გასტროლები საკმაოდ ფართოდ გაშუქდა ცენტრალურ პრესაში.

მინდა მკითხველს ცოტა რამ უუამბო გო-

1 ვოლკონსკაიას წერილები დაცულია შვედოვის არქივში, რომელიც 1987 წელს ნიუ-იორკიდან საბჭოთა კავშირში დაბრუნდა.

როვიცის განუყოფებელ შემოქმედებით ინდივიდუალობაზე, რომელიც თავს იჩენს ყველგან და ყველაფერში: ყოველდღიური მეცადინეობის პროცესში, რეპერტუარში, ბგერადობის ხასიათსა და ხარისხში, ცხოვრების რეჟიმში, მრავალფეროვან ინტერესებში. გოროვიცი ბევრს კითხულობს, ხშირად დადის თეატრში — ოპერასა და დრამაში, ისმენს ფირფიტებს და უყურებს ვიდეოკაიტებს, უყვარს და კარგადაც ესმის ფერწერა — გამოჩენილ კარგვართა მრავალი ნაწარმოების მფლობელია. ყოველივე ეს ამდიდრებს მის სულიერ სამყაროს, წარმოადგენს შთაბეჭდილებელ წყაროს. „მთელ ჩემს ცხოვრებას ისე ვაგებ, რომ არ გამიწვდის მუსიკისადმი ცოცხალი, აქტიური დამოკიდებულება, მასთან შეხების სიხარული...“ ამაში უნდა ვეძებოთ მისი შემოქმედებითი ხანგრძლივობის საიდუმლო.

გოროვიცი ყოველგვარი აღფრთოვანების გარეშე ლაპარაკობს ახალგაზრდა პიანისტებზე: „მათ დაკვრაში არ არის მღერადობა. ისინი ფლობენ მხოლოდ ტექნიკას. სულ ერთვად ვილაცას ბაძავენ, მეც მბაძავენ. როცა პიანისტურ მოღვაწეობას ვიწყებდი, მინდოდა ყველაფერი ჩემებურად დამეკრა. მიმბაძებლობას თავიდანვე ვერ ვიტანდი. ჩემებურად არ ნიშნავს „საკუთარი ტრაფარეტის“ მიხედვით. მეორედ არ ვისმენ ხოლმე საკუთარ ჩანაწერებს, რადგან ერთნაირად არასოდეს ვუკრავ ერთსა და იმავე ნაწარმოებს. ინდივიდუალობასთან ერთად პიანისტა დაკვრაში მომენტის განწყობილებაც უნდა იგრძნობოდეს.“

ისაკ სტერნი იგონებს, რომ გოროვიცი საფუძვლიანად სწავლობდა ახალ პიესებს, მაგრამ საკონცერტო ესტრადაზე გამოსვლისთანავე ივიწყებდა თავის ჩანაფიქრს, წინასწარ დამუშავებულ საშემსრულებლო გეგმას და უკრავდა იმწუთიერი განწყობილების, იმწუთიერი შთაგონების კარნახით. აუდიტორიას ამიტომაც ეგონა, რომ ეს შესანიშნავი არტისტი სახელდახელოდ ქმნის მელოდიის უნატიფეს ხვეულებს, მსმენელთა თავაღწივით აზავებს ტემბრულ ფერებს და საღებავებს, იქვე პოულობს რიტმულსა და დინამიურ თავისუფლებას. გოროვიცი ასე დღითობრივად იმიტომაც უკრავს, რომ მისთვის ნოტები, გამები, პასაჟები წარმოადგენენ მუსიკის, მისი დრამატურგიის განუყოფელ ნა-

წილებს და არა განკერძოებულ ფიგურაციებს.

მომენტისათვის დამახასიათებელი პირველქმნადობის შეგრძნება საფუძვლად უდევს გოროვიცის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ იმპროვიზაციას, რაც აგრეთვე ხიბლავს და ატყვევებს მსმენელს. საკვირველია, რომ მან ეს უნარი ღრმა სიბერემდე შეინარჩუნა. ამეთ ასაკში გარკვეულწილად ნელდება ხოლმე ვაცდის სიმძაფრე და პუბლიკასთან კონტაქტი, რასაც ვერ ვიტყვით გოროვიცზე, რომელმაც დღემდე შეინარჩუნა არტისტული წვა და მგზნებარება, თავისი იდეალების ფანტასტიკური ერთგულება.

შესაძლოა, წარსულთან შედარებით დღეს უფრო ნაკლებია მისი ძაბვის ვოლტაჟი, სამაგიეროდ გოროვიცის ბოლოდროინდელი შემოქმედება გამდიდრებულია ცხოვრებისეული გამოცდილებით. იგი დაბრძენებული, პოეტური, არტისტულია და მოაქვს ადამიანებისათვის უზარმაზარი სიხარული. უწინ კონცერტის წინ იგი საშინლად ღელავდა, რაც მის ჯანმრთელობას ანგრევდა. შემოქმედებითი პაუზების დროს გოროვიცი ეძებდა ღელვისაგან განთავისუფლებას საშუალებებს. დღეს იგი გვხვობავს არაჩვეულებრივი სილადით, რასაც ასხივებს ესტრადაზე გამოჩენისთანავე. გოროვიცი არ იცდილობს აუდიტორიის დამორჩილებას ვირტუოზულობით, რომელსაც მსმენელსა და არტისტს შორის შეიძლება ერთგვარი ფსიქოლოგიური ბარიერი აღმართოს. დღეს გოროვიცი მისი წარაფის ინტიმური, გულთბილი ლირიკისაა. სიბერეში ფეხმძლავლი ხელოვანი ამჟღავნებს სიბრძნესა და სიმწიფედს. იგი გაურბის ხმაურს, არ ეძებს ხმამაღალ ფრაზებს, მსმენელთან საუბრობს უშუალოდ, თავისუფლად, ზოგჯერ მთელ „აბზაცებს“ ასრულებს მდიდარ და არაჩვეულებრივად მეტყველ პიანოზე. (შოპენის ნოქტიურნი სი მჟორო და სხვა პიესები, სკრიაბინის ეტიუდი თხზ. 2, რახმანინოვის პრელიუდი სოლდო მინორი). იგრძნობა სხვადასხვა ინსტრუმენტთა სახელდობრ ვიოლინოს, უფრო მეტად კი ალტის ტემბრები.

შოპენის ნოქტიურნს გოროვიცი „ამღერებს“ ფრანგი შანსონიეს ყაიდაზე — ნახევარი ხმით გვიამბობს ყველაზე ძვირფასსა და ინტიმურზე, ავლენს გრძნობებისა და განცდების მთელ გამას. გოროვიცის შემოქმედების რეცენზენტები ერთხმად აღნიშნავენ

კლავიშებთან შეხების მისეულ უარესად ნაზ, რბილ, მოალერსე მანერას, სხვაგვარად, ალბათ, იმავე ნოქტიურნის კიდურა ნაწილები ვერც ამეტყველებდებოდა ასეთი სიღრმითა და სახიერებით.

ყურადსაღებია სხვა მაგალითიც: სენარის (რახმანიოვის ვილა შევიცარიაში) ფირფიტების კოლექციაში დატულია რახმანიოვის პრელუდის (სოლ მაჟორი) ორი ჩანაწერი. ერთი ავტორისეულია, მეორე ეკუთვნის გოროვიცს. ორივე ჩანაწერი შესანიშნავია, ორივეში ხაზგასმულია კონტრასტი კიდურა და შუა ნაწილებს შორის (მარშისებური რიტმი და ლირიკული მღერადობა). მიუხედავად ამისა, ამ ჩანაწერებს შორის დიდი სხვაობაა. მრავალი მოსმენის მიუხედავად, მიჭირს რომელიმე მვიანიჭო უპირატესობა. რახმანიოვი როგორც ყოველთვის კეთილშობილურად თავდაპირილი და ელეგანტურია. მისი შესრულებით სწრატ ტემპში დაკრული ოქტავები და აკორდები საორკესტრო ჟღერადობას აღწევენ დინამიკური კულმინაციის მომენტში, მგლოდია კი მთელი ხმით მღერის და მშობლიური ველ-მინდვრების სივრცეებს გვაგონებს. გოროვიცი, რომელიც რახმანიოვზე 30 წლით ახალგაზრდაა, იგივე პრელუდიას ასრულებს უფრო ექსპანსიურად, დემონიურად, უფრო მგზნებარედ.

ჩემი შთაბეჭდილებები გაეუზიარე ს. რახმანიოვის მეგობარს — მუსიკისმცოდნე ვასილი ვერხოლანცევს, რომელიც ციურბში ცხოვრობდა, ხშირად დადიოდა სენარში და საფუძვლიანად იცნობდა კომპოზიტორის ჩანაწერებს. ვერხოლანცევმა აშკარა უპირატესობა მიანიჭა გოროვიცის ჩანაწერს და თვით კომპოზიტორის შეფასებაც დაიმოწმა. აქ შესაძლოა, რახმანიოვმა მისთვის ჩვეულებრივ მოკრძალება გამოიჩინა, ის მეტისმეტად მკაცრი და მომთხონი იყო თავის თავისადმი, გაცილებით უფრო ლომობიერი გახლდათ სხვათა მიმართ. საზოგადოდ რახმანიოვს აღაფრთოვანებდა გოროვიცის ხელოვნება. გავიხსენოთ მისი სიტყვები, რომელიც მან გამოთქვა მისივე მესამე კონცერტის ფინალის გოროვიცისეულ შესრულებაზე: „უკრავდა, როგორც ვეფხვი“.

შესანიშნავად ასრულებდა გოროვიცი რახმანიოვის ცნობილ „პოლკასაც“, რომელ-

საც თვით ავტორი სრულიად სხვაგვარად უფრო „სალონურ სტილში“ უკრავდა. თუმცა კეთილშობილება არც ამ პიესის შესრულებას აკლდა. „პოლკა“ განეკუთვნება ძველებური მუსიკის სამყაროს. მას უკრავდა ჯერ კიდევ რახმანიოვის პაპა, კომპოზიტორმა კი შექმნა მისი „საკონცერტო ტრანსკრიპცია“, თუმცაღა შეუნარჩუნა მას XIX საუკუნის სალონური მუსიკის სული, გოროვიცის შესრულებაში ყურადღებას იპყრობს სხვადასხვაგვარი მუსიკალური „პლასტების“ პოლიფონიური აღქმა, რაც განსაკუთრებით ცხადად ჩანს შესავალში, სადაც პიანისტი ხაზგასმით გამოჰყოფს შუა ხმეში გატარებულ მგლოდობას. ბრწყინვალედ ჟღერს არპეჯითა „ტალღები“ ფინალში, რაც ანიჭებს გოროვიცისეულ შესრულებას მკვეთრ საკონცერტო ჟღერადობას.

გოროვიცის რეპერტუარში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს შოპენის პოლონეზებს, სკრიპინის მეთორმეტე ეტიუდს (ოპ. 8), მოშკოვსკის ეტიუდს... ამ პიესებს იგი განუმეორებელი ხატოვანებითა და გამომსახველობით უკრავს, ისევე როგორც შუმანის, შოპენის, ლისტის დიდი ფორმის ნაწარმოებებს, რომელთა შესრულებისას გოროვიცი „ქარიშხლისა და შეტევის“ რომანტიკოს-პიანისტად წარმოგვიდგება. ბრწყინვალედ უკრავს იგი შოპენის სონატას სიმონორი და ბალადებს, შუმანის „კრეისლერიანას“, მუსორგსკის „სურათებს გამოფენიდან“ და სხვ. იგი ყოველთვის ერთგულად ემსახურებოდა ამ თავის კერპებს, თუმცა წლების მანძილზე იცვლებოდა მისი ინტერპრეტაციების მანერა: ჟღერადობა თანდათან უფრო დადინჯდა, მიუხედავად იმისა, რომ გოროვიცმა შეინარჩუნა ვირტუოზული ბრწყინვალეობა. ლირიკულ პიესებში ტექნიკურმა პასაჟებმა შეიძინეს უფრო ღრმა გამომსახველობა, სიმსუბუქე, ფაქტურის გამჭვირვალეობა, ყოველი ბგერის სახიერება. ამას ცხადჰყოფს სკარლატის, კლემენტის სონატები, შოპენის ექსპრომტი №1 და ფანტაზია-ექსპრომტი, შუბერტის ექსპრომტი (თემა ვარიაციებით) რომლებსაც გოროვიცი უზადო არტისტიზმით ასრულებს.

როგორც ზევით ითქვა, ახალგაზრდობაში, შემდეგაც, კრიტიკის ქარცეცხლი არ ასცდა



ამ შესანიშნავი პიანისტის ხელოვნებას — გოროვიცს, ბახის, მოცარტის, ბეთოვენის მუსიკის ნაკლებდამაჯერებელ შესრულებას საყვედურობდნენ. ძნელია ამ შეფასების გაზიარება, თუკი მხედველობაში მივიღებთ გოროვიცისეულ ჩანაწერებს, რომლებიც სრულიად საპირისპიროს ამტკიცებენ. ასეა თუ ისე, უპარესად ავტორიტეტული კრიტიკოსები აღფრთოვანებით წერდნენ ბახის „ტოკატის, ანდანტესა და ფუგის“ გოროვიცისეულ ინტერპრეტაციაზე, საიდანაც (განსაკუთრებით ანდანტეში) გამოსჭვიოდა ფილოსოფიური აზროვნების სიღრმე.

ბედნიერებაა გოროვიცის მოსმენა ნებისმიერ რეპერტუარში. და მაინც მისთვის ყველაზე ახლობელი რომანტიკული მუსიკაა, რომელსაც იგი მთელი არსებით გრძნობს. პიანისტი უბადლოდ გადმოგვცემს მის უნატიფეს გრადაციებს, მის შესრულებაში მკვეთრად იგრძნობა ის სხვაობა, რომელიც ერთმანეთისაგან გამოარჩევს შუბერტის, შოპენის, ლისტის, შუმანის მუსიკას. იგივე ითქმის რუს რომანტიკოსებზე — რახმანინოვსა და სკრიაბინზე. ზემოთაღნიშნული კომპოზიტორების შემოქმედებას გოროვიცი განსხვავებულად და ძალზე ინდივიდუალურად უდგება.

რომანტიკული სტილის გრადაციების უფაქიზესი შეგრძნება, ნიუანსების ლამის ჰიპერტროპული გამოსახულება თავს იჩენს მოცარტის მუსიკის შესრულების დროსაც. აქაც გახარებს და განცვიფრებს უმდიდრესი ფერებით აღბეჭდილი ტემბრული პალიტრა, ელვარე დინამიკური კონტრასტები, თუმცა მოცარტის შესრულების დროს სასურველია უფრო წმინდა ფერები, უფრო თავდაპირილი დინამიკა. შესაძლოა, ეს დეტალებია, კაპრიზია, რომლის უფლება აქვს ვლადიმერ გოროვიცის გენიას. ამას დასტურებს მუსიკით დატვირთული მისი მდიდარი ცხოვრება, რომელსაც მაღალ შეფასებას აძლევენ თანამედროვეები, მისი გამოჩენილი კოლეგები — რახმანინოვი, ტოსკანინი, სტრავენსკი, არტურ რუბინშტეინი, კარაიანი, სტერნი, ბენედტი-მიქელანჯელი და სხვანი. ათეული წლების მანძილზე ვლადიმერ გოროვიცი ტრიუმფალური წარმატებით გამოდის მსოფლიოს ყველაზე ფეშენებელურ საკონცერტო დარბაზებში. მან სამარლიანად მოიპოვა „XX საუკუნის ლისტის“ ტიტული.

# ქართული ქალაქური სასიმღერო შემოქმედება

თამარ მხეხი

ქალაქური სასიმღერო ლირიკა ქართული ხალხური სამუსიკო საგანძურის მნიშვნელოვან შენაერთს წარმოადგენს. იგი გენეტიკურ-მხატვრულად ავტონომიური ფოლკლორული პლასტია, რომელიც წმინდა ნაციონალური წიაღიდან კი არ აღმოცენებულა, არამედ აერთიანებს სხვადასხვა ერის კილო-პნგებისათვის დამახასიათებელ ზოგიერთ ნიშან-თვისებას. ამ უკანასკნელთა სინთეზი საინტერესოდ აირეკლა ქალაქურ ფოლკლორულ სამუსიკო ქმნილებებში.

სტილური სპეციფიკისა და სამუსიკო ფაქტურის მხრივ ქალაქური ფოლკლორული პოეზია ორი პოლუსის ირგვლივაცენტრირებული და ორ ძირითად ნაკადს მოიცავს. ქალაქური ვოკალური ხელოვნების ნიმუშები დიფერენცირებულია პოლარული სტილურ-მხატვრული ელემენტების მატარებელ ორ ჯგუფად: ე. წ. აღმოსავლური

განშტობება, ანდა აშუღლური ხელოვნება ღრმა ფესვებით უკავშირდება საქართველოს ისტორიულ წარსულს და თავისი იერით აღმოსავლეთის ქვეყნების ხალხთა მუსიკას ენათესავება. ისტორიულ-ქრონოლოგიური თვალსაზრისით საინტერესო დანაშორებს წარმოადგენს ქალაქური სასიმღერო შემოქმედების მეორე ჯგუფი, რომლის წარმოშობა უფრო გვიანდელ ფორმაციას უკავშირდება. ამ უკანასკნელის ფორმირებაშიც მნიშვნელოვანია უცხოური მუსიკის როლი. აღნიშნულ წყებას განეკუთვნება სიმღერები, დამყარებული რუსული საყოფაცხოვრებო რომანსისა და იტალიური საოპერო თუ ნეაპოლური სარომანსო შემოქმედების მელოდია-ჰარმონიულ საფუძველზე.

ზემოთ დასახელებულ განშტობებათა გენეტიკურ-მატერული ნიშან-თვისებანი მკვეთრად ურთიერთგანსხვავებულია. ამდენად ისინი ერთმანეთისაგან გამიჯნულად, ისტორიული დინამიკის ჭრილში განიხილება.

წინა აზრის ხალხებთან ხანგრძლივი მტერ-მოყვარული ურთიერთობის ნიადაგზე, კერძოდ საქართველოში მაჰმადიანთა ჩამოსახლების გამო აშუღობა ჩვენშიც დამკვიდრდა. აშუღური ტრადიცია აღმოსავლეთის მემკვიდრეობაა.

აშუღობა ამიერკავკასიის ხალხთა კულტურული ურთიერთობის განვითარების ხელისშემწყობი ერთ-ერთი ძირითადი და მძლავრი ფაქტორი იყო. ამის დამადასტურებელ ისტორიულ მაგალითს წარმოადგენს სომხურ, აზერბაიჯანულ და ქართულ ენებზე ამეტყველებული საიათნოვას შემოქმედება. წარსულის ნიჭიერმა აზერბაიჯანელმა აშუღლებმა ბოზანგალიმ, ალესკერმა და სხვათ, რომელნიც გასტროლირებდნენ მთელს ამიერკავკასიაში, პოპულარობა მიიპოვეს არა მარტო საქართველოში, სომხეთში, დაღესტანში, არამედ ირანის აზერბაიჯანსა და თურქეთშიც. ზემოაღნიშნული არ გამოირიცხავს აზერბაიჯანელ, სომეხ და საქართველოში მოღვაწე აშუღთა შემოქმედების სპეციფიკას, რომელთაგან თვითეული მათგანის ფორმირება და განვითარება თავისთავადი გზით მიიმართებოდა.

აღმოსავლური ჰანგების საქართველოში შემოჭრასა და დამკვიდრებას XVI-XVII საუკუნეებს უკავშირებენ.<sup>1-2</sup>

ქართულ სინამდვილეში სპარსული ჰანგების დამკვიდრების შესახებ მოგვითხრობს ი. კარგარეთელიც ჟურნალ „მომამბე“-ში: „ორიოდ სიტყვით უნდა ითქვას იმის შესახებაც, თუ როდენად არის გავრცელებული ჩვენში სპარსული ეგრეთწოდებული „ბაიათი“. ბაიათის ჰანგებს, უფრო სიყვარულის შინაარსისა, ალტაცებით ამბობენ თავადხანურთა შორის; ხოლო გავეროპელებული ქართველი უგულოდ ისმენს თავშეუთავებელს ფორიტურებს ბაიათის მომღერლისას. ბაიათის გავრცელებას ხელს უწყობდნენ ეგრეთწოდებული „მესაზანდრენი“. საზანდარი დასტაა მემუსიკე მომღერალთა, უფრო სპარსთა და სომეხთა, რომელნიც დადიან დაბად და ქალაქად სპარსულის ჰანგების რომელსამე მოყვარულის მოწვევითა. საფრანგეთის ტრუბადურით დადიან აქეთ-იქეთ საზანდრებიცა. იქნება ცხოვრების პირობები კი გვაძლევს ნებას შევიდაროთ ეს ორი წოდება, მაგრამ მათი ერთმანეთში არევა შეუძლებელია. სულ სხვა აზრი და საგანი აქვს ტრუბადურების სიარულსა და საზანდრებისა. შესანიშნავია ის გარემოება, რომ საკუთრად საერო სიმღერა ვერ ითვისებს იტალიურსა, ანუ სპარსულ კილოს. სპარსული და იტალიური ჰანგები ცალკე არსებობს, ხოლო საერო ხმები სრულიად ცალკე. ძნელია იმისთანა საერო ჰანგის გაგონება, რომელსაც ერიოს იტალიური ან სპარსული“.<sup>3</sup>

მუსიკოს-ინსტრუმენტალისტის, შემსრულებელ-მატარებლის მნიშვნელობით საქართველოში ძველთაგანვე იხსენიება სინონიმური ტერმინები, როგორც მგოსანი, ხუმარი, მომღერალი, მუტრიბი, მუშაითი ან მოშაითი, მესტვირე და სხვა. ტრადიციული ფოლკლორული პოეზიის გამავრცელებელთა, თუ მგოსან-მომღერალ-დამკრეველთა შესახებ მნიშვნელოვან ცნობებს გვაწვდის აკად. ი. ჯავახიშვილი ნაშრომში „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“.<sup>4</sup>

მტრის ურდოთა გამუღმებელი თარეშითა და ისტორიული ბედუქუმართობით

დაბატონებული ქართველობა შეუპოვარად იცავდა თავის არქიტექტურულ თუ ლიტერატურულ ძეგლებს, პოეტურ თუ სა-მუსიკო საგანძურს, მაგრამ აღმოსავლეთის ქვეყნების ბატონობამ მინც თავისი კვალი დატოვა ქართული მხატვრული აზროვნების სფეროში და ნება-უნებლიედ გზა გაუხსნა უცხოურ კულტურას. ეპოქა სიავის მთელი სიმძიმე ქართლ-კახეთს დააწვა და აღმოსავლური კულტურის ძლიერი გავლენაც სწორად ამ კუთხეებში განიცადა. ორიენტალური მუსიკის გავლენა დასავლეთ საქართველოს არ შეხებია, რადგან მისი გავრცელების არეალი, როგორც ითქვა, აღმოსავლეთ საქართველოს, კერძოდ, ქართლ-კახეთს მოიცავდა.

ეზიარნენ რა აღმოსავლეთიდან მოწვეულ-წარმოგზავნილი შემსრულებლების ზნეჩვეულებებსა და ხელოვნებას, სპარსული ყოფით გატაცებული ქართველი დიდგვაროვანი მისდამი მიზაძვის ტონს ამკვიდრებენ. „...ოდეს როსტომ მეფემ მიიღო ქართლი, ამან დასდო სრულიად სპარსთა კანონი და აგრეთვე სახლების მოფენა, ძირჯდომა, მოხელეების სახელების შეცვლა სპარსთა ენითა წოდებითა და სახელითა და ამასთან საკრავიცა და სიმღერაც მან შემოიღო და გამარავლა საქართველოსა შინა“.<sup>5</sup>

გამორიცხული, რა თქმა უნდა, არც აღმოსავლური ჰანგების იძულებით გავრცელება იქნებოდა ჩვენში.

აშუღური ტრადიციები თვალსაჩინოდ გამოვლინდა იმ რეგიონებში, სადაც არა-ქართული წარმომავლობის მოსახლეობა ბინადრობდა და შესაბამისად აღმოსავლური ყაიდის რეპერტუარისადმი ინტერესი ჰქარბობდა. ამდენად, ქართულ სინამდვილეში აშუღობის ძირითად კერებად დასტურდება ქართლ-კახეთის დაბა-ქალაქები და საქართველოს მაჰმადიანური ნაწილი — XVI საუკუნიდან სამშობლოს მოგლეჩილი და ოსმალეთის ვილაიეთად ქცეული სამცხე-ჯავახეთი.<sup>6</sup>

აშუღური ლექს-სიმღერების პირველი შემსრულებელნი, ცხადია, აღმოსავლური წარმოშობის ჩამოსახლებულ-შემოკედლებული ადგილობრივი კონტიგენტი იყო.

აშუღთა ხელოვნება სინკრეტულ ხასიათს ატარებდა, რადგან მასში ორგანულ სინთეზ-

ში იმყოფებოდა მუსიკის, პოეზიისა და დრამატის ელემენტები. გამოჩენილი მთქმელობად მონღერლები ჩინებულად ფლობდნენ სახელო დაკვრის ხელოვნებასაც, თუმცა თვითელი მათგანის საშემსრულებლო ოსტატობა და პოეტენცია სხვადასხვაგვარი იყო. მოწოდებით ხელოვანი, იმპროვიზატორი, ნოვატორული და უნივერსალური ნიჭიერებით დაჯილდოებული აშუღები მსმენელთა ფართო მასაში გამორჩეულ ფიგურებს წარმოადგენდნენ. შემოქმედ აშუღებს, რომელთაც აზერბაიჯანში უსტადებს უწოდებდნენ, ი. გრიშაშვილი უსტაბაშად იხსენიებს.<sup>7</sup> ამ უკანასკნელთა მოღვაწეობაში გაერთიანებული იყო ხელოვნების სხვადასხვა სახე: შემოქმედებითი-მთხზველი, პოეტი, კომპოზიტორი, საშემსრულებლო-მომღერალ-ინსტრუმენტალისტი, აკომპანიატორი, ცეკვის ელემენტებთან მიახლოვებული მოძრაობებით. იგივე მთხრობელი, პედაგოგი, აშუღური ხელოვნების კლასიკური ტრადიციების მასწავლებელი. რიგითი აშუღ-შემსრულებელნი არ წარმოადგენდნენ ორიგინალურ ავტორებს, არამედ მხოლოდ ასრულებდნენ და პოპულარიზაციას უწევდნენ წინამორბედ თუ თანამედროვე აშუღთა ლიტერატურულ-მუსიკალურ ნაწარმოებებს.

აშუღთა საშემსრულებლო ფორმები გულისხმობდა როგორც მონოდიურ, ასევე ვოკალურ-ინსტრუმენტულ, საანსამბლო შესრულებას. ყველაზე პოპულარულ და ძველ ფორმას სოლო შესრულება წარმოადგენდა. ცნობილია, რომ აზერბაიჯანში ფართოდ იყო გავრცელებული ორი აშუღის გამოსვლა, როგორც თავისებური პოეტურ-მუსიკალური მეტოქეობა („დეიშიმე“). ამ შეჭიბრში წარმოჩინდებოდა პოეტ-იმპროვიზატორის, მომღერლის ტალანტი და ოსტატობა. ამ მიზნით ცნობილი აშუღები მოგზაურობდნენ ქალაქებსა თუ ქვეყნებში. აკად. ი. გრიშაშვილის ცნობით, ირანის აზერბაიჯანის ერთ-ერთი აშუღი თბილისს ეწვია საიათნოვასთან საპაექროდ.<sup>8</sup>

აშუღთა შემოქმედებას ლირიკულ-ინტიმური სიუჟეტების წამყვანობა ახასიათებდა. სამიჯნურო თემატიკის გვერდით დიდი ადგილი ეთმობოდა სოციალურ მოტივებს, უუფლებო ხალხის მიმე განცდებს.

სამცხე-ჯავახეთის ზეპირსიტყვიერებაში დესტანების გვერდით საკმაოდ დამკვიდრდა



აღმოსავლური ლექსთაწყობის ორიგინალური სახეობა — მცირე პოეტური ფორმა — თეჯნისი, რამაც გზა მისცა თერთმეტმარცვილიან საზომებს. აღსანიშნავია, რომ როგორც მსხვილი კონსტრუქციების, ისე მცირე პოეტური ნაგებობების — ბიათის, თეჯნისის, მუხამბაზის ანალოგიური ფორმები ფართოდ იყო წარმოდგენილი აზერბაიჯანის აშუღურ პრაქტიკაში, რომელიც მოიცავდა ბიათს, გერაილს, გოშმას, თეჯნისს, დივანისს, მუხამბესს. ამ უკანასკნელთა კულტივირება ხდებოდა დამოუკიდებელ ნაწარმოებებად, კობირებული თუ განახლებული ვარიანტებით.

როგორც აღინიშნა, აშუღური ტრადიციები თბილისის წილშიც ჩაისახა და აღმოცენდა. თუ გავითვალისწინებთ ისტორიული ვითარებითა და გეოგრაფიული მდებარეობით განპირობებულ თბილისის მოსახლეობის ეკლექტურ ეთნიკურ შემადგენლობას, ადვილი წარმოსადგენი გახდება, თუ რატომ გაიღდა ფესვები ორიენტალურმა კულტურამ უმთავრესად თბილისურ ყოფა-ცხოვრებაში. დიდი სავაჭრო გზების შესაყარზე მდებარე თბილისმა ძველთაგანვე მრავალი ეროვნების წარმომადგენელი შეიფარა და ინტერნაციონალური ქალაქის სახე მიიღო. აღმოსავლური სამუსიკო ხელოვნების გავრცელება ორგანულად დაუკავშირდა დედაქალაქის კულტურულ ცხოვრებას. თბილისის სინთეტური სამუსიკო კულტურის ფორმირების ასპარეზად იქცა.

საქართველოს დედაქალაქში თანაარსებობდნენ აღმოსავლური მუსიკისა და ეროვნული კულტურის ტრადიციები. აქ მოღვაწე აშუღები ასრულებდნენ როგორც სპარსულ-აზერბაიჯანული მუსიკის რთულ, ციკლურ ფორმებზე — მულამების სისტემაზე დამყარებულ, ასევე ქართულ სინამდვილეში აღმოცენებულ ნიმუშებს. აშუღური პლეადის ნიჭიერი წარმომადგენლები თანაბრად ფლობდნენ ერთსა და მეორესაც. საქართველოს აშუღებმა შეითვისეს აღმოსავლური პოეზიის კლასიკური ფორმები — ბიათი, მუხამბაზი, შიგესტე. ცნობილია, რომ აღმოსავლური პოეზიის გარკვეული გავლენა განიცადა ქართველ პოეტთა წყებაში — ბესიკმა, დ. გურამიშვილმა, ალ. ჭავჭავაძემ, გრ. ორბელიანმა.

ჩვენში მოღვაწე აშუღთაგან ყველაზე გა-

მორჩეულ ფიგურას წარმოადგენდა თბილისელი აშუღების მამად წოდებული ნაზიმ-ვა, რომლის სახელსაც უკავშირდება წინამორბედ მგოსანთა და აშუღთა შემოქმედებით-საშემსრულებლო იმწიგეების უფრო მაღალი განვითარება. იგი თხზავდა ლირიკულ, შემდეგ დიდაქტიკურ ლექსებს, რომლებშიც ბოლოს დროგამოშვებით მისტიკურ-კლერიკალური მოტივებიც იჩენდა თავს. იგი ქრისტიანული მორალის მქადაგებლად გამოდიოდა, უნგრევდა რა ჩაგრულთ ჰირთა თმენას.

აღმოსავლეთ საქართველოში აშუღური მუსიკის პოპულარობასთან დაკავშირებით სპაროტესტო აზრიც გაისმოდა ქართულ პრესაში. ალ. ჯამბაკურ-ორბელიანი თავის წერილში „ივერიანელთა სიმღერა, გალობა და ლილინი“. ქართველობას მოუწოდებდა, რომ ხელი აეღოთ „ყიზილბაშურ ყიყინზედ, იმათ სიმღერის ხმაზედ“.<sup>9</sup>

უხადო მრავალხმიანობის, მძლავრი საგუნდო ტრადიციების მქონე ქართველობამ არათუ უუყავდო აშუღური მონოდიური ბუნების ხელოვნების ნიმუშები, არამედ ადვილად შეითვისა იგი. ამ ფაქტის ა. მშველიძე შემდეგნაირად ხსნის: „...საფლური ტიპის ლირიკულ-სატრფიალო სიმღერები მოკლებულია იმ მგზნებარე რომანტიკას, რომელიც ამ ქანრისათვის არის დამახასიათებელი. სწორედ ქალაქმა და არა სოფელმა შექმნა ქართულ ხალხურ მუსიკაში ნამდვილი ლირიკულ-სატრფიალო ყანრი, რომლის ნიმუშები ადამიანის ყველაზე ინტიმურ განცდებს ესიტყვებოდა. ჩვენი აშუღებისა და მგოსნების ისტორიული დამსახურება სწორედ ის არის, რომ მათ თავისი მხურვალე სამიჯნურო სიმღერებით ძლიერი ნაკადი შეიტანეს ქართულ ხალხურ მუსიკაში“.

გარკვეული რეალური საფუძვლის მიუხედავად აღნიშნული მოსაზრება ჩვენი აზრით, კრიტიკულ გადაფასებას საჭიროებს.

ქალაქური ერთხმიანი სასიმღერო რეპერტუარი ქანროლი დიპაზონის ნაირსახოვნებით არ გამოირჩევა. აშუღური მემკვიდრეობის ლიტთემის სამიჯნურო, ლირიკულ-ავტობიოგრაფიული, განშორების თუ სახობო მოტივები შეადგენს. მათში გამოიხატება გრძნობათა გრადაციები ნათელი, სასიხარულო საწყისიდან, სევდიან, ელეგი-

ურ განწყობილებამდე. სიმღერათა დიდ უმრავლესობას თითქმის ერთგვაროვანი ემოციური შინაარსი გააჩნია და სოფლური სიმღერებისაგან განსხვავებით გამომსახველობითი ხერხების ერთგვაროვნებისა და პრიმიტიულობის დაღი აჩნია.

ქალაქურ ერთხმიან სიმღერებში გარკვეულ მხატვრულ კომპოზიციურ ხერხს წარმოადგენს მიმართვები — სიმბოლური თუ არასიმბოლური, ასევე გამომსახველი ეპითეტები, შედარებები. სოფლური ფოლკლორი აღნიშნული მხატვრული ხერხების უმრავლესობაში, ქალაქური სიმღერის აღმოსავლურ განსვლელებში კი მცირე რაოდენობითაა შემოსაზღვრული, თუმცა აშუღლურ პოეზიაში ცენტრალური ადგილი უკავია ქალის სახეს, მის კულტს.

ქალაქურ ერთხმიანობაში სიმღერა-მიმართვების საკმაოდ დიდი ჯგუფი გამოიკვეთება („კოკობო ვარდო“, „ორთავ თვალის სინათლე“, „მითხარ, მითხარ“, „ტურფავ, ტურფავ“, „ახ მთვარე“). მათში ლირიკული უშუალობითაა გადმოცემული სუბიექტური განწყობილება, გმირის შინაგანი სამყარო.

აღსანიშნავია პოეტურ-მხატვრულ ნიმუშთა სიუჟეტების, მოტივების, პერსონაჟთა, სტილის სიმყარე, თუმცა მხატვრული ღირებულების მხრივ ისინი უთანაბროდ გამოიყურებიან. მდარე პოეტური საფუძვლისა და ზოგჯერ ფრივოლური შინაარსის მქონეა ცალკეული ნიმუშები, რომელნიც პოპულარულ სიუჟეტებზე აგებულ გასართობ საღამო სიმღერებს წარმოადგენენ.

სიმღერათა დიდი ნაწილი დასახლებული ჯგუფის საპირისპიროდ გამოჩენილი ქართველი პოეტების გრ. ორბელიანის, ალ. ჰუკუავაძის, ნ. ბარათაშვილის, ილიას, აკაკის, ვეჟას, გ. ჭალადიდელის, დ. თუმანიშვილის, პაზირას, იეთიმ გურჯის, ასევე სახალხო პოეტების დ. გვიშვილის, გ. ლაზრიშვილის, დ. მაჩხანელის, დრამატურგ ფ. კარევის ლექსებზეა შექმნილი.

თუმცა ქალაქური ერთხმიანი შემოქმედების ლაიტმოტივს სატრფიალო ლირიკა წარმოადგენს, XIX ს. ნიმუშები წამყვან მოტივებად იქცა პატრიოტიზმის, სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ მიმართული, ეროვნულ-პატრიოტული თუ მოქა-

ლაქეობრივი, სოციალურად გამანვილებული თემატიკა.

ქალაქური ერთხმიანი სიმღერები იმპროვიზაციულია, თუმცა შესრულების იმპროვიზაციული მანერა რეგლამენტირებულია, თაობათა თუ შემსრულებელთა ტრადიციულ გამოცდილებაზე დამყარებული მხატვრული კანონზომიერებით.

თბილისური სიმღერის აშუღლური ნაკადი მკაფიოდ გამოხატული აღმოსავლური კოლორიტის მიუხედავად საგრძნობლად განსხვავდება რეჩიტატიულ-დეკლამაციური წყობის აღმოსავლური, სახელდობრ აზერბაიჯანული მელოდიებისაგან, რომლებიც ცალკეულ შემთხვევაში სამეტყველო ინტონაციას უახლოვდება. ისინი წარმოადგენს ზოგჯერ ერთ ან ორ ბგერაზე დამყარებულ რეჩიტაციას, რომელიც ზუსტ მეტრულ ფიქსირებას არ ექვემდებარება. მაღალ რეგისტრში შესრულებული მელოდიური ხაზი ხშირად ერთი და იგივე სიმალეზე ბგერის მრავალჯერად განმეორებას წარმოადგენს. იგი ლექსის რიტმულ ინტონაციას ექვემდებარება.

ქართული ქალაქური ერთხმიანი შემოქმედებისთვის უცხოა ერთი ბგერის მრავალგზის რეჩიტაციაზე დამყარებული მაღალი ტესიტურის ჰანგები. ამ მხრივ განცალკევებით შეიძლება მოვიხსენიოთ „მუხამბაზი“, „ახ მთვარე, მთვარე“, „შენდა შეყრამღის“.

აღნიშნული ნიმუშები მეტრო-რიტმული სურათით, მარტივი, რთული და შერეული ზომების ხშირი ცვლებადობით, ტრიოლუბისა და მელოზომების სიხშირით, მელოდიური ნახაზით, რეპეტიციებით ერთი და იმავე საფეხურზე, რომლებიც მრავალჯერ წარმოითქმება მარცვლებზე — იე-იე, ჰაი-ა, ვაი-ჯან საყრდენი ბგერების შემომღერებით, ინტონაციური ხვეულებით მაღალ ფარდებში, ქრომატიული ნახევარტონებით მელოზომიკურ გარემოცვაში, ინტერვალ გადიდებული სეკუნდის გამოჩენით ორივე ტეტრაქორდის დაღმავალ მოძრაობაში — განცალკევებით გამოიყოფა და სავართო თვისებებს ამქდავენებს აღმოსავლური, განსაკუთრებით აზერბაიჯანული აშუღლური კულტურის ტიპიურ კანონზომიერებებთან.

ქალაქურ (აშუღლურ) ერთხმიანობას ვარი-

ანტულომა ახასიათებს. თუმცა სოფლური სიმღერისათვის ესოდენ ნიშანდობლივი მელოდიურ-სტრუქტურული ვარიანტულობის შეუზღუდველი თავისუფლება ქალაქურ სიმღერებში ნაკლებად შეიგრძნობა. ამ სიმღერათა ვარიანტები, როგორც წესი, არ გამოირჩევა კილო-ჰანგების დიდი მრავალფეროვნებით. ამა თუ იმ ვარიანტს შორის სხვაობა აქ უფრო გამოიხატება ცალკეული მელოდიური საქცევის ვარიანტებში ძირითადი მელოდიური კონტურის შენარჩუნებით. აქედან, ერთხმიანი სიმღერებისათვის დამახასიათებელია მელოდიური ნახაზის შედარებით სიმყარე, ცალკეული ნიმუშების გარკვეული სტაბილურობა.

მხატვრულ ნიმუშთა ვარიანტები ერთნაირი სიტყვიერი ტექსტისა და მუსიკალური საფუძვლის მქონე, თუმც ძირითადი სასიმღერო მოტივი გარკვეულ მხატვრულ გარდასახვას, ზოგჯერ კი ინტენსიურ მელოდიურ-რიტმულ სახეცვლილებას განიცდის და რთულდება („ბუნდოვან გულსა“).

„მუხამბაზები“-ს ვარიანტების სახით კი საქმე გვაქვს სხვადასხვა ლიტერატურულ საფუძველზე აგებულ, განსხვავებული ფორმის, კილოური აღნაგობის მქონე სამუსიკო ტექსტებთან.

სიმღერათა მუსიკალური აღნაგობა განუყოფელია პოეტური საფუძვლის ფორმისა და შინაარსისაგან. რიგ შემთხვევებში პოეტური ფორმებისაგან სახელწოდების სესხების ფაქტიც ადასტურებს მელოდიის და ტექსტის მჭიდრო ურთიერთკავშირსა და დამოკიდებულებას (მაგ. „მუხამბაზები“). ამავე კავშირზე მიუთითებს სახელწოდებანი, აღებული ტექსტის შინაარსიდან. სახელწოდებები, უმრავლეს შემთხვევაში, როგორც წესი, პირველსავე სტრიქონს ემყარება ხოლმე.

ქალაქურ ვოკალური ერთხმანობის ერთ-ერთ საყრდენ, მარტივ ბგერათრიგს წარმოადგენს ოთხი დაღმავალი საფეხურის თანმიმდევრობა, რომელიც ნატურალური მინორის საფუძველია („მუხამბაზი“ სი ბემოლ-ლა-სოლ-ფა საფეხურების მწკრივზე აგებულ ოთხბგერიან ფორმულას ემყარება). სხვა შემთხვევაში ბგერათა თანმიმდევრობა პენტატორდალ წარმოგვიდგება. ასე, საფეხურებრივი საზღვრების თანდათანობითი გაფართოებით ფორმირდება ბუნებრივი ან

პარმონიული მინორის ბგერათრიგი, რომლის ევოლუცია ტეტრატორიდიდან ბგერათრიგისკენ მიიმართება. მეზობელი აზერბაიჯანის ვოკალურ შემოქმედებაში ევოლუციის მომენტი გამოხატულებას პოულობს ტეტრატორიდის გაფართოებაში უნდციომის დიაპაზონის მქონე ქრომატიულ ბგერათრიგამდე. ამ უქანასკნელში II და VI საფეხურებთან ქრომატიული ნახევარტონები ჩნდება. ასევე აღინიშნება ოქტავური ბგერათრიგი ამოღებული III, IV, VI საფეხურებით.

ქალაქური ერთხმანობის მუსიკალურ-სტილური დახასიათებისას აღსანიშნავია ინტერვალ გადიდებული სეკუნდისა და მელიზმატიკის არსებობა. შეხედულება გადიდებულ სეკუნდაზე, როგორც აღმოსავლურობის განმსაზღვრელ ტიპურ ელემენტზე, ცალმხრივია. საულისხმოა, რომ გადიდებული სეკუნდა სოფლურ ფოლკლორულ ნიმუშებშიც იჩენს თავს. ცნობილია რუსული თუ ევროპული მუსიკის სფეროებში მისი გამოყენების შემთხვევებიც სხვა შემოქმედებით-მხატვრულ ასპექტში, რაც ყოველთვის ორიენტალური კოლორიტის წარმოსახვით როდია გაპირობებული. ამ საკითხის საფუძვლიან განხილვას იძლევა ა. მშველიძე, რომელიც იმოწმებს აღმოსავლური მუსიკის სხვადასხვა მკვლევარის მოსაზრებებს.

საინტერესოა „აზერბაიჯანულ აშულთა ხელოვნების“ ავტორის ე. ელდაროვას აზრები:

«В отличие от азербайджанских мелодий других жанров, ашыгские имеют свои специфические особенности, заключающиеся в данном случае в отсутствии увеличенной секунды и хроматических полутонов, встречающихся лишь в мелизматических украшениях».

ა. მშველიძის აზრით, ეს ინტერვალი წმინდა მელოდიური კატეგორიაა, რომლის გამომსახველობითი როლი მკაფიოდაა დიფერენცირებული რიტმული ფორმულის მიხედვით. ტემპო-რიტმული სახესხვაობის შესაბამისად გადიდებული სეკუნდა სხვადასხვა ემოციური ნიუანსის გამომხატველია.

ქალაქური ერთხმიანი სასიმღერო ნიმუშების უმეტეს ნაწილს მაინც საფუძვლად უდევს არა გადიდებულსეკუნდიანი, არამედ





ნატურალური კილოები, მეტწილად იონიური ან ეოლიური. მათზეა დამყარებული სოლო-სასიმღერო ვარიანტთა მთელი რიგი.

ქალაქური ერთხმიანობის მუსიკალური ორნამენტის ფორმულები არ წარმოადგენს რთული აღნაგობის ფიგურაციებს. მე-ლიზმატიკური გარემოცვა ხშირად თან ახლავს ტონიკურ საყარდესს. მათი როლი განსაკუთრებით აქტივიზირებულია საკადანსო დაბოლოებებში. ნიმუშების მთელ რიგში გვხვდება ბგერითი მარცვლის გაგრძელების ხერხი ფრაზის დასასრულს.

ქალაქური კულტურის განვითარებას თავისი აყვავებისა და დაქვეითების ეტაპები ჰქონდა. აღმავლობის ზენიტს ამ ხელოვნებამ XVIII ს. მეორე ნახევრიდან მიაღწია. ეს პერიოდი აღბეჭდილია ნიჭიერ მოღვაწე-შემსრულებელთა — საიათნოვას, მაჩაბლის, სათარას, საგამაშვილის, შამჩი-მელქის, ევანგელას, ჭიპრდალაქიშვილის, ჰაზიჩასა და სხვათა სახელებით.

მე-19 საუკუნიდან ახალი, საინტერესო ეტაპი იწყება ქალაქური მუსიკის განვითარებაში, რაც ჩვენში რუსულ-ევროპული ცივილიზაციის შემოხვევას უკავშირდება. გასული საუკუნის მუსიკალური პანორამა ლაონურად აქვს აღწერილი ა. ჰუშინის მეგობარს სევასტიანოვს:

«Здесь была и зурна, и тамаша, и Лезгинка, и заунылая персидская песня, и Алаверды и Якшиол, и Байрон на сцене, и европейское-западное смешалось с восточно-азиатским разнообразием».

აშუღური შემოქმედება, რომელიც გარკვეულ ისტორიულ ვითარებაში იშვა და გარკვეული სოციალური ფენების იდეოლოგიის სამსახურში იმყოფებოდა, არ ჩაიკეტა საკუთარ ჩარჩოებში. იგი იზოლირებული არ აღმოჩნდა მსოფლიო ხელოვნების მიღწევებიდან. მასში იჭრება რუსულ-ევროპული კულტურული მონაპოვრიდან მომდინარე სტილისტური ელემენტები, ახალი გამომსახველობითი ხერხები. ყალიბდება სტრუქტურულად ახლებური, ტრანსფორმირებული მოდელი — ახალი ტიპის ქალაქური ლირიკული სიმღერები, რომლებშიც ქართულ-ევროპული მუსიკალური კულტურის სტილისტური კომპონენტების სინთეზირება მოხდა.

ქალაქური სამუსიკო ფოლკლორის ამ პლასტისათვის არატიპურია ეროვნული კი-

ლო-პარმონიული საფუძვლების, ორიგინალურ ქართულ თანხმოვანთა გამოყენება. ისინი არსებითად მაჟორულ-მინორულ სისტემას ემყარებიან. პარმონიული ენა კი დაფუძნებულია ტონიკა-სუბდომინანტ-დომინანტური ფუნქციურ ურთიერთშეუღლებაზე.

აღნიშნული კატეგორიის სიმღერათა სამუსიკო ენა სადაა, მელოზმატიკური სირთულეების გარეშე. ეროვნული კოლორიტი მათში გაძლიერებულია გამრავალხმიანების მომენტით, ტექსტუალური დეტალებით (მისამღერ-შეძახილები, გლოსოლალიები). მნიშვნელოვან ცვლილებებს განიცდის მუსიკალური ენა, რომელიც პომოფონიურ-პარმონიული სტილისაკენ მიიზღვრება. თვალსაჩინოდ იკვეთება ტონალური სისტემის ელემენტები, ინტონაციური არსენალის პოლარიზება, მთავარ ფუნქციათა დომინირება, რიტმული საწყისის სტაბილიზირება, მკვეთრი სატაქტო რიტმიკის ჩამოყალიბება.

მელოდიური სახეები ექცევა მაჟორ-მინორის პარმონიული წყობისათვის დამახასიათებელ ყალიბში. სამხმოვანებებისა და კვარტეტსტაკორდების სვლებზე აგებულ მელოდიურ ხაზში აშკარად გამოიკვეთება პარმონიული ფუნქციური საფუძველი. მუსიკალური მეტყველების ყველა ელემენტი ექვემდებარება ტონალური აზროვნების დისციპლინასა და რეგლამენტირებას. ინტონაციურ გამომსახველობასთან შერწყმული მარტივი არქიტექტონიკა განაპირობებს ადვილად შესაცნობ ლოკავს, რაც თავის მხრივ ხელს უწყობს მელოდიური საწყისის სწრაფ აღქმა-შეთვისებას.

დასავლეთ ევროპული და ქართული ხალხური პარმონიული ენის შერწყმის შესანიშნავ მაგალითად გამოდგება „მოხვევის ქალო, თინაო“, რომლის პირველი მონაკვეთი აღბეჭდილია ევროპული, ხოლო დამაბოლოებელი — ეროვნული კოლორიტით.

ქალაქური სიმღერის ე. წ. დასავლური განშტოება ჩაისახა დასავლეთ საქართველოს ერთგვაროვან ეთნიკურ გარემოში, რომელსაც აღმოსავლური გავლენა საერთოდ არ შეხებია. ევროპულ-რუსული მუსიკის დაწერგვას ხელს უწყობდნენ საეკლესიო და მოსწავლეთა გუნდები, სტუდენტური სიმღერები, ასევე რუსი მოხეტიალე დილეტანტი მუსიკოსები, სამუსიკო სალო-

ნების ფუნქციონირება, უფრო მოგვიანებით კი პროფესიონალ საოპერო მომღერალთა გამოსვლები.

სწორედ ამ ახალი კულტურის ზეგავლენით იქმნება ჩვენში „მრავალკამიერების“ პოპულარული სერია, „ციცინათელა“, „ფიჭინი მტკვრის პირას“ და სხვა. ამ უკანასკნელთა სამშობლოდ დასავლეთ საქართველო, კერძოდ ქუთაისია მიჩნეული.

ნიჭიერი ქართველობა სწრაფად ითვისებდა მოსმენილ ნაწარმოებთა ინტონაციებს ან ცალკეულ ნიმუშებს, რაც ქართულ ტექსტებზე დაშენებით, ქართულ ნიდაგზე ტრანსფორმირებული, ქალაქის სამუსიკო გარემოში მკვიდრდებოდა. ცალკეული მოტივების სესხება-გადმოღებისას, მის კორექტირებულ, გაქართულებულ ვარიანტში, ბუნებრივია, მელოდიურ-რიტმული და ჰარმონიული სტრუქტურა იცვლებოდა აღნიშნული კომპონენტების შედარებით გამარტივების ხარჯზე.

თუ ერთხმად ქალაქურ სიმღერებს აშუღები ქმნიდნენ და ასრულებდნენ, დასავლური განშტოების ავტორი იყო ხალხის მასა — სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლები. ამ ყაიდის სიმღერები ქალთა რეპერტუარშიც შედიოდა. მღეროდნენ გიტარის აკომპანიმენტით ან უთანხლებოდ ერთ, ორ, სამ ხმად.

ინტონაციურ-მელოდიური ქარგის მიმზიდველობასთან ერთად ქალაქურ სიმღერათა ეს რიგი შედარებით სტრუქტურული სიმარტივით გამოირჩევა. ამ ტიპის ნიმუშებში, როგორც წესი, კუბლეტური სასიმღერო ფორმის ჩამოყალიბება ხდება. იგი უმრავლეს შემთხვევაში მინიატურული ფორმის ნაწარმოებად რჩება და თითქმის არ გააჩნია განვითარებული კომპოზიციის მასშტაბში გადასვლის პერსპექტივა. თუმცა ფორმის ლაკონიურობის მიუხედავად, გარკვეული ნაწილი („ციცინათელა“, „სალამური“, „სალამი ჩიტუნებო“), როგორც ქეშმარიტი ხელოვნების ნაწარმოები, შინაარსისა და ფორმის დასრულებულობით ხასიათდება.

ქალაქური მრავალხმადანი სიმღერების ფაქტურა რიტმული საფუძვლის სისადავით, ორგანიზაციულობით გამოირჩევა, მათი უმრავლესობისათვის დამახასიათებელია დინჯი, ზოგჯერ ზომიერი, ცოცხალი შესრულება,

მა, მოქცეული სამწილად ზომებში, ცალკეულად გვხვდება ორწილადი ზომა.

უდიდესი თემატიკური მრავალფეროვნების მქონე სოფლური სამუსიკო ფოლკლორის თვალის გადავლებისას შესამჩნევი ხდება ლირიკულ სიმღერათა რაოდენობრივი სიმცირე სხვა ეანრების ფონზე. ლირიკულ-ინტიმური სფერო გლახურ ფოლკლორში უმკიდროეს კავშირში იმყოფება ქალთა ვოკალურ-სამშემსრულებლო ხელოვნებასთან.

ქალაქურ სამხმადანიოში კი ცენტრალურ ადგილს იკავებს სუბიექტური მოტივები, ლირიკულ-ინტიმური, სატრფიალო თემატიკა.

ქალაქური მრავალხმადანობის ცალკეული ნიმუშების შემდგომი ფორმირება მკიდროდ უკავშირდება ნაციონალურ-პოეტურ ქმნილებებს, ქვეყნის კულტურულ-საზოგადოებრივ ძვრებს, სოციალურად გამაფრებულ თემატიკას („მესმის, მესმის,“ „განთავი“).

განუზომელია აკაკის ღვაწლი აღნიშნულ სფეროში. პეშმარიტი მუსიკალობით აღსავსე მისი პოეტური მარგალიტები ხალხმა თავისი შემოქმედების პირველწყაროდ აქცია („სალამური“, „განთავი“, „აღმართალმართ“, „ვიციანი, აღარ ვსტირი მე“, „მშვენიერო“, „ჩემო თავო“, „სანთელივით ჩავეკრები“, „ამირანი“ და სხვ.). პოეზიისა და მუსიკის ამგვარმა შესისხლბორცვამ მტკიცე ეროვნული საძირკველი ჩაუყარა ქალაქური სასიმღერო ფოლკლორის გარკვეულ ჯგუფს, რომელიც XIX ს. რომანტიკოს პოეტთა და ილია ჭავჭავაძის პატრიოტული ლექსებით საზრდოობდა.

ქალაქურ მრავალხმადანიოში ფართოდაა წარმოდგენილი სუფრული სიმღერები — „მრავალკამიერი“, რომელიც სხვადასხვაგვარად იწოდება („გრძელი მრავალკამიერი“, „მოკლე მრავალკამიერი“, „ქორალური“, „სტუდენტური“ და ა. შ.). ეს უკანასკნელი არ წარმოადგენს სოფლური ერთსახელიანი ნიმუშების ფოლკლორულ ანალოგებს. თავისი მარტივი არქიტექტონიკით ისინი უპირისპირდებიან და დიამეტრულად განირჩევიან ქართლ-კახური გაბმული სუფრულები-საგან.

მუსიკალური თვალსაზრისით ქალაქური „მრავალკამიერები“ ორგვარი ტიპისაა. ერთნი აკორდული ფაქტურით დარბაისლუ-



რი, ამდღებელი სადღესასწაულო ელფე-  
რით, ერთგვარი საეკლესიო ელერადობით  
გამორჩევიან, ხოლო მეორენი ცოცხალ სა-  
ცეკვაო რიტმზეა დამყარებული. ამ უკანას-  
კნელისათვის ნიშანდობლივია მისალმების  
ხასიათი, სიტყვიერი ტექსტების ლაკონუ-  
რობა და სახობტო შინაარსი. „მრავალყამი-  
ერი“ როგორც წესი, მაჟორულ ტონალო-  
ბაში იმღერება.

ქალაქურ მრავალხმიან საგუნდო კომპო-  
ზიციებს მკვეთრი სატაქტო რიტმიკა ახასი-  
ათებთ. მათი სამეტყველო ენა ჩამოყალიბ-  
და ისტორიულად ახალ სტილისტურ ნიშან-  
თვისებათა და ტრადიციული თვითმყოფი  
ეროვნული თავისებურებების სინთეზის სა-  
ფუძველზე. ყოველივე ეს გაპირობებული  
იყო ქალაქის სამუსიკო პრაქტიკაში ურთი-  
ერთგანსხვავებული მხატვრული ტენდენცი-  
ების თანაარსებობით. მიუხედავად ამისა,  
ქალაქური მრავალხმიანი შემოქმედება უც-  
ხოური მელოდიების მხოლოდ გამრავალ-  
ხმიანებას როდი წარმოადგენს. საგუნდო  
მუსიკირების პრაქტიკაში იქმნება ჭეშმარი-  
ტი ქართული, ორიგინალური, თუმცა ევრო-  
პული კოლორიტის მქონე არა ერთი მხატ-  
ვრული ნიმუში („ციცინათელა“, „სანთელი-  
ვით ჩაეჭრები“, „სალამური“).

ქალაქურმა სამუსიკო ფოლკლორმა კი-  
დეც მეტი ენარული ნაირსახოვნება, გამო-  
მსახველობის თავისებური ხერხები შესძინა  
ეროვნულ სამუსიკო საგანძურს, კიდევ უფ-  
რო პოპულარული გახადა ერის სასიქადუ-  
ლო შვილთა პოეტური ქმნილებანი, რო-  
მელთაც თავის მხრივ მტკიცე ეროვნული  
საძირკველი შეუქმნეს ქალაქური სასიმღე-  
რო ნიმუშების წარმოშობა-განვითარებას.

არანაკლებ აღსანიშნავია ქალაქურ სიმღე-  
რათა იშვიათი პოპულარობა მსმენელთა  
ფართო მასებს შორის. ქალაქური სამუსიკო  
შემოქმედების ნიმუშები მიმზიდველ წყა-  
როდ იქცა არა მარტო ქართველ კომპოზი-  
ტორთა უფროსი და შემდგომი თაობების  
წარმომადგენელთათვის, არამედ შემოქმე-  
დებით დასაზრდოებდა ქართველი ხალხის  
სამუსიკო შემოქმედების ამ ფრიად ორიგი-  
ნალური ნიმუშებით დაინტერესებულ არა-  
ქართველ მუსიკოსებსაც.

ქალაქური სასიმღერო შემოქმედების  
ლიტერატურული და მუსიკალური ასპექ-  
ტების განხილვა საშუალებას იძლევა ვილა-

პარაკოთ მასზე, როგორც ორიგინალურ  
წარმონაქმნზე, თავისთავად კულტურაზე  
დამახასიათებელი ენარებით, მხატვრულ სა-  
ხეთა რეალისტური სისტემით, ცოცხალ სა-  
ლაპარაკო მეტყველებაზე დამყარებული  
თავისებური პოეტური ენით, კილო-ინტო-  
ნაციური თავისებურებებით, თვითმყოფი  
მელოსით, პარმონიული შეხამებებით, საშუ-  
მსრულებლო მანერით. თავისი ეპოქის პროგ-  
რესული იდეების მატარებელი სახალხო  
ტალანტების შემოქმედება თავისი დემოკ-  
რატიული ხასიათითა და მისაწვდომი მე-  
ლოდიკით საზოგადოების უფართოესი ფე-  
ნების სამსახურში იმყოფებოდა.

ქალაქური ვოკალური შემოქმედების ის-  
ტორიული მნიშვნელობა და გარკვეული ეს-  
თეტიკურ-მხატვრული ღირებულება უდა-  
ვოა.

#### შენიშვნები:

1. ი. ბატონიშვილი. „ქართლის ცხოვრება“ II ნაწ. 1854.
2. ა. იპოლიტოვიჩი — ეურნ. «Артист», 1895.
3. ი. კარგარეთელი — ეურნ. „მოამბე“ 1895 № 11
4. ი. ჭავჭავაძე — „ქართული მუსიკის ისტო-  
რიის ძირითადი საკითხები“ 1938.
5. ი. ბატონიშვილი — „ქართლის ცხოვრება“ II  
ნაწ. 1854 წ. 46 გვ.
6. მ. ჩაჩავა — „აშუღური ტრადიციები სამცხე-  
სათაბაგოში“, ფოლკლორის ისტორია და თეორია  
მეცნ. 1979. გვ. 88
7. И. Гришавили — «Литературная богема  
старого Тбилиси».
8. ი. გრიშავილი — საიათნოვა. თბ., 1918. გვ. 11.
9. ალ. ჭამბაქურ-ორბელიანი — ეურნ. „ცისკარი“  
1861
10. ა. შველაძე — „ქართული ხალხური ქალაქ-  
ური სიმღერა“ გვ. 13. 1970
11. Э. Эльдарова — «Искусство ашыгов Азербай-  
джана».
12. ა. ბარნოვი — „ძველი თბილისის მუსიკოსე-  
ბი“ 1974
13. ბალახიშვილი — „შინაური წარმოდგენები და  
მუსიკალური საღამოები საქართველოში“, „საბჭ.  
ხელოვნება“ 1939 № 6
14. დ. კობიძე — ქართულ-სპარსული ლიტერატუ-  
რული ურთიერთობანი. თბ., უნ. გამომც. 1969.  
№ 11.



# ეს შეგართება არ ღამხრალიყო

## მერაბ ბერძენიშვილი

მოურჩენელია 9 აპრილს მიღებული იარა, გაუყურებელია იმ უმძიმეს დღეებში ქართველი ერისათვის მიყენებული ტვივილი. ამიტომ არ მიეცემა დავინყებებს ტრაგედია, უდანაშაულოდ დაღუპულთა სახელები, წლობითა და ათწლეულებით ნასაზრდოები სანუკვარი ოცნება... ამიტომაც ვუბრუნდებით და კვლავაც არაერთგზის გავიხედავთ ქართველთა ძნელეძღობის კიდევ ერთი პერიოდის — 1989-ის აპრილის ტრაგიკული დღეებისაკენ.

ამჯერად გთავაზობთ ერთ გამოსვლას, რომელიც გაისმა ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში ა. წ. 15 აპრილს ედუარდ შევარდნაძესთან და გიორგი რაზუმოვსკისთან შეხვედრაზე. ეს გახლავთ საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატვრის, რუსთაველისა და სსრკ სახელმწიფო პრემიების ლაურეატის მერაბ ბერძენიშვილის სიტყვა. (რედ.).

მემოზრბებო, როდესაც გავიგე თქვენთან შეხვედრა იყო დანიშნული, სირბილით წამოვედი აქ. წარმოიდგინეთ, რომ დამჭირდა ბრძოლა იმისათვის, რომ შემოვსულიყავი (ე. ა. შევარდნაძის რეპლიკა: მეც დამჭირდა ბრძოლა), სწორედ ამაშია საქმე: დემოკრატიაზე ვლაპარაკობთ და ამ დროს (მიმართავს ე. შევარდნაძეს) თქვენც გჭირდებათ ბრძოლა და უმაღლესი საბჭოს დეპუტატსაც არ ეწყევა ანგარიში... ეს იმას ნიშნავს, რომ დემოკრატია თავის ადგილზე დგას და წინ ვერ მიდის. როცა წესრიგის დამყარება აქვს დავალებული კაცს, ეს იქნება შინაგან საქმეთა სამინისტროს წარმომადგენელი თუ სხვა ვინმე, და ის ვერ გაძნობს და არ იცის ეს რა არის — ძალიან გავგიჟორდება. ამას ტელევიზია, რა თქმა უნდა, ამოჭრის... მე რომ დიდი დრო არ დავიკავო, მიჩვენია წაგიკითხოთ ის, რაც განვიცადე და რასაც ვგრძნობ.

ჩვენმა სახელოვანმა წითელმა არმიამ, ჩვენს საზღვრებს რომ იცავს მტრისაგან, დაარბია მოძმე რესპუბლიკის დედაქალაქი, თბილისი და ვერაფერად გაუსწორდა უდანაშაულო ადამიანებს. დღეს ამის მიზეზებს იძიებებს კომისია. თუ ეს ვინმეს ბრძანებით არ მოხდა და ჯარმა თავისი ნებით იმოქმედა, ბარბაროსულად, მაშინ ცუდად ყოფილა საბ-

ჭოთა ქვეყნის საქმე, რადგან — სად არის გაჩინებული იმისა, რომ თვითნება ჯარისკაცმა არ დაატეროს დილაკს ხელი და რაკეტები არ დაუშინოს ნებისმიერ ადგილს. ისიც საკითხავია, ატომური აფეთქებების შემდეგ, როცა დედამიწაზე არაფერი რჩება, ვინ იზრუნებს საგანგებო კომისიების შექმნაზე... ამიტომ ამ საქმის ძიებას მხოლოდ დროის მოგება ჰქვია — რათა შემდგომ „შეუცდომლად“ წარვდგეთ მსოფლიოს წინაშე. სხვათა შორის, ბატონო ედუარდ, თქვენ ბრძანეთ, რომ განვილიმა ოთხმა წელმა თქვენ სხვა ადამიანი გაგხადათ. ამ ოთხმა წელმა ჩვენც გაგვხადა სხვანი. წარსულმა ბევრი სიმბანჯე დაგვიტოვა, მაგრამ გვასწავლა ჭკურტა, ამა თუ იმ სიტუაციაში მკვირცხლად გარკვევა, შეფასება.

ჩვენი დამი აგრესია უკვე დიდი ხანია მზადდება საკავშირო პრესის ფურცლებზე, მრავალგზის, სტალინის გამო, ერი შეურაცხვეს, ჩვენი კულტურა, ჩვენი სიამაყე არარად გაგვიხადეს. დიახ, ეს განწყობილება უკვე რეალურად შეასრულა გაწვრთნილმა რუსულმა ჯარმა, რომელმაც სტვენითა და „ვოტ ვამ სტალინი ვოტ ვამ ბერია“-ს შეძახილებით, სიამოვნებით, სპეციალური ბარებიტა და ნიჩბებით დახლიჩა ხალხი, გვამები გადაამოლა და სისხლის გუბეები მორეცხა წყლით.

რომლის ჰავლითაც სულ ადვილად შეეძლო დაეშალა ხალხი. მეორე დღეს ჯარმა ალკოჰოლური სასმელების დატაცება დაიწყო. ამიტომ აიკრძალა იგი, თორემ, მოგესხნებათ, განსაცდელისა და გაჭირვების უამს ღვინის სმა პართევლთა წესი არაა...

ბატონო ელუარ! ამხანაგო რაზუმოვსკი! ჩვენი თაობა დავიბადენით ტყუილის ქვეყანაში და ვკვდებით სიცრუეში. განა ღმერთმა ეს დაგვიწესა? თუ ეს ასე არ არის, მაშინ აგვისხენით, იმ სიცხადეს, რომლის მოწამენი ჩვენა ვართ, „ვრემია“ რატომ გადმოსცემს საკუთარი ინტერპრეტაციით?

მე მელაპარაკა საკავშირო ტელევიზიის წარმომადგენელი, მთხოვა გამოსვლა. მე სასტიკი უარი ვუთხარი. აფუხსენი, რომ მე მათი არ მჯერა, რადგან მათ გააჩნიათ ისეთი ტექნიკური საშუალებები, რომ, შესაძლოა, მე სამხედრო ფორმითაც კი გამოვჩნდე ეკრანზე და სხვათა სიტყვები ვილაპარაკო... მართო ის ვიკმართ, რომ ჩვენ გვაქვს უფლება გამოვთქვათ აზრი, სიმართლე — და არ გვეშინოდეს? ამაზღვდაც დიდი მადლობელი ვართ, მაგრამ მე სიმართლეს ჩემი საქმით ვამბობდი იმ საშუა დროსაც, რადგან მჯეროდა სიმართლის ძალისა. მაშინ, როდესაც თავს გვახვევდნენ — სტალინის ქუჩაზე სტალინის ძეგლი უნდა მდგარიყო, ვოროშილოვის ქუჩაზე ვოროშილოვისა, ბუდიონისაზე — ბუდიონისა და ორჯონიკიძის რაიონში ორჯონიკიძისა, ხელოვნება სიმახინჯემდე იყო დასული როგორც ფორმით, ისევე აზრით. არ გჯერათ? მართალია, სამგზის გადალტყეს, მაგრამ მიბრძანდით და ნახეთ, რა სანახავია ორჯონიკიძის ძეგლი: საღებავები, კვერციხე და რა ვიცი რა... ძეგლს კი არა, სანაგვე ყუთსა ჰგავს! სამარცხენო ძალადობაა ეს — ერი ვერ იტანდეს ადამიანს და ძეგლს ვუდგამდეთ. მერედა რა ვუყოთ, რომ იგი მგზნებარე ბოლშევიკი იყო? დადგით რუსეთში, საქართველოსათვის, გარდა სიავისა, მას არაფერი გაუუეთვებია. გაუწიეთ ერს ანგარიში.

ჩვენ შეგუბულნი ვიყავით ყოველგვარი სიყალბეს. ვქმნიდით, ვხატავდით — მე არ მიხატავს! რამდენი ფილმი გაკეთებულა, სადაც ჩალის ქულებში ლამაზი გოგონები ჩაის პლანტაციებში კრიმინალისა და სიმღერის ფონზე ლამაზად, კისკისით კრეფენ ჩა-

ის. სინამდვილეში კი წელსქვევით ყველა მკრეფავი ქალი სველი იყო. ამის გამო დასავლეთ საქართველოში შობადობა განახევრდა. დღეს ახალგაზრდა თაობას აღარ ძალუძს სიცრუით ცხოვრება. ამიტომაც, მთელს საბჭოთა კავშირში ათასგვარი ორგანიზაციები რომ იქმნება. განა ჩვენმა ბიჭებმა და გოგონებმა რა ჩაიდინეს შიმშილობის დროს იმაზე მეტი, რაც ჩემი თვალით მოსკოვში მინახავს, — როგორ არღვევს ქალაქის რიტმს სამასი მთვრალი მოტოციკლისტი. ნახეთ რა მოთხოვნები აქვს „პამიატს“! ჩვენ გვთხოვთ ინტერნაციონალისტურ სულიკვეთებას, რომელიც ბუნებთა გვაქვს, რუსეთის მწერლობაში კი წმინდა ნაციონალისტური და ფაშისტური ბუღდა.

ბატონო ელუარ, მე თქვენს გამოსვლას მეცნიერებათა აკადემიაში ტელევიზიით დიდი ყურადღებით ვუყურებდი და ვუსმენდი, რათა გავრკვეულიყავი გარდაქმნისა და საქარობის არსში. ვერ გამიგია: თუ დემოკრატიის დაშლა, დანგრევა ნახევარ საათშია შესაძლებელი, რატომ ჰირს სიძნელების დაძლევა, იმ ძველი, ბიუროკრატიული აპარატისა, რომელიც ელობება დემოკრატიზაციას, საჯაროობას, გარდაქმნას?!

ახალგაზრდობის ნამდვილი აღმზრდელი — მაგალითია. ჩვენი წინაპრები საკუთარ მაგალითზე ზრდიდნენ შვილებს, რომელ მაგალითზე აღზარდით ისინი დღეს? ხომ დარწმუნდით: ახალგაზრდობამ სამაგალითოდ გაიხადა იმ ზოგიერთ არაფორმალ ლიდერთა ქმედება, რომელთა რწმენა შეურყვნელი აღმოჩნდა მრავალ განსაცდელსა და სიტუაციაში. მაშ რა ექნა ახალგაზრდობას?! მაშ, არ არის ეს მაგალითი?!

მიტინგებით აღზნებულ ახალგაზრდობას მთავრობა, ღვაწლმოსილი ადამიანები, მშობლები, მასწავლებლები შთააგონებდნენ, რომ ასეთ ქმედებას, შესაძლოა, ერის ტრაგედია, კატასტროფა მოჰყოლოდა. ეს შეგონებანი ახალგაზრდებისათვის აბსტრაქტულ ცნებებად რჩებოდა, რადგან არავის უთქვამს, რომ „გაფრთხილ ჯარს“ შეუძლია დაარბიოს ქალაქი, აჩხოს, მოსპოს ნაშვირი ქართველთა. განა თავად არ ბრძანა ბატონმა ჯუმბერმა ამ მოულოდნელობაზე?! ვის შეეძლო ეწინააღმდეგებოდა ეს კოშმარი, რომ ბასრი



ბარით, მომწამლავი ვაზით, ხელკეტით შეეძლო ჭარს მოძმენი გაეწირა, ჩაეჭოლა უიარაღო ხალხი, მოშიშვილე გოგონები და ქაბუკები?! უპრეტენდენტო შემთხვევაა, რომელიც გვარგუნეს წილად ჩვენს, ქართველებს!

დღეს აღგზნებულ ახალგაზრდობას, რომელიც თავის გულისწყრომას შავი დროშით გამოხატავს, იკერენ, სცემენ შეიარაღებული ჭარისკაცები. ამას ვინდა ავალღებ? ვინ აკონტროლებს ამას? სხვამ თუ არ იცის, ბატონო ედუარდ, თქვენ ხომ კარგად იცით, რომ ქართველ ბიჭუნებს შიშის გრძობა არ აქვთ. ტანჯენ კი არა, ატომური რაკეტები რომ ჩამოაყენონ, ძალადობით ვერ დაიმონებენ. ისინი მამაცთა ნაშვირნი არიან, რომელთა წინაპარმა ყველაფერს გაუძლო სწორედ ასეთი თვისებებისა გამო. ამიტომ ამ ხალხს სხვა მოპყრობა სჭირდება. ერთი კანონით ყოფა, გამომდინარე რუსის თვისებებიდან, ხსიათიდან, შეცდომაა. ადამიანი ნახირო ხომ არ არის, სხვადასხვა ჯიში ერთად რომ ძოვდეს. როცა დღეს ადამიანის ღირსება წინა პლანზე წამოსწია გარდაქმნამ, პირველ რიგში ერის ღირსებიდან და თვისებებიდან უნდა დავიწყოთ. საჯაროობამ, დემოკრატიათ სინათლე მოჰფინა ყველაფერს, ბნელ წარსულში ჩაგვანდა. ხალხმა სიმშვიდის ღირსება შეიგრძნო. მაგრამ ვაი, რომ დემოკრატია დგას, იმიტომ, რომ თქვენი აპარტიდან აქ მობრძანებული ამხანაგი ისევ ძველებურად, მუშტებით გველაპარაკება. როგორ შეიძლება — როცა გარდაქმნაზეა ლაპარაკი, ჩამოდის ცეკას მდივანი\* და კვლავ ამ ძველი მეთოდებით, მუშტების ქნევით გველაპარაკება. ჩვენ ამას მიჩვეულნი ვიყავით და ინდიფერენტულად შევყურებდით, ახალგაზრდისათვის კი ყოველი მუშტის მოღერება სახეში დარტყმაა. ამიტომ ხდება ეს ყველაფერი.

აქ ბატონმა თამაზმა\*\* ბრძანა მეორე მდივნის შესახებ (ნამესტნიკობის ინსტიტუტის შესახებ). მე ამას გავაგრძელებ, თუ შეიძლება, ასე — მე მიმაჩნია, რომ ისიც ძველი ფორმას, რომ გურიში უნდა იყოს გურული რაიკომის მდივანი, სამეგრელოში მებერგო, აფხაზეთში აფხაზი, ახალციხეში სომეხი, მარნეულში აზერბაიჯანელი. ეს არის საქართველო, და ვისაც ბედნიერად ცხოვრება სურს

და ჩვენს გვერდით ყოფნა, კეთილდღეობა და იცხოვროს საქართველოში. რატომ უნდა ველაპარაკო მე მარნეულში რაიკომის მდივანს (მე აზერბაიჯანელი არ ვიცი, მან კი ქართული) რუსულია?! აფხაზეთში არაფერი არ მოხდებოდა, მათი ყოვლად უაზრო, უნიჭო მოთხოვნების მერე რომ ჩვენს მთავრობას სასწრაფოდ მოეხსნა ეს მოლაღატები (ღალატი იყო ეს პარტიის, რომ პარტიის დაუკითხავად საოლქო კომიტეტის თითქმის მთელმა ბიურომ ხელი მოაწერა ამ უმსგავსო წერილს). ისინი სასწრაფოდ უნდა მოეხსნათ და ამ ადგილას აერჩიათ ქართველი. არაფერი არ მოხდებოდა! ბატონო ედუარდ, მე, მაგალითად, ძალიან მრცხვენია, როდესაც უცხოელი მიმყავს ჩვენი საამაყო ჯარბის სანახავად და რუსი ჭარისკაცი მაჩერებს და მჩხრეკს. მე მირჩევნია მაშინ, ის, მხარზე გადაკიდებული ავტომატი მესროლოს. რა არის ეს?! მე, რუსი ჭარისკაცი არ მანდობს ჩემი ქვეყნის საზღვარს? ჩემი აქ შემოვარდნის მიზეზი იყო ის, რომ მე აქ სტუდენტები მეგულვებოდა და ორიოდე სიტყვა მიწოდდა მეთქვა მათთვის.

არამც და არამც არცერთმა ახალგაზრდამ არ უნდა იფიქროს, რომ ის დამარცხებულია. არავითარ შემთხვევაში! მათ იომეს ვაჟკაცურად, გაწვრთნილი, შეიარაღებული ჭარის წინააღმდეგ, იომეს იცით, რისთვის? რომ ეცეკათ უმწერო გოგონები და დედები. ეს მათ შესძლეს. სამარცხვინო ფაქტია, როდესაც ჩვენ ჩვენს დაღუპულებზე და პრილობებზე ვლაპარაკობთ, გამოდის სამხედრო და უპირისპირებს, ჩვენთანაც ასეთი რამ მოხდაო, სამარცხვინო ფაქტია ეს! ამიტომ ეს შემართება არ დამცხრალიყოს ქაბუკებში! მე არ მოეუწოდებ მათ შეიარაღებული აჯანყებისაკენ, მე მიწნდა, რომ ეს ძალა მათ კვლავ გამოეყვებინათ თავიანთი ამაღლებისათვის. იმ სიმაღლემდე უნდა ავიდნენ, რომ მათ ვერავინ გაუბედოს ზემოდან ლაპარაკი. ამის უნარი შესწევთ ქართველთ თავიანთი პოტენციით. ამიტომ ყოველი ჩვენი ახალგაზრდა, რომელმაც უნდა მომავალი აშენოს, უნდა განიმსჯელოს იმით, რომ მეცნიერებას დაეწაფოს, ამაღლდეს, რადგან მისი ქვეყანა და მისი მომავალი მასზეა დამოკიდებული.

\* მ. ბერძენიშვილი გულისხმობს ე. კ. ლიგაჩოვს.  
 \*\* მ. ბერძენიშვილს მხედველობაში ჰყავს აკადემიკოსი თამაზ ვამყრელიძე.





თბილისი

1989 წლის

სექტემბერი





9 აპრილს დივით





9 აპრილს დილით







9 აპრილი  
დღისით



საკომუნდანტო საათი





სამხედრო დასახლება







გლოხა





გლოზა სიონის საკათედრო ტაძრის კედლებთან



ჯაბა იოსელიანი

დედოფალი  
მარია

ისტორიული დრამა

მოქმედი პირნი და ისტორიული ცნობა

დედოფალი მარია — უკანასკნელი დედოფალი საქართველოსი  
 გიორგი XII — უკანასკნელი მეფე საქართველოსი  
 დავით ბატონიშვილი — საქართველოს მეფობის უკანასკნელი მემკვიდრე  
 სოლომონ ლომიძე — მეფე ერეკლეს მსაჯული (კანცლერი), მეფე გიორგი XII მრჩეველი  
 დარეჯან დედოფალი — მეფე ერეკლე II თანამეცხედრე  
 მახანა ბატონიშვილი — მეფე ერეკლე II დარეჯანის შვილი  
 იულნა ბატონიშვილი — მეფე ერეკლე II დარეჯანის შვილი  
 ყორღანბეგოვი — დარეჯანის მიახლოვებული პირი  
 ნიკოლოზ ხიზიაშვილი — დედოფალ მარიამის მიმხარბაზი  
 ბაღდა — ფშაველი გლეხი  
 ანასტასია ციციშვილისა — დედოფლის ნათესავი, ქვრივი როსტომ ციციშვილისა, რომი ამირეჯიბის ასული, სახელგანთქმული მქარავი.  
 თამარი — ქალიშვილი გიორგი XII და დედოფალ მარიამისა.  
 ბაბრძინი — ვაჟი გიორგი XII და დედოფალ მარიამისა.  
 ირაბე ორბელიანი — სახალხო ლაშქრის სარდალი  
 ასლან ორბელიანი — დედოფალ მარიამის მიახლოვებული თავადი  
 ზენაბ ივანეშვილი — თბილისელი გავლენიანი მოქალაქე

დავით ციციშვილი — დედოფალ მარიამის ძმა  
 პეტრე დიმიტრის ძე ციციანოვი — კავკასიის რუსეთის ინსპექტორი, ასტრახანის სამხედრო გუბერნატორი, საქართველოს მოთავაშრებელი, გენერალ-ლეიტენანტი  
 ივანე პეტრეს ძე ლაზარაძე — რუსთა ჯარის სარდალი, გენერალ-მაიორი,  
 კოვალენსკი — პირველი რუსი მინისტრი, საქართველოს გამგებელი მრჩეველი.  
 ტუჩკოვი — გენერალ-მაიორი, რუსთა ჯარის ერთ-ერთი უფროსი  
 იოსებ წინამძღვრიშვილი — თარჯიმანი  
 ახალაზრდა თბილისელი მოქალაქე  
 მოუარავი  
 რუსი ოფიცერები — ეგერის პოლკის კაპიტანი იაკოვი, გუბაის კაპიტანი ზრუსტალებსკი, კვარტირ-მეისტერი სუროკოვი, სოტნიკი კრიშოვი  
 ეგნატე იოსელიანი — დიაკონი, გიორგი XII კარის მოძღვარი  
 ალბანოვი — თბილისელი მოქალაქე  
 მემბტინე, ქართველი ქეშენი, რუსი სალდანი, რუსი მღვდელი, თარჯიმანი, მუსიკოსები და სხვანი.  
 მოქმედება წარმოებს 1798 წლიდან 1803 წლის აპრილამდე. ქ. თბილისში, უმოთავრესად გიორგი XII სასახლეში, გახსენებაში მონაწილეობენ მეფე ერეკლე II, იმერთა დედოფალი, რომელთა სახელი და გვარი აღნიშნულია სათანადო რემაკაში. ქეთევან წამებულისა და მარიამის დიპლომა შეიძლება გადაწყდეს ერთ გაორებულ პირში.

მოქმედება პირველი

პ რ ო ლ ო გ ი

ჩაბნელებულ სცენის სიღრმეში მოინიშნება ორსართულიანი შენობა ჩარდალი, ალბთ გიორგი XII სასახლეში. წინ, განათებულ აფანსცენაზე მარცხნივ დგას გენერალი პეტრე ციციანოვი, აქვე გაქიმულია გენერალ-მაიორი ტუჩკოვი, მარჯვნივ დიაკონი ეგნატე ოსელიანი, მემბტინე და ორიოდ მისი მრჩეველი. შესაძლოა ერთ-ერთი მათგანი ბატონიშვილი მიხეილია (გიორგი XII და დედოფალ მარიამის შვილი).

გენერალი ციციანოვი კითხულობს რუსეთის იმპერატორ ალექსანდრე პირველთან წარდგენილ პატაკს.  
 ციციანოვი: „უწვევურდომილესი გენერალ-ლეიტენანტის, თავად ციციანოვის მოხსენება. 20 აპრილი 1808 წელი. რუსთა ჯარის სარდალი ლაზარევი, რომელიც გულმოდგინებით აღასრულებდა ზუსტად დავალებულ თქვენ იმპერატორულ უდიდებულშეობის ნებას, ზედმეტი გულმომწყალებობის გარეშე სქესისა და ღირსების წინაშე ვახდა მხსვერპლი შურისძიებისა, მჭინვარების მხრივ მოულოდნელი ქალთვან, რამეთუ იმ დროს, როდესაც გენერალ-მაიორმა ლაზარევმა 19 აპრილს დილით განმეორებთი გამოუცხადა დედოფალ მარიამს, რომ მეფის ოჯახმა უნდა დატოვოს საქართველო და გაემზავროს რუსეთში, უცებ მიიღო თვით დედოფლისაგან დარტყმა ხანკლით მარცხენა გვერდში იმდენად ძლიერით, რომ ლაზარევმა ოთახში მხოლოდ რამოდენიმე ნაბიჯი გადაიბინა და დეცა მკვდარი ზღურხლთან“.



სცენის სიღრმიდან ურიკაზე შემოაკვთ გენერალ ლაზარევის სისხლიანი გავში, გულში გაყრილი ხანჯლით და აჩვენებენ მაყულებულს — ჩირ მარჯვნივ — მერე მარცხნივ. სიჩუქი. გააკეთ.

**ციცინაოვი** (ალარ კიოსულოზს, ყვება). გენერალ-მაიორ ტუჩკოვს (მიანიშნებს ტუჩკოვზე), დავაჟაღე, რომ იმავ დღეს, ეგე იგი 1808 წლის 19 აპრილს საპროფილოდან გაეხსლებინა აგრეთვე ბატონიშვილი ხაგრატ ერეკლეს ძე, რომელიც თბილისის გარეუბანში ცხოვრობდა. როგორც შევიტყვე ხაგრატს წინააღმდეგობა არ გაუწევია და უთხოვია მხოლოდ არ აღეშარებინათ იგი თავის ცოლთან.

**ტაჩკოვი**. „19 აპრილს დღითი ადრე ჩვენ გავედით თბილისიდან. ხუთი ვერსი გვექცნებოდა გავლილი, როცა დასახვედრებლად შეგჩერდით. ამ დროს წამოგვეყვია თავად ციციანოვისაგან გამოგზავნილი პოლისკვარტირებისტერი სუროკოვი, გადმოშვა ქაღალდი და ფული მთავარსარდლისაგან. ციციანოვი მოკლედ იტყუებინებოდა დედოფლის მიერ ლაზარევის მოკვლის ამბავს. ბრძანებდა, მოეცადა მცხეთაში, ვიდრე არ შემოგვიერთებდნენ დედოფალ მარიამს ოჯახით. ციციანოვი გვაფრთხილებდა, რომ ჩვენ მათ მოვექცეოდით არა როგორც მეფის ოჯახს წევრებს, არამედ როგორც ბოროტმოქმედებს“. (რუს სალდათებსა და იმერელ მუშებს გამოჰყავთ საკაცეზე დასვეებული გასისხლიანებული, დაჭრილი, ნაცემ-ნაგვემი გულწასული მარიამი. ვინმეს შესაძლოა შევდარიც ვგინოს. დიაგნოსტური მიმართულებით გამოატარებენ სცენაზე და გაჰყავთ.

სასახლის ჩარდახზე აღიმართება მამაკაცი აჩრდილო, ხელებს აღაყრობს და ყვირის: იეიიიი! გენერალ ლაზარევი მე მოკვალაი გესმით? მე! — ნიკოლოზ ხიშიაშვილმა! (ჩაბტება და გაუჩინარდება).

**დანიანთი მანანაძე იოსებოვი** (კიოსულოზს).

„1808 წლის 18 აპრილს, შაბათს გენერალ ლაზარევი თავს დაეცა დედოფალ მარიამს რუსის ქართი და ძალით დაუწყო გამოთრება სახლიდან. ამ დროს იქ იმყოფებოდა დედოფლის მიწეკარბაში ნიკოლოზ ხიშიაშვილი. მარიამმა ხანჯალი სთხოვა, რომ ამით შებრძოლებოდა გენერალს. ხიშიაშვილს შერცხება, თვით დაარტყა ლაზარევის ხანჯალი და თავი გააგდებინა. რუსის სალდათებმა მარიამი დახტრეს. ლაზარევის მოკვლა დედოფალმა მარიამმა დაიბრალა.

**მეზმინანი**. დედოფალ მარიამის უდანაშაულობა მრავალი ვითარებით აიხსნება. ჯერ ერთი, დაუჭირებელია, რომ ისეთი საიონ, ახალგაზრდა, ნაწი, დღისმოსახეობითა და საქალო კრძალულობით ცნობილი საზოგადო დედა ამას ჩაიძინდა. მეორეც — შვიდობისა და ახლობლების მწყაიროლი მის უდანაშაულობას გვიდასტურებს. ანდა განა უტყუარი საბუთი არ არის ის, რომ თვით იმპერატორმა აღექანადრე პირველმა შეიწყურა პეტერბურგში მცხოვრებ ბატონიშვილ მიხეილის უმორჩილეს თხოვნა, გაითვალისწინა რუსთა სამხატურში მისი გულმოდგინება და ანგარიში გაუწია რა შვილის სამაგალითო სიყვარულს დედის მიმართ — რვა წლის პატივობის შემდეგ განათავისუფლა დედოფალი. არსებობს აგრეთვე დედოფალ მარიამის ახლობლების მიერ იმპერატორ აღექანადრეს სახელზე შედგენილი მისი წერილიც, სადაც ჩანს, რომ რუსი ხარდალი ლაზარევი მას არ მოუკლავს (კიოსულოზს წერილს): „უვედგან შეგაფუფხულო და შეშეო-

თებული ხალხი იდგა. ქუჩებში, სახლების სახურავებზე, როგორც უცხოელნი ასევე თბილისის მცხოვრებნი და რუსნი; იხინი ზედადგნენ ჩემი კრილონიდან მოთქრიალე სისხლს. ქალები მოთქვამდნენ და პირს იხოვდნენ, სალდათები ტერორდნენ მათ, მაგრამ იხინი მაინც მოგვდევდნენ თითქმის ვერამდე. როცა ვერაზე მომხუანეს მოვიდა მკურნალი თათულა, რომელიც ციციანოვს გამოუგზავნია ჩემი კრილოზების შესახებვდა. მან ვერაზეც ითხოვნა, რომ ვადაგებიათ, მაშინ გამოართვეს ერთ კაჟას, თუ სალდათს ცალოს ტილო და აქ პირველად შევიტყვე, რომ ლაზარევი მოუკლავთ!“

(სინათლე ქრება)

## სურათი I

**ბიორბი XII (მარტო)**. ორმოცდაათს გადავახიჯე და ახლა ვავხდი მეფე! ხელმწიფე ქართლ-კახეთისა; მკონეხელი ერევან-განჯისა, მაკრობელი ყაზახ-ბორჩალო, ფამბაქ-შამხადილისა და ხახათა... შევილი ჩემი გიორგი დიდი მეფე იქნება — იტყუა ხოლმე მამაჩემი, მეფე ერეკლე... მერე? დავით აღმაშენებელსაც ეგონა, რომ მისი დიმიტრი სიბრძნით, ახოვანებითა და სიმბნეით მასზე უმჯობესი იყო. განა ყველა მამას გამოჩნეულ ნიჭის პატრონად იყო. მაინცა პირში თვისი? და იქნებ სწორეც არის, იქნებ მარტოოდნე ის ხედავს შევილი ქრისტე დღერთიდან მინიჭებულ რადაც მაღლს, რითაც კაცი ზღვდა კაცად? და თუ ჩემს მშობელს ეტერა ჩემი მე რატომ მიუყრობს რიდი და ძრწოლდა? თითქმის მწვერვალზე მოვექცულვარ უნებურად, რეცა ახლ მწადის არწივითი გადავეშვა და ვბოიონ უფსკრულის თავზე, ხან უარდღელოვით თავბრუ გეხსნის, გაქცევა მსურს უკან დაღმართზე. იქნებ სიბრძნის დასაწყისი შიშა სწორედ, შიში უფლისა? და მაინც ახლა უკვე შიში ის ვეღარ მიკაზნის ან თუ მერეცა — არა თვინიერ კბუჭუჭრი აღმავრენისა, როცა მეხსენება არტახები, გინდაც მიხარის ღმერთო, შეტყუდე, მამის სიკვდილი, მაგრამ ვი თუ ეს სიხარული მარტოობის განაჩენია?

(შემოდის დედოფალი მარიამი)

რა გაამახარე, რომ მოხვედი ჩემო მარიამ. უნდა ვაგეტყუე, უშენობამ დაშხვია ეჭვის ბურუსი, შემაცოცა, ამჟანად, თანამესაუდრე, ჩვენი ტახტი მშვენივდა შენით. (ეხვევა).

**დედოფალი მარიამ**. კმაზა, გიორგი...

**ბიორბი XII**. არც არა კმაზა როგორც იქნა ახლა ჩვენა ვართ ჩვენი თავის, ჩვენი ქვეყნის ბატონ-პატრონი. აი, შეხედე, როგორი სახელმწიფო ბეჭედები მოგვცინა კოსტა ოქრომბეველიმა. (იღებს ყუთიდან ბეჭედებს, აჩვენებს და კიოსულოზს) „სიმდაბლით გარდმოსულსა იესოს ვაქებ ღმერთკაცსა სრულსა მეფე გიორგი XII,“ და ეტეც შენი დედოფლობის ბეჭედა წაწერილი ზედა: „დედოფალი მარიამ“.

**დედოფალი მარიამ**. სწორედ მაგისთვის მოვედი, რომ გადაგარწმუნო. დედა-დარეკანს, დედოფალს, შენს დედინაცვალს შემოუთვლია, როგორცა შენთვის, ასევე ჩემთვის: საცა შენს სახელს მოიხსენიებენ ვითარცა მეფის, იქვე დედოფლად იგი იყოს მოხსენიებული.

**ბიორბი XII**. ვითომ რათათ?

**დედოფალი მარიამ**. დედოფლობა არ სურს დედაგოს.

ბიორბი XII. მაშ დედამთილს, ანა-ხანუმს რად ჩააცვა მონახვის ჩოხა.

დედოფალი მარინამ. ოი, გიორგი, ამ უმინიშენლო რამის გულისთვის ნუ გადკიდებ ნურც შენს ძმებსა და ნურც დედოფალს.

ბიორბი XII. ჩვენ ფიცის დადეთ და საქართველოს დედოფალი შენა ხარ დღესა.

დედოფალი მარინამ. ჩემი შვილები დამიზარდოს უფალმა ღმერთმა, სწეულთ, მშობრთ, ობოლთ, ქარიზთა და პურობილთათვის მისხებდე მოსცეს ხახხარი.

ბიორბი XII. ეგ თავისთავად ჩემო მარიამ, ქრისტეს გარეთ რაღაა კაცი? საქართველოს კარღა ტახტი საირთ იყო მარადეამს ამით. და ვანა იგივე ქრისტანონა არ მოგვიწოდებს, რომ გზირის შემდეგ მისი ცოლი, მოვხსენიოთ ზაყალისაცა, მეჭუდისაცა, გლეხკაცისაცა, მაშ რილათი ვარ მათუე ნაკლები?!

დედოფალი მარინამ. ვინც როგორც უნდა იფეშა-როს, ოღონდ მშვიდობა, სიამტკბილობა სუფედებს სახლში.

ბიორბი XII. ჩვენი სახლი ახლა უკვე საქართველოა. მისი მშვიდობა კი ვანუხრელი მიზანი ჩვენი. როგორ უნდა ვაფუშქავდეთ თავსდატებლ უბედურებს; ქირი, დარბევა, გაორება დედაქალაქი, იავარკმინილი მონახტების უპატრონობა, ტყვეთ წარტყმული ზავუნა დაღად; შიმშილი და ლეკთა თარგუნი; მამის ოჯახის ქიშპობა და გაუტანლობა; გარე მტრებისგან წაქეზებულ დიდებულთა გაფულისება, შინა შფოთი. ირგვლივ მგლებივით სუნსულობენ უყოილბაშები და არახიდან არავინ მშველელი...

(პაუზა)

და მაინც უნდა შევებრძოლოთ უტოფრობას. უფლისაგან მონიჭებული ის სიკეთე, დანახამიდან ჩვენი წინაპრის ნარუდუნევი ის მარგალიტი, იფქილი, თესლი არ უნდა წახებდეს.

დედოფალი მარინამ. გისმინოს ღმერთმა, მოგცეს მხნეობა და დედგრძელობა.

(შემოდის ქიხისსრო თუმინივილი, ხანინადარი) ძანისსრო. მეფე, ბაგონა! მხატვარი ნიკოლოზ ახანა, კალატოებისა და დურგლების უბტახაშები ნანია ლლიაშვილი და გლახა ზაიაშვილი თქვენ ბრძანებებს ეღოდებან.

ბიორბი XII. ახლავე მოვალ. შენ მანამდის ქრისტეფორს, ზაქარია კეფერაშვილი და მებედავი სულხანაშვილი შეკრიბე. ალა-მამადა-ხანის მიერ დანგრეული სტამბაც უნდა აღადგინოთ, ვესმის?

ქიხისსრო. ხელმწიფო...

ბიორბი XII (აწყვეტილებს). ვიცი, რას მეტყვი, ზანინაშე არ არის ფული. ლუკა სომეხთა კათალიკოსს დავესხებებით.

(ქიხისსრო გადის)

იცი, მარიამ, მეტეხის ეკლესიასთან ვაპირებ კვლავ იგავო, განვაახლო სახახლე ჩვენი, რომელიც ვახტანგ გორგასანიდის არსტომადედ 12 საუბუნე იყო მეფეთა სახლი.

დედოფალი მარინამ. ნაადრევად არ მოგივიდეს, ხალხი შიმშილობს.

ბიორბი XII. უკვე შევკრიბე ქართლისა და ყაზახ-ბორჩალოში ათასზე მეტი ურემი პურისა და მარილის ჩამოსატანა. რად ვაიმარტვა ალა-მამადადის იმ სატყობის კაცთმოძულეებამ ჩვენს სიამართლურ? სიმხდალემ მხნეობაზე? ერთი ქართველი ოცდაათს არ

ებუებოდა. როცა სპარსელებს ზურგში ედგნენ მათივე მტრები თურქენები და არა თუ გაქცევის საშუალებას არ აძლევდნენ — ძალდაცა ომებდნენ. და მაინც მათ ვაიმარტვეს. ვაიმარტვა შოშია და არა გუ-ლაღობამ, ამის შემხედვე ყოველი კაცი ძაბუნდებია სულით და მკლავით, გულითა და აზრით. ამიტომ უბირველები საქმე ახლა ქრისტე ღმერთისა და საკუთარი თავის რქმენის აღდგენაა. ჩვენი სახახლე სიმტარის ქარავად აღიმართება დედაქალაქში და უებარი მემომარი ქართველი კაცი აზრს დაინახავს.

### სურათი II

ღარქან დედოფლის სახლი ფერისცვალების მონასტერში

ღარქან დედოფალი, ბატონიშვილები იულონ და ვახტანგ (ალმასხანი), ყორღანაშვილი, სოლომონ ლინიძე.

სოლომონი. გთხოვთ მომიტეოთ, ღარქან დედოფალს მე მელაპარაკებს ვალი ჩემი. მე, სოლომონ ლინიძე ახე ვფიქრობ, ღმერთმა იმითმ განაჩინა ამ ქვეყანაზე, რომ შევეცადო საქართველო ავარდო უბედურებას, მივუთითო ღვთისა და კაცის სამართლიან გზაზე.

ღარქან-დედოფალი. ყოველი საქმე თავიკრძობით არის ხოლმე წამოწყებული.

სოლომონი. ვაკადნიერდები და შეგახსენებ, ჩემი რჩევა არახოდეს ყოფილა ქვეშუდანა არა თუ მეფის სახლისათვის — არც არავისთვის.

იულონი. მამაჩემი მეფე ერეკლე და ჩემი ძმა გიორგი მეფე არ გემადლიერებოდნენ, თუ არა ვცდებო. სოლომონი. დიდი ერეკლე ჩემს ერთგულბაში არახოდეს დაეკებულა. სხვა ამხავია ჩემ რჩევას არ უხმენდა ბოლო ხანებში. რას იზამ, აღმიანი უფროს რომ მოხუცობაში, თუ ვინდ მეფეც, თავის სისხლ-ბორცისაგან მიილტვის მეტად, რაღაც მრუმე კანონები სძლევენ ხოლმე ქუმარტებას. რაც შეეხება მეფე გიორგის, არ დავამთავ ახლაც ჩემი მომდურავია, მით უმეტეს ვერ ჩამეთვლება ანვარებაში მისი მონობაში. ყორღანაშვილი. სოლომონ! შენ სიამართლის მოყვარულ კაცად მოგაქვს მუდამ თავი, ფიცის გამტენ და უმადურ შოილს კი ექომაგება, მემკვიდრებს, ვინაც ანდერძი არ შეგასრულა.

სოლომონი. ანდერძში მეფედ გიორგია მოხსენებული.

ვახტანგი. ის ადარ იცი, რომ ახლა უკვე მას თავის შვილი დავითი აურჩევია ახალ მემკვიდრედ? ამით ზომ მამა ჩვენის, მეფე ერეკლეს დანახარებს ხაზი ეხმება? სოლომონი. ვიდრე ამაზე ვიპასუხებდეთ, ისევ მსურს, ღარქან დედოფალი, დაუბრუნდეთ მხედრობის საგნს. ქერ ოთხი თვეც ძლივს გასულა, რაც ქართული ადამ-წებით, ბაგრატიონთა ჩვევისამებრ ტახტზე მეფის პირშო ავიდა.

იულონი. სამოც წელს მიტანებული ეგ სწეული ზაქიკამა?

სოლომონი. არ გეკადრება, ბატონიშვილო, ღანძლვა მეფისა.

იულონი. ის ძმა ჩემი...

სოლომონი. მით უმეტესი, ძნელბედობის ეამს მხარი უნდა აუბო და არა შინა შფოსის შევუწყო ბელი.

დარეკან დედოფალი, როგორც მე, ასევე ჩემ შვილებს, არც ვეფიქრებია ურჩობა, ან სხვა რამ უპაიუფოლება გამოგვევლინა, არა და მრავალი გვექონდა ამის მიზეზი.

სოლომონი. მომიტყევე, დედოფალო, მაგრამ ვერ დაგეთანხმები. როგორც მოვახსენე, ოთხი თვე არც კ'გახუთა და უკვე იოლნის ქართლში გაეფეხა მოუსურვია.

იულიანი. ჩვენ მამარჩემის ანდერძს ვერთგულებთ. სოლომონი. ოქვენ კი, ბატონიშვილო ვახტანგ-არაგვის განმგებ გამხდარხართ და აღარავინ ემორჩილებით.

პასტანდი. მეფე ერეკლეს ნება-სურვილით ყველა მისმა შვილმა უნდა იმეფოს. ამიტომაც მე თუ არაგვის ხელმწიფე ვიქნები, მირიანი — მარტყოფი, ფარნავაზი კი სურამში გააბატონდება.

სოლომონი. მე ასეთი რამ არ გამოვიცა.

ყორღანაშვილი. არ გამოვიცა? დიდმა მეფემ მიცვალებების ოთხი დღით აღრე ჩემი ხელით დამაწერიან, რომ საქართველოს ტახტი შეგვიდრეკოებით, მის შვილებს უფროსს უმცროსობის კვალობაზე რიგრიგობით გადაეცემა.

სოლომონი. მე რე ეს როგორ მოხდება, წაეწყობა და ყველა ზედზედ გარდაიცვლება?

ყორღანაშვილი. ვინც მოესწრება — ის მოესწრება.

სოლომონი. არავინ უწყის, ვის წაიყვანს პირველად ღმერთი, ხდება ხოლმე მიხრწნილი კაცი ან ხეიბარი მთლად დაიხტურებს ახალგაზრდა ხალხლამათებს.

პასტანდი. ამიტომაც სიცოცხლეში დავინაწილებთ, რაც გვეკუთვნოდა.

სოლომონი. მე რე ხად არის ის ანდერძი, მაჩვენეთ, ვის აქვს.

დარეკან დედოფალი. ჩემი შვილები ჯიბრზე ამბობენ. საქმე ისაა, რომ ახლა გიორგის დავითი, თავის შვილი ამოურჩევია ახალ მემკვიდრედ, ჩემი შვილები კი საფიქრად არა არაა. ეგეც არ იყოს, აღუქანადრეს დატყვევება მიუხდომია, როგორცა მტერი რუსეთისა და იგიცა განიღტვა სპარსეთს.

სოლომონი. სიცრუე სუროსავით შემოგხვევა ხოლმე ხიბარობებს. აი, ამ წერილს მეფე გიორგი ატანს ბატონიშვილ ალექსანდრესთან ილია ავალიშვილს. აქ ის პირობას აძლევს შეფიცებითა წინაშე ძეღისა ჭეშმარიტისა ჰყოს იგი ემყოფილი და დახმენს: (კითხულობს წერილს) „მეფეობა დათმენა არ შეიძლება; ემყოფენსადრე, დეცემბა მეფობა, უკეთო განუყოფ მე სამეფოს ძმთა ჩემთა. ვის უქმნია ენა და არ უღენია? ნუ ექმნები მტერი ჭკახსა და საქარსტიანოსსა, აჩვენე ერთგულება მეფეობასა გაოხრებულსა და ამით ადიდე სახელი შენი. ამხორს გიყუფ შორიდან და გელი მალე. მომეშველე და ვიყნეთ სიყვარულით: ქვეყნისა“.

ყორღანაშვილი. ეგ ლიქნია და მუხანათობა, სურს მოტყუებით ჩაივდოს ხელში.

სოლომონი. ყორღანაშვილო, შენ ხომ აქა ხარ, შენზე მტერი მტერი ვინა ჰყავს მეფე გიორგის?

ყორღანაშვილი. მე ყველა უკანონობის მტერი ვარ და ანდერძის დარღვევის წინააღმდეგი.

სოლომონი. ქეშმარიტი ანდერძი აღსრულებულია. მომავადვ მეფეს თუ შეურჩნდა ვინმე, ეს მე არ ვიცო.

ან ხად არის ის ანდერძი? და გინდაც იყოს, შუღლი შეტეს ქვეყნის ვერს მოუტანს.

დარეკან დედოფალი. დიხასც, მიტომ, რა გინდაც შეტეს ქვეყნის ვერს მოუტანს. დიხასც, მიტომ, რა გინდაც შეტეს ქვეყნის ვერს მოუტანს. დიხასც, მიტომ, რა გინდაც შეტეს ქვეყნის ვერს მოუტანს.

სოლომონი. ან იქნებ ეს ნეუელი ცოლის ჭუჭულა უკეთ წაიყვანს საქვეყნო საქმეს? ამ არეულ დროს გადავდებთ მანკით შეუკრობილს სასახლის აღშენება წამოუწყია.

სოლომონი. ეგ საჭიროა, ფრიად საჭიროა. ბაგრატილია მეფეების უსოველი ხომელი კვლავ უნდა ენოს. შევაკვირდეთ, ურთიერთს დაუთმეთ, ჩვენი ქვეყნის ბედ-იღბალი ბეჭეზე ჰქაიდა. გამოვიტო, გთხოვთ და გეუფადრებით, სხვაფრივ ან სპარსთა და თურქთა მონობის უღელი და რჭულის დაქარგვა გველის, ან რუსეთთან გაწყალება, გადავგარებთ.

პასტანდი. კიდევ იმიტომ ახალ მემკვიდრედ გიორგიმ რუსთა სამხალურში მუოფი ლიხეგვარდიის პირობებრეთესის ოფიცერი, თავისი შვილი დავითი ამოიჩინა.

სოლომონი. სჯობს იქიდან ჩამოგვივიდნენ, ვიდრე აქედან გადავახალლო.

დარეკან დედოფალი. ხელს ვერვინ გვახლებს. ჩვენი ხალხი ქართლ-კახეთში, ლიხე-იშერეთში საქმარის სია.

სოლომონი. დედოფალო, ბატონიშვილნი თუ საქართველოს დიანაწილებით ქართლად, კახეთად, სოფლებად თუ ციხე-კოშტებად თითოეული ჯიბნის ნდომით გატაცებული, ხან ვის შეეკვრის, ვის დაიხმარს რას არ იკისრებს. ქვეყანას კი ძმთა სისხლის ღვრით დაძაბუნებულ უტხო ტომს დაეუფლებია.

დარეკან დედოფალი. სოლომონ ჩემო. ვინ გავგვანა, რომელ უხტარით, რა შთავონებით?

სოლომონი. მე ჩემით მოველ, არჩევანის წინ მიღდა დეფქრადეთ. წინაშეწარალის უწყნარული წამი შეიგარმნეთ და ძნელ ცხოველზე ფიცო დახდეთ, ვითარც მითიხვოს ამას მეფე და სამართალი.

იულიანი. რაც აღსრულდება, ის იქნება სამართალი და არა იგი, რასაც შენ გვისურათხატებ.

სოლომონი. ვფიქრობ და ვერა გამოვიცა რა — ექვსივეს ერთად გინდათ მეფობა? თუ საქართველოს ექვს ნაწილად დაუტყუცაცება განგვარახავთ? მეფის ოჯახში გონს მოდი, წყაღვადებულებს ნუ ენსავსებით — ერთმანეთს რომ ეპოტიენებთ, ყველანი ერთად დაილუპებით.

ყორღანაშვილი. რაც რომე გიცნობ, სულ გვაშინებ, თავზე დაგვჩხავია.

სოლომონი. ჩემ სდგელთან, საც დავიხადე იყო ცნობილი გუჯვარდიანი. მარჯვნივ ალთას მოხედული, მარცხნივ — კი ბაღთას. იქ ერთ მოხუცს დაილო ბინა და თუ გუჯვარი გამოჩნდებოდა გუხას ასწავლიდა. ამას იგი გარჯად არ თვლიდა, მაღლობასაც კი არ ეძლოა. კიდევ კარგი გუჯვარებმა არა იცოდნენ, რომ უნაგარად კეთდებოდა კეთილი საქმე, თორენ მისაც არ დაუჭერდნენ.

(სოლომონი ლიხეიძე ვადის. ყველა დარეკან დედოფლის ირგვლივ შეიკრიბება).





დედოფალ მარიამის ოთახი.

თახნებით, ჩინური კურკლით, ვერცხლუვლით. მრავალი ხალიჩა, ასევე დიდი ოქროთმოჭედილი ხატი ბუბრის თავზე ვერცხლის დიდი ბარძიმ ფეხშემი. დედოფალი მარიამი ქარგავს, მარტო. ღია კარიდან ისმის გიორგი XII ხმა, რომელიც ბავშვებს ეთამაშება.

**მეომღობრე XII.** იწილო-ბიწილო, შროშანო-გვრიტონო, ალხო-მალხო, ჩიტმა განხო, შენი ფეხვი-ფეხმან-დეკი, ახლა-უხდა გადასკუბა (ბავშვები აპყვებიან. ყველანი ერთად) აჩქა-ჩაჩქა მეფეე ჩაჩქე (ისმის ბავშვთა სიცილი და ტაშის კვრა)

(შემოდის ნიკოლოზ ხიმშიაშვილი)  
**ნიკოლოზი.** ყორღანაშვილს ლეკთა დაქირავებულთა ჩარი წაუტყუებია, ჩამაგრიბს მომატება ითხოვეთო, ისინც მოსულან და სახალისი გარშემო მწყრივდებიან ამბოხის ნიშნად.

**დედოფალი მარიამი.** მაინც რა უნდა მაგ ყორღანაშვილს, რად არ იხვეწებს?

**ნიკოლოზი.** დარეჩან დედოფალს ერთგულებას უმტკიცებს ვითომ.

**დედოფალი მარიამი.** მეფემ არ იცის?

**ნიკოლოზი.** როგორ ახა, იმთავითვე მოვახსენე, მაგრამ... (ელოდება, რომ დედოფალმა გამოიკითხოს, მაგრამ დედოფალი ვარუშებულა და განაგრძობს ქსოვას) მეფე განიშვენება მოთმინებითა და სულგრძელობითაო.

**დედოფალი მარიამი.** წელან, ვიდრე ბავშვებთან ჩამოვიდოდა ქეშეკი და მხახურნი შეჰყარა, რაღაცაზე ელაპარაკა...

(შემოდის გიორგი XII)

**გიორგი XII.** უბ, დავიღალე, ხხვები ბავშვებთან თამაშისას იხვენებენ, მე კი ვხარობ, მაგრამ ვიღლებო.

**დედოფალი მარიამი.** ეს იმას ნიშნავს, რომ ღრმა ზრად მიგაჩნია კვლავაც ბავშვობა.

(გიორგი XII დიდ ტახტს ამზადებს თავის ხელით, წამოსაწოლად)

**გიორგი XII.** ნეტავ შეეძლოს, კაცს ცხოვრება იწყოს თავიდან.

**მარიამი.** ადამიანი თავის სიცოცხლეს არცის გაუცვლის და უველაფერი თავიდანვე განმეორდება.

**გიორგი XII.** ალბათ სწორი ხარ, კაცს უნდა გახდეს თვით ბედნიერი, იმ ბედნიერ სხვა კაცად კი გადაქცევათ არ მოისურვებს. რაო ნიკოლოზ, შენ რა-ღათა ხარ შეწუხებული?

**ნიკოლოზი.** როგორღა ვიქნე დაღინებულნი. — ლეკიანობა შინ და გარეთ ცნობას მიკარგავს. ლეკი თუ მტკრია თქვენს დაცვაში რა ეხაქმება? თუ მოქვარაა — ჩვენ სოფელში რატომ თარგმობს.

**გიორგი XII.** ყველა თამაზა შემევიდრეობად დანაშაულსაც უტოვებს შვილებს... სხვათა ჭურის მცველად უოლა ოდიფან მოდის, უძირფეხვობა, დაუნდობლობა დაი კარგი მათრახია უყოლდ დროისთვის.

**ნიკოლოზი.** მეფეე ბატონო, თარაფ-თარაფად შეყრილან და გაღაყანთან რახნებს უხელობენ.

**გიორგი XII.** ჩვენიანი ურევს მათ ჭკუას. იუბედებენ და ქრისტე ღმრთის მადლით დიიშლებიან. რა-

ღაც ოღნავ შეუძლოთა ვარ, თათულა ექიმს დახმარებულნი ხეთ.

**დედოფალი მარიამი.** ეგრე დიად ნუ წამოწვები, გადაიფარე (ანურავს თხელ საბანს. ნიკოლოზი გადის)  
**მეომღობრე XII.** გუშინ კათალიკოსს გამოუტანია ტრაპეზიან ძელ-ტეშმარიტი ესე ოქროსა ბუდეში ჩადებული და დაუხვეწიათ ვარე ეკლესიისა საწიგნესა ზედა, რათა დაეფიცათ ჩვენს ერთგულებას. შემდგომად ფიცისა და შფოვისა ჩემს ძმებსა და თავდათა შორის, ეკლესიის მცველთა დავიწყნათ აღება ძელისა — ტეშმარტისა. მხოლოდ მწუხრის შემდეგ სცნეს, რომელ საუწიეც ესე არღაა არცა საწიგნეზედა და არცა ტრაპეზზედა.

**დედოფალი მარიამი.** უმეთვალყუროდ დატოვებულს მოიპარადუნენ, მოინახება.

**მეომღობრე XII.** კარგი ნიშანი არ უნდა იყოს, ერთგულების ფიცაც დაირღვა, მხურდა მომწეწო დღესასწაული ციხიდან ზარბაზნის სროლითა და ჩირაღლითა.

(შემოდის ნიკოლოზი)  
**ნიკოლოზი.** მურად ბელადი — მცველი ჩარის თავი.

**მეომღობრე XII.** (წამოქცევა ტახტზე) შემოიყვანე. (ნიკოლოზი გადის და შემოდის მურადი)

**მურადი.** დიდ მეფეს უმდაბლესი ხალაში ჩემი.

**მეომღობრე XII** (ლეკურ ენაზე). ცივჭურ? (რამის სკამე?)

**მურადი** (ლეკურადვე პასუხობს). ყაუული. (არ ვიცი).

**მეომღობრე XII.** ცივან ყალმაყალ ჰე? დულღეი ბურა?

(აჯანყების მიწყობთ?)

**მურადი.** ცუქუნ ჰევისსა ყალმაყალ (გადადის ქართულზე).

(არავითარი აჯანყება)

**მურადი.** — ჩამაგრი გაუღიგოთ.

**მეომღობრე XII.** ჩვენგან პირობა თითოს თვეში 80 მანეთი არ დარღვეულა, ეს ხომ მეფე ერეკლედან მოდის?!

**მურადი.** კი, მაგრამ მოფშატოთ სკადრისი საქმელ-სახმელი.

**მეომღობრე XII.** ეგენიც სულ კაკალა პურის ჰამას არიან დაჩვეულნი, ვერა ხედავთ, სამეფოში შიმშილია?!

**მურადი.** შეუსვალეთ რაღაც ულუფა!

**მეომღობრე XII.** ფლავი ქაითითა და ზირაშეთი შემზადებული, იქნებ შემწევაი ან აფხაზური?!

**მურადი.** დიდო მეფეო, სახუმაროდ არ გეუბნები.

**მეომღობრე XII** (აწყვეტილებს). აღარც მე ვხუმრობ. ვინ წააქეზათ, ვისთან შეკარით პირი?

**მურადი.** არავისთან.

**მეომღობრე XII.** კარგად ვიცი ყველაფერი. ხალხი შემოვლით გვეხოცება, პირსაც ვერ მოუღეთ ბოლო. იმის მაგიერ ლეკიანობა აღკვეთილიყო, ჩემივე რაზმი, ჩემი მცველი ხელს უწყობს და გზა-კვლას აწყველის ასობრებულად ჩამოკრეფილ ლეკთა ბარბოს მთაში, თავი აიშვებს — აღარავის ერიდებიან!  
**მურადი.** მე ჩემი მიიქვამს...

**მეომღობრე XII.** შენ შენი გითქვამს?!

(შემოდის ნიკოლოზი)

ნიკოლოზი. მეფე ბატონი ანჩისბატის დეკანო-  
ზი აღეჭრვილი მომჩივარი იცდის კარებთან.

ბიორბი XII. ვის უჩივებ?

ნიკოლოზი. თქვენ დამკველ ლეკებს ქული წაუ-  
რთმევიათ, ლანდეს და შურეაცხუფას აუენედნენ  
თურმე მთელი გზა.

ბიორბი. ჰო, დიღო რამე, ქრისტიანისთვის ქულის  
მოხდა...

ბიორბი XII (წამობტება). როგორ თუ დიდი  
რამე? ისე გაადნირდი, მე, საქართველოს მეფის  
ნიშანს მივხე, მა? შე გოგორი ჩამოტანილი (დაფე-  
ლებს ხელს კუთხეში მიუღებულ ხელკეტს და ურტ-  
ყას, შურაღი ვარბის). შე ეშმაკის მოციქულია! შეი,  
ქმეწილი ნიკაი! შეპარე ყველა! (შემოდან ხელკე-  
ტებით, თოფებით შეიარაღებული მსახურნი და ქეში-  
ნი) მურადის ხალხი არაფერში დაინდოთ! (არბის  
ჩარდახზე და იქიდან ყვირი) შეი დეროეთ გალავან-  
თან მომდგარო, არაფერში დაინდოთ გესმით? არც  
ჭოხით, არც კეთით, არც ქვითა, არც იარაღითა, არც  
თოფითა, არც ხმლითა, არაფერი დაიშურეთ მაგათ  
წინააღმდეგ! კინწიკვით გაუარეთ ეგ რკულაღლები!  
უორღანაშვილი დააკვეთ და აქ მოგვარეთ!

### სურათი IV

სცენა წარმოადგენს სამ მონაკვეთს. მარცხნივ ანჩის-  
ბატის ეკლესიის ფრაგმენტი, შუაში — გიორგი XII  
სასახლის ჩარდახი, მარჯვნივ — დარიალის ხეობა.  
ეკლესიაში ხატის წინ დარბაჯილი ფეხშიშველი დედო-  
ფალი მარიაჲ, ჩარდახზე გიორგი XII, ჩაფიქრებული  
გასცქერის ცას, დარიალის ხეობაში რუსთა სალდა-  
თნი მიავლორბენ ზარბაზნებს. მათ წინ დგას გენერა-  
ლი ლაზარევი.

დედოფალი მარიაჲ. ღმერთო ძლიერო, განა-  
გრძე დღე შეფხა გიორგისა, მბრძანებლისა და  
ქმრისა ჩემისა; მიეც ძალი დროთა ამთა მწარეთა  
ამბოხთა დასამშვიდებლად. შენ აპატიე მშათა მისთა  
დანაშაული მათი; ნუ მკითხავ მათ და მოაქციე ქეშ-  
მარტბა გზაზედ. წმიდისა ქეთევან დედოფლისაგან  
სისხლით ცხებულთ სახლი ესე შემევიდრითი შემევი-  
დრე სახლისაგან სამეფოსა არ მოიშალოს, სამართალი  
და სჯული იყოს ისევე ქართველთა. (სრულდება პა-  
რაკლისის ცერემონიალი, მთავარეპისკოპოსი განბანს  
ხატს და წყალს ატანს დედოფალ მარიაჲს სახლში მე-  
ფესთან).

(ჭარი, წვიმა, მეხთატება. რუსთა ჭარი თავს აფა-  
რებს კლდეებს. გენერალი ლაზარევი წინ).  
ლაზარევი. Слава оружию состоит в том, что  
взято не отдавать и побежденным предписать  
законы.

### ბიორბი XII ჩარდახში

უძილო დამე, მეუღანოეთა სახმოლოვ,  
შეარია და უღმობელი ფიქრები შენი,  
გარდევალთა მათი განაჩენი,  
ვერ ერევა კაცი ამასა ამასა ამბოხსა...  
ნუთუ ხნეულდებაში უფრო ბრძენია კაცი,  
როცა ბუნების მეუფისა წინაშე პირისპირ დგას?  
რა შეიჭრებს საფლავის ქიან? ისე გადამტერება  
გლახაკის საფლავიდან მეფისაში, რომ ვერც შეამჩნევს

ვერც რკინის ღობეს და აგურის საფარს, ვერც  
მარმარილოს ღესუფასა და ბრინჯაოს ქანდაკე-  
მხოლოდ შენ, უფალო, თუ გაღაწმენდ უკმარის  
ღრუბლებს,

შენ თუ გამოაჩენ ხანდახან ვარსკვლავებით განათებულ  
უძირო

ცას, სადაც სული იწყებს ცურვას დამამშვიდებელ  
სიღრმესა და დუმოლში...

(ჩამოდის კიბზე, ოთახში ტახტზე ზის და ქსოვს  
დედოფალი მარიაჲ, შემოდის სოლომონ ლიონიძე)  
სოლომონი. მეფეო, გავიგე პეტრბურგში დეხა-  
ნებს გზავნი.

ბიორბი XII. ჰო, სოლომონ, სხვა პატრონი არ  
გვეყავ ჩვენ ღმრთისა და რუსთა ხელმწიფის გარდა.  
სოლომონი. მეფეს რაღა პატრონი სჭირდება, იგი  
თვით არის საზოგადო მამა!

ბიორბი XII. თავის ნების აყოლილი უზარალო ად-  
ამიანც კი ღვთის წინააღმდეგ მიდის, მეფემ ხალხი  
ქრისტეს გზით უნდა ატაროს.

სოლომონი. ღვთის გზა ადამიანისთვის შეუძნო-  
ბელია.

ბიორბი XII. თუ გვამს, მისი განგებაც ამოი-  
ნობა.

სოლომონი. იქნებ იმას მიაწერ — რაც შენა  
გსურს?

ბიორბი XII. ქრისტე ღმერთი ხსწაულით გვაძ-  
ლევს ნიშანს, ზოგიერთ ნეტართ გამოცხადება კი-  
დეც.

სოლომონი. მერე და ჩვენ რა ნიშანი მოგვცა?

ბიორბი XII. ნიშანი ბევრი იყო, გულისხური კი  
ცოტა.

სოლომონი. მაინც რომელი?

ბიორბი XII. მეფე ერეკლემ საკუთარი მამა —  
— პაპაჩემი თეიმურაზი არ დაიტირა, რუსი იმპერა-  
ტრიაცა ეკატერინას სურათი კი ჩამოჰკიდა, შვეები ჩა-  
იცვა და ორმოცი დღე იგლოვა მისი გარდაცვალება.  
იმ საბურთის თვდასხმის შემდეგ ჰირი დგაბატუბა.  
სულ ახლახან ძელ-ქეშმარიტი დაიკარგა დასაფიცარი,  
ბაგრატიანთა სამეფო სახლის განახლება მოვიდოდმე,  
მეტხვიდან მოსახლეობა გავიყვანე, მშენებლობაც და-  
ვიწყე და წუხელ სწორედ იმ ადგილს მეხი დაეცა. დი-  
დი და პატარა სამგლე გოგოვით არის ატეხილი, ყვე-  
ლა პატრონს ეძებს, პატრონს მას ეს ღმერთის წყრო-  
მა და ნიშანი არაა, ახა სხვაგვარად როგორ ვიფიქ-  
რაო?

სოლომონი. ეს იმიტომ რომ მშ წლის ტრაქტატი და-  
იდო თუ არა, მეფემ, ყველა სახელმწიფო კაცმა და ხალ-  
ხმა რუსეთის მფარველობის იმედით დაიფიქვეს თავის  
უშიშროებაზე ზრუნვა, დაკარგეს სული სიმხვევე,  
თორემ რა ისეთი გასაჭირია, რაც უწინ საქართვე-  
ლოს არ შეხვედრია?

ბიორბი XII. აი, სწორედ მაგ სულიერ დაძაბუ-  
ნებას რა ეწვევება ვარდაუვალი დაშლის წინაშე?

სოლომონი. თუ გინახა პატარაკლდე გამოფიტუ-  
ლი, ზედ ამოსული ვეება ხე თავისი ფესვებით მკრავს  
და ამარტებს დაშლილ მიწას?

ბიორბი XII. მერე ხად არის ის ხე ვეება?

სოლომონი. ბაგრატიონთა უძველესი წარმოსობა  
არაფერს ნიშნავს?

ბიორბი XII. ყველა კაცო თუ ცოცხალია — უძველესიდან მომავალია.

(პაუზა)

სოლომონი. ირანის ყენი წერილით შერიგებას იხოვლობს.

ბიორბი XII. მაგათი ნდობა არ შეიძლება.

სოლომონი. სპარსელები კარგა ხანს აქ ვეღარ მოვლენ. თბილისი ძნელად მინადგომი ქალაქია, სხვა თუ არაფერი, დაცარიელებულია და გაპარტახებული ქვეყანაში საკვებს ვერას იზოვნიან რა. ცხოვრებულმა მეფე ერეკლემ სპარსეთის ელჩი ზითა ხანი გააწვილა, არ დამაჩერა. რას ითხოვდა რომ? ნადირშაჰის განძეულობას, რაც ისედაც დეიარგა და უთავალავი მითი ჩვენცაა. მიქვლებს? თვით არ განდობა მიქვლებს წახვლა? რუსეთის მფარველობაზე უარი? მათმა მფარველობამ რაღა სიკეთე დაგვატება?

ბიორბი XII. არავის აწყობს ეს უკბილო პარტეკტორატია, არც რუსებს, არც ჩვენს. ამ საზოგადოებრივ კი ხარჯი წახვლა-წამოსვლის, მეზობლების განაწყვენება, გაკრუბუბლი იმედები...

სოლომონი. ეს ყუველივე შენ გეხმოდა ვიდრე იყავ მხოლოდ მეშვიდრე?! მამას წამებდი — ლორეს, შამშადლს ფულზე ჰყიდისო და იქ სხვა ტომის ჩასახლებას დალატად თვლიდი. ახლა კი რუსი იმერპატარის მითითებით უსახელოდ აკეთებ ამას?

ბიორბი XII. თუ რამე აზრი დაიენიბთ იბლანდებია თვის გარშემო — ვერხად წაუვა, ადრე თუ გვიან თავს თვითონ ჩამყოფს აბლაბუდაში. მეგრე კი მეგრე ბუზი იზომას ვერ წაიდებს რაც არ ეცადოს.

სოლომონი. და მაინც შენი ვერ გამოვიდა, რას აპირებ. რას ახარებ დეხანებს ჩვენას.

ბიორბი XII. პაპა ჩემის — თეიმურაზის მღვდელი მანასი როგორც ამბობდა: „ახე ჩემო მანასეო ხან ისე და ხან ანეო“.

სოლომონი. მეფე გიორგიმ უკუდემქ რუსეთის სხვათაგან დამოკიდებული ქვეყანა იქმნების დაცინებული, ქვეყნის პატრონად მოყვანილი უცხო კაცო ირის მდევნელი და შენაწუხებელი გახდეს. ბუნება მისი შეუსატყვისი. ჩვენ ჩვენებს მცირე ერებთან როცა ვირევით, ისევე ჩვენა ვართ. ლიტრა ღვიწო წულიან ჩაფში კიდევ ღვიწოა, კოკაში კი წულად გადმეცევა, გაიჭე ეხე.

პაუზა.

ბიორბი XII. მესმის, მესმის სიმძიმე რუსთა ჩვენზედ ბრძანებლობისა. რა ვქნა, ვის მივმართო, რა სახეში გავცე ქრისტესა? ქაობს ერთმორწმუნე რუსეთი მოყვანო ციხე-სიმაგრედ, ვიდრე შოავინთქით მუსლიმანთა ბორკტებაში.

სოლომონი. ციხე-სიმაგრეს როცა აგებ უნდა განსვადებს: თუ არ დეიავი, შენს წინააღმდეგ არის იგი აწუნებელი. მამა-პაპის ადამ-წიხით თუ შეიცვალა, რუსებივით — ბარბანით და მუსიკით დამოკრები.

ბიორბი XII. „უკეთეს მამალი უწინარეს იყვილებს შუაღამისა, იგი კვრეტს ეშპას“.

სოლომონი. „და ნებავს ხმით თავისითა განდევნა მისა“ (გადის).

ბიორბი XII. დია არ მანუფტეა „სოლომონს ბრძენა“ ხარბანითა და მუსიკით დამოკრებო.

მარბამი (ხელსაქმეს გადაიდებს, იღებს ძვირფას

ბარბი-ფეშუბს). კათალიკოსმა ხატის განხანალიწყალი გამომატანა, გადაივლი: უკეთ გახდები.

ბიორბი XII (ვიღრე გადაივლებს წყალს). პირჯვარს). ქრისტე დღერთო, გევედრები მომეც კურნება სულიერი და ხორციელი. ნუ გაქრება ქართველი მეფეობის ანთებული სოშილი. დღერთო დაგვიფარე. დღერთო დაგვიცვე, ღვთისა დედაო, ნუ მოგვცემ ჩვენ კაცობრივსა განზარახვასა, წილხდომილთა შენთა გვიქმენ პატრონი და მფარველი.

დედოფალი მარბამ. ნუ მიიტან გულთან სოლომონის სიტყვებს, განა მართლა ყველფერი დევერება.

ბიორბი XII. სოლომონს რომ დაუქერო და რჩევა მიიღო, — მის წინაწარმეტყველებას რაღა დამატაციებს?

დედოფალი მარბამ. კოორიანათაც ხომ მონათლებს ერთიანობა.

ბიორბი XII. ქვეყანა კაცთ კაცამდეს არის აწყობილი, ცხოვრების ჩარხიც ისე ტრიალებს წაღმარულდმა. იმის მაგიერ ადამიანი სწორ და ნათელ გზას მიხვევს — სულ მოკლეზე, ბილიკისკენ უჭირავს თვალთ.

დედოფალი მარბამ. ყველაზე მოკლე ის გზა არის, რომელიც ცდი.

ბიორბი XII. მარბამ ჩემო, შენი ქუთის, შენი გონების მუდამ მჭეროდა. მალე კიდევ დაგადგება გამოცდის ეამი, უნდა გამაგრდე, მოეშალო ყველაფრისათვის.

დედოფალი მარბამ. დღერთი მოწყალეა, ცოტას დაგვაციოს, არ დაგვტოვებს აგრერივად აუწყობელად. გაიზაფხულებს — უკეთ გახდები.

ბიორბი XII. არა, მარბამ, აღარ არის ჩემი საშუკელი. სიკვდილის ღანდი სულ თანა მდებს; აღარ მცოდლება. ვინაც ეგონა ქვეყანა ააწყო და თვითონ წავიდა, კვლავად სხვისთვის ასაწყობად დაუტოვია.

დედოფალი მარბამ. ეგ მართალია, მაგრამ წახვლა არ უნდა გახდეს მიზეზი მეთი არეულობის.

ბიორბი XII. შენ რას მირჩევ, წახვლის უწინ, რა ვიმოქტეო? (პაუზა) რატომა ხარ გაჩუხებული?

დედოფალი მარბამ. თუ მართლა და უსაშველო უხედურება გვეწვია, ვის უტოვებს მეფობას, შენს პირმშო დავითს, შენს ძმებსა, თუ დედოფალს?

(პაუზა)

ბიორბი XII. სულ ამბოა მეფე ვარ თუ დედოფალი ხარ — უწუნაეხი სამართალი სხვაგვარ მეთყველებს: რაც მოვიტანქით ამ ქვეყანას — იმავე წავიდებით, რაც შევითენუ ყუველივე აქვე დარჩება.

დედოფალი მარბამ. დედოფლადა ვერვლისხმე მე დარეკანი.

ბიორბი XII. როგორც მითქვამს, დარეკანის დედოფლობა მამაჩემთან ერთად დამოაგრდა.

დედოფალი მარბამ. იქნებ შენი ძმის, ალექსანდრეს გეუო სწორია; იქნებ „შეჩვეული ჭირი ისევ სჯობდეს შეუჩვეულ ღმინს“? რაინდ განუდგეთ, ნაწილი ვართ აღმოსავლეთის?!

ბიორბი XII. არვინ იცის, რა აქობებს მომავლისთვის, როგორ იქნება. გარდა ერთისა: ალექსანდრეს გამეფება არ შეიძლება — ვინაც მძიმე, გაუხარებელი ცხოვრება განვლი, ძალუფლების ჩაგდებისა კარგს ძვირად იხმის, მას სიყვარულის, შეწყნარება არ ძალუფს თადე.



(შემოდის დავითი — მემკვიდრე)  
დაპიტი. ყორღანაშვილი შეუპურაო და მე ვუბრ-  
ძანე აქ მოყვანოს.

ბიორბი XII. მყალი პატრუქი, ბუტუტავს და აუ-  
როლებს, მაგის ფიცს არ შვიღებ.  
დაპიტი. საყრობილემო ჩავხვათ, ვიდრე განაჩენს  
გამოუტანად.

ბიორბი XII. არც მის სისხლში გავერევი.  
დაპიტი. ყორღანაშვილს შენი მომხრეების სისხლი  
მართებს, ლეტივე მაგან აგაჩანა.

ბიორბი XII. სისხლი სისხლით არ დაიბანება.  
დაპიტი. ასეთი ლმობიერებით თავს არიან გასუ-  
ლნი.

ბიორბი XII. რახან დღატობასა და ორგულობას  
არ იშლიან, წყაროვას ყორღანაშვილსა და მის დამქა-  
შებს 400 თუმანი ფულად და ვერცხლად, ამით მიე-  
ცეთ ჩამაგირი ოჯივე ლეტივა. ჩემი ძმები კი ნუ მი-  
მიყვანენ იქონამდის, რომ სპარსთა და მეფეთა უფ-  
ლებითა დავთხარო თვალნი.

დაპიტი. ბიებთან ერთად არც სარდალი ოიანე  
ორბელიანი და მუხრან ბატონიც არა მცნობენ თუ-  
რემ მემკვიდრათ, მეფობის გვირგვინის მომლოდინეთ.  
(პაუზა)

ბიორბი XII. შეილო, დავით, მარხვას ნუ ჰამ,  
ცოვდა არის, თორემ ვერ მიხვებ.

დაპიტი. მარხვის კამას ვერ დავიშლი, რაც შენ  
გამს ის მე გამიწურება და რაც მე მწამს ის შენ გა-  
ვიწურებს.

ისმის ზარბაზნების სალუტი, ეკლესიათა ზარების  
რეკვა, მეფის დარბაზში იკრიბებიან ქართლ-საბურთლოს  
თავადები და დიდებულები. შუაში მეფე გიორგი XII.  
დღედღალი, მარცხენა მხარეს მემკვიდრე დავითი. ეწე-  
ყობა ბალღანინი და ტახტის აღვილი. შემოდის რუ-  
სთა იმპერატორ პავლე I მინისტრი-ელჩი ქართლ-სა-  
ბურთლოს სამეფოთა კოვლენსკი, რუსთა ჯარების სარ-  
დალი ლაზარევი და რუსი ჩინოვნიკები, რომელთაც  
ლანგებზე უღვეთ კაბა დედოფალ მარიამისათვის,  
ბრილიანტის თაიგულით, სამეფო ტახტი, ხმალი  
ოქროსი, პორფირი, სამეფო კვერთხი, საათი ზარით,  
ორღენები წმ. ანასი, წმ. ეკატერინეს და წმ. ანდრია  
მოკელულისა. რუს ოფიცრებს მოჰქვია შტანდარტი —  
დროშა და რწმუნების სიგელი.

კოვალენსკი. «Предстоя ныне перед лицом Ва-  
шего Высочества в качестве российского мини-  
стра, имею честь торжественно возвестить, что  
всемилостивейший мой государь, на основании  
заключенного в 1783 году, Трактата, утверждает  
вас преемником царства, как законно всту-  
пившего на прародительский наследственный  
престол, а старшего сына вашего, светлейшего  
царевича Давида Георгиевича, будущим по вас  
наследником и препроводжает к вам импера-  
торскую свою утвердительную грамоту с знаками  
царской инвеституры.»

გიორგი XII იღებს საჩუქრებს (საათს მართავენ —  
რეკა) კოვალენსკი უკეთებს თავის ხელთ ორღენს,  
ასევე გადასცემენ კამას მარიამ დედოფალს და ორ-  
ღენს წმ. ეკატერინესი. შემდეგ ტრიალუმბს სცენის  
წრე, სადაც განლაგებულია თბილისის მალაზიები, და  
ლექნიები. და ფარდულები ნაირფერად გაიწირაღენებულ  
ფანრებში. საქონელიც ამ მალაზიებში თავისებურად

არის განათებული და შიგ მყოფი მსხლმორე ხალხი  
ყველაფერი ეს ტრიალუმბს მეფე გიორგი ჩამაშვენი  
ლოფალ მარიამისა, კოვალენსკისა და გენერალსკის  
ზარევის ირველივ.

კოვალენსკი. Это просто воспитательно, это  
ничто смешанное пекинской иллюминации с ве-  
нецианским карнавалом.

ბიორბი XII. ქვეყნის გაპარტახების შემდეგ ეს  
ჩირალი ძლიერ ნაკულუოვანია უწინდელთან შედ-  
რებით.

კოვალენსკი. Я ничего более приятного в этом  
роде не видел. А главное, изображения на лицах  
людей всеобщей радости и соучастия в настоя-  
щем празднестве.

(შემოდის ლაზარევი, შემოჰყავს მღვდელი და მგა-  
ლობელი სალადანი)

ლაზარევი. (გაკიბული). Ваше высочество! Ваше  
повеление исполнено, этот наш батальонный пол,  
а эти печные солдаты.

ბიორბი XII. თარჯიმანი (თარგმნის).  
თქვენო უდიდებულესობა, ეს გახლავთ რუსთა ბატა-  
ლიონის მღვდელი და ესენი კი მგალობელი ხალდათ-  
ნი.

(მღვდელი იწყებს წირვას და სალადანი გალობას)

ბიორბი XII. უცხოდ სცოდნიათ გალობა. ახლა  
მეხდა და მწამს, რომ ადვილად შეგვიწინებენ და  
მოგერიან ჩემთა მტერთა. ამათ ვერ დაუდგება ვერც  
ლეკი, ვერც სპარსი და თურქი, ქრისტი ღმერთის მა-  
დლით, განსვენებით ვიქმნებით ამერიადან.

(გიორგი XII ჯიბიდან იღებს ფულს და ურიგებს  
რუს ჯარისკაცებს) იოსებ მინისტრსა და სარდალს ვე-  
პატივები სამეფოსო დარბაზში. აგრეთვე მღვდელი  
მოვიდეს მაით. (ყველანი ვაღიან, დავითისა, რამო-  
დენიმე დიდებულისა და იოსებ წინამძღვრიშვილი-  
მთარგმნელის გარდა).

დაპიტი. იოსებ წინამძღვრიშვილო! დაეწიე და  
უთხარ მაგ მღვდელსა, რომ მეფესა და დედოფლის  
გარდა უნდა მოეხსენებინა აგრეთვე მისი სახლუდი და  
მემკვიდრეცა, რომელიცა ვარ მე. ტრაქტატის ძალი-  
თა რუსთა ხელმწიფესთან შეთანხმებით.

(თარჯიმანი გადის, შემოდის სოლომონ ლიონიძე).  
სოლომონი. გარხევან ქავებაძე, გიორგი ავალი-  
შვილი და ელიზბარ ფალავანიშვილი გაგზავნა მე-  
ფემ რუსეთს. სამეფო ჩემი რუსეთის ხელმწიფეს  
ფაქრბოს მთლიანად ჩააბაროს და თხოვს ექვს ათას  
ჯარისკაცს მუდმივად.

დაპიტი. მუდმივად?  
სოლომონი. დიახ, მუდმივად.

დაპიტი. მერე მეფობა გაუქმდება?  
სოლომონი. ქვეშევრდომად!

დაპიტი. ჰოდა ჩარიც საქირო არის.  
სოლომონი. ექვსი ათასი რუსის ჯარი საქართვე-  
ლოში?

დაპიტი. მერე რაა, ისინი ხომ ჩვენ დავიცავენ  
და თუ არა, ვანა ას ათასსაც არ გავმკლავებოვართ?  
სოლომონი. ის სხვა დრო იყო... ყოველი ბრძოლის,  
შერკინების წარმატება ვანა სიმრავლით გადაწყდება  
ან ცალკეული ნიჭიერებით? სილაშაზით გამორჩეული  
დღი კვერცხი — კერკეტს ჩამატერებს? ჩარი სიმე-  
ვრივის, დარაწმულობის გამოცდა არის, ერთი მუჟა-  
დარაწმული ადამიანი დურარაწმ კალქს აოლებს. ექ-

ესი ათასი ერთი წესრიგით შეკრული ჯარი კი ჩვენ არეულ-დარეულ ქვეყანაში დიდი ძალაა.

დავითი. იხინი რომ მოუკრად მოდიან.

სოლომონი. თოფით მოსული სტუქმრის მტრობას წინ რა დაუდგეს? ვერ შევასმინე ვერც პაპაშენს, ვერცა მამაშენს — სპარსეთის შამი ბაბა-ხანი სხვა კუჟაჟა: საქართველოს ძლიერება მასაც ზღვს აძლევს, ჩადილოთის კარიბჭე რომ გაღიარაზონ — მოსივინებენ. ამას ფიქრობენ ოსმალები, მითულები, ლეკები, დაღესტნელი ომარ-ხანი ჩვენცენაა, იმერთიც ჩვენ შემოგვტყვებს — სადაღიანოს, სენაგითა და აფხაზეთიც — ჩვენს იმედზე არის სუყველა.

დავითი. მით უმეტესი, მთელ კავკასიას რას დაკავლებს ექვსი ათასი?

სოლომონი. კავკასია დასარაზშია. ქიანველა, ქვეყანა თუ ზეშოსოფელი — ყველაფერი რაღაც ძალის მოთავეობით ერთიანდება, რაჟამს ის ძალა და უძლურდება, დაკარგავს წესრიგს, უშლავს სხვა რამე იმდაღერებს მასში და სხვა მოაქვს იმას სახელი.

დავითი. მე რას მირჩევ, შე რა ვითავო?

სოლომონი. კანონიერ შემკვიდრედ ხარ უკვე ცნობილი, როცა ჩამოკრავს ზარი შენი სახაპარეზო — იმარჩევ მაშინ. ვახსოვდეს, რომ საქართველოს პატრონი ხდები და ის ძალა, რასაც ვამბობ, შენივე თავი უნდა ეძიო.

დავითი. რუსთა ტრაქტატს რა ვუღონო, რა მოვეუბნებო?

სოლომონი. მათ თვით აღარ სურთ ეს ტრაქტატი, რომელიც ზღმწიფობას ზღვს ვერ ეწაფვის; ეს მამაშენსაც კარგად უწყის, უთქვიდა ჩემთვის. უკვე 16 წელი გავიდა, 16-წერი მეტად დაარღვევს პირი დიდი ქმული. ან კი როგორ უნდა იქნეს ერთი ოჯახის ორი უფროსი: ერთი სტუმრობას აკრძალავს, მეორე კი დაპატივებას?! ერთს ხომ თოფი აქვს, მეორეს კი ფარატინა მხოლოდ ქაღალდი, რა შეაჩერებს გაგულინებას?

დავითი. მე ხომ მათი, იმპერატორის თანხმობა უნდა მივიღო ტახტზე ასვლისას?

სოლომონი. არამც და არამც არ დაელოდო! ბიჭები შენი, ძმები შენი და დედოფლები მთლად აურჩვენ ყოველ მხრიდან აწილი ქვეყანას. რუსები კი ამით ისარგებლებენ და მეფობას გააუქმებენ. სამართლისთვის ისიცა კმარა, მემკვიდრედ ხარ მათგან უკვე დაშტატიებული.

დავითი. რაღა თქმა უნდა, აგრერივად უნდა მოვიქცე. მაღლიბოელი ვარ, ჩემო სოლომონ, ქველი ჩრევისათვის.

სოლომონი. ყოველი საქმის დასაწყისი შეწონვა არის, თავის მზადება, დაჭერება, შეგრძენება ძალის. საბელზე გასულ მუშაობა იცის რას ნიშნავს პირველივე შემართება, წონანწრობის დაუნება, ეს გამარჯვების საწინდარია.

დავითი. როცა ჩემი უამი მოიწევს, რუსთა ხარდალს ჯობს რომ ვენდოთ, თუ ჩვენივე ფესქანს გაუტანთ ვედრების არხა?

სოლომონი. შენ რა, ვერაფერი გაიგე ჩემი? რომელ ვედრების მუჭაღმა ან რომელი არხა?

დავითი. არა, მაინც რატომ უნდა გვათხრან უარი?!

სოლომონი. თავიდან ისევე მოვეყუ ყველაფერს? დავითი. რა დაშავდება იმით, რომ მე ჩემი ვქმნა და აღსანივს გავაგზავნო ქვეშევრდომული?

სოლომონი. ეს ყველაფერი გადაქუდება ოქვე იმჟამს, თუ შეაყოვნე ბაგრატიონებს დადამკვეთითი საქართველოც!

სურათის დასასრული

ისმის ბარანების ხმა და სამგლოვიარო მუსიკა. სატახტო დარბაზი

ქართველ ქეშეკა და რუს სალდათს შემოაქვთ პავლე I სურათი და კვიდებენ შუა კედელზე.

მარტოველი ქეშიძი. ეე... სიუ! სიუ! (უსტვენს, აჩვენებს ხელით ცოტა აქვთ დაიკდო).

რუსი სალდათი. (სტვენივთ პასუხობს. მიმიკით და ეესტით: არა, ასე სჯობიათ).

მარტოველი ქეშიძი. ეეე... სუ! სიუ! (ისევე უსტვენს, რუს სალდათიც სტვენივთ პასუხობს).

შემოდს გენერალი ლაზარევი, გენერალ-მაიორ ტუჩკოვთან ერთად. მათ ახლავთ თარჯიმანი და ოფიცერი ხრუსტალევსკი.

ლაზარევი. Штабс-капитан Хрусталеvский! Оцените замок и имейте наблюдение, чтоб отсюда никто, ничего не выносил и не заносил. (მზივარი. Слушаюся, Ваше высокопревосходительство?)

ლაზარევი. Вы, же генерал, заберите у царицы все знаки царской инвентуры.

ტუჩკოვი. слушаю!

(შემოდან დავითი და სოლომონი. ყველანი, სოლომონის გარდა, უხმოდ, სამხედრო ყაიდაზე ესალმებიან ერთმანეთს)

ლაზარევი. (მუბრუნდა რუს სალდათს, რომელიც ჭერ კიდევ ასწორებს პავლე I სურათს) Ты что, до сих пор не смог гвоздь прибить? А ну-ка марш отсюда!

(სალდათი ვარბის, მას მისდევს ქეშეკი)

დავითი. მეტად ფიცხელად ეყოლებიან, ეს კურთხეული სალდათია.

სოლომონი. ამიტომაც იმარჯვებენ, ეხეთ მორჩილებაში რომ ჰყვანან.

ლაზარევი. Передайте царской семье и князям, что я объявляю в городе комендантский час, а их приглашаю на сходку по поводу расприета Высочайшего повеления. (გაღის).

სოლომონი (დავითს). ახლავე გამოართვი დედოფალ ხაზინის ვასალები და ბეჭდები. არაფერია არა დღუთმო ლაზარევის პირველი სიტყვა. შეგირბეზა თუ არა თავადთა და დიდებულთა საბჭო, თავი მეფედ გამოაცხადე! კანონი და სამართალი შენს მხარეს არის.

(შემოდს ნიკოლოზ ხიმშიაშვილი)

ნიკოლოზი. საქართველოს დედოფალი მარიამი! (შემოდს ძამქეში დედოფალი მარიამი, მას ახლავს სარდალი იოანე ორბელიანი და ანასტასია ციციშვილისა)

დემოფალი მბრანბ. მე მომახსენეს, რომ ჩემი ნახვა სურს რუსთა ქარის ხარდალს ლაზარევის.

(თარჯიმანი უთარგმნის გენერალ ტუჩკოვს)

ტუჩკოვი. Так точно, Ваше высочество, генерал Лазарев был здесь и поручил от имени его Императорского величества передать Вам по случаю кончины царя Грузии Георгия XII глубокое соболезнование и одновременно потребовать от

ვას ვაწი რუსკომო პრესტოლს პრისლანნი იმ ვასე ზნაკი ცარსკოი ინვესტიურს.

**სოლომონი.** ვაგუაღიერდებო, დედოფალო, და ვიდრე რაიმე ვადაწვეტილებას მიიღებდეთ, მსურს შეგახსენოთ, რომ მეფე გიორგი XII ანდერძითა დარუსთა იმპერატორის თანხმობით, ჩვენ გვყავს მეგვიდრე — დავით ბატონიშვილი, რომელიც უფლებამოსილია ვასცეს სათანადო პასუხი გენერალს. (პაუზა) დედოფალი მარნამ. გენერალს, მზად არის თუ არა რუსეთს შეასრულოს თავისი პირობა, ბატონიშვილი დავითი ხომ მომავალ მეფედ იყო დაშტაცებული პავლე პირველის მიერ.

(თარგმანი თარგმნის)  
**ტაჩჩინა.** ჩასეტ ცარსთა ვა ნე პოლუჩ ნიკაიჩი პრისაიკი ან ნე პოლნოჩენ ოტვეტიტა ნა ვოპროს ვაშეგო ვაშოცხვასთა.

(თარგმანი თარგმნის)  
**დედოფალი მარნამ.** გენერალს, ვადავით მინისტრსა და რუსთა სარდალს, გლოვის დღეების დამთავრებისთანავე ვიფიქრებ, როგორ და ვის ვადავცე რუსთა ხელმწიფის მიერ ვამოგზავნილი მეფობის ნიშნები.

(თარგმანი თარგმნის, გენერალი ნიშნად თანხმობისა, ვაგუიშება და ვადის)  
**სოლომონი.** უკეთურად აქვთ, რაღაც ჩაფიქრებულს, ლაზარეშა სააღუო მდგომარეობა ვამოაცხადა და ახლავ დანიშნა კრება.

**დავითი.** დედოფალო, ხაზინის ვასახდებები და ბეჭდები უნდა ჩამაბარო, მამაჩემის ქალაქდებია ვადასახინა.

**დედოფალი მარნამ.** წამოზრძანდი, ბატონიშვილო, ახლავ მოგართევ, მხოლოდ ვაფრთხილდი, სოლომონი მართალია, მათ მოქმედებას სხვა პირი უჩანს, ვხაზულად იყავი. ჩემი დარდი ნუ გექნება, მე არავის შეეცადებო.

(დედოფალი თავის ამალით ვადის, მას მიპყვება დავითიც. შემოდინ ლაზარევი, ტუჩკოვი, ორიოდ რუსი ოფიცერი, ქართველი თავადები და დიდებულები, ეწყობიან დარბაზში, ისმის საშეუდრო მარში, შემოდის რუსთა ჯარის ნაწილი და ჩივილის სააღლუმო მარშით კრების თვალწინ. დავით ბრუნდება, ჩაუვლის სოლომონს)

**სოლომონი** (ხმადაბლა). მიდი ახლავ, პირველი სიტყვა არავის დაუთმობო.

**დავითი.** ვადავადოთ, იქნებ რა აქვს სათქმელი.

**სოლომონი.** სიტყვა, პირველი სიტყვა არავის დაუთმობო!

**ლაზარევი** (ხმადაბლა). Достопочтенные грузинские князья и бояре! Сегодня собрались мы здесь по случаю раскрипта его Императорского Величества самодержца вся Русий Павли I.

(თარგმანი თარგმნის)

**სოლომონი.** Мы пришли сюда по зову наследника царя Георгия XII — Давида!

**ლაზარევი.** Это не имеет значения, ибо прежде чем зачитать всем раскрипт, я хочу поставить в известность присутствующих, что в городе объявлен комендантский час, замок охраняется нашим славным российским войском, запрещено грузинцам собираться на улицах, распространять

слухи. Повинные в сих поступках подлежат немедленному аресту, кто бы он ни был.

(თარგმანი თარგმნის, დარბაზში ჩოჩქოლიანი მკითხველი)  
**სარდალი იოსებ.** როგორ, ჩვენ დაუკოხავად სააღუო წესები შემოიღო?

**დავითი.** ვადავადოთ, მოვუსმინოთ იმპერატორის ქალაქს.

**ლაზარევი.** Я долго не задержу вас, милостивые государи!

(თარგმანი თარგმნის)

Прочту только заключительную часть раскрипта (კითხულობს): «После смерти грузинского царя Георгия „XII“ не избирать и не назначать царя Грузии впредь нашего тому соизволения!

**სოლომონი.** ვაჰა! ბატონებო, რუსეთის იმპერატორი უფოცავს დავით ბატონიშვილს მეფობას და ჩვენც ვეგადო მხოლოდოთ, ვაუმარჯოს საქართველოს მეფეს — დავითს!

(დარბაზში ჩოჩქოლია, ტუში და ვაშის ძახილი, თარგმანი უთარგმნის ლაზარევის სოლომონის სიტყვებს).

**ლაზარევი.** Это обман, он неправильно перевел слова раскрипта, это обман! Тише! Слушайте переводчика!

**მარჯინანი.** ჩუმად, მოვუსმინოთ რუსთა სარდალს! სოლომონ ლონიქემ სწორად არ ვადათარგმნა მისი სიტყვები.

**სოლომონი.** მე ვთარგმნე კანონიერად! **მარჯინანი.** რუსთა ხელმწიფის იმპერატორ პავლე I ბრძანებით, გიორგი XII სიკვდილის შემდეგ საქართველოს ტახტზე არ უნდა იქნეს არჩეული მეფე. ისმის ხმები. არჩევა რად უნდა, ერთელ მეფობა და გიორგის შვილების მეტი რა მყავს! რა? მაშ ვაუფიქმებით საქართველოს მეფობა და ეს არის...

**ასლან მრბალიანი.** დარბაზიენდო, ახეთ კრებას მე ვერ ვაუხვრებო!

(ვადის).

(დარბაზში ჩოჩქოლია)

**ლაზარევი.** Я объявил вам волю государя моего и хочу заверить вас, что буду строго и неуклонно исполнять приказ его Императорского величества.

(ვადის ამალითურთ)

(სოლომონი მიიქვანს სარდალ იოანე ორბელიანს, დავითთან).

**იოსებ.** ბატონიშვილო და ბიძავ! ნუ მკარგავ მეფობას, მიზრძანე და ვამოუფუხადებ რუსისა ან ჯარსა წვაიდებს რუსეთად და თუ არა იქმს რუსის გენერალი, ავღილია მისი აქედან ვანდევან. ვადავადო მეფობა და ვანვამტაცოთ მეფობით სახელი ჩვენი, როგორც ვვიმეფონა ისე ვიმეფოთ.

**დავითი.** ჭარ ვადავადოთ, ვიქონიოთ მოთმინება და ვონიერება, იქნებ ნებაყოფლობით მამტაცებენ, ხომ ვაივ, როგორ წერს იმპერატორი — ჭარხნიბითა, ვიდრე მე არ ვადავამტაცებო.

**სოლომონი.** არა, ხანამ მე არ მოვისურვებო.

**დავითი.** რად ვკონდა საქმის ვამწვავება, მხხვერპლი? სისხლის ღვრა არასოდეს არ არის გვიან.

**სოლომონი.** ნუთუ არ გვისმის, რა ვადაწყვები ვითარება, სრველი წუთი ახლა საუტუნის ფასი დაქვბა!





დავითი. შენ რომ გიმინო, სულ ყოველთვის გადამწყვეტი ვითარებაა. (ვადის)

**სოლომონი** (ოიანეს). რატომ გაჩუმა, ვერ წაართვა ლაზარეს სიტყვა? აღენიადავ ვუმოკრებდი სხვის სამადლოდ ნუ გაიხდი მას, რაც გეკუთვნის, მამისეულ ტახტზე დაქექი, ნულარავის შეეკითხები. ისიც თითქმის ყურს მიკვებდა, მეთანხმებოდა. მაგარა არა, არ უფიქრა ცადის საშველი, კუსას ვერავის ვერ ახწყავლი; თუ არა ძალი, ზუნება და მიდრეკილება ყოველივე ფუჭი ცდა არის. აღმათ შეფთვაც უნდა იქვას ადამიანი! ფუი! დალუბა საქართველო, გამოსწრა კუელი მეფობას და დაამცირა ერი და თავი თვისი!

**ოიანე**. გეუბნებოდით ეს არ არის სამეფო კაცია ახლა რა ვქნათ, რა გზას ვეყოთ?

**ოიანე**. თუკი მეფედ არვის იჩნებენ, კანონიერი ქვეყნის გამგე დედოფალია. წაივლეთ მასთან. მარიაში ბეკიანია, თავდადებული.

**ოიანე**. სახელმწიფო საქმეები არც მას ადარდებს. ისევ დარქვან-დედოფალი — მისი შვილებია... (შემოდან რუსი ოფიცრები და სალდათები, გზას გადაუღობავენ ოიანეს და სოლომონს)

**რეჟისარი**. От имени генерала Назарова вы арестованы.

პირველი მოქმედების დასასრული.

### II მოქმედება

დედოფლის მარიაშის ოთახი

დედოფალი ქარავს. მასთან ერთად ქარავს ანასტასია ციციშვილი, ქვრივი როსტომ ციციშვილისა, რომელი ამირეჯიბის ასული, თემურაზ II მეუღლის ანაბნულმისა და გიორგი XII მეფის სახლის მეგობარია, სახელგანთქმული მქარავია.

**ანასტასია**. ქართულსა ფერსა დედოფალს, არ შეუძლია აიტანოს მუვირება და ბუყუტედა ხაზი, თვით წარბაბი, ოქროს ქსოვილი ვერ იტყუებს მის გამორეშო შემთხვევითი ძაფის, კეთილშობილად ვერ გამოჩნდება. თინათინ დედოფალი ბავშვობაში მასწყვლიდა, შეხებოდა, მხოლოდ ეს არის ზედოვება სხვა არარაო.

**დედოფალი მარია**. და ეს ფერი უნდა მოკვდეს და წაიშალოს? ვინდა მოქარავს თინათინის გადახაზარავს? რატომა ჰქრება ჩვენი შვილების საკვირველი ნიჭი, ქვეყნისა და კაცობრიობის შესამატი კეთილი? **ანასტასია**. არ უნდა მოხდეს, არ დაუშვებს ამას ღმერთი, მისი განგება.

**დედოფალი მარია**. უპატრონოდ დარჩა ქვეყანა. ხალხმა არ იცის, ვის დაუჭროს. ცალ-ცალკე ყველა იჩემება მოთავეობას და როს გამოცდის ეამი დაღვა სულტბილობას ვერავინ ვახცდა.

**ანასტასია**. შაშვარაული მეფობა თუ კვადმედიად გაქრება, რა ნიაზია ინახით ქდომა?

**დედოფალი მარია**. ტახტპატრონობის უძველესი ადამი ჩვენი ზღლის ფაოთრით მე მომადგა, მომპაყრო მჭრა — დათბრილი თვალებით.

**ანასტასია**. ციციანოვი რუსთ ხელმწიფეს დაუნიშნა ჩვენდა გამგებლად.

**დედოფალი მარია**. ვიდრე თანხმობა არ არსებობს და არ დასდევნ პატრონის წებას — ნიფთი, სახლ-კარი, მიწა, ქვეყანა მიტაცებული ამბავია, ბოროტი კერა.

(შემოდის დავითი)

**დავითი**. დედინაცვალო, დედოფალო, რად გავაგონებოდა, ზავნა ხალხს სამეფო სოფლებიდან გადახანადის საგროვებლად. ეს სოფლები ხომ საქართველოს ტახტის კუთვნილებაა და შემოსავალი ჩემი უნდა იქნეს. რად მივიცია ამის ბრალი?

**დედოფალი მარია**. საქართველოს დედოფლობის ბეჭედი მე მაქვს აი, შეხედე (ანეწებს ბეჭედს, რომელიც მისთვის გიორგი XII გააკეთებინა) აქ რა სწერია: „საქართველოს დედოფალი მარია“!

**დავითი**. მე კი მეფობის ბეჭედი მქონდა! **დედოფალი მარია**. მერე რა უყავ, ხად წაიღე ვის ჩააბარე?

**დავითი**. ვითომ არ იცი, ჩავაბარე რუსთა გენერალს!

**დედოფალი მარია**. და მერე რათა, რატომ არ სდექ მტკიცედ შენსაზე, ვითარც შემფერის ქართველთა მეფეს?

**დავითი**. მე კიდევ ვავმეფლები, მაღე მოვა რუსეთიდან დამტკიცების ჩემი პასუხი.

**დედოფალი მარია**. რუსეთმა უკვე აირჩია თავის მთავრობა.

**დავითი**. ოთხი თაღლითი და ერთი სულელი? **დედოფალი მარია**. ციციანოვი ჩამოვიდა და აწის იქნება რუსეთიდან ბატონ-პატრონი.

**დავითი**. შენი ბიძაშვილი რომ არის, იმის იმედო გაქვს, არა?

**დედოფალი მარია**. ვინც მამა-პაპის ძირებს მოითხრის, უთვისტომობის ფხანად იყიდოს სახელს, დიდებს. მისი იმედით ვერ იქნება თვითონ სახანაც.

**დავითი**. თუ არ მოვიდა დამტკიცება, მე ავჯანყებულეებს დაუჭარბ.

**დედოფალი მარია**. თუ უნაგირზე ვერ გამაგრდი, უბელო ცხენზე რაღას შექვები.

**დავითი**. ყველაფერი მამაჩემის ბრალია, მან ჩააბარა ჩვენი თავი რუსებს, მან ვერ მოუარა მთლიან საქართველოს, რომელიც მამაჩემმა, დიდად ეგრევემ დაუტოვა შემკვიდრებოდა.

**დედოფალი მარია**. მამაშენზე ნუ ამბობ აუჯბ. სწორედ ის იღვრდა საქართველოს მთლიანობისთვის. სიძლიერისთვის. აბა მოდი, გავიხსენოთ როგორ რა იყო.

### განხილვა

მეფე ერეკლეს სამეფო პალატი. მეფე ერეკლე II ტახტზე ზის, მარცხნივ უდგას გიორგი — შემკვიდრე: ირგველი — კათალიკოსი ანტონი, თავადნი, სარდალნი, სახლუხუცესი და იმერეთის დელეგაცია. დისი-ოთოსი ქუთათელის, ზურაბ წერეთლის, პაატა შიქელაძის, სენია წულუკიძის, იოანე აბაშიძის, ჭიჭიანის, ლორთქიფანიძის, ოსტელოანის, ავალიანისა და სხვათა შემადგენლობით. შუაში სოლომონ ლიონიძე დგას ფეხზე.

**სოლომონი**. უნეტარები კათალიკოსის ანტონის და დიდებული კაბუთა ორბელიანის აზრი, დიდად მეფეო, ზეგარდმო შთავინებულა. „მეფე ერისთვის და არა ერი მეფისათვის“. ერი იმერთა ითხოვს ერთობას, ბრძოლუად ბრძანა დიდებულმა ზურაბ წერეთელმა. მითხროს გვირგვინი ჩვენი, ვაძლიერდით ჩვენიო და განცვაძლიერეთ თქვენიოთ. ციცი და მესხის

შენი, მეფეო, ვითარ მოუღო მეფობა შვილის შვილსა ჩემსა? მაგრამ ასეთი აზრი უხარგებლო და დამღუპავია ქვეყნისათვის. ქართლისა და საქეთის გაერთიანებით რა დაკარგვა საქართველომ? მოისხლა თუ არა მებაზობნობა არაგვის საერისთავოს, ან ქსნის ერისთავთა შემოერთებით? ძლიერება მეფობისა არის ერთა დაკავშირება.

(ერთხანს სიჩუმეა)

მეფე მირბაქ II. რას იტყვო, შვილო გიორგი, შენ? მირბაქი. „ხელმწიფეო ჩემო! სიტყვა ჩემი, ვხედვ იქნება მრავალთათვის წინააღმდეგი და მანც ვაგბედვ მოგახსენო. შეერთება იმერეთისა ქართლისადმი არის სიმტკიცე მეფობის. რა არს უკეთილეს, რა არს მშვენიერ ვითარ ერთობა მათა — იტყვის წინაწარმეტყველი დავითი. სამეფო ისრაელთა დეცა მაშინ, როდესაც ორად გაიყო მეფობა სოლომონისა, დაიკა საბერძნეთი, ოდეს განსქდა ორად და სამად. „მეფობა განყოფილი არა დაადგრეს, ბრძანებს მასხოვარი“.

(სიჩუმეა)

მეფე მირბაქ II. თხოვას ამას ვერ მივიღებ, მტერი მაღვას კარსა. ვერ ვავიხიდი ახალსა მტერსა, რომელი უნდა იყოს შვილის შვილი ჩემი იმერთა ტახტისათვის განსაღებულო.

სოლომონი. დილო მეფეო! მამატიე კადნიერება, მაგრამ ისევ დემუღარები და გოხოვ, ნუ აჩქარდები, უკეთუ ვერ დაშტკიცდება ერთობა და შეუდგება უწყნებსა, მაშინ უბოძე იმერთა მეფე. მსცადეთ, ამით არა დაშვებდა რა.

მირბაქ II. დესანანო, წარვედიო და იმერთა ერს გამოუტყვადეთ, რომ დავსვათ იმერეთისა ტახტზე შვილიშვილსა ჩემსა სოლომონს და ეს თავისთავად იქნება ერთობა იმერებისა და ქართლისა.

გ ა ხ ს ე ნ ე ბ ა დ მ თ ა ვ რ დ ა

იგივენი — დედოფალი მარიამ, დავითი, ანასტასია. დედოფალი მარია. შენ რაღა ჰქენი, დაუჭერე განა სოლომონს? დღენადღა ჩაგაძხლო, ჩაგჩინებდა: სდექ მტკიცედ, არავს დაუთმო, კანონიერი მფლობელი ხარ, უნდა იმარჯვო. შენ კი გაეცი იგიცა და იოანეც ჩვენი სარდალი, რუსთა გულის მოსაგებად საპურობილეს ჩაასმევინე.

დავითი. მას იხა სჯობდა ჩემი გულისთვის დაღვრილყო ქართველთა სისხლი. ხალხი ცოლო არ იყო? დედოფალი მარია. სხვის შებრალებით ჩადენილი დანაშაული მას გაამართლებს, ვინც თავს ვაწწირავს; შენ შენი თავი შეგაცოდებია.

დავითი. სოლომონი ხომ გვაპაარე, იოანესაც ისე მოექცნენ, როგორც შეშპარდენი.

დედოფალი მარია. მის დეხქვეშ მიწა გამოცლილია, ვისდა ენდობა ამის შემდეგ, რისთვის იბრძობებს?

დავითი. მე დავიბრუნებ კიდევ მეფობას, მერე მე ვიცი.

დედოფალი მარია. მაიძებლო, დავით ჩემო, დანიხსოვრე: მე ყველა ქართველ კანონიერ მეფეს ვეყვება.

სურათის დასასრული

### დარბაჯან დედოფალთან

ბატონიშვილი ვახტანგ, იოანე სარდალი დიდებულეობი.

დარბაჯანი. გარუხებულ პეტრე ციციანოსს არა, აქაურს ველარ ენდობა ადამიანი. სხვა რა უნდა ვეფერო, დედოფალ მარიამს ზიდაშვილად მოუღოს და თუ რამ შედავითი იქნება ეს თავდაპირველად მარიამს შეგებ.

I დიდებულნი. რუსი მთავრობა დიდად აფხახებს, თვით სუფოროვო, გამოჩენილი რუსი სარდალი, გენერალიზისთვის თავის ოფიცრებს ასე ამხნევებდა ხოლმე: იბრძოლეთ ისე, როგორც მამაცი გენერალი ციციანოვი.

იონანი სარდალი. ამავე დროს პოლონეთში დაშტკელ ექსპედიციას ხელმძღვანელობდა, დაარბია ქალაქებში გროდნო და ვილნო. ქალებსა და ბავშვებს დაჭრიდნენ ეგ მამაცი გენერლები (ბრონიულად) მამულის შვილები!

დარბაჯანი. იოანე! ხომ არ იცი, ციციანოვი შეგება მარიამს?

იონანი სარდალი. არ შემიტყვაო, მაგრამ კაცმა რომ სთქვას მართალი, იმის შემდეგ, რაც დავითმა ადამო მეფობა და რუსთა ხელმწიფის მოწყალეობას ელოდინება, ვიდრე სამეფოში იურთხვის მეფე, დედოფლობის ბუქედელ მარიამს აქვს და თუ წესია, ციციანოვი, ალბათ, პირველ რიგში მას მიიათნავს.

დარბაჯანი. არ იცი, რა, აღმართვი ვაგებდა, ვინ რას აპირებს. შენ მხარი დავითს დაუჭირე, მან კი ლაზარეუს ჩაუკალა ყველაფერი, უმსავსოდ გაგცა იონანი სარდალი. ჩემი გულისთვის აგანუება აწყობენო, ვითომ შენაინა ვირ-უშუაყოლად. ახლა კი ამბობს თურმე — ხალხი შემეცოდია.

მსხტანნი. რუსეთის ახალი იმპერატორი თავის მანიფესტში ხომ შეგვიპირდა, რომ არა ისედაც დიდი, საკუთარი სამფლობელოს გახადაროვლად შეგვიერთა, არამედ იქისაა წმინდა, ქრისტიანული მოვალეობა, რათა დამეღებოდეს ჩვენს ტანჯულ მიწაზე მართლმსაჯულება, პირადი და ქონებრივი უშიშროება და ყველა ერთიანად კანონმა დაიცავს.

დარბაჯანი. უარესის უარესი თურმე არ დაილევა. ვითომ მეტი უარესი რაღა შეიძლებოდა და მაგათი მეურვეობით ვარტახტებო. სიძვირე, გადასახადებო მეტი, ოქროს ფასი დავარდა, ვერცხლი ხერთოდ გაჰქრა. რუსი მოხელეები სცემენ მთხოვნელებს, ატუსაღებენ, ქრთამებს იღებენ. სოფლებიდან ოფიცრები ქალებს იტაცებენ. აწი ჩვენ გვმართებს ამოვარჩიოა ჩვენი მეფე და ვიბრძოლოთ. იმის დასაბრუნებლად, რაც ჩვენი ხელთ ჩავაბარეთ მტერს.

მსხტანნი. საქეთის მწ თავადმა შეშეცია ჩემს ძმას იულიონს მისი მეფობის მხარის დასაჭერად. მიწერეს კიდევ იმპერატორ ალექსანდრეს წერილი, სადაც ეწერა, რომ იგი უცდელამაშა შეუვანილო, ვითომცა ქართველ ხალხს არ უნდოდეს ზაგრატიონებო, რომლებიც ათას წელს სისხლსა ღვრიდნენ და პატრონობდნენ მათ. მერე რა გამოვიდა, როგორც კი ჩავიდა გენერალი ლაზარევი ინსტანში, იმავე თავადების უშრავლობამ ახლა იულიონს მიწერა, რომ მათ უცდელთა შემეფიცეს მას და რომ ისინი რუსეთის იმპერატორს ერთგულებად რჩებიან.

დარბაჯანი. ეს ამიტომ, რომ ყველა ცალკე მსმელებს, ხალხი დაიხნა, აღარ იცის, ვის მიეკედლოს. და რა გასაკვირია თუ იმისაქენ მიიწევს, ვისაც ძალას შეატყობს.

(შემოდის მსურავი)



**მოსახლეობის** დედოფალი მთავარმართველი გენერალ-ადამიანი გიგინეი (ყველა წამოიშლება)  
**დარქანდი**, „ხალხი ახსენე და ჯიხი ხელში დაიკავე“. თავალი მომბინათე და ტახტზე წამომაწინეთ. (ნახევრად მწოლიარე მიყრდნობა მუთაქებს). შემოდის პეტრე ციციანოვი — კავკასიის ხაზის ინსპექტორი, ასტრახანის სამხედრო გუბერნატორი, საქართველოს მთავარმართველი გენერალ-ლეიტენანტი).  
**ციციანოვი**, მშვიდობა აქურობახა, დედოფალი და ნათესავებო!

**დარქანდი**, კეთილი იყოს თქვენი მოზრძანება, მაღალ-ამბატებულო უფალო, უკაცრავად ვარ ფეხზე ვერ დაგხვებო, სიბერეში სწულდება შემოგჩვია.  
**ციციანოვი**, რას ბრძანებთ, ავადმყოფობა რა სახლიდოა. სწორედ იმითმ მოგინახულებთ.

**დარქანდი**, დიდი მადლობა უურადლებიხთვის, მამა თქვენი დიმიტრი მე კარგად მახსოვს, იგი ახვედ კეთილგანწყობით იყო ჩვენიან გამორჩეული.

**ციციანოვი**, მახაც ბევრი რამ მოუყოლია საქართველოზე.

**დარქანდი** მოგახსენებთ ისტორია ჩვენი ქვეყნის დიდ იუსტიციანეს დროიდან ვიდრე აქონადე სახლი, სამეფო ჩვენი, უფოთუ დაიცვა სპარსთა ტირანება, უბრძანად გავქვს სასოება უჭირბიანიხი ხელმწიფისა.

**ციციანოვი**, თავიდანვე მსურს გაგედოთ, ვითარცა კაცმა დაბრუნებულმა თავის წინაპართა საქმობაში: არასოდეს უფოლა მგალითი იმისა, რომ რუსებს დაეთმო ის მიწა, რომელსაც დაერქვა რუსეთის გუბერნია.

(პაუზა).

რაც შეეხება საქართველოს სამეფო სახლის საქმეს, ეს ძნელად გადასაწყვეტი კითხვაა. აი, მივიღე წერილი იმერეთში გადახვეწილი თქვენი ვაყის ბატონი-შვილი — თეოდოსია. მწერს, რომ მხოლოდ იგია ნამდვილი მემკვიდრე, რაც შეუძლია დაამოწმოს ყველამ — თვით დავითმაც და ხალხმაც თითოთი. და თქვენს რაგბში ამის თაობაზე არავითარი უთანხმოება არ არსებობს. ამ დროს დავითმა მოინდომა მის იმპერატორულ უფილებულსობასთან აღქვანადრე პირველთან რფიციალური წარმომადგენელი გავგზავნა, რათა იგი დემიტაციებინათ საქართველოს ტახტზე.

**მასხანდი**, მზევ ერეკლეს ანდერძით მისმა შვილემ უნდა იმეფონ ჭერ და არა შვილიშვილებმა.

**ციციანოვი**, მე არ მივიცი უფლება, რადა თქმა უნდა, და იციან რატომ? უწინარესად იმიტომ, რომ იმის შემდეგ რაც მან შეხვითა რუსეთს ერთგულეზაზე ის უკვე კვეშდარდობა და აქვს ნება მხოლოდ თხოვნა გაუგზავნოს ხელმწიფეს და არა დეპანები. თქვენ ხომ თხოვნა გავგზავნეთ. დედოფალი, სადაც მფლობას მხოლოდ თქვენი შვილების უფლებადა მიიჩნევდით, ახე არაა?

**დარქანდი**, დიახ, მოწყალეო ხელმწიფე, მაგრამ არ იქნა და არ დაადგა საშველი სახუხს. აღბათ წინანდელი მმართველები კნორინგი და კოვალენსი ამაშია ხელს ვეფოდიანენ. დიდად მადლებული და სამუდამოდ თქვენი ერთგული დავრჩებით თუ ჩვენ ჰემშარბიტას უმაღლეს კარს მიაწვდინეთ.

**ციციანოვი**, რასაკვირველია, გეთანხმებით. წინანდელმა მმართველებმა უარბაი შეცდომები დაუშვეს

ყველაზე დიდი ბოროტება მიიცი ის იყო, რომ რუსეთში მარცხმა და კოვალენსკიმ მოახერხეს იმდენი მთავრობის სენატის წინაშე არ მქონოდათ ანგარიშის ჩაბარების ვალდებულება. არც განსაკუთრებულო პროკურორი აღევნებდათ თვალს მათ ხაქმიანობას ამიერიდ მონდა, რომ კოვალენსკიმ სარფიანი ადგილები დაურიგა თავის ნათესავებსა და ადგილობრივ მექრთამე-გაიკებებს. ყველაფერი ვიცი: თავის მშა იქონიოპიური და სახაინო ექსპედისიის“ უფროსად დანიშნა, მისსწორე თი თილისის კომენდანტად. მანვე შეისყიდა საქართველოში მოსული მთელი შალი და მეფის სახალისის ნანგრევებიდან მაულის ფარბიკი შენეხას შეუღდა. ასეთი უმწავსოება აღარ განმეორდება, სწორედ ამიტომ ვარ ხელმწიფისგან გამოგზავნილი.

**დარქანდი**, კურობუელი იყოს იმპერატორ აღექ სადრებს ტახტი!

**ციციანოვი**, მთავარია ნდობა, რაც შემდეგ მოიტანს ერთგულებას, კეთილდღეობასა და მშვიდობას. ჩრდილოეთის ეს უბრწყინვალეს მშათობი, ძლიერბითა და კაცოშოვარეობით აღჭურვილი ქრისტიანული რუსეთის იმერია კაცობრიობის ამომავალი მშეა. ყველა ხალხზე ჰპოვებენ მის გამანათლებელ სისეთა ქვეშ მშვიდობასა და კეთილდღეობას.

**დარქანდი**, ღმერთო გვისმინე.

**ციციანოვი**, დედოფალი დარქანდი თქვენ რა გიშლით ბეზოს, დავუშვით, რომ გაემგზავროთ პეტერბურგს და თვითონ, პირადად აუხსენათ აქაური მდგომარეობა იმპერატორს? ან თუ გენებთ ბატონიშვილი იულონი. ჩემთან მიწერ-მოწერის გაბმას არა ხკობს თვით ეხალსო იმპერატორს. რატომ არ ენდობა იგი იქნება მიღებული დიდი პატივით.

**დარქანდი**, განა ვსაკვირია უნდობლობა? ცხოვრებული თანამუსაუდრე, დიდი ერეკლე მოატუტეს ბურნაშოვმა და გაგზავნათ, ტოტლებმა ასინასთან, ლეოვმა და თუ გენებთ პავლე პირველმაც...

**ციციანოვი**, რასაკვირველია, დიახ, ეს მართალია სამუშაოდად, მაგრამ ახლა აღქვანადრე I მინიფისტ-ში ხომ საქვეყნოდ გამოცხადება, რომ რუსებს სასოებითა და იმედით შემეფერე ქართველი ხალხი ამყრად მოტუებულად არ დარჩებო.

(პაუზა)

**დარქანდი**, ჩემი შვილების გამეფების თაობაზე პეტერბურგს გამგზავრებას დაქირდება ათი ათასი მანეთი და 40 კაცი ამალის შენახვა.

**ციციანოვი**, თუ იქ დარჩნას მოსურვევით დაგინიშნებთ პენსია არანალებ იმისა, რაც აქა ვაქვთ მამულიდან შემოსავალი. იცხოვრებთ ხელმწიფის კარზე უზრუნველად და უშიშრად. იმპერატორმა ისიც კი დამაბარა ვალდოვებ, რომ სხვა მრავალ სიკეთესთან ერთად თქვენს განკარგულებაში იქნება პეტერბურგის იქამე მოსოტროვსკის თეატრის“ ლეოვა. ეს დიდი პატივია, დედოფალი.

**დარქანდი**, ჭერ მე ავად ვარ, თქვენო მაღალ-ამბატებულება, და ასეთ ხანგრძლივ მგზავრობას ვერ ავიტან. როგორც კი სწულდება მოვერევე, აღბათ, ვეახლები მის უფილებულსობას.

**ციციანოვი**, ვიმეორებ, დღეს ყველაზე მთავარია ნდობა, ურთიერთგაგება და მაშინ ყველაფერი რიგზე იქნება. აი, მგალითად, თქვენ, ბატონო იოანე, ხომ შეეძლო სარდალ დაწარევის თქვენ წინანდლდეგ სამა-



როდეს ეხმარა? ან განა ის არ ვიცოდით, რომ და-  
ვითმა ხოლომონი გააპარა? მაგრამ არა, ერთმორწ-  
მუნე ხალხთან ლმობიერება საქირო უპირველეს  
ყოფილია. ან შენ, ჩემო ვახტანგ, შენ აქ რა გერგე-  
ბა? ავე დავითის ძმები — ოთანე, ზაგრატი და მიხე-  
ილი წაიღვენი და მშვენიერად ცხოვრობენ რუსეთს.  
შენ ვინ იციხს როდის მოგაწვევს მეფობა, ან იმ დროს  
ცოცხალი იქნება? დღევანდელი დღებია ირჩიე, ვახ-  
დი რუსეთის ერთგული, გაემგზავრე და იქ იპოვი  
დიდს ბედნიერებას, იცხოვრებ უწარუველად. კარ-  
გად და დიდის დიდებით.

პაბტანტი. მირჩევნია მიწის მუშად მოვკვედ საქარ-  
თელაში, ვიდრე რუსეთს გავემგზავრო.

სინიანოვი. ახეთი ჭიუტობა რუსის მთავრობას  
აფიქრინებებს, რომ მეფის ოჯახს პირი აქვს შტრუ-  
ლი და სპარსეთის ბაბა-ხანს, ან ლეკების ჭარს ელო  
დება. ეს კი არაფერს კარგს არ მოიტანს, მე თუ რა-  
მე დაიჭერება.

დამოკანდი რუსის მთავრობაცა და საქართველოს  
გამგებელიც თქვენა. ბრძანდებით, კიდევ მეტი —  
ქართველიცა სიხსლითა და ხორციით

სინიანოვი. კაცის უპირველესი დანიშნულება სი-  
ტყუე ყოფნა. ერთგულება და მხნეობა.

პაბტანტი. ჩემო მალა-ალმატბეულყო უფალმა! გა-  
დასახლებას გადაგვარჩინე და თუგონდ ფეხებში ჩა-  
გვიარდები.

სურათის დასასრული

### დემოვალ მარინამის ოთახი

დემოვალ მარიაში და ციციანოვი.

სინიანოვი. მახსოვს რა, რომ ჩვენ ახლო ნათესა-  
ვები ვართ თუ თავს მივცემ უფლებას, დემოვალ,  
მოგმართოთ, ჩემო დეო, მარიაში!

დემოვალ მარინამ. ნათესავობა თქვენ მხოლოდ  
წრდილობის უფლებებელსაყოფად გსურთ გამოიყენოთ?  
სინიანოვი. ყველა ქეშპირიტი ქრისტიანია, თუ-  
გინდ სხვა რაჭლის მოწინავე ადამიანი ისწრაფვის  
მთელ საქრისტიანოს დაუნათესავდეს, მთელი კაცობ-  
რიობის ოჯახის წევრი გახდეს. იგი თავისიანად მხო-  
ფელიის გამოჩენილ ადამიანებს მიიჩნევს, მათ ბაძვს.  
მათებრ იღვწის. ერთგული სიამაყე მათ ნაკლებად  
ახსიათებთ. და პირიქით — რაც უფრო ბნელია ხალ-  
ხი, არაარობაა ადამიანი, მით უფრო სურს მიტმას-  
ნოს ერთგულ დიდებას — ეს ხომ მას არაფრად  
უქდება?!

დემოვალ მარინამ. ყველა ირი გამოირჩევა რა-  
ღაც განუმეორებელი ნიჭით, ვინც ამ ნიჭს ამ ნიჭი-  
თვე ერძჳვის, ის თავის თავს უპატივობს.

სინიანოვი. არა, დემოვალ, პატარა ერები ვი-  
თარცა ნაკადულები და მდინარეები ისე მიჰაქანებენ  
თავის განსაკუთრებულობას დიდ ერებში, ისტორიუ-  
ლი ხალხების ოკეანეში და ეს სტიქიორური მიზიდუ-  
ლობა, ვითარცა პატარა წყლის დიდი წყლისაკენ,  
აღმათ უზენაესი სამართლიანობაა.

დემოვალ მარინამ. სხვა ენაზე მოსაუბრე ვერ  
ცნობს აზრისა და სიტყვის გამოხატვის მშვენიერე-  
ბას.

სინიანოვი. საუბედროდ რაღაც იკარგება, რად  
თქმა უნდა, მაგრამ ხომ იპოვება კიდევ?

დემოვალ მარინამ. ჩინ-მუნდლები?

სინიანოვი. რას იზამ, მე ფიცით შეგორკლიე რა-  
რისკაცი ვარ, ჩემთვის პოლიტიკა არის ძალიან მნიშვნე-  
ლოვანი — სიმხნევე, საშუალება — ფული ჭარის და-  
საქიარებლად.

დემოვალ მარინამ. გამოდის, მუდამ ყველაფერი  
სათვის მზადა ხართ, არაფერი შეგაკავებთ?  
სინიანოვი. ახე გამოდის.

დემოვალ მარინამ. მერე რაღაა ის, ვისაც საფი-  
ცარი არაა რა აქვს?

სინიანოვი. ჩემო დეო, მარიაში...

დემოვალ მარინამ (წამოდგება წასასვლელად მომ-  
ხედული). თავს ნებას ნუ მიტეხთ, თავად!

სინიანოვი. დედოფალ, მე მოვედი მხოლოდ და  
მხოლოდ ნათესავთან და მსურს რამოდენიმე რჩევა შე-  
ვთავაზო მას. (პაუზა)

სინიანოვი. როცა ხალხი ისეთ უმეცარ მდგომარე-  
ობაშია როგორც აქ, მისი მართვა სულ უბრალოდ.  
კორების გავრცელებითაც შეიძლება. ის ხმები, რომ  
ვითომც იმ იმპერატორმა უფლებს არ მოქცა, ძალი  
დავაცანო მეფის ოჯახის ვახსლებს მოწინააღმდე-  
გებებს, მართალია, წვრილმან უსიამოვნებას ჰქმნის,  
მაგრამ სამაგიეროდ რუსეთის იმპერატორის კაცთმო-  
ყვარების სახელს ამკვიდრებს, ნდობას ნერგავს ახ-  
ლად მოქცეულ მოსახლეობაში. თქვენ კი დემოვალ.  
გამოგატყდებით. რომ მე ამის უფლება კი არა,  
პირდაპირი ბრძანებაცა მაქვს. სულ თავიდან რუსეთის  
მთავრობას წინააწარ ჰქონდა განკურთვითი იმეთი მე-  
ფის სახლობის გადაყვანა რუსეთში. თუ დღეს ბატო-  
ნიშვილები ვახტანგი და დავითი გავგზავნე რუსეთს.  
მე უბრალოდ აღვპარულე მისი უდიდებულესობის  
იმპერატორ ალექსანდრე I ნება. თქვენ კი გირჩევთ,  
ნუ აპყვებით ქარაფშუტა პატივმოყვარებას, რომელ-  
ნიც, საქმე საქმეზე როცა დგება, შიშობა კარგიანს-  
ტები, ან მოლაუბებები გამოდგებიან ხოლმე.

დემოვალ მარინამ. თქვენი სიტყვებით ყველა  
სამეფო სახლის წევრი რუსეთში იქნება დადასახლ-  
ბული და მათ რიცხვში მტე?

სინიანოვი. ჭერ ერთი, რომ თქვენ წარმოშობით  
ზაგრატიონი კი არა ციცივილი ხართ, მერე — მეფე  
გიორგი XII ქრთვი, რომელიც პირველ და უერთ-  
გულეს ქვეშევრდომად ითვლება რუსეთის ტახტის.  
ახლაზარცა ხართ, ამავე დროს წვრილშვილის ერ-  
თადერთი პატრონი, ყველაფერი ეს, ვფიქრობ, სათა-  
ნადო დაზმარების ვითარებაში, არ უნდა დარჩეს ყო-  
ველად მოწყალე მისი უდიდებულესობის მიერ შეუ-  
ყნარებელი.

დემოვალ მარინამ. იმ დღიდან, რაც რუსეთმა  
დაარღვია თავისავე პირობა და შემკვიდრე დავითის  
თავდასარცა რუსთა მმართველობა დაგვაძალა, აღარაფ-  
რის იმედი და აღარავის ნდობა აღარ არის ამ სამე-  
ფოში.

სინიანოვი. რომელ სამეფოში, რომელიც აღარ  
არსებობს?

დემოვალ მარინამ. სამეფო იმ დრომდე არსე-  
ბობს, რა დრომდეც მას ჰყავს დამცველი.

სინიანოვი. მერე ხად არაა იხინი?  
(დემოვალ იმ პასუხობს)

სინიანოვი. ყველამ თავს უშველა და ჰკვიანუ-  
რადც მოიქცა. აბა რა, ლიტონ სიტყვას შეეწირონ  
თვალდახუტულნი?



დედოფალ მარინამ. რა გავით მზედელელობაში? ცინცინოვი. კარგად იცით, რაზედ ვამბობ... კიდევ ერთხელ შეგახსენებთ, ახალგაზრდა ხართ, წერალ-შეიღბს დედა...

დედოფალ მარინამ. რაც უფრო მეტი გვაყვს შეიღებო, მით მეტად გვაყვარს სამართალი, ადამიანი... ცინცინოვი. ჩემი რჩევაა ნათესავური, მეგობრული და თუ გნებავთ გაფრთხილებაც. უსაგნო და ფუჭ ახრებას წეს გადაწყვეტიბთ. როცა დიდების და გამოჩინების შესაძლებლობა არსებობდა — კანონიერად და უპაიროდ ყველა იბრძოდა გვირგვინისთვის ახე თუ იხე. ახლა კი, როცა პასუხია საგები, თქვენ რაად იხეუბთ უბედურებას, სხვისთვის გამოცხადებლად მარყუხუხი რადა მყოფთ თავსა? როგორც უთქვამს დიად რუსთველს „საცა არა სჯობს გაცელა სჯობს“... უკეთებად ვერაფერს გეტყვით. კარგად მენახე, დედოფალი, გეშვიდობები.

(გადის)

დედოფალი მარინამ. რისთვის მოვიდა, ვამაფრთხილება ნათესაურად თუ დაუნდა, ყურადღება დამოხლენდა, აზრი გადაწყარა? დავითი და ვახტანგი გავაჯენს, ქარი ჩემია. იქნებ მართლა იმპერატორს მივწროს თხოვნა — რომ დამტოვოს? ესეც ხომ მისრდება გაშუამდგომლებო? მერე სამეფო, საქართველო ახე უპატირონდ უნდა დავტოვო? არადა ჩემ დედოფლობას, ჩემ კანონიერ დანიშნულებას არავინა სცნობს ორიოდ ჩემი ახლობლის გარდა. არაა თუ არ ვაფთხედ, ყურადღება არ მივბეჭადი — ვერ რას ვაწყაყობ, ჩამოჰკრა ეამბა, დრო აღარ ითმენს. ნიკო ნიკოლოზ!

(შემოდის ნიკოლოზ ხიმშიაშვილი)

ნიკოლოზი. გისმენთ, დედოფალი!

დედოფალი მარინამ (თან წერს, თან ლაპარაკობს). ჩემი ძმა უნდა მოიყვანოს და ახლან ორბელიანს შეატყობინო, ხეცურეთში გავაჯენოს კაცი ვადილასთან დაუყოვნებლივ.

(ნიკოლოზი გადის)

დედოფალი მარინამ (შეწყვიტა წერა). იქნებ გავაჯენო? არც არავის მოუვა თავში, რომ აქ მე მიდევს ვალი უპატრონო უბედურს ამ ჩვენ ქვეყანას? დავინიშნო პენსიები და მოვუარო ჩემ შვილებს? რაც მოთავარი, საქართველოს ხომ მაინც არაფერი ეშველება. ჩარი არა გვაყვს, არც დამხმარე, არც ვინ მოხარჩელე შეიდა ამხობის წამოსაწყობად. მთებში გავიხიზნო, როგორც ჩემი ერთგული ფშავ-ხევჭურები მირჩევენ დე იქიდან შემოვუტეო?

რად მიხედოდა ასე პირდაპირ, ცხარედ შევხვდი ციციანოვს. ზაკვა ზაკვით თუ დაიძლევა... ვერ მოვიბიძგი, ვერ მოვიტერი ჩემ თავს, ავდელოდა და უნებურად გულში რაც მაქვს გამოვუტყვი. მაინც უნდა გადავწყვიტო, რადაც ვიღონო. გვეყო, რაც ვიჭიქით გულხელდაქრებით. ვიდრე პირისპირ არ დავგება უბედურება, თავის გაყინულ ხელს არ შეახებს, ადამიანი ხელ უხაფიფტლო იმედს უხობს, შეთხზულს იჭირებს, როს დღენიადაც სინამდვილე სხვას ეუბნება.

(შემოდინ დავით ციციშვილი, დედოფალი და ნიკოლოზი) ძმა, ასლან ორბელიანი, კალატროვი და კარაიოვი (ასლან ორბელიანს) რამდენაა რუსების ჩარი?

ასლან ორბელიანი. ტურქოვის გრენადერთა პოლკი. 8 შტაბ-ოფიცერი, 28 ობერ-ოფიცერი, 54 უნტერ-ოფიცერი, 24 მუსიკოსი, 800 მეტი ხალხი.

4 ზარბაზნი, 68 კანონი, 162 ცხენი, 41 მარხილი, 4 ჩინოვნიკი, სულ ათამამდე კაცი, ორი მუსკეტერი, ბიხის პოლიც კორხა და თელავში და ერთი კასაკო: ლეონტიევის მეთაურობით.

დედოფალი მარინამ. ჩვენა?

ასლან ორბელიანი. ჰერჯერობით არც ერთი კაცი, თუ არ ჩავთვლით ჩვენ ქალბოხას.

დედოფალი მარინამ. მამო საქართველო?

ასლან ორბელიანი. ხალხს ფეხზე უნდა წამოყენება.

დავით ციციშვილი. ბატონიშვილი აღარავინ დარჩა, თიშურაზიც გაიქცა წუხელ, თუ თავადები შეიკრებიან, ხალხს დარჩამავენ? ამას დრო უნდა...

დედოფალი მარინამ. დავით, ხსწრათვალ ფშავში გავაჯენთ კაცი (აძლევს წერილს). ერთი წუთით გადადებთ არ შეიძლება. ახლა აქ იყო ციციანოვი. მათ სურთ მიხასთან გავაჯნოროს, გავაცამტვეროს.

დავით ციციშვილი. დაო, მარიამი იქნებ მივენდოთ ხედ, შენი გადახსნება რომ სდომოდათ შენიდან დაწყებდნენ, რა დააკეზდათ.

დედოფალი მარინამ. მარტო ჩემში და ჩემს ოჯახში არ არის საქმე.

დავით ციციშვილი. როგორ, შვილები არ გეცოდება?

დედოფალი მარინამ. ყველას შვილები! აი, ჩემ ფული (კალატროვის), იშოვნო უნდა ცხენები და კარტები შენ კი, დავით, სურამს დამხვედები ერთგული ხალხით. დროს წინაღობით შეგატყობინებ.

ციციანოვის სხალი

ნახევრად ქართულ ყაიდაზე მორთული ოთახი. ხმალ-ხანჭალი კედელზე, ტახტი, ხალჩები, ალექსანდრე I სურათი, ევროპული საწერი მიგოდა და საეპიტელი. ციციანოვი, გულრული ლაზარევი და ოფიცერი. ციციანოვი რალაცს წერს.

ლაზარევი. პირდაპირ ვახოცარია, ქართველებისთანა უდარდელი და დაუდევარი ხალხი არსად მინახავს, სულ ოდნავი კეთილდევობა მთლად ავიწყებდა ვახაპირსა და კარგავენ ყოველგვარ სიფრთხილეს.

ციციანოვი. ზოდა ეს ხასიათია გამოსაყენებელი. ასეთი ხალხის მოხუციდა უფრო ადვილია, ვიდრე დაშინება. მოთავარია, როგორც მინი ულდებულებოა იწერება, არახვზის არ დავუშვათ ერთი აზრი იქონიონ, პირი შეიკრან.

ლაზარევი. აქაურები იმდენად გაუზრდელი არიან, რომ ბატონიშვილებს უხარალო გლეხებში ვერც გაარჩევენ.

ციციანოვი. მართალია, გენერალო, აქ გლეხებიც ბატონიშვილებს ჰგვანან. თუმცა ბატონიშვილები დავითი, იფლონი, იოანე დიდად განსწავლულნი არიან. სპარსული, თურქული, ლათინური, რუსული ენები.

ლაზარევი. დავითი ორი წელი რუსეთში გახლდათ. თქვენო მაღალდამტებულებავ.

ციციანოვი. ივან მტროვიჩი! რუსულის გარდა თუ იცით სხვა რამ ენა? თქვენი ორი წელია აქ ბრძანდებით, ისწავლეთ კია ერთი ქართული სიტყვა მაინც?

ლაზარევი. რაში მგირდება?

ციცინაშვი. ხაქირა, ფრიად ხაქირო. აი, ახლა მოყვანენ ფშაველ გადილის, მე მას დავკითხავ, თქვენ კი ვერაფერს გააგებინებთ.

მუხომცარი. თქვენო მაღალმატებულებავი შემოვიყვანო?

ციცინაშვი. ჭერ დაყენეთ დარაქები ჩემს ოთახებში, ფფიქრობ, მისი დაპატიმრება დაგვიკრძალავს, კალატოზის დამიასხეთ, მერე გადილა შემოუშვით, შემოვიყვანეთ.

მუხომცარი გისმენთ! (ლაზარევი და ოფიცერი გადინ. შემოდის კალატოზი)

ციცინაშვი. შედი ტახტის ქვეშ, თუ გაქიუტდა და ხაქირო ვახლე, გამოხვალ და პირზე დაადგები.

პალატოზი. უარს ვერ იტყვებს, როგორ გაზედავს? აღარაფრით აღარ გაუშვით, თორემ...

ციცინაშვი. მიდი, შეძვერია!

(კალატოზი ძვრება ხალიჩავადღარებულნი ტახტის ქვეშ, შემოდის გადილა გოლიათის აღნაგობის ფშაველი)

გადილ. გამარჯობა, ციციანოვი რისთვის მომიხმე? ციცინაშვი. შენ რიდასთვის ჩამოსულხარ თბილისში?

გადილ. მარილის სასყიდლად. ციციანაშვი. სხვა არაფრისთვის?

გადილ. იქნებ სხვა რამისთვისაც. ციციანაშვი. მოად, ნუ დამალავ, ტყუილის თქმა ახა რა ვაქცობადა.

გადილ. ხა! ხა! ხა!

ციცინაშვი (გაბრაზებული). რაზე იცინო?! გადილ. ვაქცობაზე გეცინება.

ციცინაშვი. შენი სიცოცხლე, ფშაველო, შენს სიმართლეზე ჰყიდა. თუ არ იტყვი მართლს, მე შემიძალა ვუბრძანო და აქვე თავი გაგადგებინონ.

გადილ. მეც ლაჩარი გამოვდგები, არაფერს ვიტყვი და თავს მოგაკლვენივით.

ციცინაშვი (დგება ფეხზე, უახლოვდება გადილს დაღყავებთა და ღმილით ეუბნება) შენზე ბევრი კარგი მხენია.

გადილ. მეც გამოვია შენზე ბევრი ჩამ.

ციცინაშვი. რა გაგვიკა?

გადილ. ამბობენ, რომ მხენ ხარ, მაგრამ...

ციცინაშვი. რა მაგრამ?

გადილ. მხნობაც არის და მხნობაც...

ციცინაშვი. თქვი, ჩემო მეგობარო, ჭავრი ნუ გაქვს, არას ვაყენებ.

გადილ. მიმინო მხნეა, მაგრამ ყოველთვის რაღაც მიწით მოქმედებს, ან სილადე რად უნდა ჰქონდეს? სულ პატრონის წაქეზებას ელოდება. ძერხს კი იმაზე მეტად არაფერი ახარებს, იროა შეჭერას მაღლა ცაში, გადაყურავ-გადმოყურავდეს და ზეადაგი ცად დაინახოს.

ციცინაშვი. იცი რა, გადილა, შენისთანა ვაქცაღყები მჭირდება, მოდი ჩემთან დარჩი, კარგ ჯამაგირს დაგინიწნავ, ოფიცრად გაგხდი.

გადილ. ეი, ციციანოვი შენ არ გეყოფა ბაგა-ბაგა რბენა, ახლა მეც გინდა გამოსულლო.

ციცინაშვი. კარგი, კარგი! როგორცა გსურდეს. ჩემო უშუალო მეგობარო. სიმართლე კი უნდა გვიბნარა. შენ თუ დედოფალ მარიამს პატივსაც სცემ, განა მე მისი ბიძაშვილი არა ვარ, განა მე ცუდი მინდა მისთვის? ვილაყებებს სურთ გადაიბირონ, შეტდომოში

შეიყვანონ. ჩვენი ვალა სწორ გზაზე დავუდგინოთ ამაში შენც უნდა დამეხმარო, თორემ რუსეთის მთავრობის განაწინებას ბევრი არაფერი დაჭირდება. იმ დიდ პენსიასაც დამკარგავს, რომელიც იმერატორმა დაუნიშნა წვრილშვილსაცა და მასაც. ხერხიანად გამაგებინე ერთი მიანიც რას ფიქრობენ, რად არ ანებებენ ქვერც ადამიანს თავს, მიანიცა და მიანიც უნდა დედუნა?

ადილ. გულთმისანი ხომ არა ვარ, ციციანოვ, მე, ერთმა გულსაცა, რა ვიცი საქართველოს დედოფალს რა სურს, თან ვინ რასა ჰფიქრობს?

ციცინაშვი. გულთმა მერა, რომ შენა და დედოფალი საჩხაბავს არაფერს აპირებთ, მაგრამ თუ გაჩვევით არ შეცოდინა რაშია საქმე, როგორ დავებმარო? მე შენ ვეტივი ამათ რამეში დააქვრებ?

გადილ. ამათო, ციციანოვ, ვინ არის ამათ? შენ მაგითვე უფრო მაგათი ხარ!

ციცინაშვი. კარგი, მაშ, გადილა, რახან ჩუტობი აი, ვნახთ ახლა რაღას იტყვი? კალატოზი!

(კალატოზი გამოძვრება)

გადილ. მერისა ეს ვირთხა სიდან გამოძვრა? პალატოზი. გეყოფა, გადილა, სთქვი სიმართლე!

მე აქ შენ გამოსატეხად ვარ, ახა, შემომხედე, არ გაგონდებ? შენ ხომ გუშინ დედოფლის გვერდზე მხანებ, ამის შესტყუბინებლად როცა მოხვედი: ყველაფერი მზად არის გასაქცევად, კუთხიანი ჭორები გამზადებულად არიან და ისინიც, იქ მზად არიან მთებში გასამგზავრებულად.

(პაუზა)

გადილ. ასაც შენ ამბობ, სისულელე და მონაგონია, ვერც მიცნებარ და პირველადაცა გხედავ. შენ რომ კარგი კაცი იყო, ტახტის ქვეშ რა ვინდაა მა? (გაიწივს კალატოზისაკენ. შემოვარდება რამოდენიმე გრენადი, კონდაბებს დაუშვინებ სურვილად და შეკრავენ გადილს) ვაჰმე! რატომ არ მაქვს ჩემი უტყუარი ხმალი! აფერუმ შენს ვაქცობას, ციციანოვი!

(ვაკყავთ. მათ შორი-ახლოს მისდევს კალატოზი) ციციანაშვი. რუსთა ქარის ხარდალს, გენერალ-მაიორ ლაზარევის თხოვეთ!

(ალაგებს ავექს, რომელიც ბრძოლაში მიიყარ-მოიყარა. შემოდის ლაზარევი)

ივან პეტროვიჩი! ხვალვე უნდა გავახანლოთ დედოფალი მარიამი --- ბუგრატიონთა მიდრას უქანსენლოთ თავი წაყვარათ.

ლაზარევი. დიდხანია ამას ვამბობდი.

ციცინაშვი. იმერატორის მოგვიწოდებს, რაც შეიძლება მშვიდობიანად მოვხდინოთ ეს გასახლება. მარიამის მგზავრობას ზეიმის იერი უნდა მივცეთ. თქვენ, გენერალ-მაიორო ლაზარევი! წარუდგებით დედოფალ მარიამს სააღლუმო ფორმაში. ასევე სააღლუმო ფორმაში იახლეთ ივერის პოლიც კაპიტანი იაკო მოვი, შტაბს-კაპიტანი ხრუსტალიევსკი, კვარტრემისტერი სუროკოვი, სოტნიკი კრიშვი დილადარიან მიხვალთ სახანოლთან მუხიკონებთან და რი ბატალიონის თანხლებით. თაღარევი ამ საღამოსვე დაიბირეთ, შემკარით ვველა გზები და უთვალთვალთ სახანოლს, დღითი კი, ვიმეორებ, შეჭვარეთ ხალხი, ყვავილები, მუხიკონები, სიმღერა, წირვა-გადასახლება უნდა იქცეს დღესასწაულად.

სურათის დასასრული





დედოფალი მარია, ზურაბ ივანგული, კალატროვი.

პალატორევი. ცხენები და კარტები მზად არის და დგას განჯის კართან.

დედოფალი მარინამ, გადილა რატომ არ გამოჩნდა, რად იგიაინებს?

ზურაბ ივანგული. იქნებ ელის შემოღებებს? დედოფალი მარინამ, არა, უნდა მოსულიყო, ასე დაითქვა.

(შემოდის ახალგაზრდა) ახალგაზრდა, დედოფალი, არ გამოიშვებს, ძლივს გამოვახსნარ...

დედოფალი მარინამ, როგორ? რა მოხდა? მოხვედრის უფელი!

ახალგაზრდა, გაველ თუარა შევიჩეხე რუსთა უარაულს, არაფერი არ უქობხვებ მხოლოდ თვალი გამომაყუდეს, ავლაბრის კართან მისვლისას კი შემოგხვებინეს, ვინაოც ცხენები. ვერარა ვუთხარ, მამინ წამართვეს ექვსივე, შემოდანაც გადმომაჩინეს, დაკვება მომინდომეს, მტკვარში გადავხტი და კრუტელებში თავარგული გამოველ ნაირს.

ზურაბ ივანგული. მაშასადამე რუსი მმართებლები მიხვდნენ ჩვენ განჯისხვას, დავანებოთ თავი.

დედოფალი მარინამ, უშეხდრო ცხენები მოპარული ეგონებოდით.

(შემოდის ნიკოლოზ ხიმშიაშვილი) ნიკოლოზი, გადილა დაუპატორებიათ, დედოფალი.

დედოფალი მარინამ, ვინა თქვა, როდის? ნიკოლოზი, ჩვენა მტოვარმა.

დედოფალი მარინამ, იქნებ ცდება? ნიკოლოზი, საუბედუროდ სიმართლზე, მე შევაპოწე.

(დედოფალი ჩამოვდება სასოწარკვეთილი) ზურაბ ივანგული. უველა ჩვენი მცდელობა უბედურების მეტს არას მოვცატანს.

(დედოფალი აფეულვებოლი დადის, იწყებს ნივთების ჩალაგება-ჩაყრას ზანდუკში, მფარაშში).

დედოფალი მარინამ, ნიკოლოზ, ანასტასიამ მომიშალეს ბავშვთა ხაბაი, თბილად ჩააცვან, არ ატიროს, აქ მომიყვანონ... არა, არ გინდა, მოიცა ვერა.

(შემოდის ასლან ორბელიანი) ასლან ორბელიანი, რაშია საქმე, რატომ ალაგებთ ხაბაი, დედოფალი?

დედოფალი მარინამ, არ იცი განა? ფშავ-ხევსურეთში მიმყავს ბავშვები.

ასლან ორბელიანი, ვინ გამოყვებათ, თქვენ ხუტუბ ხართ, ახხელა ოჯახით რა შეგიძლიათ?

დედოფალი მარინამ, ოთხოდ კაცი თანახმა გამომაცილონ, წამოდი შენაც.

ასლან ორბელიანი, როდის? დედოფალი მარინამ, დღეს, შუალამეს.

ასლან ორბელიანი, თუ მთელი მეფის ოჯახი აქედან გადაახლდა, თქვენი ცხოვრება რაღა იქნება საქართველოში? თავს რაზე სწრაფთ და ჩვენც უველას გავუბედურებთ, დალუპავთ ბავშვებს!

დედოფალი მარინამ, სიკვდილისათვის იცოდებთ ბავშვებს? მათ მონობისათვის რატომ იმეტებ?

თუ დაეკარგათ გონიერება, დაივიწყებ მოვალეობას, სინდის-ნამუსის და სოვლით, რომ უველას გლუმბეჭდვასობით და გაუბედურებთ, რაღას უდებხართ, ვაჭკიცებო. აიღეთ ერთხან მანჯალი, მერტემ თოფი, მოკალით, მესროლეთ!

ზურაბ, შენ წაიყვანე მამინ ჩემი ორი ძე ილია და გიბრაალი, დამალე ისინი შენს სახლში, იქნებ შეცვალარს მდგომარეობა და მერტე შესაძლო გახდეს მათი სახმე გაწავანა.

ზურაბ ივანგული. თქვენ განდათ სულ დამაქოლოთ!

დედოფალი მარინამ, არაფერი მოვიცა, ზურაბ, ნუ გეშინია, ვინ გაიგებს. აი, წაიღე, ათასი, ორასი ათასი მანეთი...

ზურაბ ივანგული. საქმე ფულში არ არის, არ შემოძლია...

(შემოდის ეგნატე იოსელიანი, დიაკვანი) ეგნატე, დედოფალი, წაიღეთ მწუხრზე?

დედოფალი მარინამ, განა ახლა ლოცვის დრო მაქვს? დავიღუბე მთელი ოჯახით, ჩემი მოცილებით.

ეგნატე, ეს არ არის ბრძნული საქმე... დედოფალი მარინამ, რატომ? რატომ? თუ წაველ ფშავი და რამ ვილონე, ნუთუ თქვენ გვერდში არ დამიდგებიან?

პალატორევი. ეგ არ მოხდება, დედოფალი, გადილამ გაგვცა.

დედოფალი მარინამ, გადილამ გაგვცა? ვინ ამბობს ამას, ეგ სიცრუეა! გამცემლები თქვენა ხართ, თქვენა ახლა როდესაც გადწურა უველა იმედო, როცა მოლიანდ საქართველო განსაცდელშია, როცა მოყვარედ მხოვლი მტერი თავის ბორტს სახეს არ მალავს, როს თვალებიდან ნელა-ნელა გვეცლება ლიბერი, მე, საქართველოს დედოფალს, სამეფოს კანონიერ გამგებს გვერდს არ დამიდგებიან?

ოთხი კაციც ვერ მომინახავს, რომ სამშობლოსთვის, მეფობისთვის თავი გადადოს. ვერ გამოვიცა ასე მალე რაღაც ხუთ წელში, სად დაიკარგა გმირთა დიდება? მეფე ერთკლე — ზღები ველა ნათელაშვილი, ხელონანი დერსრეშვილი თავის ამქართ, ჩვენი ივანე ახაშვი შევანადასთან, არაგველები, დავით მარჩბელი მსახიროელი, რომელმაც სამშობლოსთვის სიკვდილიც კი ერთ დიდ სახობად წარმოაჩინა. რა ნიაღვარმა ედამა იგი — ძირმტკიცედ დგომის სულისკვეთება. რამდენიმე წელიწადში გადაგვარდეს მთელი ქვეყანა? უწინამორბედლო დამოკიდდროს მხდობის სახელი? თუ, მაგ კაცობაში მაგ სიცოცხლეს რაღა მავანი შემამოშავალი ისტორიის მწვერლოდან გადმომხვდავს, რა სახაცილოდ მოგიჩვენება თქვენი ვენახანი. მა, კიდევ ერთი ათეული წელი იცოცხლოთ, სტომაქს ახუვეთ, თაფლუბი სვით და დიპლომა იჭედო ბუბართან, მერტე რამე სნეულებით მიეხაროთ მიწას ქართველსახს. მიწას, რომელაც არ დაივიციო, მიწას, რომელაც აწ კოლხობად შეგინაწევრებთ — შეთვისებთ კი ვერ შეგთვინებთ ჩვენი მიწა, დედა ურველის. იგი სიწმინდით, სილამაზით, ნოყიერებით მით განირჩევა, რომ ურველი მისი მუჭა, მუჭა ფხვიერი არის კაცურად გატარებული სიცოცხლის ფერფლი და იმ ფერფლსაც ხელახლად იხადებთან ვედაკუბი და არ დაჩრებთ. თქვენ კი, აღბათ, ის გირობი ხარც ტალახისგან გაქვავებული, კვლავ რომ მოსულა შტარიალებით.



გამშორდით, წადით არ დაგინახოთ ჩემმა თავლებმა. (ყველა გადის, ნიკოლოზის გარდა, რომელიც მუხლებზე დახოქილა და თავი ჩაუქინდრავს).

**ნიკოლოზი.** თქვენი ძმა დავითი თავისი ხალხით გველოდება სურამში, დედოფალს.

**დედოფალი მარინამ.** რომ აღარ ჩავალთ, ხომ მიხვდებიან.

**ნიკოლოზი.** კიდევ არსებობს საშუალება, ქალაქობით რომ გავცვალოთ აქაურობას.

**დედოფალი მარინამ.** წადი, ნიკოლოზ, დამტოვე მარტო — მინდა ვილოცო.

(ნიკოლოზი გადის)

უნდა დავწვინარდე, დავიბრუნო სულის სიმშვიდე. მთელი ცხოვრება, ყველა ნაბიჯი ხედისა და უხედლობის გზავსაყარად შემომეფეთა. „უნდა გამპარადი, მოგმზადო ყველაფრისათვის“ — მეფე გიორგი მეუბნებოდა. ყველაფრისათვის? — მაინც რისთვის? რისთვის? რისთვის? ბაგრატიონს ათასწლოვანი მეურვება უქვალად გამქრეს, საქართველოს წარბოცობის თავისუფლება?! ამას უკვე არაფერი არ ეშველება... დედოფალმა ქეთევანმა ჩერ კიდევ ახალგაზრდამ ახარის იცხა და მამაკაცთა მხედრობის აუყოლია. მე კი, მე ოთხიოდ კაცს ვერ მოვუყარე თავი, (პაუზა) ვერ ვუდღოფულე. დედაც, ქეთევანი ანგელოზისა ნაწმა ხულმან შენმა დაანთო აღი საუქული მწუხარებისა. შენგან ნარნარისა ქართლინისა სულისა, შემწყალებ, რომელ ვერა ვნახე ასპარეზი რბენად ბრძოლისათვის. მომეც ძალი შენი, სულთქმა ჩამიდგი, ვინძლო როგორმე დაგემოწაფო.

(მიდის წმინდა გიორგის ხატთან და უხმოდ ლოცულობს დაჩოქილი).

(შემოდის ნიკოლოზ ხიმინაშვილი, ელოდება სანამ დედოფალი არ დაამთავრებს ლოცვას)

**დედოფალი მარინამ.** რა მოხდა, ნიკა?

**ნიკოლოზი.** რუსთა სარდალი ლაზარევი, ოფიცრებით ერთად მოვიდა. სახალტეო რუსთა ქართი არის გარშემორტყმული. საიდუმლო გვირახიდან შეგვიძლია მოვხვდეთ რიუჩე, იქ კი ცხენებით გველოდებიან. გართიარეუ მსხეთას ვიქნებით, დაბინდებამდის ნიციფორე მღვდელთან დავრჩებით. შუალამე რომ გადავა სურამში ჩავალთ.

**დედოფალი მარინამ.** რაზე მოსულა გენერალი?

**ნიკოლოზი.** გამგზავრების შესახებ თუ სურს შეხვედრა. დაიწიებით მოითხოვდა, ახლავე აცნობეთ დედოფალს ჩემი მოხვალა...

(შემოდის ლაზარევი თარჯიმანთან და რუს ოფიცრებთან ერთად)

**ლაზარევი.** Оставьте нас наедине с королевой.

**თარჯიმანი.** სარდალი ითხოვს, დედოფალთან მარტო დარჩენას, ვითოვთ ყველას გახვიდეთ.

**დედოფალი მარინამ.** გენერალს, თქვენ თავს ზედმეტ უფლებას აძლევთ. აქედან არავინ გავა, ვიდრე მე ამას არ მოვისურვებ!

(თარჯიმანი არ თარგმნის)

**ლაზარევი.** Я пришел исполнить Высочайшее повеление: для собственного ея и всей Грузии

спокойствия царица Марнам с семьей должна сегодня же оставить пределы Грузии.

(თარჯიმანი თარგმნის)

**დედოფალი მარინამ.** ეს ვისი ბრძანებაა? **თარჯიმანი.** მისი უდიდებულესობა იმპერატორ აღეკსანდრე პირვლინსა.

**დედოფალი მარინამ.** მაჩვენეთ იგი! **თარჯიმანი.** Королева хочет взглянуть на царский раскрипт.

**ლაზარევი.** На этот раз я исполняю приказ наместника Цицианова.

(თარჯიმანი თარგმნის. შემოვარდებიან მარიამის უფროსი ბავშვები თამარი და გაბრიელი)

**თამარი.** დედა, დედიკო! რაშია საქმე? (შემოეხვევა)

**ბაბრიელი.** რა უნდათ ჩვენგან? (შემოეხვევა)

**დედოფალი მარინამ.** რატომ არ გვინათვ? ამდენ ხანს რას აკეთებდით?

(შემოდინ ანასტასია და მსახური ქალი — ეტყობა, რომ ბავშვებს მოსდევდნენ)

**ანასტასია.** გამოეპარნენ, დედოფალს, ვილაყ უხერხია ჩააგონათ, გვახსახლებნო თითქოს ყველას...

**დედოფალი მარინამ.** ვინ ვიხიბრათ, შვილებო, არაფერია, რუსთა ხელმწიფეს რაღაც ქვალდღი მოუწერია, რუსეთიდან თქვენი ბიძების წერილებიც მოსულა გუსინ.

**ბაბრიელი.** მაშ რატომ დგანან ჩვენ ფანჯრებთან თოფიანი რუსთა ხალდათნი?

**დედოფალი მარინამ.** აბა, ახლავე წადით, დაწექითი ამ საქმეზე ხვალ დილაზე ვილაპარაკოთ. (თამარი.) ჩემო კუდრაქავ, ნუ გამბარაზებ, ილოცე წუნხარად, შენებურად და დაიძინე, დაგვისმარება გაფორქქნილი ია ლურჯთვალა, ან საქართველოს ღამაში გერს, რომლის მოპარვას შენ აძირებდი. ის შურდული რითაც დავითმა სძლია გოლიათს, სოლომონის მართლმსაქულებს სასწორი ძველი და მისივე ტახტის ბურჯი — ლომი ამაყი. ჩემო ჭიბრიალ, შენ ხომ დიდი ხარ, შენ თუ ასე მოიქცევი, მაშ პატარები რაღას იზამენ? უნდა უურები ავიწიო, ანუ დაგქორტო. (ეტყობა) ანასტასია, საყვარელო, სტუმრებს მივხვდავ და მალე მოვალ. (ანასტასიას გააკაეს ბავშვები) ხვშეებს ძილს ნუ გაუტებით და დილით ადრე წამოიყვანენ. მე კი სატახტო დარბაზში დამელოდოს, გენერალი, ვიდრე სამგზავრო მოვემზადები, სოლომონ ბრძანება მომბრძანოს ციციანოვს, როგორც შემფერის კანონის მქონე ყველა ქვეყანას. თვით წამოციხობს ციციშვილმა — ციციანოვმა... თუმცა არა, არა! იც მონაზე უხედურია: მონას იმედი მაინც რჩება თავისუფლებას, ამას კი სული სამუდამოდ გაუიძულე აქვს. დედაც — დედა. თავისი შვილი ვანდგომილც კი მისთვის ისევე ძვირფასია, როგორც ის, ვინც აიავადე აპურებდა სისხლს მის დიდებას. რუსი სარდალი დამელოდოს! ექვს წარს როცა ჩამორტყნის ეს საათი მათი ნაჩუქი, მე შუად ვიქნები, ცოტა დრო დარჩა, უკვე თენდება, დამტოვე მარტო.

(ყველა გადის).  
 ოო! რა ძნელი გადაწყვეტილ საქმეს კიდევ მტერი თუ გაურჩდა შენს გუნებაში. ვითომც იგი მცირე არის, შეუძნეველი, მაგრამ ყველდ მოძრაობას ხუნდად ედება, აფერხებს და ტიკვილს გაუენებს. თუ ვანი-

ჩახე უკუგაღებდა სწორედ მაშინ დაგანახებს ბუნებრივ რუსხმულს, ახალ სათავის გადაღებებს რაც არ მოი-  
თხოვს. ის აწრი კი ლოდით გაწევს, რომ ყოველივე  
შეიძლება აღარ მოხდეს თუ არ ისურვებ, რომ უყე-  
ლაფერი შენს ნებაზეა ვით ძარღვეზე დაკიდებული.  
ვინდ მორიდებით ჩაბრუნებ დაშოშინდები, ვინდ  
ბულიან ერთად ჩასწყვიტავ და დაიშორებ. და ეს  
სუკმანი თითქოს უენო, გამუდმებით ყურში ჩაგძახის,  
რომ კიდევ გვიან არ არის, არა! ბოლო წუთამდე!

(პაუზა.)

აღლო ქვეყან, წამებული ნარნარო სულით, ოღონდ  
ნუ მეტყვი — არასოდეს ვიყოყმანია, ნურც იმას მე-  
ტყვი ტკივილისა არ გეშინოდა.

გჩებეს, გჩივანს, ცეცხლი შეგინთეს: თუმც მოვე-  
ლინე საქრისტიანოს ხატად, ჩირადნად, ქართველის  
გული დღესაც იწვის. იმავ კოცონზე, ჩემი ტანჯვა შენ  
დიდებულ წამებასთან რა სათქმელია, მაგრამ მაინც  
აღამიანი აღამიანის სარკე უოფილა: მზეს ყოველთვის  
შესწევს ძალა მთვარედ გვენახოს, გარნა მთვარე  
მზეს ვერასოდეს დაემსგავსება. გხედავ და მესმის შე-  
გონების იგავე სიტყვები. „მტკიცედ დეგ!“ — რაიცა  
უთხრა დიაკონმა წმინდა შუშანიკს, რამეთუ მე უნ-  
და გავნდე ცოცხალი სული შენი.

(პაუზა.)

ჩემი შვილები... რა ეშველება უმანკო ბავშვის გუ-  
ლისმომკვლელ შიშს — შეფოტობას? ვისაც სიკვდი-  
ლი ვერ გაუგია, ვინ შეივრდომებს მის მოთხოვნას —  
ვინც ვართ ვიყოთო ნურც ვინ წავა და ნურც მოვაო.

(ისმის რუსის ჭარის მხნე მუსიკა)

მოიწია ეპი. (შეხედა საათს) კიდევ გვიან არ არის.  
არა, ბოლო წუთამდე...

(იბახის) ნიკოლოზ, ნიკა!

(შემოდის ნიკოლოზი)

ნიკოლოზი. მეძახოდით, დედოფალო, ხომ არ გა-  
ვიტყო, ჭერ კიდევ არის შესაძლებლობა.

დედოფალი მარინამ. ჩემი გაქცევა საუკუნოდ  
თავს ლაფს დაგვანახებს. ლაზარევი იქ არის, მიცდის?  
ნიკოლოზი. დიახ, სატანტო დარბაზშია. ბოლთასა  
სცემს, თქვენ ბელოდებთ.

(მარიაში მიდის ტანტთან, იღებს ხელში მუთაქას.  
შეგ რაღაცას მოსინჯავს).

მარინამი. წამომიდე ეს მუთაქა, ევვს ვერ აიღებს.  
აქ ხანჭალია მეფე გიორგის.

ნიკოლოზი. რა ჩაიფიქრეთ, დედოფალო, მიბრძა-  
ნეთ და მყის შევასრულებ!

დედოფალი მარინამ. მე საქართველოს დედოფალ-  
მან მსურს მოვისმინო იმპერატორის ის ბრძანება,  
რომ საქართველო, როგორც სამეფო აღარ არსებობს.  
მერე კი მე და მხოლოდ მე უნდა გავცე იქვე პასუ-  
ხი.

(გაღიან. საათი რეკს ექვსჯერ, გაისმის შევეირება,  
შემდეგ სროლა. შემოვარდებიან რუსი ოფიცრები,  
ჯერ ერთ მხარეს გაიქცევიან, მერე — მეორეს. ნიკო-  
ლოზი ავარდნილია ჩარდახზე და იქიდან ყვიროს:  
„მევეეიიი! გენერალი ლაზარევი მე მოვკალი, გესმით  
მე!“).

დასასრული

# გაბი სიუხუტა გვგართიებს

ნონა გუნია

„თეატრალური მოამბის“ 1988 წლის  
№ 4-ში გამოქვეყნებული რ. ქუთათელაძის  
წერილი „ვისაუბროთ ქართული ბალეტის თა-  
ობაზე“ აქტუალურია. ავტორი ეხება ქარ-  
თული საბალეტო დასის შემოქმედებითი  
ცხოვრების მრავალ პრობლემას, ცდილობს  
გააანალიზოს განვლილი ეტაპები და ასხნას  
ჩვენი ბალეტისადმი მყურებლის ინტერესის  
განვლების მიზეზები. წერილი საყურად-  
ღებოა იმიტაც, რომ ავტორის მიერ დასმული  
საკითხები დიდი ხანია აღელვებს ჩვენი დე-  
დაქალაქის საზოგადოებრიობას და მისი  
გარკვეული ნაწილი მუდამ აკვირდება ოპე-  
რის თეატრში მიმდინარე შემოქმედებით  
პროცესებს. ამიტომ, ამ პროცესების უფრო  
ნათლად წარმოჩენის მიზნით, საჭიროდ ვცა-  
ნით მნიშვნელოვანი ფაქტის დაზუსტება.

ცნობილია, რომ ვახტანგ ჭაბუკიანს ქარ-  
თული ბალეტის სამხატვრო ხელმძღვანელო-  
ბა ჩამოერთვა 1972 წელს და იმავე წელს  
საბალეტო დასის სამხატვრო ხელმძღვანე-  
ლად და მთავარ ბალეტმეისტრად დანიშნა  
გიორგი ალექსიძე. წერილის ავტორი არ  
ათარიღებს ამ ფაქტს, თუმცა დასძენს, რომ  
გ. ალექსიძეს „თბილისში გადაეცა დასი,  
რომლის დიდების მზე კარგა-ხანია ჩაესვენა“.



ჩვენ ვერ დავეთანხმებით იმჟამინდელი ქართული ბალეტის ამგვარ შეფასებას, რადგან ქართული საბალეტო დასის დაწინებაზე ფიქრის საფუძველს არც რეპერტუარი (რომელიც 10 დასახელების საბალეტო სპექტაკლს შეიცავდა) და არც მოცეკვავეთა ძალიან პროფესიული დონის მიჩვენებლები იძლეოდნენ. სწორედ 1971 წელს დადგა ვ. ჯაბუკიანმა კომპოზიტორ რევაზ გაბიჩაძის მუსიკაზე შექსპირის „ჰამლეტის“ ქორეოგრაფიული ვერსია, შექმნა კლავდიუსის, გერტრუდის, ოფელიას, ჰამლეტისა და ლაერტის მასშტაბური ქორეოგრაფიული სახეები. სწორედ ვ. ჯაბუკიანმა მოამზადა ამ როლების შესანიშნავი ინტერპრეტაციები: ბ. მონავარდისაშვილი, ვ. გუნაშვილი (კლავდიუსი), მ. მახარაძე, ს. გოჩიაშვილი (გერტრუდა), ც. ბალანჩივაძე, ნ. არობელიძე (ოფელია), ვ. აბულაძე, ს. ტერეშჩენკო (ჰამლეტი), გ. აბესაძე (ლაერტი), ბალეტი ლენინგრადსა და მოსკოვში ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის გასტროლებისას, აღიარებულ იქნა საეტაპო ნიშანსეულ საბჭოთა საბალეტო შექსპირიანში. და თუმცა „ჰამლეტის“ ქორეოგრაფიულ ხორც-შესხმას არ მოჰყვა წარმატების ისეთივე ძლიერი ტალღა, როგორც ტრიუმფალურ „ოტელოს“, სპექტაკლმა ჯიდავე ერთხელ წარმოაჩინა ქართველ მოცეკვავეთა არტისტული და საცეკვაო ხელოვნების მხატვრული ძალა და ქართული ბალეტის თვითმყოფი ეროვნული სახე.

წერილის ავტორის მოსაზრებას ვერც იმის თაობაზე ვერ გავიზიარებთ, რომ „ვ. ჯაბუკიანს უნდა დაეტოვებინა ქორეოგრაფიული ხელოვნების მესვეურთა იმგვარი კატეგორია, რომელიც შეძლებდა ქართული ბალეტის საკუთრივ მტკიცედ ემართა, როგორც იგი მართავდა“. ჩვენი აზრით, რ. ქუთათელაძე შეუძლებელს თხოულობს ვ. ჯაბუკიანისაგან, რომელიც თავისი ტალანტით და მხატვრული აზროვნებით უნიკალურ მოვლენათა რიგს განეყოფებოდა ცეკვის ისტორიაში. შეძლებდა კი ვ. ჯაბუკიანი გადაეცა თავისი ნიჭი თუნდაც დიდი უნარით დაჯილდოებულ მოცეკვავეთათვის? მან ის შეძლო მხოლოდ, რაც ხელეწიფებოდა — შთაგონებული პედაგოგიური მოღვაწეობით აღზარდა ქართველ მოცეკვავეთა თაობები, რომლებმაც შეძლეს ეროვნული ბალეტის, მისი ფენომენის

გამოვლენა. შესაძლოა, ვ. ჯაბუკიანი ფიქრობდა კიდევ ბალეტმეისტერ-რეპერტუარითა კადრების აღზრდაზე, მაგრამ იმის გამო, რომ მას მოულოდნელად დაატოვებინეს თეატრი, ბევრი რამ განუხორციელებელი დარჩა.

დაზუსტებას მოითხოვს წერილის ავტორის ეს ცნობა: „ვ. ჯაბუკიანის შემდეგ საბალეტო სპექტაკლებს თბილისურ სცენაზე პერიოდულად სხვადასხვა მოღვაწე ანხორციელებდა“. სხვადასხვა მოღვაწე საბალეტო სპექტაკლებს ანხორციელებდა არა ვ. ჯაბუკიანის შემდეგ, არამედ თეატრში მისი სამხატვრო ხელმძღვანელად მოღვაწეობის პერიოდში, სახელდობრ: გ. დავითაშვილმა 1951 წ. დადგა მოროზოვის „ეჟიმი აბოლიტი“, 1969 წ.—ბაზის „პასაკალია“, ჩაიკოვსკის „რომეო და ჯულიეტა“, ა. სოვეს „მონეტრიალე კომედიანტები“, რომსკი-კორსაკოვის „ესპანური კაპრიზი“, 1972 წ. — ყარა-ყარაევის „ქუხლის ბილიკით“, ალ. ჭიჭინაძემ 1966 წ. დადგა შტრაუსის „დონ-ჟუანი“, ჩაიკოვსკის „ფრანჩესკა და რიმინი“, ს. ცინცაძის „პოემა“, ბალეტებს დგამდნენ ვ. ჯაბუკიანის აღზრდილებიც. რევაზ წულუკიძემ 1964 წელს დადგა ა. ბალანჩივაძის „მწირო“. ზ. კიკალეიშვილმა განახორციელა ორი ბალეტი: 1965 წელს ბ. კვერნაძის „ქორეოგრაფიული ნოველები“, ხოლო 1973 წელს ს. ნასიძის „ორფეოსი და ევრიდიკე“, თენგიზ სანაძემ კი ს. ცინცაძის „ცისფერი მთის საიდუმლოება“. ამრიგად, 1972 წელს, როდესაც ვ. ალექსიძემ ვ. ჯაბუკიანი შესცვალა, იგი პირისპირ შეხვდა გარკვეული ესთეტიკის — გმირულ-რომანტიკული სულისკვეთებით გამსჭვალულ საბალეტო თეატრს, მტკიცედ ჩამოყალიბებული ტრადიციებით, ეროვნული რეპერტუარით. ავტორი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ გ. ალექსიძეს რთულ ვითარებაში მოუხდა მთავარ ბალეტმეისტერად მუშაობის დაწყება, მაგრამ აღარაფერს ამბობს, თუ რაში მდგომარეობდა ეს სირთულე.

რ. ქუთათელაძის მოსაზრებით „ორი ათეული წელია, რაც ქართულ საბალეტო ხელოვნებაში კრიზისული ვითარება შეიქმნა. ხოლო ცალკეული წარმატებები მათი ხარისხის თუ რეზონანსის მიუხედავად. ამინდს ვერ ქმნიან, ვერ ძლევენ საბოლოოდ კრიზისს. ამ ბევრისათვის ცნობილი ჭეშმარიტების ვახსენება იმისთვის დამჭირდა, რომ შემეხსენებ-

ბინა, თუ რატიგ რთულ ვითარებაში მოუხდა გ. ალექსიძეს მთავარ ბალეტმეისტერად მუშაობის დაწყება თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში. ამგვარი სირთულეების ერთბაშად, ერთი ხელის მოსმით გადალახვა; შეუძლებელი რომ არ ვთქვათ, ერთობ ძნელია. ზოგს შესაძლოა მის მიერ არჩეული გზა კომპრომისულად ეჩვენოს. ზოგი კი ამაში რეალური ვითარებისათვის თვალის გასწორების უნარს შენიშნავს“.

ჩვენ კი უფრო მარტივად ავხსნიდით ამ ვითარებას. გ. ალექსიძისათვის მხატვრულ კოლექტივთან შეხვედრის სიძნელეები განაპირობა საბალეტო დასში, დიდი მასშტაბის სცენურ-ქორეოგრაფიულ სახეებზე აღზრდილ მოცეკვავეთა ერთიანმა საშემსრულებლო სტილმა, რომელსაც აჩნდა ე. ჭაბუკიანის შემოქმედებითი ხელწერის ღრმა კვალი. ამიტომ გ. ალექსიძის მიერ განსხვავებული ესთეტიკური პრინციპების — კამერული ენარის საბალეტო თეატრის დამკვიდრება საქმაოდ რთულად წარიმართა.

და კიდევ ერთი შენიშვნა: არ არის მართე-

ბული კრიტიკოსის განცხადება, რომ ქართული საბალეტო დასის ყურადღება მსოფლიოში აღიარებულ კომპოზიტორ ს. პროკოფიევის ფიგურას არასოდეს მიუზიდავსო. ჩვენ შეგვიძლია დავასახელოთ 1966 წელს თბილისის ოპერის თეატრში ე. ჭაბუკიანის მიერ განხორციელებული ს. პროკოფიევის „კონკია“; ცნობილი საბჭოთა მხატვრის ბ. მესერეის დეკორაციებითა და კოსტიუმებით, ხოლო 1988 წელს ქუთაისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე ბ. მონაფარდისაშვილის მიერ დადგმული ს. პროკოფიევის „ძე შეცთომილი“. ვფიქრობთ, ამ ორი ფაქტის დასახელება საკმარისია იმისთვის, რათა დავადანტურით ქართველ ხელოვანთა დაინტერესება ს. პროკოფიევის მუსიკალური მემკვიდრეობით, მით უმეტეს, თუ გავიხსენებთ იმასაც, რომ 1964 წელს თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე განხორციელდა ს. პროკოფიევის ოპერა „სემიონ კოტკო“ (ლ. მიხაილოვის დადგმით), რომელიც არცთუ ისე ხშირად მიდიოდა საბჭოთა საოპერო სცენებზე.



კლარა მარია ბრანდალეური

## „ბრძანებებს ვერაფრით ვერ ვებუებო...“

ამსტრდამში ალბების ერთ პატარა სოფელში. სადაც არც კინო იყო და არც ტელევიზია, ორმოცდაათი წლის წინ დაიბადა კლარა მარია ბრანდალეური.\* მან ყოველგვარი

მოდელის გარეშე, ლიტერატურული მასალის დახმარებით, თვითონ შეისწავლა თეატრი. სწორედ ამ გასაოცარი მომზადების შედეგად ითამაშა ბრანდალეურმა შექსპირის ტრაგედიებ-

ში ვენის ბურგ თეატრის სცენაზე, რომლის სახელი და აღიარება „კომედი-ფრანსეზისას“ უტოლდება.

1978 წელს ბრანდაუერმა ლიტერატურულ მასალაზე მუშაობის დაუოკებელი წყურვილით განაცვიფრა კინომოღვაწენი. მან მხოლოდ სამოცი დღე მოითხოვა, რათა ჟან-კრისტოფის როლი ფრანგულად ეთამაშა ამავე სახელწოდების რეასაათიან ტელეფილში. მისი კინოკარიერის მკიდრო კავშირი უნგრელი იშტვან საბოს კარიერასთან სამმა არჩევანმა განაპირობა. საბომ გაბედულად მიანდო მას სადებიუტო როლი დიდ ეკრანზე ფილმში — „მეფისტო“. ამ სურათში ბრანდაუერი თამაშობდა თეატრის ფანტიკურად მოტრფიალე მსახიობს, რომელიც ნაციტური რეჟიმის დამყარებას წინასწარმეტყველებდა.

იმხანად, კანის ფესტივალზე, ფილმმა შეუმჩნეველად ჩაიარა, თუმცა ამერიკელ იმპრესარიოებს იგი არ გამოჰპარვიათ — ბრანდაუერი უმაღლეს „მომგებიან პარტიად“ ჩათვალეს.

მაღე, ფილმში „აღარასოდეს“, შერყვნილი სიფაქიზის მქონე პერსონაჟი მილიონობით მაყურებელს ჭეიმუს ბონდისეული სიბილწითა და სიმდიდრე-ფუფუნებით აღსავსე სამყაროს წარმომადგენლად უნდა მოვლინებოდა. ეს იყო ბრანდაუერის სტრატეგია; აქამდე იგი უარს ამბობდა ამგვარი უარყოფითი როლების თამაშზე, ამჯერად კი მხოლოდ იმიტომ დათანხმდა, რომ თავისი, როგორც მსახიობის მნიშვნელობა საერთაშორისო დონემდე აეყვანა.

ბრანდაუერისა და საბოს მკიდრო და ნაყოფიერი თანამშრომლობა გაგრძელდა ფილმში „პოლკოვნიკი რედელი“, რომელმაც კანის საერთაშორისო ფესტივალზე ამჯერად ეიუარის პრიზი დაიმსახურა. „მე რედელი ვიყავი ჩემი თვალებით, ცხვირითა და ტუჩებით“ — განაცხადა ბრანდაუერმა, რომელიც, მითქმამოთქმის თანახმად, გადასაღებ მოედანზე ყველაფერ საკუთარს გადმოშლის და გამოამზერებს ხოლმე. მოგვიანებით, თავის ფილმ „გემ-შუქურასთან“ დაკავშირებით, რეჟისორი

სკოლიმოვსკი აუგად იხსენიებდა მსახიობის ამ „წყველ ზნეს“. ბრანდაუერმა მას „პარტიის ფურცლებზე გასცა პასუხი: „ფილმში „აფრიკიდან დაბრუნება“ ჩემი პარტიორები რედფორდი და სტრიპი იყვნენ. ეს სერიოზული თანამშრომლობა გახლდათ. „სკოლი“ კი სულ ცდილობდა ჩემთვის შენიშვნა მოეცა და მხოლოდ თავისი შვილის მოსაზრებებს დასაჯერდა. ჩემი, როგორც მსახიობის შესაფასებლად ეს რეპლიკა საკმაოდ ზერელე იყო“.

ბრანდაუერი თავისი განმაიარლებელი მაგნეტიზმით მაინც ყველგან და ყველაზე ახდენს გავლენას.

მას შეუძლია უსაზღვრო ღიმლით შენიღბოს სულის სიბინძურე და აღზნებული მზერით შეეწინააღმდეგოს ყველაფერ ძირითადს. ეს უნარი მას ეკრანის ელიტურ მნათობთა გალაქტიკას მიაკუთვნებს.

საბოსთან მესამე თანამშრომლობა შედგა. 1988 წლის კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე წარმოდგენილ ფილმში „ჰანუსენი“. ბრანდაუერი აქ თამაშობს 1914-18 წლების ომის მონაწილეს, რომელიც ფრონტიდან შინ ბრუნდება და თავის თავში ნათელმხილველის ნიჰს აღმოაჩენს. საბოს ტრიპტიქის შესავსებლად ბრანდაუერი აქაც ცენტრისკენული და პიპნოზური გმირია.

სხვა რამ წარმოუდგენელიცაა იმ მსახიობისაგან, რომელმაც რეჟისორ ენდრიუ ბირკინის ფილმ „მწველ საიდუმლოში“ გადაღებისას (მას ფეი დანაუეი უწევს პარტიორობას) გულუბრყვილოდ განაცხადა — ბრძანებებს ვერაფრით ვერ ვეგუებო. (!)

ფრანგულიდან თარგმნა მამა ბაქრაძემ.

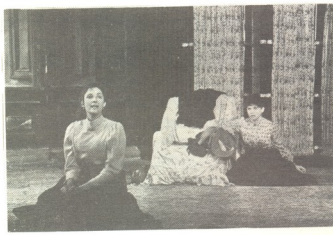
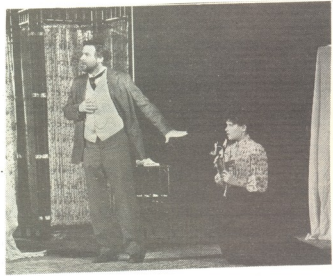
\* კლავს მარია ბრანდაუერის მონაწილეობით ჩვენს ეკრანებზე გადიოდა უნგრელი რეჟისორის იშტვან საბოს ფილმები „მეფისტოფელი“ და „პოლკოვნიკი რედელი“.



# „აღუბლის ბალი“ ბრუკლინიდან



„...თეატრი არ ემორჩილება წესებს: თეატრში ყოველთვის ყველაფერი თავიდან უნდა დაიწყო...“ — პიტერ ბრუკის ეს სიტყვები მართლაც დაადასტურა ანტონ ჩეხოვის „აღუბლის ბალის“ მისეულმა დადგმამ. ბრუკი — თანამედროვეობის ერთ-ერთი უდიდესი რეჟისორი, საყოველთაოდ აღიარებულია თეატრალური აზროვნების, გამომსახველობის რეფორმატორად. იგი არამც თუ ტრადიციებს, თვით საკუთარი აღმოჩენების ტყვეობაშიც არასოდეს მოქცეულა. მით უფრო მოულოდნელი იყო ბრუკლინის მუსიკის აკადემიის მიერ წარმოდგენილი ბრუკისეული „აღუბლის ბალის“ დადგმასთან შეხვედრა. ერთის შეხედვით ტრადიციული, უფრო რუსული, ვიდრე ევროპული თეატრალური კულტურის აკადემიისმით გამორჩეული ეს სპექტაკლი, როგორც უმოთაურესია ავტორის ნააზრის, პიესის ინტონაციის, უფაქიზესი ნიუანსების ოსტატური, რაც შეიძლება პირველწყაროსთან მიახლოებული გადმოცემა, როგორცაა არ ეთანხმება ჩვენს წარმოდგენებს პიტერ ბრუკის ავანგარდულ ძიებებზე. მაგრამ რაც უფრო ვაბტყვევებს სპექტაკლის დახვეწილობა, ბრწყინვალე მსახიობთა ოსტატობა, მით უფრო აშკარავდება რეჟისორ-პიროვნების თავისუფალი, დინამიური აზროვნება, მისი სურვილი თეატრის ყველაზე სადა, დასაბამითი საშუალებებით აზიაროს მყურებელი ადამიანის არსებობის მარადიულ, შეუქცევად კანონებს, წარსულის განცდისა და უცნობი მომავლის მოლოდინის ურთიერთგადაკვეთაზე აღმოცენებულ ადამიანურ დრამებს.



პიტერ ბრუკის დადგმა შესანიშნავი სამსახიობო ოსტატობის დემონსტრირებადაც იქცა. ქართველ მყურებელს, ვფიქრობთ, დიდახანს ემასხოვრება ტომ უილკინსონის (ლოპახინი), ნატაშა პარის (რანევსკაია), სტეფანი როტის (ვარია), ერლანდ იოზეფსონის (გაევი), ეელკო ივანეკის (ტროფიმოვი) და სხვათა მიერ შექმნილი ჩეხოვის გმირთა სახეები.

მსახიობთა განსაკუთრებული სცენური თვითშეგრძნება, დახვეწილი გემოვნებით გამოხატული ქმედებასა და ინტონაციებში, თავისებურ ამალელებელ იდუმალებას ანიჭებდა ბრუკლინის მუსიკალური აკადემიის ამ შესანიშნავ ქმნილებას.

სცენა სპექტაკლიდან. ლოპახინი — ტომ უილკინსონი, დუნიაშა — კეტ მილერი, ანია — რებეკა მილერი



მაიკლ ჯექსონი

# მზა როკისაკენ

ნაწყვეტი ავტობიოგრაფიული წიგნიდან

დავიბადე 1958 წლის ბოლოს, ქალაქ გერში, ინდიანას შტატში. ოჯახში, სადაც ცხრა შვილი ჰყავდათ, მე მეშვიდე ვიყავი. მამა — ჯო ჯექსონი არკანფასიდან იყო. მან 1949 წელს ცოლად შეირთო დედაჩემი — ალაბამელი ქეთრინ სკრუზი.

ჩემი ბავშვობის ყველაზე ადრინდელი მოგონებანი დაკავშირებულია მამაჩემთან და მის სამუშაოსთან მეტალურგიულ ქარხანაში, სადაც ის მეამწეღ მუშაობდა. ეს იყო მძიმე, ქანცგამწყვეტი შრომა. მხოლოდ მუსიკაში პოულობდა იგი სიხარულსა და თავდავიწყებას. დედაჩემი მაშინ უნივერსიტეტში მუშაობდა. ჩვენს ოჯახში ყველანი მღეროდნენ და უკრავდნენ მუსიკალურ საკრავზე. მე ეს ძალიან მომწონდა. სული ჩემი მუსიკითა და რიტმით ცხოვრობდა. მამაჩემმა და მისმა ძმამ ჩამოაყალიბეს რიტმისა და ბლუზის ჯგუფი „ფელკონზ“, რომელშიც მათთან ერთად ჩემი უფროსი ძმებიც უკრავდნენ. ანსამბლის რეპერტიციებს ჩვენს სახლში მართავდნენ ხოლმე. „ფელკონზი“ ქალაქებში, ჩრდილო ინდიანისა და ჩიკაგოს კლუბებსა და კოლეჯებში გამოდიოდა. ჩვენს სახლში რეპერტიციების დროს მამა ხელში იღებდა გიტარას და სარდაფში შენახულ გამაძლიერებელს მიუერთებდა, ყველანი თავიანთ ადგილებს დაიჭერდნენ და იწყებდნენ დაკვრას. გიტარა მამაჩემის სიაბაყე და შთაგონების წყარო იყო. ადგილი, სადაც ის ინახებოდა, წმინდა ადგილად ითვლებოდა. რაღა თქმა უნდა, ჩვენ, ბავშვებს, ახლოს მისვლაც კი აკრძალული გვქონდა. ამიტომ ჩემი ძმები — ჯეკი, ტიტო და ჟერმენი დიდხანს იყვნენ ხოლმე ჩასაფრებული

და როგორც კი დედა სამზარეულოში გავიღოდა, გიტარას ხელში მოიგდებდნენ. ეს ყველაფერი ჩემად უნდა მომხდარიყო. მერე ისინი შედიოდნენ ოთახში, ინსტრუმენტს მიუერთებდნენ რადოს ან პორტატიულ ფირფიტსაკრავს და იწყებდნენ დაკვრას. ტიტო საწოლზე აძვრებოდა, გიტარას მუცელზე მიიხუტებდა და სიმებს „კენკავდა“. მერე დგებოდა ჯეკისა და ჟერმენის რიგი. ისინი დაკვრას სწავლობდნენ რადიოში მოსმენილი სიმღერების მელოდიებით.

## მუსიკის მკაცრი მასწავლებელი

მუსიკას მამა გვასწავლიდა. მკაცრი მასწავლებელი იყო. თუ რაღაც შეგვეშლებოდა, გვეცმდა, ხან ქამრით, ხან ჯოხით. საშინლად მკაცრი იყო, ყველაზე მეტი ჩემს ძმას მარლონს ხვდებოდა. მე კი უფრო ხშირად იმისათვის ვისჯებოდი, რომ მამას ვუჯანყდებოდი, რაშიც ორმაგ „უღუფას“ ვღებულობდი. თუ მშობლებს ფეხსაცმელს ვავუქანებდი ან მუშტებით ცემას დავუწყებდი, შეუბრალებლად გამამათრახებდნენ ხოლმე.

... ჩვენმა მუსიკალურმა კოლექტივმა „ჯექსონ-5“ პოპულარობა მაშინ მოიხვეჭა მერე ექვსი წლისა ვიყავი. ჯგუფის შემადგენლობა ჩამოყალიბდა. მასში მე და ჩემი ხუთი ძმა ვუკრავდით. თუ მაყურებელთა დარბაზიდან შეგხედავთ, სცენაზე ყოველთვის მარცხნიდან მეორე ვიდექი. ჟერმენი გვერდში მედგა კულისების ახლოს, ჯეკი-ჩემგან მარჯვნივ, მერე ტიტო იდგა გიტარით, მის გვერდით კი — მარლონი. ჯეკი გაიზარდა და მე

და მარლონს თავზე დაგვეყურებდა. ეს კარგი განლაგება იყო და ყველა კონცერტზე ვინაჩრუნებდით. ქალაქ გერის მოქალაქენი რეგულარულად ესრებოდნენ ახალგაზრდა ნიჭიერთა კონცერტებს. დაგვიმასხოვრეს და უკვე ქუჩაშიც გვენობდნენ, ჩვენ კი თავს არ ვიზოგავდით, მაყურებელი რომ გაგვეოცებინა.

როცა რვა წელი შემისრულდა, გერის „ახალი ხმების“ კონკურსში გავიმარჯვეთ. ვასრულეთ დიდი რგული „ტემპტიშენის“ სიმღერა „My Girl“ („ჩემი ვაგონა“). როგორც კი გერის ვარსკვლავად გვადიარეს, ბუნებრივია, ჩიკაგოს მივაშურეთ. მამაჩვენი მენაჯერი გახდა. ქარხანაში ნახევარ შტატზე გადავიდა. დედაჩემს ეს ამბავი არ მოსწონდა. იმიტომ კი არა, რომ ჩვენს ნიჭიერებაში ეჭვი ეპარებოდა, არამედ იმიტომ, რომ ჯერ არ გავგონა, რომ ვინმეს თავისი ცხოვრების უმეტესი ნაწილი შეიღების მუსიკალური კარიერის შექმნისათვის მიეძღვნა. ის უფრო მეტად შეშფოთდა მაშინ, როცა მამამ უთხრა, რომ ხელშეკრულება დაუდო გერის ერთ-ერთ ღამის კლუბს „მისტერ ლაისი“, რომელშიც ჩვენი რგული უნდა გამოსულიყო. დასვენების დღეებში ჩიკაგოსა და სხვა ქალაქებში მივემგზავრებოდით; მოყვარულთა ყველა ახალ კონკურსში ვმონაწილეობდით. მოგზაურობას ფული სჭირდებოდა და „მისტერ ლაისთან“ ჩატარებული კონცერტები ბიუჯეტის შევსებაში გვეხმარებოდა. დედაჩემი გაოგნებული იყო ჩვენი წარმატებით, კიდევ უხაროდა და კიდევ ნერვიულობდა, განსაკუთრებით ჩემს გამო: „რაც ცხოვრებაა ეს 9 წლის ბავშვისათვის!“ — ამბობდა იგი.

ჩვენ ხშირად გამოვდიოდით ისეთ დაწესებულებებში, სადაც სტრიპტიზს უჩვენებდნენ. მახსოვს, ჩიკაგოში როგორ ვიმაღლებოდი კულისებში და ვუთვალთვალედი ქალს, რომელსაც მარი როზ ერქვა. შოუს მსვლელობისას იგი ყველაფერს იხდიდა და ტანსაცმელს მაყურებლებში ისროდა. მამაკაცები იჭერდნენ ამ ჭინჭებს, ყნოსავდნენ და ღრიალებდნენ...

მაღე ჩვენი რგული „რეკონ-5“ ხმის ჩამწერ სტუდია „მოუტაუნში“ მიიწვიეს. გასინჯვამ წარმატებით ჩაიარა. ამან ფრთები შეგვასხა. მახსოვს პროდიუსერმა ბერი გორდიმ როგორ დაგვსვა სტუდიაში და გვითხრა, რომ მასთან ერთად ჩვენც ისტორიაში შევალთ. „მე თქვენგან შევექმნი მსოფლიოში უდიდეს

ანსამბლს, თქვენზე სახელმძღვანელოებში დაიწერება“ — პირდაპირ ასე გვითხრა ჩვენ დაძაბული ვისხედით და პირდაღებულ კანტურებდით თავს. არასოდეს დამავიწყდება ის წუთები. მე რე ყველანი მასთან შინ წავედით. როცა ამ ნიჭიერ და ყოვლისშემძლე კაცს ვუსმენდი, მეჩვენებოდა, თითქოს ზღაპარში ვცხოვრობდი, ის კი გარდაუვალ წარმატებას გვიწინასწარმეტყველებდა.

ასე, რომ, როგორც ხედავთ, ჩვენი აღმოჩენა დიანა როსს არ ეკუთვნის, როგორც ამას შემდეგ ზოგი მუსიკათმცოდნე წერდა. მაგრამ მაინც მგონია, რომ ჩვენ ვერასოდეს ვერ გადავიხდით სწორედ ამ შესანიშნავი ქალის ამაგს, იმდენი რამე გავვიკეთა მაშინ. როცა სამხრეთ კალიფორნიაში გადავედით, მთელი წლის განმავლობაში მის სახლში ვცხოვრობდით. უფრო სწორად, ზოგი ჩვენგანი ბერი გორდისთან ცხოვრობდა, დანარჩენები კი დიანასთან. დროდადრო ადგილებს ვცვლიდით ხოლმე. დიანა ანგელოზიერი კეთილი იყო ჩვენს მიმართ. მასთან თავს ისე ვგრძნობდი, როგორც საკუთარ სახლში. მან გამონახა დრო, რათა ჩემს განათლებაზე ეზრუნა, გამაცნო ისეთი დიდი მხატვრების ნამუშევრები, როგორიცაა მიქელანჯელო და დედა. სწორედ მაშინ გაიღვიძა ჩემში ხელოვნების სიყვარულმა, რომელიც გამყვა მთელი ჩემი ცხოვრების მანძილზე.

სტუდია „მოუტაუნს“ ადრე არასოდეს ჩაეწერა საბავშვო ანსამბლი. საერთოდ, ერთადერთი ვუნდერკინდი, ვინც მისგან საგზური მიიღო დიდ მუსიკაში, სტივ უანდერი იყო. ამიტომ ფირმის დირექციამ გადაწყვიტა, რომ თუ სტუდია მაინცდამაინც ბიჭებს გაუკავფავს ზვას, მაშინ ამ ბიჭებს მარტო სიმღერა და ცეკვა კი არ უნდა შეეძლოთ, როგორც ამბობენ, ყოველმხრივ შემკულნიც უნდა იყვნენო.

დაგვაწყებინეს კარგი მანერებისა და ორატორული ჩვევების შესასწავლი გაკვეთილები. ჩამოგვიწერეს საკითხთა გრძელი სია. შეკითხვები ტიპური იყო, როგორსაც მაყურებლები იძლევიან. ისინი ეხებოდა ჩვენს ინტერესებს, გემოვნებას, ბიოგრაფიულ წვრილმანებს. ძნელი იყო იმასთან შეგუება, რომ შენი პირადი ცხოვრება საყოველთაო საკუთრებად იქცევა. „მოუტაუნის“ თანამშრომლები გამოცდებს გვიწყობდნენ, ამოწმებდნენ როგორ ვუბასუხებდით ისეთ შეკითხვებს, როგორიც ჩვენთვის ჯერ არავის დაეცვა.



გვეკითხებოდნენ გრამატიკულ წესებს, ამოწმებდნენ როგორ გვეკირა თავი მაგიდასთან. და როცა ყველაფერი მზად იყო, უკანასკნელად შეამოწმეს მანქეტების სიგრძე და „არფოს“ სტილში დაყენებული ვარცხნილობის ფორმა.

1969 წლის ნოემბერში გამოვიდა „ჯექსონ-5“-ის პირველი ფირფიტა სათაურით: „I Want You Back“ („მე მინდა, რომ დაბრუნდე“). ექვსი კვირის მანძილზე ორ მილიონამდე ეგზემპლარი გაიყიდა. დისკმა ჰიპ-პარადში პირველი ადგილი დაიკავა. ჩვენი შემდეგი სოლო ფირფიტა „ეი-ბი-სი“ 1970 წლის მარტში გამოვიდა. სამ კვირაში ორი მილიონი ცალი გაიყიდა. მე დღესაც მომწონს ის მისამღერი, სადაც ვმღერობი: „დაჯექ, გოგონი მე მგონი, უნდა მიყვარდე! ადექ, გოგონი, მაჩვენე რა შეგიძლია!“ სიმღერამ „I'll Be There“ („მე იქ ვიქნები“) დაადასტურა ჩვენი საბოლოო ტრიუმფი. ამ სიმღერით თითქმის ვამბობდით: „ჩვენ მოვედით აქ და აქ ვრჩებით!“ ის ხუთი კვირის განმავლობაში მეთაურობდა ჰიპ-პარადს. ეს სარეკორდო დროა. იმ პერიოდს ვიხსენებ, როგორც უმაღლეს ჰარმონიას ძმებთან დამოკიდებულებაში. ვესუმრობდით და ერთმანეთს ვამასხარავებდით.

იმ დროს ჩემთვის ყველაზე მძიმე შთაბეჭდილება იყო თავყანისმცემელი ქალების საქციელი. ისინი ისტერიული შეტევით გვესხმოდნენ თავს. პატიოსან სიტყვას გეუბნებით ამის გამო საშინლად შეშინებული ვიყავი. თუ სადმე მალაზიაში გამოგვიჭერდნენ, ქალები აყირავებდნენ სურათიან თაროებს, ამსხვრევდნენ ვიტრინებს, ამტრევდნენ სალაროს აპარატებს. ვისაც ამგვარი რამ საკუთარი თვალით არ უნახავს, ვერ წარმოიდგენს მსგავს რამეს. ისინი ყოველივე ამას განზრახ კი არა, სერიოზულად აკეთებდნენ. დღესაც ასე იქცევიან, რადგან სიყვარულისაგან ვაგვიტეული არიან, არ ესმით, რომ შეიძლება ტივილი მოგვაცუნონ. განზრახვა იქნებ კეთილიც აქვთ, მაგრამ გარწმუნებთ, რომ საშინელებაა, როცა ბრბო წაგაქცევს, ხელ-ფეხს გიტრიალებს და ცდილობს მაჭიდან საათი მოგხსნას...

„ჩემი გარეგნობა დამორტყუნველი გახდა“...

... რადგან შოუ-ბიზნესი და კარიერა ჩემი ცხოვრება გახდა, სიკაბუტეში ყველაზე მძი-

მე ბრძოლა ხმისჩამწერ სტუდიასა და სცენაზე კი არა, სარკის წინ გადავიტანე.

როცა 14 წელი შემისრულდა, ჩემი გარეგნობა საგრძნობლად შეიცვალა. ძალიან გავიზარდე. ვინც ადრე მიცნობდა, თთანში რომ შემოვიდოდა ლამაზი ბიჭის მაიკლ ჯექსონის სანახავად, გვერდით ისე ჩამივილიდა, რომ ზედაც არაფერ შემომხედავდა. ვეუბნებოდა: „მაიკლი ვარ!“ ისინი კი მიყურებდნენ და არ სჯეროდათ. მაიკლ იხეთი ქერუბიმი იყო, მე კი მეტრისა და სამოცდაათი სანტიმეტრის სიგრძის გამხდარი აწოწილი მოზარდი ვიყავი. არც ჩემი ნახვა უნდოდათ და არც ჩემთან გამოცნაურება.

ასაკობრივი გარდატეხის პერიოდი ისედაც მძიმეა. ახლა კიდევ წარმოიდგენთ, რომ ბუნებრივ სიართლეებსა და საკუთარ თავში დაურწმუნებლობას გარშემომყოფთა ნეგატიური რეაქციაც დაემატოს. გაოცებული იყენენ, რომ ასე შეიცვალე, ვერაფრით ვერ შეეგუენ იმ აზრს, რომ ჩემი სხეულიც იგივე ტრანსფორმაციას ემორჩილებოდა, როგორც სხვა ბიჭები განიცდიდნენ.

უპირველესად და ყველაზე მძიმედ ჩემს შემცენებაზე მოქმედება საკუთარი სახის კანი: ფერისშემავლება გამაწამეს. საშინელი მორცხვი გავხდი და საქციელი მეკარგებოდა, როცა ვინმეს გამაცნობდნენ. რაც უფრო მეტად ვაკვირდებოდი საკუთარ თავს სარკეში, მით უფრო აუტანელი ხდებოდა მდგომარეობა. ჩემი გარეგნობა დამორტყუნველად მოქმედებდა ჩემზე. კარგად მესმის როგორი დამანგრეველი გავლენა შეუძლია იქონიოს ადამიანის პიროვნებაზე უსუფთაო კანმა. პირადად ჩემთვის ეს გავლენა პირდაპირ დამლუბველი იყო. ვერაფრით ვერ ვატანდი თავს ძალას იმისათვის, რომ საუბრის დროს ადამიანებისათვის თვალებში შემეხედა, — ან მიწას ჩაეჩერებოდი, ან სადღაც უპაროდ ვიყურებოდი ხოლმე.

საბედნიეროდ, საამაყოც მქონდა: ფირფიტების მფლობელი ვიყავი და როცა სცენაზე გამოვიდოდი ყველაფერი მავიწყდებოდა, ყოველგვარი სადარბეგლი სადღაც ქრებოდა.

მერე კი ყველაფერი შეიცვალა. საკუთარ მდგომარეობას უკვე სხვაგვარად ვაფასებდი. თავი ვაძიულე ფიჭრის მიმართულება შემეცვალა და ბედს შევრიგებოდი. და რაც მთავარია, ახალი დიეტა ავირჩიე. ამან მიშველა.

1971 წელს ჩემი პირველი სოლო დისკი „Got To Be There“ („იქ უნდა ვიყო“) ჩავ-

წერ. ძალიან საინტერესოდ მოვამზადე იგი. ეს არის ჩემთვის ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი ფირფიტა დღემდე.

1974 წლიდან „მოუტუნთან“ ურთიერთობა გაგვირთულდა. ჩვენ კატეგორიულად გამოვაცხადეთ, რომ საკუთარი სიმღერების ჩაწერა გვინდა. სიმართლე რომ ვთქვა, სულ არ მოგვწონდა ის, რის დაკრასა და სიმღერასაც ჩვენგან მოითხოვდნენ.

სტუდიაში ასე გვიბასუხეს: „არა! თქვენ არ შეგიძლიათ თვითონ წეროთ სიმღერები. თქვენი უნდა ენდოთ იმ ავტორებსა და პროდიუსერებს, რომლებსაც ჩვენ შეგირჩევთ“. ისინი არათუ დაგვეპასუხებოდნენ, არამედ გვაგრძობინეს, რომ სიტყვის დაძვრის უფლებაც კი არ გვაქვს საკუთარი მუსიკის შექმნის თაობაზე.

მივხვდით, რომ გარდაქმნათა დრო დადგა. საკუთარ შინაგან რწმენას ვენდით. და ბედმა გავგილიმა, ახლა ხმისჩამწერ ფირმა „ეპიკ-ში“ ყველაფერი ნულიდან დაიწყო.

როცა ფირმა „ეპიკის“ მიერ გამოშვებული ალბომის „ჩექსონ“-ის ყდას დავხედეთ, განცვიფრებაში მოგვიყვანა იმან, რომ ყველანი ძალიან ვგავდით ერთმანეთს. ტიტოც კი გამხდარი ჩანდა. მაშინ ვარცხნილობა „აფროს“ მქონდა და ამიტომ ნაკლებად გამოვიჩიქოდი სხვებისაგან.

„ეპიკისათვის გამომუშავებული ჩემი მეორე დისკი „Going Places“ („სადაც მივდივართ“) განსხვავდებოდა პირველისაგან. მასზე უფრო მეტი სერიოზული, აზრიანი სიმღერა იყო, ვიდრე უბრალოდ საცეკვაო მელოდიები. კარგად გვესმოდა, რომ მშვიდობისა და შეწყობის დღესასწაულისაქენ მოწოდება — შესანიშნავი იდეა, მაგრამ ეს სიმღერები „Love Train“ („სიყვარულის მატარებელი“) უფრო მეტად მაინც ჯგუფ „ოკეიზის“ წაგავდა, ვიდრე ჩვენს საკუთარ ორიგინალურ სტილს.

„და მე სამხატვროდან დავითხოვე მამაჩემი“...

1979 წელს 21 წლისა გავხდი და ჩემი კარიერა საკუთარ ხელში ავიღე. სწორედ იმ დროისათვის ვადა გაუვიდა მამაჩემთან კონტრაქტს, და, როგორი მძიმეც არ უნდა ყოფილიყო ჩემთვის, კონტრაქტი არ გაუფრქმელე. რა თქმა უნდა, იოლი არ არის საკუთარი მამა დათხოვო სამხატვროდან.

შეცვალა თუ არა ამ ნაბიჯმა ჩემი და მამაჩემის ურთიერთობა? არ ვიცი რას ვანიც-

დიდა იგი, მაგრამ მე ვთვლი, რომ არ შეცვალა. ეს აუცილებელი ნაბიჯი იყო, იმიტომ, რომ უკვე ისეთი გრძობა გამიჩნდა, თითქოს მე მისთვის ვემუშაობდი, მაშინ, როცა მას, როგორც მენაჯერს ჩემთვის უნდა ემუშავა.

...ალბომს „Off the Wall“ („კედლიდან“) სახელად უნდა რქმეოდა „Girl friend“ („მეგობარი გოგონა“). ეს სიმღერა პოლ და ლინდა მაკარტნეებმა ჩემთვის დაწერეს, თუმცა მაშინ ერთმანეთს ჯერ არ ვიცნობდით. პოლი ყველას ეუბნება, თითქოს მე დამერეკოს მისთვის და წინადადება მიმიცეს ერთად შეგვექმნა შლიაგერები. ეს მთლად ასე არ იყო.

პოლი პირველად კურორტ ლონგ ბიჩში გემ „ქუნი მერიზე“ მოწყობილ მიღებაზე ვნახე. მისმა ქალიშვილმა ჰეზერმა გაიგო ჩემი ტელეფონი და მიმიწვია იმიტომ, რომ ჩემი სიმღერები მოსწონდა. კარგა ხნის შემდეგ პოლ მაკარტნის შეგვხვდი ზეიმზე ლოს-ანჯელესში. მან იმ დროს დაამთავრა ტურნე „ფრთები ამერიკის თავზე“, ირგვლივ უამრავი ადამიანი გვხვდებოდა, ჩვენ ერთმანეთს ხელი ჩამოვართვით და პოლმა მითხრა: „იცი, რომ შენთვის სიმღერა დაწერე?“ გახარებულმა და განცვიფრებულმა მადლობა გადაუხადე და მან „მეგობარი გოგონა“ მიმღერა.

ჩემი ტელეფონის ნომრები გაცეკვაოთ და დავთქვით, რომ ხშირად შეგხვდებოდით, მაგრამ ცხოვრებამ ისევე გავგყარა და ორი წელი აღარ გვინახავს ერთმანეთი. ბოლოს და ბოლოს პოლმა ეს სიმღერა თავის ალბომში „London Town“ („ლონდონის ცენტრი“) ჩაწერა.

ვასაოცარი ამბავი მოხდა, როცა ვწერდი ალბომს „კედლიდან“. ერთხელ ჩემი მენაჯერი კინი ჯონსი მოვიდა და მეუბნება: „მაიკლ, ერთი სიმღერა მაქვს, რომელიც თითქოს საგანგებოდ შენთვის შეიქმნა“. და „მეგობარი გოგონა“ მომასმენინა. რა თქმა უნდა, წარმოდგენაც არ მქონდა იმის შესახებ, პოლმა რომ მართლა ჩემთვის დაწერა იგი. როცა ყველაფერი ვუამბე, გაოცდა და ხასიათი წაუხდა. ჩვენ მაინც ჩავწერეთ ის სიმღერა და ალბომში ჩავსვით. ეს იყო წარმოუგდენელი დამთხვევა.

... რაც მართალია, წარმატებას მართლაც მოაქვს. ჰგონიათ, რომ ბენდინერი ხარ, ყველაფერი გაქვს, სადაც გინდა წახვალ, რასაც გინდა გააკეთებ. მაგრამ ეს ხომ არ არის მთა-

ვარი, არსებობს უფრო სერიოზული რაღაცეები.

როცა სკოლაში ვსწავლობდი შეყვარებული არ მყოლია, იყვნენ გოგოები, რომლებიც მომწონდა, მაგრამ საერთოდ არ გამაჩნდა ნაცნობობის დამყარების ნიჭი. არ ვიცი რატომ, სიგაფემდე მრცხვენოდა. ერთი გოგო საშინლად მომწონდა, მაგრამ ვერაფრით ვერ გამოვუტყუდი ამაში.

პირველი, ნამდვილი პაემანი ტეიტუმ იწილთან მქონდა. სანსეტ-სტრიტიზე ერთ კლუბში გავიცანი ერთმანეთი, ტელეფონები გავცვალეთ და ხშირად ვურეკავდით. საათობით ვლაპარაკობდით ხოლმე, ვურეკავდით ავტომობილიდან, სტადიონიდან, სახლიდან. ჩემთვის ეს სრულიად უცნობი გრძობა იყო, რომელიც მერე ძალიან ახლობლურ ურთიერთობაში გადაიზარდა. ჩვენ ერთმანეთი შეგვიყვარდა. დიდხანს ვიყავით ასე. მერე მეგობრები გავხდით. ახლაც ხშირად ვურეკავ ხოლმე. შეიძლება ითქვას, რომ ტეიტუმ ჩემი პირველი სიყვარულია.

ჩემი მეორე გატაცება ბრუკ შილდზი იყო. გარკვეული დროის მანძილზე გვიყვარდა ერთმანეთი, ჩემს ცხოვრებაში ბევრი ლამაზი ქალი იყო, მაგრამ მათი სახელები მკითხველს არაფერს მისცემს, ჩემი მხრით მკრეხლობა იქნება მათი დასახელება, რადგანაც ისინი ცნობილი პიროვნებები არ არიან და მიუჩვენველი არიან პრესაში საკუთარი სახელების ხსენებას. როგორც ჩემს პირად ცხოვრებას ვფარავ, ასევე პატივს ვცემ სხვებისასაც.

...ჩვენი ფირმა ძალს გვატანდა, რაც შეიძლება მალე დაგვემთავრებინა „Thriller“ („მთრთოლვარე“) ფირფიტის ჩაწერა. გვაჩქარებდნენ — დისკი გარკვეული დღისთვის უნდა იყოს ჩაწერილი, — გვეუბნებოდნენ და თუ არ ვინდათ, როგორც გენებოთო!

როცა ჩასაბარებლად გამზადებული მთელი მასალა მოვისმინეთ, კინალამ ვიტრიე, ისეთი საშინელი მომეჩვენა ჩანაწერი.

სასწარკვეთილებაში ჩავარდი და მთელმა დაგროვილმა დაძაბულობამ ერთ მომენტში გამოხეთქა. „ამ სახით დისკი არ გამოვა — ვუყვიროდი თანამშრომლებს. — უთხარით სი-ბი-ესს, რომ ალბომი არ გამოვა. ჩვენ მას არ გამოუშვებთ“.

ვიცოდი, რომ ყველა ჩანაწერი გაფუჭებული იყო. თუ არ შევჩერდებოდით და ყველაფერს ხელახლა არ ვადავკეთებდით, ფირფიტა საშინელი გამოვიდოდა. დიდი ალბომი

შეიძლება მთლიანად გაფუჭდეს ბოლო მონენტში. ისევე, როგორც ფილმი შეიძლება დაილუბოს მონტაჟის დროს.

არის საქმეები, რომელთა გაკეთება ფაციფუციტო არ შეიძლება.

რა თქმა უნდა, ფირმის ადმინისტრაციის მხრით პროტესტი გაისმა. მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს არც ისინი იყვნენ სულელები, რაღაცს მიხვდნენ, უბრალოდ ამაზე მაინცდამაინც მე მომიხდა ლაპარაკი.

ჩვენ ორდღიანი ტიპ-აუტი ავიღეთ, ძალა მოვიკრიბეთ და სამუშაოს დავებრუნდით. დასვენების შემდეგ საქმე აიწყო, კვირაში ორ სიმღერას ვწერდით. და შედეგად სულ სხვაანაირი იყო. სი-ბი-ესშიც შეამჩნიეს განსხვავება.

როცა „Thriller“ გამოვიდა, სტუდიას ორი მილიონი ეგზემპლარის გაყიდვის იმედი ჰქონდა. ხმის ჩამწერ ფირმებს არა აქვთ ხოლმე იმედი, რომ რომელიღაც ახალი ალბომი წარმატებით წინას აჭობებს. როცა ფირფიტა კარგად საღდება, ისინი თვლიან, რომ შენ, უბრალოდ გავიმართლა. და რომ საერთოდ წინა ფირფიტის ტირაჟით განისაზღვრება შენი მსმენელის რაოდენობა. ამიტომ თუ ბედი ისევ გიღიძის, ახალ ფირფიტასაც იგივე ტირაჟით უშვებენ და ამით აკმაყოფილებენ შენი თაყვანისმცემლების მოთხოვნის უბრალოდ.

### „ვარსკვლავად“ ყოფნა ძნელი მისიაა

„Thriller“-ის ტრიუმფული წარმატების შემდეგ მაყურებლის ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდი. ეს მალიზიანებდა და გადაწვევით მეცხოვრა სხვაგვარად. ჩუმაღ, უფრო ჩაკეტილად. ძველებურად მორცხვი ვიყავი. მე ხომ „სასწაულ ბავშვად“ — მთვლიდნენ. და როცა ასეთ იარაღს ჩამოგკიდებენ გულზე, არაფერს არ უნდა რომ გაიზარდო, შეიცვალო, დაეჟაკედე. წარმატების პირველ წლებში ბავშვური მრგვალი პირსახე და ფუმფულა ლოყები მქონდა. ასეთი ვიყავი დიდხანს, სანამ თავი არ დაეანებე ძროხისა და ღორის ხორცის, წოწილების, თევზისა და ისეთი რამეების ჭამას, რაც ასუქებს. მინდოდა უკეთესი გარეგნობა მქონოდა, თავი უკეთესად მეგრძნო და ფორმაში ვყოფილიყავი.

თანდათანობით, წონაში დაკლებასთან ერთად, ჩემმა სახემ დღეებანდელი ფორმა მიიღო და პრესამ დაიწყო წერა იმაზე, რომ მე პლა-





სტიკური ოპერაციები გავიკეთე. სინამდვილეში მხოლოდ ცხვირის ფორმა შევიცვორე. ამაში არაფერია უცნაური. ჩემამდე თეატრისა და კინოს ბევრმა მსახიობმაც იგივე გააკეთა. მე მხოლოდ ვარცხნილობისა და ცხვირის ფორმა შევიცვალე. მაგრამ ბრალს მდებარე იმაში, ვითომ რამდენიმე პლასტიკური ოპერაცია გავიკეთე და კანი გავიფერმპრთალე. ვერ გამოვიდა, როგორ შეიძლება ამგვარი რამის მტკიცება. ჩემი აზრით, ეს უსამართლობაა. არც კუნთების ფორმა შემიცვლია, არც თვალის ჭრილისა; არც კანი გამოიფერულვები, არც დერმატოლოგიური პროცედურები ჩამიტარებია. ეს ყველაფერი უაზრო ბრალდებებია! ასეც რომ იყოს, არ დავემოკავები. მაგრამ რომ არ ყოფილა?! ორჯერ გამისწორეს ცხვირის ფორმა. ცოტა ხნის წინათ კი ნიკაპზე ღრმული დავიმატე. ეს არის და ეს. მეტი არაფერი.

1985 წელს ჩავწერეთ «We are the world» («ჩვენ ვართ მსოფლიო»). ეს იყო «ვარსკვლავთა» გიგანტური მარათონი. იგი მთელი დამე გრძელდებოდა. ამ დამეს წინ უსწრებდა ამერიკის მუსიკალური აკადემიის პრიზების მინიჭების ცერემონიალი. ეთიოპიასა და სულდანიში შიმშილობის ამსახველი დოკუმენტური ფილმის ნახვის შემდეგ, ლაიონელ რიჩთან ერთად დავწერე ეს სიმღერა. მაშინ ჩემს დასთან ჯენეტთან ერთად, შევდიოდი სარდაფში ან სააბაზანოში, სადაც ძლიერი აქუსტიკაა. იქ რომელიმე ერთ ნოტს ვიღებდი. სიტყვები არ იყო, მხოლოდ ყელის სიღრმიდან ამომავალი ხმები. ჩემს დას ვეკითხებოდი: «ჯენეტ, რას იტყვი? რას ხედავ, როცა ასეთი ხმები გესმის?» ის კი მპასუხობდა: «უხედავ, როგორ იხოცებიან ბავშვები აფრიკაში».

ამ სიმღერის — «ჩვენ მსოფლიო ვართ» შემდეგ ისევ გადავწყვიტე დამელოვებინა სცენა. ორწელიწადნახევარი მოვანდობე შემდეგი დარქის ჩაწერას, რომელიც «Thriller»-ის გაგრძელება უნდა ყოფილიყო. ეს ალბომი გამოვიდა სათაურით «Bad» («უკლი»).

რატომ დამპირდა ამდენი დრო ფირფიტის ჩასაწერად? მე და კინისის გვინდოდა, რამდენადაც ეს ადამიანის შესაძლებლობაშია, მივახლოვებოდი სრულყოფილებას. ხოლო ის, ვინც სრულყოფილებას მიელტვის, აუჩქარებლად მუშაობს, აქანდაკებს გრანიტს, ამუშავებს ფორმას და იდეალურ შედეგებს აღწევს. აი ამაშია განსხვავება იმ ფირფიტებს

შორის, რომელთაგან ერთი ოცდამეთექვსმეტე სიღრმეში, ხოლო მეორე კვირაობით ინარჩუნებს პირველ ადგილს.

...ხშირად მდებენ ბრალს იმაში, რომ გავიყვებული ვარ ჩემი პირადი ცხოვრების დევით. ეს მართალია, კაცი თუ გამოჩენილი ხარ, ყველანი გითვალთვლებენ. ეს, რასაკვირველია, კანონზომიერია, მაგრამ ყოველთვის ვერ გაუძლებ. თუ მკითხავთ, რატომ ვატარებ ასე ხშირად შავ სათვალეს საზოგადოებრივ ადგილებში, გიპასუხებთ, რომ მიჭირს გაუთავებლად ვუყურო თვალებში ადამიანებს. ეს სამალავი საშუალებაა. როცა სიბრძნის კბილი ამოვიღე, კბილის ექიმმა სახელში სატარებლად ნიღაბი-რესპირატორი მომიცა, რომ ინფექციისაგან დამეცვა თავი. ძალიან მომეწონა ეს ნიღაბი, ის გაცილებით უკეთ მიფარავდა, ვიდრე სათვალე და მეც გასართობად ერთი-ორჯერ იმ ნიღბით გამოვედი ქუჩაში. ჩემს ცხოვრებაში ისეც ცოტა რამ დარჩა ინტიმური და ძვირფასი, რომ თუნდაც ნაწილობრივ დამალვის საშუალება, ხსნად მიმაჩნია. მესმის, რომ ეს შეიძლება სასაცილოდ მოეჩვენოთ, მაგრამ ჩემი პირადი ცხოვრება უფრო ძვირად მიღირს.

**ბოლოსიტყვაობის მაგივრად**

უ. ჯ. უეზერბი  
„გარდიანი“, მანჩესტერი

მაიკლ ჯექსონმა გადაწყვიტა თავად ებასუხა ყველა სენსაციური ცნობაზე, მოჭორილზე, თავად დაეწერა საზოგადოებისაგან მონდომებით დამალული თავისი პირადი ცხოვრების შესახებ. თუმცა ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ის თავს გააგლეჯინებს აბეზარ რეპორტიორებს. ამის მაგივრად მან წიგნი დაწერა საკუთარ თავზე. ეს ის პატარა ბროშურა კი არ არის, როგორცაც ჩვეულებრივ, ძირითადად ლიტერატურით დაუკავებელი ხალხი წერს ხოლმე. ეს არის დიდტანიანი 304-გვერდიანი ტომი.

მე როგორც წესი, ინტერვიუს არ ვიძლევი და ეს წიგნი გარე სამყაროსთან გასაუბრების ჩემი საკუთარი ხერხია, — განაცხადა ჯექსონმა თავისი ამერიკელი გამომცემლის, ნიუ-იორკის კომპანია „დაბალდების“ მუშეობით, — მასში მოთხრობილია ის, რისი თქმაც მინდოდა; როგორ აღვიქვამ გარემოს, როგორ ვუყუარებ ცხოვრებას, რა დამო-

კიდებულება მაქვს იმასთან, რაც თავს გადამხდება, და როგორ მოქმედებს ჩემზე სინამდვილე“.

ჯექსონმა ამ წიგნს „Moonwalk“ უწოდა და ისიც ისევე გაასაიდუმლოვა, როგორც თავისი ცხოვრების წესი. საიდუმლო იმდენად დაფარული იყო, რომ სასიხარულო ეგზემპლარები ვაჭრეთებს გადასცეს წიგნის გამოსვლამდე მხოლოდ ორი დღით ადრე. ასი ათასობით ეგზემპლარი უქანასკნელ წუთამდე ინახებოდა საწყობებში და მხოლოდ ზუსტად დათქმულ დღეს სასწრაფოდ გადაიხროლეს წიგნის მაღაზიაში.

ამ წიგნის დაწერის იდეა მაშინ დაიბადა, როცა მაიკლ ჯექსონი შეხვდა ამერიკის მეორე ლეგენდას ჟაკლინ ონასისს (აშშ-ს პრეზიდენტის ჟონ კენედის ყოფილ ქვრივს). მეორედაც რომ დაქვრივდა (თუმცა მანამდე მისი ქმარი — ბერძენი მილიონერი-გემთმფლობელი ვაეყარა მას), ჟაკლინმა ჯერ ფირმა „ვიკინგში“ მიჰყო ხელი საგამომცემლო საქმიანობას, მერე კი მის კონკურენტთან — კომპანია „დაბლდისში“ გადავიდა. მუშაობისას იგი ფართოდ იყენებს თავის ნაცნობობას ამერიკულ კულტურის ყველაზე სახელგანთქმულ წარმომადგენლებთან.

მაიკლ ჯექსონს, რომლის მეგობართა შორის არიან ისეთი ლეგენდარული პიროვნებებიც, როგორცაა, მაგალითად, მსახიობი ქეთრინ ჰეპბერნი, ეამაყებოდა ჟაკლინთან ლიტერატურული პარტნიორობა. მაგრამ წიგნზე მუშაობის ძირითადი სიმძიმე მხრებზე დააწვა კომპანია „დაბლდის“ მეორე რედაქტორს შეი არპარტს. იგი დიდიხანს მუშაობდა ჯექსონთან მის სახლში ლოს-ანჯელესში თუ ავსტრალიაში, სადაც როკ-ვარსკვლავი საკონცერტო გამოსვლებს შორის, ხვეწდა საკუთარ ნაწარმოებს. როცა წიგნი დასრულდა, ჟაკლინ ონასისმა მისი წინასიტყვაობა დაწერა.

ერთობლივ მუშაობას რომ იხსენებს, შეი არპარტი ჯექსონს უწოდებს ავტორს, როგორც „შეიძლება მხოლოდ ინაქტოს გამომცემელმა, და როგორებიც ძალიან იშვიათად გვხვდებიან.“ „მაიკლთან მუშაობა დიდად სასიამოვნოა, ამავე დროს, იგი მაოლაპროფესიონალია. „Moonwalk“-ის მკითხველები გაეცნობიან ნამდვილ მაიკლ ჯექსონს, მგრძნობიარე ადამიანს, ბრწყინვალე მხატვარს და ერთდროულად ღრმავაროვანსა და გამჭრიახ მწერალს“. ეს განცხადება იქნებ იმას ნიშნავს, რომ ახალი წიგნი — სენსა-

ციური გულახდილობაა, ყოველ შემთხვევაში, სხვებისათვის, მაგრამ, არსებითად ჯექსონს პიტერ პენის ზღაპრებს, რომლებსაც ჯექსონს ხშირად ადარებენ. იგი მართლაც ბევრს წერს ისეთ სახელგანთქმულ მეგობრებზე, როგორცაა დიანა როსი, კინსი ჯონსი, პოლ მაკარტნი, აწ გარდაცვლილი ფრედ ასტერი, მარლონ ბრანდო და, რასაკვირველია, ქეთრინ ჰეპბერნი და ამას მათი დიდებისადმი ისეთი მომხიბვლელი, ბავშვური თაყვანისცემით აკეთებს, რომ საკუთარ მსოფლიო რეპუტაციას მხოლოდ განიმტკიცებს და იოტისოდენადაც არ ბლაღავს თავისი მეგობრების გრძნობებს. გამოდის რომ იგი მხოლოდ განსაკუთრებით სასიამოვნო ხალხთან მეგობრობს. ჯექსონი სრულიად გულახდილად წერს შთავგანებაზე, რომელიც წარმოშობს მის მუსიკას, თავის საცეკვაო მოძრაობებზე და საკუთარ თავზე, მხატვრულ აღქმაზე. იგი იხსენებს ბავშვობას, საკონცერტო ესტრადას, რომელიც იყო „ხან მაკარი, ხანაც სასიხარულო, მაგრამ ყოველთვის აღსავსე საიდუმლო რუბიკონებით, რომლებიც უნდა გადამეღახა“.

მეტი რა უნდა ინატროს ჯექსონის მილიონობით თაყვანისმცემელმა? ალბათ მხოლოდ თმის ერთი კულული, წიგნთან ერთად. მაგრამ ის, ვინც უფრო მეტი სერიოზულობით სწავლობს მაიკლ ჯექსონის ფენომენს, აღმოაჩენს რომ ეს გულახდილი თხრობა საკუთარ თავზე რალაციტ აცრუებს მათს იმედებს. ისინი წაიკითხავენ სწორად იმ არტისტის წიგნს, რომელიც დღეს ყოველ კონცერტზე გამოუტყდებდა ხოლმე უზარმაზარ აუდიტორიას: „მე თქვენ მიყვარხართ!“ და ამგვარი ფრაზები გასართობი ბიზნესის სპეციფიური ენის ელემენტად უნდა აღიქმებოდეს, „Moonwalk“-იც დაწერილია ამ სტილში, რომელიც მთელს სინამდვილეს, ანდა, ყოველ შემთხვევაში, მაიკლ ჯექსონის გარემომცველ სინამდვილეს უოლტ დისნეისეული ფანტაზიით უფრო წარმოადგენს, ვიდრე იმ რეალობად, რომელშიც ადამიანთა უმრავლესობა ცხოვრობს.

მისი წიგნი მომხიბვლელი შოუა, კიდევ ერთი გამოსვლაა იუპიტერების სხივებქვეშ. თვით შემსრულებელი კი ძველებურად ამოუცნობია.



**«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»  
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)**

№ 5, 1989

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ  
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

**Александр Гогоберидзе,  
Каха Трапандзе, Георгий Цкитишвили**

**ПРЕСТИЖ ТЕАТРАЛЬНОГО  
ИСКУССТВА**

В репортаже из Цхинвали авторы — молодые театроведы — касаются наблевших проблем областного театра, состояния грузинской и осетинской трупп (стр. 2).

**ЧТО МЫ ДУМАЕМ О ГРУЗИНСКОМ  
КИНО**

На вопросы анкеты нашего журнала, предложенной представителям всех кинематографических профессий, отвечают киноматюрги Резо Квеселав, Эрлом Ахвледiani и кинорежиссер Резо Эсадзе (стр. 8).

**Нодар Гурабанидзе**

**РЕЖИССЕР РОБЕРТ СТУРУА**

Седьмая глава книги Н. Гурабанидзе о выходящем режиссере грузинского театра Р. Стурюа называется «Острая» пьеса и тихий спектакль». В ней автор повествует о постановке «Измены» А. Сумбаташвили-Южина (стр. 15).

**Элгуджа Менабдишвили**

**ПРОБЛЕМА: ЗРИТЕЛЬ**

Статья знакомит читателей с итогами социологических исследований зрительских интересов в разных театрах г. Тбилиси (стр. 28).

**Михаил Каландаришвили**

**РОССИНИ, МЕЙЕРХОЛЬД И  
ДИМПЛИПИТО...**

В работе освещаются вопросы теории, истории и методологии. Автор считает неудовлетворительным положение, сложившееся в литературоведении и театроведении в деле изучения межнациональных взаимосвязей в области искусства. В настоящей статье делается попытка введения новой дефиниции понятия режиссуры и осмысливаются этапы развития дореволюционного театра (стр. 32).

**СВЕТ НЕМЕРКНУЩИХ КРАСОК**

Статья о творчестве народного художника Грузии Роберта Стурюа. Самобытный живописец с тонким поэтическим миром, мастер рисунка и композиции создал замечательные произведения как в монументальном, так и в станковом искусстве. (стр. 44).

**Русудан Джавришвили**

**ВОСПОМИНАНИЯ О ХУДОЖНИКЕ**

Народный художник Грузии Русудан Джавришвили делится воспоминаниями о Роберте Стурюа — художнике и личности (стр. 47).

**Нино Сулава**

**УКРАШЕНИЯ АНТИЧНОЙ ЭПОХИ  
ИЗ ЛЕЧУМИ**

В научном исследовании рассматривается малая коллекция украшений из Лечуми, хранящаяся в Ленинградском государственном Эрмитаже. На основе художественно-стилистического анализа определяется их датировка и место в истории и археологии Грузии (стр. 51).

**Валерий Асатнани**

**К ПРОБЛЕМЕ ИСТОРИИ ГРЕЧЕСКО-  
ГРУЗИНСКИХ КУЛЬТУРНЫХ  
ВЗАИМООТНОШЕНИЙ**

Автор ставит целью исследование некоторых аспектов взаимосвязей древнегреческой и древнегрузинской культур, в частности, истоков переводческой традиции в грузинской литературе (стр. 59).

**Натела Арвеладзе**

**ДНЕВНИК ГАСТРОЛЬНЫХ  
ПУТЕШЕСТВИЙ**

Автор повествует об успешных гастролях Сухумского государственного грузинского театра им. Гамсахурдия в Вильнюсе, Риге, Ленинграде и Москве (стр. 73).



## Этери Цицишвили

### ПЕРВАЯ ПЕРСОНАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА

Статья знакомит с творчеством молодого художника Шараба Хочолава, произведения которого недавно были выставлены в Доме-музее Елены Ахвледiani (стр. 78).

## Манана Ахметели

### АККОМПАНИАТОР — ПИСАТЕЛЬ

Статья посвящается талантливому музыканту Важа Чачава, успешно дебютировавшему на литературном поприще (стр. 85).

## Важа Чачава

### ЗАПИСКИ КОНЦЕРТМЕИСТЕРА

В данной статье В. Чачава анализирует романы Г. Свиридова, предлагает молодым коллегам свою исполнительскую концепцию (стр. 91).

### ФИЛЬМ О ГРУЗИНСКИХ ЕВРЕЯХ

О съемках телевизионного документального фильма о грузинских евреях, созданном на Грузинской студии телефильмов совместно с французской фирмой «Бернар Верлей фильмз» рассказывают режиссер Омар Гвасалия и директор студии Давид Шаликашвили (стр. 99).

## Григол Робакидзе

### СОЛНЕЧНЫЙ ВЕК ГРУЗИИ

Данная публикация из наследия Гр. Робакидзе является главой обширного труда «Беседы с Карду» (стр. 102).

## Мargarита Вачнадзе

### ВЛАДИМИР ГОРОВИЦ И ЕГО ПИАНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Статья знакомит читателей с творческой деятельностью выдающегося пианиста Владимира Горовца (стр. 105).

## Тамара Месхи

### ГРУЗИНСКОЕ ГОРОДСКОЕ ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Автор изучает грузинскую городскую песенную культуру, дифференцирует те музыкальные традиции и формы, которые способствовали ее возникновению, песни (стр. 117).

## Мераб Бердзенишвили

### ЧТОБ НЕ ПОКИНУЛ НАС ЭТОТ ПОРЫВ

Печатается слово народного художника СССР, лауреата Госпремии СССР и премии им. Руставели Мераба Бердзенишвили, произнесенное 15 апреля в Тбилиском государственном университете на встрече с тов. Э. А. Шеварднадзе и Г. Н. Разумовским (стр. 126).

## Джаба Иоселиани

### ЦАРИЦА МАРИАМ

Публикуем историческую драму драматурга Дж. Иоселиани «Царица Мариам» (стр. 129).

## Нопа Гуния

### БОЛЬШЕ ТОЧНОСТИ

Эта реплика является ответом на статью Р. Кутателадзе «Побеседуем о грузинском балете», которая была опубликована на страницах «Театрального вестника» № 4, 1988 г. (стр. 147).

### «НЕ МОГУ ПРИМИРИТЬСЯ С ПРИКАЗАМИ»

Информационный материал знакомит читателей с деятельностью известного западногерманского актера Клауса Марини Бранднера (стр. 149).

## Майкл Джексон

### ПУТЬ К РОКУ

Журнал предлагает вниманию читателей автобиографический очерк популярного американского певца Майкла Джексона (стр. 152).

გადაეცა წარმოებას 21. 03. 89 წ.  
ზემოწერილია დასაბეჭდად 26. 05. 89 წ.  
საბეჭდი ქალაქი 5,25  
ქალაქის ფორმატი 70X108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5  
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,65  
შეკვეთა № 701. უფ 06654. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ხაბოვის,  
ი. კვაკანტირაძის, ხადრი ვადაკორიას  
ფოტოები.

რედაქციის მისამართი: 880029, თბილისი, კაშხი ქ. № 18.  
ტელ. 95-10-24, 95-18-24.

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის  
გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქ. № 14.  
ტელ. 98-98-59.



სტატუსთა  
სემლოვნება

ინდექსი 76177      ფასი 1 ლა. 70 კაპ.