



საბჭოთა  ზელოვნება  
1989

ISSN 0132-1307



ქართული გამომცემლობა  
1991 წლიდან

# ს ა ჯ შ რ თ ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ა

7 • 1989

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
ყოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:  
ზურაბ აბაშიძე  
(პასუხისმგებელი მდივანი),  
აპაკი ბაჭრაძე,  
ვახტანგ ბერიძე,  
ნოდარ გურაბანიძე,  
ლილი გვარამაძე,  
ვანო კიკნაძე,  
ნოდარ მგალობლიშვილი,  
ზურაბ ნიშარაძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
რევაზ ჩხეიძე,  
ანტონ წულუკიძე,  
ნიკო ზავთავაძე,  
ნოდარ ჯანაბერიძე.

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ქორეოგრაფია  
ტილავიზია

რედაქციის მისამართი: 280029 თბილისი, კაშის ქ. № 18  
ტელ. 95-10-24, 95-18-24

მხატვრული რედაქტორი კავკაზი ზეკნაძე

საქართველოს კ. ცენტრალური  
კომიტეტის გამომცემლობა.

თბილისი, 1989

# ნომერშია:

## თეატრი

ლაშარა ღონღაძე —  
თეატრალურმა უხადებამ თეატრს . . . . . 9

დიმიტრი ჭანელიძე —  
მეათე საუკუნის ქართული დრამის საკითხისათვის . . . . . 35

ნათელა არველაძე —  
მოსაზრებანი სამეატრო კრიტიკაზე . . . . . 55

დალი მაჭუკაშვილი —  
ქართული სამეატრო კრიტიკის ზოგიერთი საკითხი . . . . . 66

ლია გუგუნივა —  
„აზროვნებისა და ნებისყოფის პრობლემის გადაწყვეტის ქართული  
ლიტერატურული ტრადიცია მარჯანიშვილისეულ „კამლეტში“ . . . . . 69

ნოდარ გურაბანიძე —  
„ზამარჯვების შემდგომ ტუ არ ვბრუნობთ, როგ არსებობდა და-  
მარცხების შესაძლებლობა, მაშინ თვით გამარჯვებაც კარგავს  
ფასს“ . . . . . 84

გიორგი ჩართოლანი —  
გიორგი უბაძის დრამატული სტუდია . . . . . 107

თამაზ ჭილაძე —  
ნახვის დღე (პიესა) . . . . . 136

## კინო

სოსო შვედიშვილი —  
საბავშვო და საშავწილო ფილმების საერთაშორისო ფესტივალი . . . . . 2

ჩინგიზ ჰუსეინოვი —  
ზღვართან . . . . . 14

## მუსიკა ქორეოგრაფია

ავთანდილ თათარაძე —  
მოსაზრებები ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ზოგიერთი სა-  
კითხის შესახებ . . . . . 20

ვაჟა ჩაჩავა —  
კონცერტების ჩანაწერები . . . . . 118

დავით დავლიანიძე —  
მანდა ვიუკაშვილი . . . . . 129

## მხატვრობა

მარიანა ოკლეი —  
ოპროს ხანა . . . . . 78

დიდოგი ძვანთაძე . . . . . 99

თეო გიგია —  
ქართული სამეფო კარის მხატვარი . . . . . 133

ძრონიკა . . . . . 157

გარეკანის პირველ, მეორე და მესამე გვერდებზე: თ. შურვანიძე — ესკიზები  
ბალეტებისათვის „რომეო და ჯულიეტა“, „პორგი და ბესი“, „ქე ცთომილი“.

საბჭოთა  
ხელოვნება

№ 7 1989წ.



## საერთაშორისო ფესტივალი

სოსო მხედლიძე

მოსკოვში 24-31 მარტს ჩატარებულმა საბავშვო და საყმაწვილო კინო და ტელეფილმების პირველმა საერთაშორისო ფესტივალმა გაჩენისთანავე წარმოშვა მნიშვნელოვანი კითხვა — რა არის საბავშვო თუ საყმაწვილო ფილმი, რა მიზნებს უნდა ემსახურებოდეს მხატვრული შემოქმედების ეს ნაირსახეობა. ამავე დროს, მოსკოვის საერთაშორისო ფესტივალისაგან მისმა გამოყოფამ ავტომატურად წარმოქმნა მეორე პრობლემა — რამდენად მართებულია საბავშვო და საყმაწვილო ფილმების ერთ „პერქვეშ“ გაერთიანება: ახალგაზრდობის დიდებულ სასახლეში ზშირად ოთხი წლის ბავშვის გვერდით, თანამედროვე ვიდეოპროდუქციის შესანიშნავი მცოდნე უფროსკლასელი იქდა. მისი გაკვირვება კი რაიმე კინოსიახლით დიდ სირთულეს წარმოადგენს. ფესტივალზე ნაჩვენები ფილმების განხილვით ჩვენ შევეცდებით დავსვათ პრობლემა, თუ რა შეადგენს დღესდღეობით საბავშვო და საყმაწვილო ფილმის არსს, რა პრინციპებზე დაყრდნობით შეიძლება ამ ფილმების თემატური გაერთიანება.

შპირმელის ყოვლისა აღსანიშნავია, რომ ფესტივალზე წარმოდგენილი ყველა ფილმი გადღებულია პროფესიონალი კინემატოგრაფისტების მიერ. ასე რომ, შემოთავაზებულ ნაწარმოებებში აისახება ასაკურული ადამიანების წარმოდგენა იმის შესახებ, თუ რა მოთხოვნები უნდა ჰქონდეთ მოზარდებს და რა საშუალებებით შეიძლება მათი დაკმაყოფილება. პროფესიონალთა ამ ნახელავს აფასებს ასევე პროფესიონალებისაგან შემდგარი ეიური. შეფასების ამგვარი სისტემა გარკვეულ პრიორიტეტებს ქმნის და ამით, ფაქტურად, გეგმავს და პროგნოზირებას უკეთებს ბავშვებისათვის განკუთვნილ მომავალ კინოპროდუქციას.

მაგრამ მოსკოვის საერთაშორისო ფესტივალზე საბავშვო ფილმებს პარალელურად ყოველთვის აფასებდა ბავშვებისა და მოზარდებისაგან შემდგარი ალტერნატიული ეიური. წლებანდელ ფესტივალზე საბავშვო ეიური არჩეული იყო დემოკრატიული გზით, საკავშირო ტელევიტორიის მეშვეობით. ფინალური შეჯიბრება ნაჩვენები იყო ცენტ-

რალური ტელევიზიით და მასში ოცდაათმა მოსწავლემ მიიღო მონაწილეობა. თოთხმეტი ყველაზე უკეთ მომზადებული ახალგაზრდა გახდა საბავშვო ეიურის წევრი. მათი შეფასებები მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდა უფროსების აზრისაგან...

არსებობს სხვადასხვა თაობის წარმომადგენელთა ერთიან კულტურად გაერთიანების სხვადასხვა კრიტერიუმი. ცნობილი ამერიკელი ეთნოგრაფი და კულტუროლოგი მარგარეტ მილი (1901-1978) ანსხვავებს კულტურათა სამ ტიპს: 1) პოსტფიგურატიული კულტურები, რომლებშიც შეიღობა სწავლობენ თავიანთი წინამორბედებისაგან; 2) კოფიგურატიული კულტურები, როდესაც მამებიცა და შვილებიც გამოცდილებას თავიანთი თანატოლებისაგან იძენენ და 3) პრეფიგურატიული დამოკიდებულებები, როდესაც მშობლები სწავლობენ თავიანთი შვილებისაგან.

დღემდე პოსტფიგურატიული დამოკიდებულებები კულტურათა ყველაზე უფრო გავრცელებულ ნაირსახეობას წარმოადგენდა. ვინაიდან აქ იგულისხმება ფასეულობათა მემ-

კვიდრობით გადაცემა: უფროსები მოძღვრავენ უმცროსებს, ჰქუას არიგებენ, უმუშავენ ფასეულობათა გარკვეულ სტერეოტიპებს. ამ თვალსაზრისით ფესტივალი პოსტფიგურატული დამოკიდებულებების ტიპურ ნიმუშს წარმოადგენს: უფროსებმა შექმნეს ფილმები, შესარჩევმა კომისიამ აარჩია ყველაზე უფრო ღირსეული ნაწარმოებები და წარმოუდგინა ფართო საზოგადოებას. თუმცა, რა კრიტერიუმებზე დაყრდნობით მოხდა ამა თუ იმ ფილმის არჩევა, დღემდე გაურკვეველია. ფესტივალზე მოზღვავებული იყო ნორვეგიული და კანადური ფილმები, ამავე დროს დაავიანდათ (თუ ვერ მოასწრეს) კანადელთა მეზობლების — ამერიკის შეერთებული შტატების მოწვევა... ასეა თუ ისე, სრულმეტრაჟიანი ფილმების კონკურსზე კანადას, ჩინეთსა და საბჭოთა კავშირს წარმოდგენილი ჰქონდა ორ-ორი სურათი.

ჩინეთში ბავშვებისათვის განკუთვნილი პირველი ფილმი 1922 წელს შეიქმნა. მას შემდეგ გადაღებულია 140-ზე მეტი სრულმეტრაჟიანი სურათი. 1981 წელს პეკინში დაარსდა საბავშვო ფილმების სტუდია, სადაც წელიწადში ხუთ-შვიდ სურათს იღებენ. კინოკლასზე წარმოდგენილი ორივე ფილმი — „სასწაულომოქმედი ბიჭიკა“ და „ჩემი ძმაც“ მის პოპულუქიას შეადგენს. შესანიშნავ ფორზეა გადაღებული, მაგრამ... თავისი სტერილურობით ორმოციანი წლების „საუკეთესო“ საბჭოთა „შედევრებს“ თუ შეედრებინან. მაგალითად, ფილმში — „ჩემი ძმა“ მოთხრობლია პირველკლასელი ბიჭის ურთიერთობაზე თავის გარემოცვასთან — მეზობლებთან, დედასთან, მამასთან — წყალქვეშა ნავის კაპიტანთან და, რასაკვირველია, უფროს ძმასთან. ეს უკანასკნელი წელს სკოლას ამთავრებს და ორპოფობს — უნივერსიტეტში შევიდეს თუ მამის გზას დაადგეს. ბოლოს, რასაკვირველია, არჩეული იქნება სამხედრო სპეციალობა — ახალგაზრდას აწუხებს, რომ ჩინეთს არასოდეს არ ჰყოლია აღმირალ ნელსონისთანა მხედართმთავარი: ალბათ, მაყურებელმა იმის იმედით უნდა დატოვოს დარბაზი, რომ დროთა განმავლობაში გმირის მოწადინების შედეგად მდგომარეობა გამოსწორდება... იმის გათვალისწინებით, რომ ჩინეთის მოსახლეობა ამჟამად მილიარდ მცხოვრებს აღემატება, გმირის მიზანი (ანუ, რაც იგივეა, სურათის ქვეტექსტში განფენილი მილიტარისტული სულისკვეთება) არც



„პატარა უფსოხანებელი“ (უნგრეთი)

თუ ისეთ სასიქადლო პერსპექტივას უმზადებს დედამიწის სხვა რეგიონების ბინადართ. სანუგეშო ერთია — მსგავსი სურათების მხატვრული დონე დაბალია, ასე რომ, ფილმს მაინცდამაინც ბევრი მაყურებელი არ აღმოაჩნდება. თუმცა, მილიარდზე მეტი ჩინელიდან რამდენიმე პატარა მოქალაქის მოწამულა მაინც შეიძლება მოხერხდეს.

უნგრულ სურათში „პატარა გადამთიელი“ რეჟისორი იანოშ როჟა ქმნის ალუზიას სენტეგზიუპერისეულ „პატარა უფლისწულთან“. აქაც პატარა გმირი ღმერთმა უწყის საიდან მოველინება დედამიწას, აქაც ხვდებიან ერთმანეთს მარტოსულები — ბიჭუნა და მარტოხელა ქალი. მის როლს ასრულებს პოპულარული უნგრელი მომღერალი იუდიტ ჰალასი. სამწუხაროდ, სენასის დასრულებას შემდეგ მაყურებელი აღმოაჩენს, რომ მომიხიბლავი ბიჭუნაც და მისი გმირის მიერ ამოქმედებული სიუჟეტიც მხოლოდ და მხოლოდ ცნობილი მომღერლისათვის რეკლამის გაწევის ამოცანას ემსახურებოდა. შესაძლოა, პატარა მაყურებელი ბოლომდე ვერ ახსნის მის სულში აღძრულ გრძნობას, ვერბალურად ვერ ჩამოაყალიბებს მას, მაგრამ ქვეცნობიერ დონეზე მის მეხსიერებაში აღიბეჭდება უფროსების მხრიდან კიდევ ერთი აუსრულებელი დაპირება: გმირის გაცნობა მას საინტერესო სამყაროსთან შეხვედრას უქაღდა, მაგრამ ეს შეხვედრა, სამწუხაროდ, არ შედგა. პოსტფიგურატულ ურთიერთობათა საზიარებელ პატარა მაყურებელს ხელოვნებისეულ სუროგატთან შეყრით კიდევ ერთხელ უჩნდება უარყოფითი განწყობა უფროს-

რედაქცია  
„ფილმები“  
გაიქცაფე ი აყი წილ

სების მიერ შემოთავაზებული სამყაროსადმი. სამწუხაროდ, მსგავსი მაგალითების მოყვანა ფესტივალის პრაქტიკიდან მრავლად შეიძლება.

მარგარეტ მიდის თვალსაზრისით, პოსტფიგურატულს კოფიგურატული საზოგადოება ცვლის, დღესდღეობით კი იწყება პრეფიგურატულ საზოგადოებათა ერა. პრეფიგურატულ კულტურებში ახალგაზრდები ინტუიტიურად შევიდნენ მომავლის დამახასიათებელ ნიშნებს და ამით გარკვეულ უპირატესობას იძენენ წინამორბედებთან შედარებით. ფესტივალზე მოზარდების ყიურბი გამოავლინა დამოუკიდებლობისაკენ სწრაფვა. უფროსების გადაწყვეტილებით, ბავშვებს მხოლოდ ორი ჭილდო უნდა მიენიჭებინათ — საუკეთესო სრულმეტრაჟიანი და საუკეთესო მოკლემეტრაჟიანი ფილმისათვის. მათ კი დამატებით შეიღო სპეციალური დაწვევა. ამასთან ჭილდოების დასახელებები საკმაოდ მრავალისმთქმელია: პრიზი სიკეთისათვის, პრიზი ფილმს, რომელიც მოგვითხრობს ბავშვების უმწეობაზე... ერთ-ერთი სპეციალდოთავანი წილად ზედა ბ-ნ ცუგუო ოკუდას, იაბონელ მწერალს, პროფესიონალური ყიურის წევრს, რომელმაც უბრალოდ „ყურადღება გამოიჩინა ბავშვთა ყიურისადმი“. მართლაც, ფესტივალზე ბავშვებს სერვიოზული არაფერი აღიქვამდა — თავიდან მათ სათათბიროდ ოთახიც კი არ გამოუყვეს, თუმცა დიდმა თუ პატარა მოხელემ საგულდაგულოდ მოიწყო თავისთვის ცალკე კაბინეტი... ბავშვთა ყიურისათვის მნიშვნელობა არ ჰქონია ამა თუ იმ ქვეყნის თუ ფილმის სტატუსს — მათთვის მთავარი იყო კინოსურათის ხარისხი. ასე, მაგალითად, ბრაზილიას ფესტივალში ოფიციალური მონაწილეობა არ მიუღია, მაგრამ ყმაწვილებმა მიანიჭეს ამ ქვეყნიდან გამოგზავნილ ფილმს „მოგზაურობა დისნეილენდში“ სპეციალდო „ყველაზე უფრო სერვიოზული ფილმისათვის ბავშვების შესახებ“.

ბავშვთა ყიურის სპეციალდო „ყველაზე უფრო თვალწარმატაცი და მიზიდველი სანახაობის შექმნისათვის“ მიენიჭა ფილმს დიდი ბრიტანეთიდან „მიმართეთ დამონდს“. სცენარის ავტორმა ენტონი პოროვიცმა და რეჟისორმა სტივენ ბეილიმ მოახერხეს ერთიანობაში მოყვანათ დეტექტიური და კომედიური საწყისები. პრეს-კონფერენციაზე რეჟისორმა განაცხადა, რომ მის მიზანს არ შეადგენდა საგანგებოდ საბავშვო ფილმის შექ-

მნა. მას სურდა გადაეღო ფილმი, რომელსაც სიაზონებები ნახავდა დიდხანს და პატარას დასახულ მიზანს მან, ალბათ, მიაღწია. ავტორები არც მალავენ, რომ ფილმის სიუჟეტი კომიქსის პრინციპებზეა აგებული; ერთადერთი, ისინი შეეცადნენ არ გაემახვილებინათ ყურადღება სისხლიან სცენებზე, რომელიც ფილმში უხვად იღვრება. — რამდენიმე ბანდა ებრძვის ერთმანეთს, ცდილობს ხელში ჩაიგდოს გადაამალული ბრილიანტები. მთავარი გმირი — ლონდონში მცხოვრები ნიკ დამონდი ეხმარება თავის უფროს ძმას — ტომს, გამოძიების ჩატარებაში. მაყურებლის სიმბათიები ნიკის მხარეზეა იმდენად, რამდენადაც იგი ნამდვილად არაორდინალურ პირობებში ახერხებს სწორი გადაწყვეტილებების მიღებას. ავტორები არ ეარშიყებიან არც მაყურებელს და არც გმირებს — შემოთავაზებული დეტექტიური სიუჟეტის ფარგლებში ერთხანსა და მეორეხანს სრულებით თანაბარ პირობებში აღმოჩნდებიან; გამოძიების კვანძი მხოლოდ ნიკის მახვილგონიერულობის შემწეობით გაიხსნება. ბიჭმა კბილებამდე შეიარაღებულ მეტოქეებთან ბრძოლაში დაამტკიცა, რომ მათ ტოლს არ უდებს. ავტორებს მის ასაკზე არავითარი შეღავათი არ გაუკეთებიათ. ეს კი ტიპური კოფიგურატული დამოკიდებულებების მოდელია. აქ არა გვაქვს არც დიდაქტია და არც ჰქუის სწავლება, რომელთაც დღევანდელ პირობებში უარყოფენ არა მარტო ბავშვები. „მიმართეთ დამონდს“, შესაძლოა, განხილული იყოს როგორც მაყურებელსა და ფილმის გმირებს შორის დემოკრატიული, თანასწორუფლებიანი დამოკიდებულებების მაგალითი.

კიდევ ერთ სანტერესო გმირს მაყურებელი შეხვდა იტალიურ ფილმში „მინიონი წავიდა“. მთავარი როლის შემსრულებელ ცამეტი წლის ლეონარდო რუტას მიენიჭა ჭილდო საუკეთესო სამსახიობო ნამუშევრისათვის, კინოსურათი გადაიღო რეჟისორმა ქალმა. ფრანჩესკა არკებუჯიმი, სცენარის დაწერაში მას დაეხმარნენ გლორია მალატესტა და კლაუდია სბარჩია. ქალთა ამ სინკლიტს უნდა დაემატოს ცნობილი კინოვარსკვლავი სტეფანია სანდრელი. ამჯერად ის, სამწუხაროდ, ასრულებდა უკვე ხუთი წვილის პატრონი დედის როლს.

ფილმის მთავარი გმირის, შუათანა ძმის, ჯორჯოს სულში ჩახედვისა და ჩაღრმავების გზით მაყურებელი მასთან ერთად გადააბი-

ჯებს იმ უხილავ ზღურბლს, რომელიც ერთმანეთისაგან თიშავს და, ამავე დროს, ერთიანობად კრავს ადამიანის ბავშვობასა და ყმა-წვილყრობას. მაყურებლისათვის ფორტიჩიონების ოჯახის გაცნობის საბაზად იქცევა პარიზიდან რომში ჯორჯოს ბიძაშვილის, თხუთმეტი წლის მინიონის ჩამოსვლა. ქალიშვილი არისტოკრატიულ გარემოშია გაზრდილი, განსხვავებულად იქცევა და მის ყოველ ნაბიჯს არამეგობრულად აღიქვამს გარე სამყარო. ერთადერთი ადამიანი, რომელთანაც იგი დაამყარებს ნორმალურ ურთიერთობას — ჯორჯოა. ეს უკანასკნელი ტიპური გმირია — იგი დაჯილდოებულია ანალიზური აზროვნების უნარით. შესწევს რეფლექსია, შეუძლია გაითავისოს გარშემო მყოფთა სატყვიარი. პრობლემები კი ბიჭის გარემოცვაში საკმაოდ ბევრია — მამამ საყვარელი გაიჩინა, სახლიდან წავიდა; დედამ, სანდრელის გმირმაც აღმოაჩინა, რომ აღარ უყვარს ქმარი. და ერთხელაც, კაცის ინტენსიური შემოტევის შემდეგ ქალი დანებდება... არც ჯორჯოს და-ძმებს შორისაა თანხმობა; მიუხედავად იმისა, რომ ასაკის თვალსაზრისით მათ შორის სხვაობა საკმაოდ მცირეა, მათი ასაკუანი ქვეჯგუფების ინტერესები უკვე პოლარიზებულია. ისინი ვერც უგებენ ერთმანეთს და არც აქვთ სურვილი დაამყარონ ურთიერთობა. ოჯახური და სოციალური კავშირების რღვევის ფონზე გმირი შეიკნობს პირველ სიყვარულს, გემოს მოუსინჯავს ლალატს, ექნება თვითმკვლელობის ჩადენის მცდელობა. ავტორთა აზრით, ზემოთ ჩამოთვლილი უბედურებების დაძლევა მხოლოდ სიყვითეს და ქეშმარიტ ინტელიგენტურობას შეუძლია. ფილმიც გამსჭვალულია გმირებისადმი სითბოთი და სიყვარულით, აღესილია იუმორით. ავტორებმა მოახარეს გადმოეცათ ის სევდიანი ირონია, რომლითაც თანამედროვე ახალგაზრდობა აფეროვნებს უფროსებისაგან ნაბოძები სამყაროს აღქმას; წინააღმდეგ შემთხვევაში ცხოვრება შეუძლებელი იქნებოდა. ავტორთა ჩანაფიქრის, პოეტური ელფერიტ გაცისკროვნებული პარიზიდან ჩამოსული მინიონი ფილმის ბოლოს ამ სამყაროსაგან შებილწული ბრუნდება შინ. ამავე დროს ჯორჯოსაც ამოეწურება ილუზიები — იგი გაიგებს, რომ არც ფორეული პარიზია ფერიების აღელსამყოფელი. ამგვარ ტრაგედიულ შეგრძნებაზე აღზრდილ ნორჩ გმირს პრეფიგურატული დამოკიდებულებების სამყაროში შეპ-



„დამიკო“ ცხანდა,

ყავს მოწიფული მაყურებელი. სთავაზობს აზრთა გაცვლას. რამდენადაა საამისოდ შემზადებული ჯორჯოს ასაკსრული ოპონენტი, იგი გვიჩვენებს.

ჩვეულებისამებრ დიდი იყო ინტერესი ფესტივალზე წარმოდგენილი მულტიპლიკაციური ფილმებისადმი. მაგრამ სწორედ აქ ყველაზე უფრო მწვავედ გამოიკვეთა ფილმების ადრესატების არაერთგვაროვნება. საბედნიეროდ, სენსებივი იყო შედგენილი, რომ სურათის აღქმის სირთულე ნელ-ნელა მბტულობდა. ალბათ ცალკე კვლევის საგნად უნდა იქცეს საყურადღებო მოვლენა — როგორ ხდება ორიოდ კადრის ნახვის შემდეგ სულ პატარა მაყურებელიც კი, რომ ესა თუ ის ფილმი მისთვის არ არის განკუთვნილი და ტოვებს დარბაზს.

მულტიპლიკაციური ფილმებიც მონაწილე ქვეყნების მიხედვით არათანაბრად განაწილდა. დიდი პროგრამა წარმოადგინა ჩინეთმა: სურათების უმრავლესობა შექმნილი იყო შანხაის სტუდიაში. სწორედ მულტიპლიკაციური ფილმებში გამოვლინდა ჩინეთის უმდიდრესი მხატვრული კულტურა. რამდენიმე სურათს, რომლებიც სულ პატარებისათვის იყო გათვალისწინებული, გააჩნდა ძველ ჩინურ ფსიქო-ფიზიკურ სისტემაზე — უ-შუზე დაფუძნებული ქვეტექსტი. მაგალითად, „ვეფხვის ოინების“ სიუჟეტი ავებულია ვეფხვისა და კატის კონფლიქტზე. სიღრმისეულად კი ფილმის ავტორებმა დაუპირისპირეს ერთმანეთს უ-შუს ორი მიმდინარეობა — ვეფხვისა და კატის სკოლები. იგივე სიტყვები ითქმის ფილმზე სერიალიდან „მაიმუნების წიგნი“.

მოკლემეტრაჟიანი ფილმების ეიურის გადაწყვეტილებით ჯილდო საუკეთესო მულ-



ტიპოგრაფიული ნაწარმოებისათვის მიენიჭა ჩინური კინოსურათის „პეიზაჟები“. ეიურში განსაკუთრებით აღნიშნა ფილმის სიბრძნე და სილამაზე. სურათში გაცოცხლებულია ტრადიციული ჩინური გრაფიკა, მოსახრობი — თითქმის უსიუჟეტო ამბავიც და მისი გადაწყვეტაც დენადია, გამოსახულება და ტრადიციული ჩინური მუსიკა ორგანულად ერწყმის ერთმანეთს და ამით განუმეორებლად ესთეტიკურ ზემოქმედებას ახდენს. მაგრამ ამ ფილმს, სამწუხაროდ, უკვე დაცარიელებულ დარბაზში აჩვენებდნენ, ვინაიდან მოუმზადებელი ასაკრული მყურებლისთვისაც კი იგი ძნელი აღსაქმელი იყო. პატარა ბავშვებზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია...

ფესტივალზე საბჭოთა მყურებელი პირველად გაეცნო ცნობილი კანადელი მულტიპლიკატორის, ფრედერიკ ბაკის ნამუშევრების რეტროსპექტივას. კანადიდან ჩამოსულმა სტუმრებმა გვიამბეს, რომ ბაკი დღესდღეობით ქვეყანაში ყველაზე უფრო პოპულარულ პიროვნებად ითვლება. წარმოშობით გერმანელია, 1924 წელს დაიბადა ზაარბრიუენში, 1948-ში კი მონრეალში დასახლდა. ბაკი მუშაობდა მხატვრად, დიზაინერად, ილუსტრატორად, მაგრამ მსოფლიო აღიარება მას საზღაბრო-ფილოსოფიურმა მულტიპლიკაციამ მოუტანა. 1981 წელს გადაღებულ ფილმს — „კაქუსი“ „ოსკარი“ მიენიჭა, ხოლო 1984 წელს ლოს-ანჯელესში ჩატარებული გამოკითხვის შედეგად ეს ფილმი მეექვსე ადგილზე აღმოჩნდა მსოფლიო მულტიპლიკაციის 32 შედეგურ შორის.

ფესტივალის კონკურსში საჩვენებლად წარმოდგინდა ბაკის ფილმს — „ადამიანი, რომელიც რგავდა ხეებს“ მიენიჭა კიურის სპეციალური პრიზი — „შემოქმედებითი აღმოფრენისათვის“. ნახევარსაათიანი სურათი გადაღებულია ცნობილი ფრანგი მწერლის, ეან ეანოს მოთხრობის მიხედვით და დოკუმენტურ მასალაზეა დაფუძნებული. ფილმში ყურადღების ცენტრშია მწყემსი ეზერ ბუფი, რომელიც უნაგაროდ თესავს ამქვეყნად სიკეთეს, მოღვაწეობს ამ კაცმა 1910 წელს დაიწყო და ოცდაჩვიდმეტი წლის განმავლობაში გაჩინაგებული მიწის ასობით ჰექტარზე გააშენა ახალი ტყეები. პროვანსის ამ რეგიონში საგრძნობლად შეიცვალა ეკოლოგიური მდგომარეობა, ათასობით ადამიანი დაუბრუნდა მამა-პაპისეულ ნამოსახლარებს. სურათი პასტელურ კოლორიტშია გა-

დაწყებული, თხრობა დიხია, აუჩქარებელი და, სამწუხაროდ, ილუსტრაციული. ფილმის თემის არაჩვეულებრივი აქტუალობის მიუხედავად, თხრობის ილუსტრაციულმა კილომ რიტორიულობა წარმოშვა, ამას კი ნებისმიერი ადამიანი (უბირველეს ყოვლისა კი ბავშვი), ჰკუთს დარღვევად აღიქვამს და უკუაგდება.

და ბოლოს, ფესტივალის სენსაციაზე — ფილმზე თუ პიროვნებაზე, რომელმაც გულგრილად ვერ დატოვა ვერც ერთი მისი მნახველი. ბავშვთა ეიურში კანადური ფილმი „ძამიკო“ ფესტივალზე საუკეთესოდ სცნო, უფროსებმა მას ჰუმანიზმისათვის სპეციალდო მიანიჭეს. ეს ფილმი სცილდება სახიობის ჩვეულ ფარგლებს. ხელოვნების ხელოვნურ ბუნებას: ჩვეულებრივ, მხატვრულ ფილმებში მსახიობი დროებით გარდაისახება ამა თუ იმ პერსონაჟად. მაგრამ გმირად გადაქცევილი იგი ბოლომდე არ კარგავს საკუთარ მეობას. სცენაზე დანის პრინცი თუ თებეს მეფე, მსახიობი თეატრიდან გამოსვლისას კვლავ თავისი ქვეყნის ლოიალურ ქვეშემდგომად იქცევა. „ძამიკოში“ სხვაობა ხელოვნებისეულსა და ცხოვრებისეულს შორის გაუქმებულია. ფილმის გმირის (თუ მისი როლის შემსრულებლის) ეკრანზე გამოყვანა, ჩვენი აზრით, მხატვრულ კინოში ახალი, ფიზიოლოგიური მიმართულების გაჩენას მოასწავებს. ბიჭის დანახვა იმდენად ზემოქმედებს მყურებელზე, რომ საათნახევრის განმავლობაში იგი ისეთივე სასოწარკვეთაში რჩება, რაც გმირის პირველი გამოჩენისას, როცა ვერ იჯერებ, რომ ამისთანა ადამიანს შეუძლია არათუ სრულფასოვანი ცხოვრება, არამედ უბრალო ფიზიოლოგიური არსებობა.

კენი ესტერდელი თანამედროვე მედიცინის (თუ ქირურგიის) მიღწევათა ცოცხალი მაგალითს წარმოადგენს. მას დაბადებლად წელის არეში ხერხემლის რამდენიმე მალა აკლდა. ექვსი თვის ასაკში ბავშვს, სიცოცხლის შენარჩუნების მიზნით, გაუკეთეს ოპერაცია — მოკვეთეს სხეულის ორი მესამედი, დღეს ეს ხელებზე მორბენალი, სკიეტიბორდზე სრილის და, საზოგადოდ, სპორტის მოყვარული, ანაჩვეულებრივად ცოცხალი ბიჭი თხუთმეტი წლისაა.

„პირველი გრძნობა, რომელიც დამეუფლმა მას შემდეგ, რაც კენის შესახებ ფილმის გადაღება შემომთავაზეს, უარის თქმის სურვილი იყო. — გვიამბო „ძამიკოს“ დამდგემლმა



რეჟისორმა კლოდ განიონმა, — ჩემს ფილმამდე რადენიმე დოკუმენტურ სურათში გადაიღეს, მაგრამ იგი ყველგან არაბუნებრივად გამოიყურებოდა ისევე, როგორც მისი ახლობლები“.

საგულისხმოა, რომ ბიკის ბუნებრივად წარმოჩენის მიზნით არჩეული იყო არა დოკუმენტური, არამედ მხატვრული კინოს საშუალებები. „კენი ამერიკელია, ამასთან, სოციალურად და კულტურულად იმ გარემოს განეკუთვნება, სადაც ადამიანებს უჭირთ ცხოვრებაში ერთმანეთისათვის გულის გადაშლა, გრძნობების ბოლომდე გამხელა, — თქვა რეჟისორმა. — მხატვრულმა კინომ, თავისთავად ხელოვნური სიუჟეტის გამოყენებამ, ნამდვილი მშობლების ნაცვლად მსახიობების შემოყენამ ჩვეული ცხოვრების ბორკილებისაგან გაგვანთავისუფლა, გამოაჩინა ადამიანებს შორის ჭეშმარიტი დამოკიდებულებანი, მმას მძისათვის სიყვარულის გამოვლენის შესაძლებლობა მისცა“. განიონმა თავისი ფილმის თარგში შემოიყვანა ფრანგი კინოდოკუმენტალისტების სიუჟეტური ხაზი. მათ მიერ აღბუკილი კადრებში კენიცა და მისი ახლობლებიც არაბუნებრივად იქცევიან, უნებლედ იწყებენ მათთვის უჩვეულო როლების თამაშს. ჭეშმარიტების ნაცვლად იქმნება ტყუილი, ლეგენდა გამოგონილი. არარსებული ადამიანის შესახებ.

ფილმზე მუშაობისას გადამღებ ჭგუფს მრავალი სიძნელის გადალახვა მოუხდა. რეჟისორის თქმით, ისინი საშუალოდ ოცდახუთ დუბლს აკეთებდნენ, რეკორდი ორმოცდასამმა დუბლმა შეადგინა, გადაღებებისას დაინახარჯა ოთხმოცი ათასი მეტრი ფირი. მაგრამ შედეგმა გაამართლა დანახარჯები; ადრე, კენისთან შეხვედრისას, ადამიანებს ეშინოდათ მისი, ხშირად ჭუჩის მეორე მხარეზე გადარბოდნენ. (ამგვარი ეპიზოდი არის ფილმშიც). კინოსურათის მეშვეობით ბიკის გაცნობის შემდეგ ხალხმა მისკენ იბრუნა პირი. სეანსის დროს მასურებლები კენის წყალობით იმუხტებთან სიცოცხლის სიყვარულით, მის უბედურებასთან შეხვედრით ოდნავ უფრო კეთილ არსებებად იქცევიან. „მამიკო“ უკვე მრავალ ქვეყანაში გაიცინეს, იანვარში შედგა ფილმის პრემიერა პარიზში. გამჭირაველებს არ ჭკონიათ დიდი წარმატების იმედი და სურათს მხოლოდ ერთი დარბაზი დაეთმო. მარტის ბოლოს საფრანგეთის დედაქალაქში სურათი უკვე შვიდ კინოთეატრში გადიოდა და

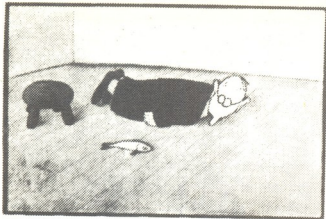


„შენი სახლი იქ არის, სადაც შენი გულია“ (ნორვეგია)

ინტერესი მისდამი არ შენელებულა. იმედი უნდა ექონიოთ, რომ ფილმი ოდესმე ჩვენი ქვეყნის ეკრანებზეც გამოჩნდება.

მიუხედავად იმისა, რომ ამა თუ იმ კინოფორუმის რაობა მასზე წარმოდგენილი ფილმების რაოდენობით არ განისაზღვრება (სათანადო სტატისტიკა ჩვენ არც გავგაჩნია), ფესტივალში ორმოცდაშვიდი ქვეყნის მონაწილეობამ საკონკურსო ეკრანი საკმაოდ მრავალფეროვანი გახადა. სამწუხაროდ, ჩვენ არათუ ვერ მოვახერხეთ ყველა საგულისხმო ფილმის გარჩევა — ზოგიერთი არც კი დაგვისახელებია. პირველ რიგში ეს ითქმის ცნობილი ბერძენი რეჟისორის თეო ანგელოპულოსის ქმნილებაზე — „პეიზაჟი ნისლში“, რომელსაც შარშან კანში მიენიჭა ჯილდო საუკეთესო რეჟისურისათვის. საქმე, ალბად იმით აიხსნება, რომ შესარჩევი კომისიის დაუდევრობით, საბავშვო კინოს ფესტივალის ეკრანზე გამოჩნდა სხვა აუდიტორიისა და განსხვავებული გამოცდილების მქონე ადამიანებისათვის გადაღებული ფილმები. ზოგჯერ უხერხულობასაც ვგრძნობდი იმის გამო, რომ ჩემს გვერდით სავარძლებში ისხდნენ ზოგიერთი სცენის აღსაქმელად სრულებით მოუმზადებელი ხუთი თუ ათი წლის ბავშვები. მათთვის მორალური ტრამეების მიყენება კი როგორ უნდა გვეპატიოს?

ფესტივალმა კიდევ ერთხელ დაგვანახა,



„ბატონი ბობი და მოძულელი ქალი“ (შევეია)

რომ მოზარდებისათვის განკუთვნილ ფილმს მეტი გარჯა ესაჭიროება, ვიდრე ჩვეულებრივ კინემატოგრაფს; სამწუხაროდ, ფილმების უმრავლესობა შექმნილი იყო არა ბავშვებთან და მოზარდებთან ურთიერთობის დასამყარებლად და გასაღრმავებლად. ამ შემთხვევებში საბავშვო კინემატოგრაფი უფრო ავტორების პირადი მიზნების დაკმაყოფილებას ემსახურებოდა.

სრულმეტრაჟიანი ფილმების კონკურსში საბჭოთა კავშირის წარმოდგენილი ჰქონდა ლატვიელი რეჟისორის ადა ნერეტნიეცის „შკითხაობა ცხვრის ბეჭის ძვალზე“ და ლიტველი რეჟისორის ბანიონის „აღარ მახსოვს სახე შენი“. ამ უკანასკნელისათვის ფესტივალის მთავარი პრიზის „ნახევრის“ მინიჭება და ორივე ფილმის მაინც და მაინც „ბალტიისპირული“ წარმოშობა, ალბათ, უფრო პოლიტიკურ აქტის წარმოდგენდა, ვიდრე ბავშვებზე და საბავშვო კინემატოგრაფზე ზრუნვის შედეგს. მთავარი პრიზის მეორე „ნახევარი“ ერგო იაპონურ ფილმს „ძველი ციციანთაღების საფლავზე“, რაც, ალბათ, ასევე უფროსთა პოლიტიკურ „სვლას“ უნდა წარმოადგენდეს. 1987 წელს მოსკოვის საერთაშორისო ფესტივალებთან დაკავშირებით საბჭოთა კინემატოგრაფიის მესვეურებმა დაგმეს მთავარი პრიზების „გაყოფის“ პრაქტიკა. სამწუხაროდ, ორი წლის შემდეგ ეს მიანე ტრადიცია კვლავ აღორძინდა.

წერილის დასაწყისში ჩვენ განვიზრახეთ გავვეცა პასუხი შეკითხვაზე, თუ რა უნდა შეადგენდეს დღესდღეობით საბავშვო ფილმის არსს, როგორი სანახაობა მიიზიდავს მოზარდებს. ფესტივალზე წარმოდგენილი ფილმები ცხადყოფს, რომ კინომოდერნიზაციის უმრავლესობა ტრადიციულად აგრძელებს მოზარდი

თაობის დამოძღვრას, ჰკუთას ასწავლის მას, ამ აღმანიებს მიაჩნიათ, რომ ისინი ცდილობენ სამყაროც კვლავინდებურად პოსტფიგურატიული დამოკიდებულების სისტემას ექვემდებარებიან. სამწუხაროდ, ისინი არ ითვალისწინებენ იმ გარემოებას, რომ მათ ყრმობაში ჯერ კიდევ თვალწყდენელი დედამიწის თანამედროვე ბავშვებისათვის საშუალო სიდიდის პლანეტად იქცა, რომელსაც კოსმოსური ზომადი სულ რაღაც საათნახევარში შემოუფრენს გარშემო; საზოგადოების კაპიტალიზაციამ, ინფორმაციულმა რევოლუციამ და ადრეულ წლებში ურთიერთგაათიშული კულტურების ერთმანეთზე ზემოქმედებამ გააძლიერეს ძველი საზღვრები, წარმოშვეს ახალი დამოკიდებულებების წარმოქმნის წინაპირობები. ყოველ სიახლეს კი ახალგაზრდა უკეთ აღიქვამს, რაც კონსერვატიულად განწყობილ წინაპართან კონფლიქტს აღვივებს. მოზარდი თაობის მობილურობამ და საზოგადოებრივ ასპარეზზე მისმა დამოუკიდებლად გამოსვლამ დაარწმუნა მარგარეტ მიდი, რომ ტრადიციულ პოსტფიგურატიულ საზოგადოებას კოფიგურატიული, შემდგომში კი პრეფიგურატიული დამოკიდებულებანი შეენაცვლებიან. შეცვლილი კულტურალური ურთიერთობანი განსხვავებულ ხელოვნებისეულ გამოხატვას საჭიროებენ. პოსტფიგურატიული საზოგადოების სანაცვლოდ მოსულ კოფიგურატიულ კულტურაში დიქტატი განმარტებისამებრ შეუძლებელია, აქ უფროსიცა და უმცროსიც ერთნაირ პირობებში არიან.

სწორედ დიალოგი, მოსახუბრეთა თანასწორუფლებიანობა უნდა დაედოს საფუძვლად თანამედროვე კინოს — აღმანიებს შორის სიღრმისეული ურთიერთობების ყველაზე უფრო მახსობრივ საშუალებას. არც ავტორები და არც გმირები მწყურებელს არსად არ უნდა „ეჩაჩებოდნენ“, ამ უკანასკნელმა თავისი ნებით უნდა მიინდომოს მათ მიერ შექმნილ სამყაროში შესვლა. მხოლოდ ამგვარი დემოკრატიული ურთიერთობების პირობებშია შესაძლებელი თაობათა ცვლის შედარებით უმტკივნეულოდ წარმართვა, მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეითვისებს უმცროსი თაობა წინაპართაგან ნაბოძებ ტემპარატივებს, რომელთაც სხვანაირად ეროვნული კულტურა ეწოდება.

საბავშვო და საყმაწვილო ხელოვნება მხოლოდ კოფიგურატიული შეიძლება იყოს.

# თეატრალობა უხდება თეატრს...

საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, კოტე მარჯანიშვილის პრემიის ლაურეატი, შოთა რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრის მთავარი რეჟისორი გიორგი შორდანიძე გამოთქვამს თავის მოსაზრებებს თანამედროვე ქართული თეატრის ზოგიერთ აქტუალურ საკითხზე. საუბარს უძღვება თეატრმცოდნე ლამარა ღონღაძე.

**ლ. ღონღაძე** — რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე თქვენს მიერ დადგმული სპექტაკლისათვის — ბ. ვასილიევის „ამალამ მგონი იქნება ქარი“ — კოტე მარჯანიშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატი გახდით. ეს პირველად ხდება თქვენს ცხოვრებაში თუ მანამდე იყავით ამ პრემიის მფლობელი?

**გ. შორდანიძე** — არა, ეს პირველია და, ვფიქრობ, ბოლოც, რადგან, როგორც მე ვიცი, ამ პრემიით ერთი და იგივე პიროვნების ორჯერ დაჯილდოება არ შეიძლება. ყოველ შემთხვევაში, პირადად მე ისეთს არავის ვიცნობ, ვისაც ერთხელ მეტად მიეღოს იგი.

**ლ. ღონღაძე** — ეს იმას ხომ არ ნიშნავს, რომ ეს ჯილდოც ერთგვარად წინასწარ არის განწირული განაწილების პრინციპისათვის — მთავარია გული არავის დაწყდეს!

**გ. შორდანიძე** — არ ვიცი, შეიძლება. თუმცა ალბათ უკეთესია ადამიანს ჯილდო იმდენჯერ მისცე. რამდენჯერაც იმსახურებს.

**ლ. ღონღაძე** — „ოსკარს“ მაგალითად ასე ანაწილებენ, თურმე!

**გ. შორდანიძე** — სამაგიეროდ „ოსკარის“ გარეშე დარჩენილ რამდენ ადამიანს უკლავენ გულს! ჩვენთან კი კაცი უფრო იმედიანად არის, დღეს არ მიიღო, ხვალ მიიღებს, ადრე თუ გვიან მისი რიგიც მოვა. ჩვენ ხომ

კოლექტიურობის პრინციპს განუხრელად ვიცავთ ყველაფერში!.. თავისთავად, რა თქმა უნდა, ბენდიერი ვარ იმ ჯილდოთი, რომელიც მერგო. ძალიან მიხარია ისიც, რომ ამავე პრემიით დაჯილდოვდა ჩვენი შესანიშნავი მსახიობი და რეჟისორი გოგი ქავთარაძე — ჩვენმა შემოქმედებითმა მეგობრობამ თითქოს ამაშიც ერთგვარი გავრძელება პოვა. საქმე ისაა, რომ გ. ქავთარაძე ორ ჩემს სპექტაკლში თამაშობს. „მარადისობის კანონში“ ბაჩანა რამიშვილს და „ყვარყვარე თუთაბერში“ — ყვარყვარეს.

**ლ. ღონღაძე** — ორივე ეს წარმოდგენა თქვენ სოხუმის კ. გამსახურდიას სახელობის სახელმწიფო ქართულ თეატრში დადგით?

**გ. შორდანიძე** — დიახ, იმ თეატრში, რომელსაც გოგი ქავთარაძე ხელმძღვანელობს. სიამაყით მინდა აღვნიშნო, რომ ჩემს მიერ დადგმული ნ. დუმბაძის „მარადისობის კანონი“ პირველი პრემიერა იყო, რომელიც სოხუმის ქართული თეატრის დასმა ახალ შენობაში წარმოადგინა. გოგი ქავთარაძის დღილზე ალბათ ბევრი ვერ შეელოდა ახალი თეატრის საკუთარი პრემიერით გახსნის შესაძლებლობას, მაგრამ მან, მე ვიტყვოდი, პირდაპირ ვაჟაკურად სძლია ამ პატივმოყვარულ ცდუნებას და ეს საშუალება მე დამითმო. ამას გარდა, გასული წლის სექტემბერში, იმავე თეატრში ჩემს მიერ დადგმული

მოკლე სპექტაკლის — 3. კაკაბაძის „ყვარუ-  
ვარე თუთაბერის“ პრემიერა იყო. ყვარუ-  
ვარეს, როგორც გითხარით, ვაგი ქეთარაძე  
თამაშობს. როცა იგი სხვა რეჟისორთან მუ-  
შაობს, როგორც მსახიობი, მისი ერთ-ერთი  
ძვირფასი თვისება ის არის, რომ არაჩვეუ-  
ლებრივად დაყოლი. მიმნდობი და ბავშვი-  
ვით უშუალო ხდება. თითქოს პირველად ის-  
ვენს იმას, რასაც ეუბნები; ამ დროს იგი  
ზაროვნებს, როგორც მსახიობი და არა რე-  
ჟისორი. რაც შეეხება მის ყვარუვარეს, მას  
ბევრი შესანიშნავი როლი აქვს შექმნილი,  
როგორც თეატრში. ისე ეკრანზე, მაგრამ,  
ვფიქრობ, ყვარუვარე მათ შორისაც კი საპა-  
ტიო ადგილს დაიკავებს.

**ლ. ღონღაძე** — ამ ნაწარმოების დადგმის  
გადაწყვეტილება ალბათ იმთავითვე გარკ-  
ვეულ სიძნელეებთან იყო დაკავშირებული  
იმ თვალსაზრისითაც, რომ ყველა ჩვენთავა-  
ნის მესხიერებას ჭერ კიდევ ძალზედ შთამ-  
ბეჭდავად აქვს შემორჩენილი რომბერტ სტუ-  
რუს მიერ დადგმული „ყვარუვარეს“ ხატი.  
თუმცა ისიც გასაგებია, რომ თუ ყველაფერს  
ასე მივუდგებით, პირამიდების შემდეგ კა-  
ციობრიობას ალბათ აღარც არაფერი უნდა  
აქვს ნება.

**გ. უორდანი** — ერთგვარი ფსიქოლოგიუ-  
რი ბარიერი, რა თქმა უნდა, არსებობდა.  
მაგრამ მსახიობები და ამ შემთხვევაში რე-  
ჟისორებიც, ამას უფრო ადვილად უყურე-  
ბენ და ეგუებიან. მათ დავიწყებაც ადვილად  
შეუძლიათ და დაჯერებაც. ეს მათი პროფე-  
სიაა — ირწმუნონ და გაითავისონ სწორედ  
ის სინამდვილე, რომელსაც მოცემულ მო-  
მენტში სთავაზობენ. მითუმეტეს თუ ეს  
სინამდვილე პოლიკარბე კაკაბაძის მსგავსი  
ოსტატის მიერაა შექმნილი. „ყვარუვარე თუ-  
თაბერი“ ჩვენი თეატრის საგანძურია, მისი  
მსგავსი ქართულ თეატრს ბევრი არ გააჩ-  
ნია. ამას გარდა, არც არსად მოიპოვება  
დრამატურგიული შედეგების ისეთი განძო-  
საცავი, საიდანაც ყოველ რეჟისორს მხო-  
ლოდ მისთვის დაწერილი პიესის აღება შე-  
ეძლება. სამაგიეროდ არის ნაწარმოებები,  
რომლებიც ყველასთვის არის შექმნილი,  
ყველას სათქმელს იტევს. „ყვარუვარე თუ-  
თაბერი“ სწორედ ასეთი ნაწარმოებია. რო-  
ცა რუსთაველის თეატრში რ. სტურუამ  
„ყვარუვარე“ დადგა, რა თქმა უნდა, ყვარუ-  
ვარეში მაშინაც ძალიან აქტიურად მძინ-  
ვარებდა, მაგრამ საზოგადოების შეგნებულ

ნაწილს მაინც გარკვეულწილად შეუღობი-  
ლი პოზიცია ეკავა. ებრძოდა კიდევ უფრო  
და მერე თანდათან თითქოს მათი უფრო  
ღებაც მოდუნდა და ყვარუვარეში ლამის  
ცხოვრების ნორმად იქცა. ყვარუვარე ისე  
ჩასახლდა და გალალდა ჩვენში თუ ჩვენს  
გვერდით, რომ ველარც ვამჩნევთ. თანაც  
სულ ახალი და ახალი ტიპის ყვარუვარეები  
ჩნდებიან. ყვარუვარე თითქოს ხვეწს და  
სრულყოფს თავისი არსებობის ფორმებს.  
ამიტომაც არის იგი ასე საშიში. მას შემდეგ,  
რაც ოციან წლებში დაიბადა, სულ იზრდება  
და იზრდება, პოლიკარბე კაკაბაძე თითქოს  
მთელი ცხოვრება ქმნიდა და სრულყოფდა  
ამ გმირს სხვადასხვა სახეში. ამიტომ მივე-  
ცი ჩემს თავს უფლება, მისი ნაწარმოებების  
სხვა პერსონაჟებიც, დადებითი თუ უარყო-  
ფითი გმირები „გადამესახლებინა“ ჩემს სპე-  
ქტაკლში. ისინი თავიანთ ბევრ გამოვლინე-  
ბაში თითქოს ყვარუვარეს ორეულები არი-  
ან. მისი მრწამსის მატარებელი. მათ მიერ  
წარმოთქმული. ერთი შეხედვით უმტკიანე-  
ულო ფრაზებიც კი ღღერადღვი გადასახე-  
დიდან სულ სხვაგვარად იკითხება და ედერს.  
მაგალითად, ერთი გმირი ასეთ რამეს ამ-  
ბობს, ყველა სახლში ჩონგურს ავაქლერე-  
ბო!.. ვიცი, ჩვენ რა ჩონგურებიც აქლერ-  
ეს სახლში და რა თავზარიც დაატე-  
ხეს ადამიანებს!.. მე ვფიქრობ, რომ ყვარუ-  
ვარე ძალიან ხშირად უნდა დაიდგას, რათა  
პრასოდეს დაგვაფიქვდეს, მუდამ გვახსოვ-  
დეს მისი არსებობა და არასოდეს დავუშვათ  
მისი მომძლავრება.

**ლ. ღონღაძე** — გასულ შემოდგომაზე,  
ჩვენი საზოგადოებისათვის ერთ მღელვარე  
ღღეს ერთ პატივცემულ მანდილოსანთან  
შესულა მისი უსაქმური, ცოლის სახლში  
მცხოვრები მეზობელი და უთქვამს — სულ  
უსაქმურს რომ მეძახდი, ერთი მოგვსინა  
რა სიტყვა ვთქვი!.. ახლა რალს იტყვი, ხომ  
ხედავ ჩემი დროც ღგებო!.. — რა უნდა  
ვთქვა, შვილო, ამ სამოცდაათი წლის მან-  
ძილზე შენნაირების მეტი რა მინახავსო!.. —  
უთქვამს თურმე დიასახლისს...

**გ. უორდანი** — საქმეც ისაა, რომ ყვარ-  
უვარე კაცად თავს არეულობის დროს გრძ-  
ნობს! ასეთ დროს ცოცხლდება, ლაღობს,  
როცა საზოგადოებას არ სცალია მისთვის,  
სწორედ მაშინ წამოყოფს თავს და თავად  
იცილის საზოგადოებისათვის. ყვარუვარეს  
მიმართ უურადღების მოდუნების. თვალის



არიდების, დამთბობის ყოველი წუთი ძალიან ძვირი უჯდებათ ადამიანებს. არა და ვაი, რომ დღეს ისევ ბევრი ახალი ტიპის ყვარყვარე გამოჩნდა და იმისგანაც არა ვართ დაზღვეული, რომ ზეღ და ზეგ კიდევ მეტი არ გამოჩნდებოდეს..

**ლ. ღონღაძე** — ჩვენ ოპტიმისტები ვართ, ბ-ნო გიზო!

**გ. შორდანია** — ვფიქრობ, არც ჩემს სპექტაკლებს აკლია ეს გრძნობა!..

**ლ. ღონღაძე** — უკვე რამდენიმე წელია რუსთაველის თეატრის მთავარი რეჟისორი ხართ, რომ განაპირობა თქვენი აქ მოწვევა?

**გ. შორდანია** — ხშირად შეკითხებიან ამას... რობერტ სტურუასთან შეთანხმებით გადაწყდა, რომ თეატრალურ ინსტიტუტში ჩემს მიერ აღზრდილ მსახიობთა ჯგუფი მცირე სცენაზე იმუშავებდა. მათთვის ხელმძღვანელობა კვლავ მე უნდა გამეწია, მაგრამ მცირე სცენის მთავარი რეჟისორის თანამდებობა არ არსებობს. გამოსავალი გამოიხიბა იმაში, რომ რუსთაველის თეატრის მთავარი რეჟისორი გავხდი!.. პატივმოყვარეობა, როგორც ყველას, ალბათ არც მე მაკლია, არც ზედმეტად თავმდაბალი ვარ და ვერ ვიტყვი, რომ ვერ შევძლებ იმ საპატიო და ყველა ჩვენგანისათვის საოცნებო ტვირთის ხილვას, რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელობა რომ ჰქვია, მაგრამ არც იმის აღიარება მიჭირს, რაც სინამდვილეა და რაც ისედაც ყველასთვის ნათელია, — დღევანდელ რუსთაველის თეატრში ვისაც არ უნდა ერქვას ეს სახელი, წამყვან ფიგურად, თეატრის ერთადერთ წარმმართველ ძალად რობერტ სტურუა დარჩება მაინც, რადგან მას ჯერ კიდევ ძალიან ცოტა აქვს გაკეთებული იმასთან შედარებით, რისი გაკეთებაც შეუძლია.

რაც შეეხება უშუალოდ ჩემს საქმიანობას — ჯერ-ჯერობით კვლავ ახალგაზრდებთან მუშაობით ვარ დაკავებული, მინდა მტკიცედ დავაყენო ფეხზე. მეერ მეც უფრო მშვიდად და დაჭერებით ვიმუშავებ დიდ სცენაზე. თუმცა ეს პირველი არ იქნება ჩემთვის. 1965 წ. ბათუმიდან მე სწორედ რუსთაველის თეატრში გადმომიყვანეს. არ შემიძლია მადლიერების გრძნობით არ გავიხსენო ის ზრუნვა, რომელიც დობიან კიტიამ გამოიჩინა მაშინ ჩემს მიმართ, სწორედ მან დამირეკა ბათუმში და მითხრა: მიხეილ თუმანიშვილისა და საერთოდ რუსთაველის

თეატრის ხელმძღვანელობის გადაწყვეტილებით ჩვენს თეატრში გვინდა გადმოგვყვანოთ. 1970 წლამდე ვმუშაობდი ამ თეატრში.

**ლ. ღონღაძე** — მე მახსოვს თქვენი სპექტაკლები — ნ. აზიანის „უკანასკნელი მასკარადი“, თ. ქილაძის „აქვარიუმი“, კ. გამსახურდიას „ზოგაის მინდია“, მოლოერის „გაზანაურებული მდაბიო“... ისევ თქვენი ჯგუფის შესახებ, რომელიც მცირე სცენაზე მუშაობს, თქვენ, ასე ვთქვათ. ხელცარიელი არ მოსულხართ თეატრში, ახალგაზრდების მთელი ჯგუფი მოიყვანეთ თან. ამის აუცილებლობა რომ განაპირობა, თეატრი ახალგაზრდა მსახიობების ნაყოფობას განიცდიდა?

**გ. შორდანია** — არა, არა. პირიქით, იმაზე მეტი მსახიობია, რაც ერთ თეატრს სჭირდება! ას რვა მსახიობია დასში. ეს წარმოუდგენლად, ლამის კატასტროფულად დიდი რაოდენობაა, წლის განმავლობაში ყველა მათგანის ეპიზოდური როლით დაკმაყოფილებაც კი შეუძლებელია, არათუ მათთან ინტენსიური მუშაობა. ამასთან, ძალიან ბევრი უშტატო მსახიობია.

**ლ. ღონღაძე** — რას ნიშნავს უშტატო მსახიობი? ადამიანი, რომელიც გარკვეულ საშტატო ერთეულზე არ არის გაფორმებული და ხელფასი არ გააჩნია, ალბათ, უმუშევარია?

**გ. შორდანია** — მთლად ასეც არ არის. მათ გამოსვლებში უხდიან და ზოგაერთი ვაცილებით მეტსაც იღებს, ვიდრე შტატში რომ ყოფილიყო, მაგრამ საგანგაშო სხვა რამეა — როდემდე შეიძლება იყვნენ ასე?! რა ეშველება მათ, რომლებიც ამდენი არიან და არა მხოლოდ ჩვენს თეატრში. რაიონში წასვლა არავის უნდა, მათაც კი, ვინც სპეციალური ლიმიტებით მოეწყვენ ინსტიტუტში. ადრე კიდევ უფრო მიდიოდნენ სხვა ქალაქებში სამუშაოდ. მე პირადად ხუთი-ექვსი წელი ვიმუშავე ბათუმში, მიუხედავად იმისა, რომ ჩემი მშობლები აქ ცხოვრობდნენ. ახლაც მიდიან, მაგრამ ძალიან ცოტა. ალბათ მუშაობა არ უნდათ, თორემ როგორ შეიძლება, წლების განმავლობაში იყო თეატრში ისე, არც შტატის იმედი გქონდეს და არც როლები?! განა არ შეიძლება თბილისის გარდა სხვა ქალაქებში გახდეს დიდი მსახიობი! ჩამოთვალაც კი გამიჭირ-

დება, იმდენი დიდი მსახიობი იყო და არის საქართველოს სხვადასხვა თეატრში... თუმცა თავისი მეორე მხარე ამასაც აქვს, ბოლომდე ვერც მათ გაამტყუნებ. უმეტეს შემთხვევაში ელემენტარული საყოფაცხოვრებო პირობები არა აქვთ რაიონში სამუშაოდ ჩასულ მსახიობებს, რომ აღარაფერი ვთქვათ უმცირეს მატერიალურ ანაზღაურებაზე, სიგარეტის ფულადაც რომ არ კმარა. ვეღარც ოცდაათიანი წლების დამკვერელი ენთუზიაზმით მუშაობას აძებლებ — კიბის ქვეშ ვიმუშაოთ და სხვენში ვიცხოვროთ!.. ალბათ რაიონის ადგილობრივმა ხელმძღვანელებმა უფრო მეტად უნდა იზრუნონ სხვადასხვა თეატრში ჩასულ მსახიობთა თუ რეჟისორთა საყოფაცხოვრებო და მატერიალური პირობების გასაუმჯობესებლად. უნდა იზრუნონ იმისათვის, რომ ადამიანს ადამიანური პირობები შეუქმნან და პრობლემაც უფრო ადვილად გადაწყდებოდეს...

რაც შეეხება ჩემი ჯგუფის დამკვიდრებას რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე: მე ვფიქრობ, ამ საქმეში ერთ-ერთი გადაწყვეტი რთული ითამაშა იმ რეპერტუარმა, რომელიც შეიქმნა მათთან დადგმული საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებით. თავიდანვე ისე წარმართა ჩვენი მუშაობა, ისე გამოთლიანდა ჯგუფი და იმდენად ბუნებრივად იქცა ერთ კოლექტივად, რომ თითქმის თავისთავად გაჩნდა აზრი ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგაც არ დაშლილიყვნენ, ერთად ემუშავათ, სულ ერთი იყო სად ვიქნებოდით, იქვე სასწავლო თეატრში თუ სადმე სხვაგან. მთავარი იყო ჩვენს მიერ შექმნილ წარმოდგენებს ეარსება. ამ დროს რობერტ სტურუამ ნახა ჩვენი სპექტაკლები და მცირე სცენაზე მუშაობა შემოგვთავაზა მოგვხსენებათ, ასეთი რამ ყველას ცხოვრებაში არ ხდება!.. ეს ნანატრზე მეტი იყო და, რა თქმა უნდა, სიხარულით დავთანხმდით. ჯერ-ჯერობით ისინი ხელშეკრულებით ორისამი წლით არიან მოწვეული, მეორე ვნახოთ, ვნახოთ როგორ გამოიჩენენ თავს, რის გაცეითებას შეძლებენ, საერთოდ დიდი სურვილი მაქვს ახალგაზრდა რეჟისორებმა უფრო ხშირად და უფრო მეტი იმუშაონ მათთან, მინდა გამოჩნდეს პიროვნება, რომელიც რაღაც ახალს, მოულოდნელს შესთავაზებს, აიყოლიებს.

ლ. ლონდაძე — თუ არ ვცდები, რუსთაველის თეატრის თითქმის ყველა მთავარი რეჟისორი მის კედლებშივე ჩამოყალიბდა, აქ გაიზარდა თვითდამკვიდრების, წინამძღოლად ქცევის რთულსა და ხშირ შემთხვევაში არცთუ მოკლე გზას. თეატრი თითქმის თავად ზრდიდა თავის წინამძღოლს. მაგალითად, დიმიტრი ალექსიძე რუსთაველის თეატრში 24 წლის მოღვაწეობის შემდეგ ჩაუდგა სათავეში თეატრს. არანაკლები გზა განვლეს მიხეილ თუმანიშვილმა, რობერტ სტურუამ, თავიდანვე თვით ახმეტელიც კი არ გამხდარა მთავარი რეჟისორი. როგორ ფიქრობთ, დღევანდელი რუსთაველის თეატრი ზრდის თავის მომავალ ლიდერს?

ფ. შორდანი — თუ ვაგვისხენებთ, რუსთაველის თეატრს არც ისე ბევრი მთავარი რეჟისორი ჰყოლია — კოტე მარჯანიშვილი, ალექსანდრე ახმეტელი, აკაკი ვასაძე, დიმიტრი ალექსიძე, არჩილ ჩხარტიშვილი, მიხეილ თუმანიშვილი, რობერტ სტურუა. კოტე მარჯანიშვილს თუ არ ჩავთვლით, ჩემამდე მხოლოდ ა. ჩხარტიშვილი იყო გარედან მოწვევით... რაც შეეხება აღზრდას, თეატრი ვერაფერს ვახდება, თუ თავად პიროვნება არ გამოჩნდა. ყოველი მათგანი უკვე იყო პიროვნება. არის თუ არა დღევანდელ რუსთაველის თეატრში ასეთი პიროვნება, ამას დრო გამოაჩენს. საერთოდ, დღესდღეობით თეატრებში და არა მარტო საქართველოში, ისეთი დაბნეულობაა, ლიდერის აღზრდაზე ფიქრი კი არა, ლამის ის ვეღარ გაურკვევიათ, რა ქნან, როგორ იმოქმედონ მომავალში. წინათ ჩვენ ვჩხუბობდით, ვიღაცას ვებრძოდით, ათას ხრიკს მივმართავდით, რომ რაღაც აკრძალული გვეთქვა, ახლა თავად ამბობენ, ამ სამოცდაათი წლის მანძილზე რაც გავგიკეთებია, იმაზე მეტი გავგიფუქებიაო, შენ რა გინდა რომ თქვა?! არა, რა თქმა უნდა, ხელოვნების სათქმელი გაცილებით მეტია, ვიდრე ჩვეულებრივი სიმართლე, მაგრამ წლების განმავლობაში ყოველი მიზანსცენისა თუ თითოეული სიტყვისათვის ბრძოლა ბევრი რამ დაგვაკლო, უპირველესად კი ნამდვილი ხელოვნების სიღრმისეული წვდომის უნარი დაგვიკვებია. საოცარი რაღაცეები ხდებოდა. წელან თქვენ „უკანასკნელი მასკარადი“ ახსენეთ. ჩვენთან „დეზერტირკას“ სახელწოდებით იდგ-



მებოდა. დადგმა მთლიანად რომ არ მოეხსნათ, იძულებული გაგვხადეს მესამე მოქმედება საერთოდ აღარ გვეთამაშა, ბოლშევიკები რომ მოვიდოდნენ, წყდებოდა სპექტაკლი... ახლა, „ელენა სერგეევნა, ძვირფასო“ ყველგან იდგმება, კინოშიც გადაიღეს. სულ რამდენიმე წლის წინ კი გრიბოედოვის თეატრში ჩემს მიერ დადგმული ეს პიესა პირდაპირ მოსკოვიდან მოხსნეს. ოცდაათი წარმოდგენა სრული დასწრებით, გაქვილდარბაზში ვითამაშეთ, ათი სპექტაკლი წინასწარ იყო გაყიდული, მაინც მოხსნეს... მახსოვს, რობერტ სტურუას მიერ დადგმულ „სიცილემის პროცესში“ ბოლო ფრაზა რომ დარჩენილიყო, მთელი ომი გაიპარათა. რამდენ ერთს გაიხსენებ. ყველაფერმა ამან თავისი დამლა დაგვასვა და ერთბაშად მისგან განთავისუფლება ადვილი არ არის, თუმცა გასაკეთებელი ძალიან ბევრია. ქართული თეატრი ქართველი მწერლების ვალშია მაინც, არც კლასიკა გვაქვს სათანადოდ ათვისებული და არც თანამედროვე უნიჭიერესი ქართველი მწერლების ოთარ ჭილაძის, გურამ გეგეშიძის, ნოდარ წულუისკირის ნაწარმოებების დადგმით ვართ განებივრებული.

**ლ. ღონღაძე** — როგორც ვიცი, ამჟამად თქვენ მიხეილ ჭავჭავიძელის ერთ-ერთ ნაწარმოებზე მუშაობთ?

**გ. შორდანი** — დიას, თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის III კ. ჩემს ჭკუფთან ვდგამ მ. ჭავჭავიძელის „მუსუსს“. ჩაბარება მაღე გვექნება. ვფიქრობ, რომ ამ დიდი მწერლის სამყაროსთან შეხვედრა დიდად გაზრდის, გაამდიდრებს სტუდენტებს. ძალიან მნიშვნელოვანად მიმაჩნია ისიც, რომ ლექსიკურად მდიდარი, ნამდვილი, ძარღვიანი, მამაბაბური ქართულის გემოს გაიგებენ. თორემ თანამედროვე პიესების ყველა გმირი რალენიარად ვანურჩეველად ერთნაირად ლაპარაკობს. სულ ერთია ვინ არის, საიდან მოსულა, სად მიდის, რა სულიერ-ინტელექტუალური მარაგის პატრონია, ყველა ერთი და იგივე ლექსითა და მწიგნობრულ-ლიტერატურული ენით საუბრობს თუ გადმოსცემს ავტორის აზრებს. ამის გათავისება, რა თქმა უნდა, სტუდენტსაც უჭირს და მსახიობსაც. როგორ იქნები ბუნებრივი და მართალი, ვთქ-

ვით, მეეტლის როლში, როცა არაბუნებრივად მეეტლისათვის შეუფერებელი ენით ტყველებ. ამიტომ ალბათ დიდი სიფრთხილეა საჭირო ჩვენგან, პედაგოგებისაგან იმ თანამედროვე პიესების შერჩევის დროს, რის დადგმასაც სასწავლო პროცესისათვის ვფიქრობთ.

**ლ. ღონღაძე** — ზოგჯერ თქვენ გასაყველურობენ, რომ თქვენს დადგმებში, განსაკუთრებით თეატრალური ინსტიტუტის სცენაზე, ბევრი სიმღერა და ცეკვაა.

**გ. შორდანი** — ვიცი. ეს პირდაპირაც უთქვამთ, არაპირდაპირაც, მაგრამ ჩემთვის ამას გართობის, მხიარულებისა და სცენაზე თვითმიზნურად გაჩაღებული ცეკვა-თამაშის ფუნქცია არა აქვს. ჩემი აზრით, ხაზგასმული თეატრალობა და ატაცებული ზეიმურობა უხდება თეატრს, მაგრამ არც ის არის უცხო, როცა იქვე საიდანაც ცრემლი მოქონავს და გოდება ისმის. გლოვაც, ცეკვაც, სიმღერაც და სიტყვაც ცხოვრებაშიც განუყრელად თანაარსებობენ და თავს ვერაზინ დასდებს, რომ კაცი, რომელიც ცეკვავს, ყოველთვის ბედნიერია!..

**ლ. ღონღაძე** — სიხარულისაგან აცეკვებული კაცის დანახვა ალბათ უფრო ბუნებრივია, მაგრამ ხომ მღეროდნენ ომში მიმავალი მებრძოლები „მხედრულს“, მიუხედავად იმისა, რომ იცოდნენ სამჯერ-ოთხჯერ მეტ მტერს უნდა შებმოდნენ და გადარჩენის შანსი თითქმის ნოლს უდრიდა!.. თუ „სიცილი ზოგჯერ ცრემლზე მწარეა“, რატომ არ შეიძლება ამდერებელი მსახიობი თავისი გმირის უმძიმეს დრამაზე მოგვიოხრობდეს.

**გ. შორდანი** — ის, რასაც ვაკეთებ და როგორც ვაკეთებ, ჩემი ენაა, მე ასე ვსაუბრობ მაყურებელთან, რადგან ვთვლი, რომ მსახიობი გამოსახვის ყველა იმ საშუალებას, რაც მას გააჩნია, აბსოლუტურად თავისუფლად უნდა ფლობდეს და ასევე თავისუფლად უნდა იყენებდეს მაყურებელზე ზემოქმედებისათვის. ჩემს სტუდენტებსაც ამასვე ვასწავლი.

# ზღვართან

## ჩინღიჲ კუსინღოზი

ამ ბოლო დროს მეხსიერებიდან არ ამომდის ერთი დოკუმენტური ფილმი. უფრო სწორად, მეხსიერებამ დამიბრუნა იგი, რადგან ეს სურათი გუშინ არ მინახავს. ფილმი გადაიღო ნიკო წულაძემ, ახალგაზრდა ქართველმა რეჟისორმა, ეს მისი დებიუტია. ფილმის გასინჯვის შემდეგ შევიტყვე, რომ წულაძე მას რამდენიმე წლის მანძილზე იღებდა, საკუთარი ინიციატივით, საკურსო და სადიპლომო ფილმებზე მუშაობისას დაზოვილ ფირზე. როდესაც საკუთარი არ ჰყოფნიდა. დაზოვილი ფირი მოჰქონდათ მეგობრებს. ფილმის სათაურის თარგმანა რუსულ ენაზე არც ისე ადვილია: «Край»... «Грань»... «Предел»... რთული გადმოსაცემია ამ ქართული სიტყვის (ზღვარი) მრავალნიშნა აზრი. მაგრამ ეს უნდა გაკეთდეს, რადგან იგი განმარტავს ფილმის აზრს.

არსებითად, ამ კონტექსტში „ზღვარი“ შეიძლება გაგიაზროთ როგორც ჩვენს საზოგადოებაში ეროვნული პრობლემების უპატრონოდ მიტოვების უკიდურესი წერტილი. ჩვენ უნდა ვივლიროთ, რომ საქმე გვაქვს კრიზისულ მოვლენებთან ერთაშორის ურთიერთობების საკითხებში. გამოსავალი ერთია — ბოლომდე ვთქვათ სიმართლე, პირუთენელად შევაფასოთ უწინდელი დამამშვიდებელი სტერეოტიპები და გამოვიმუშაოთ ჩვენი მრავალეროვანი სახელმწიფოს ახალი სტატუსი. შევქმნათ იმის პირობები, რომ ყოველმა ერმა შეძლოს თავისი ბუნებრივი მოთხოვნების რეალიზება. დაუშვებელია აკრძალვა, რაიმე შეზღუდვა, ძველი ხერხები ამ პრობლემების გადაწყვეტაში!.. მრავალი წლის მანძილზე ითვლებოდა, რომ ეროვნული საკითხი ჩვენთან გადაწყვეტილია. ამიტომაც ეროვნული სახელმწიფოებრიობის, ეროვნული კულტურის, ენის ინტერესების ამა თუ იმ ფორმით დაცვის ნებისმიერი ცდა უმაღლესი ალიკვეთებოდა ხოლმე ერთი ხელსაყრელი იარაღით: ეს ხომ ნაციონალიზმია. მართალია, დრო შეიცვალა.

მაგრამ შიში ამ იარაღის წინაშე დღესაც ცოცხლობს ჩვენი მხარის ეროვნული თვითგამორკვევის ვალრმავების ნებისმიერი ცდისას და ამა თუ იმ ფორმით შეგვახსენებს ხოლმე თავს.

ბევრისათვის, თურმე, დღესაც ხელსაყრელია ერთიანობის ილუზიის შენარჩუნება. რა „თორიებს“ არ იგონებენ ამისათვის. მაგალითად, ყარაბაღში აზერბაიჯანულ-სომხური ურთიერთობების გამწვავებასთან დაკავშირებით მაღალ დონეზე გამართულ ერთ „მაღალ“ შეხვედრაზე პასუხისმგებელმა პირმა, ჩემმა თანამემამულემ, სხვათა შორის, აზერბაიჯანელმა, ირონიის გარეშე, როგორც უეჭველი რამ (როგორც ჩანს, ასეთია მისი რწმენა) განაცხადა: „ამხანაგებო, ჩვენთვის ამოსავალი უნდა იყოს რეალობა, ჩვენ რუსულ სახელმწიფოში ვცხოვრობთ“.

გამაოგნა პრობლემის გააზრების ასეთმა დონემ. კი მაგრამ, როგორ?! ჩვენ ხომ საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირში ვცხოვრობთ და არა რუსულ სახელმწიფოში. მაგრამ ისეთი შთაბეჭდილება დამჩნა, რომ ზოგიერთისთვის ეს ფორმულაც გამოსავალი იყო იმისათვის, რომ არ დაირღვს ერთიანობა რუსი ხალხის გარეშე. სრულიად ცხადია, რომ აქ ერთმანეთში ურევენ განსხვავებულ ცნებებს: ერთია — რუსი ხალხის გარეშე და სულ სხვა — „რუსული სახელმწიფო“. მაგრამ ასეთი ტენდენცია საკმაოდ სიცოცხლისუნარიანი გამოდგა. ჩვენი ქვეყნის ნებისმიერი ხალხის ისტორია შეისწავლება მხოლოდ რუსეთის ისტორიასთან კავშირში, სახელდობრ რუსეთის სახელმწიფოს ისტორიიდან გამომდინარე ფასდება ყველა მოძრაობა, ყველა ისტორიული მოვლენა: მაგალითად, იბრძოდნენ აქ რუსეთის თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ თუ არ იბრძოდნენ, და ა. შ.

პრობლემის მეორე მხარეა — დამოუკიდებლობის ილუზია, რომელიც ზოგიერთი წმინდა ფორმალური წარმონაქმნიდან იკვებება, მაგა-



ლითად, რესპუბლიკაში საგარეო საქმეთა სამინისტროს ან მოსკოვში თითოეული რესპუბლიკის მუდმივი წარმომადგენლობის არსებობა, რომლებიც საელჩოს იმპტიაციას წარმოადგენენ, და სხვ. ვფიქრობ, ამ სახის ილუზიები ვერავითარ კრიტიკას ვერ გაუძლებს, თუკი მათ ლენინური ეროვნული პოლიტიკის კუთხით შევხედავთ.

არსებობს განსაკუთრებული, უაღრესად უკიდურესი თვალსაზრისიც, რომლის თანახმად თითოეული რესპუბლიკა თავად წყვეტს საკუთარ პრობლემებს. საერთო საკავშირო ინტერესები თითქოს მეორე პლანზეა გადაწეული, ხოლო პირველ პლანზეა ეროვნული ინტერესები. ბრძოლა ეროვნული დამოუკიდებლობისა და ტერიტორიული გარკვეულობისავენ. ზოგიერთ რესპუბლიკაში ასეთი იდეაც ცოცხლობს: აი, ჩვენ რომ სრულიად დამოუკიდებლები ვიყოთ, ავკავადვებოდიოთ. დღეს ამაზე თვალის დახუჭვა და თავის ისე დაჭერა, თითქოს ეს ტენდენცია არ არსებობს, დიდი შეცდომა იქნება.

რა თქმა უნდა, უკიდურესი გამოვლინებები ყოველთვის კატეგორიულია. მაგრამ, უშუალოდ, არის კონსტრუქციული, პოზიტიური საწყისი (განსაკუთრებით ჩვენი საზოგადოების დემოკრატიზაციისა და საჯაროობის პირობებში) ადამიანთა სურვილში დაიკმაყოფილონ ეროვნული თვითგამოხატვის მოთხოვნილება, არ დაკარგონ თავიანთი ჩვევები, თავისებურებანი, თავიანთი დღესასწაულები. XX საუკუნის მეორე ნახევარი ეროვნული თვითშეგნების აღორძინების ნიშნით მიმდინარეობს, ყოველ ერს სურს იგრძნოს თავი გარკვეულ რაობად, რომელსაც აქვს თავისი ისტორია, რომელიც ავითარებს თავის ენას, კულტურას. შეუძლებელია ამას ანგარიში არ გაუწიო. დიახ, ყოველ ერს სურს საკუთარი სახის შენარჩუნება და ნუ დავივიწყებთ, რომ ეს არის შედეგი იმ სწრაფვისა გამოჯანსაღებისაკენ, რომელსაც საფუძვლად უდევს დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუცია.

ამიტომაც იმ უკიდურესობებს, რომლებზეც მე ვსაუბრობ, აქვს ალტერნატივა. იგი XIX პარტიული კონფერენციის სულისკვეთებიდან და არსიდან მომდინარეობს. ჩვენ

მხოლოდ კავშირით, ურთიერთგამდობლივობით ვართ ძლიერნი. მაგრამ აქ კავშირს შენარჩუნება და არ დავანგრევთ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი ჩვენს ქვეყანაში მცხოვრები თითოეული ერის მიმართ დავიცავთ ინტერნაციონალიზმის ლენინურ პრინციპებს, თუკი პარტიისციემით მოვეყიდებით მის მოთხოვნილებას შეინარჩუნოს ეროვნული თვითმყოფადობა, მის სურვილს ჩამოყალიბდეს კულტურულად. დღეს უნდა საღად შევფასოთ ის გარემოება, რომ სწორედ ამ თვალსაზრისით მივალწვით „ზღვარს“, ამ „ქიდელოდან“ გვმართებს დაფიქრება. შემთხვევითი არ არის, რომ ასეთი სათაურის მქონე ფილმი, რომელიც მე დასაწყისში ვახსენე, იწვევს ამ ფიქრებს.

ფილმი გადაღებულია აზერბაიჯანის საქართველოსთან მოსაზღვრე რაიონებში. რამ წაიყვანა ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტი ამ მხარეში? საგანგაშო მდგომარეობამ ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლებისა — ძველი ტაძრებისა და სოფლებისა, დრო და ადამიანთა გულგრილობა რომ ანგრევს; გულისტკივილმა აქ მცხოვრები თანამემამულეების გამო, რომლებიც სადაცაა დაივიწყებენ ან უკვე დაივიწყეს მშობლიური ენა, ეროვნული ტანსაცმელი. ამ ნაწილში ფილმი ჰგავს ისტორიკოსის, არქეოლოგის, ეთნოგრაფის სამეცნიერო შრომას. იგრძნობა, რომ აქ ავტორი და მისი გადაძლები ჯგუფის წევრები ყველაზე მეტად ზრუნავენ ფირზე აღბეჭდილი ნაგებობის, კოსტიუმების, ცეკვის თითოეული დეტალის სიზუსტეზე და ერთგვარად მსხვერპლადაც სწირავენ წმინდა კინემატოგრაფიულ გამომსახველობას გამომგონებლობას.

ზავასმულად მკაცრი სისადავე. დოკუმენტის ენა დიქტორის ტექსტში: სად მდებარეობს ტაძარი, როდისაა აგებული, რომელ არქიტექტურულ სტილს განეკუთვნება... ფილმის ნახვის შემდეგ ნიკო წულაძე აგვისანის ასეთი სტილისტიკის არჩევის მიზეზს. იგი მართლაც ვარაუდობს, რომ ფილმი დასჭირდება როგორც დოკუმენტი ისტორიკოსებს, სპეციალისტებს მატერიალური კულტურის დარგში. ამ ობიექტების გადაღებამდე ზომ იგი მათ ეძებდა. არსად არალწერილი ძეგლები შეიძლება გაქრნენ მანამ, ვიდრე საზოგადოების ყურადღება ელიარებით.



ფილმის ამ ეპიზოდებში ჩანს ავტორის ერთდროული; თავისი ერის, მისი კულტურის ისტორიის ღრმა ცოდნა (ერთობ საშუაო ახალგაზრდა კაცისათვის) და თავისი მიწის, ხალხის დიდი სიყვარული. მე ვიტყვოდი, ასაკისათვის შეუფერებლად ბრძნული სიყვარული. ფილმიდან „ზღვარი“ ჩანს, რომ ნიკო წულაძე თავიდანვე არ იყო მარტო, აი, რა ვადაილო მან 1981 წელს (დიახ, დიახ, 1981 წელს, როგორც კი გაუჩნდა ცოტაოდენი ფირი, ერთმა მეგობარმა, რომელიც ამ დროს ფილმს იღებდა, მისცა კამერა, და ნიკო გადასაღებად წავიდა): რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტებმა მანანა კვიციანი და მზია მკედლიშვილმა სოფელ ალიბეგლოში დადგეს ამ მხარეში პირველი ქართული სპექტაკლი. დადგეს იმისთვის, რომ წარმოედგინათ ის აზერბაიჯანის ქართულ სოფლებში, რომლებსთვისაც თვითმოქმედი თეატრი სულიერი კულტურის ცენტრად იქცეოდა. ფილმი სხვა მოთავეებსაც ასახელებს. ერთი აცნობდა სოფლის მცხოვრებთა საქართველოს ისტორიას, მეორემ აღადგინა ეკლესია, მესამემ შთააგონა მეზობლებს მუზეუმის შექმნა, შეაგროვა ხატები, ისტორიული, ეთნოგრაფიული ძეგლები — ზოგიერთი ექსპონატი ორი ათასზე მეტი წლისაა.

...ქართული კულტურის ძეგლები აზერბაიჯანის ტერიტორიაზე. ალბათ დამეთანხმებით, რომ ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ეროვნული ფორმების მრავალფეროვნება — კაცობრიობის დიდი სიმდიდრეა. ჩვენს ქვეყანაში ეს მრავალფეროვნება უნიკალურია. ჩვენ გვყავს, დავუშვათ, კომი. მათ კომი-პერმელებს და კომი-ზირიელებს უწოდებენ — ეს ორი სულ სხვადასხვა ხალხია, თუმცა ერთი საერთო სახელით — „კომი“ — მოიხსენიებიან. ჩვენ გვაქვს ეროვნულ და რელიგიურ საწყისთა „შერევის“ საოცარი მაგალითებიც. მაგალითად, გაგაუზები თურქულენოვანი ხალხია, მათი მშობლიური ენა თურქულია, მაგრამ ისინი ქრისტიანები არიან. ან კიდევ, მაგალითი ფილმიდან „ზღვარი“. ქართულად მოლაპარაკე ხალხს ამ კუთხეში ინგილოებს ეძახიან. ისინი მუსულმანები არიან, მათ მუსულმანური სახელები აქვთ, მაგრამ მათი მშობლიური ენა ქართულია. შავი ზღვის სანაპიროზეც ცხოვ-

რობენ ქართველი მუსულმანები — აჭარლები.

ჩვენ უნდა შევინარჩუნოთ ჩვენი მრავალფეროვნება. ბოშები საუკუნეების მანძილზე ვერ შეიჩვივნენ დამჯდარ ცხოვრებას, დე, იმომთაბარო. თორემ ხვალ ვინმე მოისურვებს გაგაუზების გამაჰმადიანებას იმის გამო, რომ თურქულენოვანი ხალხები მუსულმანები არიან. ან კიდევ ყველა ინგილოს გაქრისტიანებას... პირიქით, ხელი უნდა შევუწყუთოთ მათი ნების გამოვლინებას, შევქმნათ ყველა პირობა იმისათვის, რომ მათ, ერთი მხრივ, სრულყოფილად იგრძნონ თავი ქართულენოვან ხალხად, მეორე მხრივ კი, თუკი სურთ, აღსარულონ მუსულმანური წეს-ჩვეულებები. ჩვენ ყოველმხრივ უნდა შევუწყუთოთ ხელი ჩვენი მრავალენოვანი კოსმოსის არა უნიფიკაციას, არამედ მრავალფეროვნებას.

ყოველ რესპუბლიკაში, ყოველ ავტონომიურ ოლქში უნდა უზრუნველყოფილი იყოს აქ მცხოვრები ყველა ხალხის თანაბარ უფლებიანი განვითარება. აუცილებელია კანონმდებლობით შეიქმნას პირობები იმისა, რომ შესაძლებელი გახდეს რესპუბლიკაში მცხოვრები ყველა ხალხის ენის, მათი ისტორიის შესწავლა... აქ, რა თქმა უნდა, ერთი უკიდურესობიდან მეორეში არ უნდა გადავვარდეთ. მაგალითად, აქამდე ყველაფერი იყო რუსულად, ახლა კი, ტოტალურად და დირექტიულად ეროვნულ ენაზე გადავდივართ. ასეთი უკიდურესობანი სიკეთეს ვერ მოგვტანს. გავუსწოროთ თვალისაქმის რეალურ ვითარებას და გავითვალისწინოთ ჩვენს საზოგადოებაში რუსული ენის ფუნქცია. ამასთანავე უნდა ვეძებოთ გზები იმისა, რომ ეროვნული ენით სარგებლობის ყოველი შესაძლებლობა რეალიზებული იყოს.

აზერბაიჯანში, მაგალითად, აპირებენ შექმნან პირობები ინგილოთა, ლეკთა კულტურული მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად... ჩვენ გვყავს ტალიშები, გვყავს ქურთები, თუკი დავიწყებთ ჩვენს ტერიტორიაზე მკვიდრად მცხოვრებ ხალხთა გამოვლენას, აღმოჩნდება, რომ ისინი საკმაოდ ბევრნი არიან. ვფიქრობ, სულაც არ არის საპირო ახალი ტერიტორიული, ადმინისტრაციული ერთეულების მომრავლება. საპიროა პირობების შექმნა სხვადასხვა ეროვნულ

მოთხოვნისა და რეალიზაციისათვის, თუნ-  
დაც იგივე ბაქოში.

მინდა აღენიშნო ერთი საგანგაშო ვითარება:  
ერთ ოფიციალურ საგაზეთო ინფორმაციაში  
ითქვა, რომ მოსკოვში შეიქმნება აზერბაი-  
ჯანული, სომხური, თათრული კულტურული  
ცენტრები. გავიდა ხანი და მე ვიცი, რომ  
არის ამ საქმის დამუხრუჭების ცდები. რო-  
გორც ჩანს, ვილაცას შეეშინდა: ვაი, თუ  
მოსკოვში მცხოვრებმა ყველა ხალხმა მოს-  
კოვში ასეთივე ცენტრი შექმნას! რა იქნება  
მაშინ? ეს წმინდა იმპერიული ხასიათის ში-  
შია. დედაქალაქის ლენინის რაიონში შექ-  
მნილი ებრაული ეროვნული ცენტრის მო-  
ღვაწეობას კი არ ეხმარებიან, არამედ  
ფრთხილად ხელს უშლიან. ვშიშობ, ეს  
ძველი ფსიქოლოგიური მუხრუჭებია, რომ-  
ლებიც როგორც თათრებთან, ისე ებრაელებ-  
თან თუ სომხებთან მიმართებაში მოქმედებ-  
ენ. ნებისმიერ დაყოფებას ყრუ ბობოქრობ-  
ა, უქმყოფლება მოჰყვება. ეს უქმყოფ-  
ლება დაგროვდება და ბოლოს ამა თუ იმ  
ფორმით უსათუოდ იჩენს თავს. ამიტომაც  
შიში კი არ არის საჭირო, არამედ ეროვნუ-  
ლი მრავალფეროვნებისაკენ სწრაფვა სწო-  
რედ მოსკოვში — არა ერთი რუსული სა-  
ხელმწიფოს, არამედ საბჭოთა სოციალის-  
ტური რესპუბლიკების კავშირის დედაქა-  
ლაქში.

არის უფრო სერიოზული პრობლემებიც  
— მაგალითად, ყირიმელ თათართა პრობ-  
ლემები. არსებობს ბრძანებულება, რომლის  
თანახმად მათ მოხსნილი აქვთ ყველა ბრალ-  
დება და როგორც საბჭოთა კავშირის მოქა-  
ლაქეებს ეძლევათ უფლება დასახლდნენ  
ნებისმიერ ტერიტორიაზე. მაგრამ ამ სიტუ-  
აციაში არის თვალმძაქცობის მომენტი,  
რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ რო-  
დესაც ყირიმელი თათრები ჩადიან ყირიმში,  
ადგილობრივი მთავრობა, ამა თუ იმ საბა-  
ბით, უქმნის მათ წინააღმდეგობებს. საქმე  
არ ეხება იმავე სახლებში დაბრუნებას. მაგ-  
რამ ეს მიწა მათია მრავალი საუკუნის მან-  
ძილზე, ჭერ კიდევ ეკატერინემდელი პერი-  
ოდიდან. განა დასაშვებია აქ წინააღმდეგო-  
ბის გაწევა და იმის თქმა, რომ ჩვენ დაწ-  
ვრილებით ვიკვლევთ ამ რთულ პრობლემას?  
სასწრაფოდ უნდა ვეძებოთ მისი გადაწყვე-  
ტის გზები, ვიპოვოთ გონივრული კომპრო-  
მისები. და აი, კიდევ რა არის საინტერესო

როდესაც ვსაუბრობთ. დაეუშვათ, ყირიმელ  
თათართა სიტუაციაზე, ჩვენ მაშინვე ვიხსი-  
ნებთ, რომ უკრაინა დამოუკიდებელი რეს-  
პუბლიკაა და რომ რუსეთი მას უნდა მოე-  
ლაბარაყოს. აი, აქ იჩენს თავს დამოუკიდებ-  
ელი სახელმწიფოს ფორმალური ნიშნები.

მაგრამ ჩვენ ფორმა კი არ გვკვირდება,  
არამედ არსი. ამასთანავე, არაფრის გაკე-  
თება არ შეიძლება სხვა ხალხების საზი-  
ანოდ. ჩემი აზრით, თუკი შევექმნით პირო-  
ბებს მოვლენათა ბუნებრივი განვითარები-  
ისათვის, პატივისცემით მოვეპყრობით ეროვნულ  
ლირსებას, არ შევხდებით მას, აღა-  
რავისთვის იქნება ხელსაყრელი გამოყოფა  
და დამოუკიდებელი სახელმწიფოს შექმნა.  
ეს კრიზისული მომენტი შეიძლება აღმო-  
ცენდეს მხოლოდ როგორც რეაქცია ცენტრის  
მოქმედებაზე, რომელიც მიმართულია  
შევიწროებისაკენ, აკრძალვისა და დაუშვებ-  
ლობისაკენ... მოვლენათა მშვიდი, ნორმა-  
ლური განვითარება კრიზისამდე არ მიგვი-  
ყვანს. რას ნიშნავს გამოყოფა? უაზრობაა:  
საკუთარი არმიის შექმნა, უაზრობაა საკუ-  
თარი ფულის მოჭრა, სახელმწიფოთა შორის  
გაცვლითი აქციების ჩატარება... ეკონომი-  
კური თვითანაზღაურებისა და დამოუკიდებ-  
ლობის პირობებში მიიღწევა ყველაფერი,  
რასაც ხალხი ისურვებს.

შემთხვევით არ ვუსვამ ხაზს: თუკი იქნე-  
ბა პატივისცემა ყველა ერის მიმართ... ჩვენ  
გვკვირდება ძალზე სერიოზული ფსიქოლო-  
გიური ცვლილებები ერთაშორის ურთიერ-  
ობებში. მაგალითად, რუსებისთვის შეუ-  
ვალ, ბუნებრივ ნორმად უნდა იქცეს ანტი-  
სემიტური და ნებისმიერი ერის მისამართი  
ველიკოდერჟაველი მსჯელობის დაუშვებ-  
ლობა. ნორმადაც და უბრალოდ, ღირსების  
საკითხადაც. აზერბაიჯანელებმა კი საჭაროდ  
უნდა თქვან: მოდი, დავინახოთ რა საველა-  
ლო მდგომარეობაში არიან ჩვენს მხარეში  
მოზინადრე სხვა ხალხები. ქართველებმაც და  
სომხებმაც იგივე აღიარონ... რა თქმა უნდა,  
ეს იდეალური სიტუაციაა, დღესდღეობით  
ბევრ საკითხში უტოპიურიც. ამ უმაღლესი  
თვალსაზრისით ფილმში — „ზღვარი“ სი-  
მართლედ სრულად არ არის წარმოდგენილი.  
სურათში გარკვეულად არაფერია ნათქვამი  
ინგილოთა მუსულმანობაზე. არც ისაა ნათ-  
ქვამი, რომ ახალშობილებს მუსულმანურ  
სახელებს არქმევენ... ეს, რა თქმა უნდა, არ-

საქ. სსრ კ. ჭარქოსი  
სახ. სახ. რესპუბ.  
ბ. გლინოთმაძა

თულებს პრობლემას. მაგრამ არსებული სხივთა ფილმი ამაღლებულ გრძნობებს იწვევს.

გამოგტყდებით, მიმძიმა მისი ყურება. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის ინტონაცია ძუნწია და თავშეკავებული; რომ მასში ერთი საყვედურის სიტყვას ვერ გაიგონებთ იმ მიწის ხელისუფალთა მიმართ, რომელზეც უპატრონობისგან, დროთა განმავლობაში ქრება ადამიანის სულის ქმნილებანი, ხელთქმნილი ძეგლები. შეიძლება მკითხონ: განა ჩვენი აზერბაიჯანული ძეგლები უკეთეს მდგომარეობაშია? სამწუხაროდ არა. მაგრამ თავის გასამართლებლად ეს ფაქტი არ გამოგვადგება. ჩვენს მიწაზე ქართული ძეგლების გამო ჩვენი პასუხისმგებლობა ორმაგია. ყარაბაღის ამბებმა გვიჩვენა თუ სადამდე მიგვიყვანა ერთმანეთის მიმართ გულგრილობამ და უყურადღებობამ. ფილმში — "ზღვარი" მწვევე, აქტუალური პრობლემა დასმული. ვერ წარმომედგინა, რომ ეს პრობლემა ასეთი მასშტაბის იყო. არაფერი ვიცოდი მასში დასახლებული ფაქტების შესახებ. მაგრამ, სამწუხაროდ, შემიძლია დავიჭერო, რომ აზერბაიჯანული სოფლების ქართველი მაცხოვრებლები მოკლებული არიან საშუალებას უყურონ საქართველოს ტელევიზიის პროგრამებს, განიცდიან ქართული წიგნების დეფიციტს, არა აქვთ შესაძლებლობა ადგილობრივ სკოლებში ბავშვებს ასწავლონ ქართული ენა. იმან, რაც გადმოგვცა ნიკო წულაძის ფილმმა, უნდა ჩააფიქროს თითოეული აზერბაიჯანელი და, უპირველეს ყოვლისა, ინტელიგენცია. ჩვენ ხალხს ხომ ყოველთვის ახასიათებდა ხელგაშლილობაც, სტუმართმოყვარეობაც, კეთილგანწყობილებაც და კეთილმეზობლობაც. ის ფაქტები კი, რომლებზეც ფილმი მოგვითხრობს, ბიუროკრატიითაა შობილი, რომელსაც არა აქვს ნაციონალიზმი, იგი ყველას ერთი გვყავს. მის პირმოთხოვნილებით ერთაშორისი პრობლემების მიზეზები. მაგრამ, ამასთანავე, საკუთარ თავშიც, თითოეულ ჩვენგანშიც, ვინაიდან ბიუროკრატიის მოძალებამ ჩვენს სულებსაც ავნო.

გავისხენოთ თუნდაც ეს საოცარი მაგალითი: აზერბაიჯანის არცერთმა შემოქმედებთმა კავშირმა არ მიუსამძიმა სომხებს სუმგაითში მომხდარი ამბავი. ეს იყო აზერ-

ბაიჯანის უდიდესი შეცდომა. იმ დღეს, როდესაც ეს მოხდა, აზერბაიჯანის უმცირესი საბჭოს პრეზიდიუმმა არ დაგმო ეს ინციდენტი, გვერდი აუარა მას. ახლა — სჯობს გვიან, ვიდრე არასდროს — აზერბაიჯანის კომპარტიის ცკ-ს ახალმა მდივანმა დაგმო სუმგაითის ხოცვა-ჟლეტა. მაშინ კი ხელისუფლებამ პირში წყალი დაიგუბა. ჩვენ, ინტელიგენცია? ჩვენც დავდუმდით!

აზერბაიჯანში მცხოვრებ მაღალინტელიგენტურ ადამიანებს შორის ბევრი ამტკიცებს, რომ არავითარი ხოცვა-ჟლეტვა არ ყოფილა, ან, კიდევ, იყო პროვოკაციის შედეგი. უპირველეს ყოვლისა უნდა ვთქვა; რომ მე ვგმობ ამ ხოცვა-ჟლეტას და დიდ სირცხვილად მიმაჩნია მთელი ერისათვის ეს პირველი ფრახა ლოცვისათვის უნდა წარმოვთქვა და მეგრე დავიწყო გაანალიზება: რატომ, რისთვის, საიდან... დაგმობის ფაქტი აუცილებელია, ვინაიდან მართლაც ეროვნული ნიშნით კლავდნენ და აწიოკებდნენ ხალხს, ასეთია ფაქტები, მაგრამ არ შემიძლია არ ვთქვა, რომ ბოლომდე და სრულყოფილად არც მე ვიცნობ ამ ფაქტებს. ფაქტების არასრულყოფილად ცოდნის პირობებში კი ჩნდება პროვოკაციული ჭორები და საერთო სურათი უტოლოლად მონიჭდება. პერედელკინოს შემოქმედებით სახლში ჩასულს იქ დამხვდა რამდენიმე სომეხი მწერალი, რომლებიც ამბობდნენ, რომ აზერბაიჯანელები ბარბაროსები, მკვლელები არიან და შემოქმედებით სახლში მათი შემოშვება არ შეიძლება. ყველა აზერბაიჯანელი, გესმით?

გამოდის, რომ არასრულყოფილი ინფორმაცია პირველ რიგში აზერბაიჯანელებს არ აწყობთ. ვინაიდან ინფორმაციის მიღების შემთხვევაში მათაც მიეცემოდათ შესაძლებლობა დაეგმოთ... საუბარია არა მთლიანად ერის დაგმობაზე, არამედ იმაზე, რომ ამ ერშიც არიან გარეწრები... მაგრამ ეს ერის მცირე ნაწილია. ე. ი. აზერბაიჯანელები მკვეთრად უნდა გაემიჯნონ ამ ნაწილს. სამწუხაროდ, კვლავ გვაკლია საჯაროობა. ჭორები კი ამძაფრებს ვნებათაღელვას.

სასამართლო პროცესი ხულიგნების წინააღმდეგ სუმგაითში... თუკი ყველაფერი ცხადია, რატომ გავრძელება ასე სისამართლო? თუკი ადამიანებს მართლაც კლავდნენ და მკვლელები იპოვეს, რატომ მიმდინარე-



ობს ამდენ ხანს პროცესი? იქნებ არ სურთ გამწვავება და ამიტომ ავიანურებენ? ე. ი. ეს ვილაცას აძლევს ხელს?

დღესდღეობით შეიქმნა ისეთი სიტუაცია როდესაც ყოველ რესპუბლიკაში უფრო ლაღად გრძნობენ თავს ე. წ. ძირეული ეროვნების წარმომადგენლები. აზერბაიჯანში — აზერბაიჯანელები, სომხეთში — სომხები, სხვებს ზღუდავენ, არ აძლევდნენ თანამდებობების დაკავების საშუალებას, იგივე სომხები ყარაბაღში მოკლებულნი იყვნენ თავიანთი კულტურული მოთხოვნების რეალიზების საშუალებას. ამან გამოიწვია კრიზისი. დღეს რაიმეს შეცვლა ტერიტორიულად, გეოგრაფიულად, ჩემი აზრით, პრობლემას ვერ გადაწყვეტს. ანგარიში უნდა გავუწიოთ უკვე ჩამოყალიბებულ რეალობას, არ შეიძლება სურვილისამებრ გადავცეთ ტერიტორია ხან ერთ ერს და ხან მეორეს. ეს ძალზე სახიფათოა და ამას შეიძლება მრავალი გართულება მოჰყვეს.

მე მიმაჩნია, რომ ყარაბაღის პრობლემა, ისევე როგორც პრობლემა სხვა ავტონომიებისა, შეიძლება გადაწყდეს და დარწმუნებული ვარ, თავისთავად გადაწყდება — ბუნებრივი გზით, — თუკი ამაღლდება საბჭოების როლი, როგორც ხალხის ნების — უპირველეს ყოვლისა ძირეული მოსახლეობის ნების კუშირითი წარმომადგენლისა. და არ დაგვირდება „ზემდგომი“ ორგანოების დახმარება რაღაც წვრილმან საკითხებში. მაგალითად, მასწავლებლის ერთი სკოლიდან მეორეში გადაყვანის საკითხში ან კიდევ, იმის დადგენაში თუ საიდან მივიღოთ სომხური სახელმძღვანელო: ერევნიდან თუ ბაქოდან? არ იქნება საჭირო ყოველ წუთს ბაქოში მიმართვა. ყარაბაღის ოლქში ხელმძღვანელობა ყოველთვის სომხური იყო. მაგრამ ეს იყო პოლიტიკური დეკორი, რადგან მას არასოდეს ჰქონია რეალური ძალაუფლება და, როგორც ჰრკვევა, — ავტორიტეტაც ადგილობრივ მოსახლეობაში.

მაგრამ მოდით კვლავ ფილმ „ზღვარი“ დავუბრუნდეთ. რა არ მაქმყოფილებს მასში? არის იქ ერთი ეპიზოდი, რომელიც (რა თქმა უნდა, უნებლიედ) მეტაფორული გახდა. მუხუჟუმის დამაარსებლები არ ელოდებიან იმ დროს, როცა მათ მიერ შეგროვებულ ექსპონატებს შემოღობავენ და სახლს თავად შემოაქვლებენ თოქს, გამოდის, რომ

ასევეა შემოღობილი, გამიჯნული აქ მცხოვრებ ქართველთა ცხოვრება. წულაძის ფილმის არცერთ კადრში, არცერთ ეპიზოდში არ მოხვდა აზერბაიჯანელი. ფილმის გმირთა საუბარშიც არ მოიხსენიება მეზობელი აზერბაიჯანელი. ყველა მხოლოდ საკუთარზე, ეროვნულზე ფიქრით ცხოვრობს. ვვარაუდობ, რომ ამ თვალსაზრისით ფილმში სინამდვილე კორექტირებულია. არ შეიძლება ასე გამიჯვნა. არც არის საჭირო. სინამდვილეშიც არ არის ყველაფერი ასე.

ყველაზე ნაკლებად ამაში ახალგაზრდა ნიკო წულაძეს ვადაწაშალებ. ისევ და ისევ ჩემ თავს, უპირველეს ყოვლისა. ჩვენს მეტი ვინ არის ამაში დამანაშავე? კითხვაზე, თუ რატომ არ მისცა სიტყვა რომელიმე აზერბაიჯანელს ქართველ გლეხთა მდგომარეობაზე სასაუბროდ, ნიკომ მიპასუხა, რომ მათ შორის არავინაა ისეთი, ვისაც ეს პრობლემა აღელვებდა. რაღაცამ ხომ მისცა მას ამის ფიქრის საბაბი!

და მაინც, დარწმუნებული ვარ, ეს ასე არ არის.

ვინმე (შესაძლოა, ბევრიც) ნახავს ამ ფილმს აზერბაიჯანში და იტყვის: რატომ არ არის ტაძარი მორწმუნეთათვის საქართველოში, მარნეულის რაიონში, სადაც მრავალი აზერბაიჯანელი ცხოვრობს? მათ ხომ არაერთხელ დაუსვამთ ეს საკითხი? რა პასუხი გავცეთ ამ კითხვაზე? მე რომ კინემატოგრაფისტი ვიყო, ასე ვიტყვოდი: ამაზე ფილმის გადაღებას შეძლებდა ნიკო წულაძე, ჩემი თანამემამულე კი კამერით ხელში თვალს გაადევნებდა ქართული სოფლების ყოფას აზერბაიჯანში.

რა ბედი ეწია ფილმს — „ზღვარი“, რომელზეც მე ამდენი ვისაუბრე? სურათი აკრძალული იყო. მისი ჩვენება კინემატოგრაფიული საზოგადოებისათვისაც კი გართულდა, მიუხედავად იმისა, რომ რესპუბლიკის კინემატოგრაფისტთა კავშირი იბრძოდა მისთვის. რაღაც მომენტში ერთადერთი საავტორო ასლი იყო — ის, რომლის გადარჩენაც თავად ნიკო წულაძემ შეძლო.

მერამდენედ აღვნიშნავთ გულისტკივილით: რამდენად უფრო ქმედითი იქნებოდა ფილმი, ეკრანებზე თავის დროზე რომ გამოსულიყო.

მაგრამ ის ახალააა საჭირო. ავტორებს ვურჩევდი ტიტრებში მიუთითონ გადაღების

დაწყების თარიღი. ფილმი უნდა გამოვიდეს ფართოდ — საქართველოშიც, აზერბაიჯანშიც, საკავშირო გაქირავებაშიც. აუცილებლად ნაჩვენები უნდა იყოს ტელევიზიით. განხილულ იქნას სტუდენტურ აუდიტორიებში, კინოკლუბებში, არაფორმალურ გაერთიანებებში.

ასეთი ფილმები რეალურად დაგვეხმარებიან სადღეისო პრობლემების გადაწყვეტაში.

წერილი უკვე დამთავრებული მქონდა, როდესაც კავკასიას თავს დაატყდა სტიქიური უბედურება — მოხდა მიწისძვრა, რომლის დამანგრეველი ენერგია, როგორც წყარენ, ასი ატომური ყუმბარის აფეთქების ეკვივალენტურია. მთავარი დარტყმა მიიღო სომხეთმა, სადაც ათეული ათასობით ადამიანი დაიღუპა. ყველა ხალხებმა დახმარების ხელი გაუწოდეს დაზარალებულთ. ბრმა დამანგრეველი ძალის წინაშე, რომელსაც ჩვენ შეგვიძლია დავუბირისპიროთ მხოლოდ სოლიდარობა და მოწყალება, იჩრდილება და უმნიშვნელო ჩანს ჩვენი დავა, წყენა და უთანხმოებანი, მათ შორის ერთაშორისი ურთიერთობების სფეროშიც.

მწამს, რომ გაიმარჯვებს გონიერება. ვფიქრობ, თუკი ეს მოხდება — ნუთუ თავს უნდა დაგეტყდომოდა ასეთი მასშტაბის უბედურება, რომ დამდგარიყო ეამი თანხმობისა? და კიდევ ვფიქრობ, თუკი ეს არ მოხდება — ნუთუ ასეთი უბედურება ჭკუაზე არ მოიყვანს მათ, ვინც გაჰყვირის: „მთვეკლებით, მაგრამ ყარაბაღს დავიბრუნებთ!“ და იმათაც, ვინც ყვირილითვე პასუხობს: „მოკვლებით, მაგრამ ყარაბაღს არ დავთმობთ!“

**რედაქციისათვის:** ეურნალის რედაქცია არ იზიარებს წერილის ავტორის ყველა მოსაზრებას. უახლოეს ნომერში მკითხველს შევთავაზებთ ჩვენს შეხედულებებს წერილში წამოჭრილ პრობლემებზე, სტატია გადმობეჭდილია ეურნალიდან „ისკუსტკო კინო“ № 2, 1989.

**ცნობილია**, რომ ქართულმა ცეკვამ ამაჟამად განვითარების თავისებურ მწვერვალებს მიაღწია. დიდი ხანია მისი ავტორიტეტი რესპუბლიკის საზღვრებს გასცდა და მან მსოფლიო აღიარება მოიპოვა. თანდათანობით გაიზარდა მისდამი ყურადღება და აქედან გამომდინარე, გაიზარდა მასთან დამოკიდებულებაში პასუხისმგებლობის გრძნობაც.

ცეკვის ხელოვნებისადმი მზარდი მოთხოვნის ნაფუძველი თანამედროვეობის გავრდილი გემოვნებაა და ქორეოგრაფიაც თუ ამ გემოვნების დონეზე არ დადგა, თავისთავად ცხადია, დაკარგავს ყოველგვარ ინტერესს და დროთა განმავლობაში დავიწყებულიც იქნება.

ბუნებრივია, რომ ქართული ქორეოგრაფიის განვითარების გზაზე, ე. ი. ახალი ფორმების ძიების პროცესში შეიძლება ზოგჯერ ადგილიც აქვს თავისებურ გადახვევებს — ქართული ხალხური ტრადიციების დარღვევის შემთხვევებს, უცხო ელემენტების შეტანის ფაქტებს, დარღვევებს ტანჩაცმულობასა და მუსიკალურ გაფორმებაში, ნაკლოვანებებს ცეკვის სწავლების მექანიზმში და სხვ.

სწორედ ქართული ცეკვების „სიწმინდის დაცვის“ სფეროში ამ ბოლო დროს წამოჭრილი პრობლემების გადაწყვეტის აუცილებლობამ დღის წესრიგში დასვა ხელმძღვანელი ბირთვის შექმნის საკითხი, ბირთვისა, რომელიც თვალყურს მიადევნებს ქართული ქორეოგრაფიის განვითარების პროცესს და საჭირო კონტროლსა და დახმარებას გაუწევს ქორეოგრაფიულ კოლექტივებს (პროფესიონალურსა და თვითმოქმედს). აღნიშნული საკითხისადმი დიდი ინტერესი და გულისყური გამოიჩინა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრმა ვ. რ. ასათიანმა. მისივე ინიციატივით საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს კოლეგიის (1987 წლის 18 ივნისის №7/4) დადგენილების საფუძველზე შეიქმნა საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ქორეოგრაფიული ხელოვნების საკოორდინაციო საბჭო. აქვე იქნა მიღებული და დამტკიცებული საბჭოს დაბუღება და მისი შემადგენლობა, რომელსაც თავმჯდომარეობს საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე ი. გამრეკელი.



# მოსაზრებები ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ზოგიერთი საკითხის შესახებ

აბთანდილ თათარაძე

საკორდინაციო საბჭო, რომელიც წარმოადგენს მუდმივმოქმედ საკონსულტაციო ორგანოს, მიზნად ისახავს ხელი შეუწყოს ქართული პროფესიული და თვითმოქმედი ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარებას. იგი კორდინაციას გაუწევს დარგში მომუშავე სპეციალისტებს, აღმოუჩენს მათ მეთოდურ და პრაქტიკულ დახმარებას.

საკორდინაციო საბჭო თავის მუშაობაში ითვალისწინებს:

— პროფესიული და თვითმოქმედი ქორეოგრაფიული კოლექტივების შემოქმედებითი ღონის პერიოდულ შემოწმებას და შედეგების განხილვას.

— თვითმოქმედ ქორეოგრაფიულ კოლექტივში სწავლების მეთოდისა და სწორი ორგანიზაციის კონტროლს.

— ქორეოგრაფთა და ცეკვის მასწავლებელთა კვალიფიკაციის ღონის ამალგების ღონისძიებებს.

— აქტიურ მონაწილეობას საატესტაციო კომისიის მუშაობაში ქორეოგრაფთა თეორიული და პრაქტიკული მომზადების ღონის გადამოწმების მიზნით.

— ქართულ ქორეოგრაფიაში ყოველგვარი სახალისი გაკონტროლებასა და ხელშეწყობას და სხვა.

ვიმედოვნებ, რომ საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ქორეოგრაფიული ხელოვნების საკორდინაციო საბჭოს მეშვეო-

ბით და მისი აქტიური მონაწილეობით ქართულ ქორეოგრაფიაში წამოჭრილი ყველა საჭირობო საკითხი დროთა განმავლობაში გადაჭრილი იქნება ქართული ცეკვის სასარგებლოდ. საჭირობო-პრობლემატური საკითხები კი დღესდღეობით საქმარისადაა. ზოგიერთ მათგანზე გამოვთქვამ მოსაზრებებს.

სანამ განვიხილავთ უშუალოდ ღღეს წამოჭრილ ქართული ქორეოგრაფიის ზოგიერთ პრობლემას, საჭიროდ მიგვაჩნია მოკლედ შევხებით ქართული ცეკვის ისტორიულ წარსულს.

ცეკვის ხელოვნებას, როგორც ცხოვრებისეულ აუცილებელ კომპონენტს, ჯერ კიდევ პირველყოფილ ადამიანთა ყოფა-ცხოვრებაში ეჭირა განსაკუთრებული ადგილი. ცეკვა თავისი წარმოშობით იმდენად ძველია, რომ ვ. პლენხანოვი მას ხელოვნების საწყის ფორმადაც კი მიიჩნევს. ფიქრობენ, რომ ცეკვის ხელოვნება წარმოიშვა ნადირობასთან, როგორც შრომის პირველად ფორმასთან კავშირში, ველურობის საშუალო საფეხურზე. მაშინ, როდესაც ადამიანთა ძირითად საქმიანობას „შეგროვება“ წარმოადგენდა, მაგრამ ეს უკანასკნელი არ გამოირცხვედა ნადირობას. იგი განმტკიცდა და დამკვიდრდა, როგორც შრომის აუცილებელი ნაწილი, ველურობის მაღალ საფეხურზე, როდესაც ნადირობა, ენგელსის თქმით — „ნორმალურ შრომის დარგად იქცა“. ამიტომ ამბობენ, რომ ხელოვნება და კერძოდ ცეკვის ხელოვნება, განაპირობა შრომამ, ე. ი. მატერიალურმა მოთხოვნილებამ და

\* იხ. „საბჭოთა ხელოვნება № 3, № 9 1989 წ.“

მასთან კავშირში, მასთან ერთად იქმნებოდა და ვითარდებოდა.

პირველყოფილ ადამიანთა ხელოვნების შესწავლამ გვიჩვენა — წერდა გ. პლენანოვი, რომ „საზოგადოებრივი ადამიანი ნიეთებსა და მოვლენებს თავდაპირველად უყურებს უტილიტარული მნიშვნელობით, ხოლო შემდეგ გადადის, მათთან დამოკიდებულებაში ესთეტიკურ თვალსაზრისზე“-ო. ამ დებულების თანახმად ადამიანთა განვითარების ველურობის მაღალ საფეხურზე ნადირობასთან როგორც შრომის უძველეს ფორმასთან კავშირში შექმნილი ცეკვა თავდაპირველად გამოიხატავდა ესთეტიკური საიმპრეზიების ფაქტორს და როგორც ნადირობის ხელშეწყობის საშუალება მხოლოდ სარგებლობის ანუ უტილიტარული მნიშვნელობით არსებობდა.

გ. პლენანოვი ასევე ამტკიცებს. რომ — „პირველყოფილი ხელოვნება ადამიანის შრომის ანარეკლია და შრომა თამაშზე აღრინდელია“. — „ხელოვნება, — წერს იგი, — იწყება მაშინ, როდესაც ადამიანი გამოიწვევს თავის თავში გრძნობებსა და აზრებს მის მიერ განცდილი, მის გარშემო არსებული სინამდვილის ზეგავლენით და აძლევს მას გარკვეულ სახეურ გამოსახულებას“. აქედან გამომდინარე შეიძლება დავასკვნათ, რომ მონადირული ცეკვების ჩამოყალიბებას ნადირობის უკვე გავლილი პროცესი დაედო საფუძვლად, ე. ი. იგი უკვე გავლილი ნადირობის გათამაშებას წარმოადგენდა და ნადირობის შემდეგ სრულდებოდა, ხოლო მოგვიანებით, როცა მას მავიურთა მნიშვნელობა მიენიჭა, იგი წინა უძლეოდა ნადირობას. უკვე გავლილი ნადირობის პროცესის გათამაშება ცეკვით უნდა ყოფილიყო ნადირობის პროცესის თავისებური თხრობის ერთგვარი საშუალება, რომელსაც თავისთავად საწვრთნო-საჩვენებელი გაკვეთილის მნიშვნელობაც გააჩნდა.

რამდენადაც ნადირობა პირველყოფილ ადამიანებში, ძირითადად, შრომის კოლექტიურ პროცესს წარმოადგენდა, მონადირულ ცეკვებშიც მრავალრიცხოვანი შემსრულებელი მონაწილეობდა. იგი ფერხულის სახით სრულდებოდა, რომელსაც, ჩვენი აზრით, თავიდანვე წრიული ფორმა ჰქონდა. ამას კი განაპირობებდა ნადირობის დროს ნადირთა ჭერ ალყაში (წრეში) მოქცევა და შემდეგ მათზე თავდასხმა. საყურადღებოა ის, რომ საფერხულო წყობის, ე. ი. მომღერალ-მოცეკვავე გუნდის

უძველესი სახელწოდებაც საქართველოში/სწორედ „მრგვალი“ ყოფილა. აღსანიშნავია, რომ სულხან-საბა ორბელიანი თავის „ლეკსიკონში ტერმინ „ფერხულს“ ასე განმარტავს — „ფერხული არს მრგვალ წყობა“. რაც შეეხება მწკრივებში გადაწყვეტილ ფერხულებს, მათ საქართველოში ფერხისებად იხსენიებენ. ქართული ფერხულების უძველეს ტერმინებად მიიჩნევენ ასევე „ძნობას“ და „მწყობრს“. თვით ტერმინი „მღერაც“ ანუ „სიმღერა“, თურმე, ადრე არ გამოიხატავდა ცეკვას და ისიც სიმღერასა და თამაშობას ერთდროულად გამოხატავდა, რის შესახებაც ი. ჯავახიშვილი წერს, რომ „თავდაპირველად და უძველეს ხანაში მღერა არ ყოფილა გალობის სინონიმით, მაშინ მღერა თამაშობასაც ნიშნავდა“-ო... თუ მე-11 საუკუნის ძეგლებში მღერა წინანდებურად თამაშობას და გართობას ნიშნავს, მე-12 საუკუნის ძეგლებში კი უკვე საერო გალობის აღმნიშვნელია და სიმღერასაც ისეთი მნიშვნელობა აქვს, როგორც ამ ტერმინის მნიშვნელობა ახლა გვესმის“-ო.

რაც შეეხება საქართველოში უძველესი ფორმის მასობრივი ცეკვის სადღესიოდ გავრცელებულ ტერმინ „ფერხულს“, მისი წარმოშობის საფუძველი, ე. ი. ეტიმოლოგია ფეხთან უნდა იყოს დაკავშირებული. აღნიშნულის დასადასტურებლად შეიძლება მოვიყვანოთ ფერხულის მეგრული და სვანური სახელწოდებები. მეგრულად ფერხულს — „კუჩხიშს“ უწოდებენ, სადაც „კუჩხი“ ფეხის აღმნიშვნელი სიტყვაა, სვანურად კი ფერხული — „ჰიშხაშ“-ია, აქაც „ჰიშხ“-ი ფეხს ნიშნავს.

ყოველივე ზემოაღნიშნული იმაზე მიგვიბრუნებს, რომ ტერმინი „ფერხული“-ც კუჩხიშთან და ჰიშხაშთან ერთად ფეხთან კავშირშია წარმოშობილი და არ არის დაკავშირებული სხვა რომელიმე სახელწოდებასთან, რაზეც ზოგიერთი გამოჩენილი მეცნიერი მიუთითებს.

აღსანიშნავია, რომ ფერხული, როგორც მასობრივი ცეკვის თავისებური ფორმა, ქართული ხალხური ცეკვების საფუძველს წარმოადგენს. ფიქრობენ, რომ წყვილური და ცალური ცეკვებშიც ფერხულს შიგნით მოთამაშეთა საფუძველზეა წარმოშობილი.

საქართველოს ქორეოგრაფიული წარსული რომ მდიდარია საფერხულო წყობის ცეკვებით, ამაზე მეტყველებს მრავალი ისტორიული მასალა. მათ შორის აღსანიშნავია, ი. კუფ-





ტინის ხელმძღვანელობით საქართველოს ტერიტორიაზე (თრიალეთში) 1936-40 წლებში ჩატარებული არქეოლოგიური ექსპედიციის შედეგად ნაპოვნი ვერცხლის თასი, რომელზეც გამოხატულია მხეცისთავიანი, კუდიანი, ტურნოტი მოსილი 23 არსების მსგავსობა და რომელიც თავისი წყობით მოძრავ ფერხულს წარმოადგენს. აღნიშნულ თასს მკვლევარნი მიაკუთვნებენ ძველი წელთაღრიცხვით მეორე ათასწლეულის შუახანს.

პროფ. შ. ამირანაშვილმა ასევე ყურადღება მიაქცია რიონში, კავკასიში, ხევსურეთსა და დაღესტანში ნანახ ძვ. წელთაღრიცხვის პირველი ათასწლეულის ითიფალურ ქანდაკებებს და დასაკვნა, რომ ეს ფიგურები, მათში გამოკვეთილი ხელებიანა და ფეხების მდგომარეობის თანახმად, ფერხულში მონაწილეთა გამოსახულება უნდა იყოს.

ძვ. წელთაღრიცხვის მეოთხე საუკუნეში საქართველოში ორიგინალური საფერხულო წყობის საცეკვაო სანახაობა რომ არსებობდა, ადასტურებს ბერძენი ისტორიკოსის ქსენოფონტეს ჩანაწერი. იგი ასე აღწერს უძველეს ქართულ სალაშქრო სანახაობას — „მეომარი მოსილიკე ასეულ დაეწყვნენ და დადგნენ ერთი მეორის პირდაპირ, როგორც ქორეები. შემდეგ ერთი მათგანი იწყებდა, ხოლო ყველა დანარჩენი მღერით რიტმულად მიაბიჯებდა“...

აღსანიშნავია, რომ დღეისათვის უძველესი ხალხური საფერხულო რეპერტუარით, ცივილიზებულ ერებს შორის, ყველაზე უფრო მდიდარია ქართველი ერი, მათ შორის საქართველოს ერთ-ერთი მთიანი ქუთხე — სვანეთი, რომელმაც ჩვენ საუკუნემდე სრულყოფილად შემოინახა ისეთი უძველესი საფერხულო წყობის ცეკვები, რომლებიც ქრისტეს დაბადებამდე ბევრად უფრო ადრეა შექმნილი და მიეკუთვნება პრეისტორიულ ხანას. ასეთებია — პატრიარქატის პერიოდის ნადირობის ქალღმერთისადმი ოქროსმთიანი დალისადმი მიძღვნილი ფერხული — „დალა კოჯას ხელღვალო“ (დალი კლდეში მშობიარობს) და „ბაილ ბეთქილი“. პატრიარქატის დაბადებამდე დაკავშირებული „ამირანის“ ფერხული (სანადირო), მონადირული ფერხული — „ლემჩილი“, შესრულებული მხოლოდ მამაკაცთა მიერ. ატრალური სხეულების (მზისა და მთვარის) საპატივცემულოდ შექმნილი ფერხულები „ლილე“ და „შუშპარი“, ასევე

განყოფიერების კულტან დაკავშირებული ფერხული „ადრეკლა“, ღმერთების საღმრთო ბელი ფერხულები „დიდებათა“, „ლაჟღავში“ და სხვა მრავალი.

სიამაყით შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ სვანეთმა შემოგვინახა როგორც უძველესი, ასევე შუა საუკუნეების და შემდეგი პერიოდის ფერხულების არა მარტო სახელწოდება და ტექსტი, არამედ ყველა ფერხულისათვის ცალკე განკუთვნილი ფეხების მოძრაობათა კომპლექსი — საფერხულო ფეხის თავისებური ხალხური ვარიანტი. ფერხულის ტიპის ცეკვების თავისებურებებით გამოირჩევიან საქართველოს სხვა ქუთხეებიც — რაჭა, მესხეთი, გურია, სამეგრელო და სხვა.

ასეთია მოკლედ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიული წარსული.

იგი ცხადყოფს თუ რამდენად მდიდარია საქართველოს უძველესი ქორეოგრაფიის საცეკვაო რეპერტუარი, მაგრამ თუ ამ უძველესი ნიმუშების ერთმა ნაწილმა შიშა-პაპათა ღვაწლით ჩვენს საუკუნემდე მოაღწია, ზოგი მათგანის შესახებ ხალხში გაფანტული მოგონებებიღა შემორჩა, რომელთა კვლევა-ძიებაც, შესწავლისა და აღდგენის მიზნით, ხალხური შემოქმედების ისტორიისათვის საჭირო და საპატიო საქმიანობად უნდა მივიჩნიოთ. მაგრამ ისმის კითხვა ვინ, სად და როგორ უნდა შესისწავლოს ხალხური ხელოვნების ისტორიის ეს უძველესი საფუძვლები, თუ ცეკვა იზონორირებულია ისეთი სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტების მიერ, რომლებიც სწავლობენ ხელოვნების ისტორიას, ეთნოგრაფიას, ფოლკლორს და ა. შ. არცერთ მათგანში არ არის მეცნიერ-ქორეოგრაფთა სექტორი ან ჯგუფი, რომელიც საფუძვლიანად შეისწავლიდა ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის უძველეს წარსულს, თავს მოუყრიდა მის საწყისებს, თავდაპირველ ნიმუშებს, გაუკეთებდა მათ მეცნიერულ ანალიზს და ამით ხელს შეუწყობდა ქართული ცეკვების საფუძვლების დაცვისა და განვითარების საქმეს.

ჩვენი ქვეყნის ბევრ რესპუბლიკაში ეს საკითხი დიდი ხანია დადებითადაა გადაწყვეტილი. საქართველოში ამ მიმართებით ჯერჯერობით არაფერი კეთდება. ქორეოგრაფია ხალხის კულტურის ძეგლია, მას მოვლა-პატრონობა სჭირდება, ამ ზრს ანვითარებს გაზეთ „კომსოპოლსკაია პრავდას“ ფურცლებ-

ზე 1986 წლის 11 მაისს დაბეჭდილი ა. ჩიკო-ვის სტატია:

«В поход за танцами», სადაც ვკითხულობთ: «танец» составляет наиболее хрупкую драгоценность среди перлов народной фантазии. Если не собирать, не хранить, не популяризировать его образцы, он просто погибнет».

ქართულ ცეკვებს რომ საფუძვლიანი შესწავლა სჭირდება, ჯერ კიდევ 1953 წელს გამოთქვამდა გამოჩენილი ქართველი ეთნოგრაფი პროფ. ვ. ბარდაველიძე, ნაშრომში — «ქართული (სევანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები» (თბ. 1953 წ. გვ. 131), სადაც ვკითხულობთ: «იმისათვის, რომ ქართული ცეკვების თავდაპირველი აზრი და დანიშნულება საბოლოოდ გაირკვეს, საჭიროა ყველა სახეობის ქართული ცეკვების მონოგრაფიული შესწავლა, მანამდე კი ჩვენ შესაძლებლად მიგვაჩნია ზემოთ მოტანილი მასალის სინათლეზე შემდეგი ვიკარაუდოთ: ქართველების რელიგიურ პრაქტიკაში ესოდენ ფეხმოკიდებული და გავრცელებული ცეკვები მიიღწეოდა იყო, როგორც საქართველოს მითანეთში დატული სათანადო მდგომარეობიდან ირკვევა, ჩვენი ხალხის მძლეობისა და მისთვის თავდადებული ცალკეული გმირებისადმი, უეჭველია იმ მიზნით, რომ ხალხში მულდამყამ მტკიცე ყოფილიყო მეომრის სული და კარგი ყმის თვისება. ამავე დროს ეს ცეკვები, როგორც სჩანს, ღვთაების, გომერტივული ნაყოფიერების ძალებისა და ბუნების ალორძინების განდიდებას ემსახურებოდა».

რამდენი რამაა ნათქვამი ქართული ხალხური ცეკვების ამ მოკლე დახასიათებაში. მაგრამ ვინ არის მისი განმკითხავი? აქ არ ვგულისხმობ ქორეოგრაფიის თითო-ორილა მსახურს, ვინც თავისი სურვილით იჩიჩქნება ქართული ქორეოგრაფიის ისტორიის საფუძვლებში. არცერთი სამეცნიერო დაწესებულება არ არის დაინტერესებული ხელოვნების ამ უძველესი წარსულის ძირფესვიანი შესწავლით.

ჯერ კიდევ ჩვ.წ. ა. მეორე საუკუნეში ბერძენი მწერალი ღუქიანე სამოსატელი წერდა, რომ — «ცეკვის ხელოვნება არ არის იოლი საქმიანობა. იგი მოითხოვს ყოველი მეცნიერების ცოდნას უმაღლეს საფეხურამდე, არა მარტო მუსიკის, არამედ რიტმიკის, გეომეტ-

რიის და ფილოსოფიისა». აი ასეთ ფართო მოთხოვნებს უყენებდნენ ძველად, დაახლოებით თვრამეტი საუკუნის წინათ ქორეოგრაფიას, მაშინ, როდესაც ჩვენთან, საქართველოში, დღეს ქორეოგრაფთა უმრავლესობა გეომეტრიასა და ფილოსოფიაში კი არა, ქართული ცეკვის ტერმინოლოგიის საკითხებში და ქორეოგრაფიული დამწერლობის ჩვეულებრივ წესშიაც კი ვერ ერკვევა. ჩვენში ჯერჯერობით ქორეოგრაფია სპეციალური განათლების საშუალო დონეს ვერ სცილდება. უმეტესობა კი მოკლებულია საშუალო სპეციალურ განათლებასაც. ხშირად ქორეოგრაფის საქმიანობას ეწევა ყველა ის, ვისაც კი ოდესმე რომელიმე თვითმოქმედ ან პროფესიულ ანსამბლში ყოველგვარი სპეციალური მომზადების გარეშე უცეკვია. ცეკვას ასწავლის ყველა, ვისაც ამის სურვილი აქვს. სურვილი ერთია, მაგრამ განა შეიძლება ყველა ყოფილი მსახიობი კარგი რეჟისორი იყოს, ან ყოფილი მხატვრული კითხვის ოსტატი — კარგი პოეტი ან მწერალი?! ქორეოგრაფია ხომ შემოქმედებაა, ამასთან, სინთეზური შემოქმედება, რომელიც ერთ სპეციალისტში — ქორეოგრაფში აერთიანებს მოცეკვავს, მუსიკოსს, მხატვარს, რეჟისორს, ისტორიკოსს, ეთნოგრაფს, პედაგოგს და ა. შ.

ბუნებრივად იბადება კითხვა: სად უნდა მიიღოს ესოდენ ფართო განათლება მომავალმა ქორეოგრაფმა? ჩვენს რესპუბლიკაში ხომ არ არსებობს უმაღლესი ტიპის სასწავლებელი ქორეოგრაფიის სპეციალობით. ახალგაზრდობა კი ამას მოწყურებულია. ამაზე მეტყველებს შემდეგი ფაქტი: თბილისში ჯერ კიდევ 1983 წელს საქართველოს მუსიკალურ და ქორეოგრაფიულ საზოგადოებასთან პირველად კავშირის მასშტაბით, შეიქმნა ქორეოგრაფიის სახალხო უნივერსიტეტი, რომლის სამწლიანი კურსი პირველ ნაკადში გაიარა საქართველოს სხვადასხვა ქალაქისა და სოფლის 300-ზე მეტმა წარმომადგენელმა. დაახლოებით ამდენივე მსმენელია გაერთიანებული მეორე ნაკადშიც. მაგრამ სახალხო უნივერსიტეტი მუშაობს თვეში ერთ დღეს. იგი ვერ აძლევს მსმენელს უმაღლეს განათლებას ქორეოგრაფიის დარგში. ეს პრობლემა გადაწყდება იმ შემთხვევაში, თუკი საბჭოთა კავშირის ბევრი ქალაქის მსგავსად, თბილისშიც გაიხსნება კულტურის ინსტიტუტი, რომელშიც გათვალისწინებული იქნება ქორეოგრა-

ფული განყოფილება. სადღესიოდ კულტურის ინსტიტუტები გახსნილია მოსკოვში, ლენინგრადში, კიევში, მინსკში, კუიბიშევში, ალთაში, კემეროვში, კრასნოდარში, პერმში, ტაშკენტში, ყაზანში, ჩელიაბინსკში, ჩიკენტიში, ხარკოვში, ხაბაროვსკში, მათი ფილიალები მუშაობენ ორიოლში, ტამბოვში, ნიკოლაევში და სხვა ქალაქებში. ამ ინსტიტუტების ქორეოგრაფიულ განყოფილებებზე ასწავლიან კლასიკურსა და საბჭოთა კავშირის ხალხთა ცეკვებს, განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა მშობლიურ ეროვნულ ქორეოგრაფიას.

ფრანგულ ეროვნულ ქორეოგრაფიაზე ზრუნვა გახდა საფუძველი იმისა, რომ ჯერ კიდევ 1661 წელს საფრანგეთში შეიქმნა ცეკვის სამეფო აკადემია (სიმღერის სამეფო აკადემიის ჩამოყალიბებამდე ათი წლით ადრე). ასეთივე აკადემიები შეიქმნა გერმანიაში 1813 წელს და ინგლისში 1920 წელს. ინდოეთში 1953 წლიდან მოქმედებს თეატრის, მუსიკისა და ცეკვის აკადემია, თითქმის ყველა შტატში არსებობს ინდური კლასიკური და თანამედროვე ცეკვების ინსტიტუტები. (აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ინდოეთში ინდური ხალხური ცეკვების ოთხი მიმართულებაა და მას ცეკვის ოთხი ინსტიტუტი ემსახურება). არაბეთში 1959 წელს, საბჭოთა კავშირის ინიციატივით, გაიხსნა უმაღლესი საბალეტო სასწავლებელი, ქორეოგრაფიული ინსტიტუტი 1963 წლიდან მოქმედებს შვეიცარიაშიც და სხვა.

ვიმედოვნებთ, რომ ახლო მომავალში ჩვენთანაც დადებითად გადაწყდება ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის უმაღლესი განათლების ორენზე სწავლების საკითხი, და კულტურის ინსტიტუტის კედლებში ადგილი დაეთმობა ახალგაზრდა ქორეოგრაფთა მაღალკვალიფიციური კადრების მომზადების საქმეს. ქორეოლოგიაც — მეცნიერება ცეკვის ხელოვნების შესახებ, ღირსეულ ადგილს დაიმკვიდრებს ქართულ მეცნიერებაში.

ჩვენი აზრით, უკვე მომზადდა იმის საფუძველი, რომ სხვა დარგობრივი მუზეუმების გვერდით, შეიქმნას ქორეოგრაფიული მუზეუმიც, სადაც მოხდება ხალხში და სხვადასხვა დაწესებულებაში გაფანტული ქართული ქორეოგრაფიის ისტორიული მასალების თავმოყრა. უნდა აღვნიშნოთ, რომ საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროსთან ახლად შექმნილმა ქორეოგრაფიის საკოორდინაციო

საბჭომ ერთ-ერთ სხდომაზე დასახა კიდევ წინასწარი ღონისძიებები ამ მიმართულებით. ექვს არ იწვევს, რომ მუზეუმის არსებობა დადგინდეს, რომ შეუწყოს ხელს ქორეოგრაფიის ისტორიის უფრო ღრმად და საფუძვლიანად შესწავლას და, რაც მთავარია, ყველა სადავო საკითხში გარკვევას. დღეს ბევრს ვლაპარაკობთ ქართული ცეკვების „სიწმინდის დაცვაზე“, მაგრამ რომელ სიწმინდეზე შეიძლება ლაპარაკი, თუკი ძირფესვიანად არ იქნება შესწავლილი და დასაბუთებული თუ რა არის ჩვენს ცეკვაში წმინდა? მავალითა და სპ. სსრ დამსახურებული მხატვარი გ. გორდელაძე ეუბნება „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე (1989 წ. №3) დასტამბულ წერილში მკაცრად ილაშქრებს ქართულ ცეკვებში მუხლითებისა და ბუქნების გამოყენების წინააღმდეგ. მისი აზრით, ჩოქვა და ბუქნა არ არის დამახასიათებელი ქართული ცეკვისთვის, ქართველი კაცის გმირული ბუნებისათვის და რომ ეს ილითები ხელოვნურადაა ჩაკვებებული. გ. გორდელაძე წერს: „რომელ გმირობაზე, ან თუ გნებავთ მშვიდობაზე შეეძლო ფიქრი დაჩოქვა ადამიანს...“; „ნუთუ ჩვენ მოსისხლებო მტერს მუხლებზე დაჩოქილი ვემუდარებოდით მშვიდობას...“

ცეკვა რომ ადამიანის ყოფასთან, შრომასთან, ბრძოლასთან და სხვა ცხოვრებისეულ მოვლენებთან კავშირშია დაბადებული — ეს დავას არ იწვევს. თუ ეს ასეა, მაშინ რატომ უნდა გვეგონოს, რომ ქართველი კაცი შრომისა და ბრძოლის დროს არასდროს არ ხრიდა მუხლს და ყოველთვის გამართული ფეხით მოქმედებდა? ავიღოთ თუნდაც საბრძოლო შინაარსის უძველესი ქართული ხალხური ცეკვა „ხორუმი“, რომელშიც იმდენად ნათლად გამოსკვივის ქართველი ხალხის მებრძოლო სული და რაინდული ბუნება, რომ მის დასკვნით ნაწილში დაჭრილი მეომრებიც კი მხარში ამომდგარ თანამებრძოლებთან ერთად სისხლის უქანასკნელ წვეთამდე იბრძვიან. მაგრამ ცეკვა „ხორუმი“ ხომ ძველიდანვე, ძირითადად, მუხლმობრით სრულდება. შემხრულელები ხან ჩაიმუხლებიან და ხან კი ისევ გაიმართებიან და ასე უსიტყვოდ, ფეხის რიტმული მოძრაობებით, ექსტითა და მიმიკით გადმოსცემენ მტერთან შებრძოლების სურათებს. ყველასათვის ცნობილია, რომ ცეკვა „ხორუმი“ მუხლითი მხოლოდ ბრძოლის ტაქტიკური ხერხებიდან გამომდინარე ილუ-

თია და არა მტრის წინაშე ქედის მოხრის გამოხატველი, როგორც ეს ესმის პატივცემულ გ. გორდელაძეს.

ავილოთ თუნდაც ხევსურული „იქნა-ოდა“ — მამაკაცთა ვარჯიში ფარ-ხმალში, ისიც ხომ უფრო მეტად ჩოქ-ბგენში სახულდება. განა შეიძლება ასეთ ვაჟკაცურ საწვრთნო ვარჯიშში, ე. ი. ხმლებითა და ფარებით ორთაბრძოლაში გამოყენებული ჩამუხვლა მოფარიაკეთა სიმხდალეს მივაწვიროთ, მით უფრო ისეთ ვარჯიშში, რომელშიც მსუბუქი პრილობების მიყენებაც კი დაშვებულია. (თვით ტერმინი — „იქნაოდა“ ხომ ხევსურეთში პრილობას ნიშნავს — მსუბუქ პრილობას). მუხლებზე ეშვებოდნენ ქართველი მამაკაცები (და არა მარტო ქართველი, არამედ მსოფლიოს ბევრი სხვა ხალხის წარმომადგენლებიც) ღმერთებისა და ქალის წინაშეც, ასევე ფიცის დადების დროს და სხვა.

ჩვენი აზრით, ყოველივე ზემოაღნიშნულის საფუძველზე, კანონიერად უნდა მივიჩნიოთ მუხლილეთების არსებობა ქართულ ცეკვებში. განსაკუთრებით კი მთიელი მხედრების ცეკვებში, სადაც ხელის შემწყობი ფაქტორად ასევე გვევლინება მთიელთათვის დამახასიათებელი მოკლე სამოსი — მოკლე ჩოხა. შეიძლება გადაპარბებული მუხლილეთების არსებობა ზოგიერთ ცეკვაში მართლაც მოსაბეზრებელია, როგორც სანახაობა, მაგრამ მუხლილეთის საერთოდ ქართული ცეკვებიდან ამოკვეთა, როგორც თითქოსდა მისთვის უცხო ელემენტი და — „ქართულ ცეკვაში ჩაყვებულნი რაღაცის გამო...“ მიზანშეწონილად არ მიგვაჩანია.

რაც შეეხება მეორე ელემენტს — ბუქნას, რომელიც მუხლილეთის მსგავსად, წერილის ავტორის მიერ უარყოფილია როგორც ქართული ცეკვისათვის შეუფერებელი, უცხო ელემენტი, შეიძლება ითქვას შემდეგი: ბუქნი არა მარტო საცეკვაო ელემენტია ქართულ ქორეოგრაფიაში, არამედ ცალკე დამოუკიდებელ ცეკვადაც კი გვევლინება ძველ ქართულ ხალხურ ცეკვათა შორის. აღნიშნულის დასადასტურებლად შეიძლება მოვიყვანოთ სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონი. იგი ბუქნს ისე განმარტავს — „ბუქნა ჩაუტყებით როკვა“, — ე. ი. ბუქნა ძველად ჩაბუქნით ცეკვა ყოფილა და არა მხოლოდ ცეკვის ერთერთი ელემენტი, როგორც იგი დღეს გვესმის. იგივე შეიძლება ითქვას ტერმინზე „ოკვა“ —

როკვაა ბუქნასავეთ“. თუკი ბუქნი როგორც საცეკვაო ელემენტი და „ბუქნა“ და ჩაბუქნასთან კავშირში შექმნილი ცალკე ცეკვა, სულხან-საბა ორბელიანის დროს ქართულ ხალხურ ცეკვებს შორის საცხებით მიღებული და აღიარებული იყო, მაშინ რატომა იგი დღეს, ჩვენს საცეკვაო ხელოვნებაში „ყურით მოთრეული ილეთი“.

არ შეიძლება ასევე ყურადღება არ გავამახვილოთ ცხინვალი რეზმენ გაბაევის საჩივარზეც, რომელიც წერილის სახით ვაგზავნილი იქნა სსრკ კულტურის მინისტრის და თითხმეტი რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროების სახელზე (გარდა საქართველოსი) ასევე ცენტრალური ტელევიზიისა და გაზეთ „სოვეტსაია კულტურას“ — „ს რედაქტორის მისამართით. აღნიშნულ წერილში ავტორი კატეგორიულად ილაშქრებს ქართულ ცეკვებში ცეროილეთების გამოყენების წინააღმდეგ. იგი წერს: „ისტორიას არ ახსოვს, რომ ქართველები როდესმე ცეკვავდნენ ცერებზე“. ჩ. გაბაევის აზრით, თითქოს, პირველი ქართველი მოცეკვავეები, რომლებიც ცერებზე შედგნენ, იყვნენ ჩვენი თანამედროვეების ჯ. ბაგრატიონისა და ი. სუხიშვილის ხელმძღვანელობით არსებული ანსამბლები. ავტორი ასევე აღნიშნავს, რომ 1940 წელს სამხრეთ ოსეთის დეკადის დროს თბილისში ქართველი მოცეკვავეები გაკვირვებული უსინჯავდნენ ოს მოცეკვავეებს ფეხის თითებს — ბამბა ხომ არ უღვეთ თითებზეო...

წერილში გაკეთებული განცხადება რომ სინამდვილეს არ შეეფერება, ამაზე ბევრი საბუთი მეტყველებს. როგორ შეიძლებოდა 1940 წელს თბილისში სამხრეთ ოსეთის ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადის დროს ქართველი მოცეკვავეები გაკვირვებული ყოფილიყვნენ ოსების ცერებზე ცეკვით, როდესაც მოსკოვში ასეთსავე დეკადაზე 1937 წელს ქართველები თვითონ ცეკვავდნენ ცერებზე, რაზედაც მიუთითებს გაზეთი „პრავდა“ 1937 წლის იანვრის ერთ-ერთ ნომერში?

ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ ი. სუხიშვილი თვითონ ცეკვავდა ცერებზე ცეკვა „მთიულურს“ ჯერ კიდევ 1920-30-იან წლებში. ცერებზე ცეკვავდნენ მისი თანამედროვეებიც: მ. სულხანიშვილი, ნ. სიხარულიძე, ხ. მანტკაევა, ა. ჩახავა, ნ. ვარუჩავა, ა. ჩიხლაძე, დ. უშვერიძე და სხვა. ქართულ ცეკვებში ცეროილეთებს იყენებდა ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნე-

ნის ბოლოს და მე-20 საუკუნის დასაწყისში ცნობილი ქართველი მოცეკვავე და პედაგოგი ალექსი ალექსიძე (1874-1934) — პირველი ქართველი პროფესიონალი — მოცეკვავე, რომელმაც ცერებზე ცეკვის სახელი გაითქვა არა მარტო ჩვენში, არამედ საზღვარგარეთაც. ცნობილია, რომ უფრო ადრე, იგივე მე-19 საუკუნეში გამოჩენილი ქართველი მწერალი ა. ყაზბეგიც (1843-1893) გამოირჩეოდა ცეკვა „ხანჯლურის“ ცერებზე შესრულებით.

ქართულ ხალხურ საცეკვაო შემოქმედებაში ცერებზე ცეკვის ტრადიცია რომ ძველიდანვე არსებობდა, ამას ადასტურებს ერთ-ერთი ძველი ხალხური საცეკვაო სიმღერის — „ცანგალა და გოგონას“ ტექსტი:

.....ეს ბიჭი კარგად თამაშობს  
ფეხის წვერებზე (ზოგჯერ ფრჩხილებზე)  
დგებაო.

ამან რომ ფეხი იტიჩოს,  
გოგონას დაბრალდებაო...“ და სხვა.

ასევე ცნობილია, რომ კავკასიონის მწვერვალებთან, მის სამხრეთ ფერდობებზე მცხოვრებ სვანებს დღემდე აქვთ შემონახული ქართული ხალხური ცეკვების ისეთი უძველესი საფერხლო წყობის ქორეოგრაფიული ნიმუშები, რომლებიც თავისი წარმოშობით წარმართულ ხანას მიეკუთვნებიან და რომელთა დასკვნით ნაწილსაც, აუცილებლად, სვანური „ცერული“ წარმოადგენს. ისიც საყურადღებოა, რომ სვანური „ცერული“ თავისი თვითმყოფადი ტექნოლოგიით იმდენად განსხვავდება მეზობელი კავკასიელების ცერებზე ცეკვისაგან, რომ ზედმეტად უნდა მივიჩნიოთ ვინსიმე ზეგავლენა მათ ქორეოგრაფიაზე. ეს კი გვაძლევს უფლებას ვიფიქროთ, რომ სვანური „ცერული“ ადგილობრივი წარმოშობისაა და ისეთივე უძველესია, როგორც თვით სვანური ფერხული. სადავო არ არის ასევე, რომ სვანები ქართველთა ეს უძველესი ტომი, ცეკვაში გამარჯვებასა და ზეიმს, სიხარულსა და ტრფილს მხოლოდ ცერულის, ე. ი. ცერებზე ცეკვის საშუალებით გადმოსცემდნენ და მათ სხვა რაიმე ცეკვა ამ გრძნობების გამოხატავად საერთოდ არ გააჩნდათ. სვანური „ცერულის“ გაბათილების მიზნით, დღეს რამდენიც არ უნდა ვეცადოთ ოსურ ცეკვებში სვანური ცერილეთების შეტანას და ტელევიზიით ამის პოპულარიზაციას სამხრეთ ოსეთის სიმღერისა და ცეკვის ფოლკლორული ანსამბლის საშუალებით, მაინც ვერ დავტო-

ვებთ იმ შთაბეჭდილებას, თითქოს სვანური ოსებს დაესესნენ ცერილეთებს სვანური „ცერულისათვის“.

ჩვენ არ დავიწყებთ იმის მტკიცებას, რომ ყველა ქართველი იყენებდა თავის ცეკვებში ცერილეთს. ერთი კი ყველასათვის ნათელია, რომ ცერებზე სხვა კავკასიელ ტომებთან ერთად, ქართველი მთიელი ტომებიც ცეკვავდნენ. კერძოდ სვანები, მთიულეები, თუშები, ფშაველები, მოხევეები და სხვ. როგორც ჩანს, წერილის ავტორი ან საერთოდ ვერ ერკვევა ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის საფუძვლებში, ან თავისი არასწორი მოსაზრების გამაგრების მიზნით, სპეციალურად ხუჭავს თვალს.

გაზიადებულიად მიგვაჩნია ასევე წერილში მოყვანილი ერთი განცხადებაც — თითქოს ოსი ხალხი ცერებზე ცეკვავდა „სიმღს“, „ხონგას“, და „ზილგას“, ე. ი. ყველა იმ ხალხურ ცეკვას, რომელიც შემორჩა ოსეთის ქორეოგრაფიულ რეპერტუარს. ჩ. გაბაევი წერს: „ოსეთის მწერლები და პოეტები თავიანთ ნაწარმოებებში გვიჩვენებენ ოსი ხალხის ყოფა-ცხოვრებას, ცერებზე ცეკვასთან ერთად „სიმღის“, „ხონგას“ და „ზილგა ქავთის“ სახით“.

ძნელად დასაჯერებელია, რომ მწერლები და პოეტები იხსენიებენ თავიანთ ნაწარმოებებში ცეკვა „სიმღს“, როგორც ცერილეთებზე შესრულებულ ცეკვას, რადგან სინამდვილეში „სიმღი“ — დაწყვილებული ქალ-ვაჟების მიერ შესრულებული სატრფიალო შინაარსის, საფერხლო წყობის ტიპის, ოსური მასობრივი ცეკვა ხალხში არასოდეს უცეკვიათ ცერებზე. იგივე შეიძლება ითქვას „ხონგა ქავთზე“. ქალ-ვაჟის წყვილის მიერ შესრულებული სატრფიალო ხასიათის ცეკვა „ხონგაც“ არ იცეკვებოდა ცერებზე. აღნიშნულ ცეკვაში ცერილეთი შეტანილი იქნა მხოლოდ პროფესიონალი მოცეკვავეების მიერ, სცენაზე ცეკვის დროს. ოსური ხალხური ცეკვებიდან ცერილეთებს იყენებდნენ მხოლოდ „ზილგა ქავთში“, ისიც თავშეკავებულად (მაგალითად, ვ. ხეთაუტოვი, ომამდელი ოსი პროფესიონალი მოცეკვავე ცხინვალისა, რომელიც 1937 წელს ქ. მოსკოვში საქართველოს ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადაზე დაჯილდოებული იქნა „საპატიო ნიშნის“ ორდენით, „ზილგა ქავთს“ საერთოდ უტეროდ ცეკვავდა). აღნიშნული ყველასათ-

ვის ცნობილია, და გაკვირვებას იწვევს, რატომ დასკირდა ჩ. გაბაევის წერილში არასწორი ცნობების მოტანა, თითქოსდა ოსებს მხოლოდ და მხოლოდ ცერებზე შესრულებული ხალხური ცეკვები გააჩნდათ და სხვა არაფერი. გამოდის, რომ ჩ. გაბაევი არა მარტო ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის საფუძვლებში ვერ ერკვევა, ის არც საკუთარ ხალხურ ცეკვებს იცნობს საფუძვლიანად.

დავას არ იწვევს ის გარემოებაც, რომ მთელთა ერთნაირი გეოგრაფიული პირობები, აქედან გამომდინარე, ერთნაირი ჩაცმულობა, რაც მთავარია, მსუბუქი ფეხსაცმელი, ყველა მთიელს ერთნაირად აძლევს ფეხის თითების გადაღუნვის საშუალებას ცეკვაში. ბარელენისაგან განსხვავებით, მთაში გამოყენებულია მოკლე სამოსი, რაც ანთავისუფლებს ქვედა კიდურებს, ხელს უწყობს ფართო და ვანიერ მოძრაობებს, ქუსლისა და ფეხის ცერის შენაცვლებით შესრულებული ჩაკვრების სიმრავლეს. ვფიქრობთ, ყოველივე ეს და მთიელის ტემპერამენტი უნდა გამხდარიყო საფუძველ ქართულ მთიელთა ცეკვებშიც ცერილეთებისა და მუხლილეთების წარმოშობისა.

ძნელია ამქამად იმის დადგენა, თუ კავკასიაში ვის ჰქონდა ცერებზე ცეკვის პირობები და ვინ ვისგან გადაიღო ცერილეთები, მაგრამ ერთი კია, რომ, თუ, ჩ. გაბაევის აზრით, კავკასიაში ცერებზე ცეკვადნენ აფხაზები, ჩეჩენები, ინგუშები, ყაბარდოელები, ადიღეელები, ჩერქეზები, ლეკები და სხვა, მაშინ რატომ მხოლოდ ქართველ მთიელებს არ ჰქონდათ უფლება ეცეკვათ ცერებზე, როდესაც როგორც იბერიულ-კავკასიურ წარმოშობის ტომს, ზემოთ ჩამოთვლილ ტომებთან ერთად, ქართველებს უფრო ადრე ჰქონდათ მათთან ურთიერთობა, ვიდრე ოსების წინაპრები გამორჩნდებოდნენ კავკასიაში. როგორც თვითონ ოსები სივლიან, ალანები (სარმატების ეთნიკურ ჯგუფში შემავალი ირანულენოვანი ტომი) კავკასიაში, კერძოდ ჩრდილო კავკასიის ტერიტორიაზე ჩნდებიან მხოლოდ ძვ. წ. აღრიცხვის II საუკუნის ბოლოს, ქართველთა წინაპრები კი, კერძოდ ფეხის ცერებზე მოცეკვავ სვანები, ძვ. წ. მეორე ათასწლეულში კავკასიის მკვიდრ მოსახლეებად ითვლებოდნენ.

აი, რას წერენ გ. ანჩაბაძე, თ. ბოცვაძე, გ. თოგოშვილი, მ. ცინცაძე ნაშრომში — „ჩრდილო კავკასიის ხალხთა ისტორიის ნარ-

კვევები“ (გამომც. „მეცნიერება“, თბ. 1969 გვ. 24,30) — „ჩრდილო-კავკასიის ტერიტორიაზე ირანულენოვანი ტომების ფართო გავრცელება ხდება ძვ. წ. ა. III-II საუკუნის ბოლოს, რაც დაკავშირებულია აქ სარმატების შემოსვლასთან“.

... ჩრდილო კავკასიაში შემოჭრილი სარმატები შედგებოდნენ ორი პოლიტიკური გაერთიანებისაგან — სირაკებისა და აორსებისაგან...

... ჩვ. წ. ა. I საუკუნეში აორსთა გაერთიანებიდან დაწინაურდა ალანთა ტომი — დღევანდელი ოსი ხალხის ერთ-ერთი უშუალო წინაპარი“... შემდეგ ვკითხულობთ — „პოლიტიკური მდგომარეობა თავის მხრივ გავლენას ახდენდა ჩრდილო კავკასიის მოსახლეობის კულტურაზე“...

... მაგრამ მეორეს მხრივ ადგილობრივი მოსახლეობა თავისი უფრო მაღალი კულტურით დიდ გავლენას ახდენდა სარმატულ-ალანური კულტურის შემდგომ განვითარებაზე“.

ყოველივე ამის შემდეგ რატომ ჰგონია წერილის ავტორს, რომ აუცილებლად ოსების წინაპრებმა მოუტანეს ადგილობრივ იბერიულ-კავკასიურ წარმოშობის ხალხებს — ლეკებს, ჩეჩენო-ინგუშებს, ყაბარდოელებს, ჩერქეზებს, ადიღეებს, ქართველებს, მხოლოდ კავკასიელებისათვის დამახასიათებელი ცერილეთი?! იქნებ პირიქით — ოსებმა მიბაძეს ადგილობრივ კავკასიელებს ცერებზე ცეკვაში და საერთოდაც ბევრი რამ ისწავლეს მათგან, თუნდაც წეს-ჩვეულება, ადათი, ქცევა, ტანჩაცმულობა და სხვა. მაგალითად, ოსი ქალის კაბს თვითონ ოსები დღესაც „ქართკაბას“ უწოდებენ, რაც ოსურად ქართულ კაბას ნიშნავს, მაგრამ არავის აუტეხია განვაში. ავიღოთ თუნდაც ოსეთში ფართოდ გავრცელებული, ოსურ ცეკვად აღიარებული „ხონგა ქავთი“ (ცეკვა „მიმატიყება“). ქალ-ვაყის მიერ შესრულებული, სატრფიალო შინაარსის წვეცილების ცეკვა 1950-იან წლებამდე თვით ოსების მიერ იწოდებოდა „ქაშკონ ქავთათ“, რაც ოსურ ენაზე „ყაბარდოულ ცეკვას“ ნიშნავს. მართლაც, ეს ცეკვა ყაბარდოული ცეკვის — „ყაფას“ ანალოგიაა და, თუ არ მივიღებთ მხედველობაში მკაცრების ზოგიერთ განსხვავებულ მოძრაობებს, ოსური „ხონგა ქავთი“ იგივე ყაბარდოული „ყაფაა“. ალბათ, ამიტომაც მას თვით ოსებიც ადრე „ქაშკონ ქავთს“ ანუ „ყაბარდოულ ცეკვას“ ეძახდნენ.

დღეს კი იგი როგორც ოსურ ხალხურ კულტურას შესისხლხორცებული ცეკვა, უკვე ოსურ სახელწოდებას იღებს. ცეკვის დასაწყისში ქალის გამოპატიყების გამო ოსურად იწოდება „ხონგა ქავთათ“ ანუ „გამოპატიყების ცეკვად“ — „ცეკვა მიპატიყებად“.

ასეთივე მსგავსება აღინიშნება ყაბარდოულ ქალ-ვაჟთა მასობრივ ცეკვა „უჯსა“ (უჯ-ბუხსა) და ოსურ „სიმღ“-ს შორის, ასევე ყაბარდოულ — „ისლამე“-სა და ოსურ „ზილგას“ შორის, რომელიც, ბუნებრივია, გამოწვეულია ოცსაუკუნოვანი ახლო მეზობლობით, თითქმის ერთნაირი ცხოვრებისეული ნირით, ბუნებითა და ხასიათით.

აბ უარყვოდთ, რომ ჩვენც ვცეკვავთ მეზობელი ერების და ჩვენს ტერიტორიაზე მცხოვრებნი არაქართველი ერების ცეკვებს. ეს ფაქტი, ჩვენი აზრით, მეზობელი ერების პატივისცემა უფროა, ვიდრე შეურაცხყოფა. თითქმის ყველა ერი იქცევა ასე. მაგალითად, მოლდაველთა ხალხურ საცეკვაო რეპერტუარში დიდი პოპულარობით სარგებლობს ცეკვა „სირბა“ — მოლდაველთა მეზობლად მცხოვრები სერბიკელების ხალხური ცეკვა, ურომლისოდაც არ ტარდება არცერთი ხალხური ზეიმი მოლდაველში. მოლდაველები ასევე სიამოვნებით ცეკვავენ მათ ტერიტორიაზე მცხოვრებ გაგაუზებისა და ბულგარელების ხალხურ ცეკვებსაც. თავისთავად ცხადია, არ უნდა დაიკარგოს ამა თუ იმ ცეკვის თავდაპირველი სახელწოდება, ე. ი. ეროვნულობის მაჩვენებელი ნიშანი, როგორც მისი საფუძველი, ასეთ შემთხვევაში საქმე გვექნება მეზობლების ხელოვნების ნიმუშთა მისაკუთრებასთან, რაც ყოვლად დაუშვებელია. სრულიად უსაფუძველოა ჩ. გაბაევის განცხადება — ქართული ქორეოგრაფიული კოლექტივები ოსურ ცეკვებს ითვისებენო.

ქართული ქორეოგრაფიული კოლექტივების რეპერტუარში მართლაც არის ხოლმე შეტანილი ზოგიერთი ოსური ცეკვა, მაგრამ ოსური ცეკვა („სიმღი“, „ხონგა ქავთი“ ან „ზილგა“) არასოდეს გამოცხადებულა ქართულ ცეკვად. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ თითო-ორთა საგავსო სტატიას, სადაც რომელიმე კორესპონდენტი იმა თუ იმ ქორეოგრაფიული კოლექტივის რეპერტუარის ჩამოთვლისას ასახელებს ოსური ცეკვის სახელწოდებას და არ იძლევა განმარტებას მისი წარმოშობის შესახებ. ყველა სხვა შემთხვე-

ვაში საქართველოში გამოცემულ წყაროებში ხაზგასმით აღნიშნულია ამა თუ იმ ცეკვის სადაურობა.

ქართულ ცეკვებს ასრულებენ სხვადასხვა ეროვნების ხალხებიც. მაგალითად, „მთიულური“, „ფარიკაობა“, „განდაგანა“, „კინტური“, დიდი პოპულარობით სარგებლობს არა მარტო ჩვენს რესპუბლიკაში მცხოვრებ სხვა ეროვნებებს შორის, არამედ ჩვენი რესპუბლიკის გარეთაც. ისრაელში მცხოვრები ქართველი ებრაელები ზეიმით აღნიშნავენ ვაეიშვილის დაკაცება-დავაყაცების (პუბერტატულ) პერიოდს. ამ ზეიშზე, საქართველოდან ისრაელში გადასახლებულ ებრაელთა მიერ დამკვიდრებულ ტრადიციის მიხედვით, თავყრილობის მთავარი მოქმედი პირი — ყმაწვილი ვალდებულია შეასრულოს ცეკვა „ქართული“. ეს წესი ვრცელდება იმათზეც, ვინც ისრაელშია დაბადებული და არ ყოფილა საქართველოში. ამის გამო მშობლები იძულებული ხდებიან თავიანთ შვილებს დაუქირაონ ცეკვის მასწავლებელი. ქართულ ხალხურ სიმღერებს ამ ბოლო დროს მღერიან ამერიკელებიც; იაპონელებიც; მაგრამ ამის გამო ქართველებს განგაში არ აუტეხიათ: „გვძარცვავენ და გვიშველეთ“-ო. საგანგებოდ არსად არ ცხადდება, რომ მთელს ევროპაში გავრცელებული „მენუეტი“ და „კადრილი“ ფრანგულია, „პოლკა“ — ჩეხური, „კრაკოვიაკი“ პოლონური და ა. შ. ისტორია ვერ წაშლის მათი წარმოშობის სათავეს. მაშ რატომ უნდა გვეზინოდეს ჩვენი ეროვნული კულტურის გაერკელებისა?! ამით უნდა ვამაყობდეთ კიდეც.

ნება მიბოძეთ, გამოვთქვა მოსაზრებები ცნობილი მწერლის არჩილ სულაკაურის მიერ გამოქვეყნებულ წერილზეც „ძველი თბილისი... კინტო“, რომელიც გამოქვეყნდა 1987 წლის 20 იანვარს გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“.

კინტოსა და ყარაჩოღელის დახასიათებისას ავტორი ეყრდნობა პოეტ-აკადემიკოსის ი. გრიშაშვილის ნაწარმოებს — „ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემა“ და მკაცრად ილაშქრებს კინტოს წინააღმდეგ, ქორეოგრაფიას კი დანაშაულად უთვლის, რომ „კინტურის ვცეკვავთ და ხალხსაც ტაშს ვაკვრევენბთ“.

მაინც რას წარმოადგენს ცეკვა „კინტური“? იგი უცხოა ქართული ხალხური საცეკ-

ვაო ხელოვნებისათვის, როგორც ბატონი ა. სულაქაური მიიჩნევს, თუ ამ ხელოვნების ნაყოფია, მისი თავისებური ნაირსახეობა?

ცნობილია, რომ ცეკვა „კინტაური“ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში წველი ვაჟართან — „კინტოსთან“ ერთად მოველინა თბილისს. ცნობილი მოცეკვავი ა. ალექსიძის აზრით „კინტო“ როგორც სახელწოდება, წარმოქმნილია სიტყვიდან „კენტი“ — (მარტოხელა, ობოლი). ი. გრიშაშვილის აზრით კი — კინტო — კისრით, კინწით თაბახის მზიდველს ნიშნავს.

თვით ცეკვას, ქალაქური იერი დაკრავს, მასში ნაწილობრივ ქალაქში მცხოვრებ სხვადასხვა ეროვნების ხალხთა ცეკვების თავისებური გავლენაც იგრძნობა, მაგრამ იგი, თავისი წარმოშობით, ძირითადად მაინც ქართულ ხალხურ ცეკვებს უკავშირდება. აღნიშნული გავლენა კი, როგორც ყოველი ქალაქისათვის დამახასიათებელი კანონზომიერი მოვლენა, არ უნდა გვაძლევდეს იმის უფლებას, რომ ქალაქურ საცეკვაო ნიმუშს ომი გამოვუცხადოთ. ასეთი გავლენების კვალი არსებობს ქალაქურ მუსიკალურ ფოლკლორშიც, ფერწერაშიც, ქანდაკებაშიც, არქიტექტურაშიც, ლიტერატურაშიც და, რაც მთავარია ენაშიც: აი, რას წერს თვით ი. გრიშაშვილი ენაზე, კერძოდ ქალაქურ ენაზე: „ქალაქის მოსახლეობა მუდამ ჭრელი და მრავალფეროვანი იყო, მაგრამ იგი ყოველთვის თავისი ენით მეტყველებდა: ეს იყო ქალაქური ენა. ქალაქური ენის ბგერაში ხშირად ისმოდა არაბული, სპარსული, სომხური სიტყვები, მაგრამ ეს სიტყვები ყოველთვის შესისხლხორცებული იყო ქართული ენის ცოცხალ გამოთქმასთან. ტფილისმა ფრთხილად მოანარქა სხვადასხვა ერის წაზნაგოვანი სიტყვები და მისცა თავისებური ემზი და მზეოსნობა, თანდათანობით ეს სიტყვები იმდენად შეიცვალა და ხშირად ქართული გამოთქმისათვის ისე შწოვიანად გაკეთებულა, რომ ამ ლექსიკას ვერც სპარსელი და ვერც სხვა რომელიმე ერი მხოლოდ თავის საკუთრებად ვეღარ მიიჩნევს, ან კი — „რით არიან უშნონი არაბული სიტყვები „ვეფხისტყაოსანში“. მაშ რუსთაველის თხზულება დამცირებული იქნება არაბულსა და თათრული სიტყვების ხმარებისათვის?!“

იგივე შეიძლება ითქვას ცეკვა „კინტაურზეც“. XIX საუკუნის თბილისში დაბადებული კინტოს ცეკვაც, თავისი ტექნოლოგიით.

ქალაქური ენის მსგავსად, ჭრელი და მრავალფეროვანი მასში გარდა ქართული ცეკვების ილეთებისა (რომელიც, როგორც აღნიშნეთ, ცეკვა „კინტაურის“ საფუძველს წარმოადგენს) ვხვდებით იმ დროის თბილისში მცხოვრები სხვადასხვა ხალხის საცეკვაო ელემენტებსაც, მაგრამ ცეკვა „კინტაური“, მისი შესრულების ხასიათი და მანერა, გამომდინარე ქალაქელი კაცის ბუნებიდან, იმდენად თავისებურია და ი. გრიშაშვილის ენით რომ ეთქვათ, „შნოიანათ გაკეთებული“, რომ იგი ნაკლებად წააგავს თავის საფუძველს და სრულიად დამოუკიდებელ ორიგინალურ ცეკვად გვევლინება. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ, მიუხედავად ამისა, ცეკვა „კინტაურში“ ეს უცხოური გავლენა იმდენად მცირეა ქართულთან შედარებით, რომ არ უნდა იწვევდეს განგაშს.

„კინტაურს“ გააჩნია თავისი ადგილობრივი წინაპარი, უფრო ადრინდელი ქალაქური ცეკვების სახით. ასეთად უნდა მივიჩნიოთ თბილისში ძველად გავრცელებული ცეკვები — „ბაღდადური“ და „შალახო“, რომლებსაც წინათ ქალაქის დაბალი ფენის თითქმის ყველა წარმომადგენელი (თულუხნი, მეღუქნე, მეთევე, მიმტანი და სხვა) ცეკვავდა და მათთან ერთად კინტაც, რომელიც თავისი ბუნებიდან გამომდინარე, საკუთარი შეიტანა აღნიშნულ ცეკვებში და ამით ხელი შეუწყო ქალაქური ცეკვების ახალი ვარიანტის ფორმირებას და ცეკვის სახელწოდების — „კინტაურის“ წარმოშობასაც. ამიტომაც, რომ ეს სამივე ცეკვა („კინტაური“, „ბაღდადური“ და „შალახო“) სხვაობის მიუხედავად, ხასიათდება მსგავსი ტექნოლოგიური მასალით, შესრულების ერთნაირი სტილითა და მანერით სამივეს ახასიათებს იუმორი.

ცეკვა „კინტაურში“ — თავისებურია სვლა, რომელიც ანსახიერებს თავზე თაბახშემოდგმული, კისერმოდერებული, თაბახის სიმძიმით წელში ჩაზნექილი კაცის სვლას. მკლავები კი თაბახის ბალანსირების გამო ან განზეა გაშლილი ანდა ქვედაშეშებულია და სხეულს ოდნავ მოცილებული.

ცეკვა „ბაღდადური“-ც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „კინტაურის“ ტიპის ძველი თბილისური ცეკვაა ბაღდადით (ჭრელი ცხვირსახოცი) ხელში.

„შალახოც“ ძველი თბილისური ცეკვაა, (იგი სომხებმა საკუთარ ხალხურ ცეკვად მი-





ჩინის, ალბათ იმიტომ, რომ „შალახოს“ ქართველებთან ერთად თბილისელი სომხებიც ცეკვავენენ. სიტყვა — „შალახო“ არ გვხვდება ამიერკავკასიის ხალხთა ენებში. როგორც გამოკვლევამ დაგვანახა — „შალახ“ თურქული წარმოშობის სიტყვაა და ჩვენებურ „პან-ლურს“ ნიშნავს. ცეკვა „შალახოს“ საფუძველს უნდა წარმოადგენდეს თბილისში XIX საუკუნემდე შემორჩენილი ძველი ქალაქური „ილისის თამაში“, რომელშიც ცეკვის მეთაური ჯოხით უტევდა მოცეკვავე მამაკაცთა გუნდს და მათგან ცეკვასთან ერთად ტანსაცმელის გახდას მოითხოვდა. ცეკვა „შალახოში“ ჯოხი შეიცვალა პანლურით. დროთა განმავლობაში „შალახომ“ დაკარგა შინაარსი, მას პანლურიც ჩამოშორდა, სახელწოდება კი შერჩაფიქრობენ, რომ „ილისის თამაში“ (და მის საფუძვლზე შექმნილი „შალახო“-ც), სვანური „მელია ტელეფას“ მსგავსად, უნდა იყოს განაყოფიერებისა და შვილოსნობის მფარველი ღვთაების — „კვირიას“ სადიდებელი რიტუალის ნაშთი. ამდენად იგი უფრო ადრინდელი წარმოშობისაა, ვიდრე მეცხრამეტე საუკუნის 50-იან წლებში თბილისში დაბადებული კინტო და მისი ცეკვა „კინტაური“.

იგივე შეიძლება ითქვას ცეკვა „ბაღდადურზეც“. ცეკვა ბაღდადით ხელში საქართველოში უფრო ადრე არსებობდა, ვიდრე კინტო გამოჩნდებოდა თბილისის ქუჩებში. აღნიშნულის დასადასტურებლად შეიძლება მოვიყვანოთ სამი ისტორიული დოკუმენტი: პირველი — მცხეთის სვეტიცხოვლის სამხრეთ კედელზე გამოხატული ფრესკა, რომელიც გადმოგვცემს — ძნობით ანუ ფერხულით ქებას უფლისას. აქ სამ-სამად განლაგებული მოცეკვავე ქალები გამოხატული არიან ბაღდადებით. მეორე, XIX საუკუნის დასაწყისში ჩამბაქურ ორბელიანის მიერ აღწერილი ფერხისა „სამაიას“ სახელწოდებით, იგი სრულდებოდა ქალ-ვაჟთა მიერ, რომლებიც ცეკვის დამთავრებისას ბაღდადის ცხვირსაზოცებს ესროდნენ ერთმანეთს. მესამე — ძველ ქალაქურ „ილისის თამაშში“ მამაკაცები, როგორც წესი, ცეკვას იწყებდნენ მხრებზე გადავლებული ბაღდადებით, რაც ერთგვარად მიგვანიშნებს როგორც „შალახოს“, ისე „ბაღდადურის“ კავშირზე „ილისის თამაშთან“ (უნდა ვიფიქროთ, რომ ცეკვა „ბაღდადური“ „ილისის თამაშში“ გამოყენებული ქართული ხალხური ცეკვების ერთ-ერთი ნიმუშია) და სხვა.

მამასადამე, თუ ცეკვებში ბაღდადის ცხვირსაზოცის გამოყენება ტრადიციულად აღიქმება ახასიათებდა ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას, მაშინ გამოდის, რომ ქალაქური ცეკვაც ბაღდადით ხელში არც შემთხვევითია და უფრო ადრინდელიცაა, ვიდრე ცეკვა „კინტაური“. ამდენად „ბაღდადური“, „შალახოსთან“ ერთად უნდა წარმოადგენდეს „კინტაურის“ საფუძველს. მაშ რატომ უნდა ვთქვათ უარი „კინტაურზე“ და ძველ ქალაქურ ცეკვებზე — „ბაღდადურსა“ და „შალახოზე“. ცეკვა „კინტაური“ ხომ სხვა არაფერია თუ არა ამ ცეკვების თავისებური გადამღერება.

კიდევ ერთი საკითხი, რომელიც გარკვევას მოითხოვს. 1987 წლის 18 აპრილს გავით „თბილისში“ გამოქვეყნდა კორესპონდენტ ნანა ჯოხარიძის საუბარი მწერალ არჩილ სულაკაურთან. ამ ინტერვიუში ყურადღებას იპყრობს დ. ჯოხარიძის მიერ დასმული შემდეგი კითხვა: — „რა იფიქროს კანადელმა თუ ავსტრიელმა მკვლევარებმა, რომელმაც ძალიან ცოტა, ან სულ არაფერი იცის საქართველოს შესახებ, რომელია ქართული — „დავლური“ თუ „კინტაური“. ხომ არ შეიძლება ერთი ერი ორივეს ცეკვავენდეს?..“ ეს იგივეა ერს რომ შეედავო თუ რატომ აქვს მას ერთდროულად ხისა და ქვის შენობები. ქართული ხალხური ქორეოგრაფია ამჟამად სწორედ ამ ნაიფიქროვნებით ქართველი ხალხის ყოფასთან დაკავშირებული, ერთ საერთო საფუძველზე აღმოცენებული, სხვადასხვა სოციალური და გეოგრაფიული პირობებით გამოწვეული განშტოებები უფრო სანტერესოს ხდის ქართულ ქორეოგრაფიას. ცეკვა „ხორუმი“ არ წააგავს „მთიულურს“, „მთიულური“ — „ქართულს“, „ქართული“ — „სამაიას“, „სამაია“ — „დავლურს“, „დავლური“ — „კინტაურს“, „კინტაური“ — „განდაგანას“ და სხვა. ჩვენს ერს ეს დანაშაულად კი არ უნდა ჩავუთვალოთ, არამედ — მიღწევად. ჭერჯერობით არცერთ უცხოელს არ გამოუთქვამს პრეტენზია „კინტაურსა“ და მის არაქართულ წარმოშობაზე. ჩვენი აზრით, უცხოეთში ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული კოლექტივების წარმატების ერთ-ერთ უმთავრეს მიზეზს სწორედ საცეკვაო რეპერტუარის სიმდიდრე და მისი კონტრასტულობა უნდა წარმოადგენდეს. ამდენად სრულიად გაუმართლებელია ჯოხარიძის მიერ დასმული კითხვა.

ცეკვა „კინტაურს“ არაქართულ ცეკვად მი-  
იჩნევს ჟურნალ „განთიადის“ 1988 წლის № 4-  
ის ფურცლებზე დაბეჭდილი წერილის ავტო-  
რიც — პატივემული ამირან კილაძეც. იგი  
თავის წერილში სათაურით — „ლიტერატუ-  
რა და საზოგადოება აღმოსავლური საკრავე-  
ბის თანხლებით“ საყვედურობს საქართველოს  
ტელევიზიის ხალხური შემოქმედების მთავარ  
რედაქციას „სხვადასხვა დროს დამგობილ  
კინტოსა და კინტაურის რეაბილიტაციას“...  
იგი წერს — „...პატივემული ავტორები ყო-  
ველმხრივ შეეცადნენ ნაირნაირი არგუმენტე-  
ბის საშუალებით გაემტყუნებინათ ყველა, ვი-  
საც კი ოდესმე აუგის მსგავსი დასცდენია  
ქართული ყოფისათვის შეუფერებელი, აღმო-  
სავლური წარმოშობის ცეკვებისა და მუსი-  
კალური ფოლკლორის მიმართ. თავისი პოზი-  
ციის გასამაგრებლად აჭვე მოიგონეს თუ რო-  
გორ გაახარა კინტაურის ხილვამ გრიგოლ  
რობაქიძე. მაგრამ ეს არგუმენტი პოზიციის  
დასაცავად რომ არ გამოდგება? არ გამოდ-  
გება თუნდაც იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ  
უცხოეთში მცხოვრებ, ნოსტალგიით შეპყრო-  
ბილ მწერალს, ბუნებრივია, ყველაფერი გა-  
ახარებდა, რაც მშობლიურ თბილისს მოაგო-  
ნებდა... ქართულისა და არაქართულის განსხ-  
ვავება კი, როგორც ცნობილია, გრიგოლ რო-  
ბაქიძეს ფართად ხელეწიფებოდა...“

როცა თბილისურ ცეკვა „კინტაურს“ აღ-  
მოსავლური წარმოშობის ცეკვებს მივაკუთვ-  
ნებთ, უნდა ისიც ითქვას, თუ აღმოსავლეთის  
რომელი ქვეყნის რომელ ცეკვას გავს „კინ-  
ტაური“ — არაბულს, ინდურს, თურქულს,  
სპარსულს, სომხურს, აზერბაიჯანულს... თუ  
პირველწყარო არ დგინდება, მაშინ უნდა და-  
ვასახელოთ აღმოსავლური წარმოშობის რო-  
მელიმე ილეთი მაინც.

რაკი ასე ვსვამ საკითხს, ამიტომ იძულებუ-  
ლი ვარ ვანემარტო „კინტაურის“ ტექნოლო-  
გია, გამოვვაშკარაო მისი ილეთები.

როგორც ცნობილია, „კინტაურისათვის“  
დამახასიათებელია საცეკვაო სვლებიდან გა-  
დასვლა სიარულზე, რომლის თვისებებიც გან-  
პირობებულია კინტოს საქმიანობით — თავ-  
ზე შემოდგმული თაბახით. „კინტაურში“ ჩაქ-  
სოვილია ქართლ-კახური გლეხური ცეკვისა-  
თვის დამახასიათებელი ელემენტები, „სამ-  
დაკერით უქუსვლა“ და „ქუსლურა წინსვლა“. ამ  
ელემენტებს ვხვდებით გლეხების მიერ  
ცეკვა „ქართულის“ თავისებური ვარიანტის

შესრულების დროსაც. ადგილზე შესრულე-  
ბული ილეთებიდან კი „კინტაურის“ ძირითადი  
ილეთია — „საბაღდადურო წინჩაქრული“,  
რომელიც წარმოშობილია ასევე ქართლ-კა-  
ხური ცეკვისათვის დამახასიათებელი ილეთი-  
დან „ჩაქრული გასმა“. ოღონდ „კინტაურში“  
„ჩაქრული გასმა“ სრულდება ფეხების რიგ-  
რიგობით ერთმანეთზე გადაქცდომით. ამ განსხ-  
ვავებამ წარმოშვა „საბაღდადურო წინჩაქრუ-  
ლი“, როგორც ძირითადი ილეთი და მისგან  
გამომდინარე — „უქუჩაქრული“, „ფეხგაქნე-  
ვით უქუჩაქრული“ და „გრეხილი ჩაქრული“.

ქართული ცეკვისათვის უცხო არც ბუქნე-  
ბია. ბუქნა და კოკი, როგორც უკვე აღვნიშ-  
ნეთ, მითითებულია სულხან-საბა ორბელია-  
ნის ლექსიკონშიც. უცხოოდ გამოიყურება მხო-  
ლოდ „საბაღდადურო მუხლურა“ (რომელსაც  
ბოლო ხანებში აღარავინ ასრულებს სცენაზე  
ცეკვის დროს). ეს არის სვლა ფეხის მოქნე-  
ვითა და გაქნევით, უფრო სწორად სვლა მუხ-  
ლის სახსრის მოხრითა და გამართვით, რაც  
XIX საუკუნეში ჩვენში გავრცელებული სა-  
მეჯლისო ცეკვის — „მაზურკის“ ძირითადი  
ილეთის (სვლის) გაშარქებული კობირებაა.

როგორც ვხვდავთ, ცეკვა „კინტაურში“  
მოხვედრილი უცხო საცეკვაო ელემენტი აღ-  
მოსავლეთიდან კი არ არის შემოსული, არა-  
მედ დასავლეთიდან, რომლის გავლენასაც,  
აღმოსავლური გავლენის მსგავსად, დიდ და-  
ნაშაუვლად არ თვლის წერილის ავტორი.

ზემოაღნიშნულის საფუძველზე შეიძლება  
ითქვას, რომ „კინტაურის“ საცეკვაო ტექნო-  
ლოგია ძირითადად ქართული ხალხური ცეკ-  
ვებიდან არის წარმოშობილი და მისი შესრუ-  
ლება შეიძლება ყოველგვარი არაქართული  
ილეთების გარეშეც.

თუკი ასევე გავაანალიზებთ „კინტაურის“  
მუსიკალურ მხარესაც, იმ დასკვნამდე მივალთ,  
რომ აქაც ქართლ-კახეთის სოფლებში ძველად  
გავრცელებული ხალხური საცეკვაო მელო-  
დიების თავისებურ გადამღერებასთან გვაქვს  
საქმე. მხოლოდ რიტმია შეცვლილი. ამ საკით-  
ხით დაინტერესებულ მკითხველს ვურჩევ გა-  
ეცნოს კომპოზიტორ გრ. კოკელაძის ნაშრომს  
„ზოგი რამ ქართულ ცეკვაზე“ (თბ. 1977. გვ.  
31, 33, 42), რომელიც აღნიშნული დებულებ-  
ის საბუთად გამოდგება.

დიდხანს „კინტაურზე“ იმიტომ შევჩერდი,  
რომ მეთქვა — კინტო მოგვწონს თუ არ მო-  
გვწონს, გვინდა თუ არ გვინდა, თბილისილია.

ქართულ ხალხურ შემოქმედებას ეყრდნობა მისი ცეკვაც და საცეკვაო ჰანგიც. „ქინტაური“ ჩვენებურია და მას სხვა პატრონი არა ჰყავს. სწორედ ამიტომაც გაიხარა გრ. რომაქიმემ, რომელსაც ა. კალაძის თქმით „ქართულისა და არაქართულის განსხვავება ფრიად ხელწიფებოდა“.

დაბოლოს, მინდა შევეხო კიდევ ერთ საჭირობოტო საკითხს, — ხალხური შემოქმედების და მხატვრული თვითმოქმედების ურთიერთდამოკიდებულებას.

დაიწყოთ იქიდან, რომ ქორეოგრაფიული ხელოვნება ძირითადად ოთხ სახეობად (ქანრად) იყოფა: 1. ხალხური ცეკვა, 2. სასცენო-ხალხური ცეკვა, 3. თეატრალური ცეკვა, 4. სამეჯლისო ცეკვა. ყურადღებას გავამახვილებთ პირველ ორ სახეობაზე.

ხალხური ცეკვა არსებობს „თავისთვის“, არა მაყურებლისათვის.

სასცენო-ხალხური ცეკვები კი გასცენიურების პროცესში განიცდიან თავისებურ დამუშავებას, ქორეოგრაფთა მხრიდან. ცეკვები იდგმევა მაყურებელთა გათვალისწინებით. ეს ორივე ფორმა ურთიერთკავშირშია და ხშირად ერთმანეთს ავებს კიდევ.

სასცენო-ხალხურმა ცეკვებმა ფეხი მოიკიდეს მხატვრულ თვითმოქმედებაში, რომელმაც თავისი განვითარების მწვერვალებს მიაღწია ბოლო ათეული წლების მანძილზე, იგი თითქმის პროფესიულ დონეს გაუტოლდა და უკან მოიტოვა ხალხური საცეკვაო შემოქმედება, რომლის ნიმუშები სულ უფრო ნაკლებად გვხვდება ყოფაში, სადაც ცეკვის ავტორი-იმპროვიზატორი და შემსრულებელი თვით ხალხია.

გამოჩენილი მეცნიერი-ეთნოგრაფი ვახტანგ კოტეტიშვილი ხალხურ შემოქმედებას ადარებდა ჭას, რომელსაც რამდენიც არ უნდა მოაკლო, მაინც ივსება. მაგრამ ხომ არსებობენ დამშრალი ჭებიც. ოუ დროულად არ მივხედავთ ხალხური ცეკვის საგან-ტურს, დამშრალი ჭის წინაშე აღმოვჩნდებით. საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს სისტემაში შედის ხალხური შემოქმედებისა და კულტსაგან-მანათლებლო დაწესებულებების სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრი, რომელსაც ევალება ხალხურ შემოქმედებაზე ზრუნვა. მაგრამ, სამწუ-

ხაროდ, აქაც ყურადღების ცენტრშია მხატვრული თვითმოქმედება, საკუთრივ ხალხური შემოქმედება კი მივიწყებასაა მიცემული. სწორედ აღნიშნული დაწესებულება უნდა გვემადღეს და ხელმძღვანელობდეს რესპუბლიკის სარაიონო კულტურის სახლებსა და სოფლის კლუბებში ხალხური შემოქმედების იმპროვიზატორთა საჯარო კონკურსებს, ახდენდეს ხალხური ცეკვების ფიქსირებას, სიახლეების აღნუსხვას. იგი უნდა იჩენდეს ყურადღებას იმ საზრდოსადმი, რომლითაც უნდა იკვებებოდეს ქართული ცეკვა მთელი თავისი არსებობის მანძილზე. მხოლოდ ამ გზით შეიძლება ავიტოლოთ თავიდან ყოველი უცხო და შუუფერებელი საცეკვაო ელემენტების შემოტანის ცდები.

მისასალმებელია ის ფაქტი, რომ ბოლო წლებში თბილისში ჩამოყალიბდა ქართული ხალხური სიმღერების ანსამბლები, რომლებიც ყურადღებას აქცევენ ძველ ხალხურ ცეკვებსაც. ასეთია ანსამბლი „მთიები“, თბილისის კონსერვატორიის ფოლკლორული კათედრის ქალთა გუნდიც.

ეს ანსამბლები ცდილობენ ჩაწვდნენ ხალხური შემოქმედების ბუნებას, ხასიათს, მანერას, კოლორიტს. სამწუხაროდ, ამას ვერ ვიტყვი ქართული ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სხვა ანსამბლებზე, რომლებიც სულ უფრო მეტად სცილდებიან ხალხურ საფუძვლებს (განსაკუთრებით სვანური ფერხულების შესრულების დროს). ისინი სიახლის შეტანის მიზნით გვთავაზობენ მიმგვანებულ, გამოგონილ ილეთებს. რა გამოდის? ნაცულად იმისა, რომ მადლობა ვუთხრათ წინაპრებს ხალხური შემოქმედების უძველესი ნიმუშების შემონახვისათვის, ჩვენ ზურგს ვაქცევთ მათ. აქ ძირითადად ლაბარაკია XIV საუკუნის სვანურ ფერხულზე — „ყანსაე ყიფიანეზე“, რომელიც დღესაც ცოცხლობს ზემო სვანეთის საფერხულო წყობის საცეკვაო რეპერტუარში. ესეც რომ არ იყოს, იგი სხვა უძველეს ფერხულებთან ერთად, აღწერილია ნაშრომში — „ძველი ქართული (სვანური) ფერხულები“ თბ. 1976 წ.).

დროა, რომ ქორეოგრაფები, მით უფრო პროფესიონალები ერკვეოდნენ ქორეოგრაფიულ დამწერლობაში, (ლაბარაკია საქვეყნოდ

3. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 7, 1989

გავრცელებულ, ცეკვის ყველაზე მარტივ ჩაწერის წესზე), საჭიროა ჩახედვა სპეციალურ ლიტერატურაშიც.

საქართველოში მოღვაწეობს ხალხური სიმღერისა და ცეკვის რამდენიმე სახელმწიფო ანსამბლი, ერთ-ერთი ხალხური (ფოლკლორული) სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის სახელს ატარებს. შემოქმედებითი ხელწერით კი, სამივე თითქმის ერთნაირია. არა და ხალხური ცეკვის ანსამბლი, როგორც რეპერტუარით, ასევე შესრულების ხასიათით უნდა განსხვავდებოდეს სხვებისაგან. იგი თავისი შემოქმედებითი არსით ბევრად უფრო ახლო უნდა იდგეს ხალხურ საწყისებთან, პირველად წყაროებთან. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ვერ გაამართლებს თავის სახელწოდებას.

მხატვრული თვითშემოქმედების სფეროში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ბავშვებისათვის ცეკვების სწავლების საკითხს. ამ სფეროშიც სერიოზული პრობლემებია თავმოყრილი. ხშირად იმართება კამათი ბავშვთა თვითშემოქმედი ქორეოგრაფიული წრეების რეპერტუარის საკითხზე — სახელდობრ თუ რომელ ქართულ ცეკვებს უნდა სწავლობდნენ ბავშვები და რა ფორმით. საყვედურობენ, „ბავშვები დიდების ცეკვას“ ასრულებენო. ამ და სხვა საკითხებს, რომლებიც ბავშვთა ქორეოგრაფიული კოლექტივების დათვალიერებამ წამოჭრა, მიქიძენა 1987 წლის 25 მარტს ვაზეთ „თბილისის“ ფურცლებზე დაბეჭდილი ლ. ლანჩავას წერილი სათაურით — „გოგნი-გოგნი გოგონა“.

წერილის ავტორი საყვედურით აღნიშნავს, რომ სადღეისოდ საბავშვო ცეკვები არა გვაქვს — „არის თეორიული მონახაზები, აქაიქ განხორციელებული, მაგრამ მასობრივი მუშაობა ამ მიმართულებით არ წარმოებს“—ო.

თუ ბავშვური ცეკვებიც არა გვაქვს, ხოლო დიდების რეპერტუარი ბავშვებმა არ უნდა იცეკვონ, მაშინ რა ცეკვები უნდა ისწავლონ ქართველმა ბავშვებმა ქორეოგრაფიულ წრეებსა თუ სტუდიებში? თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ ქართველებს არა გვაქვს ცეკვები განკუთვნილი მხოლოდ ბავშვებისათვის. ძვე-

ლად საქართველოში მოზარდები უფროსების მიზანძივით სწავლობდნენ მშობლიურ ცეკვების სიმღერებს, თამაშობებს, ზნე-ჩვეულებებს.

ამდენად, როცა ერთმანეთს ვუპირისპირებთ დიდებსა და პატარებს, რეპერტუარზე კი არ უნდა ვლაპარაკობდეთ, არამედ დატვირთვაზე, ილეთების სირთულეზე. დიახ, ბევრი ახალგაზრდა ქორეოგრაფი არ ზოგავს ბავშვს, არ უფრთხილდება მის ქანმრთელობას და მოზარდებს სთავაზობს ასაკისათვის შეუფერებელ ნორმებს. განსაკუთრებით რთული ტექნოლოგია (მუხლილეთები, ცერილეთები, ხტომები და სხვა) შეაქვს ზოგიერთ ქორეოგრაფს მთიულერი ჭაგუფის ცეკვებში, რაც იწვევს სერიოზულ ფიზიკურ ტრავმებს ბავშვებში. დასადგენია დატვირთვის ნორმები, რის შედეგადაც ბავშვმა შეიძლება შეასრულოს ნებისმიერი ცეკვა: „ქართული“, „ფერხული“, „მთიულერი“, „ყაზბეგური“ და ა. შ. ამ ცეკვებით ბავშვებს ვაზიარებთ რაინდული ქეცეების ჩვევებს, მეგობრობის გრძნობებს, სამშობლოს სიყვარულს, უფროსის რიდს, კეთილშობილებას, სუსტიცა და ნაზის პატივისცემას.

საზოგადოების ერთი ნაწილი, უარყოფით მოვლენად მიიჩნევს ქალების მიერ ვაჟური ილეთების შესრულებას, ანუ ცეკვებში ვაჟის მაგივრობის გაწევას. ამ ფაქტს გამართლება რომ მოვუნახოთ, უნდა გავარკვიოთ ძველად თუ ჰქონდა ადგილი აღნიშნულ შემთხვევას ჩვენს ყოფაში. ასეთი შემთხვევები აღინიშნებოდა ქალთა ლხინების დროს, განსაკუთრებით აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში. საეკლესიო დღესასწაულების დროს მამაკაცები, როგორც წესი, ქალებისაგან განცალკევებით ღრეობდნენ, ქალები კი მამაკაცებისაგან მოშორებით თავს ირთობდნენ ცეკვა-თამაშით. დღეს ასეთი რამ შეიძლება დავუშვათ მხოლოდ მაშინ, როდესაც ლხინის მონაწილეთა შორის არ იმყოფება არცერთი მამაკაცი, ისე კი ქალ-ვაჟთა ცეკვებში სრულიად გაუმართლებელია ქალების ვაჟებად გადაქცევა და ვაჟური ილეთებით ცეკვა.

ვაჟის პარტიის შემსრულებელი ქალი, მაინც ქალად უნდა დარჩეს. იგი არ უნდა ცდილობდეს ცეკვას მამაკაცური დატვირთვით.



ნუ იფიქრებთ, რომ ხალხური ცეკვების მსახური ვეწინააღმდეგებით თანამედროვე თემატიკაზე აგებული ქართული ცეკვების შექმნისა და დანერგვის ცდას. ასეთ შემთხვევაში დგება ფორმისა და შინაარსის შესაბამისობის საკითხი, რომელაც ყოველთვის არ პოულობს სწორ გადაწყვეტას. ხშირად ახალი შინაარსი გადმოცემულია ძველი ფორმებით, რაც აშკარა წინააღმდეგობას წარმოქმნის. ხშირად ვაწყდებით ფორმების გატაცების შემთხვევებსაც. ასეთ დროს ცეკვის შინაარსი უყურადღებოდაა მიტოვებული, სამაგიეროდ გადატვირთულია ცეკვის ტექნოლოგიური მასალა; გართულებულია ნახაზი.

ჩვენი ამოცანაა ტრადიციებზე დაყრდნობით ხელი შევეწყოთ ეროვნული ქორეოგრაფიის განვითარებას, გავმსკვლოთ ეს პროცესი ფოლკლორული ფორმებითა და ელემენტებით. ჩვენ უნდა ვეცადოთ, ესპანეთისა და ინდოეთის მსგავსად, ხალხური ქორეოგრაფიული ტექნოლოგიის საფუძველზე შევქმნათ ეროვნული საბალეტო სპექტაკლები. ჩვენ უნდა ვმუშაობდეთ ეროვნული ქორეოგრაფიის შემდეგ სახეობებზე: 1. წმინდა ხალხური ცეკვა, 2. სასცენო ხალხური ცეკვა, 3. თანამედროვე თემატური ცეკვები და 4. ქართული ხალხური საბალეტო წარმოდგენები.

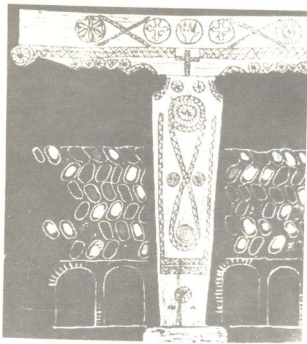
თავს არავის ვახვევ საკუთარ მოსაზრებებს, უბრალოდ გამოვთქვი ჩემი მოკრძალებული აზრი იმ მტკივნეულ საკითხებზე, რომლებიც აღვლევებენ ქართული ქორეოგრაფიის სპეციალისტებსაც და მოყვარულებსაც.

# მეათე საუკუნის ქართული დრამის საპირობისათვის

(თეატრმცოდნეობითი ძიებაანი)

დიმიტრი ჯანელიძე

მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის გროფით 1987 წელს გამოქვეყნდა „იოანე მინჩხის პოეზია“, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკლევა დაურთო ლილი ხაჩიძემ. გამოიცა X საუკუნის ქართული მწერლობის მნიშვნელოვანი ძეგლი და „არსაი-დამ ხმა, არსით ძახილი!“ მავანი და მავანო, რამდენი, შტატისა და შტატგარეშე, დაწესებულება არსებობს ამისდაგვარ გამოცემაზე, რომ გამოხმაურება მოეთხოვება; ამდენი ყურნალ-ვაზეთების ფურცლები შრიალებენ, რამდენი კალამია ამღერებული და, ამ დიდ ძეგლზე, ხმა-კრინტი არ გაისმის, რამ დაგვამუნჯა, რამ შეგვიკრა პირი?! არადა ეს საშველიშვილოდ საშური საქმე განხორციელდა, მეათე საუკუნის დიდი გლობათმწერლის იოანე მინჩხის საგლობლები ცნობაში იქნა მოყვანილი; მათი სრული, შევსებული და აღდგენილი სახით გამოცემა ნათელი მოჰფინა შუა საუკუნეთა ქართული პოეტური შემოქმედე-



ლილიო. მქეაშვილის დარბაზის დედაბოძი („მგვლის მგობარი“, კრებ. XII, 1967 წ.)

**ბის ძირძველ ტრადიციას, მის წიაღაჯე აღმოცენებულის რენესანსულ აღმავლობას.\***

ჩაოდენი შრომა გაწეული, მეცნიერთაობათა რა ძალისხმევა წარმოჩენილი, რაოდენი რამ ახალი არის მოძეული, მიგნებულო, ნაკლებიც არის შეგესებული და მთელი წყება, დღემდე უცნობი საგლობლებია აღმოჩენილი. ნუთუ ყოველივე ამის თაობაზე, თუ ამის უკეთესი არა, კეთილი სიტყვით მაინც არ უნდა ვახსენებდეთ მაღლის-მყოფელ ინსტიტუტს, ძველთაძველ ფოლიანტებზე დამაშვრალ მეცნიერს?!

ჩემდათავად, თეატრმცოდნეობითი ინტერესის და ვარაუდების საზღვრებში, მოკრძალებით ვეცდები, იოანე მინჩხის პოეზიაში, მითოლოგიურ-რიტუალურ-სახიობითი გადმონაშთები ამოვიკითხო, დავემყარო გლობანის „გეორგისნის“ ცნობას მისტიკის „ცხადპყდის“ (წარმოდგენის) შესახებ და გავშალო ჩემი ძიებანი და ვარაუდები ერთი ქართული დრამისა და მისი ავტორის თაობაზე, რაც, თავის მხრივ, უნდა ასაბუთებდეს, გლობათმწერლობის მემკვიდრეობით მონაცვლეობას, შუა საუკუნეთა ქართული სიმღერათმწერლობის — დრამატული პოეზიის ხელახალ წარმოჩენას.

პირველ ყოვლისა ტერმინების თაობაზე მოგვიხდება სიტყვის დახარჯვა.

„ტერმინი „გლობათმწერალი“ მოიძია აკად. კ. კეკელიძემ XII საუკუნის ფი-

ლოსოფოსის და მთარგმნელის იოანე კეკელიძის ნაწერებში და გამოაქვეყნა სათანადო განმარტებით: „გლობათმწერალი — ფსალმუნთ შემოხვეელი, ПСАЛМОПЕВЕЦ“ („თარგმანება ეკლესიასტესა მიტროფანე ზმვირმნელ მიტროპოლიტისა თბ., 1920). სამწუხაროდ, კ. კეკელიძის მიერ აღმოჩენილი პიმნოგრაფის აღმნიშვნელი ეს ქართული ტერმინი დღემდე უცნობი რჩება, იგი არ არის მოხსენებული ილია აბულაძის „ძველი ქართული ენის ლექსიკონში“.

სიმღერათმწერალი. კ. კეკელიძემ და პ. ინგოროყვამ მიუთითეს, რომ პავლეს ეპისტოლეთა ძველ ქართულ თარგმანში, რომელიც მეხუთე საუკუნიდან მომდინარეობს, ვკითხულობთ: „მენარღშ-სი სიმღერისმწერლისა (var), სიმღერათ-მწერლისა (კ. კეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. II, 1952, გვ. 4; პ. ინგოროყვა, გიორგი მერჩულე, 1954, გვ. 555, მისივე, თხზ. ტ. III, გვ. 17).

„მოსაწევართმეტყებელ და უწოდებენ ტრავიკულთა ფილოსოფოსთა, რომელთასა იტყვიან ვითარმედ მოიწის რაა მოსაწევარი რაამე უწევნელი მანქანებით, ესე იგი არს ღონისძიებით შთაინოყვანის ღმერთები რაამე და დახსნიან მოწევნული, ვინაა იმსხვერპლოდაო იფიგენია მანქანებით მოყვანებულმან არტემი მისცა ირემი და აღტაცებული კვლით განირინა იფიგენია“ — უცნობი ქართველი ავტორის (XII ს. მეორე ნახევარი) ეს განსაზღვრება იოანე ქსიფილინოსის მეტაფრასების ქართველი მთარგმნელის მიერ დართული ერთ-ერთი სქოლიოა (კ. კეკელიძე, კიმერი, ტ. I, 1918; მისივე, ეტიუდები, ტ. XI, გვ. 83). „ტრავიკულთა ფილოსოფოსთა“ აღმნიშვნელი ქართული „მოსაწევართმეტყებე“ განხილულია ჩემს ნარკვევში („სახიობა“, წ. III, გვ. 130—135). პროფ. ალექსანდრე ალექსიძემ ჩემთან საუბარში, ამ განსაზღვრებაში მოხსენებული „მანქანებით მოყვანებული ღმერთი“ მიიჩნია „დეუს ექს მახინას“ შესატყვის ქართულ ტერმინად.

მეათე საუკუნის გლობათმწერლის და კომპოზიტორის იოანე მინჩხის სტიქარონით იგალობებოდა: „თავს ვიდვათ აქა ჳირი და ვპოვოთ ღზინი საუკუნოა“ („იოანე მინჩხის პოეზია“, გვ. 206). საინტერესო და საგულისხმო სახეცვლილებაა. — ძირძველი

\* ხაზი ყველგან ჩემია, დ. ჯ.

მითოლოგიური მოდელი ახალ სტრუქტურაში (ქრისტიანულ საგალობელში) მოქცევით გადასხვაფერებასაც იტანს და თანაც მითოსურ პირველ საწყისსაც ინარჩუნებს:

„თავს ვიდვათ აქა ჳირი...“

ტრანსფორმირებული მოდელია ძველთა-ძველი მითოსური ფორმულისა; იგი, უხსოვარ დროთაგან მოყოლებული, ქართულ ზღაპართსახილველში მთქმელის მიერ გამოიყენებოდა ზღაპრის დამამთავრებელ ბოლოსიტყვად და მსმენელთა დალოცვად გაისმოდა:

ჳირი იქა,  
ლხინი აქა.

ან:

ჳირი იქ გაუშვი,  
ლხინი აქ მოვიტანე.

სვანური ვარიანტით:

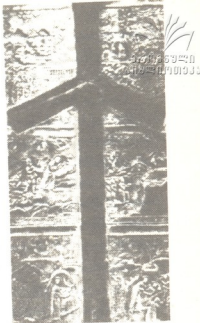
იქაური კარგი — აქ,  
აქაური ცუდი — იქ.

იოანე მინჩხს, მეათე საუკუნის გალობათმწერალს ძირძველი ქართული მითოლოგიური ფორმულა ჩაუსვამს ქრისტიანულ საგალობელში, შეუნარჩუნებია ლექსიკური მითოლოგიები „აქა“ „ჳირი“, „ლხინი“, შესაბამისად ქრისტიანული მოძღვრებისა. იოანე მინჩხის საგალობლის „იქა“ აღიქმება როგორც კონკრეტული „საუკუნოა“ (საიქიო), თანაც შეცვლილი და გადაადგილებულია „ჳირისა“ და „ლხინის“ „იქა“-სა და „აქა“-სთან მიმართება.

ზღაპრულ-მითოლოგიური „ჳირი იქა“ საგალობელში „აქა ჳირი“-ა. ზღაპრულ მითოლოგიური „ლხინი აქა“ საგალობელში (ლხინი იქა) „გზოვით ლხინი საუკუნოა“ ე. ი. ლხინი იქა — საიქიოში.

ამგვარად, თუმცა სახეცვლილებით, მაგრამ მაინც იოანე მინჩხის საგალობელით ფიქსირებულია, დოკუმენტირებულია უძველესი ქართველური ზღაპრულ-მითოლოგიური ფორმულა. ეს არის ერთ-ერთი ადრეული ხანის ფოლკლორულ-მითოლოგიურის და მოწმება ქრისტიანულ საგალობელში და იგი ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველი ათასწლეულის ბოლო მეათე საუკუნით თარიღდება.

„იქა“-სა და „აქა“-ს მითოლოგიურ წარმოდგენათა საფუძველზე შეიქმნა სიტყვები „საიქიო“, „სააქაო“, რაც უკვე იპოვება სულხან-საბას დედალექსიკონში. რომანში „რუსულდანიანი“ იკითხება: „საიქიოდ“, მაგ-



ვერი ვახისა (IV ს.)  
(ალმანახი „ვერი ვახისა“, 1988, № 1).

რამ მნიშვნელობით „იქ წასასვლელად“, — მითოლოგიური აქ ყოფითობამდე არის დაყვანილი, სამგზავრო მიმართების გამოსახტავად.

იოანე მინჩხის საგალობელით დამოწმება ძირძველი მითოსური ფორმულისა უფრო ფართოდ და მასშტაბურად იაზრება, ვიდრე ერთი შეხედვით შეიძლება წარმოვიდგინოთ. „იქა“ და „აქა“ დაკავშირებულნია ქართველურ მითოლოგიურ მოდელთან — წარმოდგენასთან ერთობლივ სამყაროს შემადგენელ სამყაროებზე, რის გათვალისწინებაც ხერხდება ძველი ქართული ენის მონაცემებით და რაც ასახულია ნ. მარის, დ. შენგელიას, თ. ოჩიაურის, ი. სურგულაძის ნარკვევებში.

ქართველური მითოლოგიური მოდელით სამყარო იაზრება, როგორც სამყაროთა ერთობლიობა. თითოეული „სქნელი“ (სამყარო) გამოყოფით, ცალკეც არსებობს და, ამასთანავე, შემადგენელი ნაწილია დიდი სამყაროსი. ცალკეული სქნელები (სამყაროები) განლაგებულნი არიან სამობით გადაშვეთ კოორდინატებზე ვერტიკალურად, პირიზონტალურად.

ვერტიკალურად

ზესქნელი — ზემოსქნელი, ზეციერი. ღმერთების, ფრინველების, ჯადოქრულ არსებათა საუფლო.

შუასქნელი — ამქვეყნიური, მიწიერი,

სკნელთა შუაგული, ცენტრი, ადამიანთა, ცხოველთა და მცენარეთა სამყარო.

ქუე სკნელი — მიწისქვეშეთი. დევების ქაჩების, ურჩხულ-გველეშაპების საბუნაგო, პორიზონტალურად

წინასკნელი — სამყაროს ცენტრის წინა მხარე, ნათელია, მადლმოსილია, მიესადაგება მითოსურის „ლხინი აქა“-ს გაგებას.

უკანასკნელი — სამყაროს ცენტრის უკანა მხარე, ბნელეთი, უქუნეთია. აღსაგება სიადუმლოებით, სახიფათოა. მიესადაგება „ქირი იქა“-ს მითოლოგიურ გაგებას.

სამყაროს ქართველურ-მითოსური მოდელი შეიცავს აგრეთვე გარესკნელს. იგი წრისებურად, დასასრულად, გარს ევლება სამყაროებს. გარესკნელის იქით — არარაა, მარადიული უქუნეთი და წყევლია. ქართველური მითოლოგიით სამი ვერტიკალური სამყარო აღინიშნება სამი ფერით: თეთრი — ზესკნელია, წითელი — შუასკნელია, შავი — ქვესკნელია.

მეათე საუკუნის გალობათმწერალი, პოეტი და კომპოზიტორი იოანე მინჩხი იცნობს და აფიქსირებს არა მარტო ქართველური მითოლოგიური სისტემის ცალკეულ ელემენტებს (ქრისტიანული სახეცვლილებით) „აქა“-ს და „იქა“-ს თავის ლხინით და ჭირით, არამედ მითოსიდან ამოზიდვით შეაქვს საგალობელში სამყაროს აღნიშნული მითოლოგიები: „გარესკნელი“ „ქვესკნელი“ მათი ფუნქციური აღნიშვნით: „მრისხანედ წარისხმდიან ცოდვილი ბნელსა მას გარესკნელსა“ (გვ. 213), ან „...ცოდვილი ბნელსა მას გარესკნელსა“ (გვ. 211) ან „შთაჰხედ ქვესკნელად“ (5. ინგოროყვა, თხზ. ტ. III, თბ., 1965, გვ. 3).

იოანე მინჩხის საგალობლებში „გარესკნელსა“ და „ქვესკნელს“ თუმცა შენარჩუნებული აქვთ მათი მითოსური მახასიათებლობა „ბნელეთი“, „უქუნეთი“, „წყვლიადი“, მაგრამ მაინც ქრისტიანული საგალობლის სტრუქტურაში მოქცევით, სახეს იცვლიან და ისინი „ჯოჯოხეთად“ წარმოგვიდგება, ანტიკურიდან ქრისტიანულის მიერ შეთვისებული „ტარტაროზის“ მოხმობით: „რომელთა იგი მოელის ტარტაროზი და ბნელი წყვლიადი ცოდვილი ბნელსა მას გარესკნელსა“ (გვ. 211). იოანე მინჩხის ლექსიკონში „ჯოჯოხეთი“ გვხვდება: „არარა ჯოჯოხეთისა და გიხაროდენ დაშვილთა წყვლიად-

სა შინა“ (გვ. 341). მაგრამ საგულისხმო არის, რომ გალობათმწერალი მითოსურ რესკნელს“ და „ქვესკნელსა“ არ ეკუთვნის.

ესეც უნდა აღვნიშნოთ, რომ იოანე მინჩხი, ამ შემთხვევაში, მითოსურის გამოყენების შემოღლები კი არ არის, არამედ ტრადიციის გამგრძელებელია. ეს ტრადიცია უკვე ბიბლიის ქართულად თარგმნის ხანიდან არის ცნობილი. ოთხთავის ხანმეტ ტექსტებში, რაც მისმა აღმომჩენმა ივ. ჯავახიშვილმა V—VI სს. დაათარღა, ვკითხულობთ: „ნაშობნი იგი სსუფეველისანი განხითხნენ ბნელსა მას გარესკნელსა“ (მათე 8, 12).

ქართველური მითოლოგიური „სკნელის“ სისტემა მოიცავს „ხეს ცხოვრებისას“. იგი წარმოადგენსა შესკნელის განაპირას და მასზე დამყარებულია ცის კაბადონი. ცხოვრების (სიცოცხლის) ეს ხე მუხაა (ჭყონდილი), ცაცხვი, ალვის ხე, და იგი გამოხატულია თრიალეთის ოზნის პიქტოგრაფიული დამწერლობით და თრიალეთისვე ვერცხლის სასმისზე ნიღბოსანთა მისტერიის ასახვაში. ამ სიცოცხლის ხეს თავის ვარიანტები გააჩნია: სვეტი (დედაბოძი, სვეტ-ცხოველი), კოშკი, ციდან ჩამოშვებული ჭაქვი, ირემი დატოტვილი რქებით, რითაც შეიძლება ზესკნელში ასვლა-შედწევა. სკნელთა შორის კავშირურობისათვის გამოიყენება ფრთოსანი მერანი, ფსაკუნჯი, არწივი, ვაცი, ვერძი და სხვ.).

მცენარულთაგან, ქართველური მითოლოგიით, განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მითოსურ ფასეულობათა იერარქიაში ვაზი, რაც კოსმოსურ გააზრებაშია და, ამდენად, სკნელთა სისტემას უკავშირდება. „ვენახი“ ქართულში ვაზის მნიშვნელობითაც იხმარება. ივ. ჯავახიშვილი წერდა: „ყურძნის მომსხმელ ზეს თანამედროვე ქართულში და გარკვეული ხანიდან ძველდაც ვაზი ეწოდებოდა, მაგრამ ქართული სამწერლობო ენის ისეთ უძველეს ძეგლში, როგორც დაბადების თარგმანია, ვაზის აღსანიშნავად ვენახია ნახმარი“.

იოანე მინჩხის ერთ-ერთ საგალობელში ვენახი (ვაზი) აღიქმება „ხედ ცხოვრებისად“, რაც თავის მხრივ ჯვარცმულის მეტაფორად არის ქცეული, ამ სიმბოლოს განვრცობით, გაღრმავებით მისი მრავალმნიშვნელობიანობის საფუძველზე:



„და მათ ვენახი ცხოვრებისა ჭვარს-გაყუხვს,  
ხოლო ჩუენ მოვისთულებთ სიტკობებაჲ შენი  
მხსნელო“ (გვ. 278).

იოანე მინჩხის საგალობლებში „ვენახი“ გა-  
სიმბოლოებულია ღვთისმშობლის წარმო-  
სახვისათვის: „ღვთისმშობელსა ვაღიდეგ-  
დეთ ვენახსა გონიერსა“ (გვ. 160), ან კა-  
დევ: „ვითარმედ გხალდით შენ მარიამ  
ვენახად სამეფუეოდ“ (გვ. 227).

განსტოვებული, საფეხურ-საფეხურზე აღ-  
მაველი გასიმბოლოებით არის მოცული  
იოანე მინჩხის საგალობელი — სინელ მა-  
მათა მოსახსენებელი და, აქაც, ვენახი-ვაზის  
მითოლოგემა არის მოხმობილი:

გახაროდენ ღმრთისმოყვარენო  
და საღმრთოთა მადლით განმტკიცებულნო,  
ღრუბელნო

სავსენო სულისა წმიდისა ცუარითა  
და მკარლბებელნო  
საჰუარქმენსა მას

ქრისტეს  
მოკჳულთა დანარბუსსა სოფელსა შინა,  
თქუენ ხართ სუამბნი  
საღიერნი ცად აღწვენულნი (გვ. 301).

სინას მთის მოღუაწე — მშვიგობარნი აქ  
წარმოდგენილი არიან, როგორც ღრუბელ-  
ნი ღვთაებრივი ცუარით აღსავსენი, რაც  
მორწყავს და განაგრილებს „საყურძენსა“  
(ვენახს). ეს ვენახი მოკჳულთა მიერ არის  
დანერგილი და ღრუბლად გასიმბოლოებუ-  
ლი. სინას მთის მოღუაწენი წარმოიდგენებიან  
„ხედ (სვეტად) ცხოვრებისად“ ცად აღზევე-  
ბულად. ვენახის (საყურძენის, ვაზის) ეს  
გასიმბოლოება სათავეს ღებულობს ძველი  
ქართველური მითოლოგიიდან.

იოანე მინჩხის საგალობლებში არც ტალა-  
ვერია დაიწყებულ: „იტყოდეს საქმეს  
სამტლავარსა“ (გვ. 325). ეს „ტლავარი“ —  
კარავია, ფაცხა, საჩრდილობელი, ფანჩატუ-  
რი. გავისხენოთ, რომ ქართველური მითო-  
ლოგიით კვირია-ღმერთი კარავიანია (ვ.  
ბარდაველიძე, ქართველ ტომთა უძვე-  
ლესი სარწმუნოება და საწყვო გრაფიკული  
ხელოვნება, თბ., 1957, გვ. 14). ეს საყურ-  
ძენ-ვენახოვანი მითოლოგემები ამირანისე-  
ულია, ყამარის არსებითი ნიშანია ყურძე-  
ნი. ამირანი ყამარის მოტაცებას რომ გადა-  
წყვეტს, თავის ძმას მიმართავს: „ბადრო მა-  
თხოვე თეთრონი, ზღვაში გავიდე ნკრევითა,  
გავიდე გამოვიყვანო, ქალია თეთრი მზე  
ვითა, თან ყურძენ გამოვიყულო, ტბილია  
ღედის რძე ვითა“. ამირანმა არა მარტო ყა-

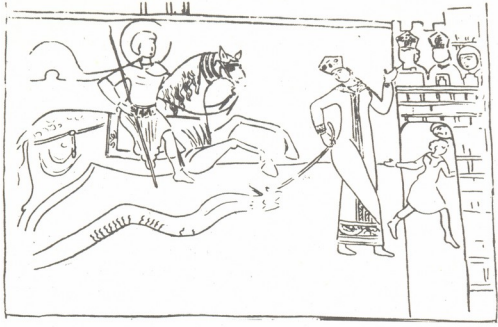
მარი მოიტაცა, არამედ თან ყურძენი (ვაზ-  
ვენახის კულტურა) გამოაყულო და მოუტყენ-  
თავის ქვეყანას, მიტომაც ამირანს ასე მი-  
მართავდნენ: „ვაჟაკო გულოვანო, ღვინის-  
ფერო, მცინარეო“.

ამიტომაც გასაგებია, რომ ქართველმა  
მხატვარმა პრისკემ (ახ. წ. II ს.) ძალისში  
ღვთისეს ტაძრის მოზაიკურ მხატვრობაში  
ღვთაებანი: არიადნე (კოლხეთის მეფის,  
მზის შვილის აიეტის დღესწული), ღვინისე  
და ოჩოპონტრე ლარფემოსანი წარმოდგე-  
ნილი არიან ვაზის ტალავერში. ეს ტრადი-  
ცია შემდგომ საუკუნეთა მანძილზე შე-  
ნარჩუნებულია და გრძელდება, გავისხე-  
ნოთ ნიკო ფიროსმანაშვილის „ქეიფი ტა-  
ლავერში“.

როგორც ივ. ჭავჭავაძის აქვს ვარკვე-  
ული, ძველ საქართველოში მევენახეობა  
უადრესად განვითარებული ყოფილა, იმდე-  
ნად, რომ ვაზის ქართული ჭიშები კავკასი-  
ის საზღვარზე გაცილებით უფრო შორსაც  
მოიპოვება. როგორც ქართულ საბჭოთა ენ-  
ციკლოპედიაში არის აღნიშნული, საქართვე-  
ლო მევენახეობის უძველესი კერაა. აქ ვა-  
ზის გაშენება-მოვლის წესები ცნობილი  
იყო ძვ. წ. 3200—3300 წლის წინათ.

ეს ვენახი — ვაზი — საყურძენი, რო-  
გორც სიმბოლო, უძველეს უძველესთაგა-  
ნი მითოლოგემა, გამოტარებული აგუნე-  
ღვინისეს ქართველურ წარმართობაში, გად-  
მოვიდა ქართულ ქრისტიანობაში. აქ „ქართ-  
ლის ცხოვრება“-ში მოხსენებულია ნინოს  
მიერ „ჯვარი — შემზადებული ნასხლეც-  
თავან ფაზისა“ („ქართლის ცხოვრება“ ტ. I  
გვ. 94). ამიტომაც არის, რომ ქართული  
ხუროთმოძღვრული ძეგლების მოჩუქურთმე-  
ბაში ერთ-ერთი მთავარი მოტივია — სიმ-  
ბოლოა მსხმოიარე ვაზი, გავისხენოთ სვე-  
ტიცხოველის ქვის ძველი კანკელის ქანდა-  
კება, ბანის ტაძრის, ანანურის საყდრის და  
სხვათა მოჩუქურთმება.

იოანე მინჩხის საგალობლები ინახავენ  
უძველეს ქართველურ ვენახოვანი კულტუ-  
რის მითოლოგემებს: „ვენახი ცხოვრებისაჲ  
(ხე ცხოვრებისა), „მოვსთულებთ სიტკობე-  
ბაჲ“ ღვინისეების დღესასწაულზე მსხვერპ-  
ლის შეწირვის შემდეგ ხალხს შეასმევდ-  
ნენ ტბილს, — ახალ ღვინოს, მაჰარს (ს. ყა-  
უხჩიშვილი); „საყურძენსა მას დანერგულსა“,  
„ვენახსა გონიერსა“. „ვენახად სამეფუფო-



ზემო სვანეთის აღიშენ. წმ. გიორგის ეკლესიის ფრესკა (XI—XII სს.)  
(„ქეგლის მეგობარი“, კრბ. XVIII, 1969). გადმოხატა  
ე. პრეიალოვაძე

ოდ“, — „სვეტნი ცად აღწევუნლი“. ეს „სვეტნი ცად აღწევუნლი“ ამირანის ეპოსიდანაა, აკი ფშაურ მითოსურ თქმულებაში იკითხება: „ამირანო ფილოფოზო, სვეტად ჩამოსულოო ცითა“ (მ. ჩიქოვანი, „მიჯაჭველი ამირანი“, გვ. 312). ამ ვენახოვანი სიმბოლოების მოხმობაში იოანე მინჩხს მხარს უბამენ მისი დროის სახელოვანი გალობათმწერლები, მაგ. იოანე მტებეარი: „რტოდ ვენახისა საღრმოთასა გამოჩნდი შენ“ და ეს პოეტური ტრადიცია გრძელდება ორასი წლის შემდეგაც, ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ჩვენს დრომდე მღალადებელი დიმიტრი მეფის საგალობელი „შენ ხარ ვენახი აყვავებული“.

შუა საუკუნეებში ქართული ქრისტიანული გალობათმწერლობა, მიუხედავად ეკლესიური აკრძალვებისა, შემწყნარებლობას კი არადა ერთგულებას იჩენდა მამა-პაპათაგან ნაანდერძვე კულტურულ-მხატვრული ტრადიციისადმი და შერჩევით მშობლიურ არქეტიპებს წამოაჩენდა კიდევ საგალობელთა სიტყვაკაშმულობისათვის, მაგრამ განა ამით ამოიწურებოდა ამის მნიშვნელობა? ყოველივე ამას ეროვნული თვითშემცნების განმტკიცებისა და თავისთავადობის დამკვიდრებისათვის ბქონდა უადრესი მნიშვნელობა. ქართულ ქრისტიანულ საგალობლებში

ვპოულობთ ფუძესახილველისეულის მნიშვნელოვან დაფენებას, ზოგჯერ ცალკეული მითოლოგიებით, რიტუალური ცალკეული მინიშნებით და ზოგჯერ კი უფრო ფართო და ღრმა წვდომით სიუჟეტური ნასესხობითა და გააზრებით, რასაკვირველია, ქრისტიანული მოძღვრებისდა შესაბამისად შემუშავებულს.

ათონის სალიტერატურო სკოლის მამამთავარმა, დიდმა მწიგნობარმა ექვთიმე მთაწმიდელმა (955—1028), თორნიკე ერისთავის ძმამ შეადგინა მცირე სჯულის კანონი, რომელიც ივ. ჯავახიშვილის სიტყვით, თარგმანი კი არა მნიშვნელოვნად გადაკეთებული, განმარტებებით შემკობილი ახალი რედაქციაა. ექვთიმე ათონელის „სჯულის კანონით“, ქრისტიან მორწმუნეებს სასტიკად ეკრძალებოდათ ყოველივე, რაც თეატრალურ ხელოვნებას განეკუთვნებოდა: „ყოველითურთ უკუე უჯერო არიან და უწყესო ქრისტიანეთათვის სიმღერანი და მგოსნობანი და სახობანი და ესევეითართა მათ ხმათა სეშმაკოთა სმენანი ბარბითებისა და ორძალებისა, ებანთა და სტვირთა და წინწილათა და მროკვალთა და მომღერალთა ხედვანი. — ესე ყოველივე ქრისტიანეთათვის უჯერო არიან“ („მცირე სჯულის კანონი“, ელვ. გიუნაშვილის გამოც., 1972, გვ. 55). მაგრამ ქართული ქრისტიანული გალობათ-



ზემო-სვანეთის ლაშთხვარის ეკლესიის გაოე-კედლის მოხატულობა — ამირანის ბრძოლა გველშაჰსა და ბაყბაყ-დევთან (XIV ს.), გადმოხატა მხატ. ტ. შვეიაკოვამ

მწერლობა რაკი სარგებლობდა მითოლოგიური სახეებით და სიმბოლოებით, არ შეიძლება ამით არ შემოყოლოდა რიტუალური მინიშნებანი, წესსახობის, მისტიკრიების, თეატრის ქმედობის მახასიათებლები, გამოსახვის საშუალებები. ასე მაგალითად, იოანე მინჩხის საგალობლებში იკითხება:

- ვითარცა ებანი ხმატკბილი (გვ. 305).
- ვითარცა ებნითა ხმატკბილითა უგალობენ გალობითა (გვ. 332).
- მხურვალედ გონების ებნითა მეტყველითა შევწირო ქებაჲ (გვ. 264).
- და ყრმანი... ებნითა სულიერთა უღალადებდეს (გვ. 204).
- და ებნითა ენისაათა გაქებდეს (გვ. 263).
- და სცემდეს ნესტუსა (გვ. 310).
- დაბერეთ კულად ნესტუსა მას სულიერთად მხმობიარესა (გვ. 235).

— გონებისა ბობღნითა მეტყველითა და უღუმებლად უღალადებდეთ (გვ. 269).  
 არა მარტო ამ სასახიობო მხატვრულ-სახეობრივ-სიმბოლოური ინვენტარით არის შემკობილი იოანე მინჩხის საგალობლები, არამედ აქ ვხვდებით ქართველურ რიტუალურ წყობასაც. ქრისტეს იერუსალიმში შესვლა, იოანე მინჩხის საგალობელში, ამგვარად არის ასახული:

...და ჯანათი იერუსალემ...  
 რომელი მოვალს შენდა...  
 მქდომარე კიუსუა კარაულიხასა  
 და მიეგებებოდე  
 ყრმათა თანა დღეს,  
 რომელნი მოვცნა შენ

და საღმრთოთა ძნობითა  
 განსცხრებოდეთ მათ თანა (გვ. 269)

ქრისტიანულ საგალობელში წარმართულ ძნობით განცხრომის მოხმობა მეტად ნიშანდობლივია. ივ. ჯავახიშვილი შესაძლებლად თვლიდა, რომ „ძნობა“ ადრინდელი და პირვანდელი მნიშვნელობით ფერხულის, ხელჩაყიდული როკვის, მროკვალთა გუნდის აღმნიშვნელი ყოფილიყო. ეს საღმრთო ძნობით განცხრობა, შუა საუკუნეთა თეატრალური სინამდვილის კვალობაზე, აღიქმება, როგორც პანტომიმა, გუნდური ცეკვები, რომლის შემოღებას ვარაუდობენ ესკილეს ეპოქიდან, მუსიკალური თანხლებით და მალაფარდოვანი მეტყველებით (ვენეცია კოტა). „მჭულის კანონით“ აკრძალულის საგალობლებში მოხმობას და ფართოდ გამოყენებას გალობათმწერლებს უადვილებდათ ის ვითარება, რომ ძველი ქართველური მითოლოგიურ-რიტუალური, სახილველისეული ტერმინები უკვე ხმარებული იყო ბიბლიის ქართულად თარგმნის ხანიდან. დანიელის წინასწარმეტყველების თარგმანში იკითხება: „რომელთა ჟამსა გესმეს ხმაჲ საყვირისა, ნესტვისა სტივისა, ქნარისა და ვნებისაჲ და სახიობისაჲ“ (3, 5).

იოანე მინჩხის გალობათმწერლობაში ფართოდ არის წამოჩენილი ძველ ქართველური მითოლოგიურ-რიტუალური არქეტიპები, მითოსური მინიშნებანი, სიმბოლოები, რაც, თავის მხრივ, შუა საუკუნეებში ქრისტიანულ-მისტიკრიული თეატრის არსებობის ვითარებაში, შემკვიდრეობითი მო-

ნაცვლეობის პრობლემებს წამოჭრიან და ძიებას ვარკვეული გეზით წარმართავენ.

როდესაც ივანე ჯავახიშვილმა სინას მთის ქართულ ხელნაწერებში (№№ 2, 5, 75) იპოვნა მანამდე უცნობი გალობათმწერლის იოანე მინჩხის საგალობლები და აღწერილობაში აღნიშნა, რომ მწერალი მინჩხის სახელი პირველად გვხვდება „სინას მთის ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა“, თბ., 1947, გვ. 13), ეს იყო მნიშვნელოვანი აღმოჩენა, ცნობილი ხდებოდა მათე საუკუნის პირველი ნახევრის დიდი ქართველი გალობათმწერლის და კომპოზიტორის იოანე მინჩხის შემოქმედება.

იოანე მინჩხის მიერ წმ. გიორგისადმი მიძღვნილ საგალობელი კანონის ზედწერილში ამოკითხული იყო: „გალობანი თქმულნი ნეტარის მინჩხისანი, თავდნი... ესე გალობანი მას კარგსა გიორგი მეფესა დიდსა დიდითა ვედრებითა აღწერებებთან მინჩხისადა რომელთა თავნი იტყვიან: წმიდაო გიორგი შეეწიე გიორგი მეფესა წინაშე მეუფეთა მეუფისა და აღიდე“ (იქვე).

როგორც ვაჩიკვა, ეს „კარგი“ და „დიდი“ ხელისუფალი უნდა იყოს ეგრის-აფხაზეთის (დასავლეთ საქართველოს) მეფე გიორგი მეორე (922-955). მისი მოხსენიება, როგორც „კარგის“ და „დიდი“ მეფისა იმპერატორმა, რომ სანაქებოა მისი მცდელობა საქართველოს გაერთიანებისათვის და მედგარი ბრძოლა შინაურ და გარეშე მტრებისაგან სამეფოს დასაცავად.

ყურადღებას იქცევს „დიდი“ მეფისა და გალობათმწერლის ურთიერთობა. მეფე კი არ უბრძანებს, კი არ ავალებს გალობათმწერალს, არამედ მიმართავს მას „დიდითა ვედრებითა“, რომ მან შექმნას გალობანი „გიორგისნი“. როგორც ჩანს გალობათმწერალი იოანე მინჩხი სახელმწიფოებრივი შემოქმედელი იყო, საყოველთაოდ პატივისცემული, რაკი თვის „დიდი“ მეფე ასე მოკრძალებულია მისადმი. ენეც საჯარო სხვაობა, რომ ეს „კარგი“ და „დიდი“ მეფე გალობათმწერალს მინჩხს, ვეღვა სხვა რელიგიური თემების გვერდავლით, „დიდითა ვედრებითა“ თხოვს, რომ მან შექმნას არა რომელიმე წმინდანის, არამედ სახელდობრ „გალობანი წმიდისა გეორგისნი“.

რასაკვირველია, რომ მეფე გიორგი მეორე სახელმწიფო ინტერესით ხელმძღვანელობდა. როდესაც დიდი ვედრებით შესთ-

ხოვდა გალობათმწერალს შეექმნა გალობანი, იგი გმირული სულისკვეთებით მძვრელი უნდა ყოფილიყო, მამულიშვილური გრძნობის აღმგზნები, მხედველობაში მისაღები ისიც, რომ საქართველოში ფართოდ იყო გავრცელებული, ძირძველ ქართველურ მითოლოგიურ საფუძველზე წარმოქმნილი წმიდა გიორგის კულტი, მშობლიური და ახლობელი. აკი პეტერბურგის სასულიერო აკადემიის კანდიდატი გობრონ საბინინი გადმოგვცემს საქართველოში ოდითგანვე გავრცელებულ თქმულებას, თითქოს წმ. გიორგი წმ. ნინოს ახლო ნათესავი და ქართველთაგანი ყოფილიყო („საქართველოს სამოთხე“, გ. საბინინის გამოც., პეტერბურგი, 1882, გვ. გვ. 3, 48). როგორადაც ზღაპრულად არ უნდა გვეჩვენოს ასეთი თქმულებანი, ისინი მაინც გასაგებად ხდებიან, თუ „დიდი“ მეფე, რატომ მაინცდამაინც „წმ. გიორგის“ თემას აძლევდა უპირატესობას გალობათმწერლობისათვის.

მიზნად კი როდესაც ბიზანტიაში, — ქრისტიანული მართლმადიდებლობის ცენტრში, — შენელდა წმ. გიორგის თაყვანისმცემლობა და მისი სახელი აღარც თუ დიდი პატივით იხსენიებოდა, გიორგი მთაწმიდელი (1009—1065) თავის სენაქსარში, ასეთი მოწოდებით მიმართავდა საქართველოს ეკლესიას: „წმინდანო მამანო, ამახდელსა დაღაცათუ ბერძენნი წმიდისა გეორგისათვის არა დიდ დღესასწაულობენ, არარაბ არს ყენება რათა ჩუენ ვდღესასწაულობდით, რამეთუ პირველთაგან ესრეთ გუაქუს ჩუეულება“ (კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ., 1941, გვ. 44).

გიორგი მთაწმიდელის—მეთერთმეტე საუკუნის დიდ მწიგნობარ-მოღვაწის ეს მოწოდება ამ მეთვალყურეებს. რომ ქართული ეკლესია, ამ შემთხვევაშიც, არ ემორჩილებოდა ბიზანტიურის წეს-განგებას, იცავდა და ინარჩუნებდა საკუთარ ეროვნულ თავისებურებას და ეს იმით საბუთდებოდა, რომ წმ. გიორგის „დიდ დღესასწაულობა“, შორეული წარსულიდან, „პირველთაგან ესრეთ გუაქუს ჩუეულება“ ე. ი. გიორგობა — „დიდ დღესასწაულობა“ ერისათვის, ხალხისათვის სულიერ მოთხოვნილებად იყო ქცეული, „ჩუეულებად“ იყო ხალხის ცხოვრებაში ჩამჯდარი და ამ „ჩუეულების“ შესრულება ა-

ტომატიზებულია, არ ეგების და არც შე-  
იძლება მისი უარყოფა („არარაა არც ყენ-  
ბაა“).

ესეც ნიშანდობლივი და აღსანიშნავია,  
რომ, მათე საუკუნეში, საქართველოს გა-  
ერთიანებისათვის ბრძოლა-მცდელობა წმიდა  
გიორგის ეგიდის ქვეშ, მისი მფარველობით  
იჭრება. ეგრის-აფხაზეთის მეფემ კონს-  
ტანტინემ, კახეთის ქორეპისკოპოსთან ერ-  
თან, რომ ერთში წარმატებით ილაშქრა  
„მოვიდა... ილოცა ალავერდს წმ. გიორგის  
წინაშე და შემოსა ხატი მისი ოქროთა“ (მ.  
ლორთქიფანიძე, ბრძოლა საქართველოს გა-  
ერთიანებისათვის, „საქართველოს ისტორიის  
ნარკვევები“, ტ. II გვ. 520—521). მამის  
დამყვებულ საშვილიშვილო ბრძოლას მისა  
შვილი „კარგ“ და „დიდ“ მეფედ მოხსენე-  
ბული, გიორგი მეორე განაგრძობდა და  
ესეც წმ. გიორგის სასოებით მოქმედებდა.  
ამიტომაც იყო, რომ მეფე „დიდითა ველ-  
რებითა“ სახელგანთქმულ გალობათმწერალს  
იონანე მინჩხს შესთხოვდა შეექმნა გალო-  
ბანი „გიორგისნი“, რაც იმ დროინდელი  
რწმენით, ერთ-ერთი საშუალებად და სა-  
სოებად აღიქმებოდა საქართველოს გაერ-  
თიანებისათვის ბრძოლაში. წმ. გიორგის  
კულტის განსაკუთრებული მაღიარებლობის  
„პირველთაგან ესრეთ გაქუს ჩუეულეზაჲ)  
განხილვამ, ხალხურ სანახაობრივ საკვირ-  
ველებასთან შეჭრებით, მიმიყვანა იმ დას-  
კვნამდე, რომ ქართველთა წმიდა გიორგი  
ქრისტიანიზებული ამირანია; ამირანის  
ძველთა-ძველ მითოსური მაღიებლობა  
ქრისტიანულ ხანაში შეიცვალა წმ. გიორგის  
დიდ დღესასწაულობად (დ. ჯანელიძე, ამი-  
რანი სვანეთის ხალხურ სახილველში, ჟურ-  
ნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1979, № 11,  
გვ. 62—69).

ამიტომაც გასაგებია, გალობათმწერლის  
იონანე მინჩხის „გალობანი წმიდისა გეორ-  
გისნი“, არა ცალკეულს, არამედ სიმბოლოთა  
მთელ სისტემას შეიცავს ამირანის მითოსი-  
დან. მემკვიდრეობითი მონაცვლეობით მი-  
ღებულს და ეს სრულიად ბუნებრივია, აკი  
გიორგი მთაწმინდელის მარწმუნებელი სიტყ-  
ვებით „პირველთაგან ესრეთ გაუაქუს ჩუეუ-  
ლებაა“.

ამირანის მითოსიდან, მემკვიდრეობი-  
თი მონაცვლეობით, ათვისებული სიმბო-  
ლო — მითოლოგემების სისტემა მინჩხის  
საგალობელში ბიბლიურთან შეთანაზობი-

რებით წარმოსახება: დევი||ემშაკი (გვ. 337,  
343, 344); კოშკი|| გოლოლი (გვ. 340);  
შაპი-ვეშასა მას ჯოჯოხეთისასა“ (გვ. 348)||  
ასპიტო (გვ. 345); კეისარი||კეისარი დიოკ-  
ლიტიანე (გვ. 340); ყამარი||დედოფალი  
(გვ. 342); ამირანი-სპილინდით ნაქელი  
ცეცხლგამძლე-წმ. გიორგის „არცა ცეცხლი  
შესწუვიდა“ (გვ. 337); ამირანი მონადი-  
რ||წმ. გიორგიმ „ვითარცა მონადირემან  
ისარნი იგი განაწმუნა“ (გვ. 340); ამირანი  
მძლეთა-მძლეუ||წმ. გიორგი ახვანი, „მბრძო-  
ლი გოლიათ“ (გვ. 342); და ა. შ.

წმინდა გიორგის მინჩხისეულ საგალო-  
ბელში ჰერმენეტიკული მინიშნებანი ამო-  
ვიკითხე, ამის თაობაზე არაერთხელ საუ-  
ბარი ვამბობს, თეატრთან მიმართებაში, ჰე-  
რმენეტიკულის პრობლემის მკვლევარ  
პროფ. ჯ. იოსელიანთან. აი ეს საგალობე-  
ლიც:

რომელნი სმინად  
მოხედით სიმნეთა მათ  
ახოვნისათა  
და ბანდელს განსაცდელთა მათ,  
აწ ვინხილნით ძვირ-ძვირად  
გუემანი მისნი  
და მჰმუნვარენი გულოთა  
ვითარცა მას ეამხა შინა,  
ჭირთა და ღვაწლთა  
მისთა თანახატ ვამქნეთ (840).

მთავარი და არსებითი სახილველისეული  
ცნობაა „წმიდისა გეორგისნის“ მისტერიის  
„ცხადმყოფისა“ (წარმოადგენისა) და მათურე-  
ბელთაგან გიორგის „ჭირთა და ღვაწლთა“  
თანაგანცდით, თანაღმობით „თანახატ“-ობი-  
სა. ეს ცნობა მთელი საუკუნით წინ უსწრებს  
დავით აღმაშენებლის საგალობელის მოწ-  
მობას, რის მიხედვითაც ვტყუბილობით, რომ  
„თეატრო მრჩობლთა სოფელთა“ ცხად-  
ჰყოფდა (წარმოადგენდა) მისტერიას „იხიე-  
თე ეგვიპტისა ღირსი მარიაჲ“ (დ. ჯანელიძე,  
დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანუ-  
ლისანი“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“,  
1987, № 12, გვ. 125—132). ეს ორი, შეჭრე-  
ბით ურთიერთის შემავსებელი, დამამტკი-  
ცებელი და დამადასტურებელი ცნობა შუა  
საუკუნეთა საქართველოში თეატრის არსე-  
ბობის შესახებ იშვიათი და უძვირფასესია.

ამ საგულისხმო ცნობათა გასარკვევად,  
მის შესავსებად ახალ მონაცემთა საძიებ-  
ლად, თუმცა უიმედოდ, მაგრამ მაინც ჩუე-  
ულებისამებრ კვლევისა, საკითხს ბოლომ-



აქა მოკვლა წმინდისა გიორგისა  
როტისა ვეშაისა და განთავისუფლებასა მეფის ასულისა

ს ა ქ მ ე პ ი რ ე ლ ი

მონობარ\*

პ რ ო ლ ო გ ი

მას უამსა შინა  
იყო ქალაქი ერთი,  
რომელსა ეწოდებოდა ლისია  
და იყო ქალაქსა მას შინა  
მეფე, სახელით ხელინოს,  
და იყო იგი უყოფურ  
და კრპთმხასურ  
და უსჯულყო და უღმრთი  
და უწყალო ქრისტის  
მორწმუნეთა მიმართ.  
და მსგავსად ბოროტა  
საქმეთა მისთა  
მიავო მას უფალმან,  
რამეთუ ქალაქისა მის  
იყო ტბაჲ,  
შესაკრებელთა წყალთაჲ.  
და ტბას მას შინა  
იყო ვეშაი დიდი,  
რომელი განვიდოდა  
დღე უოველ,  
მოსვრიდა და შესჭამდა  
ეჭოსა მცხოვრებთაგან  
მის ქალაქისაჲ  
მაშინ მეფემან შეკრიბა  
მხედრობა მის ქალაქისაჲ  
მრავალ-გზის მოკვლად  
ვეშაისა მის  
და ვერ უძლეს,  
რამეთუ იყო იგი მძვინვარე  
და დიდი ფრიად.  
უოველი იერი იბრ ქალაქისაჲ  
(შეკრბა მეფისა მიმართ)  
რა ვუოთ, ოი მეფეო,  
რამეთუ საყოველი ქალაქისა  
ჩაღწისაჲ  
ქეთილ არს  
და ჩუენ ბოროტად  
წარსწყმდებიოთ,  
და შენ, მეფეო,  
არარას წარუნავ ამისთვის  
და არცა ჩლუწი,  
ვითარცა სხუანი მეფენი  
ყოვლისა ქუეყანისანი.

მეფე ხელინოს

(მაშინ მწუხარე იქნა მეფე იგი და უფროხსა შეეშინდა)

დე ჩავსდით და წმ. გიორგიზე არსებულ პროზაულ ძეგლებს მივმართე. სრულიად მოულოდნელად და სასიხარულოდ შესასვებსა და დამადასტურებელს კი არა, არამედ თვით იმ დრამატულ კომპოზიციას წავაწყდი, რომელსაც განცდით „თანხატ ექმნენ“ იოანე მინჩხი და მისივე თანამაყურებლები ე. ი. ვკითხულობ შუა საუკუნეთა ქართული დრამის ნაწარმოებს, რომელსაც ალბათ, „ცხადპოფდა“ (წარმოადგენდა) „თეატრო იგი მრჩობლთა“, ისევე როგორც დრამატულ კომპოზიციას „სიყვითე ეგვიპტისა ღირსი მარიაჲ“.

შუა საუკუნეთა ქართული დრამა „წმინდისა გეორგისნი“, ტაბუირებული აგიოგრაფიული პროზაული თხრობით, გამოაქვეყნა პეტერბურგის სასულიერო აკადემიის კანდიდატმა ვობრონ საბინინმა თავის ცნობილ კრებულში „საქართველოს სამოთხე“ (პეტერბურლი, საიმპერატორო მეცნიერებათა აკადემია, 1982, გვ. 59—61) შემდეგი სათაურით: „აქა მოკვლა წმინდისა გიორგისაგან ბოროტისა ვეშაისა და განთავისუფლება მეფის ასულისა“. ამ ქმნილების დიდი და მთავარი ნაკვეთი, ისევე პროზაული თხრობით ტაბუირებული, მაგრამ გრამატიკულ და ორთოგრაფიულ შეცდომათა გასწორებით, თავის ნაკვეთში „წმიდა“ მხედარი“ მოიხმომო აკად. კორნელი კეკელიძემ (ეტიუდები, ტ. II, გვ. 7-9).

ამ ქმნილების დიალოგიურმა აღნაგობამ, დრამატიზმით აღსავსე მონოლოგებმა, მოქმედ პირთა შემოსვამ, მოქმედების აღგლის აღწერამ და სასცენო მორთულობის მინიშნებამ განსაკუთრებული ინტერესი აღძრეს და მისდამი გარკვეული მიდგომა გვიკარანახეს. საქმარისი იყო ამ პროზაულ ტექსტში სალექსო ფორმა ამოგვეცნო და ტექსტი დრამისათვის ჩვეულ ყალიბში მოგვექცია, რომ ჩვენ მივიღეთ სრულიად სარწმუნო დრამატული კომპოზიცია. რასაკვირველია, ტექსტის დაბრუნება მის პირვანდელ ფორმაში, ნაძალადევად პროზაულ თხრობაში ჩასმულის დრამატულში გადასმით, ბუნებრივად აუცილებელი შეიქნა დრამისათვის არას მკანისი სიტყვა-თქმათა: „იტყოდა“, „თქუა“, „ჰკითხა“, „ხმა ჰყო“ და მსგავსთა გამოტოვება.

მოგვეყვს დრამატული კომპოზიციის ტექსტი:

\* „საქმე“, „მონობარი“ (ფერბული) ძველი ქართული დრამატული პოეზიის ტერმინია.



დასწერეთ ერთი ზღლის-წერილი,  
და მიუძღუნეთ თქვენ  
ყოველთა ზვილნი თქვენნი  
ვე შაპსა მას;  
და ოდეს შეასრულებთ  
თქვენ ყოველნი  
და რიგი მოვალს  
ჩემზედა,  
მივის ასულთ ერთი  
მხოლოდ-შობილი  
და მეც წარუძღანო ასული  
იგი ჩემი  
ფეშაპსა შესაწირავად,  
ვითარცა თქუენ  
და არა განვეშორეთ  
ქალაქისაგან ჩუენისა.

მ დ ნ ბ ა რ ი

და სონდა ყოველთა ერთა  
სიტყვა იგი მეფისაა  
და იწუეს ცყად-კაცადმან  
მიცემად ზვილთა თვისთა  
ვიდრემდის მიიწა რიგი  
მეფისა ზედა.

მ ე ფ ე ს ი ლ ი ნ ე რ ე

(შემოსა ასულმა თვისსა პორფირი სამეფოდ და შუამო  
იგი ვითარცა სძალი, და იწუო ჰამბორის ყოფად მისსი  
და გოდებთა და ცრემლითა)

წარვედ მხოლოდ-შობილო  
და ტბილო ასულთ ჩემო  
შესაქმელად ქეშაისა  
მის უწყალოთსა  
გამმე,  
საწადელო ზვილო ჩემო!  
შენ იყავ ნუგეშინის  
მცემელი  
და მკვიდრი მეფობისა  
ჩემისაა  
და ნათელი თულაწა  
ჩემთაა  
და მოსალოდებელი  
სასძლოა  
სიძისა და ქორწილისაა,  
და ამა ნაცვლად ამისა  
საქმელად მხეცისა  
წარივლინები!  
ვამმე!  
ვითარ სადა ქორწილსა  
აღვასრულებ  
ანუ რაბამსა შევიწმადებ,  
გინა ვითარითა  
ორღანოთა,  
სახიობათა  
და ლამპართა  
და მესმურთა  
და მერინახეთა აღვკაწმავ?  
ვამმე.

საწადელო ზვილო ჩემო,  
რამეთუ არღა ვიხილო  
პირი შენი შეუნიერი,  
არცა ნაყოფი მუცლისა  
შენისაა,  
და ამა ეტრა განმეშორები,  
სიცოცხლეო ჩემო,  
ზოგადისა სიკუდილისა  
მიმართ!  
საყვარელო ზვილო ჩემო,  
ვითარემ განყოფამ  
და ვამი შემთხუვის მე აწ?  
ვამმე ზვილო,  
თულათა ჩემთა დამაბნელებელო!  
ვითარ ეზე, ესერ ულუწვად  
ყოველთა მიერ გზედაც შენ?  
ვამმე ზვილო ჩემო,

აწ შენდამი მხედველთა  
თულათა ჩემთა,  
აწ შენდამი მხედველთა  
თულათა ჩემთა,

ვითარსადა უკუანაძენელსა  
ამაორისყოფასა მოცემე შენ?

ვამმე ზვილო ჩემო,  
რამეთუ თულანი შენნი,  
ჩემდამი მხიარულებით  
მომხედველნი,

მხეცისა მიერ ზნელ  
იქნებინა აწ!  
ვამმე საყვარელო  
ზვილო ჩემო

და საწადელო  
სიტკბოებაო,  
რამეთუ ამიერთგან  
ვერღარა მწარახვ  
სიტკბოებით და სიყვარულით  
მშობელსა შენისა  
მამისა თანა,  
არამედ მიეფარვი საუკუნოდ  
მხეცისა მუცელსა შინა!

(და ვითარცა დასცხრა გოდებისა და ტირილისაგან  
მექცა და მრქუა ერსა მას)  
მიიღეთ რაადღენიცა  
გნებავს  
ოქროდ და ვერცხლი  
და მისთანა მეფობადცა  
ჩემი

და განათავისუფლეთ  
შვილი ესე ჩემი

შ ო ვ ე ლ ი ე რ ი ი გ ი ქ ა ლ ა ქ ი ს ა

(არავინ იხმინა მისი)

მან მეფემან თვით განაწესა  
განჩინება იგი პირველთაგან.

მ ე ფ ე ს ი ლ ი ნ ე რ ე

(ვითარცა იხილა მოუდრეკლობა ერისა მის მეფემან,  
მისცა მათ ასული თვისი)

უკველი იარი იბი ქალაქისა  
(მაშინ შეკრბა დიღოჯან ვიღრე მცირედმდე ხილვად  
ქალისა მის)

ს ა ქ მ ე მ ი რ გ ი

(პროლოგი)

ხოლო კეთმოყვარემან  
და მრავალმოწყულმან ლმერთმან ინება,  
რათა არუენოს ხასწყული  
წმიდისა მოწყამისა გიორგის მიერ,  
ამისთვისცა მათ დღესა შინა  
განაგო ესრეთ,  
რათა ვანუტეოს მხედრობად  
დიოკლიტიანე მეფემან.  
ვინარცა ბრძანებითა მეფსამათა  
განტეგებული მოვიდოდა  
დიდებული გიორგი კაპადუკიისა სოფლად  
და მამულად თვისად,  
და მოლუაწებითა ღმრთისამათა  
მოაწია მან  
ადგილსა მას დღესა შინა,  
რომელსა ეგულეგბოდა ვეშახსა მას  
შეკმა ქალისა მის და წარწყმედა

წმ. გიორგი

(და ოდეს მიბრუნდა ტბასა მისკენ  
სადა წყალი უნდა ასვას  
ცხენსა თვისსა  
ჰპოვა მუნ ქალი იგი)

მეფის ასული

(მჭლომარე ტბისა პირსა, მტირალი მწარედ)

წმ. გიორგი

დედაკაცო, რასა სტირ,  
ანუ რად ჰზი ადგილსა ამას?

მეფის ასული

მხედავ შენ ჰაეროვანსა  
და შუენირსა პასაკთო  
და მიკვირს ვითარ მოხუდდ აქა,  
ადგილსა ამას სიკუდილისასა?  
წარვედ ამიერ  
და სწრაფად ივლტოდე!

წმ. გიორგი

დედაკაცო,  
ვინ ხარ შენ.  
ანუ რად არის ერი იგი,  
რომელი გხედავს შენა?

მეფის ასული

მრავალ არს ამბავი ჩემი  
და გრძელ  
და ვერ ძალშიმს თხრობად შენდა,  
არამედ ივლტოდე მსწრაფლ.  
რათა არა ბოროტად მოკუდე!

წმ. გიორგი

მითხარ უკველივე  
და შენთანა მოკუდე  
და არა დაგიტეო შენ!

მეფის ასული

ესე არს ქალაქი ღაზისა,  
და არს ესე კეთილსაცხოვრებელ კაცთა,

და წყალსა ამას შინა  
მკვიდრამს ვეშახი საშინელი,  
რომელიცა შესკვამს  
მცხოვრებთა ამისა ქალაქისათა  
და მოსრავს ერსა,  
და მე ვარ  
ახული მეფისა მხოლოდ-შობილი,  
და ბრძანებად დასდვა მამამან ჩემმან,  
რათა მისცემდენ უკვლნი  
შემდგომითი, შემდგომად  
შვილთა თვისთა დღითიდღე,  
და ვითარცა მოესრულნენ უკველნი  
და მოვიდა რიგო მამასა ჩემსა ჴედა,  
წარმომაგულინა მე შესაქმელად ვეშახისა  
და ამა,  
ესერა გითხარ მე უკველივე,  
ხოლო შენ წარვედ აწვე მშვიდობით!

წმ. გიორგი

ამიერიტან ნურღარა გეშინის  
და ნუცა სძრწი,  
არამედ მითხარ შენ —  
მამა შენი და მისთანანი უკველნი  
რომელსა ღმერთსა მსახურებენ?

მეფის ასული

ირაკლის და აპოლონს,  
და დიდსა ღმერთსა არტემის მსახურობენ

წმ. გიორგი

ნუ გეშინიან  
არამედ უშიშად სდგე  
და კადნიერ იქმენი  
(აღიხილნა თვალნი  
თვისნი ცად  
მიმარო)

ღმერთო...  
დამიმორჩილე ბოროტი  
ესე მხეცი  
ჭუეშე ფერბთა ჩემთა,  
რათა სცანა უკველთა,  
ვითარმედ შენ ჩემთანა ხარ!

ხმანი ჴეცით

გიორგი!  
შეისმინა ხმა შენი უფალმან  
ჰუავ რაიცა გენბავს!  
(მეცხულად ვეშახი შეიძრა და შეირყა  
ღმერთმან იგი ადგილი)

მეფის ასული

(შეშინებულმან)

წამდე უფალო,  
აწვე ივლტოდე ამიერ,  
რამეთუ ამა ესერა მოიწია ვეშახი  
იგი დიდი და ბოროტი!

წმ. გიორგი

(მეის წინაუხსწრო ვეშახს მას და  
წინავეგბა და გამოსძახა მას ჴედა  
სახე ჴუარსხად)  
უფალო, ღმერთო ჩემო,  
გარდააქცე მხეცი ესე  
მორჩალ ჩემდა, მონისა  
შენისა!





ვეზაპი

(შეძრწუნდა და მოარჩილ ექმნა)

წმიდა გიორგი

(უბრძანა ქალსა მას, რათა განიხსნას სარტყელი თვისი და მოართვას მას).

მეფის ასული

(შეწინებულმან მეის განიხსნა სარტყელი და მისცა წმიდასა მას).

წმიდა გიორგი

(გარდაცვა ვეშას ყელსა მისსა სარტყელი, შეკრა იგი მარად, მისცა ქალსა მას წუერი სარტყლისა)

წარუძღულ და წარიყვანე მხეცი ესე ქალკად.

მეფის ასული

(და წარვიდა კერძოდ ქალაქისა, და მისდევდა მას ვეშაი იგი მძინვარე, მხილველთათვის საზარელი და საწინელი)

ქოველი პირი იბი ძალაქისა

(იხილეს რა ერჭი ეხვეითარი საკვირველება შეეშინა დიდად ფრიად და ენება სივლტოლა შიშისაგან მის ვეშაისა).

წმიდა გიორგი

(უხმობდა მათ)

"უ გეშინან,

არამედ სდებოი კდნიერად და იხილოთ მაცხოვარებაა ღმრთისა ჩემისა!

მე მოკავდინო ვეშაი ესე

და განერნეთ თქვენ უოველნი ამის მიერი (მეუხეულად მოიზიდა ძლიერად ლახვარი თვისი და შთახთხარა პირსა შინა მისსა და მერმე ხრმლითა თვისითა დაქება იგი და მოყლა და მისცა ქალი მეფენსა)

ქოველი პირი იბი ძალაქისა

(მაშინ შემოკრა უოველი იგი სიმრავლე ერისა და ქამბორს უყოფდეს ფერხთა წმიდისათა და აღიდებდეს ღმრთისა).

საძმე მესამე

მ ძ მ ბ ა რ ი  
კროლოგი

მეფემან აღაშენა ტაძარი პატრიოსანი უოვლისა ერისთანა

სადიდებლად ღვთისა

და პატოვსაცემლად წმიდისა გიორგისა, ვითარცა განასრულეს ტაძარი იგი მოვიდა წმიდა გიორგი

და აჩუნდა სხუა საკვირველება...

სხუანი მრავალნი დიდებულნი

საკვირველებანი აღასრულა

წმინდამან მოწამემან გიორგი

ძალითა ქრისტისითა

ქალაქსა ამას შინა.

და გამოვიდა ქალაქსა მისგან

და აღვიდოდა თვისად მამულად.

წმიდა გიორგი

(ხოლო შეეშთხვა სვლასა მას შინსა გზასა ზედა ეშაი).

წმიდა გიორგი

ვეზაპი

(სახითა შეურაცხითა დამდაბლებული. ზელთა კვირთა აქუნდა კვირთი და წარახვიდა სახითა მშვიდობითა მრავალთა თვისად დაწუნარებულითა ხმითა)

მშვიდობით შენდა გიორგი  
წმიდა გიორგი

ვითარ მიწოდებ მე სახელით რომელ მე შენ არა სადა გიხილავარ, არც მე შენ მიხილავარ, განა თუ ხარ შენ ეშაი — მტერი სცთა ნათავისა.

ვეზაპი

უკვლუ შენ ხარ კაც ლუქისა მართუენ მე ძალი შენი ძლიერი.

გიორგი

(მაშინ გარეშეშო უწერა მას ძალი ცხოველს მყოფელისა ქუარისა და შეაყენა იგი მასვე ადგილსა)

სახელით უფლისა ჩუქნისა იესო ქრისტესაათა, მოვედ და შემომიდეგ მე და მე გიჩვენო შენ დღეს თუ რაა უოფად უბადრუკო.

ვეზაპი

ვინა არს აწ ჩემდა გიორგი, ვინააღან შეგეშთხვი შენ.

გიორგი

მითხარ აწ განცხადებულად ვინ ხარ შენ?

ვეზაპი

მე ვარ პირველისა სამოელისა მეორე, გიორგი

ორმოცი ათასთა მფლობელი ვიყავ და აოცი იგი ღმერთმან კაცი დაბადა

და ქუეყანა განაშუენა,

მუნ ვიყავ მისთანა

და ძრწოლოთა ვხედვიდი მას,

რავამს იგი

შანთითა ელვისითა განუტემებდა

და მე ვიყავ შემტრებელი ღრუბელთა,

ჩემსა ხილვასა

კაცობრივი ბუნება ვერ შემძლებელ იყო,

მე ანგელოზთა გუნდისა მერმეგოდეს,

აწ ვინააღან

გარდმოვიოხიეთ ზეცით ქუეყანად

ამპარტავნებითა ჩუენითა,

დამთოურგუნენ

მე ფერხნი ბიწიერნი კაცისანი,

და ამოსივის

ვინა არ ჩემდა გიორგი

მე მერნება ცოფნება შენი,

რამეთუ შემშურდა

შენდა მოციმული მადლი.

და განვიწარახე შეცდომად შენდა

გზასა ამასა ზედა,

რამათაცა თაუანის-მეც მე,

რამეთუ მრავალნი მართალნი კაცნი

განმისწორებინ ღმრთისაგან.

და მერნება შენთაცა მოხრებულსა

წარწულიდისასა მიცემა ჩემთანა

და ამა



ესტერა უოველ მოვითხარ  
შენ ციორგის  
აწ გვედრება  
მოიხსენე პირველი შენატრება ჩემი  
და მეორე ესე უბადრუტება,  
და ნუ მიზრძანებ ტანჯულად  
და მიცემად უფსკრულად  
და ხასჩელად საუკუნოდ

**წმ. გიორგი**  
(იწყუ ლოცვად)

უფალო, ღმერთო ჩემო,  
შემუსრე არა წმინდა ესე ეშმაკი,  
რომელმან არა ჰყო ჩნა შენი  
და არცა დაიცუა ბრძანებანი შენი,  
არამედ ეგო  
თვისად უტკუფრებასა ზედა  
და არაოდეს მოიქცა ზედა მიმართ,  
მხოლოსა კემშარტისა ღუთისა,  
ამისთვის გვედრები  
შოაგედ ესე  
აღვილსა წყვიდადსა;  
რათა საუკუნოდ იტანებოდეს  
რისხვითა შენითა.  
და ხატსა შენსა  
რომელი შენ დაბადე  
არღარა განხიდეს მანქანებითა თვისითა.  
(და იყო მუნ კლდე ყოვლად დიდი  
და მას ზედა გამოსახა მასწაული  
ყოვლის ცხოველყოფილისა ჭუარისა)  
სახელითა უფლისა ჩუენისა  
იესო ქრისტესითა  
განედე კლდე ესე მეუფსეულად  
(რა განედო კლდე იგი, შაშინ უპყრა  
ხელი ეშმაკსა და იძულებით შეაგდო მას  
შინა რათა იტანჯოს და კულად უბრძანა  
კლდესა)

იქმნეს

ვითარცა იგი იყო პირველ

მინტაბარი

და აწ არის  
ფი მას შინა შემწყუდეულთი  
და იტანების  
რისხვითა ღვთისათა  
ვიდრე უაჟინსამდე...  
ეს სასწაულნი საკვირველნი აღასრულნა  
ყოვლად სანატრელმან ქრისტეს მოწამემან  
გიორგი.  
მადლითა უფლისა ჩუენისა  
იესო ქრისტესითა,  
რომელსა არს ღიებება და სიმტკიცე  
აწ და მარადის  
და საუენითი საუენისამდე  
ამინ.

დრამატულ კომპოზიტად შეცნობილი ნა-  
წარმოების პეტრორის საკუთარი ცახელი  
X—XI საუკუნეთა ხელნაწერებში ერთი  
მხრივ, და XIX—XX სს. გამოცემებსა და  
კატალოგში მეორე მხრივ, დაზიანებული

დამწერლობის ვარიანტებით არის წარმოად-  
გენილი:

ბასიან კარტოს (ნ. მარი, სინას მთიანეთში)  
ნასტრის ქართულ ხელნაწერთა აღწერილო-  
ბა, მ.—ლ. 1940, ხელნაწ. № 62, გვ. 117).

ბასიკარტოზ (ხელნაწერი სვანეთიდან 1031  
წლისა, კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურ-  
რის ისტორია, ტ. I, 1941 გვ. 667).

პალიკარტოს (გ. საბინინი, საქართველოს  
სამოთხე, პეტერბურღი, 1882, გვ. 59).

პასიკარტოს (კ. კეკელიძე, აქვე დასახ.  
ნაშრ., გვ. 667). მეთავე საუკუნის ხელნაწერ-  
ში ორ სიტყვად „ბასიან კარტოს“ და XI  
საუკუნის ხელნაწერში კომპოზიტად „ბასი-  
კარტოზ“ მოღწეული საკუთარი სახელი  
სახელებულია. მისი სემანტიკის და სტრუქ-  
ტურის გათვალისწინებით ვცადოთ მისი  
აღდგენა. უფრო ვრცელი და გასაგებია სა-  
კუთარი სახელის პირველი სიტყვა „ბასიან“,  
რომელსაც კომპოზიტში ეთანხმება, თანა-  
ემთხვევა შემოკლებით „ბასი“.

აკად. სიმონ ჯანაშიას „ბასიანი“ ძველი  
ქართული პროვინციის სახელწოდებად მი-  
აჩნდა (თხზ. ტ. III, გვ. 123). პ. ინგოროყ-  
ვას სიტყვით, ბასიანი „წარმოადგენდა ერთ-  
გვარ ბუფერს საქართველოს და სომხეთს  
შორის, იგი როგორც პოლიტიკურად და  
ეთნოგრაფიულად დაკავშირებული იყო ხან  
საქართველოსთან და ხან სომხეთთან. მთე-  
ლი ისტორიული პერიოდების მანძილზე ბა-  
სიანის მხარენი მესხეთის საზღვრებში შე-  
დიოდა („გიორგი მერჩულე“, გვ. 515)  
ისე რომ „ბასიან“-ი, ამ შემთხვევაში მიანიც,  
დრამატული კომპოზიტის ავტორის ქართვე-  
ლურ ეთნიკურ-ტერიტორიული წარმომავ-  
ლობის მიჩნეობად უნდა გავიგოთ. რაც შე-  
ეხება „ბასი“-ს მნიშვნელობის გარკვევას,  
გავიხსენოთ, რომ აკ. კ. კეკელიძემ „ბასიან  
კარტოსის“ საკითხისაგან დამოუკიდებლად,  
ყურადღება მიაქცია თეოდოსი დიდის (430—  
532) „ცხოვრება“-ში მოხსენებულ „ბესებს“,  
რომელნიც პალესტინაში, თავიანთ ეკლესი-  
აში საკუთარ ენაზე ლოცულობდნენ და  
ჰქონდათ მწერლობა თავიანთ ენაზე. გვირკ-  
ვა, რომ სახელი „ბესი“ არის ეკვივალენტი  
ეთნიკური ტერმინისა „ბასი“ (ა—ე), რო-  
მელიც მიემართება შავი ზღვის აღმოსავლეთ  
სანაპიროებს, სადაც არა-ერთი სახელწოდე-  
ბა გვაქვს ფუძისაგან „ბას-ფას“ წარმომდ-  
გარი. ამ შემთხვევაში იგულისხმება ლა-

ზები, ბასების — ლაზების — მწიგნობრული ენა ქართული ენა (კ. კეკელიძე, ეტიუდები, ტ. II, გვ. 84—96). თრიალეთის ფასიანები ქართული პროვინციიდან ბასიანიდან არიან მოსულნი, საყურადღებოა, რომ ფასიანებში კარგად არის დაცული ქართული ტრადიციები და ქართული, კერძოდ, ლაზური დამატრიალური კულტურის ძეგლები (კ. ჩიტაია, ლაზური ორნამენტი, „ძეგლის მეგობარი“, 1967, კრ. XII, გვ. 73).

მაშასადამე, ძველთაგანვე „ბასი|ფასი“ იხმარებოდა ქართველური ტომის აღმნიშვნელად და „ბასიან“ და „ბასი“ დრამატულ კომპოზიციად მიჩნეული ნაწარმოების ავტორის საკუთარ სახელში მიუთითებს ეთნიკურ-ტერიტორიალურ წარმომავლობას — ავტორი იყო ბასიანელი ქართველი. დრამატული კომპოზიციის, გიორგისნის შექმნის ხანაში (X ს.) ბასიანის მხარეები საქართველომ არაბებისაგან ბრძოლით იხსნა და დაიბრუნა. ამის შემდეგ აქ შემოერთებულ ტერიტორიაზე ქართველთა მართლმადიდებელთა ვალაშკერტის საეპისკოპოსო დაარსდა, რომელიც მომდევნო საუკუნეებში მცხეთის საკათალიკოსოს ფარგლებში შედიოდა (პ. ინგოროყვას ზემოთ დასახ. შრ., გვ. 523—526), ამიტომაც დრამატული კომპოზიციის ავტორის საკუთარ სახელში „ბასიან|„ბას“-ს ბასიანელი ქართველის მნიშვნელობა ეძლევა.

გადავიდეთ საკუთარი სახელის მეორე სიტყვაზე „კარტოს“ კომპოზიციის მეორე ნაწილაკზე „ქარტოზ“, ეს სიტყვებიც რომ დაზიანებული დამწერლობით არის წარმოდგენილი ამას მათი ბგერათ შენაცვლება „ქ||ქ“, „ს||ზ“ მიუთითებს. აქ შეიძლება ორგვარი ვარაუდი იქნეს დასვეებული:

1. მართებულად ვცნობ „ქარტოზ“ („ს“ შენაცვლებით „ზ“) და ვივლისხმობ, რომ ეს ძველთაძველი ქართული სახელი დღემდე შემონახულია გვარში „ქარტოზია“.

2. საფუძვლად მივიღოთ დაზიანებული დამწერლობით „ქარტოზ“, შეუცვალოთ „ზ“ ბგერა ვარიანტულიდან „ს“ ბგერით, მივიღებთ „ქარტოს“. ასეთი დამწერლობა თავისთავად მოითხოვს უკვე „ტ“ ბგერის შეცვლას „თლ“ ბგერათა კომპლექსით და მამინ წაიკითხება „ქართლოს“. ძველი ქართული ანთროპონიმებია: ქართამ — ეგრიანის მთავრის ქუჩის შვილიშვილი და იბე-

რის სამეფო ტახტის მემკვიდრე, იბერიის მეფეთა სიიდან XV მეფე ქართამ (ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის გამოც. ტ. I, გვ. 32; პ. ინგოროყვა, თხზ., ტ. IV, გვ. 521). რაც მთავარია, „ქართლის ცხოვრება“-ში ქართველთა ტომების ეპონიმად, მამათავარად დასახელებულია „ქართლოს“-ი ისე რომ, სრული საფუძველი გვაქვს დრამატული კომპოზიციის ბასიანელი ქართველი ავტორის საკუთარი სახელის დაზიანებული დამწერლობა აღვადგინოთ და წავიკითხოთ როგორც „ქართამ“ ან „ქართლოს“ ე. ი. სრული სახით დრამატული კომპოზიციის ავტორის საკუთარი სახელი უნდა იკითხებოდეს, როგორც „ბასიან ქართლოს“-ი. მეჩვენება, რომ ეს ვარიანტი უფრო მისაღებია, თუმცა არც პირველის საფუძვლიანობა („ბასიკარტოზ“) არის გამორიცხული. რაც შეეხება ვარიანტებს „პალიკარტოს“, „ბასიკარტოს“, ისინი „ბასიან ქართლოსის“ (ანუ „ბასიკარტოზის“) დაზიანებულ, დამახინჯებულ დამწერლობად უნდა მივიჩნიოთ.

ყურადღებას იქცევს სინას მთის მონასტრის ქართულ ხელნაწერში (№ 62) დამაბოლოებელი მინაწერი: „მე ბასიან კარტოს მონა წ[მი]დისა გ[ეორგ]ისა შეუდეგ ო[უფალს] ჩემსა და აღწერე წამება ესე მისი ჭეშმარიტად და უქცევალად და ნეტარ არს რსაჲთა პრწმენეს ქრისტე ღმერთი ჭეშმარიტი და მხსნელი ჩუენი“... (გვ. 117). სხვა ადგილას კიდევ ვკითხულობთ ავტორისეულად თქმულს: „მე მონა მისი ვიყავ მასთანა და უკანა შეუდექ მას და თანადავუხდი ყოველსავე და აღწერე ცხოვრება მისი“ (იქვე). აშკარაა, რომ დრამატული კომპოზიციის ავტორს, მეტი დამატრიალურობისა, დამარწმუნებულობისათვის მიაწერენ, რომ ის „წმინდანი მხედარის“ თანამედროვეა, წმინდანის თანამყოფია, მისი ქმნილება მისი თვლით ნახულის ასახვაა.

ბასიან ქართლოსის საკუთარ სახელში, როგორც ფოკუსში თავს იყრის საქართველოს აღმოსავლეთ, დასავლეთ და სამხრეთ მხარეთა იმდროინდელი მისწრაფება გაერთიანებისა და ერთობისაკენ.

დრამატული კომპოზიციის ბასიანელი ავტორის სახელი ქართლოსი რომ თავის სრული მნიშვნელობით იყოს გაგებული და გა-

4. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 7, 1989

აზრებული, გავისწავლოთ ერთი მეტად მნიშვნელოვანი განსაზღვრება, რაც ქართული „გიორგისნის“ საგალობელი დრამის შექმნის ხანაში იყო შემუშავებული სამხრეთ საქართველოში: „ქართლად ფრიადი ქვეყანა აღორცილების, რომელსა შინა ქართულითა ენითა უამი შეიწირვის და ლოცვა ყოველი აღესრულების“ (გიორგი მერჩულე, ცხოვრება გრიგოლ ხანძთელისა, პ. ინგოროყვას გამოც., თბ., 1949, გვ. 97). თუ ჩვენ ვარაუდი საბოლოოდ დადასტურდება, ქართულ დრამატულ მწერლობას აღმოუჩნდება (ტყეველი) საუკუნის მოსაწევართ მეტყევე (ტრაგიკოსი — დრამატურგი), რომელიც არა მარტო თავისი ნაწარმოებით, არამედ თავისი სახელწოდებით უაღრესად მამულიშვილური, ერთიანი საქართველოს კონცეფციის განხორციელებისათვის, კაცთმოყვარობისათვის მებრძოლი მწერლობის სულსკვეთების გამომხატველად აღიქმება.

და მაინც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რომ ბასიან ქართლოსის სახელები სემანტიკური მნიშვნელობა და გრამატიკული სტრუქტურაც მეათე საუკუნეზე უფრო შორეულ ძირძველ არქეტიპურ შთაგონებებზე მიგვანიშნებს, რაც მითოლოგიური სახელის და საქართველოს ტოპონიმიკური სახელწოდების შერწყმით არის განხორციელებული. ქართული თავისთავადი, თვითმყოფი ანთროპონიმიკა დიდად შეაფიქროვა ქრისტიანობამ (ა. შანიძე, თეოფორიული სახელები ქართველურ ენებში, „მაცნე“, 1967, № 2, გვ. 191 ალ. ლონტი, ქართული საკუთარი სახელები, თბ., 1967, გვ. 11) და მაინც ბასიანელი მოსაწევართმეტყევის (ტრაგიკოს დრამატურგის) საკუთარი სახელი ბასიან ქართლოსი მაინც პოულობს თავის დადასტურებას ქართველური ენების ონომასტიკონსა და ტოპონიმიკაში. სვანურ საკუთარ სახელთა შორის გვხვდება „ბასიათი“; კოლხური სახელებია: „ბასა“, „ბასია“, „ბასი“ „ფაზია“, „ფასია“, „ფაზიალი“, „ფასო“ და სხვ. (ალ. ლონტი, დასახ. ნაშრ. გვ. 45); ჩოხატაურის რაიონში არის სოფელი „ბასილიეთი“ (საქართველოს სსრ აღმინისტრაციულ-ტერიტორიალური დაყოფა, 1967, გვ. 92); ქართულ გვარსახელებში გვხვდება: „ბასიანიძე“, „ბასინაშვილი“, „ბასიშვილი“, (მდრ.! „ქანიშვილი“, „სანიკიძე“), „ბას“ ფუძის მქონე გვარებდა

იხლება „აბაზაძე“, „აბასაძე“ „ფასიაშვილი“. „ფასიშვილი“, „ფასია“ და სხვ. (ქართლოსი—სათვის შეიძლება მოგვეხსენოთ გვარსახელები: „ქართველიშვილი“, „ქართველაძე“, „ქართელიშვილი“, „ქართავა“, „ქორთუა“, „ქორთოძე“ და სხვ.) (კ. კეკელიძე, ეტიუდები, ტ. II, გვ. 91; ილ. მისულრაძე, ქართული გვარსახელები; ანთროპონიმი: „ქართლი“, დარგობრივი ლექსიკონიდან შეიძლება მოვიხსენიოთ „ქართოპური“ (ალ. ლონტის დასახ. ნაშრ. და თ. სალარიძის ალგეთის ხეობის ქართლური, 1978, გვ. 142).

თავისი აგებულებით სახელდება „ბასიან ქართლოსი“ აშკარად მეტყევეებს, რომ X საუკუნეში ქართველობა, ქრისტიანული შეზღუდვისა და აკრძალულობის მიუხედავად, ინარჩუნებდა წარმართულ მითოლოგიასთან კავშირს და სიამაყით წარმოაჩენდა, რომ ბასიანი „ფრიადი ქვეყნის ქართლის“ ერთ-ერთი მხარე იყო.

თავისი სიუჟეტით „დრამატულ კომპოზიციად შეცნობილი ბასიან ქართლოსის „გიორგისანი“ მოგვაგონებს ევროპიდეს ტრაგედიას „იფიგენია ავლიდაში“, ეს მსგავსება გამოიხატება შემდეგში, ისევე, როგორც ევროპიდეს ტრაგედიაში ბასიან ქართლოსის საფერხულო შესრულების სახიზობაში:

ა) სიუჟეტის არსი ერთნაირია, — მეფე იძულებულია ლაშქრის თუ ხალხის მოთხოვნით თავისი ასული მსხვერპლ-შესაწირავად გაიმეტოს;

ბ) ორთავე თხზულებაში არის მეფის მიერ თავისი ასულის მსხვერპლად შეწირვის გადაწყვეტილებაზე უარის თქმის მცდელობა;

გ) ორთავეგან მეფის მცდელობას უარი თქვას თავის გადაწყვეტილებაზე წინ აღუდგება ლაშქარი, თუ ხალხი.

დ) იფიგენიას მხსნელად მზად არის თავი გამოიღოს აქილეუსმა, რომელიც მოხიზლულია იფიგენიის სამშობლოსთვის თავგანწირვით; ასევე, მეფის ასულს მხსნელად ევლინება წმიდა გიორგი და ესეც მოხიზლულია ქალის თავგანწირვით და კაცთმოყვარეობით.

ესეც უნდა ითქვას, რომ აქილეუსზე უფრო თავგამოდებული და შედეგადად მებრძოლია მეფის ასულის მხსნელად და ბოროტი ძალის შემმუსვრელად წმიდა გიორგი. მეფის ასული მოხიზველად გამორჩეული ხასიათია — თავის ერისათვის თავდადებუ-

ლი, სათნობით, კაცთმოყვარეობით ზნეკეთილი.

ე) ორთავე ნაწარმოებში მოქმედებს Deus es machina, როგორც ძველი ქართული იტყოდნენ: „მანქანებით მოყვანილი ღმერთი“.

ვ) ერთსა და მეორეშიაც ბედისწერა და ზეციური განგება ადამიანის ბედის წარმართველი, იფიგენიას მსხნელად მოველინება ღვთაება არტემიდა, ხოლო წმიდა გიორგი მშველელი და მხსნელი კი არის მეფის ასულის, მაგრამ ესეც ღვთიური ძალის შემწეობით და დახმარებით.

ევროპიდეს ტრაგედიასთან ბასიან ქართლოსის სახიობის ასეთი დამთხვევა აიხსნება იმით, რომ როგორც ჩანს, ქართულ რელიგიურ დრამატულ მწერლობაშიაც, ისევე, როგორც ბიზანტიურში, მიღებული იყო ძველ-ბერძნული ტრაგედიების მიბაძვით მთხველობა, გრიგოლ ნაზიანზელი, ცნობილი დრამის „ქრისტეს ვენბანის“ პროლოგში აცხადებდა, რომ ის თხზავს ევროპიდეს ეტელი მანერით (ვენეცია კოტა, თეატრა ბიზანტიანო, (ფრანგულ ენაზე), პარიზი, 1931, გვ. 217) და მართლაც, როგორც აღნიშნავს ს. ყაუხჩიშვილი, ამ დრამაში უმეტესი ნაწილი ფრაზებისა და მთელი ტაყუებისა ამოღებულია ევროპიდეს ექვსი ტრაგედიიდან. მთელი ეს დრამა ციტატებისაგან შედგება, ორი მესამედი ანტიკური ტრაგედიებიდან არის ამოღებული, ხოლო დანარჩენი საღმრთო წერილიდან (ს. ყაუხჩიშვილი, ბიზანტიური ლიტერატურის ისტორია, თბ., 1963, გვ. 266).

რომ ქართველ ვალობათმწერლებს და მოსაწევართმეტყუებებს (ტრაგიკოს დრამატურგებს) ხელთ ჰქონდათ ბერძნული ტრაგედიები, ეს იმითაც მტკიცდება, რომ როგორც აღნიშნული აქვს პროფ. გრიგოლ წერეთელს, — ევროპიდეს, პლატონთან ერთად, ქრისტიანები ანტიკური ეპოქის საყვარელ და პატივცემულ მწერალთა რიცხვს მიაკუთვნებდნენ... ბიზანტიური ხანის სკოლებში ისწავლებოდა ევროპიდეს ტრაგედიები (გრ. წერეთელი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, თბ., 1934, გვ. 222—223, 226).

ძველი ქართული კულტურის კერებში, საქართველოსა და უცხოეთში არსებული მონასტრების წიგნთსაცავებში, საეკლესიო შინაარსის წიგნებთან ერთად, ჰქონდათ ან-

ტიკური დრამატურგიის ქმნილებანი. მაგ., ათონის ქართულ მონასტერში ესკილქანის ფოკლეს და ევროპიდეს ტრაგედიების ხელნაწერები იყო დაცული (დ. ჭანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან XVIII საუკუნემდე, თბ., 1965, გვ. 451). ხელნაწერთა ინსტიტუტის A 110 ტექსტში იკითხება:

„ვითარცა ცხადყოფს ევროპიდე „ანდრომედასა“ შინა“, ხოლო XII საუკუნის ბირველ ნახევრის ქართველ ანონიმ ავტორს ტრაგედიის განსაზღვრებაში გადმოცემული აქვს ევროპიდეს ტრაგედიის „იფიგენია ავლიდაში“ სიუჟეტური არსი: „...ვინა იმხვერპლოდაო რა იფიგენია მანქანებით მოყვანებულმან არტემი მისცა ირემი და აღტაცებული კვლით განირინა იფიგენია“ (კ. კეკელიძე, ეტიოდები, ტ. XI, გვ. 83; დ. ჭანელიძე, სახიობა, ტ. III, გვ. 130—131). ამისდა მიხედვით, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ შუა საუკუნეთა ქართველი განათლებული წრეებ კარგად იცნობდნენ ევროპიდეს შემოქმედებას. ბასიან ქართლოსის დრამა იმასაც გვაუწყებს, რომ ქართველი მოსაწევარმეტყუებენი (ტრაგიკოსები) კიდევაც სარგებლობდნენ ანტიკური დრამატურგიის სიუჟეტებით რელიგიური დრამისათვის. უნდა აღინიშნოს, რომ განსხვავებით გრიგოლ ნაზიანზელის დრამისა, ბასიან ქართლოსის დრამატული კომპოზიცია უფრო მეტი ორიგინალობით არის აღბეჭდილი.

რასაკვირველია, ბერძნული ტრაგედია არ იყო ქართველ მოსაწევარმეტყუებეთა (ტრაგიკოსთა) შთაგონების ერთადერთი წყარო. ამას მძლავრ ნაკადად უერთდებოდა ძველ-ქართველური მითოლოგიურ-რიტუალური ტრადიცია და, რასაკვირველია, უძველესი ეპოსი. როგორც გაირკვა წმ. გიორგი ქრისტიანიზებული ამირანია, ამიტომაც, ვასაგებია, რომ ბასიან ქართლოსის დრამატული კომპოზიცია „გეორგისნი“ მონაცვლეობითი მეგვიდრობით შეისრუტავდა ქართველურ მითოლოგიურ საწყისებს. მეფე სილონოზ, ეთხოვება რა ვეშაის შესაქმელად განწირულ თავის ასულს, მოსთქვამს: „ვაამე შევილო ჩემო, აწ შენდამი მხედველთა თულთა ჩემთან, ვითარიღა უკანასკნელისა ამბორისთვისა მიგცემ შენ?“ „უკანასკნელა“ ქართველური მითოლოგიური სისტემით, როგორც უკვე ითქვა, სამყაროს ცენტრის უკანა მხარეა,

ბნელეთი და უკუნეთია, საიდუმლოებით და ხიფათით მოცული სკნელია. დრამატული კომპოზიციის ავტორის ოსტატობა იმაშია, რომ მეფე სილიონის სულის მდღერარებით და მგზნებარით ბრწყინვალედ გამართულ მონოლოგი „უქანაასკნელი“ იკითხება როგორც მითოლოგიური გაგებით, ასევე სასაუბრო მეტყველებაში დამცობილი „ბოლოს“ და „დასასრულის“ აღმნიშვნელობით.

კიდევ უფრო მეტად საინტერესოა ქართველური საქორწილო წესისაზიობის მოხმობა და გამოყენება, რაც ქართველური ფუძესაზილველისეული ტრადიციაც არის და იმის მოწმობაც და დადასტურებაც, რომ ეს დრამატული კომპოზიცია „გეორგისნი“ ქართველური მოსაწვევარმეტყეობითი (ტრაგედიული, დრამატული) ნაწარმოებია და მისი ავტორიც ბასიანელი ქართველია, რაკი მის ქმნილებაში იკითხება:

ვითარცა ხადა ქორწილსა აღვასრულებ  
 ანუ რაბამსა შეგიშალებ  
 გინა ვითარითა  
 ორღანოთა  
 ხახიობათა  
 ლამპართა  
 და მესმურთა და მინახეთა  
 აღვიკაზმავ.

ქორწილი და მისი წესისაზიობა გამორჩეულად, უძველესი დროიდან განდიდებით განმტკიცებული ჩვეულება იყო. აკი ივანე ჯავახიშვილმა ყურადღება მიაქცია და განიხილა ნიკოლოზ კათალიკოსის (XII ს.) „საკითხავი“, რომელშიაც სიტყვა-სიტყვით ნათქვამია: „უკეთუ არა თუ მთავარი და ხელმწიფებასა შინანი და დიდ-დიდნობანი ვინმე, განა მდაბიურნიცა და უსახურნი“ ცდილობენ ხოლმე, რაც შეიძლება უფრო ბრწყინვალედ გადაიხადონ ხოლმე მათთვის სასიხარულო ცხოვრების ესა თუ ის შემთხვევა, „ფრიად ღვაწლ მრავლობენ დღესასწაულისათვის შვილთა თვისთასა და ნამეტნობითაცა აჩუენებენ შემსგავსებულსა ძალისასა გულმოდგინებასა, რაჟამს ხორციელებრთა უკვე ქორწინებათა და სიხარულთა აღასრულებდნენ“ (ივ. ჯავახიშვილი, ქართული ენისა და მწერლობის საკითხები, თბ., 1956, გვ. 98).

ბასიან ქართლოსის დრამატულ კომპოზიციაში სწორედ დღესასწაულისათვის ეს ღვაწლმრავლობა, წესჩვეულების შესრულე-

ბისათვის „ნამეტნობითი გულმოდგინება“ არის ასახული წმინდა ქართველური სახეობით, საფერხულო ლამპრობით, საკრავურრო მუსიკის ფართო გამოყენებით, წესისაზიობის მონაწილეთა აღკაზმვით (დამოსვით) ქართული ქორწილის დამშვენება; ეს ისეთი ნიშან-თვისებანია, რომლებიც დამაჯერებლობას მატებენ ჩვენს ვარაუდს და წარმოგვიდგენენ დრამატულ კომპოზიციას „გეორგისნი“, როგორც ორიგინალურს, ბასიანელი ქართველის მოსაწვევარმეტყეების (ტრაგიკოსის) ნაწარმოებს.

სანამ ამ დრამატული კომპოზიციის ამირანიანის ეპოსთან პარალელების დაძებნას შევუდგებოდეთ, ერთი მეტად საკულისხმო მითითება უნდა გავიხსენოთ და განვიხილოთ. როდესაც გეორგი ეკითხება მეფის ასულს თუ მისი მამა-მეფე და „მისთანანი ყოველნი“ რომელ ღმერთებს მსახურობენო, მეფის ასული პასუხობს: „იორაკის და აპოლონს და დიდსა ღმერთსა არტემს“. ამ პასუხით მეფის ასული ისეთი ხალხის წარმომადგენელია, რომელიც წარმართ ღვთაებათა შორის უპირველეს ადგილს ანიჭებენ ჰერაკლეს, და სრულიადაც არ მოიხსენებენ ზევსს და ათინას. გავიხსენოთ, რომ როგორც ეს აღნიშნული აქვს პროფ. ოთარ ლორთქიფანიძეს, ბერძნული მითოლოგიური გადმოცემებით ჰერაკლემ გაანთავისუფლა პრომეთე (ქართული მითების გმირის ამირანის ორეული). დურისის (ძვ. წ. 340—275 წწ.). ცნობით „...კავკასიის მცხოვრებნი მხოლოდ ზევსს და ათინას მსხვერპლს არ წირავენ, რადგანაც პრომეთეს დასჯაში დამნაშავენი ისინი არიან. ჰერაკლეს კი განსაკუთრებით პატივს სცემენ, რადგანაც მან მოკლა არწივი, რომელიც ჯიჯენიდა პრომეთეს“. (ოთ. ლორთქიფანიძე, „ძველი კოლხეთი“, (რუსულ ენაზე), თბ., 1979, გვ. 210). აკი ვანში აღმოჩნდა ადგილობრივი თიხის შტამში ჰერაკლეს გამოსახულებით (იქვე). ამნაირად ირკვევა, რომ მეფის ასული არის წარმომადგენელი იმ ხალხის, რომელიც ღმერთებში მებრძოლ გმირის უპირატესობას აღიარებს და ამისდამიხედვით აგებს თავის რელიგიის ღვთაებათა იერარქიას. ასეთი ხალხი ქართველი ხალხია, რომლისთვისაც ამირანი არის გმირღვთაება, აკი ივალობებოდა: „ამირანო ფილავოზო სვეტად ჩამოსულო ცითა“ (მ. ჩიქოვანი, ამირანიანი, გვ. 312). ამირანი—სვე-

## ტიცხოველია, და სვეტიცხოველობა ამირანის დღესასწაულია.

ხევში ჩაწერილი მითოსური ლეგენდით გველეშაპი დაუფლებია მყინვარის კალთაზე თბილ წყალს და ხალხისაგან მსხვერპლს მოითხოვს, ქალს ან ვაჟს. გაჭირვებისაგან ხალხს ღვთაებრივი ძალა იხსნის და გველეშაპს გააქეპავებს (მის. ჩიქოვანი, მიჯაჭვეული ამირანი, გვ. 347). სწორედ ურჩხულ-გველეშაპებისაგან ადამიანის დაცვისა და გადარჩენის თემა პოულობს გამოძახილს, შთამავონებელი ხდება ბასიანელი ქართველის დრამატული შემოქმედებისათვის. ბასიან ქართლოსის დრამატულ კომპოზიციაში მთავარია ვეშაპისაგან შთანთქმის „საწვევარისაგან“ ადამიანის ხსნა და განთავისუფლება და ამის გამო მისი პოეტური სიტყვები და მოსაწვევარმეტყობითი ე. ი. ტრაგედიალი. ეს კონცეფცია ადამიანის თავისუფლებისა, მისი ხსნისა „მოსაწვევარისაგან“ აღებულია „ამირანიანიდან“, აკი ამირანი მისძახის დევს: „ადამიანის შვილს ვინ შეგაქმევს, შენთან საომრად მოვალო (იქვე, გვ. 33); აკი ქართლში ჩაწერილი ეპოსით „ამირანი ღმერთმა გააჩინა დევების ამოსაწყვეტად“ (იქვე, გვ. 292); ამირანი მოწოდებულია სამთვე ფერის გველეშაპების გასაწყვეტად და მოსასპობად და მისი თავგადანახადია ადამიანის თავისუფლებისათვის დევებთან და გველეშაპებთან თავანწირული ბრძოლა. ქართველური მითოლოგიური პოემიდან ვადმოვიდა ეს თემა ქართულ ქრისტიანულ გალობათმწერლობაში, მემკვიდრეობითი მონაცვლეობით ხორცი შეისხა შუა საუკუნეთა ქართულ დრამატულ პოეზიაში, აქედან მას გზა მიეცა რენესანსული სულისკვეთების გამომხატველ მოსე ხონელის „ამირან-დარეჯანიანში“ და საბოლოოდ სრულყოფილი დაგვირგვინებით ამაღლდა შოთა რუსთაველის პოემაში „ვეფხისტყაოსანი“, სადაც სამი გმირის ძალთა-ხმევით „გამოეშა მთვარე გველსა“ (სტროფი 1420), ქაჭების ტყვეობისაგან გაანთავისუფლა ნესტან-დარეჯანი.

ბასიან ქართლოსის დრამის ძირითადი თემის კავშირი გველეშაპებისა და დევ-ეშმაურ ქაჭების მოსაწვევარისაგან ადამიანის დახსნისა და განთავისუფლების მითოსთან სხვა ასპექტითაც მჟღავნდება. ხევში დაცული

მითოსური ვადმოცემით, როდესაც მძლეობით მეტრსმეტად გაკანდიერებული ამირანი ღმერთმა მყინვარწვევის ფერობაზე მიაჭაჭვა, ამით უნდოდა ესარგებლა ამირანის დაუძინებელ მტერს გველეშაპს, მყინვარწვევიდან გამოცოცლა და დაბმულ ამირანს შექმა დაუბირა. იქვე წმ. გიორგი გაჩენილი და გველეშაპი გაუქეპავებია (სი. მაკალათია, ხევი, 1934, გვ. 242). ეს მითიც ამაირან-პრომეთეს ქართველურ-ბერძნული ურთიერთობის წიაღიდანაა, ბერძნულ მითებში ქართველურისაგან შეთვისებულის ფენიდან უნდა იყოს, რამდენადაც ღვთაებრივი გმირის გიორგის მიერ ამირანის შველა და გადარჩენა ბერძნულ მითშემოქმედებაში პერაკლეს მიერ კავკასიონზე მიჯაჭველ და კოლხი ქალებისაგან დატირებულ პრომეთეს გადარჩენად ითარგმნა, ამან კი თავის მხრივ განაპირობა და ხელი შეუწყო საქართველოში პერაკლეს კულტის შემწყყნარებლობას.

ამირანის ეპოსი და ბასიანელ ქართლოსის დრამა ერთმანეთს ემთხვევა არა მარტო მთავარი და არსებითი თემით, არამედ მთელი რიგი მოტივებით და მითოლოგიებით:

— ორთავე გმირი ამირანიც და წმ. გიორგიც გველეშაპისგან შესაკმეღად განწირული ადამიანის დამცველია;

— ორთავე გმირი წყალს დაპატრონებულ გველეშაპს ჰკლავს და ხალხს უბრუნებს მაცოცხლებელ წყაროსა თუ ტბას;

— ორთავე გმირის ჰვედრია დევ-ეშმაკებთან შეხვედრა, მათთან შებმა და გამარჯვება;

— გაჭირვებისას ორთავე გმირი ღმერთს მიმართავს და ღმერთიც მათ მძლეობა-მძლეველ ხელს უმართავს.

ქართველთა მეფე რომ გალობათმწერალს იოანე მინჩხს ევედრება გიორგის სახელზე გალობის შექმნას, ბასიანელი ქართლოსი რომ დრამატულ კომპოზიციას ჰქმნის თეატროში ცხადსაყოფად (წარმოსადგენად), ეს შემთხვევითი როდია: უკვე აღრე მიიქცა ყურადღება იმ გარემოებამ, რომ საქართველოში „არც ერთ წმინდანის სახელზე არ არის იმდენი ეკლესია, რამდენიც წმინდა გიორგის სახელობაზე“ (ივ. ჯავახიშვილი). წმ. გიორგისადმი საქართველოში უზომოდ გავრცელებულ თაყვანისმცემლობას აღ-



ნიშნავდა XIV—XV სს. გერმანელი მოგზაური ჰანს შლიტბერგერი, XVIII საუკუნის ქართული მეცნიერული აზროვნების მამამთავარი ვახუშტი ბატონიშვილი წერდა, რომ ჩვენი „ქვეყანა ესე იწოდების სახელითა სამითა: პირველად — საქართველო, მეორედ — იბერია, მესამედ — გეორგია... გეორგიაცა მხნედ მომპირნობას მუშაკობასა და ქართველთათა ეწოდა (რამეთუ „გეორგი“ მუშაკად ითარგმნება)... ყოველსა ივერსა შინა, რამე თუ არ არის ბორცვი, ანუ მაღალნი გორანი, რომელსა ზედა არ იყოს შენნი ეკლესიანი წმიდისა გიორგისანი“ („ქართლის ცხოვრება“, ტ. II, გვ. 39—40; ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, წ. 1, გვ. 48).

გიორგის ლეგენდათა მკვლევარნი ა. ვესელოვსკი, ა. კირპიჩნიკოვი, ა. რისტენკო მიიჩნევენ საქართველოს გიორგიზე არსებული ლეგენდების კლასიკურ ქვეყანად. გიორგი ჩუბინაშვილი აღნიშნავდა, რომ წმ. გიორგის ცხოვრებასა და სასწაულებიდან ცალკეული მინიშნებანი პირველშობილი ფანტაზიით გამოირჩევიან (კერძოდ ფრთოსან ურჩხულთან შებმის სასწაულში) მკვლევარნი უბიძგებენ იმის შესაძლებლობაზე, რომ მათი ფორმირება დაუკავშირონ საქართველოსა და მისი ქრისტიანობამდელი გარკვეული რწმენის გადასაცვლებას წმ. გიორგის სახიერებად. გ. ჩუბინაშვილი მიიჩნევდა საქართველოს და არა ბიზანტიას და მის მცირეზღიურ პროვინციებს, იმ ადგილად, სადაც კონციპირებული იყო წმ. გიორგის ხატების შექმნის თვით იდეა. (გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ოპრომპედლობა, თბ., 1959, გვ. გვ. 224—273). ყოველივე ამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლევა, რამდენადაც უკვე ლეგენდებთან ერთად სახვითი კულტურის ძეგლებიც, გალობათმწერლობის და სიმღერათმწერლობის (დრამატურგის) ქმნილებანი იმას მიგვანიშნებენ, რომ წმ. გიორგის პირველსახიერება და წინამორბედი ხატი ქართველი ხალხის ქრისტიანობამდელი კულტურის საგანძურშია სა-

ძიებელი (დ. ჯანელიძე, ამირანი სვანეთის ხალხურ სახილველში, ურ. „საბჭოთაი ლოვენება“, 1979, № 11, გვ. 66—69).

თუშეთში, ხატობაში ფერხულში „ქორბელა“ კითხვა-მიგებაითად ივალდება:

— დღესამ დღეობა ვისია?  
— წმიდისი გიორგისია.

სვანეთის დიდი დღესასწაული „ლამპრობა“ თავის წესსახიობით „სვიშიშ“ წმ. გიორგის სადიდებელია. სვანეთსა და რაჭაში სიმღერათა რეპერტუარში დღემდეა შემორჩენილი ამირანის ფერხული წმ. გიორგის ხსენებით. სამეგრელოში შემონახულია მისტერიალური „ძაბრალე“ გველუშპათან გვირის შებმის წარმოსახვით, ლაშთხვარის ეკლესიის გარე კედელზე გამოხატულია ამირანის გველუშპათან და ბაყბაყ-დევთან შებმა, ხოლო ადიშის წმ. გიორგის ეკლესიაში იმავე სიუჟეტის მხატვრობით გადმოცემა, რაც ასახულია ბასიან ქართლოსის დრამატულ კომპოზიციაში (იხ. ან. ვოლსკაია, კედლის მხატვრობა ადიშის წმ. გიორგის ეკლესიაში. „ძეგლის მეგობარი“, კრბ. XI, 1969 გვ. 54).

დავით აღმაშენებლის საგლობელით დადასტურებული საქართველოში „თეატროი მრჩობლთა“-ს სამღერელზე, არა მარტო მისტერია „მარიამ მეგვიპტელის“ წარმოადგენდნენ (დ. ჯანელიძე, დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“ ურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1987, № 12, გვ. 125—132), არამედ, ახლა, ამას შეიძლება გვერდში ამოუდგეს ბასიან ქართლოსის ტრაგედიული კომპოზიცია „გეორგისნი“.

თანდათან სულ უფრო და უფრო მეტი ნათელი ეფინება შუა საუკუნეთა ქართულ სახილველს (თეატროს) და თავისი აზრი და მნიშვნელობა ეძლევა არსენ კათალიკოზის თქმას „თეატრონი დიდი იქნა“ (მარტვილობა აბიბოს ნეკრესელისა).



# მოსაზრებანი სათეატრო კრიტიკაზე

ნათელა არველაძე

რომელიც ცნობილია, თეატრმცოდნეობის ერთ-ერთ განშტოებას სათეატრო კრიტიკა წარმოადგენს. ამჟამად მხოლოდ სათეატრო კრიტიკოსთა მოღვაწეობის ზოგიერთ ასპექტს განვიხილავ და მასზე გამოვთქვამ ჩემს მოსაზრებებს.

უწინარესად უნდა აღინიშნოს, რომ ამჟამად, საქაროობისა და დემოკრატიული სახელმწიფოებრივი პრინციპების დანერგვის ეპოქაში, კრიტიკული აზროვნების ძალზე საპასუხისმგებლო ფაზა წარმოიქმნა. ამ ვითარებამ განსაკუთრებული მომთხოვნელობა დაბადა საერთოდ ყოველი სახის კრიტიკული აზროვნებისადმი. ამან, რა თქმა უნდა, განსაზღვრა კიდევ კონკრეტულად სათეატრო კრიტიკის როლი და მნიშვნელობა ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. კრიტიკოსთა აქტიურობაზე და საბუთიან მსჯელობაზე ბევრად არის დამოკიდებული სათეატრო კრიტიკული აზროვნების შემდგომი განვითარება. დრო ახლა ჩვენს სასიკეთოდ შემობრუნდა, მაგრამ ამასთანავე გააშინვლა და გამოაშფურა ყოველი სახის წინააღმდეგობანი, წლების მანძილზე გაბატონებულმა და ოფიციალის კარნახით ჩამოყალიბებულმა პოზიციამ, ფრთხილმა მოსაზრებებმა, მამებლობამ და უპრინციპო კრიტიკამ საგრძნობლად დასცა კრიტიკოსთა ავტორიტეტი და მის აღდგენა-ამაღლებაზე ერთობლივი ძალით გემართებს ზრუნვა.

ახლა მსჯელობის საგნად ავირჩიე იმ სპეციალისტთა საქმიანობა, რომელთაც მიიღეს

სათანადო განათლება და მათი პროფესია გახლავთ თეატრის, როგორც სახელმწიფოებრივი ინსტიტუტის, ხელოვნების შესწავლა-შეფასება. ჩვენს პრესაში ხშირად ვხვდებით სხვადასხვა დარგის სპეციალისტთა მიერ სასცენო ნიმუშების მეტად საგულისხმო ან არაკომპეტენტურ შეფასებებს, მაგრამ ამჟამად მხოლოდ პროფესიონალ კრიტიკოსთა საქმიანობას შევხებით.

თავიდანვე მინდა განვსაზღვრო ჩემი პოზიცია. სათეატრო კრიტიკოსთა მოღვაწეობა ხომ საზოგადოებრივი ცხოვრების შენაკადს წარმოადგენს, მისი აქტივობისა და თვითშეგნების წარმოსახვის ერთ მაგალითად გვევლინება. ამიტომაც მიმაჩნია, რომ ჩვენი მიძინებული საზოგადოებრივი ყოფის გამოფხიზლებისა და პროგრესულ ძალთა საქმიანობის აღორძინების ხანაში სათეატრო კრიტიკამაც უნდა გააფართოვოს და განავრცოს თავისი სამოქმედო ასპარეზი. ჩვენ აქტიურად და გონივრულად უნდა ჩავებათ ადამიანთა საკრებულოს მფეთქავ მაქისცემაში, რათა ზნეობრივად მოვაწესრიგოთ ადამიანთა თანაცხოვრების ფორმები კონსტიტუციური უფლება-მოვალეობის გათვალისწინებით. თუ გვინდა აღვიდგინოთ თვინიერად დათმობილი თუ დაკარგული ავტორიტეტი, ახლა მთელი ჩვენი შეგნებით, პატროსანი საქმიანობით უნდა აღმოვჩნდეთ სცენის ოსტატებთან ერთად საზოგადოებრივი ცხოვრების გულისგულში. სხვა გზა ჩვენ არა გვაქვს. პასიური მო-

წმის პოზა, მშფოთვარე დროში ქულების დაგროვების იმედი ფუჭი ოცნება და სამარცხინო ღალატია. ახლა მთავარია, დიდი ილიას სიტყვებით რომ ვთქვათ: „...ერი მომზადდეს, გონების გახსნის გზაზე... წამომიართოს“.

ამჟამად ქართველ ერს სრულიად კონკრეტული და სასიცოცხლოდ აუცილებელი მიზანი აქვს. ამ მიზნის აღსრულებისაკენ მიმავალ გზაზე ქართულ სცენას და სათეატრო კრიტიკას მართლაც უდიდესი სამსახური შეუძლია გაუწიოს ხალხს. ჩვენ უნდა ვითანამშრომლოთ, რათა გონივრულად წარიმართოს მისი ამოხეტეილი ენერჯია, რათა გამარჯვებით დაბოლოვდეს მამული-შვილითა კეთილშობილური ზნაზნანი. აზროვნების ფართო თვალსაწიერი, საზოგადოებრივ ტენდენციათა ღრმა შესწავლა, სოციოლოგიური კვლევით შეიარაღება; ქვეყნის პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, სოციალურ ვითარებაში საფუძვლიანი გარკვევა; ზნეობრივი სიმტკიცე და პროფესიული კეთილსინდისიერება — მყარ საძირკველს უქმნის კრიტიკოსთა საქმიანობას და გამოკვეთს კიდევ მათი მოღვაწეობის მასშტაბს.

სათეატრო კრიტიკის უმთავრეს თვისებებს დავყოფდი მოქალაქეობრივ, ინტელექტუალურ, ემოციურ, ზნეობრივ და პროფესიულ ნაწილებად. მოქალაქეობრივი ასპექტი ხომ სწორედ ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების არსში შთაწვდომას, ეროვნულად სასიცოცხლო პოზიციის არსებობას გულისხმობს; ინტელექტუალურ ასპექტს უნდა მივაკუთვნოთ კრიტიკოსის განათლება, ცოდნა, ფართო თვალსაწიერი, ანალიზისა და მოვლენის პერსპექტივის განჭვრეტის უნარი; ემოციურს — კეთილშობილურება, მხატვრული ნაწარმოების ადეკვატური აღქმისა და გადმოცემის უნარი; ზნეობრივს — პირუთვნელობა, ობიექტურობა, სამართლიანობა, ისტორიის წინაშე უდიდესი პასუხისმგებლობა, სიმტკიცე; პროფესიულს — სპეციფიკური აზროვნება, სასცენო შემოქმედების სამეტყველო ენის აბსოლუტური ცოდნა. ოსტატობა ხომ უმთავრესად ამ ხუთი პოსტულატის ერთიანობით განისაზღვრება და ღვთით ბოძებულ ნიჭთან ერთად ქმნის კრიტიკოსის საგულისხმო ფერომენს. კრიტიკოსის მოღვაწეობის მასშტაბს, ჩემი ფიქრით, უპირვე-

ლესად მაინც მოქალაქეობრივი, ეროვნული, მამულიშვილური პოზიციის სიმტკიცე განაპირობებს. ერის სამსახურისათვის — უკომპრომისობა, გაბედულება, შეუპოვრობა, სხვა ხიბლსა და აზრს მატებს კრიტიკოსის მოღვაწეობას საზოგადოებრივ ცხოვრებასა და სათეატრო ხელოვნების შესწავლა-შეფასების საქმეში.

თავდაპირველად მოვუხმობ ფაქტებს. შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის დაარსებიდან დღემდე თეატრმცოდნეობის დასწრებული სთუ დაუსწრებელი ფაკულტეტი დამთავრა 245 ადამიანი. სათეატრო კრიტიკის სფეროში კი ათიოდე სპეციალისტი მოღვაწეობს შედარებით აქტიურად. სულ ხუთიოდე წელია, რაც ახალგაზრდა თაობა შეემატა თეატრმცოდნეობას და ძალზე სასიხარულოა რამდენიმე წარმომადგენლის დიანტერესება სათეატრო კრიტიკით. ასე რომ, პერსპექტივა შესაძლოა არცთუ ისე პესიმისტურად წარმოჩინდება, მაგრამ რიცხობრივი შეფარდების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, რეალური ვითარება დამშვიდების საბაბს ნამდვილად არ იძლევა. მით უფრო, რომ საქართველოში მართლ 34 პროფესიული თეატრია. მთიან კი უმეტესობა თანამიმდევრული შესწავლისა თუ შეფასების ობიექტად მხოლოდ ქამიდან ქამამდე თუ ხდება, ისიც უმეტესად რაიმე თარიღთან ან ფესტივალთან დაკავშირებით.

პრესაში გამოქვეყნებული რეცენზიების გაცნობით ნათელი ხდება, რომ ამჟამად სათეატრო კრიტიკის სფეროში მოღვაწეობს უფროსი, საშუალო და ახალგაზრდა თაობის მხოლოდ რამდენიმე წარმომადგენელი. სპეციალური განათლების მქონე ადამიანთა არმია კი ამ უაღრესად რთულსა და საპასუხისმგებლო დარგს გაურბის. ჩვენი ვალა მივაკვლიოთ და ავხსნათ ამ მოვლენის უმთავრესი მიზეზები მაინც.

რა თქმა უნდა, ამ მხრივ არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება სუბიექტურ მიზეზებს. თითოეულ კრიტიკოსს თავისი პიროვნული, ინდივიდუალური თვისებებიდან გამომდინარე უჭირს ან უადვილდება საქმიანობა ამ დარგში. ყოველ კერძო შემთხვევაში სხვადასხვა პასიურობის საბაბიცა და შედეგიც. ამ შემთხვევაში მე მხოლოდ რამდენიმე ობიექტურ მიზეზს დავასახელებ. სრულიადაც



არ ვთვლი, რომ აბსოლუტურ ჭეშმარიტებას მივაკვლიე და წარმოვაჩინე. ჩემი სურვილი ძალზე მოკრძალებულია — საზოგადოებას დაეანახოთ რა წინააღმდეგობათა გადალახვა უხდება კრიტიკოსს თავის საქმიანობაში. იმის იმედი კი მაქვს, რომ ჩემი კოლეგები და სხვანიც საუკლისხმო მოსაზრებებით შეავსებენ ჩემს მიერ გამოთქმულს.

სათეატრო კრიტიკოსთა რაოდენობრივი სიმცირისა თუ პასიურობის უმთავრესი მიზეზი თავად ჩვენს სახელმწიფოებრივ სისტემაშია საძიებელი. სამართლებრივი სახელმწიფოს პრინციპების ნიველირებამ არა მარტო მილიონობით ადამიანი შეიწირა, არა მარტო უდიდესი პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციალური, მორალური ზიანი მოუტანა ხალხს, არა მარტო აუნაზღაურებელი ინტელექტუალური დარტყმა მიაყენა სახელმწიფოს, არამედ მოაშთო ცივილიზებული სამყაროს ერთ-ერთი უპირველესი ნიშანი — საჯარო აზროვნების, ფიქრის, საკუთარი პოზიციის უშუალო გამოვლენის მოთხოვნებიც, აზრთა პლურალიზმი. ტრეტალურმა და ავტორიტარულმა მმართველმა სისტემამ პიროვნების ნიველირება გამოიწვია. უნიფიცირებულმა მასამ უკომპრომისო ინდივიდის წარმოშობა ვერ შესძლო. და თუ გამოჩნდა რომელიმე დარტყმი ზემოთ აღნიშნული თვისებებით შემკული მოაზროვნე პიროვნება, ისიც კრიტიკოსი, იგი დევნის ობიექტად იქცა. სპეციალისტი ზოგჯერ „ხალხის მტრის“, ზოგჯერ კლსმობოლიტიზმის გადმონაშთი კლასიფიკაციით იქნა შერისხული. აზრთა თავისუფალი მიმოქცევა შეწყდა, რამაც დასცა მსკელობის, ე. ი. კრიტიკის პოტენციალი. აღზევდა მამამებლური კრიტიკა, ოფიციალის კარნახით საზრდოობდა საზოგადოებრივი აზრი და აქედან გამომდინარე, კრიტიკული მოსაზრებებიც. ტრეტალურმა შიშმა და მონურმა ფსიქიკამ კი წალეკა პიროვნების თავისუფალი გაქანება. ძალზე მცირე გამოჩენისებმა კი ჭეშმარიტად გაანათეს ჩვენი წარსული ყოფა. ზნეობრივი გმირობა ადვილი არაა, მაგრამ შესაძლებელია. საკმარისია გადავხედოთ სამოცდაათი წლის მანძილზე არსებულ თუნდაც სათეატრო კრიტიკულ ნააზრევს და საკმარისი იქნება ერთი ნიშანდობლივი თვისების აღმოჩენა. კრიტიკოსი ვალდებულია თვლიდა თავს თე-

ორიული, სამეცნიერო თუ კრიტიკული ნააზრევებისათვის წაემძღვარებინა ჩნ პოზიციისა გაემავრებინა სახელმწიფო მოღვაწეთა გამონათქვამებით. ეს არაა წვრილმანი, ეს ებოქის ნიშნით აღბეჭდილი „მრწამსია“. არა ერთმა კრიტიკოსმა განიმტკიცა თავისი „უფლებები“ და გაიკეთა კარიერა ამ „სასიკეთო“ სვლით. ახლა ყველაფერს დროის ფაქტორით ვხსნით და ვამართლებთ. სხვას გვინდა გადავაბრალოთ, რბილად რომ ვთქვათ, ჩვენი პიროვნული სისუსტენი. განა შეიძლება რაიმე მაღალ მოქალაქეობრივ პოზიციისა და უკომპრომისო კრიტიკაზე ვიმსჯელოთ, როდესაც გადავხედავთ ერთი და იგივე კრიტიკოსის მოღვაწეობას, თუნდაც უკანასკნელი სამი ათეული წლის მანძილზე. საჭირო იყო თუ არა რომელიმე სპექტაკლის რეცენზიაში ან სტატიაში, თავის პოზიციას იმაგრებდა ზრუშკოვის, ბრეჟნევის, შესაძლოა ანდროპოვის, ჩერჩენკოს გამონათქვამებითაც. ინერციით კი ამჟამინდელი სახელმწიფოს მეთაურის მოსაზრებასაც იმოწმებს. ახლაც სურს განიმტკიცოს მოპოვებული უფლება იმყოფებოდეს საზოგადოებრივი ყოფის ავანგარდში. და სწორედ აქ გამოიყვანა ერთი პრობლემაც. იმავე პერიოდში რამდენიმე კრიტიკოსმა არ იკადრა ასეთი კომპრომისული გზით სიარული. ნათელია, რომ შესაძლებელია ასე ცხოვრება! ამიტომაც დროის ფაქტორს ნუ ავკიდებთ ყოველ ცოდვას. ადამიანებიც ცოდვენ და მერე როგორ! ამიტომაც ასე ფასობს ახლა თუნდაც უძრავობის პერიოდში მოღვაწე კრიტიკოსი, რომელმაც შეინარჩუნა პიროვნული და პროფესიული ღირსება, არ აპყვა ცდუნებას, უარი თქვა პირად კეთილდღეობაზე, შთამომავლობას კი ზნეობრივი სიმტკიცის მაგალითი დაუტოვა.

ამ უპირველეს მიზეზს ადამიანთა სისუსტენიც დამატა და საერთო სულისკვეთებამ სავალლო შედეგი გამოიღო, უმეტესად უაზრონი მოექცნენ საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვადასხვა უბანზე, განიმტკიცეს უფლებები, საზოგადოებრივი აზრის გამოხატველებად და შემდგომ მოკარნახეებადაც იქცნენ. არც სათეატრო კრიტიკა გადაურჩა ასეთ გამოცდას. ამ მიზეზმაც განაპირობა ამჟამად სათეატრო კრიტიკოსთა ავტორიტეტის ნაწილობრივი შელახვა. სათეატრო კრიტიკოსი უწინარესად პიროვ-

ნება, ზნეობრივად მტკიცე ინდივიდი უნდა იყოს. ეს დაგვისაბუთა ისტორიულმა გამოცდილებამ და ძალზე კატეგორიულადაც გაგვაფრთხილა სამომავლისოდ.

ცენტრალიზებული მმართველი სისტემის უკეთურობას ემსხვერპლა ქვეყნის მხოლოდ ეკონომიკური და სოციალური მხარე კი არა, არამედ იდეოლოგიაც. როცა აშკარა კომპრომიზული მოსაზრება იბეჭდება პრესაში, ადამიანები უნდობლობის ორტუქსს უცხადებენ ავტორსაც და პრესის ორგანოსაც. ეს ერთი მხარეა. მეორე და ყოველად გაუმართლებელი ვითარება კი ის გახლდათ, რომ „კომუნისტსა“ და „ზარია ვოსტოკაში“ გამოქვეყნებული კრიტიკული ნააზრების საწინააღმდეგოდ გამოსვლა შეუძლებელი იყო, აღარას ვამბობ ცენტრალური პრესის ოფიციალზე. ამიტომაც მშობავალ თაობას, თუნდაც ჩვენი სათეატრო ცხოვრების გარკვეულ პერიოდზე, ზოგიერთ შემთხვევაში მკლარ შთაბეჭდილებას შევუქმნით. აი, სავალალო შედეგიც ეს გახლავთ.

სრულიად ნათელია, რომ კრიტიკოსი აბსოლუტური სუვერენიტეტით უნდა სარგებლობდეს. მას თავად სახელმწიფომ უნდა შეუქმნას ეს სტატუსი. წინააღმდეგ შემთხვევაში ვერც გავაფართოვებთ და ვერც ავამაღლებთ ამ დარგში მომუშავე სპეციალისტების გარჯას. სადღეისოდ მცირერიცხოვან კრიტიკოსთა მოღვაწეობის მიზნებს, ვფიქრობ, ეს გარემოებაც განსაზღვრავს. ხელშეუხებელი არაა კრიტიკოსი. მე არ ვგულისხმობ, რომ იგი ყოველთვის აბსოლუტურ ქეშმარიტებას ქადაგებს, ან საწინააღმდეგო შეფასება არ უნდა არსებობდეს. განსხვავებულ მოსაზრებებს ფართოდ თუ გაუფხვნით გზას, მაშინ იზიჟიმებს ქეშმარიტებაც. ხოლო კრიტიკოსი მაინც დაზღვეული უნდა იყოს ფართოდ თუ მკერო „რეპრესიებისაგან“. თუ გააკრიტიკებ ვინმეს, ვისი ხელყოფაც არ შეიძლება, ან თუ მას ძლიერი მხარდამჭერი აღმოუჩნდება, რეცენზენტი დევნილი თუ არა, შერისხული მაინც ხდება. და მას ვეღარ ვხედავთ ისეთ საპასუხისმგებლო ფორუმზე, სადაც თუნდაც თავისი მდგომარეობით ესადაგება ყოფნა. ასეთი პროფესიონალი დისკომფორტს უქმნის სათეატრო დაწესებულებათა ხელმძღვანელობასაც და ისინიც ყოველწინააღმდეგობასაც

ცილობენ გვერდი აუარონ მის წარმომადგენლობას სხვადასხვა სახეობის საზოგადოებრივ საქმიანობაში. ამით კი კვლავ ვუწყობთ ხელს მამებლური კრიტიკის აღზევებას, სათეატრო პროცესების ცალმხრივ გაშუქებას, მავანთა და მავანთა ნების გაფეტიშებას. ასეთი ვითარებით კრიტიკოსის სუვერენული მდგომარეობა შეზღუდულია და ამდენად მისი მოღვაწეობის ერთ-ერთი თვისება — ობიექტურობა განწირულია. მხოლოდ ძლიერ პირობებებს ხელწყოფება ამგვარ მოცემაზე პირობებზე ამაღლება, ხოლო გამოწვევის, მოგეხსენებათ, ადასტურებს საერთო წესს.

კრიტიკოსი მატერიალურადაც უზრუნველყოფილი უნდა იყოს. ეს არ გახლავთ მეორეხარისხოვანი ფაქტორი. ქეშმარიტი სუვერენიტეტის მიღწევა ეკონომიკური დამოუკიდებლობის შემდეგ არის შესაძლებელი, ასე რომ, კრიტიკოსის ობიექტურობა და სითამამე ამ მიზეზითაც ძლიერი ცდუნების წინაშე აღმოჩნდება. მკერო, ვიტყვით, შეურაცხმყოფელი ჰონორარის შემყურე ვერ იქნება ადამიანი. უკანასკნელი ორი ათეული წლის მანძილზე 50-100%, ან 300-400% გაიზარდა ფასები პირველადი მოხმარების საგნებზე, აღარას ვამბობ ე. წ. ფუფუნების ნივთებზე. დეფიციტური პროდუქტები თუ ნივთები საკოლმეურნეოდ და შებენი საგნებზე ცეცხლის ფასად იყიდება! ჰონორარი კი იგივე დარჩა. ყველაზე სახიერ ფაქტს დავასახელებ: გაზეთ „თბილისის“ ერთი ნომრის ჰონორარი 200 მანეთს არ აღემატება, მაშინ როდესაც თუნდაც ერთი სამგლოვიარო განცხადების გამოქვეყნება კერძო პირს 100-150 მანეთი უჯდება. სახელმწიფომ ამ განცხადების ყოველ სიტყვას 2 მანეთად აფასებს, ხოლო კრიტიკოსი 600-სტრიქონიანი წერილის საფასურად მხოლოდ 30-35 მანეთს იღებს. როგორც ვხედავთ, თავად სახელმწიფომ აუფასურებს კრიტიკოსის შრომას, უნარს, ნიქს და ამდენად აღარც საზოგადოება იჩენს მისი ნააზრების მიმართ პატივისცემას. ამის გამო კრიტიკოსი იძულებულია რომელსამე დაწესებულებაში იმუშაოს და ასე იქმნება კიდევ ერთი წინააღმდეგობა.

თეატრმცოდნეთა ძირითადი მოღვაწეობის ადგილსამყოფელია თეატრალური ინ-



სტიტუტი, კულტურის სამინისტრო, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სამდივნო, ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის სახელმწიფო კომიტეტი, სხვადასხვა ბეჭდვითი ორგანო, გამომცემლობები, თეატრის სალიტერატურო ნაწილი, სათეატრო მუზეუმი და სხვა (ახლა იმასაც აღვნიშნავ, რომ ორი ქართული აკადემიური თეატრის სალიტერატურო ნაწილში თეატრმკოდნე არ მუშაობს, ხოლო წლების მანძილზე გამომცემლობა „ხელოვნების“ სათეატრო განყოფილებას პროფესიით აგრონომი განაგებდა). ისინი, ვინც შედარებით ხშირად აქვეყნებენ რეცენზიებსა და სტატიებს ამა თუ იმ სათეატრო მოვლენაზე, ამ დაწესებულებათა საერთო განაწიეს ემორჩილებიან, ვინაიდან თითოეულ მათგანს თავისი გეგმაზომიერი გარჩევა აქვს. ყოველი თანამშრომელი ხომ ვალდებულია შეასრულოს მასზე დაკისრებული სამუშაო. დაწესებულებაში კი, მოგვსენებათ, სამუშაოდრო მ საათია. ლექტორის მოღვაწეობა ძალზე საპასუხისმგებლო და შრომატევადია, საგაზეთო თუ საკურნალო მასალის მოძიება და დასაბუქდად გამზადებაც დიდ ენერჯიასა და დროს მოითხოვს. ასევეა ყოველი რადიო თუ სატელევიზიო გადაცემაც, წიგნის დასასტამბად მომზადებაც, სამუზეუმო ფონდების მოვლა-პატრონობაც. სალიტერატურო ნაწილსაც უმარავი სამუშაო აქვს. ქალაქლომანამ ხომ სულ ერთიანად გამოფიტა სამინისტროთა მუშაკები, გამოწაკლისი არც კულტურის სამინისტროთა. თუ მართლა პატიოსნად და მთელის შეგნებით ასრულებ დაკისრებულ მოვალეობას (ახლა კი მხოლოდ ამგვარ მუშაკებს ვგულისხმობ), საკუთარ თავზე მუშაობისათვის ძალზე მცირე დრო რჩება სპეციალისტის. მძიმე და აუწყობელი ყოფა რა თავსატეხსაც უქმნის ყოველ ადამიანს, ესეც ფაქტია. დროის განაწილება კი დიდ კულტურასა და ნებისყოფას მოითხოვს. ობიექტური პირობები ამ მხრივაც გართულებულია და ხელისშემწყობ ფაქტორად არ გვევლინება კრიტიკოსის გეგმაზომიერი, თანმიმდევრული საქმიანობისათვის. თითოეული ჩვენთავანი ძილის ხარჯზე ვემსახურებით სათეატრო კრიტიკას.

ისიც აღსანიშნავია: რაკი კრიტიკოსი რომელიმე დაწესებულებაშია დასაქმებული,

მისი რეცენზია განიხილება ამ უწყების პოზიციად ან მის კრიტიკად. ძნელია ახლა გაზრდა მსახიობს მიუთითო პროფესიულ უმწიფრობაზე, ვინაიდან ამით ნებსით თუ უნებლიეთ აღზრდის ფორმასაც იწუნებ. მან ხომ სულ ორიოდვე წლის წინ დაამთავრა თეატრალური ინსტიტუტი. თუკი ამგვარი სტატიის ავტორი ინსტიტუტის თანამშრომელია, მოგვსენებათ, რას ნიშნავს მისთვის ამ პოზიციის გამონატვა. ანდა სხვა მაგალითი: ახლა ძალზე მწვავედ წამოიჭრა საერთოდ ქართული თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკის საკითხი. ეს არის ჩვენი სათეატრო ცხოვრების აქილევსის ქუსლი. თეატრის სალიტერატურო ნაწილის თანამშრომელსა თუ კულტურის სამინისტროს მუშაკს გაუჭირდება ამ თვალსაზრისით პირუთვნელი აზრის გამოთქმა, ამით ხომ იგი საკუთარი საქმიანობის ნაკლსაც წარმოაჩენს. კიდევ უფრო გართულებულია კრიტიკოსის მდგომარეობა, როცა მისი პოზიცია საერთოდ, ან კონკრეტულად რომელიმე სპექტაკლის შეფასებისას, არ ემთხვევა ხელმძღვანელობის აზრს. როდესაც საზოგადოებას საპირისპირო მოსაზრებათა არსებობის კულტურა არა აქვს, ხოლო ხელმძღვანელობა თავის მრწამსსა თუ პრესტიჟს საგულდაგულოდ უფრთხილდება, კრიტიკოსი შერისხული ხდება. ათასგვარი ობსტრუქციისა თუ დევნის ობიექტი ხდება „ურჩი“ თანამშრომელი და იგი დაწესებულებაში ძალზე შეზღუდული უფლებებით სარგებლობს. მით უფრო მაშინ, როდესაც იქ გაფეტოვებულია ხელმძღვანელის ნება და იგი განუსაზღვრელი უფლებებით სარგებლობს.

ახლა ისიც გასათვალისწინებელია: ბეჭდვით ორგანოსთან ყოველ კრიტიკოსს გაადვილებული არა აქვს ურთიერთობა. ამ თვალსაზრისით ამჟამად პირადლ ჩემთვის ძალზე კეთილისმყოფელი ატმოსფეროა შექმნილი ყოველ რედაქციაში, სადაც ვთანამშრომლობ. მადლობის მეტი არა მეტქმის რა! თუ რაიმე გაუგებრობას ჰქონდა ადგილი, იგი დროთა ვითარებაში უმტკივნეულოდ მოწესრიგდა. მაგრამ ხომ არსებობს ამ ასპექტითაც გარკვეული წინააღმდეგობა. ესეც ართულებს კრიტიკოსის მოღვაწეობას.

ამას დაუმატოთ ისიც, როგორ მტკივნეულად განიცდიან სცენის მსახურნი კრიტიკას. ეს ბუნებრივია, ადამიანურად სრული-

ად გასაგებიც. მაგრამ ხომ უნდა არსებობდეს რაღაც ფორმა, კრიტიკის მოსმენის კულტურა. ხშირად გვლალატობს ეს კულტურა. შეცდომისაგან არავინაა დაზღვეული, არც რეცენზენტი. სპექტაკლის, რეჟისორის, მსახიობის ან სხვათა ნამუშევრის შეფასებისას ხშირია ურთიერთგამორიცხავ მოსახერხებელთა არსებობაც კი. თუკი რეჟისორები და მსახიობები ასეთი მოსაწყობიანთა და სიამოვნებით ისმენენ ხობტას (ოშვიათა და მაინც სრულიად დაუმსახურებელ ხობტასაც), ზოგჯერ მაინც მოისმინონ კრიტიკული შეფასებაც! იქნებ რაიმე სასიკეთოს წააწყდნენ, თუკი შეეცდებიან მშვიდად წაიკითხონ სტატია და ჩაუყვირდნენ ავტორის მოსაზრებებს. ხშირად კრიტიკოსის შეურაცხყოფასაც არ ერიდებიან, ის კი ავიწყდებათ, რომ ასეთ დროს უწინარესად საკუთარ ჭეშმარიტ ბუნებას ავლენენ.

რა თქმა უნდა, რეცენზენტთან არც კამათია გამორიცხული. სრულიად ბუნებრივი და მისაღები ფორმაა უბასუხო კრიტიკოსს, დაიცვა საკუთარი მრწამსი. მაგრამ ასეთ დროს ზრდილობის ნორმათა დარღვევა არ უნდა ხდებოდეს. ახლა კი არცთუ იშვიათია, როცა რეჟისორი, მსახიობი ან დრამატურგი ისე კარგავს წონასწორობას, რომ კამათის დაუშვებელი ზოგბით, შეურაცხყოფითა და მუქართაც ცდილობს თავს დაესხას მოწინააღმდეგეს. კრიტიკოსმა კი უნდა გაუძლოს ამგვარ შემოტევას და ისიც უნდა მოახერხოს, რომ იმავე გაგულისებული მოკამათის მორიგი ნამუშევრის შეფასებისას აბსოლუტურად განთავისუფლდეს მიყენებული ტყვილისაგან. კრიტიკოსიც ადამიანია და ისიც არაა თავისუფალი ადამიანური სისუსტისაგან. სრულიადაც არ მსურს კრიტიკოსები უცოდველი კრავის სახით წარმოვადგინო. არაერთი სუბიექტური, ტენდენციური, ნახევარი სიმართლის შემცველი სტატია დაწერილა ჩვენში. დაუმსახურებლად გაკრიტიკებულან ან პირიქით, მეტისმეტი ქებით დაჭილდობებულან რეჟისორებიცა და მსახიობებიც. ვერც რეცენზენტს მოუზომავს სათქმელი და ზოგჯერ ტაქტის გარძნობაც დასხტომია ხელიდან. მაგრამ მაინც პირუთენელი, პრინციპული კრიტიკოსი უფროა ჩვენში შერისხული, რადგანაც სიმართლის თქმას წლების მანძილზე ტაბუ ჰქონდა დადებული, რაც ამბიციების გავრ-

დას უწყობდა ხელს. თანაც ძნელია დაჯერებულ შემოქმედთან კამათი იქონი ფაქტია, რომ ჩვენში ადამიანთა ურთიერთობის სახეობაში უფრო მონოლოგის ფორმაა გავრცელებული, ვიდრე დიალოგისა. ესეც კიდევ ერთი წინააღმდეგობა გახლავთ.

კრიტიკოსის მოღვაწეობის კიდევ ერთი ფორმაა სპექტაკლის საჯარო განხილვა. თუკი პრესის ფურცლებზე ფორმათა რაოდენობით შეზღუდულია სპეციალისტი, ამგვარი განხილვების დროს უფრო ღრმად და საფუძვლიანად ხდება სპექტაკლის ანალიზი. მაგრამ თეატრთან ურთიერთობის ამ სახეობის განვითარებაც გართულებულია, ვინაიდან სპეციალისტთა უმეტესობა სხვადასხვა მიზეზით გაურბის ასეთ თავყრილობებს. ზოგი მოუცვლელი მიზეზით, სხვანი კი უსიამოვნებას ერიდებიან. ფაქტია, რომ ცნობილი კრიტიკოსები მრავალმხრივ არიან დატვირთული საზოგადო საქმიანობით, თანამედრობით, გამომცემლობათა დაკვეთებით თუ სამეცნიერო მოღვაწეობით და ვეღარ იცლიან აღნიშნულ ღონისძიებებში მონაწილეობისათვის. თანაც ძალზე მცირეა მატერიალური ანაზღაურება, რაც არანაირად არ ახდენს გაწეული შრომის, დროის, ენერჯის, ნერვიულობის კომპენსაციას. დადგა დრო, რომ ვიფიქროთ ახალგაზრდა სპეციალისტთა მოზიდვასა და დაინტერესებაზე. დღის წესრიგში დადგა ახალი თაობის კრიტიკოსთა დასაქმება და მათი აქტიურობის მაქსიმალური გავრცელისათვის ზრუნვა.

სათეატრო კრიტიკოსთა უმეტესობა ნაკლებად ეცნობა და აფასებს სარაიონო და საქალაქო თეატრების ცხოვრებასაც. ამ მხრივ უკანასკნელ ხანს საქმე საგრძნობლად გამოსწორდა. მხედველობაში მაქვს რესპუბლიკური ფესტივალები და დათვალიერებები. ასეთი სათეატრო ფორუმები უთუოდ ხელს უწყობენ სათეატრო კრიტიკოსთა აქტიურობასაც. ამ პერიოდში პრესაც დიდ ინტერესს იჩენს და სავაზეთო თუ საჟურნალო სტატიებიც უფრო მრავლად იბეჭდება. მაგრამ კრიტიკოსი რომ თავისუფალი შემოქმედი იყოს, ძირითადი სამუშაოთი რომ არ იყოს დაკავებული, იგი ინტენსიურად ითანამშრომლებს თეატრებთან, სისტემატურად დაწერს და გამოაქვეყნებს სტატიებს, განიხილავს სპექტაკლებს. ეს

გახდება მისი ძირითადი და უმთავრესი საქმიანობა.

როგორც ჩვენი სათეატრო ცხოვრების რეალობა გვიდასტურებს, სარაიონო და საქალაქო სცენის ხელოვნება კი არა, თბილისის თეატრების სპექტაკლების უმეტესობაც კი შეფასების გარეშე რჩება. ამასთანავე ჭეროვნად არ არის შესწავლილი და გაშუქებული მიმდინარე სათეატრო პროცესები, სათანადოდ არ არის განცნობიერებული და გაანალიზებული მომძლავრებული სათეატრო ტენდენციები. ძალზე ბევრი სამუშაო დაუგროვდა თეატრმცოდნეობას და, რაღა თქმა უნდა, ნაკლებად იცლის რეცენზიები-სათვის.

საგულისხმოა ერთი ისტორიული ფაქტი: თანმიმდევრული და სისტემატურად მოქმედი სათეატრო კრიტიკა შეიქმნა მაშინ, როდესაც ჰამბურგის დრამატულმა თეატრმა ლესინგი მოიწვია თანაშრომლობისათვის. თეატრმა გადადგა თავდაპირველი ნაბიჯი, რადგანაც ესმოდა რა მნიშვნელობისაა კრიტიკოსის „უცხო თვალი“ შემოქმედებითი სრულყოფისათვის. რა ნაყოფიც გამოიღო თეატრისა და კრიტიკოსის ამ ურთიერთობამ, ყველასთვის ცნობილია. სპექტაკლების შეფასება რეგულარულად ხდებოდა (ასე შეიქმნა ლესინგის ნაშრომი „ჰამბურგის დრამატურგია“). უცხოეთში ახლაც სპეციალისტი-კრიტიკოსის შეფასებას, შესაძლოა, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება სპექტაკლის პოპულარობისათვის. სხვადასხვა ქვეყანაში არსებობენ კრიტიკოსები, რომლებიც მხოლოდ სპექტაკლების რეცენზირებით არიან დაკავებულნი და მეტად დახელოვნებულნიც ამ საკითხში. პრემიერის მეორე დღეს უკვე იბეჭდება სპეციალისტის მოსაზრება. მართალია, მასში არ არის საგულდაგულო ანალიზი, მაგრამ მოვლენის შეფასება ძალზე ზუსტადაა აღნიშნული. ჩვენში კი აღმოჩნდა, რომ სათეატრო კრიტიკა თეატრმცოდნეთა დამატებითი, მეორედ საქმიანობად იქცა. ხოლო თუკი ადამიანის შრომა თანმიმდევრული, სისტემატურ ხასიათს არ ატარებს, თუკი იგი ძირითადად არ არის ამგვარი მოღვაწეობით დასაქმებული, თუკი კონკრეტული გარჯა მას მატერიალურად არ უზრუნველყოფს, თუკი სპეციალისტი მხოლოდ მოცალეობის ქვამს ქმნის პროდუქციას, ეს საქმიანობა მისი პროფე-

სია არ არის. ე. ი. სათეატრო კრიტიკა ჩვენი პროფესია არ ყოფილა, იგი მხოლოდ ჰობის წარმოადგენს. და ჩვენც მოყვარულთა კრიტიკას ვქმნით (როგორც სცენის მოყვარენი მათი ძირითადი სამუშაოს შემდეგ სპექტაკლის შესაქმნელად იცილიან და მსახიობობა მათი პროფესია არ გახლავთ). ზემოხსენებულ მიზეზთა შემწეობით ეს არც გავემტყუნება. ამ ვითარების გათვალისწინებით კი საყვედური კრიტიკოსთა ინერტულობისა და ნაკლებად კომპეტენტურობის თაობაზე, საძირკველშივე მდარია. რანაირად შეიძლება მოსთხოვო ადამიანს დახელოვნება და ინტენსიური გარჯა იმ სფეროში, რომელიც მის პროფესიას არ წარმოადგენს?! ასეთი პროფესია — სათეატრო კრიტიკოსი, სათეატრო პროცესების მიმომხილველი ჩვენ არ გვაქვს და ამდენად პრეტენზიების წაყენებაც უსაფუძვლოა.

თუკი გვინდა გვქონდეს თანმიმდევრული კრიტიკა, და ამ საქმიანობით სისტემატურად დაკავებული სპეციალისტები, ე. ი. პროფესიონალები, თუკი გვინდა რეცენზიები და გამოკვლევები იშვიათად კი არ იწერებოდეს, არამედ გვემაზომიერად და ინტენსიურად იბეჭდებოდეს, თუკი გვსურს ვიზრუნოთ სათეატრო კრიტიკის განვითარებაზე, მის პრესტიჟსა თუ ავტორიტეტზე, თუკი გვჭამს, რომ კრიტიკამ აქტიურად უნდა ითანამშრომლოს საზოგადოებრივი თვითშეგნების ამაღლების პროცესში, ინტენსიურად გამოიკვლიოს და შეაფასოს მიმდინარე სათეატრო ტენდენციები, თუკი გვინდა თანამედროვე სცენის ოსტატთა ხელოვნებაზე შთამომავლობას ობიექტური მასალა დავუტოვოთ, უნდა შევუქმნათ კრიტიკოსებს მუშაობის პირობები, რაც შეიძლება მეტად შევეუმსუბუქოთ რთული მოცემული პირობები. მხოლოდ ამის შემდეგ იქნება შესაძლებელი ისევე მკაცრად მოგვთხოვონ შედეგი, როგორი მრისხანებითაც ახლა გვესხმინა თავს ჰასიურობისათვის.

ჩემი ფიქრით, რამდენიმე წინააღმდეგობა შედარებით ადვილი დასაძლევია. ეს გახლავთ ჰონორარის საკითხი და სპეციალისტთა თავისუფალი მოღვაწეობა. სასურველია, რომ არსებობდეს სპეციალური გაზეთი „თეატრი“. მესმის — ახლა ამაზე ოცნებაც კი ზედმეტია, მაგრამ ის კი შესაძლებელია, რომ ყოველ ბეჭდვით ორგანოს (სა-

დაც არსებობს ხელოვნების განყოფილება) ჰყავდეს თავისი სათეატრო მიმომხილველი, სპეციალისტი-კრიტიკოსი. ეს არ ნიშნავს, რომ სხვათა აზრი არ გამოქვეყნდეს. ასევე უნდა ჰყავდეს თავისი მიმომხილველი-კრიტიკოსი ტელე-რადიო მაუწყებლობასაც. როცა ფინანსური მხარე მოწესრიგებული იქნება, სპეციალისტიც მეტი პასუხისმგებლობით იმუშავებს, ვინაიდან კონკურენციაც თავის უფლებებში აღდგება. მე ჰუმბოლტ, პიროვნული ღირსებების, ნიჭისა და უნარის კონკურენციას გვულისხმობ და არა ნაცნობ-მეგობართა, ნათესავ-მოყვარეთა კეთილმოწყობით დიანტერესებულ არჩევანს.

და მაინც ვფიქრობ, რომ უპირველესად ახალგაზრდა კრიტიკოსთა აქტივობის ამაღლებისათვის გემართებს გარჯა. ისინი ენერგიით არიან აღსილნი და თავიდანვე გამოუმუშავდებათ აქტიური მოღვაწეობის უნარი. ამ მიზნის განხორციელებისათვის ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ ქართული თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სათეატრო კრიტიკის სექციასთან შეიქმნას ე. წ. ლაბორატორია-სახელოსნო. ამგვარი გაერთიანებები კარგახანია არსებობს რუსეთში, უკრაინაში, ბელორუსიაში, რუსეთის თეატრის მოღვაწეთა შორის დიდი ავტორიტეტით სარგებლობს ლაბორატორიები, რომელთაც ხელმძღვანელობენ ალექსანდრე სვობოდინი, ვერა მაქსიმოვა, რიმა კრეჩეროვა და სხვ. მაგალითად, ალექსანდრე სვობოდინის ლაბორატორიაში გაერთიანებული არიან რუსეთის სხვადასხვა რეგიონის კრიტიკის სექციის თავმჯდომარეები. ისინი დროდადრო იკრიბებიან მოსკოვსა, ან რომელიმე სხვა ქალაქში. ესწრებიან სპექტაკლებს, ხვდებიან შემოქმედებით კოლექტივებს, იხილავენ მათ ნამუშევარს. ერთხელ თბილისსაც ეწვივნენ და აქ გამართულ სხდომებზე შეხვდნენ მიხეილ თუმანიშვილს, რომებრც სტუდუის, თემურ ჩხეიძეს, ასეთი მუშაობით კრიტიკოსები არა მარტო ეცნობიან სხვადასხვა შემოქმედის ხელოვნებას, არამედ იფართოვებენ ცოდნის პორიზონტსაც. თხუთმეტი წელია, რაც ასეთი გაერთიანების აუცილებლობაზე ვლაპარაკობ, არაერთგზის გამოვსულვარ გამგეობის პლენუმებზეც, მაგრამ ვერაფრით ვერ ავიღე ჩინეთის კედელი, მით უფრო, რომ ამ მოსაზრების აშკარა მოწინააღმდეგე არავინ არის. ასეთ შემოქმე-

დებით ლაბორატორიებში ძალზე საინტერესო მუშაობა მიმდინარეობს. ალექსანდრე სვობოდინის მოწვევით რამდენჯერმე შეხვედნენ მონაწილეობა ამ შეკრებებზე და, ვფიქრობ, ჩვენი შეგვედლო ნაყოფიერად გამოგვეყენებინა მათი გამოცდილება. ჩემი ფიქრით, უკვე არსებული სახეობის გამდიდრებაც შეიძლება. ასეთი გაერთიანების სხდომებზე შესაძლებელია ახალგაზრდა სპეციალისტებმა განიხილონ სპექტაკლები, ცალკეულ სცენის ოსტატთა ნამუშევარიც შეაფასონ. ისინი შეეჩვევიან ზებრი გამოსვლებს, შეიქმნება ჩანაწერები, მომზადდება გამოსაქვეყნებლად სტატიები. თანდათან ახალგაზრდა კრიტიკოსს შემუშავდება საჯარო გამოსვლის ჩვევა, განუფიქრდება ორატორული მონაცემები, შეიძენს სითამამეს, დაბოლოს, რაც მთავარია, აუცილებელ მოთხოვნად გადაიქცევა ასეთ რთულ დარგში მოღვაწეობა.

შესაძლებელია ლაბორატორიამ სხდომები მიუძღვნას საქალაქო და სარაიონო თეატრების შემოქმედებას. ხომ ფაქტია, რომ ვერ ვახერხებთ პერიფერიული თეატრების ხელოვნების გეგმაზომიერად შესწავლასა და შეფასებას. თუკი ახალგაზრდა სპეციალისტთა ჯგუფის მიერ მათი სასცენო შემოქმედების ასახვა სისტემატიურ ხასიათს მიიღებს, ორიოდ წლის მანძილზე მიმდინარე სეზონის ამსახველი დოკუმენტიც შეიქმნება. განა ეს სასიკეთო ქმედება არ გახლავთ? მით უფრო, რომ აღნიშნულ სათეატრო კოლექტივებს ნამდვილად აკლიათ ჩვენი თანადგომა!

კრიტიკოსის ცოდნითა და თანამედროვე სათეატრო პროცესების შემეცნებითი შეიარაღება აუცილებელია, ამაზე არავინ დავობს. თუკი ქართული თეატრი ამჟამად საერთაშორისო ასპარეზზე იხვეწს დიდ ავტორიტეტს, ეს პროცესიც უთუოდ გასაზრბელია. სრულიად ნათელია, რომ თანამედროვე ქართული სასცენო შემოქმედება უნდა განიხილოდეს მსოფლიო სათეატრო პროცესების კონტექსტში. და თუ კრიტიკოსის საამისო ინფორმაცია არ ექნება, როგორღა მოახერხებს ამ რთული ასპექტის ჭეროვან შეფასებას. სათეატრო კრიტიკოსთა ფართო წრეს უნდა მიეცეს საშუალება თან ახლდეს საგასტროლო მოგზაურობაში ქართული თეატრის სხვადასხვა კოლექტივს.



ასეთი სვლით, თავად კრიტიკოსის თვალსა-  
წიერი გაფართოვდება, იგი გამდიდრდება  
მრავალმხრივი ინფორმაციით და, რაც მთა-  
ვარია, ძირფესვიანად შეისწავლის, გამოიკ-  
ვლევს, გამოავლენს ეროვნული სასცენო  
შემოქმედების თავისებურებას და მას განი-  
ხილავს მსოფლიო სათეატრო კულტურა-  
თა შეჯერების ფონზე. ეს კიდევ უფრო  
ამაღლებს ქართული სათეატრო კრიტიკუ-  
ლი აზროვნების დონეს და გაზრდის მის  
მასშტაბს. რაც უფრო მეტი კრიტიკოსი  
იქნება ჩართული ამგვარ საქმიანობაში, მით  
უფრო ძლიერი გახდება ქართული თეატრ-  
მცოდნეობითი სკოლა. ხოლო ტრადიციის,  
კვლევის მეთოდოლოგიის, სისტემატური  
შრომის, ერუდიციის, ოსტატობის გარეშე  
შეუძლებელია არსებობდეს სკოლა. ვფიქრ-  
ობ, ამ ასპექტითაც გემართებს დაფიქრე-  
ბა. იქნებ როგორმე გადავლახოთ პირადუ-  
ლი დიანტერესება და უფრო აქტიურად  
ვიზრუნოთ ამ სკოლის საბოლოო ჩამოყა-  
ლიბებაზე, მის შემდგომ განვითარებაზე,  
პერსპექტივის განჭვრეტაზე. საქმით და არა  
მხოლოდ სიტყვით გამოვხატოთ ჩვენი პატ-  
რიოტული სულისკვეთება. განათლება და  
ოსტატობა, ცოდნა და პროფესიონალიზმი  
მხოლოდ დიდის რუდუნებით მიიღწევა, ამ-  
ის გარეშე კი ფუჭი ოცნებაა მალაღმატ-  
ვრული სათეატრო კრიტიკის წარმოქმნა. და  
რომ ჩვენში არსებობს ამის ბაზა, ეს არა-  
ერთგზის წარმოჩენილა სხვადასხვა სათეატ-  
რო ფორუმზე. ქართველი თეატრმცოდნე-  
ები თამამად და ოსტატურად იცავენ ეროვნ-  
ული თეატრისა და კრიტიკის ღირსებას.

როგორც აღვნიშნე, ახლა თანამედროვე  
მსოფლიო სათეატრო პროცესების შესწავ-  
ლის გარეშე შეუძლებელია კრიტიკოსის  
მოღვაწეობა. ვაიზარდა და გაფართოვდა  
კონტაქტები კულტურის სფეროში. და თუ  
თეატრმცოდნეთა ფართო წრე არ იქნება  
ჩაბმული ამ სასიკეთო პროცესში, ჩვენ ხე-  
ლოვნურად გავადარბებთ ეროვნულ სათე-  
ატრო კრიტიკულ აზროვნებას. ამ პრობლე-  
მის გადაჭრა არაა ძნელი, ვინაიდან დამოკი-  
დებელია მხოლოდ საქართველოს კულტუ-  
რის სამინისტროსა და ქართული თეატრის  
მოღვაწეთა კავშირის ხელმძღვანელობაზე.  
რა თქმა უნდა, რესპუბლიკის ხელმძღვანე-  
ლობის მხარდაჭერა ამ კეთილშობილურ  
საქმეში უთუოდ გარანტირებული გვექნება.

როგორც ითქვა, ახლა ქართული სასცენო  
შემოქმედების შესწავლა გამდიდრებული  
უნდა იყოს ამ კონტაქტების, კულტურული  
ურთიერთშემოქმედების ასპექტითაც. სათე-  
ატრო კრიტიკოსი ამ შეხების პროცესების  
მოწმე და უშუალო დამკვირვებელი უნდა  
გახდეს, ვინაიდან ისტორიისათვის მხოლოდ  
პრაქტიკული, ცდაზე დამყარებული, ცდილ-  
დამოწმებული და მიკვლეული მოსაზრე-  
ბა გამოდგება უტყუარ საბუთად. რად-  
განაც სასცენო შემოქმედება ეფემერუ-  
ლია, მყურებელსა და სცენის ურთიერ-  
ობის პროცესის ჭეროვანი კვლევაც ექ-  
ვემდებარება მხოლოდ უშუალო დაკვირვე-  
ბასა და თანამონაწილეობას. ასეთი პრაქტი-  
კული „დოკუმენტი“ შეიარაღებული კრი-  
ტიკოსი სიღრმისეული წვდომით განიხი-  
ლავს კულტურათა ურთიერთშეხებისა თუ  
ურთიერთშეგების პროცესებს. ამ ასპექტ-  
ტის საგულდაგულ დაკვირვება-გაშუქება  
კიდევ უფრო გამდიდრებს თანამედროვე  
ქართული თეატრის მეცნიერულ შესწავ-  
ლას, და შთამომავლობას კი საბუთიანი გა-  
მოკვლევა დარჩება. ასე შეივსება ქართული  
თეატრის ისტორიაც.

ქართული თეატრის საკავშირო მასშტა-  
ბით მოგზაურობაც შესასწავლია. აქაც იგი-  
ვე ფაქტთან გვაქვს საქმე. მხოლოდ ამ  
პროცესის თანამონაწილეობა შეაძლებო-  
ნებს კრიტიკოსს საბუთიანად ასახოს  
კულტურათა ურთიერთშემოქმედების რთული  
ასპექტი. ესეც მხოლოდ გამდიდრებს თა-  
ვად კრიტიკოსს, თეატრსაც საფუძვლიანი  
გამოკვლევა ექნება ხელთ და ქართული თე-  
ატრის ისტორიაც მოიგებს ამით. ისტორიას  
ხომ მაინც თეატრმცოდნეები ქმნიან, ხომ  
უნდა ვიზრუნოთ ამ ნაშრომის სიღრმესა,  
საბუთიანობასა და მასშტაბზე.

რა თქმა უნდა, ცალკეულ თეატრმცოდნე-  
ებს საშუალება აქვთ ამ პროცესების და-  
კვირვებულთა კვლევისა. შეიქმნა კიდევ რამ-  
დენიმე ასეთი სახის სტატია თუ წიგნი. მაგრამ  
ვთვლი, რომ გეგმაზომიერად, თანამიმდევ-  
რულად და მრავალი სპეციალისტის მონა-  
წილეობით უნდა შეიქმნას ასეთი გამოკ-  
ვლევები.

ახლა საკავშირო თეატრის მოღვაწეთა  
კავშირის თაოსნობით არაერთი სანტერე-  
სო შემოქმედებითი შეხვედრა, ფესტივალი  
თუ დათვალიერება იმართება. ქართული

თეატრის წარმომადგენლები საგულისხმო წარმატებებით მონაწილეობენ ასეთ ფორუმებში. ზოგჯერ ქართველი თეატრმოდენეებიც ესწრებიან ამ შეხვედრებს. მაგრამ აქაც გვმართებს საგულდაგულოდ შევარჩიოთ კრიტიკოსი. მან მონაწილეობა უნდა მიიღოს დისპუტებში, შემდგ კი შექმნას დოკუმენტი სტატიის ან გამოკვლევის სახით. ვასული წლების პრაქტიკამ კი დაგვარწმუნა, რომ ზოგიერთი სპეციალისტი არათუ არ მონაწილეობს ამ საჯარო გამოსვლებში, არც კი ესწრება სპექტაკლს. მას ხომ თეატრის ეს ნამუშევარი ადგილზე აქვს ნანახი. აქ სუბიექტური დამოკიდებულება, სიმპათია-ანტიპათიით ხელმძღვანელობა მხოლოდ საერთო საქმის საზიანოდ შემობრუნდება. ამის მაგალითად გამოდგება საკავშირო მეგობრობის თეატრის გახსნის ფაქტიც. სათეატრო საზოგადოებრიობისათვის ცნობილია როგორ დაესხა თავს რუსთაველის თეატრს რამდენიმე მოსკოველი კრიტიკოსი. ხომ უნდა შევეძლოთ საკავშირო მასშტაბით წარმოვაჩინოთ არა მარტო სცენის ოსტატთა ხელოვნება და დაეცვათ მათი მრწამსი, არამედ წარმოვაჩინოთ ქართული სათეატრო კრიტიკული აზროვნების დონეც. ქართული თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ხელმძღვანელობამ ეს არ მოისურვა, ან ვერ შესძლო.

1988 წლის დეკემბერში მოსკოვში ჩატარდა სათეატრო „ფესტივალი-88“. ამ შეხვედრაში მონაწილეობდნენ რეგონულ ფესტივალებზე გამარჯვებული კოლექტივები. ქართული თეატრის ღირსებას ამჯერად სოხუმის ქართული თეატრი (იყავდა სპექტაკლით „ერთი ცის ქვეშ“ (ნოდარ დუმბაძის მოთხრობების „პელაღოს“ და „ბოშების“ მიხედვით). ამ ფორუმის მონაწილეთა შორის იყვნენ კრიტიკოსები ბალტიისპირეთიდან, სომხეთიდან, შუა აზიიდან, უკრაინიდან. ზოგიერთი რესპუბლიკის სათეატრო კოლექტივები არც იყვნენ წარმოდგენილი ფესტივალზე, მაგრამ კრიტიკოსები მაინც გამოაგზავნეს თეატრის მოღვაწეთა კავშირებმა. მხოლოდ საქართველოდან არ იყო არავინ. 5 დეკემბერს გამართულ განხილვაზე სპეციალისტებმა არაერთი საგულისხმო მოსაზრება გამოთქვეს და დადებითად შეაფასეს სოხუმელთა ნამუშევარი. მეორე დღეს, როდესაც შემოქმედებითი კოლექტივი უკვე

ლინინგრადში იმყოფებოდა, სხვა სპექტაკლის თაობაზე გამართულ დისპუტზე კრიტიკოსმა ავიშვეამ ირონიულად გააკრიტიკა არა მარტო სპექტაკლის ავტორთა პოზიცია, არამედ კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენა ქართველთა ერთ-ერთი ეროვნული თვისებაც: სიკეთე, კაცობოყვარება, სხვა ერისადმი შემწყყარებლობა და თანადგომის უნარი. ხომ უნდა დაეცვა ვინმეს ჩვენი ეროვნული ღირსება თეატრის მრწამსთან ერთად! რატომ უნდა გავფიროთ სათეატრო კოლექტივი ასეთ საპასუხისმგებლო სათეატრო ფორუმზე? ასეთი შემთხვევები გამონაკლისი არ არის. ამიტომაც ვთვლი, რომ ქართული თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სამდივნომ განიხილოს საკავშირო მასშტაბის ფორუმებზე კრიტიკოსთა წარგზავნის პრობლემა. შესაძლოა, ხალხმრავალმა თავყრილობამ უფრო ობიექტურად გადაწყვიტოს ეს მნიშვნელოვანი საკითხი.

სათეატრო კრიტიკოსთა ცოდნის ჰორიზონტის გაფართოების საუკეთესო საშუალებად მიმაჩნია სტაჟირება და მივლენებები უცხოეთის სხვადასხვა ქვეყანაში. ახლა ამ პრობლემის სასიკეთოდ გადაწყვეტისათვის ყველა პირობა არსებობს, თუკი კავშირის ხელმძღვანელობა ნამდვილად დაინტერესდება კრიტიკის ბედით, პერსპექტივით. ახლა მივლენებებისა და საგანგებო დელეგაციების წევრთა შორის უმეტესად თავმჯდომარე და მდივნები არიან. იქნებ ზოგჯერ მაინც მიახიზონ სათეატრო კრიტიკაში შედარებით აქტიურად მოქმედ სპეციალისტებს პრიორიტეტი. ახლა ერთ მაგალითს დავასახელებ. კავშირის მდივანი ირინე გოცირაძე, თუ არ ვცდები, ერთ წელიწადში ორჯერ იმყოფებოდა კანადასა და მექსიკაში. ჩემთვის გაუგებარია, რატომ სარგებლობს იგი ასეთი გამორჩეული მდგომარეობით? მიღებული ინფორმაციის წყალობით იგი უკეთ დადგამს სპექტაკლს, ითამაშებს როლს თუ საინტერესო რეცენზიას დაწერს? რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, ასეთი მივლინებები იმიტომ შემოიღეს, რომ სცენის მუშაკებსა და კრიტიკოსებს მიეცეს საშუალება გააცნობიერონ მიმდინარე სათეატრო პროცესები, ამაღლონ პროფესიული დონე. კავშირის მდივნები ისედაც სარგებლობენ უამრავი პრივილეგიით და ურიგო არ იქნება, ზოგჯერ მაინც გამოიჩინონ კეთილგონი-



ებდა. კრიტიკოსებს ნამდვილად სჭირდებოდა თანადგომა, წინააღმდეგ შემთხვევაში, აღარავის მოუხდებოდა საჯარო გამოსვლებსა თუ დისპუტებში მონაწილეობა. და უფრო ზშირად შეიქმნება ისეთი უხერხული სიტუაცია, როგორც გასული წლის 21 დეკემბერს მოხდა. მხედველობაში მაქვს მარჯანიშვილელთა სპექტაკლის „მიშის“ განხილვის ფაქტი. შემოქმედებით კლექტივთან შეხვედრას სულ რამდენიმე სპეციალისტი დაესწრა, ხოლო სპექტაკლის გარჩევა მოუზადებელი აღმოჩნდა. კავშირის არც ერთ მდივანს, რომლებიც საგრძნობი პრიორიტეტით სარგებლობენ თუნდაც სხვადასხვა სათეატრო ფორუმსა თუ მივლინებებში მოგზაურობით, არ განუხილავთ მარჯანიშვილელთა ნამუშევარი. მათ კი თანამედრობითიც და პროფესიითაც ევალებათ ასეთ დისპუტებზე დასწრება და მონაწილეობის მიღება. ძნელია და მეტად საპასუხისმგებლოცაა სპექტაკლის ანალიზი, ამიტომაც ყოველმხრივ უნდა ცდილობდეს კავშირის ხელმძღვანელობა კრიტიკოსთა სტიმულირებას, ზელს უწყობდეს მათ დაოსტატებას, აქტიური მოღვაწეობის სურვილის გაღვივებას.

სათეატრო კრიტიკოსთა მოღვაწეობა სერიოზული მსჯელობის საგანი თითქმის არასოდეს გამხდარა. მით უფრო ამ უკანასკნელ ხანს. მხოლოდ საყვედურები გაისმის, რომ კრიტიკა პასიურობს და დროულად ვერ აშუქებს პრესასა ან დისპუტებზე მიმდინარე სათეატრო პროცესებს. მიზეზების მიკვლევას კი არავინ ცდილობს. უფრო მეტიც, სეზონის შემაჯამებელ პლენუმზე საერთოდ იგნორირებულია კრიტიკოსთა მოღვაწეობა. არამც თუ დაკვირვებული განსჯა, უბრალოდ არც კი ახსენებენ თუ რამ სასიკეთო გაკეთდა. ნაკლის მითითება კი საერთო ფრაზებით ამოიწურება. გასული წლის სეზონის შემაჯამებელ პლენუმზე მოხსენებით გამოვიდა კულტურის სამინისტროს სარეპერტუარო განყოფილების გამგე, თეატრმცოდნე ვაჟა ბრეგაძე. საკმაოდ უღიმღამოდ ჩატარდა პლენუმი, იგი მოუზადებელი აღმოჩნდა. მაგრამ ახლა მხოლოდ ერთ საკითხს შეეხებები. ბატონმა ვაჟამ კრიტიკოსთა მოღვაწეობა გაკვრით აღნიშნა, მხოლოდ ფაქტების კონსტატაციით შემოიფარგლა. რა თქმა უნდა, ძალზე დასანა-

ნია, რომ კოლეგების საქმიანობა სერიოზული განსჯის ობიექტად არც მან აქცია მით უფრო, რომ შარშან ჩვენში პირველად დაინერგა კრიტიკოსთა და თეატრების ურთიერთობის ახალი და ძალზე საინტერესო სახეობა. ყოველ შემოქმედებით კოლექტივზე გაპიროვნდა თეატრმცოდნე. სპეციალისტებმა საგულისხმო კონტაქტი დაამყარეს თეატრებთან, ითანამშრომლეს მათთან, ალბათ საგულდაგულოდ განიხილეს მათი ხელოვნება. განა კრიტიკოსთა საქმიანობა სეზონის სათეატრო ცხოვრების შემადგენელი ნაწილი არ არის? განა ეს ახალი ფორმა შეფასებასა და ანალიზს არ საკიროებდა? ხომ უნდა სცოდნოდეთ გამგეობის წევრებს, სცენის ოსტატებს, დამსწრე საზოგადოებას, როგორ წარიმართა ეს მუშაობა და რა შედეგს მიაღწიეს? როგორც ჩანს, კრიტიკოსები მხოლოდ მაშინ ახსენდებათ კავშირის სამდივნოს, როცა სასაყვედურო გაუჩნდებათ. ჩვენს პროფესიაში არსებული სირთულენი კი, შესაძლოა, ვაცნობიერებულეც კი არა აქვთ. იქნებ ჩვენც დავვიგროვდა მწვავე პრობლემები, სათქმელიცა და სასაყვედუროც, მაგრამ ქართული თეატრის მოღვაწეთა კავშირში თავყრილობები ახლა ძალზე იშვიათად იმართება. როგორც ჩანს, ვერ იცლიან გამგეობის პლენუმების მოწვევისათვის, რათა საჯაროდ განვიხილოთ არაერთი მტკივნეული საკითხი, რომელიც ჩვენმა სათეატრო ცხოვრებამ წამოჭრა.

ვფიქრობ, ურიგო არ იქნება თუ კავშირის ხელმძღვანელობა ერთ პლენუმს სათეატრო კრიტიკოსთა მოღვაწეობას მიუძღვნის, სადაც საგულდაგულოდ და ობიექტურად მოხდება თეატრმცოდნეების საქმიანობის შეფასება და სპეციალისტებსაც მოვეცემა საშუალება გამოთქვათ ჩვენი მოსაზრებები. სათეატრო კრიტიკას ისევე სჭირდება თანადგომა და გულისხმიერი დამოკიდებულება, როგორც სცენის ოსტატებს.

# ქართული სათეატრო კრიტიკის ზოგიერთი საკითხი

დალი მამუკაშვილი

როზმორც ცნობილია, სოციოლოგია შეისწავლის საზოგადოებისა და მისი განვითარების კანონებს. საზოგადოების განვითარების პროცესში აქტიური როლი ენიჭება ხელოვნებას, მათ შორის სათეატრო ხელოვნებას. სცენა, როგორც საზოგადოებრივი მნიშვნელობის ტრიბუნა და ხალხის სულიერი ფორმირების სკოლა, განსაკუთრებულ როლს თამაშობდა ადამიანთა თანაცხოვრების ფორმირების რთულ პროცესში. ამჟამად საზოგადოებრივი ცხოვრების აქტივობის პერიოდში საგულისხმოდ გამოიკვეთა თეატრის განმანათლებლური და მეტრძოლი პათოსის მასშტაბის გაზრდის საკითხი. და რადგანაც სათეატრო ხელოვნება შეიძლება განვიხილოთ, როგორც საზოგადოების განვითარების ერთ-ერთი საშუალება, ამიტომაც ახლა ძალზე აქტუალურია სასცენო შემოქმედების სოციოლოგიური გამოკვლევა.

საზოგადოებრივი ცხოვრების მთლიანი დინებისაგან დამოუკიდებლად არ არსებობს არც ერთი სათეატრო მოვლენა და არც მისი შეფასება. ამიტომაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მიმდინარე სათეატრო პროცესების კვლევას და კონკრეტულად სპეციალისტთა მიერ სპექტაკლის შეფასებას.

ამა თუ იმ სპექტაკლის თაობაზე კრიტიკოსის მსჯელობა არ შემოიფარგლება კალენდარული დღით, იგი საგულისხმო დოკუმენტია, რომელიც გარკვეულ წარმოდგენას შეუქმნის შთამომავლობას გარდასულ დღეთა სასცენო შემოქმედებაზე. ამიტომაც გაზრდილია კრიტიკოსის როლი სასცენო ხელოვნების მიღწევებისა თუ ნაკლის წარმოჩენაში. სპექტაკლის შეფასება პროფესიონალი კრიტიკოსის მოვალეობაა, რადგანაც იგი თანამედროვე თეატრალური ცხოვრების აქტიური მონაწილეა.

ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ვარჩიე ქართველი თეატრმცოდნეების მოღვაწეობის წარმოჩენა, რათა შეიქმნას რეალური სურათი სპეციალისტთა მიერ გაწეული მუშაობისა. შემოვიფარგლე მხოლოდ 1980—1988 წლებით. თეატრმცოდნეთა მოღვაწეობა, როგორც ცნობილია, ითვალისწინებს თეატრის ისტორიის შესწავლას, თეორიული ნაწარმოების შექმნას, სასცენო შემოქმედების სხვადასხვა საკითხისადმი მიძღვნილ გამოკვლევებს. ამჟამად მხოლოდ სპექტაკლის რეცენზირების პრობლემას ვიკვლივ. ამასთანავე აღვნიშნავ, რომ ავირჩიე რესპუბლიკური ჟურნალ-გაზეთებიდან 11 ორგანო — 6 გაზეთი და 5 ჟურნალი. გაზეთები: „კომუნისტი“, „ახალგაზრდა კომუნისტი“, „სახალხო განათლება“, „ლიტერატურული საქართველო“, „სოფლის ცხოვრება“.

ჟურნალები: „საბჭოთა ხელოვნება“, „თეატრალური მოამბე“, „დროშა“, „ცისკარი“, „მნათობი“.

1980-1988 წ. წ. დასახელებულ 6 გაზეთსა და 5 ჟურნალში რეცენზიების ავტორია 45 თეატრმცოდნე. მიმდინარე გამოკვლევა ეხება მხოლოდ სპეციალისტთა, თეატრმცოდნეთა კრიტიკულ წერილებს.

ახლა ვნახოთ როგორ გამოიყურება სათეატრო კრიტიკოსთა მოღვაწეობა ცალკეული ჟურნალ-გაზეთების ფურცლებზე.

ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ 43 რეცენზია დაიბეჭდა. აქედან 29 რეცენზია თეატრმცოდნეებს ეკუთვნით. აქტიურნი იყვნენ:

1. ნ. გურაბანიძე — 2
2. ნ. არველაძე — 2
3. ე. გალუსტოვა — 2

ჟურნალ „თეატრალური მოამბეში“ დაიბეჭდა 48 რეცენზია. 32 თეატრმცოდნეს ეკუთვნის. აქტიურნი იყვნენ:

1. მ. ბუზუკაშვილი — 3
2. ვ. კიკნაძე — 3
3. ნ. მაჭავარიანი — 3

ჟურნალ „დროშაში“ დაიბეჭდა 2 რეცენზია. ერთი ეკუთვნის თეატრმცოდნე ნ. გურაბანიძეს.

ჟურნალ „ცისკარში“ 2 რეცენზია დაიბეჭდილი. ერთი ეკუთვნის თეატრმცოდნე დ. მუმლაძეს.

გაზეთ „თბილისში“ დაიბეჭდა 42 რეცენზია. აქედან 18 სპეციალისტთა მიერ არის დაწერილი. ყველაზე აქტიურნი იყვნენ:

1. ზ. ბახტაძე — 5
2. ნ. არველაძე — 4

გაზეთ „კომუნისტში“ დაიბეჭდა 33 რეცენზია. 26 რეცენზიის ავტორია სათეატრო კრიტიკოსი. ყველაზე აქტიურნი იყვნენ:

1. ნ. გურაბანიძე — 5
2. ნ. ლვინფაძე — 4
3. ვ. ძიგუა — 3

გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტში“ სულ დაიბეჭდა 27 რეცენზია. აქედან 14 თეატრმცოდნისაა. აქტიურნი იყვნენ:

1. მ. კობახიძე — 4
2. ა. ჭავჭავაძე — 4

გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“ დაიბეჭდა 30 რეცენზია. მათგან 13 რეცენზიის ავტორია თეატრმცოდნე. ყველაზე აქტიურნი იყვნენ:

1. ნ. არველაძე — 6
2. ვ. კიკნაძე — 3

გაზეთ „სახალხო განათლებაში“ დაიბეჭდა 6 რეცენზია. ერთი ეკუთვნის თეატრმცოდნე ლელა წიფურიას.

როგორც ვხედავთ, ამ პერიოდში ყველაზე აქტიურად რეცენზიებს ბეჭ-დადნენ გაზეთები: „კომუნისტი“, „ლიტერატურული საქართველო“, „თბი-ლისი“. ყურნალები: „თეატრალური მოამბე“, „საბჭოთა ხელოვნება“. რო-გორც ირკვევა, ყველაზე აქტიური ორგანოა „თეატრალური მოამბე“ — 31 რეცენზია — და „საბჭოთა ხელოვნება“ — 28 რეცენზია.

არსებული მიმოხილვიდან აგრეთვე ნათლად ჩანს, რომ აქტიურად მოლ-ვაწე თეატრმცოდნენი არიან:

1. ნ. არველაძე — 12 რეცენზია
2. ნ. გურაბანიძე — 9
3. ვ. კიკნაძე — 7
4. მ. კობახიძე — 7
5. ზ. ჭახტაძე — 6
6. ნ. ღვინევაძე — 6
7. მ. ბუზუკაშვილი — 6
8. ე. გუგუშვილი — 5

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ დღიდან დაარსებისა თეატრალური ინსტიტუტი დაამთავრა 245 თეატრმცოდნემ. უკანასკნელი გამოშვება 14 თეატრმცოდნე, რომელთაც სულ ახლახან მიიღეს დიპლომები.

ამჟამად ქართულ თეატრალურ კრიტიკას აქტიურად ემსახურება 20 თეატრმცოდნე, რომელსაც 1980—88 წ. წ. ორ რეცენზიაზე მეტი აქვს გა-მოქვეყნებული. დანარჩენ 25 თეატრმცოდნეს აქვს დაბეჭდილი მხოლოდ თი-თო რეცენზია. თუ გავითვალისწინებთ კურსდამთავრებულ თეატრმცოდნეთა რაოდენობას (245), გამოდის, რომ 200 თეატრმცოდნე იშვიათად ან სულ არ მოღვაწეობს სათეატრო კრიტიკული ჯროვნების განვითარების პროცესში.

ობიექტურმა სურათმა თვალნათლივ დაგვანახა, რომ ძალზე რთულია და საპასუხისმგებლოც ამ დარგში მოღვაწეობა. აქტიურ კრიტიკოსთა რიც-ხობრივი ზრდა დიდ მნიშვნელობას იძენს თანამედროვე ქართული სასცენო ხე-ლოვნების შესწავლა-გამოკვლევაში.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ დასახელებულ 5 დრამატულ თეატრში: შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი, კოტე მარჯა-ნიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი, სანდრო აბმეტე-ლის სახელობის, მეტეხის სახელმწიფო ახალგაზრდული თეატრ-სტუდია, კინომსახიობის თეატრი ამავე პერიოდში შეიქმნა 80 ახალი წარმოდგენა, ნა-თელი ხდება, რომ მათი უმრავლესობა საერთოდ შეფასების გარეშე რჩება. ამდენად, აუცილებლობას წარმოადგენს სათეატრო კრიტიკოსთა მოღვაწეო-ბის მასშტაბის გაზრდა.



# „აზროვნებისა და ნებისუფროს კრთვების გაღწევისათვის პირველი ლიტერატურული ტრაქტატი მარკსნიშვილისაჲს „ჰამლეტი“

ლია გუგუნიანი

საბჭოთა შექსპირლოგიაში და თეატრში განმტკიცდა „ძლიერი“ ჰამლეტის კონცეფცია. იგი გამომუშავდა „სუსტი“ ჰამლეტის თეორიასთან ბრძოლაში, რაც ფართოდ გავრცელდა მე-19 საუკუნეში. ამ თეორიის თანახმად ჰამლეტი გაგებული იყო როგორც ბუნებით უნებისყოფო ადამიანი, რომელიც უძლურია აქტიური მოქმედებისათვის.

ჰამლეტის უნებისყოფობის კონცეფციას დასაბამი მისცა არასწორად გაგებულმა გოეთეს მოსაზრებამ ჰამლეტის უმოქმედობაზე.

«...Мне ясно, что хотел изобразить Шекспир: великое деяние, возложенное на душу, которой деяние это не под силу»<sup>1</sup>.

იდეალისტმა თეორეტიკოსებმა ცალმხრივად განავითარეს და უკიდურესობამდე მიიყვანეს გოეთეს შეხედულება ჰამლეტის სისუსტეზე და ჰამლეტს თავს მოახვიეს ათასგვარი რეაქციული თვალსაზრისი, შეზღუდეს მისი ხასიათი და დაუკარგეს ტრაგიკული გმირის თვისებები. ზოგიერთი მათგანი ისე შორსაც წაივდა, რომ ჰუმანიტი გმირი კაცთმომძულედ გამოაცხადა. ყურადღების გარეშე დატოვეს გოეთეს შეხედულებების პროგრესული მხარეები. იგივე რომანში, სადაც გოეთე ლაპარაკობს ჰამლეტის უმოქმედობაზე, ჰამლეტი დახასიათებულია როგორც სულიერად მტკიცე და დიდებულ სული:

«Когда заучивал наизусть самые сильные места, монологи и те выступления, где получают простор душевная крепость, величие духа, где живой, взволнованный дух изливается в прочувственных выражениях...»<sup>2</sup>.

ჰამლეტის უნებისყოფობის კონცეფცია ყველაზე უფრო გამოკვეთა გერმანელმა შექსპირლოგმა გერგენუსმა თავის ნაშრომში „ჰამლეტი“, რომელიც, სხვათა შორის, ქართულ პრესაშიც დაიბეჭდა. გერგენიუსის აზრით, ჰამლეტი „გაუბედავია და მოკლებული მოქმედების ნიჭს“<sup>3</sup>.

არც ძლიერი ჰამლეტის თეორია დაზღვეული შეცდომებისაგან. აქაც თიშავენ ერთმანეთისაგან გონებასა და ნებისყოფას. ზოგიერთი მკვლევარი ამტკიცებს ჰამლეტის აქტიუობას, მაგრამ თავის კონცეფციას ვერ ასაბუთებს და ისევ უმოქმედობის ახსნამდის მიდის მისი მტკიცება.

მაგალითად, ამერიკელი მკვლევარი ჰედზონი ჰამლეტის ნებისყოფას სრულიად სხვაგვარ ახსნას აძლევს:

„ჰამლეტი არის დიდი ნებისყოფის ადამიანი, მაგრამ მისი ნებისყოფა მიმართულია არა მოქმედებისაკენ, არამედ აზროვნებისაკენ“<sup>4</sup>.

ინგლისელი პოეტი და კრიტიკოსი კოლრიჯი ჰამლეტის გაუბედაობას ხსნიდა აზროვნებისადმი მიდრეკილებით. ჰამლეტის აქტიუობა, მისი აზრით, გონების სფეროთი იფარგლება:

„We see a great, an almost enormous, intellectual activity, and a proportionate aversion to real action“.<sup>5</sup>

„იგი ხასიათდება დიდი, თითქმის სასწაულებრივი ინტელექტუალური აქტივობით და ასეთივე ძალით ზიზღი აქვს რეალური მოქმედებისადმი“.

რენესანსის ეპოქისათვის არ არის დამახასიათებელი გონებისა და გრძნობის გათიშვა. ეს მოხდა მე-17 საუკუნეში. კლასიციზმმა აღიარა გონების უპირატესობა.

კანტის თვალსაზრისით, კემშიარბედ მხატვრული არის ის, რაც გონებას ემყარება. „კლასიციზმში მხატვრული შემოქმედლება მკაცრად რეგლამენტირებული იყო. ამ მხრივ, უწინარეს ყოვლისა, საყურადღებოა მისი მოთხოვნა იმის შესახებ, რომ მწერალს მხოლოდ გონების კარნახით ეწერა, რაც გრძნობად შემეცნებას გამოირიცხავდა მხატვრული შემოქმედების პროცესიდან... გმირის ჩვენების დროს საკმაო სისრულით არ წარმოსახავს მის ურთიერთობას გარემომცველ სინამდვილესთან და პერსონაჟს მხოლოდ ხასიათის ერთი ძირითადი ნიშნის მიხედვით წარმოგვიდგენს.“<sup>6</sup>

ზოგიერთი კრიტიკოსი კლასიციზმის თვალთახედვით მიუდგა ჰამლეტს და ყურადღება გამამხვილა მის გონებაზე.

არაფერია საკვირველი, ჰამლეტი რომ „ფილოსოფიის მეფედ“ იწოდებოდეს, ოღონდ ჰამლეტის აზროვნება, გარდა იმისა, რომ გრძნობას არაა მოწყვეტილი, სრულიად ახალ შინაარსს შეიცავს. აზროვნება ჰამლეტში პასიურობას კი არ იწვევს, კი არ აღუწებს მას, არამედ სამყაროს შემეცნებისაკენ უბიძგებს, მის შესაცვლელად აქტიური ჩარევისაკენ, რათა „ნაღრძობი საუკუნე“ კალაპოტში ჩააყენოს. ჰამლეტის ხასიათის საიდუმლო აზროვნებისადმი მიდრეკილებაში კი არ იმალება, არამედ აზროვნების შინაარსში. მისი მისია უბრალო ჯაგის ამოყრით არ იფარგლება. იგი იმდენად უშეელებელია, რომ მოცემულ ეტაპზე გმირისათვის ამის შესრულება შეუძლებელია. ამაშია ჰამლეტის ყოყმანის მიზეზი და არა მის პირად ხასიათში — უძლურობაში.

ჰამლეტის აქტივობისა თუ პასიურობის საკითხი მწერლის ეპოქით უნდა აიხსნას. დასავლეთის რენესანსმა სრულყოფილი ადამიანის იდეა წამოაყენა. გააღმერთა გონე-

ბა, რაც რელიგიური დოგმებით დამკვირვებული იყო და თავისუფალი აზროვნება იქადაგა. გასაქანი მისცა ადამიანის ნებისუფობა.

სრულყოფილი ადამიანის იდეალი უშა საუკუნეებში უკვე ჰქონდა განვითარებული შ. რუსთაველს თავის პოემა „ვეფხისტყაოსანში“, სადაც, ამქვეყნიურ სამყაროში ადამიანის ადგილი და ხვედრი რენესანსულად არის გადაწყვეტილი.<sup>7</sup>

„პარმონიულად შეზავებული პიროვნება, რომელსაც გონების გვერდით და მისგან განუყრელად ნებისყოფაც მტკიცედ განვითარება, — ასეთია ჰუმანიტური ამოცანა ადამიანის აღზრდისა, რომელსაც შეხარის პრაგრესულ-კლასობრივი ძალების იდეოლოგია XII-XIII საუკუნეთა მიჯნაზე საქართველოში შოთა რუსთაველი.“<sup>8</sup>

რენესანსულად გაღმერთებულ ადამიანის გონებისა და მტკიცე ნებისყოფის გაგებაზე ორ დიდ ჰუმანისტს რუსთაველსა და შექსპირს თანმხვედრი შეხედულებები აქვთ გამოთქმული. ამიტომ პარალელებს გავვლებთ „ვეფხისტყაოსანთან“, რაც იმის საბუთად გამოგვადგება, რომ ტრაგიკული გმირის — ჰამლეტის აქტივობა-პასიურობის გაგებისათვის საქართველოში დიდი ხნის ლიტერატურული ტრადიცია გავაჩნია.

შექსპირი აღმერთებს ადამიანის გონებას, ამკობს ეპითეტებით: „sovereign“ (უმაღლესი), „noble“ (ჩინებული), „god-like“ (ღმერთისდარი) და სხვა.<sup>9</sup>

შექსპირისათვის გონიერება არის ადამიანის ძირითადი სამკაული, სიმდიდრე. ჰამლეტი ეუბნება ჰორაციოს: „შენი სიმდიდრე არის შენივე გონიერება“. (III, 2)

ჰამლეტის წარმოდგენაში ადამიანი „მშვენიერი ზღოვნებაა“, „კჳუთი დიდებულო“, „საქმით სწორი ანგელოზისა, გონიერებით ღვთისა“.

მაგრამ ამ ღვთაებრივ გონიერებას, ჰამლეტის მტკიცებით, კარგი გამოყენება სჭირდება. წინააღმდეგ შემთხვევაში ის უქმია.

რა არის კაცი, თუ იგი თავის კმაყოფილებას ქამას და ძილში პოვენს მხოლოდ? მხეცია, სხვა რა? ვინც მოვანიჳა კჳა-გონების შორს-მხედველობა, ჩაგვახედვინა ჩვენს წარსულსა და მომავალში — ის არ მოგვემდა ამ ღვთაებრივს ნიჳიერებას, თუ ხასარგებლოდ მოხმარებას ვერ შევიძლებდით. (IV, 4)



რუსთაველის აზრით, გონება ადამიანის პირველი შემწეა. იგი დაეხმარება ძნელ ვითარებაში, თუ კაცი მას დინჯი აზროვნებით გამოიყენებს.

„რა მიხიბრდებ, მაშინ უნდა გონებანი გონიერსა“ (1191)

„ხამხ, თუ კაცმან გონიერმან ძნელი საქმე გამოიგოს, და არ ხიწყნარე გონებისა მოიძულოს, მოძაგოს“ (815)

„სჭობს გამორჩევა, აზრობა საქმისა დახავჯინისა“ (868)

„ახი ათასა აქობებს, თუ გამორჩევით მჭმნელია“ (1898)

ჰამლეტისათვის ის არის იდეალური ადამიანი, ვისაც გონება გრძნობასთან აქვს შეზავებული, ვისაც ძალა შესწევს გულისს-თქმას არ აწყვეს, ერთნაირად უტყუროს გასაჭირსა და სიამეს. ე. ი. მთლიანობაში აღიქვას სამყარო. ჰამლეტისათვის ასეთი სრულყოფილი ადამიანის იდეალია ჰორაციო, რომელსაც შემდეგნაირად ხასიათებს:

„იმახ აქეთ, რაც ჩემმა გულმა თავისუფლება მოიპოვა კაცთა გარჩევისა, შენ მიგითვისა და დაგბეძდა თავისის ბეძდით, შენ, ვისაც ბევრი გიტანჯნია, მაგრამ არ იმჩნევ: არ იმჩნევ არცა ბედის-წყრომას, არც მის წყალობას და ორივესთვის თანაბრობით მადლობას სწირავ. ნეტავი იმახ, ვინც აგრეა შეზავებული გრძნობით, გონებით; ვინც ხაყრავად ბედს არ მხახურებს და იმის თითებს არ აყოლებს თავის გულის-თქმას“. (111,2)

რუსთაველის აზრით, ყველა კაცი არ არის ადამიანი.

„კაცი არ ყველა სწორია, დიდი ძეს კაცის კაცამდის“

ნამდვილი ადამიანობის მისაღწევად საჭიროა გრძნობა და გონება ერთად იყოს დაკავშირებული.

გული, ცნობა და გონება ერთმანეთზედა ჰკილიან; რა გული წავა, იცავა წავლენ და მიხეც მიდიან“ (848)

ეს სამი ელემენტი თუ აქვს ადამიანს, ის შეიძლება ჩაითვალოს სრულყოფილ ადამიანად, „ბრძენად“. მაგრამ ცოდნას, გონებას ფასი არა აქვს, თუ ცხოვრებაში არ გამოიყენე.

„არას არგებს სწავლულობა, თუ არა იქმ ბრძენთა თქმულსა. და არ იზმარებ, რას ხელსა მხდი ხაუნჯისა დაფარულსა“ (1191)

მაგრამ ესეც არ არის საკმარისი სრულყოფილების მისაღწევად. კიდევ საჭიროა ადამიანი ფლობდეს თავის გულის თქმას.

„მომეც დათმობა ხურვილითა, მფლობელი გულის თქმათა“

ამისთვის კი გონიერებასა და ცოდნასთან ერთად მას ესაჭიროება ნებისყოფის გამოუმუშავება, „ჭირის გაძლება“.

ჰამლეტი დედასთან სცენაში ამტკიცებს, რომ ადამიანს ძალუძს ჩვევა შეიცვალოს, თუკი ნებისყოფას გამოიჩენს.

„ბუნების სჯულის შეცვლა ძალუძს ჩვეულებასა და ძლიერებით თვისით იგი ეშმაკულთ ძალთ ან თვის ნებაზედ მოხდრეკს, ანუ სრულად განდევნის. (111,4)

ჰამლეტის ძალაზე მეტყველებენ მუჭარით სავსე გამომწვევად ნათქვამი სიტყვები:

„განა მხდალი ვარ? ვნახოთ, ანა ვის გაქვთ მოხვიდეთ, ურცხვი დამიძახოთ და თავში ჩამკრათ“. (11,2)

ჰამლეტი საკუთარი თავის გაკიცხვისას ასაბუთებს, რომ მას ყველა საშუალება გააჩნია შურისძიების შესასრულებლად:

„როგორც მიწეში, ისე გულის-თქმა, ძლიერება, ხაშუალება“.

რომ მას ჩადენილი ბოროტკმედება კარგად აქვს გააზრებული და უპარგესად აღლევეს კიდევ ისე, რომ ჭირში თანაბრად მონაწილეობს როგორც გონება, ისე გრძნობა.

„ამ ძილიდან რად არ მადვიძებს ან მამისმოკვლა, ან შერცხვენა დედაჩემისა, ან გონების სჯა, ან მღელვარე ხისხლის დუღილი“ (11,4)

ასევე რუსთაველი მტკიცე ნებისყოფის გამოუმუშავებას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს. საქმეში გონება, ცოდნა არაფერს უშველის, თუ კაცს ნებისყოფა არ ექნება. სხვანაირად კაცი ჭირს ვერ გაუმკლავდება.

„რაც არ გწადნის, იგი ჰქმენ, ნუ სდევ წადილთა  
ნებასა“  
„ვირხა შიგან გამაგრება ასრე უნდა ვით  
კითხიარსა“  
(875)

ეს ყველაფერი: გონება, გრძნობა, ცოდნა, ნებისყოფა ისეთი ელემენტებია, რომელიც ესაპირობება ტრაგიკულ გმირს, რათა იგი სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში ჩაერთოს.

ტრაგიკულ გმირს არ შეუძლია არ იბრძოდეს. მისი მოთხოვნაა სიმართლისათვის თავის დადება. თვით ცხოვრების გარემოებები განსაზღვრვენ მის მოქმედებას და სვამენ კითხვას როგორ მოიქცეს? ტრაგიკული გმირი

«Выбрав путь борьбы, он не может сойти с него, как человек чести, благородства, как человек убежденный в правоте своего дела»<sup>10</sup>.

ჰამლეტი არ იქნებოდა ტრაგიკული გმირი, ბრძოლის გზა რომ არ აერჩია.

«Гамлет мог бы закрыть глаза на преступление, приспособиться к новым обстоятельствам, спокойно дожидаться часа вступления на престол, но он не может этого сделать. Он ищет правду, ищет, в чем же она? В борьбе или покорности?.. Трагический герой и привлекает тем, что он отдает себе отчет в опасностях, которыми грозит ему его решения. «Быть или не быть?» так бесшадно оцениваются им самым все возможности и последствия его выбора»<sup>11</sup>.

ჰამლეტის წინაშე დიდი ამოცანაა:

„სულ-დიდ ქმნილებას რა შეგფერის? ის რომ  
იტანჯოს  
და აიბანოს მჩაგრავ ბედის ნეშტრითა გმირვა,  
თუ შეებრძოლოს მოზღვავებულ უბედურებას  
და ამ შებრძოლვით მოხპოს იგი?...“

ასეთი კითხვის დასმა უკვე აქტივობის მაჩვენებელია. პასიური ადამიანი არ დაიწყებდა მსჯელობას ასეთ საკითხებზე. ამ მონოლოგში „ჰამლეტი ანზოგადებს საკუთარ მდგომარეობას და მსჯელობს ადამიანის ნებისყოფისა და აქტივობის პრობლემებზე.“<sup>12</sup> ისე რომ, ჰამლეტს, როგორც ტრაგიკულ გმირს, მოაზროვნე გონებასთან ერთად დიდი ნებისყოფაც გააჩნია და სიმართლისათვის ბრძოლის გზას ირჩევს და არა შეგუებას.

რუსთაველი ქებას ასხამს ადამიანის აქტიურ მოქმედებას, ქმედობას. იგი ერთმანეთს უბირისპირებს საწუთროს „მიმლომნს“ (ვინც

ამქვეყნიურ ცხოვრებაში მხოლოდ სიამის მისდევს) და „ბრძენს“, „ურჩებებს“ რომლებიც საწუთროს უკუღმართობებს უჯანყდებიან.<sup>13</sup> რუსთაველი ამ მეამბოხეების, „ურჩების“ მხარეზეა და მოუწოდებს მათ რაც შეიძლება მეტი ცოდნა შეიძინონ.

„მიმდონი საწუთროსანი მისთა ნივთიანა  
რჩებინა  
იშეებენ, მაგრამ უშუბთლოდ ბოლოდ ვერ  
მოურჩებინა.  
ვაქებ ჭკუხა ბრძენთასა, რომელნი ეურჩებინა“  
(847)

იმის ნათელსაყოფად, თუ ქართულ სცენაზე როგორ განხორციელდა ჰამლეტის აზროვნებისა და ნებისყოფის პრობლემა და ამ საკითხების გააზრებაში როგორი გამოხატულება ჰპოვა ქართულმა ლიტერატურურულმა ტრადიციამ, მივმართოთ მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ „ჰამლეტს“.

დიდი ქართველი რეჟისორის კოტე მარჯანიშვილისათვის უცხო არ იყო ბელინსკის, ჩერნიშევსკის, მოჩალოვის ტრადიცია, არც სტანისლავსკის და კაჩალოვის მოწინავე შეხედულებები ჰამლეტზე და არც ქართული სცენა დახვედრია უტრადიციოდ. ქართველ მკურებელს კარგად ახსოვდა ლადო მესხიშვილის მიერ განსახიერებელი მლეღვარე ჰამლეტი, რომელიც უკეთესი მერმისისათვის საბრძოლველად ამხედრებდა ახალგაზრდობას და რევოლუციურ აღტყინებას იწყებდა მათში.

ყოველივე ამან და ახლის ძიებებმა განაპირობა ის დიდი გამარჯვება, რაც წილად ხვდა კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ „ჰამლეტს“ 1925 წელს.

მაგრამ გამარჯვების მთავარი საიდუმლო იმაშია, რომ რეჟისორს და მსახიობს, უშანგი ჩხეიძეს, არ გაუშეორებიათ ჰამლეტის მანამდე შექმნილი სახე. იგი ახლებურად იყო გადაწყვეტილი.

კოტე მარჯანიშვილმა საფუძველშივე უარყო ჰამლეტის ერთი თვისებით ახსნა. რეჟისორის კონცეფციით, ჰამლეტი, პირველ რიგში, ადამიანია. ადამიანი (არა მხოლოდ ადამიანურობის თვალსაზრისით, არამედ ცოცხალი არსება) სუსტი და ძლიერი მხარეებით.

„ბევრი მსახიობი ანსახიერებს ჰამლეტს, ზოგი რეზონიორად, ზოგი გმირად, ზოგი ნევრასტენიკად და ავადმყოფ ადამიანად და ვინ იცის, კიდევ რას არ თამაშობენ...“

ჩვენ ნუ მივუდგებით ასე, ნუ მოვაქცევთ მას რომელიმე ზემოხსენებულ კატეგორიაში.<sup>14</sup> — ასე განუმარტა მარჯანიშვილმა თავისი მოსაზრება უშანგი ჩხეიძეს „ჰამლეტის“ რეპეტიციების დაწყებამდე.

ჰამლეტის ხასიათის ასი რეჟისორმა დაინახა ჰამლეტის იდეალურ ადამიანურობაში. მისი აზრით, ამაშია დანიელი პრინცის სულიერი წყარო და აქტიური დამოკიდებულება სინამდვილისადმი.

კოტე მარჯანიშვილმა ჰამლეტის ხასიათის ამოსავალ წერტილად აიღო მისივე სიტყვები: „ხომ მშვენიერი ხელოვნებაა ადამიანი: კუთით დიდებული, სრული ნიჭიერებით, აგებულებით ახოვანი, მიხვრა-მოხვრით საოცარი, საქმით სწორი ანგელოზისა, გონიერებით ღვთისა, — და ეს თვალი ქვეყნისა...<sup>15</sup>

ჰამლეტი, რეჟისორის ინტერპრეტაციით, უნდა იყოს „ადამიანი, ადამიანი, რომლის სიმართლეს და სისპეტაკეს ჩვენ უსათუოდ ვიწამებთ.“<sup>16</sup>

რეჟისორმა სრულყოფილი ადამიანის იდეა დააყენა ცენტრში, რაც გონიერებასა და აზროვნებას შერწყმულად შეიცავს. სწორედ ის, რაც მოცემული აქვს შექსპირს თავის ტრაგედიაში და რის გააზრებაშიც ხელს გვიწყობს ქართული ლიტერატურული ტრადიცია რუსთაველის დროიდან მოყოლებული.

ამ იდეის გატარებაში; რეჟისორსა და მსახიობს უთუოდ დაეხმარებოდა ოფელიას მიერ ჰამლეტის დახასიათება:

„ოჰ, რა დიდებულს კვავ-გონებას ეწია ზნელი სახალის თვალსა, ენა-მევერსა, ვაჟაკობით

სრულს.

იშლება და ვარდს ამ მშვენიერ სახელმწიფოსას, საშაკლითოს წინობის და ყოფაქცევითვის! დაეშხო იგი და მე უნდა ყოვლად ზედკარული მას ვუფურებდე, მას, ხელ-გრძელს და გონება-მალახს“.

მალახს“.

რეჟისორის ჩანაფიქრით, ჰამლეტის სინდისია ის მარცვალი, რომელზედაც მსახიობმა უნდა ააგოს როლი.

„ჰამლეტი, ჩემის აზრით, უწმინდესი ადამიანია, რომელიც მოჰადიდებულ წრეში ჩავარდა.“<sup>17</sup>

რეჟისორმა რენესანსის ეპოქის თანახმივრად ჰამლეტში დაინახა არა მისი სევდა, არამედ შეურიგებლობა, ქედმოუხრებლობა.

ძირითადი თემა, რითაც გამსჭვალულია სპექტაკლი, იმაში მდგომარეობს, რომ ორ საყვაროს შორის ბრძოლა გარდაუვალა. ტრაგიზმი, მისი აზრით, დაფარულია არა გმირის ხასიათში, რომელიც თითქოსდა უძლეურია შეასრულოს მასზე დაკისრებული ამოცანა, არამედ იმ რთულ ვითარებებში, რომლებიც იდგნენ მისი შესრულების გზაზე. ამ დაბრკოლებების დაძლევაში უნდა იქცეს ჰამლეტი მამაც მებრძოლად.

რეჟისორს სპექტაკლის ძირითად აზრად გატარებული ჰქონდა ჰამლეტის სიტყვები: „დროთა კავშირი დაირღვა და წყუულმა ბედმა მე რად მარგუნა მისი შეგვრა“. გმირის წინაშე უშველაველი ამოცანა დასმული — სამყაროს გასწორება. მისიის სიდიდით არის ახსნილი ჰამლეტის ყოყმანი. სპექტაკლში რეჟისორის და მსახიობის განმარტებით მრავალმხრივ არის დასაბუთებული შურისძიების დაგვიანების ფაქტი. ამის უპირველესი მიზეზი, რეჟისორის აზრით, ჰამლეტის მგრძნობიერი ბუნებაა.

„ჰამლეტმა საშინელი დამე გაატარა. მისი გონება თითქმის მისწვდა მიუწევდომელს და იგი შურისძიებას მოითხოვს.

ჰამლეტი ყველაზე უფრო მგრძნობიარე ადამიანია. მასში მიწის ყოველგვარმა სიკეთემ თავი მოიყარა და არაადამიანურმა მკვლელობამ ხელში დანა აღებინა, მაგრამ იგი უწმინდესი მოსამართლეცაა.“<sup>18</sup>

რეჟისორს ჰამლეტის ნებისყოფის სიმტკიცის ერთ-ერთ საბუთად მოჰყავს ის ფაქტი, რომ ჰამლეტი კლავდიუსს არ კლავს ლოცვის დროს.

„ჰამლეტი ამას ხედავს, სიმართლის ცელი მის ხელშია, „მარჯვე დრო არის“, მაგრამ ადამიანის სინანულთ ტანჯვა მის სულს შეაკრთობს“. იგი ხომ ჭალათი არ არის, არამედ სინდისია... ჰამლეტის უკან დახვია ნებისყოფის სისუსტეს კი არ უნდა მივაწეროთ, როგორც ამას მრავალი კრიტიკოსი გვიხსნის, არამედ ეს იმის ნებისყოფის სიმტკიცეს მოასწავებს, ჰამლეტი ისეთი ადამიანი როდია, უბრალოდ ჭავრი იყაროს.“<sup>19</sup>

უშანგი ჩხეიძე კი ჰამლეტის ყოყმანს შემდეგი არგუმენტებით ასაბუთებს:

„მისი მერყეობა საერთოდ გამოწვეულია თავის მოქმედებათა გაძლიერებული ანალიზით, ვიდრე გადადამდა რაიმე ნაბიჯს, ის დარწმუნებული იყო ამ ნაბიჯის სისწორეში, სამართლიანობაში და მხოლოდ ამის

შემდეგ ხდება იგი აქტიური და მოქმედი... მეორე მხრივ, ჰამლეტის ნაწილობრივი მერყეობა გამოწვეული იყო იმით, რომ ეს უარესად კეთილშობილი ადამიანი არ იყო საერთოდ მოწოდებული, შექმნილი შურისძიებისათვის, ეს თვისება მის ბუნებას არ ეგუებოდა.<sup>40</sup>

სპექტაკლში ჰამლეტის ყოყმანი, საკუთარი თავის მიმართ არა მხოლოდ გადაჭარბებული მომთხოვნელობით არის ახსნილი, არამედ გაგებულია უფრო ფართოდ. საქმე ისაა, რომ ჰამლეტი უკვე კარგავს შურისძიებისადმი ინტერესს და თუმცა თვითონაც არ იცის ეს, მისმა ბრძოლამ თუ ყოყმანმა სულ სხვა ხასიათი მიიღო. სპექტაკლში ბრძოლა არა მხოლოდ მამის მკვლელის დასასჯელად, არამედ მთელი კაცობრიობის კეთილდღეობისათვის. სპექტაკლი შეიცავდა დიდ ჰუმანისტურ აზრს. ეს აზრი მდგომარეობდა ჰამლეტის დაპირისპირებაში სასახლის კართან: დანიელი პრინცი უპირისპირდებოდა სულ სხვა სამყაროს.

„...იწყებოდა მეორე სურათი — მეფის ტახტზე ასვლა. მთელი სცენის სიგანეზედ იყო კიბეები, რომლებიც თანდათან მადლა მიემართებოდნენ. სულ ზევით ისხდნენ მეფე-დედოფალი, მათთან ახლოს პოლონიუსი, შემდეგ კიბეების საფეხურებზედ ჩამორიგებულნი იყვნენ სასახლის კარისკაცები და ასე კიბის დასასრულამდე. ძირს, კიბის დასაწყისში იდგა სავარძელი ჩემთვის, ჰამლეტისათვის... ფარებისაგან ჩნდებოდა კედელი, რომლის აქეთ ვრჩებოდა მე... ჰამლეტი სრულიად გარიყული რჩებოდა იარაღით და რკინით შემოსალტულ მეფისაგან და მოზეიმე სასახლისაგან.“<sup>41</sup>

კარგი რეჟისორული მიგნებაა სასახლისაგან გარიყული ჰამლეტის ჩვენება, რაც საბუთთა იმისა, რომ სასახლის სამყაროსათვის იგი უცხო იყო. ფლიდი ეგოისტური სამყაროთი შემოფარგლული პატიოსანი, ხალხისადმი კეთილად განწყობილი ადამიანის ტრაგიკული მარტოობის თემა ტრაგიკული ამბების ვაშლა-განვითარებასთან ერთად ბუნებრივად გადაიზრდებოდა ამ სამყაროსთან ბრძოლის აუცილებლობის თემაში.

ისე რომ, რეჟისორმა თავიდანვე ჩააყენა ჰამლეტი ისეთ სცენურ ვითარებაში, სადაც აშკარა იყო ამ ორ სამყაროს შორის არა

მარტო უფსკრული, არამედ სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლის აუცილებლობა.

მაგრამ ვიდრე რეჟისორი და მსახიობი ჰამლეტის აქტივობას გვიჩვენებდნენ, მანამდე მარჯანიშვილი ნიადაგს ამზადებდა, გვაგრძობინებდა ტრაგიკულ დაჭიმულ სიტუაციას, რათა მისი სისუსტე და ყოყმანი აეხსნა გარემოებებით და არა ბუნებით თანდაყოლილი თვისებებით. ავიღოთ, თუნდაც, პიესის დასაწყისის რეჟისორული გადაწყვეტა. შექმნილი დაძაბული, ნერვიული, ტრაგიკული ატმოსფერო უკვე გვახედებდა ჰამლეტის სულიერ სამყაროში, გვაცნობდა მის ნერვიულად დაჭიმულ მღელვარე მდგომარეობას, თუმც მთავარი გმირი ჯერ არ იყო გამოსული სცენაზე. პირველივე რეპლიკა სცენაზე და იქ ასახული მხატვრული სინამდვილე უკვე ემსახურებოდა ჰამლეტის განწყობის გამოვლენას. რეჟისორის აზრით, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა სპექტაკლში წარმოთქმულ პირველ რეპლიკას, რიტმს, ტემპს, რადგანაც ეს სცენა დასაბამს აძლევდა მთელ პიესას. აქ შექმნილი ტრაგიკული ატმოსფერო უნდა ეგრძნოთ არა მხოლოდ ამ სცენაში მოთამაშე მსახიობებს, არამედ მომდევნო სცენის მონაწილეთაც უნდა გადასცემოდათ. რეჟისორის მიერ გააზრებული და წარმოდგენილი გარემო აქ მრავალმხრივ აქლერდა:

„პიესა იწყებოდა მუსიკით. ჩაიკოვსკის მშვენიერი მუსიკა თავიდანვე შესაფერ განწყობას ქმნიდა... სადარაჯოზე ბეწვიანი ქურქით შემოსილი, უზარმაზარი ფარით და შუბით შეჭურვილი, მთვარის შუქით განათებული იდგა ფრანცისკო. მის ხედვაში მოსჩანდა იღუმალი შიში... საგუმავაოზე მის შესაცვლელად მოსულ ბერნარდოს და მას შორის იმართებოდა დიალოგი. ეს დიალოგი იყო აღსავსე დაფარული მღელვარებით და იღუმალებით. მათთვის საუცხოო, შესაფერი ტონი გამონახა მარჯანიშვილმა რეპეტიციოზე: ყრუ, მღელვარე, ნახევრად საიდუმლო ჩურჩული ...მუსიკა, ბერნარდოს, მარცელუსისა და ჰორაციოს ლაბარაკი, აჩრდილის გამოჩენა — ყოველივე ეს უკვე საგრძნობლად ამზადებდა მაყურებლის განწყობილებას, თავიდანვე შეჰყავდა ის ამბების კურსში და უმზადებდა ნიადაგს ჰამლეტის გამოჩენას“.<sup>42</sup>

რეჟისორის კონცეფციით, ჰამლეტი ძლიერი ბრძოლაში, რადგანაც იგი დარწმუნე-

ბულია თავის სიმართლეში და არც თავის ძალებში ეპარება ეჭვი. მარჯანიშვილის მემუარებში ვკითხულობთ:

„აქტიორების გამოჩენამ ჰამლეტი გაამხიარულა. იგი სამზადისშია მსჯავრი აღასრულოს და აქედან ჰამლეტი ისე დაიდგინოს როგორც გრიგალი, ორ ბანაკს შორის სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა უკვე გაჩაღდა.“<sup>23</sup>

ჰამლეტის სიძლიერის ახსნაში, როგორც ჩანს, რეისორი და მსახიობი ეყრდნობოდნენ თვით ჰამლეტის სიტყვებს, სადაც იგი საკუთარ თავსა და კლავდიუსს ძლიერ მოწინააღმდეგებად თვლის:

„საშიში არის, როდესაც სუბ-ბუნებიანი ჩაუვარდება შუაში ორს მოპირდაპირებს, მოპირდაპირებს ძლიერს, მედგარს, ხმალომწვენილს“ (V, 2)

რეისორმა ჰამლეტს ძლიერი მეტოქე დაუყენა. კლავდიუსი სპექტაკლში წინ იყო წამოწეული. აქ, ვასაქემ რეისორის ჩანაფიქრის ხორცი შეასხა და ვერაგი მეფის მონუმენტური სახე შექმნა. რეისორმა რენესანსის ეპოქის ორი ძალის ბრძოლა გაამწვავა. „კლავდიუსშია კონცენტრირებული სიბოროტე, ლაჩრობა, სულმდაბლობა, რასაც ებრძვის ჰამლეტი, რაც აუტანელია ჰამლეტისათვის. ბრძოლა ჰუმანიზმისა და ობსკურანტიზმს შორის დრამატულად იშლებოდა, როგორც კიდილი ჰამლეტსა და მეფე კლავდიუსს შორის.“<sup>24</sup> — წერდა ერთ-ერთი რეცენზენტი სპექტაკლში ორი ძალის კიდილის შესახებ.

კლავდიუსის სახის ვაზრდამ დიდი როლი შეასრულა ჰამლეტის სინდისის, სისუფთავის ნათელსაყოფად და აქტივობის ქასაძლიერებად. „...აქ ჰამლეტი კლავდიუსის მსაჭულია — ჰამლეტის მზერა მეფის საშინელ ცოდვას ახსენებს, — იგი გახსენება. სინდისის მხილებაა, რომელიც სტანჯავს ასე სასტიკად პირველ სცენაში, მეფის საზეიმო სიტყვის წარმოთქმის დროს; ჰამლეტი პირველი დარტყმით გმირავს კლავდიუსის სინდისს.“<sup>25</sup>

ამ ორ გმირს შორის ჯერ კიდევ აშკარა შეტაკება არ მომხდარა და ჰამლეტმა იგი უკვე სძლია მორალურად.

ჰამლეტის მელანქოლიის დაძლევა თანდათანობით არის ნაჩვენები. პირველი საგრძ-

ნობი გამოცოცხლება ჰამლეტს, ჩხეიძის შესრულებით, შეემჩნა აქტიორთან შეხვედრის სცენაში.

„ის დიდი ინტერესით ისმენს პირველი აქტიორის მონოლოგს და როდესაც მონოლოგის შემდეგ მასთან მივიდიოდი, ხელს დაეადებდი მხრებზედ და დიდხანს მიგჩერებოდი ცრემლმორეულ თვალებში უდიდესი სიყვარულით.“

მათი წასვლის შემდეგ ჩემი გონება მსწრაფლ ამუშავდებოდა, ადგენდა გეგმებს... საერთოდ ამ მომენტიდან ჰამლეტი ხდება უფრო მოუსვენარი, ერთი აზრით: გატაცებული, შეპყრობილი და თუმცა ჯერ მასში საბოლოო გარდატეხა არ მომხდარა, მაინც ყოველ მის მოქმედებას უკვე საგრძნობი აქტივობა ახასიათებდა.“<sup>26</sup>

„სათაგურის“ სცენა სპექტაკლში ორთა ბრძოლადაა ქცეული. აქ მკვეთრად ვლინდებოდა რეისორის კონცეფცია ჰამლეტის აქტიურ ხასიათზე. ეს სცენა ერთ-ერთი საინტერესო ნამუშევარია სპექტაკლში. იგი ყურადღებას იქცევდა როგორც აზრობრივი დატვირთვით, ისევე ექსპრესიულობით და მხატვრულობით.

გონზავის მოკვლის გათამაშების სცენაში ჰამლეტი უფრო მოქმედი ხდება. აქ მსახიობი ნახულობს არგუმენტებს თანდათანობით პასიური სევდიდან აქტიურ მოქმედებაზე გადავიდეს. ჩხეიძის ინტერპრეტაციით, აქ ჰამლეტის აქტივობა იხატება მის რეაქციაში, შინაგან მღელვარებასა და ნერვიულობაში. მის მოქმედებაში იგრძნობა გადაწყვეტილება და სიმტკიცე. იგი დაძაბულად ადევნებს თვალს მეფეს, მასზე სპექტაკლის ზემოქმედებას.

„მესამე მოქმედების სცენა წარმოადგენდა სასახლის ერთ-ერთ დარბაზს. აქ იმართებოდა სცენა სცენაზე, სადაც უნდა გათამაშებულიყო გონზავის სიკვდილი... ყველას მოქმედებას და აგრეთვე ჩემს ლაპარაკსაც ახასიათებდა შინაგანი მღელვარება და ნერვიულობა მოლოდინის გამო, მაგრამ ამასთან ერთად გადაწყვეტილება და სიმტკიცე...“

სცენა სცენაზედ მიდიოდა დიდი სცენის წინა პლანზედ, მხოლოდ მეფე-დედოფალი სცენის სიღრმეში ისხდნენ პირთ პარტურისაკენ. მე ოფელისა ფერხითი ვიყავი წამოწეული. როდესაც სცენა სცენაზედ მიდიოდა, მეტად მოუსვენრობას ვიჩენდი, ჩე-



მი ყურადღება შეუჩერებლივ გადადიოდა მოთამაშე აქტიორებიდან მეფე-დედოფალზე და ბოლოს თითქმის სრულიად შევბრუნდებოდი მეფე-დედოფლისაკენ. ყოველ რეპლიკას მეფე-დედოფლის მიმართ გამიზნული ისარივით ვისროდი და მათ სახეებს უტიფრად, მოურიდებლად ვაჩერებოდი, რათა დამენახა მათ სახეზედ ჩემი სიტყვებით გამოწვეული ცვლილება.<sup>27</sup>

მეფის გაქცევის სცენა რეჟისორს მეტად ექსპრესიულად აქვს ვაკეთებული. ჰამლეტი აქ უკვე აშკარად ამჟღავნებს შემტევ ხასიათს, რასაც რეჟისორი აძლიერებს მიზანსცენებით.

„ანთებული, მეტისმეტად აღვზნებული და გამომწვევი სახით, გაქცეულ მეფეს გზას გადავუღობავდი. ეს იყო პირველი უსიტყვო, მაგრამ აშკარა შეტაკება. მეფე უკან იბრუნებდა პირს, გაივილიდა რამოდენიმე მანძილს და პატარა სცენის გადაპირთ ლომობდა ისევ გაქცევას, მაგრამ აქ უფრო მეტი ვაფთრებით გადავეღობებოდი წინ და უკვე მიმხვდარი მისი გაქცევის მიზეზს, მოურიდებლად, გამომწვევად ვაყრიდი სიცილს. სიცილი თანდათან თავშეუკავებელი, აღვზნებული ხდებოდა და დიდხანს გრძელდებოდა... ამ სიცილში იყო უდიდესი სიხარული, რომ დამნაშავე გამოჩნდა, გამართლდა ეჭვი. აქ იყო უდიდესი სიმწარე, ნაღველი, ბოღმა, რომ ჰამლეტის თვალწინ იდგა მისი მამის მკვლელი ბიძა და დამნაშავე დედა. ეს სიცილი... დიდხანს გრძელდებოდა და მუსიკასთან ერთად აღწევდა კულმინაციურ წერტილს.“<sup>28</sup>

ასახული სცენა მოწმობს, რომ უშანგი ჩხეიძის შესრულებით, ჰამლეტი მგზნებარე და ტემპერამენტთან ხასიათად იხატებოდა. ამართლებდა რეჟისორის კონცეფციას ჰამლეტის მოქმედ ხასიათზე, გამორიცხავდა ჰამლეტის უძლურობის თეორიას და, ამასთან ერთად აღსანიშნავია გონებისა და გრძნობის ძლიერი გამოვლენის ხერხებით, რაც ესოდენ მნიშვნელოვანი მხარეებია ჰამლეტის ხასიათის გასახსნელად.

რეჟისორის ღრმა გააზრების შედეგია, აგრეთვე, ჰამლეტის მრავალფეროვნების ჩვე-

ნება. ჩხეიძის ჰამლეტის ფილოსოფიურ მალალი აზრები რომ ემოციურად ეხერხებოდა მოცემული, ამას მოწმობს ერთ-ერთი რეცენზენტის შენიშვნა: „უშანგი ჩხეიძის ჰამლეტი ფილოსოფოსი ოთხი წლის განმავლობაში იწვოდა ქართულ სცენაზე“.

ჰამლეტის რთული მრავალფეროვანი ხასიათი მხოლოდ გონებისა და გრძნობის ერთიანობით არ ამოიწურება. მასში კიდევ მრავალი თვისებაა შეერთებული, რასაც მსახიობი ამჟღავნებდა ნებისყოფიანი ჰამლეტის ჩვენებისას:

„უ. ჩხეიძემ ახალი უშუალო განათა ჰამლეტი... უღებლო დანიელი მეფისწულის მთელი ტრაგედია ადამიანურ გრძნობათა პრიზმაში გაატარა. მისი ჰამლეტი არ არის აბსტრაქცია...“

ჰამლეტი-უშანგი ნაზი და გულჩათხრობილია, რადგან მასში მსოფლიო სევდას და უსადგურებია. ის გაბედული და მტკიცეა, რადგან შურისძიებისათვის ემზადება. ამავდროს მასში ძლიერია თვალთმაქცობა და სიყალბე, რადგან მისი სკეპტიციზმი გონებას ურევს მას. ასეთ ადამიანურ გრძნობათა კილილში აქვს გამართული მთელი როლი უ. ჩხეიძეს და მისი ბრწყინვალე გამარჯვებაც ამაშია.<sup>29</sup>

სექტაკლში ყურადღება არ არის გამახვილებული შურისძიებაზე და მისი შესრულების ხასიათზე. ჩხეიძის ჰამლეტის ცხოვრების მიზნადაა ქცეული ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლა. ხაზგასმულია კლავდიუსის, როგორც ბოროტი ადამიანის, სიძულვილი. მთელ თავის ბოღმას ჰამლეტი გადმონათხევს პოლონიუსის მოკვლის სცენაში.

„სიტყვებს—„მოკვდა, მოკვდა, თუნდა ნიძლავსა ვდებ“ — ვამბობდი უკიდურესად აღფრთოვანებული, აღტაცებული, სიხარულით დამთვრალი. მაგრამ რამდენადაც ძლიერი იყო სიხარული, იმდენად სავალალო იყო შემდეგ, როდესაც მეფის მაგიერ ფარდიდან მკვლარ პოლონიუსს გამოვათრევი.“<sup>30</sup>

ასევე სიძულვილით იყო ახსნილი ჰამლეტის მიერ კლავდიუსის მოკვლა:

„ლაერტის მიერ მეფის მხილების შემდეგ, ჩემში მთელი სიძლიერით იფეთქებდა ერთ-



ხელ კიდევ მეფის მიმართ დაგროვილი სიძულვილი, დავეწეოდი მას გაქცეულს და ჩავეცემი მახვილს“.<sup>31</sup>

რეჟისორი ჰამლეტის სიკვდილით აძლიერებდა ჰამლეტის ადამიანურობას, გამოკვეთავდა გმირის ამალღებულობას, იგი გამოჰყავდა საზოგადოების მსხვერპლად, წინ წამოსწევდა მის გრძნობას და ოპტიმისტურ ელერადობას აძლევდა მომავლის კეთილდღეობისათვის განწირული გმირის სიკვდილს.

ჩხეიძის ჰამლეტი კვდებოდა გმირულად. იგი გრძნობდა სიკვდილის მოახლოებას, იცოდა, რომ მეფესთან შეჯახებას მოჰყვებოდა მისი სიკვდილი, მაგრამ უკან არ იხევდა. ტრაგიკული გმირი მისიწრაფოდა თავისი ტრაგიკული ბოლოსაკენ. ჰამლეტი-ჩხეიძე წინასწარ განიწმინდებოდა და ვაჟაკურად ხვდებოდა სიკვდილს.

„სცენაზე ვიჭეკით მე და ჰორაციო. ჩემი საუბარი იყო ისეთივე მშვიდი, როგორც საუბარი ადამიანისა, რომელიც უკვე განიწმინდა სიკვდილისათვის. ჰამლეტი გრძნობს, რომ საბოლოო შეჯახებას მეფესთან მოჰყვებოდა მისი დაღუბვაც. ამიტომ მეოთხე მოქმედების მთელ მეორე სურათში სიკვდილის აჩრდილი უკვე თან სდევს ჰამლეტს... ჰამლეტი უკვე გრძნობს, რომ მას რაღაც მოელის... მაგრამ ის მაინც მიდის... ვკვდებოდი ისე, თითქოს ეს იყო უბედურებით დაღლილი ადამიანის სასურველი მარადიული დასვენება.“<sup>32</sup>

მარჯანიშვილისათვის, საერთოდ, დამახასიათებელი იყო სპექტაკლის ოპტიმისტურ აქტერება. მისი აზრით, გმირი სიბრალულს კი არ უნდა იწვევდეს მაცურებელში, არამედ სიამაყეს. რეჟისორის ეს ხერხი განსაკუთრებით გამოიკვეთა „ჰამლეტში“, სადაც ჰამლეტის ამალღებულ სახესთან ჰქონდა საქმე.

„რეჟისორისათვის საკმარისია ფორტინბრასის... სიტყვები: „უბრძანეთ, ოთხმა ასისტავმა ჰამლეტის გვამი მალა საკაცეს ასვენონ როგორც სარდალი“—მისივე გაისმობდა საყვირების გამამხნევებელი ხმები და

ჰამლეტის გვამს ოთხი ჭარისკაცი ასწევდა მალა.. ხსევები რამდენიმე წუთის წინ დახოცილნი თქვენ თვალწინ ეძლეოდნენ დავიწყებას. მთელ სცენას ავსებდა სინათლის ნიაღვარი. ყველაფერი დებულობდა დღესასწაულებრივ ელფერს. იწყებოდა ახალი ცხოვრება. ჰამლეტი გამოდიოდა როგორც ზვარაკი, შეწირული ცხოვრების გარდასაქმნელად და გასაჯანსაღებლად. ჰამლეტი სიკვდილით კიდევ უფრო მალღებოდა.“<sup>33</sup>

რეჟისორის კონცეფციას ჰამლეტზე, როგორც მალღ-კეთილშობილურ, ძლიერი გონებისა და მტკიცე ნებისყოფის მქონე, სრულყოფილ ადამიანზე, სპექტაკლში ხორცი ჰქონდა შესხმული. „მაცურებელი იმსკვალებოდა რწმენით, რომ ჰამლეტი ჭეშმარიტად იყო კეთილშობილი მეგრძოლი მთელი კაცობრიობის მალღი ჰუმანური იდეალებისათვის.“<sup>34</sup>

„ჰამლეტის“ მარჯანიშვილისეულ დადგამაში ყველა თეატრალური კომპონენტი ემსახურებოდა ტრაგიკული, ჰუმანისტ-მოაზროვნე და მეგრძოლი დანიელი პრინცის მთელი სულიერი ცხოვრების სიმდიდრის გამოვლენას.

**შენიშვნები:**

- <sup>1</sup> Gête, Годы учения Вильгельма Мейстера, кн. 4, 1959.
- <sup>2</sup> იქვე.
- <sup>3</sup> „შოამბე“, 1902, № 6
- <sup>4</sup> H. N. Hudzon, Lectures on Shakespeare, N. Y., 1848.
- <sup>5</sup> S. T. Coleridge, Lectures and notes on Shakespeare and other English poets, London, 1900.
- <sup>6</sup> 6. კოლოკაეა, ძირითადი ლიტერატურული მიმდინარეობანი, ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები, „განათლება“, თბ., 1986.
- <sup>7</sup> სარგის ცაიშვილი, მარადიული სახეები, „საბჭ. საქ.“, თბ., 1981
- <sup>8</sup> შულვა ნუცუბიძე, ადამიანის იდეა და აღზრდის პრობლემა „ვეფხისტყაოსანში“, შოთა რუსთაველი სკოლაში, კრებული, თბ., 1937.
- <sup>9</sup> Shakespeare and The Nature of man by Theodore Spenser, New York, 1945.



11. იქვე.
12. ვივი გაჩეჩილაძე, შენიშვნები, უილიამ შექსპირი, ტრაგედია, ტ. 11, თბ., „საბ. მწერ.“, 1954
13. შალვა ნუცუბიძე, ადამიანის იდეა და აღზრდის პრობლემა „ვეფხისტყაოსანში“, შოთა რუსთაველი სკოლაში, კრებული, თბ., 1937
14. უშანგი ჩხეიძე, მოგონებები და წერილები, თბ., „ხელოვნება“, 1956
15. უილიამ შექსპირი, ტრაგედია, ტ. 11, თბ., „საბ. მწერ.“, ი. მაჩაბლის თარგმანი.
16. უშანგი ჩხეიძე, მოგონებები და წერილები, თბ., „ხელოვნება“, 1956
17. კოტე მარჯანიშვილი, მემუარები და წერილები, თბ., „ხელოვნება“, 1956
18. კოტე მარჯანიშვილი, მემუარები და წერილები, თბ., „ხელოვნება“, 1947
19. იქვე.
20. უშანგი ჩხეიძე, მოგონებები და წერილები, „ხელოვნება“, თბ., 1956
21. იქვე.
22. უშანგი ჩხეიძე, მოგონებები და წერილები, თბ., „ხელოვნება“, 1956
23. კოტე მარჯანიშვილი, მემუარები და წერილები, თბ., „ხელოვნება“, 1947
24. დოდო ანთაძე, კოტე მარჯანიშვილის მუშაობა „ჰამლეტზე“. „მნათობი“, 1962 წ. № 7.
25. აკაკი ვასაძე, ჩემი შემოქმედებითი გზა, „მნათობი“, 1947, № 1-2
26. უშანგი ჩხეიძე, მოგონებები და წერილები, „ხელოვნება“, თბ., 1956
27. უშანგი ჩხეიძე, მოგონებები და წერილები, თბ., „ხელოვნება“, 1956
28. იქვე.
29. „კომუნისტი“, 1925, 14 ნოემბერი
30. უშანგი ჩხეიძე, მოგონებები და წერილები, თბ., „ხელოვნება“, 1956
31. იქვე.
32. უშანგი ჩხეიძე, მოგონებები და წერილები, თბ., „ხელოვნება“, 1956.
33. იქვე.
34. „მნათობი“, 1962, № 7.

სომელი ახალი თაობა კაცობრიობის კულტურის მონაპოვრებზე იზრდება. მაგრამ, ამვე დროს, როცა საკუთარ პიროვნებას ამკვიდრებს, ნიჭიერებით გამოჩენილი შემოქმედი, უპირველეს ყოვლისა, ეძებს თავის გზას და, ხშირ შემთხვევაში, ხან უნებლიედ, ხან კი გამიზნულად პოლემიკას უმართავს გამოჩენილ წინამორბედთ. ასეთთა ხელოვნების ბუნება, მისი მუდამ თანამედროვე ხასიათის საფუძველი.

მათ შორის, ვინც ეძებდა და ჰპოვა საკუთარი, ინდივიდუალური ხელწერა, ცხადპყო თეატრში მხატვრის ესთეტიკური მისიის თავისებური გაგება, არის თეიმურაზ მურვანიძეც, რომლის სახელი უკვე დიდი ხანია გაისმის არა მხოლოდ ჩვენი არსებულ კულტურულ ცხოვრებაში, არამედ ცნობილი ხდება მეფის ჩვენს ქვეყანაში და საზღვარგარეთაც. ქართველი სცენოგრაფის მიმართ დიდ ინტერესს იჩენს მოსკოვისა და ხარკოვის, კრაკოვისა და კატოვიცის, ვარშავის მუსიკალური და დრამატული თეატრები. მხატვრის შემოქმედებას იცნობენ პარიზსა და ლონდონში.

უქანასკნელ პერიოდში თეიმურაზ მურვანიძის ხელოვნებისადმი განსაკუთრებული ყურადღება გამოიჩინა ლენინგრადის, კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრმა, რომლის სცენაზე მხატვარმა ბოლო სამი-ოთხი წლის მანძილზე სამი საბალეტო სპექტაკლი გააფორმა: ა. მაჭავარიანის „ვეფხისტყაოსანი“, ალ. ჩაიკოვსკის „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“, „კორსარი“ (ა. ადანის, ე. პუნის, რ. დრიგოს, ლ. დელიბის მუსიკა).

თეიმურაზ მურვანიძემ თეატრში მოღვაწეობა დაიწყო 60-იანი წლების დასაწყისში. ეს არის გარდატეხის ხანა საერთოდ ჩვენს ხელოვნებაში და, კერძოდ, თეატრალურ-დეკორაციულ მხატვრობაში. ნატურალიზმის დაძლევის, საუკეთესო ტრადიციების აღდგენისა და ახალი გამომსახველობითი ხერხების ძიებაში დიდი წვლილი მიუძღვით ახალგაზრდა მხატვრებს. მათ დიდად შეუწყვეს ხელი თეატრალური მხატვრობის პირობითი ენის აღდგენას.

თ. მურვანიძე თავის წინამორბედთა (ს. ვირსალაძე, ი. სუმბათაშვილი) ფერწერული



# ოქროს ხანა

## მარინა ოკლი

მიგნებების გამგრძელებლად გვევლინება. მან თავიდანვე გამოავლინა ფერწერის, კოლორისტის, პირობითი დეკორაციული ხერხებითა და პლასტიკური ფორმებით მოაზროვნე მხატვრის ნიჭი. მისი შემოქმედების სახასიათო, არსებითი ნიშანი გამოიკვეთა უკვე აღრინდელ ნამუშევარში — შ. გუნოს ოპერა „ფაუსტისათვის“ შესრულებულ დეკორაციაში (თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, 1964 წ.).

მხატვარი სცენოგრაფთა იმ ჯგუფს მიეკუთვნება, ვისაც ძალუძს მონახოს მთელი დადგმის განმსაზღვრელი, ყველაზე მნიშვნელოვანი მხატვრული ხერხები და საშუალებები.

თ. მურვანიძის თეატრალური აზროვნებისთვის ნიშანდობლივია სანახაობრიობის, იმპროვიზაციის და „თამაშის“ ელემენტების თანაარსებობა. მისი დადგმებისათვის დამახასიათებელია თამაში მეტაფორული აზროვნება. იგი მიმართავს მასიური კონსტრუქციული ელემენტების გამოყენებას, სცენოგრაფიული დეტალების, ცალკეული ელემენტების პლასტიკური ფორმის გამოვლენას, მათ დინამიკას, მოძრაობას, ხშირ ცვლებადობას. ამის შედეგად სცენა საკმაოდ გადატვირთული ხდება, მაგრამ მთლიანობაში იქმნება სპექტაკლის სახვითი ნაწილის მდიდრული, ერთიანი, შთამბეჭდავი სურათი, სადაც ნათლად იკვეთება მხატვრის ფანტაზიის უღვევი შესაძლებლობები. ამასთან, ინარჩუნებს რა ნაწარმოების ზუსტ სტილისტიკას, იგი სცენოგრაფიული პრინციპების ახლებური გააზრებით სთავაზობს მყურებელს ცოცხალსა და თანამედროვე სპექტაკლს.

კონკრეტული მასალიდან გამომდინარე, შემოქმედლის მიერ შემოთავაზებული გარემო ხან ირონიულ პლანშია დამუშავებული, ხან კი განზოგადებულად — სამყაროს მნიშვნელობას იძენს. შესაბამისად, სცენის განწყობა მასშტაბურია, მონუმენტური ან გრაციოზული და მსუბუქი.

მხატვრის ნამუშევრებში შერწყმულია რაციონალური საწყისი, ემოციური ძალა და გამომგონებლობა. მის დეკორაციებში, ერთი მხრივ, თითქოს ყველაფერი ძალიან ზუსტად არის მიგნებული, ამავე დროს, ისინი იძენენ აბსტრაქტულ-ფერწერულ, ტონალურ შეფერილობას, სადაც ფერი ემოციის, საერთო განწყობის გადმოცემის ერთ-ერთ ძირითად საშუალებად წარმოგვიდგება. სცენოგრაფი ამა თუ იმ სპექტაკლის გაფორმებისას ყოველთვის გამოდის მუსიკალურ-დრამატურგიული წყობიდან (მუსიკალურ თეატრში), ხოლო დრამატულში — უშუალოდ პიესიდან და ქმნის მათ შესატყვის პირობით, განზოგადებულ, თავისებური ხედვით გამდიდრებულ მხატვრულ გარემოს. თ. მურვანიძე აქტიურად თანამშრომლობს მუსიკალურ თეატრებთან (დონიკეთის „ღონ პასკუალე“, 1968 წ., (რ. ვაზიჩვაძის „ჰამლეტი“ (1970 წ.), მუსორგსკის „სოროჩინის ბაზრობა“ (1975 წ.), პროკოფიევის „რომეო და ჯულიეტა“ (1984 წ.), ამასთან, პარალელურად აფორმებს სპექტაკლებს დრამატულ თეატრშიც (ო. იოსელიანის პიესა „ვარსკვლავთცვენა“), მაგრამ მისი შემოქმედებითი ძალა განსაკუთრებულად მკაფიოდ იხსნება მუსიკალურ, ძირითადად საბალეტო სპექტაკლებზე მუშაობისას.

მხატვარი ორიგინალურად იყენებს საბა-



ლეტო წარმოდგენების გაფორმების შესაძლებლობებს. აქ ნათლად წარმოჩნდება მისი ინდივიდუალური ხედვა. ის თან მორჩილებს იმ კანონსა და წესს, რომელიც შეეხება სცენის გაფორმებას საბალეტო სპექტაკლის დადგმისას, თან ამ კანონებში მოქცეული მიმართავს თავისებურ ხერხებს.

უპირველეს ყოვლისა აღსანიშნავია, რომ ხელოვანი მუსიკასთან ერთად ღირს მნიშვნელობას ანიჭებს ბალეტის ლიტერატურულ მხარესაც, მის ლიბრეტოს, დრამატურგიას. აქედან გამომდინარე, ორივე ეს საწყისი გაფორმებაში თითქოს შერწყმულია და ერთმანეთში გარდაიქმნება, თუმცა გადმოცემული საკმაოდ პირობითად, მოკლებული ყოველგვარ თხრობას. მუსიკალურ შეფერილობასთან ერთად, სცენოგრაფი პლასტიკურ დიზაინური ელემენტების შემოტანით გვამძლევს შინაარსის ზუსტი შეგრძნების შესაძლებლობას, ე. ი. ეყრდნობა რა მუსიკას, ის გვთავაზობს სიუჟეტის პლასტიკურ ინტერპრეტირებას, რომელიც თითქოს სივრცეშია განვითარებული. ამიტომ დეკორაციებში პირობითობა შეთანხმებულია დრამატურგიულ კონკრეტულობასთან. ეს კი ქმნის სცენური გაფორმების ამგვარ სურათს: სცენის ძირითადი ნაწილი მას განთავისუფლებული აქვს საცეკვაოდ, მაგრამ მის ირგვლივ დანარჩენი სივრცე დატვირთულია დეკორაციების ელემენტებით. ეს შეიძლება იყოს წრიულად განლაგებული, მოცულობითი კონსტრუქცია (მაგ. „პორგი და ბესი“), ან ფრონტალურად წარმოდგენილი დეკორატიული პანო, წინ განლაგებული ნაირგვარი დეტალებით, როგორც ა. ჩაიკოვსკის „ჯავშნოსან პოტიომკინში“. აღსანიშნავია, რომ თვით დეკორაციის განლაგებისას მხატვარი ყოველთვის გამომდინარეობს ბალეტის ქორეოგრაფიული გადაწყვეტიდან, ცალკეული მიზანსცენების სურათებიდან.

თ. მურვანიძის დეკორაციებში გამოყენებული ყველა სცენოგრაფიული ნიშანი ერთნაირად მნიშვნელოვანია, იქნება ეს საქუსარი, თუ ცალკეული პანოები ან მისი მოცულობითი ელემენტები. მაგრამ თითოეული მათგანი ქმნის ერთ მხატვრულ მთლიანობას და მიმართულია სპექტაკლის არსის, მისი მუსიკალურ-დრამატურგიული კონცეფციის ვიზუალური გადმოცემისაკენ.

მხატვარი ხშირად იყენებს განსხვავებული ფაქტურის მასალას ან ფერების მეშვეობით ქმნის ამგვარ ეფექტს, მაგრამ რა ხერხებს და საშუალებებსაც არ უნდა მიმართავდეს სცენოგრაფი, დეკორაციები ძირითადად ფერწერულ შთაბეჭდილებას ტოვებს, სადაც მდიდარი პალიტრა არის გამომსახველობის ერთ-ერთი მთავარი საშუალება, ფერთა გამა კონსტრუქციულ მხარესთანაა შერწყმული და ამ სინთეზში შთაგონებული ოსტატის ფანტაზიით იბადება დახვეწილი, მეტყველი სცენური სამყარო. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში გაფორმებული სპექტაკლი „პორგი და ბესი“ (ჟ. გერშვინი, ბალეტმასტერი მ. ლავროვსკი 1984 წ.). ზანგი მეთევზეების დასახლების ასახვისათვის მან გამოიყენა ფირფიცრები, რომელიც ყავისფერ ტონშია შესრულებული. ეს არის საკმაოდ რთული კომპოზიციისა და კონსტრუქციის მქონე, ასიმეტრიულად კონლაგებული, ერთი შეხედვით თითქოს პატარა ბორცვი, რომელიც შემდგომში იხსნება და ქმნის საცხოვრებელი კვარტლის ასოციაციას. თვალი ნელ-ნელა იწყებს ღიობების, ღარიბთა ქოხების ამოკიხვას შუქის ნაკადის შეცვლით (თეთრი-ლურჯი), მთავარი გმირები და მათთან ერთად მასურბელიც გადადის ოცნებათა სამყაროში. ასეთი მჭიდრო დაკავშირება რეალობისა ოცნებათა მხარესთან ქორეოგრაფიული ჩანაფიქრით არის გამოწვეული, რადგან დამდგმელი ბალეტმასტერი აგებს სპექტაკლს ამ ორი სამყაროს ურთიერთობის, დაკავშირების პრინციპზე. ფერადოვნება, სინათლის გამოყენება კულმინაციური მომენტების გასაძლიერებლად ანიჭებს მთელ დადგმას პოეტურ, ამაღლებულ ხასიათს.

ძალზე საინტერესოა თ. მურვანიძის მიერ ლენინგრადის კიროვის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე განხორციელებული სამი საბალეტო სპექტაკლი, რომელთა წარმატება როგორც ჩვენში, ასევე მრავალი ქვეყნის სხვადასხვა სცენაზე, პირველ რიგში, მიღწეულია და გაპირობებული მხატვრული ჯადაწყვეტით. ეს მქლავნდება მხატვრის გემოვნებაში, ნაწარმოების მონუმენტურ წყაიხვასა და მისი დედაზრის გადმოცემაში; საკმაოდ ზუსტადაა ასახული მოქმედების ადგილი, ის-



თეიმურაზ მურველიძე



„საქართველო“





„მუშის ტეხანი“





„კორნარი“





ტორიული ფონი. ფერწერულობამ, დახვეწილმა კოლორისტულმა ვამამ, სინათლის, განათების აქტიურმა როლმა დიდად განაპირობა სპექტაკლების გამარჯვება.

ა. მაჭავარიანის ბალეტი „ვეფხისტყაოსანი“ რუსთაველის პოემის საბალეტო ენაზე გადმოტანის პირველი ცდაა. სპექტაკლის შემქმნელები არიან: ლიბრეტოს ავტორი — ი. გრიგორაფიჩი, დამდგმელი ბალეტ-მისტიკრი — ო. ვინოგრადოვი, დამდგმელი მხატვარი — თ. მურვანიძე, დირიჟორი — ვ. მაჭავარიანი.

სპექტაკლში პოემის იდეა განზოგადებულია და არის გადმოცემული და ზედროული ხასიათი აქვს მინიჭებული.

„ვეფხიდი რა ეროვნულ ქართულ ბალეტს, — ამბობს ავტორი, კომპოზიტორი ა. მაჭავარიანი, — ჩემთვის მთავარი იყო თანამედროვე ხერხების მეშვეობით გამოუმსახა პოემის ზოგადსაკაცობრიო აზრი“.

„ვეფხისტყაოსანი“ — ჩემთვის ეტაპური ნაშუშევარია, — აღნიშნავს თ. მურვანიძე. აქ ასახულია ის ცნებანი, რომელიც სახასიათოა ყველა დროისა და ხალხისათვის. მე ვეცადე უარი მეთქვა კონკრეტულ დეტალებზე და ბალეტის განზოგადებული სახე შემექმნა“.

პირველი სურათი წარმოგვიდგენს თითქოს ძვირფასი ქვებით მოჭედვით გამოქვაბულს, რომლის უკან ფერებში შემქმნილია განყენებული საქუსარი. პირველივე სურათიდან აშკარად ჩანს, რომ მხატვარმა დიდი გულისყურით შეისწავლა XII-XIII ს-ების ქართული ხელოვნება, კერძოდ კი ოქრომჭედლური ნიმუშები, რომლის მოტივების თუ ტექნიკის იმიტაციით იგება სპექტაკლის დეკორაციები. ეს კიდევ უფრო მათვრად შეიგრძნობა მომდევნო სურათში, რომელიც ხახულის კარები ხატის მოჭედვით არის შეთავონებული. გაფორმება განზოგადებულ ხასიათს ატარებს, მაგრამ ქართული მოტივების გამოყენების საშუალებით შემოქმედი მიუთითებს თვით ნაწარმოების ეროვნულ საწყისებზე. გაფორმების ელემენტების საკმაოდ ხშირი შეცვლა დინამიკურს ხდის მხატვრულ მხარეს (ამ ხაზს მხატვარი აგრძელებს და აძლიერებს ა. ჩაიკოვსკის „ჩაფშოსან პოტიომკინში“). სცენოგრაფი ბალეტში გვევლინება ნატიფ კოლორისტად: მდიდარია მთელი

სპექტაკლის ფერადოვანი პალიტრა. ბზინვარე ოქროფერის, ვერცხლისფერის, წითლის, შავის უხვად გამოყენება მრავალფეროვანს ხდის დეკორაციების საერთო სახეს. მასში პარმონიულად, ზომიერად და გემოვნებით არის შერჩეული ფერადოვანი ლაქები, რომლებიც ხშირად აგებულია მუსიკალური რიტმიდან გამომდინარე რიტმულ მონაცვლეობაზე. მაგალითად, ქაჯთა პირველი გამოჩენა სცენაზე ძალზე ეფექტურად არის წარმოდგენილი.

ფერადოვანი შუქი ამა თუ იმ სცენაში ქმნის შესაბამის ატმოსფეროსა და ხან უფრო დრამატულ, ხან კი ლირიკულ განწყობილებას ჰბადებს.

განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა თ. მურვანიძის მიერ სპექტაკლისათვის შესრულებული კოსტიუმები, რომელთა სილუეტები პირობითია, მაგრამ მდიდრული, ლამაზი და გამომსახველი. მათ ფერადოვან დაფყვეტაში დიდი როლი ენიჭება იმავე ტონალობას, რომელიც გაბატონებულია დეკორაციებში, აგებულია შავ-წითელ გამაზზე და გამდიდრებულია ვერცხლისფერი მბზინავი, სხვა ფაქტურის მქონე ნაჭრის დაწყობით. მთავარ გმირთა ჩაცმულობა, უფრო ნეიტრალური ფერებისა, ისევე, როგორც დეკორაციები, თითქოს ძვირფასი ქვებით არის შემკული. კოსტიუმები შეესატყვისება ცეკვის ნახატს და მაქსიმალურად უწყობს ხელს მოცეკვავის ბლასტიკური შესაძლებლობების წარმოჩენას.

ფარდის ახდისთანავე დეკორაციები იტაცებს მაყურებლის ყურადღებას, ქმნის სპექტაკლის არა მარტო მდიდრულ ფერწერულ და დეკორაციულ ფონს, შეიძლება ითქვას, მთელი ბალეტის წარმატების ძირითად პირობას წარმოადგენს.

ამ ბალეტის შემდეგ კიროვის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრი აგრძელებს თანამშრომლობას ქართულ შემოქმედთან. მომდევნო სპექტაკლის — ა. ჩაიკოვსკის „ჩაფშოსანი პოტიომკინის“ დამდგმელი ბალეტმისტიკრია ო. ვინოგრადოვი, დამდგმელი მხატვარი — თ. მურვანიძე, დირიჟორი — ვ. გერგიევი.

ბალეტმისტიკრი სპექტაკლის გაფორმებას კვლავ სთავაზობს თეიმურაზ მურვანიძეს, რომელიც ამ დადგმაში წარმოგვიდგება, როგორც თანამედროვე, კონსტრუქცი-

ული და დინამიკური სტილის მიმდევარი. სცენოგრაფიის საფუძველს წარმოადგენს ფერის, მოძრაობისა და დინამიკის შერწყმა. შემოქმედი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს დეკორატიულ პანოს, რომლის მოძრაობით იქმნება ბალეტის დრამატულ-ისტორიული გარემო. პანოზე აღბეჭდილი სამხედრო გემის დეტალები მნახველში იწვევს გემის ასოციაციას, ამავე დროს, წარმოვედგება, როგორც ზოგადი „სამყარო“, რომელშიც აისახება არა მხოლოდ ერთი კონკრეტული ისტორიული ფაქტი. „გემი უგემოდ“ — ასე დაახასიათა ეს გაფორმება ფრანგულმა პრესამ.

პანოს გრაფიკული და ტონალური გადაწყვეტა დეკორაციის მონუმენტურ ხასიათს ანიჭებს. უხეში ვერცხლისფერის (რომელიც ფოლადის ფაქტურას ქმნის) გამოყენებით გაფორმების ელემენტები მასიურად, მძიმედ აღიქმება. პანოს წინ, ქორეოგრაფიული ნახატის შესაბამისად განლაგებული მილები სულ მოძრაობაშია (ან ზევით ადის, ან ოდნავ აიწევა სცენის იატაკიდან). ეს ხერხიც, თავის მხრივ, აცოცხლებს ცალკეული მიზანსცენის პლასტიკურ გადაწყვეტას და კარგად არის გათამაშებული ცეკვის საერთო მონახაზთან. ამით მხატვარი გეთავაზობს სპექტაკლის კონცეპციის შემქმნელ პრინციპს. დეკორაცია მონაწილეობს უშუალოდ დადგმაში და მასთან არის გადაჯაჭვული.

კორდებალეტის ცეკვისას (და უნდა ითქვას, რომ ამ სპექტაკლში მთავარია კორდებალეტი, რომელიც ზოგადად განასახიერებს ერთ მთავარ პერსონაჟს — მეზღვაურებს), პანო ადის ზევით, სცენა აბსოლუტურად თავისუფლდება და ამ დროს ყურადღების ცენტრში ექცევა მხატვრის მიერ განყენებულად გააზრებული საქუსარი.

ლამაზად, პარადულადაა გადაწყვეტილი სცენა, როდესაც გემს ესტუმრება მეფე და მისი მზღებლები. ეს სურათი ხაზგასმულად ფერადოვანია, ბზინავს ქალთა კოსტიუმები, ტანსაცმლის შესაბამისი აქსესუარები.

კულმინაციას წარმოადგენს ფინალური სცენა, როდესაც აჯანყებული მეზღვაურები თავისუფლებას მოიპოვებენ და სცენიდან ორკესტრის გადაჭრით დარბაზისაკენ მიემართებიან. ამ დროს სცენაზე ჰეროდან

ფრენით ეშვება წითელი თოლიების გუნდი. სპექტაკლის ესოდენ ღრმად გააზრებული და ეფექტური ამოთოვნი მაყურებლის აღტაცებას იწვევს.

ბალეტში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება განათებას, რომელიც აკონკრეტებს და ამძაფრებს სპექტაკლის დრამატულ წერტილებს და შინაარსის ძირითადი კონფლიქტების ხაზგასმას ემსახურება.

ბალეტი საინტერესოდ არის ჩაფიქრებული. ფერწერულ-მხატვრული თვალსაზრისით ხორცშესხმულია ლაკონიურ, მეტყველ ფორმებში, რაც დიდად განაპირობებს სპექტაკლის გამომსახველობას.

სახვითი ენის ეს ნიშან-თვისებები (მისწრაფება კონსტრუქციულ-დინამიკური დეკორაციის შექმნისაკენ, ფერის, შუქის ემოციური გამოყენება, ფერწერული მხატვრული და სცენოგრაფიის კიდევ ერთ ქმნილებაში — ა. ადანის, ც. პუნის, რ. დრიგოს და ლ. დელიბის მუსიკაზე დადგმულ ბალეტში „კორსარი“. როგორც სახელწოდებიდან ჩანს, ბალეტის ლიბრეტო ასახავს კორსართა თავდადასავალს, მათს სიყვარულსა და ურთიერთ ერთგულებას. საინტერესო, ნოვატორული მხატვრული ხერხით ხაზგასმულია ბალეტის საერთო ზღაპრულ-ლეგენდარული ხასიათი: პროლოგში, სცენის წინა ხაზთან ეშვება გამჭვირვალე ბადე, რომელზეც მულტიპლიკაციური კინოსათვის დამახასიათებელი ხერხით კინოკარანზე გამოიხატება კოკისპირული წვიმა. ღრუბლების მოძრაობა და წვიმის იმიტაცია თავიდანვე დინამიკურობას ანიჭებს გაფორმებას. ეკრანის (გამჭვირვალე ბადის) უკან ნაჭრისაგან წარმოსახულია ზღვა და ქარიშხალში მოხვედრილი გემი. შემდეგ სცენა ბნელდება და ხელმეორე განათებისას მაყურებლის თვალწინ იშლება სპექტაკლის პირველი სურათი. გამჭვირვალე ბადის მიღმა მოჩანს ბაღი, ხოლო სცენის მარჯვენა კუთხეში ქარიშხლის შედეგად ზღვის ნაპირზე გამოგდებული გემის ნაშესტრეკები. მერე ფარდა ნელ-ნელა ზემოთ აიწევა, იწეება თხრობა. აღსანიშნავია, რომ თ. მურგანიძე იყენებს ფერწერულ საქუსარსაც, ფარდებსა და კონსტრუქციულ ელემენტებსაც, რომელთა მეშვეობით სცენები ორნამენტულ-დეკორატიულ ხასიათს იძენს. უშუალოდ ორნამენტული მოტივი განსაკუთრებით უხვადაა გა-



მოყენებული სპექტაკლის III მოქმედებაში, რომელიც აღმოსავლეთის სამეფოს წარმოსახავს პირველ სურათში. სცენის ცენტრში ჩამოკიდებულია ნახევარწრიული ფორმის ფარშეიანგის კუდი, რომელიც ერთი კულისიდან მეორემდეა გადავიშლი. ამ დეკორაციას ცვლის ახალი, თითქოს ორი ჩარჩოთი შემოფარგლული დეკორაცია. ერთზე გამოსახულია ყვავილები და პეპლები, მეორეზე — ჩარჩოს ცენტრში, აღმოსავლური გუმბათები. ამ დეკორაციას კვლავ ახალი, ისევ გამჭვირვალე დეკორაცია ცვლის, რომლის ზედაპირი პაეროვანი ორნამენტით არის დაფარული, ხოლო ცენტრში, ლოტოსის ფორმის სვეტებზე დგას გუმბათები. ფარდის უკან ვხედავთ შადრევნებს. სცენური კომპოზიცია დასრულებულია სიღრმეში ფერწერული ხერხებით შესრულებული დეკორაციით. მთელი ეს მოქმედება ულამაზესი მაქამნივით აღიქმება.

დეკორაციები შესრულებულია ერთნაირი მანერით, თავისუფალი ხელწერით, პარმონიულ, ფაქიზ ტონალურ გამაში, იმპრესიონისტულად. სცენოგრაფი კარგად აერთიანებს ყოველ ახალ სურათს ერთიან მხატვრულ სისტემაში და არ აქუცმაცებს, არ აწვრილმანებს საერთო შთაბეჭდილებას, მიუხედავად სცენის უხვად შემოკობისა.

სტილისტურად დეკორაციების გადაწყვეტა უშუალოდ მუსიკას და დრამატურგიას, მის რომანტიკულ-ზღაპრულ ლაიტთემებს უკავშირდება. გაფორმების მთლიანი სახე ატარებს პირობით-დეკორატიულ ხასიათს. სპექტაკლი აგებულია ცისფერი, ფირუზისფერი, ვარდისფერი, იასმნისფერი, ოქროსფერი, თეთრი, წითელი ფერების შერწყმაზე თუ მონაცვლეობაზე, რომელიც, დეკორაციებიდან გამომდინარე, მეორდება კოსტიუმების შეფერილობაში, ან პირობით, კოსტიუმების ტონლობა უპირისპირდება დეკორაციის საერთო გამას და ამით კიდევ უფრო მდიდრდება სპექტაკლის ფერადოვანი სახე. ყოველი ტონი გამოყენებულია გემოვნებით და ტაქტით, რის შედეგადაც იქმნება ფერადოვნად დახვეწილი და, ამავე დროს, მრავალფეროვანი აღმოსავლური სამყარო.

დრამატურგიული ხაზების გამოსაყოფად მხატვარი მიმართავს განათებასაც, რომლის რბილი, თბილი ქღერადობა შეესიტყვება

სცენაზე გაბატონებულ ფერთა საერთო გამას.

სპექტაკლის მსვლელობისას დეკორაციების ხშირი ცვლებადობა თანამედროვე ელფერს ანიჭებს გაფორმებას.

აღსანიშნავია ისიც, რომ მიუხედავად სცენების დატვირთვისა დეკორატიული, სცენოგრაფიული ელემენტებით, მხატვარი კონსტრუქციული აგებით, ფერით, დეკორაციების არტიტული შესრულებით სცენის საერთო „ხატს“ ქმნის, სანახაობრობას ანიჭებს მას. თ. მურვანიძის მიერ შექმნილი ამალგებული, ზღაპრული სამყარო დიდი ხნის განმავლობაში რჩება მაყურებლის მეხსიერებაში.

ლენინგრადის კიროვის სახ. ოპერისა და ბალეტის სცენაზე განხორციელებული წარმოდგენები ნათელყოფს, რომ მხატვარმა სამივე დადგმა აბსოლუტურად სხვადასხვა პლანში გაიაზრა, გამომდინარე კონკრეტული ნაწარმოებებიდან, მაგრამ სამივეში გაფორმების სისტემის საფუძველს წარმოადგენს კონსტრუქციული და ფერწერული ხერხების ურთიერთდამოკიდებულება; ორგანულად ერწყმის ერთმანეთს მასალა, ფერი და განათება. ეს მხატვრობა კონკრეტულია, ოღონდ არა თხრობითი, არამედ ისეთი, სცენაზე რომ წარმოქმნის ნამდვილ საზოგადოებას, ისეთ სცენურ სამყაროს, რომელშიც მხატვრის არაჩვეულებრივად მდიდარი ფანტაზია და გამოგონებლობა სრულყოფილად ვლინდება.

საგანგებოდ აღსანიშნავია, რომ თეიმურაზ მურვანიძის სცენოგრაფიული ნამუშევრების დიდი ნაწილი საქართველოს საზღვრებს გარეთ, საბჭოთა კავშირის და უცხოეთის მრავალი თეატრის სცენას ამშვენებს, ქართველი მაყურებელი კი, სამწუხაროდ, მოკლებულია მისი უკანასკნელი ქმნილებების ხილვის სიამოვნებას.

...სინათლე ნელ-ნელა ქრება, ორკესტრი ღირიჭორის მითითებას ელის, მაყურებელი — ფარდის ახდას, რომლის უკან მას ეგულება თეიმურაზ მურვანიძის ზელოვნება, ინდივიდუალური, ლამაზი, მდიდრული, არტიტული სამყარო.

# „ბაგრატიონის უმღებაც თუ არ ვბრუნობთ, რომ არსებობდა ღამირხევის უსაქლავლობა,

## გაუჩინ თვით ბაგრატიონს კვარბავს ფასს“

(ბ. ბრეგტი)

### წოდარ გურაბანიძე

#### თავი VIII

„ბაგრატიონი ცარცის წრე“ მსუბუქად კი არა, არამედ სწრაფად, ერთი ამოსუნთქვით იბადებოდა თითქოს.

ამ სპექტაკლს წინ უსწრებდა „ყვარყვარე“, სადაც მე უკვე მივაგენი ბრეტისეულ სტილისტიკას. „კავკასიურ ცარცის წრეში“ მოხდა კონცენტრაცია წინარე სპექტაკლების რთული ძიებებისა... ეს სპექტაკლი ჩემთვის იყო გარკვეული ეტაპის დასასრული, ერთი გარკვეული მიმართულების ბოლოში დასმული წერტილი... „რიჩარდ III“ კი დასაწყისია, რაღაც განსხვავებულის, ჭერ გაურკვეველი გზის ძიებაა — ამას ამბობდა რ. სტურუა 1979 წლის 14 ივლისს მიცემულ ინტერვიუში („მოლოდიოჟ გრუზი“).

უფრო ადრე კი (14. 02. 1978) ამავე გაზეთის კორესპონდენტთან საუბარში რეჟისორმა ძალზე საგულისხმო აზრი გამოთქვა: „უშუალოდ ამ სპექტაკლზე მუშაობისას მე დაგრწმუნდი, რომ ქართული თეატრალური სკოლის პრინციპებს, რომლებიც ბრეტის თეორიისაგან ასერიად დაშორებული გვეჩვენება, სინამდვილეში მასთან განსაზღვრულ შეხების წერტილები აქვს — ეს არის მკვეთრი, ნათელი ფორმა, სანახაობითობა, ბრეტისეული მსახიობური ტექნიკის მოქნილობა, რომელიც ნებისმიერ ქანრში (ტრაგე-

დია, კომედია, ფარსი) თამაშის უნარს გული-სხმობს“.

• • •

იმ საშინელებათა შორის — რეპრეზენტაციული გაფუჭულობა, ყალბი მგრძნობელობა (პოპენცოლერების ცრუ პათოსიო — იტყოდა ბრეტტი), რომლებიც თეატრს წინ ეღობებიან, „გალილეის“ ავტორს მიაჩნდა აზროვნების მცონარეობა და რუტინიორების გრძნობათა სიდუხჭირე. ყოველი კლასიკური ნაწარმოების პირველყოფილი სიახლე, მისი ორიგინალობა და სითამამე სცენის კოპისტების ხელში გამქარალაო — დასძენდა იგი. სპექტაკლის შექმნის ტრადიციული ხერხები ხელსაყრელია როგორც რეჟისორებისათვის, ასევე მსახიობებისათვის... და მაყურებლისათვის, რადგან ყოველი ახალი ფორმა მოითხოვს ძალების დაძაბვას: შექმნისათვის (რეჟისორი, მსახიობი) და აღქმისათვის (მაყურებელი). გაცილებით უფრო ადვილია ყოველგვარი სიახლის, მოულოდნელის უარყოფა, არ „მიღება“ — რადგან იგი დაკავშირებულია აზროვნების, განზოგადების პროცესთან, ანალიზთან და შედარებასთან (სულის აქტივიზაციასთან), ხოლო ძველი, ტრადიციული ფორმების გამოყენება მისაღებია, მას მზამზარეულს, ადვილად იგუებს მცონარე სული. ყველა ის, ვინც არ სცნო რობერტ სტურუას სპექტაკლების — „ყვარყვარეს“, „ლალატის“, „კავკასიური ცარცის წრის“ მხატვრული მნიშვნელობა,

\* ფრაგმენტი წიგნიდან „რეჟისორი რობერტ სტურუა“. გაგრძელება. იხ. № 1, 2, 3, 5. 1989 წ.

რუტინიორთა, ე. წ. „ტრადიციონალისტების“ მხედრობას როდი ეკუთვნოდნენ. მრავალნი მათ შორის საკუთარი მხატვრული პოზიციების გამო არ იზიარებდნენ რეჟისორის ესთეტიკას, სხვებს არ მოსწონდათ ბიესის სტრუქტურის რღვევა, მესამენი, უბრალოდ, მზად არ იყვნენ ამგვარი თეატრის აღსაქმელად.

თუ ბრეტისათვის სახელგანთქმული კლასიკოსების შემოქმედება ტრადიცია იყო, რომელსაც იგი კრიტიკულად ითვისებდა, რ. სტურუასათვის უკვე თვით ბრეტია კლასიკოსი და ბუნებრივია მისი, ასევე კრიტიკული (ამ შემთხვევაში ეს ცნება გავიჯთ ბრეტისეულად. იგი ფულისხმობს შემოქმედებას, გარდაქმნას, თვისობრივ ცვლილებას — „კრიტიკული დამოკიდებულება მცენარისადმი ის არის, რომ იგი უნდა გაიზარდოს“) განხორციელება. თავის სპექტაკლებში ბრეტის იყენებდა მთელი თეატრალური ხელოვნების გამოცდილებას და მონაპოვარს — დაწყებულს კლასიკური ნიღბებიდან, ინდოეთისა და იაპონიის თეატრალური არსენალიდან, დასრულებულს ბალაგანური, მოედნის თეატრის ტლანქი ხერხებით. ამიტომ სრულიად არ არის გასაკვირი, რომ რ. სტურუა — თანამედროვე ინტერპრეტატორი ბრეტისა — თამამად მიმართავდა ახალი დროის თეატრის, დრამატურგიის, მუსიკის, მხატვრობის სიახლეებს და თავის შემოქმედებაში მათს სრულ ინტეგრაციას აღწევდა. უკვე „ყვარყვარეში“ ნათლად გამოიკვეთა მისი მისწრაფება პირობითი, მეტაფორული თეატრალური ფორმებისაკენ, რომლებიც საბოლოო ჯამში ერთიან სისტემას ქმნიან, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ფორმები თავისთავში დასრულებულნი მხოლოდ ცალკეულ ეპიზოდებში არიან. მთლიანად სპექტაკლის აგების ეს ეპიზოდური პრინციპი, რომელიც თავის სრულყოფილ გამოხატულებას „კავკასიურ ცარცის წრეში“ პოულობს და რომელიც მხატვრულ სახეთა და ფორმათა ურთიერთშარმოქმნის რთულ სისტემას ეყრდნობა, ერთი მთლიანი, უწყვეტი „სუნთქვით“ არ ხასიათდება. შეიძლება ერთი ეპიზოდი (ვიმერობა, თავის თავში დასრულებული) ეწინააღმდეგებოდეს მეორეს, მაგრამ ეს წინააღმდეგობა მოჩვენებითია, პირველი შთაბეჭდილების შედეგია. ამგვარი პრინციპი ორგანულია თვით ბრეტის დრამატურგიისათვის (აქვე შეიძლება მოვიხსენიოთ ბიუნერის „დანტონის სიკვდილი“ და პიტერ ვეისის

„მარატი-საადი“), ხოლო რეჟისურაში ამის კლასიკური მაგალითია მეიერჰოლდის შემოქმედება. წარმოდგენის (წარმოსახვის), სანახაობის (შემთხვევით არ ეწოდა „ყვარყვარე“ „სანახაობა სამ ნაწილად“) ეს რეჟისორული პრინციპი — მეტაფორული, პოეტური აზროვნება, რაც მკვეთრი, ხაზგასმული თეატრალობის საფუძველია — აერთიანებს ამ ეპიზოდების „თეატრალურ დრამატურგიას“. სპექტაკლის სისტემიდან „ამოდებული“ რომელიმე ეპიზოდი, შესაძლოა, აბსურდულიც გვეჩვენოს როგორც თავისი ფორმით, ასევე შინაარსით, რადგან არც ერთი და არც მეორე არ იყოს არც მოსალოდნელი (ამ შემთხვევაში — ლოგიკური) გაგრძელება, არც განმსაზღვრელი შემდეგთა ეპიზოდისა. ერთგვარი შოკის შთაბეჭდილებას ახდენდა დაუფარავად გამოუმწვევი უესტი რეჟისორისა — „ყვარყვარეში“ ჩართული ეპიზოდი ბრეტის „კარიერა არტურო უი“-დან. ეს, ერთი შეხედვით, აბსურდული ეპიზოდი, მოქცეული ყვარყვარეს „ცხოვრების“ ციკლში, ისევე უცნაური იყო, როგორც უცნაურია ხოლმე კოლაჟის პრინციპი სახეთი ხელოვნებაში და მუსიკაში. მაგრამ მთელი ეს აბსურდულობა მაშინვე იხსნება, თუ მთლიანად სპექტაკლის სტილისტიკას, მის მეტაფორულობას, პირობით კავშირს გავითვალისწინებთ. ამგვარი ეპიზოდები — მხოლოდ მთლიანად წარმოდგენილი, ერთიანი და განუყოფელი, გვაძლევენ იმ ეფექტს, რისკენაც მიისწრაფის რეჟისორი. რეჟისურის ამგვარი თავისებურება მოითხოვს სტრუქტურულად შესაბამის დრამატურგიასაც, შემდგარს არა უბრალოდ ეპიზოდებისგან, არამედ სწორედ ამგვარი ეპიზოდებისაგან, რომლებიც თეატრალური „გათამაშების“, წარმოდგენის, თამაშის, თეატრალური ქმედობის ელემენტებს შეიცავენ. ამგვარად დალაგდა ყველა ეპიზოდი „ყვარყვარეში“ და „კავკასიურ ცარცის წრეში“ (თუმცა აქ გაცილებით მსუბუქი კონსტრუქციული ხასიათის ცვლილებები მოხდა). ეპიზოდების ეს სისტემა, თეატრალური ილუზიების (სწორედ თეატრალურის და არა სინამდვილის), მრავალგვაროვანი თეატრალური ფორმების შექმნის საშუალებას იძლევა. აქ ერთმანეთის გვერდით შეიძლება იარსებოს ფარსმა და ტრაგედია, ბურლესკმა და კომედია, ბუფონადამ და დრამამ, ესტრადამ და ბალაგანმა. მაგრამ რა საცოდავი სანახაობა, რა ქაოსი და შეშა-

რავი ეკლექტიზმი იქნება, თუ ისინი არ დამორჩილდებიან საერთო აზრს (საზოგადოებრივს, ზნეობრივს, ფილოსოფიურს) და თეატრალური სინამდვილის ერთიან მოდელს.

„ცარცის წრე“ ერთი, ყველაზე გრძელი, მრავალსიუჟეტური, პარალელური ამბებით, ვრცელი მონოლოგებით და არანაკლებ ვრცელი ზონგებით გადატვირთული პიესაა, პარალელურებით „ღიალექტიური ხასიათებით“ (როცა ძნელი ხდება ტენდენციის გარკვევა); სოციალური ტიპებით, თეზებით და ანტითეზებით შექმნილი სინამდვილეა, რომელიც ამავე დროს (შესაძლოა, სწორედ ამგვარ წინააღმდეგობათა გამო) შეიცავს ამ სინამდვილის ცალკეული ეპიზოდის სხვადასხვანაირ, განსხვავებულ თეატრალურ ფორმაში წარმოსახვის შესაძლებლობას.

რ. სტურუამ თეატრმცოდნე ი. ვერგასოვსთან საუბრისას შენიშნა, რომ მასზე უდიდესი გავლენა მოახდინა მ. ბახტინის იდეებმა კარნავალიზაციაზე, რომლის მიხედვით „მადალი“ და „მდაბალი“, წარსული და მომავალი, გროტესკი და რეალიზმი, ნიღაბი და ცოცხალი სახე კარნავალურად ერთდებიან. ეს იდეები განსაკუთრებით ახლობელი აღმოჩნდა მისთვის, რადგან მისივე აღიარებით „ქართველმა შექმელით ცხოვრების რიტუალობის, კულტის შენარჩუნება, რომლებმაც მრავალმხრივ განსაზღვრეს ქართული თეატრის სპეციფიკა“. ქართველ მაყურებელს დღესაც იზიდავს „საზეიმო-კარნავალური სანახაობანი“ („სოვრემენაია დრამატურგია“ № 4, 1983). ამასთან დაკავშირებით საცხებით ლოგიკურ კითხვას სვამს კ. რუდნიცი, ავტორი შესანიშნავი ესეებისა „პორტრეტის ცდა თეატრალურ ფონზე“ („საბჭ. ხელ“, № 8, 9, 1987 წ.), „მაგრამ კარნავალმა რომ არ იცის შეჩერება? კარნავალური დღესასწაული უნაპიროა, თავაშვებული და ბრეჰტის მანერა (მოქმედების შეწყვეტა განმარტებითი კომენტარებით) ზონგისა თუ მონოლოგის ფორმით მოწოდებულნი, სრულიად არ უკავშირდება კარნავალურ „უწყსო თამაშს“. აქ არის წინააღმდეგობა, რომელსაც ოდნავადაც არ შეუქრთია სტურუა, პირიქით, უმაღლესადაა იგი. ამ წინააღმდეგობიდან მან დიდი სარგებლობაც კი მიიღო. სპექტაკლის პარტიტურაში მოქმედების შეჩერება, წყვეტილები უფრო მშობრივო (როგორც კი სპექტაკლის წამყვანი იღებდა სიტყვას), ვიდრე ბრეჰტთანაა ეს. მაგრამ

ამ წამყვანის სენტენციები — მიმართული მაყურებლებისაკენ — არ აფერხებდნენ ვარნავალური კავალკადის მოძრაობას. პირიქით, აჩქარებდნენ, მიერეკებოდნენ მის სრბოლას. ეს იყო როგორც შოლტის ტაკუნის, რომლის შემდეგ თამაშის ტონუსი მადლა აიჭრებოდა ხოლმე, რათა ერთი გაქანებით დაეძლია ის ზღუდე, რომელიც ბრეჰტის ერთ ეპიზოდს მეორესთან აცალკევებს“ (№ 9). ეპიზოდების ეს რეჟისორული სისტემა — ისევე, როგორც თვით ბრეჰტის მიერ წარმოსახული ხასიათები — შეიცავს დამოკიდებულებისა და დამოუკიდებლობის მომენტს — ერთსა და იმავე დროს — რეჟისორის მიერ ყოველი ეპიზოდი წარმოდგენილია არა დასრულებული თეატრალური ფორმით, არამედ დასრულებული მიკროდრამატურგიით, უფრო სწორად — თეატრალური დრამატურგიით (ეს მომენტი ასევე რელიეფურია „ყვარყვარში“).

რობერტ სტურუას მძვინვარებას უკვირებენ დრამატურგის სიტყვის მიმართ. იგი უმოწყალოდ ამცირებს ფრაზებს, ჰკვეცავს სცენებს, ზოგჯერ იღებს მთლიან ეპიზოდსაც კი, ერთი პერსონაჟის სათქმელს მეორე ამბობს, ერთ სცენაში მეორეა ჩართული და ა. შ., ყოველივე ეს მიუთქვამებელი ცოდვა, უკეთუ მას განვიხილავთ იმ შედეგის გაუთვალისწინებლად, რისკენაც მიისწრაფის რეჟისორი და, რასაც აღწევს კიდევ. ისინი, ვინც რ. სტურუას ამაში ედავებიან, ხედავენ მხოლოდ იმ აშკარა ცვლილებებს (რასაც იგი გამოიწვევდაც კი მიმართავს) და ამით გალიზიანებულნი (კარგი საქმეა ლიტერატურული პურიზმი!) აღარ ცდილობენ მთელ მის მხატვრულ-თეატრალურ სისტემაში გარკვევას. „არა მხოლოდ მაყურებლების, არამედ ხელოვნების საცხებით პროფესიულ დამფასებლებსაც კი მიაჩნიათ, რომ შინაარსი სცენაზე მხოლოდ სიტყვებით გადმოიკვება. ნებისმიერი რეცენზია გვარწმუნებს ამაში. სინამდვილეში კი შინაარსის გადმოცემა შესაძლებელია ძალზე სხვადასხვა საშუალებებით“ (რ. სტურუა, უფრ. „ტეატრ“ № 4, 1986).

ტენესი უილიამსი ამბობდა, რომ თეატრის გამომსახველობითი საშუალებანი განუზომლად მადლა დგას ტექსტზე. ამ აზრს, სხვათაშორის, ეთანხმებოდა გიორგი ტოვსტონოგოვიც, რომელიც ამბობდა, რომ თუ ავტორის აზრი ნათლადაა გამოკვეთილი, თეატრი სხვა რამეშიც მოგებული რჩება. იგი იქნის ადამი-

ანზე ზემოქმედების იმ ძალას, რომელიც არ გააჩნია ხელოვნების არცერთ დარგს, თვით ლიტერატურასაც კი. ზემოქმედების ამ ძალა-შია დაფარული თეატრის მაგია. „პიესის ტექსტის გარდა — წერს რ. სტურუა შექსპირის დრამატურგიასთან დაკავშირებით — შექსპირს კიდევ გააჩნია ისეთი რამ, რისი გამოვლენაც მხოლოდ თეატრს შეუძლია. გამომსახველობის თანამედროვე საშუალებანი ახალი ფერებით ავსებენ შექსპირის უკვდავ სიტყვებს... ჩვენ გვინდა, რომ ჩვენს დადგმაში ყველა ყანრი ერთდროულად არსებობდეს... ფარსი ერწყმოდეს ფსიქოლოგიზმს, კლოუნადა — დრამას, ტრაგედია — მუსიკალურ-პლასტიკურ გადაწყვეტას.

ჩვენი კრედაა უნივერსალური თეატრი, უნივერსალური მსახიობები, რომელთაც ყველაფერი შეუძლიათ. ამიტომაც ვიმედოვნებთ, რომ ჩვენთან მაყურებელი ხედავს იმას, რასაც სხვაგან ვერაღა ვერ ნახავს („ტეატრალ-ნიაჲ ჟიზნი“ № 4, 1983 წ.).

სწორედ ამ სპექტაკლში დავინახეთ პირველად მთელის სისრულით რ. სტურუას მისწრაფება, — მიადწიოს თეატრალური ფორმის სისავსეს, ელემენტების მთლიანობას რთული სინთეზის შედეგად. იგი უარყოფს სინამდვილის პირდაპირი ჩვენების გზას (მაგალითად, რა არის იმაზე უფრო ადვილი, რომ „ყვარყვარეში“ უჩვენო ნამდვილი წისქვილი, ნამდვილი ნაცარი და ასევე „ნამდვილი“ ნაცარქეჩია — ყვარყვარე). პიესის გმირი მაშინ არის მისთვის საინტერესო, როცა ამ გმირის ხასიათი შეიცავს მეტამორფოზის ელემენტს, რომელიც თამაშით, უუქველად თეატრალური ფორმის ინტენსიობით უნდა გამოიხატოს და არა მარტო სიტყვებით. ის ფრაზა, ის ეპიზოდი, რომელიც არ ემორჩილება თეატრალურ ფეროცვალებას, გარდაქმნას — მისთვის მკვდარია, რომელიც უნდა მოიკვეთოს და იკვეთება კიდევ. იგი ქმნის ახალ სინამდვილეს, განსხვავებულს არა მარტო ცხოვრებისაგან, არამედ თვით იმ პიესისაგანაც კი, რომელიც სცენაზე უნდა გათამაშდეს. იგი არ დალატობს თავის ინდივიდუალობას, თუმცა აქ საფრთხეცაა ჩასაფრებული (როცა ეს ინდივიდუალობა აშკარა კონფლიქტშია პიესის მთავარ კონცეფციასთან). აქ, ბრეჰტის ერთი ფრაზის შეტრიალებით მიიწვია ვთქვა: თუ ჩვენ გამარჯვების შემდეგაც კი არ ვგრძნობთ, რომ არსებობდა დამარცხების შესაძლებლობაც,

მაშინ თვით გამარჯვებაც ჰკარავს ფასს. სწორედ იმის გამო რომ რ. სტურუა ახალ სინამდვილეს ქმნის, უკვე პიესის გმირი (ცხადია, მთელი თავისი კონსტიტუციით — მეტყველებით, ქცევით, აზროვნებით — რაც ხასიათს შეადგენს) წარმოდგენილია სხვა განზომილებაში; იგი, როგორც წესი, ყოველთვის ეწინააღმდეგება ჩვენს პირად წარმოსახვას, ჩვენს აღქმას, ხშირად თეატრალურ ტრადიციას, რადგან მთელადნაწილი მთელი ის კომპლექსი, რამაც იგი გათქვეფილი (ეს ეხება არა მარტო ხასიათის დინამიზმს ან მისი ჩვენების სცენური პორტრეტის სტილისტურ თავისებურებებს — ანუ შინაგან მომენტს, არამედ ყველა იმ კომპონენტს, რაც მას გარს აკრავს — ანუ მთელ გარემოს).

„რეჟისორი ქმნის თავისებურ ლაბორატორიულ, ცდისმიერ, ექსპერიმენტულ, არაემპირიულ სიტუაციებსა და პირობებს. რეჟისორის აბსოლუტურად არ აინტერესებს ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობა — სიზუსტე, არც ემპირიული ნამდვილობა, არც „ბიოლოგიური“, „ანთროპოლოგიური“ ბუნებრიობა, რეჟისორი ქმნის თავის სამოდელო ცდის, ექსპერიმენტის ლაბორატორიულ სამყაროს და მის კანონზომიერებას უმორჩილებს ყველაფერს: პერსონაჟებს, სიტუაციებს, ეპიზოდებს და აქვე თითქოს ამოწმებს, სინჯავს, ცდის თავისთვის საინტერესო იდეებს, პრინციპებსა და მოსაზრებებს. უკიდურესი პირობითობა, სიმბოლურობა და ალეგორიულობა, პარაბოლურობა, არა ექსტენსიური, არა ფართო, განფენილი ტოტალობა, არამედ ინტენსიური, შინაგანისაკენ მიმართული, ჩაღრმავებული ტოტალობა — ეს თვით რეჟისორის მიერ შექმნილი სამყაროა, მის მიერვე მოწესრიგებული; ამ სამყაროს თავისი კანონები აქვს, რაც არ შეესაბამება ემპირიული სინამდვილის კანონებსა და წესრიგს, რაც ასე აღიზიანებს ემპირიული რეალიზმის ესთეტიკაზე აღზრდილ მაყურებელს.

რობერტ სტურუა არ ცდილობს მსახიობებს ათამაშებინოს ფიქსირებული ხასიათები, ის მათ ტიპებს, სიმბოლოებს, ზოგ შემთხვევაში, წინასწარ განზრახულად სქემებს ასრულებინებს. რეჟისორი შეგნებულად მიმართავს არა ინდივიდუალიზირებისა და ფსიქოლოგიური დახასიათების მეთოდს, არამედ მითიზირებისა და ტიპიზირების (თუ შეიძლება ასე თ-

ქვას, „არქიტექტიზირების“) ხერხს იყენებს... (6. კაკაბაძე. გაზ. „ლიტ. საქ.“ 16. 01. 81).

ჩემი აზრით, რ. სტურუას „ყვარყვარესა“ და „ცარციის წრეში“ ბრეტისეული „გაუცხოების ეფექტი“ სრულიად თავისებურ და ახლებურ ინტერპრეტაციას ღებულობს. თუ ბრეტის „ეპიკური თეატრის“ მიხედვით მსახიობი აწყობს ერთგვარ კოლოკვიუმს მაყურებელთან, რათა ერთად და კრიტიკულად შეხედოს ამა თუ იმ გმირის ცხოვრებასა და აზრებს, რათა არ მოხდეს მსახიობისა და გმირის „გათქვეფვა“, „თანაგაცდა“, „გარდასახვა“ (ისევე როგორც არ უნდა მოხდეს მაყურებლისა და პიესის გმირის გათანაბრება, გაერთიანება — რაც თანაღმობის სათავეა), თუ ამ მსახიობმა განსაკუთრებით უნდა გამოკვეთოს „სოციალური ქესტი“, ხოლო ტექსტი „გააუცხოოს“ სამეტყველო ფორმების არქიტექტონიკით (მაგ. პროზის წარმოთქმის თანახმად ის ქესტიკულაცია, რა ლექსისთვისაა საჭირო) და ბოლოს — თუ რეჟისორმა უნდა მიმართოს სცენის იმგვარ ხერხებს (ტიტრები, ზონგები, აპარტები, ქანრული აღრევა), რაც კიდევ უფრო აძლიერებს მაყურებლის, მსახიობის კრიტიკულ დამოკიდებულებას გმირისა და მომხდარი ამბების მიმართ. რ. სტურუა, გარდა იმისა, რომ ამ ხერხებს მიმართავს, თვით არსის, ამ შემთხვევაში თვით გმირის და ავტორისეული ჩანაფიქრის „გაუცხოებას“ ახდენს — უპირველესად იმით, რომ თავიდანვე მიდის მაყურებელთან კონფლიქტზე. მის მიერ შექმნილი სამყარო, როგორც ვთქვით, ეწინააღმდეგება ჩვენს წარმოდგენებსა და შთაბეჭდილებებს, რომლებიც პიესასა და პირად გამოცდილებას ეყრდნობა. იგი გვთავაზობს თავის ინტერპრეტაციას, ავტორის „ჩვეულებრივი“ კონცეფციის „არაჩვეულებრივი“ რაჟურსს. „თუ „გაუცხოებას“ გავიგებთ როგორც შეხედულებას მოვლენაზე, როგორც ისეთ პოზიციას, რომელიც გვაძლავს სინამდვილეს შეხედვით ისე, თითქოს იგი საერთოდ არ გვენახოს, მაშინ ჩვენ (შეაბრალებით სითამამე!) ავდექით და თვით „გაუცხოვებთ“ ბრეტის, უფრო ზუსტად, გავაუცხოვებთ შტამბად ქცეული შეხედულება ამ საოცრად რენესანსულ კაცზე“ (ქურ. „სოცრემენაია დრამატურგია“ № 4, 1983 წ.). თვით რ. სტურუას ყოველთვის აქვს თავისი სათქმელი არა მარტო თეატრალური ფორმის სფეროში (რაც თავისთავად უაღრესად მნიშვნე-

ნელოვანი ამბავია), არამედ აზროვნების, სპეკულაციური ცნობიერების სფეროში. შექმნილი პარადოქსალ ჩამოთვალთ, მაგრამ პირადად მე მის დადგმებში უფრო მეტ ერთგულებას ვხედავ მის მიერ ინტერპრეტებული დრამატურგების მიმართ, ვიდრე იმ რეჟისორების ნამუშევრებში, რომლებიც, ტრადიციის ყოველი კანონის დაცვით, „ერთგულად“ მიჰყვებიან დრამატურგს და ამით მხოლოდ პიესის თეატრალურ ასლს ქმნიან.

რ. სტურუას „აღსარება“: „ჩემთვის, მაგალითად, აუცილებელია ვიმოვრო საგნის თეატრალობა და შევავროთ იგი ინტელექტთან. შევავროთ ემოციონალურად! ბრეტის შეუღლებამ ჩვენს ეროვნულ ხასიათთან მოგვცა უცნაური ჰიბრიდი“ (გაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“ 05. 12. 80).

მერეც უთქვამს მას, რომ რეჟისურის უმთავრესი თვისება ეს არისო, „ორიგინალური აზროვნება სახეობრივი აქტებით სცენაზე“ (გაზ. „მოლოდიოე გრუზია“).

იგი ებრძვის მაყურებელს, თეატრალუბის წარმოსახვასაც და ამ ბრძოლაში აღწევს სწორედ იმ კრიტიკულ ეფექტს, რომელიც „სიღრმისეულ გაუცხოებას“ იწვევს. ამ ბრძოლაში იგი გამარჯვებული გამოდის, ვინაიდან მთლიანად მისი სპექტაკლი გვარწმუნებს წარმოდგენილი თეატრალური კონცეფციის ჭეშმარიტებაში. ამგვარად, მაყურებელი თავიდანვე შინაგანად ეღაფება რეჟისორს, არ ეთანხმება მას, რადგან მისი ჩვეულებრივი წარმოდგენები, შეხედულებები სულ სხვადასხვაგვარადაა ნაჩვენები, ამ ჩვეულებრივიდან უჩვეულობის რეგისტრშია გადაყვანილი. წინააღმდეგობის ეს დაძლევა, ხოლო ბოლოს „მოხსნა“, უკვე ესთეტიკური ფენომენია. „მაყურებლის კრიტიკული პოზიცია — ეს უმკველად ესთეტიკური პოზიციაა“ (ბრეტის). აქ მოქმედებს იგივე ჩვეულებრივი კანონი, რაც ცხოვრებაში — უფრო ღრმად რომ შევიცნოთ ის, რაც ჩვენთვის უკვე ცნობილია, უნდა დავარღვიოთ ჩვენი რწმენა, თითქოსდა ყველაფერი ვიცით მის შესახებ (მაგ. დოსტოევსკის რომანებში აღმანიშნის ყოფიერების ჩვეულებრივი მომენტი გადაქცეულია უჩვეულო, მოულოდნელ, აქამდე წარმოუდგენელ მომენტად) მოვლენა დროებით „ამოღებულია“ თავისი არსებობის სფეროდან და გადატანილია სხვა გარემოში — მისი ღრმად შეცნობის მიზნით.

„ის, რაც თავისთავად იგულისხმება, გარ-



კვეული თვალსაზრისით, გაუგებრად გადაიქცევა, მაგრამ ეს მხოლოდ იმისათვის კეთდება, რომ „შემდგომ უფრო გასაგები გახდეს“ (ბრეპტი).

მისი შინაგანი თეატრალური სული მაშინ იღვიძებს, როცა დრამაში ხედავს მძაფრ, კრიტიკულ, საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან, ფილოსოფიურ თუ ზნეობრივ მომენტს. ეს მომენტი გარდა იმისა, რომ საერთო მნიშვნელობის მატარებელია — უექველად ეხება თანამედროვე ცხოვრების სიღრმეებში წამოჭრილ ყველაზე მტკივნეულ საკითხს. ამიტომაც მისი საუკეთესო სპექტაკლების ზემოქმედება მთლიანია — ვინაიდან თეატრალური ფორმა და ეს კონცეფცია განუყოფელია, ერთი სხეულია, ერთი არ მოიაზრება მეორის გარეშე.

„ყვარყვარეს“ შემდეგ „ცარცის წრეზე“ გადასვლა საკვებით ორგანულად მიმահინია, ვინაიდან პირველ სპექტაკლში უკვე იგრძნობოდა რეჟისორის მძაფრი შინაგანი მისწრაფება ბრეტის თეატრის ესთეტიკისაკენ. მე მგონი, „ყვარყვარეში“ უფრო გამოიკვეთა ეს მისწრაფება და რეჟისორის თეატრალური აზროვნება, ვიდრე მის მიერვე ადრე დადგმულ, თვით ბრეტის „სეჩუანელ კეთილ კაცში“, რომელიც თავის მხრივ, ფრიალ მნიშვნელოვანი მხატვრული მოვლენა იყო. თუ „ყვარყვარეში“, ხოლო შემდეგ, უფრო აშკარად, „ლალატში“, მაინც იგრძნობოდა ერთგვარი ძალდატანება მწერლის სტილზე, „ცარცის წრეში“ ამგვარი რამ გამოიჩინებოდა. აქ ყველა, თვით სტილისტურად განსხვავებული თეატრალური ელემენტი ერთი შინაგანი კავშირითაა გაერთიანებული და საკვირველი სწორედ ის არის, რომ შინაგანი კავშირი მიიღწევა სწორედ ამ განსხვავებული ელემენტების ხაზგასმით, წინ წამოწევით. ვ. ივანოვი შენიშნავდა „დრუება ნაროდოვის“ (№ 6, 1977) ფურცლებზე: „განსხვავებულ სტიქიათა შეჯახებათა შედეგად იბადება სპექტაკლი. ბუფონადა თავის თავში ატარებს პათეტიკას, ხოლო პათეტიკა, თავის მხრივ, პამფლეტში გადადის. ლირიკა გროტესკული ტონებითაა შეფერადებული, ხოლო თავაწყვეტილი მხიარულება დრამატიზმითაა სავსე. მაგრამ ეს სტიქიები მოთვინიერებულია და მოზომილი რეჟისორის მიერ“.

სცენური მოქმედების სიშმავე, მისი უდიდესი ემოციური ძალა ამოქმედებულია მკაცრი

და მტკივე ლოგიკით. არა მხოლოდ სპექტაკლი, არამედ ცალკე აღებული სოციალური ტიპი (გრუშე, აზდაკი) წარმოდგენილია სხვადასხვა პლასტის შეერთების შედეგად. თამაშის პირობით მანერას, პლასტიკურ სინატიფეს, უცებ ენაცვლება ყოფითი ელემენტი (გრუშე — ი. გიგოშვილი) და, პირუკუ, უღრესად რეალისტურად, მსუყვე ფერებით დახატულ ხასიათში შემოდის პირობითობის ნაკადი (აზდაკი — რ. ჩხიკვაძე). ეს ვრცელდება ცალკეულ ეპიზოდებზე, რომელთა ქვეტექსტი ზშირად პარადოქსულია, ხოლო ურთიერთობა დიალექტიკური.

ამ თეატრალური სამყაროს შესაქმნელად მაქსიმალურადაა გამოყენებული ყველა კომპონენტი, ყველაფერი აქ „თამაშობს“, ვითარდება, ქმნის კარნავალურ სურათს, სადაც ნიღბები და რეალური ადამიანები ერთმანეთს ენაცვებიან, ღრმად დრამატულ მოტივს ფარსული მხიარულება შეჯიბრდება, ლირიზმს — გროტესკი, სტატიურობას — დინამიზმი, სიტლანქეს — ელეგანტურობა, თეატრს — ესტრადა, განცდას — სანახაობა. ამ მრავალფეროვნებით, სხვადასხვა თეატრის ელემენტებით უფრო გამაფრებელია ბრეტის ლოგიკური კონსტრუქციები, მისი ერთგვარი სიმშრალე. მაგრამ ჩვენ ვნახავთ, რომ არსებობდა ყველაფერი ეს თვით ბრეტთან იღებს სათავეს, რადგან რეჟისორის მიერ ამოცნობილი აზრი, არსი ყოველი ეპიზოდისა, ზოგჯერ სიტყვიერი მასალის შემცირების ხარჯზე, პლასტიურად არის ნაჩვენები, გადაქცეულია იმგვარ სანახაობად, როცა შინაარსი უნებლიეთ, შეუქმნევლად „შემოგვებარება“ ხოლმე, სხვადასხვა ელემენტის ეს თამაში გამოყენება ზოგს საფუძველს აძლევს ეკლექტიზმი უკეთინოს რეჟისორს, რაც იმის შედეგია, რომ ამ დროს ყურადღება კონცენტრირდება ამ ცალკეულ ელემენტზე.

ეს. მეიერჰოლდის შესანიშნავი მცოდნე კარუნდისკი (რომელიც, თითქოსდა ამ დიდი რეჟისორის შემოქმედების რემინისცენციებს უნდა ხედავდეს „ახალი ტალღის“ რეჟისორების ძიებებში); თავის წიგნში «Спектакли разных лет», ირონიულად ლაპარაკობს იმ ყოვლისმცოდნე თეატრალზე, რომლებიც ყველაგან ამ თეატრალურ რემინისცენციებს ეძიებენ: „ყველაფერი ეს ერთხელ უკვე იყო — ამბობენ ისინი. აი, ეს მეიერჰოლდია, ეს — თაიროვი. აი, ეს კი პროლეტკულტის



თეატრიდანაა, აი — „ცოცხალი გაზეთი“, ავერ კიდევ — „სინნაია ბლუზა“, ასეთი შენიშვნებში, ჩემი აზრით, არაფერს არ ამტკიცებენ. ეს გამომსახველი ხერხები (რეჟისორის მიერ გამოყენებული, ან მის მიერ შექმნილი), თავისთავად, ცალკე აღებულნი არ არსებობენ. ისინი მხოლოდ სპექტაკლის მთლიანობაში ან განსაზღვრული დროის კონტექსტში მოქცეულნი გადაიქცევიან ამა თუ იმ ესთეტიკურ ან ემოციურ რეალობად“.

ამ შემთხვევაში ცალკე ელემენტები „ესთეტიკურ და ემოციურ რეალობადაა“ ქცეული მათი შინაგანი კავშირისა და ფორმის შეპირისპირების საფუძველზე. თვით ერთი, ცალკე აღებული, გამირისა ან პერსონაჟის ხასიათის განვითარების ფარგლებში წარმოსახვის, თამაშის მრავალგვარობა თავად იმ ხასიათის ყოველი მხრიდან აღქმის საშუალებას გვაძლევს. ეს სტილისტური სხვაობა თითქოს გამირის ბუნებითაა ნაკარნახევი და არა ხელოვნურად მოქცეული სხვადასხვა თეატრალურ გარემოში.

რ. სტურუას ეპიზოდების თეატრალური დრამატურგია, მისი პრინციპი, ითვალისწინებს კულმინაციას — თანდათანობით განვითარების შედეგად წარმოქმნილი. იგი ყოველთვის როლი ემთხვევა ეპიზოდის კომპოზიციის ცენტრს. ეს მომენტი ყველაზე მძაფრია (და არა მარტო მსახიობის თამაშში). ამ დროს გამოყენებული თეატრის ყველა კომპონენტი ასევე მაღალ რეგისტრშია აღებული (სასცენო აქსესუარი, მუსიკა, სინათლე, სცენის ხმაური). ასე დგება ექსტატიური მომენტი (ამ შემთხვევაში ვლადიმერ რეჟისორის პრინციპზე და განსაკუთრებით არ აღვნიშნავ, მსახიობის „განცლით“, თუ „წარმოსახვით“ მიიღწევა ეს), რომელმაც უმალღეს წერტილზე უნდა აიყვანოს ერთდროულად უმთავრესი აზრიც და დაასრულოს კიდევ ეპიზოდის თეატრალური ფორმის განვითარება.

ცნობილ მუსიკათმცოდნესთან ნატალი ზეიფასთან გამართულ დიალოგში ქურნალ „სოვეტსკაია მუზიკას“ ფურცლებზე გოგი მესხიშვილმა სთქვა: „კავკასიურის“ სცენოგრაფიული გადაწყვეტა მიკარნახა რუსი მხატვრის გ. გაგარინის (1810-1893) ტილომ „თბილისური ბაზარი“. აქ ერთმანეთშია აღრეული სულ სხვადასხვა ქვეყნები და ეპოქები — აღმოსავლეთი, დასავლეთი, სიძველენი და მამინდელი უკანასკნელი მოდა. ჩვენ ისღა და-

გვრჩენოდა, რომ ამ დომხალისათვის თანამედროვე და უახლოესი წარსულის მოტივებში დავგვემატებინა. დეკორაციო თითქოსდა ბაზრის მოედანს გამოხატავს. იქვეა ხის უხეში ღობე და დაძინილ-დაკერებული ფარდები“ („საბჭოთა ხელოვნება“ № 8, 1987).

თვით რ. სტურუა ასე ახასიათებს გ. მესხიშვილის სცენოგრაფიული ხედვის თავისებურებას: „მე მომწონს თეატრის მისეული — ოპტიმისტური, ამაღლებული, ფერადოვანი აღქმა, მისი ფანტატიკური თეატრალობა, მუსიკალური, საბალეტო ფერწერულობა: მისი უნარი ორგანულად და პარამონიულად დაუკავშიროს ერთმანეთს თითქოსდა შეუთავსებელი, მოგვაწოდოს ეპოქის ფაქიზი და ირონიული სტილიზება; იაზროვნოს და შეიგრძნოს საკუთარი შემოქმედება ზოგად კულტურულ კონტექსტში, ერთ ნამუშევარში მიაღწიოს კონკრეტულის საერთოსთან, ეროვნულის ზოგადსაკაცობრიოსთან, მარადიულის ისტორიულთან შეჯერება-შეპირისპირებას“ (ყურ. „ტეორჩესტვო“ № 4, 1988; „საბჭოთა ხელოვნება“ № 9, 1988).

ამ სპექტაკლში ყოველ პერსონაჟს ზუსტად აქვს განსაზღვრული თავისი მოქმედების ხაზი, თავისი პლასტიკა, რიტმი და მუსიკალური თემა. ეს ეხება ისეთ „გარეშე“ პირსაც კი, როგორცაა სპექტაკლის წამყვანი, რომელიც ასევე მრავალ პლანშია წარმოდგენილი.

კარნავალური სცენა სპექტაკლის დასაწყისში („იყიდეთ, იყიდეთ, იყიდეთ“) უშუალო აზრობრივ კავშირში არ არის მოქმედების შემდგომ განვითარებასთან, მაგრამ სწორედ ისაა ერთგვარი კამერტონი მხიარული ირონიული განწყობილებისა (ამ მომენტს პირველი ფრაზებიდანვე ხაზს უსვამს ე. ლოლაშვილი — მთხრობელი), რომელიც თავის სრულყოფილ გამოხატულებას აზდაკის ხასიათში პპოვებს. ამით რეჟისორი რ. სტურუა გვიანიშნებს იმას, რაც აუცილებელია მისი ამ სპექტაკლისათვის. აქ ძირითადია თამაში, წარმოსახვის მხიარული ფერები, ირონია (სხვათა შორის, მიუხედავად სპექტაკლის ბედნიერი დასასრულისა, რაც მოქმედების ლოგიკითაა ნაკარნახევი, ერთგვარი ირონიული დამოკიდებულება ამგვარი „ჰეპი ენდისადმი“ აშკარად გამოსჭვივის ქვეტექსტიდან), მაყურებელთან გულითადი, დაუფარავი თანაზიარობა — თავისუფალი ყოველგვარი ფრივოლურობისაგან (თითქოს გვეუბნებიან — აქ იმი-



ტომ შევიკრიბეთ, რომ ერთი საინტერესო ამბავი უნდა გავითავაშოთ.

1982 წლის ეურ. „ტეატრის“ (№ 12) ფურცლებზე გამოქვეყნებულ თავის მრავალმხრივ საგულისხმო წერილში რ. სტურუა ამბობდა, რომ ქართული თეატრის ჩამოყალიბების პროცესში დიდი წვლილი შეიტანა ქართული ლიტერატურის ტრადიციამ და სულისკვეთებამო, რომელმაც მრავალი იდეა მიაწოდა თეატრს და მასზე არაპირდაპირი ზეგავლენა იქონიაო. „აქ უმთავრესი როლი შეასრულა ილია ჭავჭავაძემ და მისმა „კაცია ადამიანმა“! — ქართული სულიერი ცხოვრების ამ სატირამ, სადაც მწერალმა თავის ერს მოუწოდა ჭერ კრიტიკულად შეეხება საკუთარი თავისათვის, ვიდრე წინ წავიდოდა... ..ეს ტრადიცია ყველაზე ძვირფასია იმათ შორის, რაც ჩვენ ხელახლა დავიბრუნეთ“.

კულტურის ისტორია, რომლის წილში კრისტალდება ერის სულიერი ტრადიცია, სხვა მოვლენებთან ერთად გულისხმობს — აკადემიკოს დ. ლიხაჩოვის გამოთქმა, რომ ვინმართ — „ძველში ახლის აღმოჩენას“ და აზრის გაღრმავებას „სხვა აზრების მეშვეობით“ (მ. ბახტინი). ამავე დროს, თანამედროვე ხელოვანი, შეუძლებელია გავიგოთ იმ კულტურული კონტექსტის გარეშე, რაც საბოლოო ჯამში მის ირგვლივ სულიერ ატმოსფეროს ქმნის.

ჩემი რეჟისორული სტილის ფორმირებაში გადამწყვეტი როლი შეასრულა კარნავალური ლიტერატურის თეორიამ, უპირატესად, მ. ბახტინის წიგნმა რაბლეს შემოქმედებაზე — ამბობს ერთგან რ. სტურუა. „მე ვცდილობდი რომ ბახტინის ყველა იდეა, განსაკუთრებით მისი მოსაზრებანი ხალხურ დღესასწაულებზე, კარნავალებზე, ნიღბებზე, სცენაზე განმეზორციელებინა. ბახტინი ამბობს, რომ როცა მოკლენა ამოგლეჯილია ყოველდღიური ცხოვრებიდან, მაშინ პრობლემები უფრო მძაფრდებიან, ხოლო თემები უფრო მნიშვნელოვნად ეღრენ. ყოველ დღესასწაულზე ადამიანი სიკვდილზე, ბოროტებაზე გამარჯვებას ზეიმობს, დასცინის თავისთავს, თავის ცოდვებს. დღესასწაულებზე სიკეთეა ყოველთვის გამარჯვებული“.

რ. სტურუა ყოველთვის ცდილობს ინფორმაციის მინიმუმამდე დაყვანას, ხოლო, როცა ეს ინფორმაცია აუცილებელია, მაშინ მას უპირატესად პომპეზურ-ირონიულ ელფერს აძლევს — გავიხსენოთ უზარმაზარ, ბუტაფო-

რულ ცხენზე ამხედრებული მაცნე (ცხენი, მუცელი გამოგლეჯილი აქვს და ნათლად მოჩანს რკინის კარკასი), რომელიც, ვითარცა ძველი ჰეროდოტი, გვამცნობს მომხდარ ამბავს, ხოლო ე. ლოლაშვილი ასევე აუცილებელ ინფორმაციას ხან ზონგებით, ხან რეჩიტატივით, ხან გულითიანი საუბრის ტონით გვიზიარებს. ეს ბუნებრივია, ვინაიდან მაცნე საქვეყნო ამბების მალუწყებელია, მთხრობელი კი — ადამიანების ბედისა, მათი ფიქრების, ტანჯვისა თუ სიხარულის.

სცენაზე არ არის შემოტანილი არც ერთი აქსესუარი თუ დეტალი, რომელსაც თავისი ფუნქცია არ ჰქონდეს. მიკროფონიც კი აუცილებელი და განუყოფელი ნაწილია საერთო ანტირეჟის. სცენა მაქსიმალურადაა განტვირთული. მხატვარ გ. მესხიშვილის მიერ შექმნილი ეს სინამდვილე არაა კონკრეტულიზებული გარემოს თვალსაზრისით. სცენა თავისუფალია, სივრცობრივია. მაღლა ტალღისებურად გარდამავალი ჭვალოს ფარდები გაბმული, რომლებიც თავიანთი ფაქტურით „ცივია“ და არ „თამაშობენ“, მაგრამ სწორედ ამ ნეიტრალიზებით, სიმშვიდით ქმნიან მძაფრი მოქმედების კონტრასტულ ფონს. ამავე დროს დინამიური ფუნქცია აქვთ დაკისრებული: გრუშესა და ჭარიდან დაბრუნებულ სიმონ ჩაჩავას შეხვედრისას, რეჟისორი ძირს უშვებს ფარდებს და მდინარის ილუზიას ქმნის, რომელიც ამ ორ ადამიანს აშორებს. მხატვარი გოგი მესხიშვილი ამბობდა, ერთ ინტერვიუში: „ჩვეულებრივ იგი (ე. ი. რ. სტურუა. ნ. გ.) ერთიორი, უაღრესად ზოგადი შტრიხით შემოხაზავს ხოლმე ესკიზს და მოკლე განმარტებებს მოგვეცემს, მაგალითად ასეთს: „აი, აქ რალაცა დადგი, რომელზედაც შეიძლება რომ კაცი ავიდეს“, მაგრამ მე უკვე დაახლოებით წარმოვიდგენ, რა სჭირდება მას: უპირველესად — დიდი სივრცე! — რობერტს უყვარს სცენური სივრცე და შეუძლია მისი გამოყენება“ (ეურ. „საბჭ. ხელ.“ № 8, 1987). ეს თავისუფალი სივრცე მსახიობის ყოველ მოქმედებას, სახისა და სხეულის მოძრაობას განსაკუთრებული სიცხადით გამოპყობს. მსახიობი „მიტოვებულია“, მინდობილია საკუთარ პლასტიკას, საკუთარ წარმოსახვასა და ფანტაზიას. რეჟისორი ამ დროს არაფრით არ „ეხმარება“ მას, არ აძლევს იმედისმომცემ სცენურ ატრიბუტს, უბრალოდ ყოფით საგნებთან (უბრალოდ ასეთი საგნები გამჭარალია სცენიდან)

„კონტაქტის“ შესაძლებლობას. მხოლოდ აუცილებელზე აუცილებელი დეტალი თუ შემოაქვს სცენაზე. იაპონურ თეატრ „ნო“-ს ეს პრინციპი ცნობილი იყო ბრეტისათვის და ამას ჩინებულად იყენებს რ. სტურუას. შესანიშნავი ოსტატი პლასტიკური ხატისა, უზარმაზარ სიციარიელეს მსახიობთა მოძრაობით, მათი პლასტიკით, პოზით, ცეკვის მახვილგონივრული გამოყენებით აცხებს. კომპოზიციისა და სივრცეში მოთავსებული სხეულის ყოველი განზომილების ზუსტი გრძნობა საჭიროა, რათა არ დაიკარგოს მსახიობი, რომ იგი არ შთანთქმას სცენის ლევიანანმა — პორტალიდან ავად მომზირალმა ვეება მღვიმეში.

თეატრ „ნო“-ს ერთი ცნობილი რეჟისორი წერდა: „ადამიანის სულში მარად ბატონობს შიში სიციარიელის წინაშე. ბავშვს ფუნჯი და ქალაღლი რომ მიეცეთ, იგი, ამ შიშის კარნახით, უმაღლვე დათხანას ამ სუფთა ქალაღლს. არტისტის სულსაც, ამ ბიჭუნას დარად, ეშინია სიციარიელისა და ამიტომაც მრავალ ზედმეტ მოძრაობას აკეთებს მსახიობი. მხოლოდ ჭეშმარიტ არტისტს არ ეშინია სიციარიელის. მას მტკიცე ხელით გამოჰყავს ნახატი ფურცლის შუაგულში და ირგვლივ გამეფებული სიციარიელე ხაზს უსვამს სისასესს იმ პატარა სივრცისას, რაზედაც არის შესრულებული ნახატი“. ამ თვლით შევხედოთ „ცარცის წრის“ სცენასა და მსახიობებს — რაოდენ ზუსტია მსახიობთა ყოველი შემოსვლა, ისევე აშკარად შეგვიძლია დავინახოთ აქ პლასტიკური ნახაზი, როგორც ჭორეგრაფში (მთელი პირველი მოქმედება: გიორგი აბაშვილის სახლეულის შემოსვლა და ყაზბეგის მოლოცვა, გადიებისა და შიძის „ჭორეგრაფია“, ნათელა აბაშვილის — მ. თბილელი გაქცევა), ხოლო ცალკე მსახიობები — ი. გიგოშვილი, რ. ჩხიკვაძე, გ. საღარაძე, ჟ. ლაღანიძე, კ. კახსაძე, კ. საკანდელიძე, ე. ლომიშვილი არა მარტო პლასტიკურად ძალიან მდიდარ და საინტერესო ნახატს ქმნიან, არამედ, რაც მთავარია, იძლევიან ზუსტ სოციალურ და ტიპობრივ დახასიათებას. „ცარცის წრე“ სინთეზური სპექტაკლია და მსახიობთა ეს პლასტიკური ფორმები ბუნებრივ საყრდენს პოულობენ გ. ყანჩელის მუსიკაში. ძნელია, სხვა რომელიმე სპექტაკლის დასახელება, სადაც ესოდენ ორგანულად იყოს დაკავშირებული მუსიკა არა მხოლოდ მსახიობთა მოძრაობასთან (რაც განმსაზღვრელია ამ სტილის სპექტაკლისათვის), არამედ

პერსონაჟთა არსთან და იმ ექსტატიურ მემენტთან, რომელზედაც ზემოთ მოგვასწავნებ წარმოვიდგინოთ რომელიმე ეპიზოდში მუსიკის გარეშე და დავრწმუნდებით, რომ ეს ეპიზოდი აშკარად გაღარიბდება არა მარტო ინტონაციითა თუ რიტმულობით, არამედ პლასტიკით, და წარმოვიდგინოთ, რამდენადმე შინაარსითაც, ვინაიდან ირონიული, პათეტიკური, ტრაგიკომიკური შინაარსი ეპიზოდებისა, მუსიკაზედაცაა აგებული. გარდა ამისა, რეჟისორი ძალზე ზუსტად იყენებს ე. წ. „კონკრეტული მუსიკის“ ეფექტსაც, როცა რაიმე მკვეთრი სცენური მომენტის აღნიშვნასურს „არამუსიკალური“ ტონით.

„კომპოზიტორი გია ყანჩელი — წერდა მუსიკათმცოდნე გივი ორჯონიკიძე — ხშირად წერს მუსიკას რ. სტურუას სპექტაკლებისათვის, მაგრამ, ადრე არასოდეს ეს თანამშრომლობა არ ყოფილა ასეთი ნაყოფიერი. სპექტაკლი თითქოს დაბადებულია მუსიკის სტიქიისაგან, გამსჭვალულია ამ მუსიკით, ეყრდნობა მუსიკალურ ინტონაციას. სპექტაკლის მოქმედებაც ვითარდება როგორც ილუსტრაცია მომღერალ-წამყვანის მონათხრობისა, რომელიც კომენტარს უკეთებს „სხვადასხვა კადრებს“, გამოაქვს მორალური დასკვნა მომხდარ ამბებზე. რამოდენიმე დამახასიათებელი ზონგი სწორედ მომღერლის ბაგეებს სწყდება ხოლმე და ამით ხაზი ესმება მათ არა პერსონალურ ზოგად ხასიათს. სცენური პლასტიკა ემლოდიის მოძრაობაში ისახება. მუსიკა იმისათვის იჭრება მოქმედებაში, რომ განამტკიცოს სპექტაკლის ჟანრული მთლიანობა, ხაზი გაუსვას მის ჟანრულ-ბალაგანურ ხასიათს. იგი ზოგჯერ მოგვითხრობს იმას, რაც არ შეიძლება იყოს გმირების ტექსტში. მუსიკა აქცენტებს ანაწილებს.

კომპოზიტორის ჟანრულ-სტილისტიკური დიაპაზონი ისევე ფართოა, როგორც რეჟისორისა — ძველი რიტუალური დანამღერიდან შლიავერამდე, ხალხური მოტივიდან ტანგოს საგანგებოდ გამოშვლებულ რიტმებამდე თუ ვალსის მოსრილვე ფრაზებამდე, — სწორედ ასეთ „ვალსური განწყობით“ ეკურჭობება ეფრეიტორი გრუშეს; სტილიზირებული პასტორალიდან — აშკარა სვინგებამდე — ჯარისკაცისა და ჭურჭლის მრეცხავი ქალის სასიყვარულო სცენა, საესე ფარული გრძნობებით და უბიწოებით. ეს „კოკტილი“ ძალზე კარგად გამოუვიდა კომპოზიტორს, მაგრამ აქაც

მან მინც გამოჰყო ძირითადი მელოდია. ეს „წამყვანი“, მელოდია, მხიარულებისა და ირონიის, გულწრფელობისა და ეშმაკობის ნაერთი, მთავრდება მაყორულ-სადღესასწაულო სულისკვეთებით“ (ყურ. „ტეატრ“ № 4, 1976).

საინტერესოა აზრს გამოთქვამს კომპოზიტორი გია ყანჩელი: „რუსთაველის სახ. თეატრისათვის შექმნილი მუსიკა, არ არის შექსპირის ნაწარმოებებისა ან ბრეჰტის პიესისათვის დაწერილი მუსიკა. ეს არის მუსიკა შექმნილი რეჟისორ რ. სტურუასათვის, რომელიც შექსპირსა თუ ბრეჰტს დგამს.

ჩემი დრმა რწმენით როცა რობერტ სტურუა ამა თუ იმ დრამატურგის — მივებართოთ უფრო ფართე მცნებას და ვთქვათ, როცა ამა თუ იმ პოეტის ნაწარმოებს, — ახორციელებს სცენაზე, იგი ამ შემოქმედებით პროცესში თანავეტრობის სიმალღეზე აღის. ამიტომაც, ერთ შემთხვევაში მე მუსიკას ვწერ სტურუა-შექსპირისათვის, მეორე შემთხვევაში სტურუა-ბრეჰტისათვის“ (ყურ. „ტეატრ“ № 4, 1986). თანდაყოლილი, ხოლო შემდეგ უაღრესად განვითარებული მუსიკალობა რ. სტურუასი, უშუალოდ სპექტაკლში მისი „პირდაპირი“ გამოყენებით როდი გამოიხატება. მიზანსცენების კომპოზიციური დრამიურობა, მთელი სპექტაკლის პოლიფონიურობა სიმფონიზმის ფორმებით აზროვნებას ცხადყოფს.

„რობერტ სტურუა“ — წერს მუსიკალისკოლდენე გივი ორჯონიკიძე — მუსიკალური ალღოთია დაჯილდოებული. აქ საქმე მარტო იმაში კი არ არის, რომ ემოციონალურ-საფონო მასალას მის დადგმებში დიდი ყურადღება ეთმობა. რეჟისორის მუსიკალობა მქდავანდება მიზანსცენების რიტმში, თვით სპექტაკლის ფორმაში. იგი ვლინდება რეჟისორის უნარში წინასწარ ივრძნოს დრამატული კულმინაცია, ივრძნოს მისი სიახლოვე, ვლინდება სცენური ექსპრესიის ზომიერებაში“ (ყურ. „ტეატრ“ № 4, 1976).

საინტერესოა თვით რ. სტურუას მოსაზრება ამის თაობაზე: „რეჟისურა ეს არის ნიჰისის თვისება, რომელიც ჰგავს მუსიკალურ სმენასო“, აქ ვერ გიშველისო ვერც გამოცდილება, ვერც ერუდიცია, თუ არ შეგიძლია იაზროვნო ვიზუალური მოქმედებებით (გაზ. „მოლოდიოჟ გრუზია“).

გარდა ამისა, რ. სტურუა იმ იშვიათ რეჟისორებს ეკუთვნის, რომელიც გრძნობს სპექ-

ტაკლის უცილობელი კომპონენტის — მაყურებლის კულტურის ტრადიციებს და დღესდღეობის მის ქმნილებებში განსხეულებულია არა მხოლოდ ავტორისა და საკუთარი ემოციები, არამედ გათვალისწინებულია მაყურებლის ემოციებიც. მასთან ფრიად მნიშვნელოვანი მომენტია მაყურებლის ე. წ. „პროტეიზმი“ — განსხვავებული შეხედულებებისა და გემოვნების ადამიანთა რეაქციის წინასწარი გამოცნობის უნარი. ამ დროს, ცხადია, ვა არის გამორიცხული ის კონფლიქტები, რომლებიც განუწყვეტლივ წარმოქმნებიან სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის.

„მე მგონია წერს იგი ერთგან, რომ როცა თეატრი კლასიკას მიმართავს, მას სურს, რომ თანამედროვე სპექტაკლი გამოუვიდეს. უბრალოდ, გეოგრაფიულად მოქმედება სადღაც სხვა ქვეყნებში ხდება, ხოლო დროს თვალსაზრისით, სხვა ეპოქაში. მიუხედავად ამისა, სპექტაკლი ყოველთვის იდგება თანამედროვეობისა და თანამედროვეთათვის. კლასიკის ინტერპრეტაციის დროს მარტოდ ორმხრივი კავშირი როდი იჩენს თავს: პიესა-სპექტაკლი ეს კავშირი გაცილებით რთულია: პიესა-სპექტაკლი-თანამედროვეობა. ეს კანონზომიერიცაა. პიესის თამაში არ არის საკმარისი. ამ პიესასთან დამოკიდებულებაც უნდა ითამაშო და ამ თამაშში გამოხატო შენი მსოფლშეგრძნება, შენი პოზიცია დღევანდელ თეატრალურ პროცესებში. თეატრის მრავალ დანიშნულებათაგან ერთიცაა: დიადი კლასიკური ნაწარმოების დადგმისას, მან რაღაც უნდა აღმოაჩინოს“. (ყურ. „ტეატრალნაია ჟიზნი“, № 4, 1983). და კიდევ: „ჩვენი მუშაობა სულისკენ მიმართული უშუალო აბელაციაა, თეატრის მაგია მაყურებელზე ტელეპათიურ ზემოქმედებაშია, ისეთ ზემოქმედებაში, სადაც სიტყვები არც თუ ისე მნიშვნელოვანია. მე დაწმუნებული ვარ, როცა ნიჰიური მსახიობი გამოდის სცენაზე, მასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის სწორედ ასეთი კონტაქტი მყარდება. მეცნიერება, ალბათ, მალე ახსნის ამ ფენომენს. თეატრის ზემოქმედება მის მსახურთ ავალდებულებს იყვენ გულწრფელნი და უკომპრომისონი“ (საუბარი გ. კოჟუხოვისთან. „საბჭ. ხელ.“ № 10, 1985 წ).

ბ. ბრეჰტის აზრით, თანამედროვე თეატრზე იმის მიხედვით კი არ უნდა ვიმსჯელოთ, თუ რამდენად აკმაყოფილებს იგი საზოგადოების მოთხოვნილებებსა და ჩვევებს, არამედ

მის მიხედვით, თუ რამდენად სცვლის იგი მას. როგორც ჩანს, რ. სტურუა ეთანხმება დიდი დრამატურგის ამ შეხედულებას.

ამ სპექტაკლს პირობითად შეგვიძლია ვუწოდოთ „გრუშე და აზდაკი“. გადაიკითხეთ ბრეჰტის პიესა და დააწმუნდებით, რომ უამრავ ეპიზოდში, სიუჟეტურ სვლებში ადვილად „იკარგება“ ამ ორი ძირითადი პერსონაჟის ცხოვრების ამბები. თითოეულ პერსონაჟს ცხოვრების სხვა მრავალი ეპიზოდი ახლავს, რომელიც „სიძირავს“ მას. უპირველესი, რაც გააკეთა რ. სტურუამ, ისაა, რომ პირველი ორი მოქმედების ყველა ეპიზოდის შინაგან, დინამიურ მომენტად აქცია ლტოლვა გრუშესაკენ. გრუშე ცენტრიდანული ძალაა ამ ორი მოქმედების. მერე გრუშე სტოვებს სცენურ მოედანს. დანარჩენი ორი მოქმედების ცენტრს უკვე აზდაკია. რ. სტურუამ გაწმინდა ეს ორი პარალელური სიუჟეტური ხაზი ეპიზოდების გაუსაძლისი სიმრავლისაგან და ერთ უმთავრეს იდეურ მომენტს სიკეთისათვის ბრძოლას დაუმორჩილა ყველა ეპიზოდი. „ჩვენს სპექტაკლში გვინდოდა უფრო ახლოს მივსულიყავით ბრეჰტის პიროვნებასთან და არა მის თეორიასთან. ბრეჰტი ხომ დიდი მისტიფიკატორია და მისი პიესები ერთმანეთისგან ძალიან განსხვავდებიან გადაწყვეტითა და ამოცანების მიზანდასახულობით. ამას გარდა, ჩვენ მას ადვილკამდით ქართული ტრადიციებისა და შეხედულებების პრიზმიდან. ამიტომაც, ჩვენთვის უპირველესად მნიშვნელოვანი იყო მისი ცხოველმოსილება, კარნავალურობა, მხიარულება, სიმშვიდე, ოპტიმიზმი. თუმცა ამას ოპტიმიზმსაც ვერ უწოდებ. პირველად „კავკასიურ ცარცის წრეში“ წავაწყვი იმას, რასაც ვერ დაინახავ და ვერც ვაიგებ: მრავალი ფრაზა, სიტყვა, დიალოგი ყურადღების მიღმა რჩებოდა... მე შევქმენი საშუალებო ვარიანტი ევროპასა და საქართველოს შორის, იმიტომ, რომ ბრეჰტი არ იცნობდა საქართველოს და ჩვენი ქვეყანა აქ თავის თავს არ გავდა, რასაც უმაღლეს შენიშნავდა ქართველი მაყურებელი. ამიტომაც ამოვიღეთ ეპილოგი, სადაც მოქმედება საქართველოში მიმდინარეობს (იგი ძალზე ბოჭავდა ჩვენს თავისუფლებას) და შერეული კოსტიუმები დაემაზადეთ“ („სოვრემენაია დრამატურგია“, № 4, 1983 წ.).

სანახაობიდან, თამაზიდან, გარდაქცევიდან, მისტიფიკაციიდან, იმიტაციიდან უცებ გამო-

იკვეთა მოტივი — მოტივი სიკეთისა. პიესის და მის კვალად სპექტაკლის იმგვარი კომპოზიციური აგებულება, როცა ბოლომდე არაფერი არ არის ცნობილი, არც სიუჟეტურ განვითარებაში (ჩვენ არ ვიცით დასთმობს თუ არა ბავშვს გრუშე, ისევე როგორც არ ვიცით, თუ ვის მიაკუთვნებს ბავშვს აზდაკი), არც მთავარ ხასიათებში (ზუსტად ვერ იტყვი, თუ რა კაცია ეს აზდაკი), მოითხოვს ამ იდეის ზნეობრივი შინაარსის ნათელ გათვალისწინებას, რათა ეს ეპიზოდები არ დაგვბნევეს და ცალკე ატრაქციონებად არ წარმოვხედვს. უცნაური სპექტაკლია: რეჟისორი ყოველმხრივ ცდილობს „მიჩქმალოს“ ამ დიდი შინაარსის არსებობა (რისი გახსნაც თეატრის მოწოდებაა), მიუღ თავის ოსტატობას ხმარობს ამ ეპიზოდების სუვერენული თეატრალური არსის ხაზგასმისათვის, გვითრევს სწორედ ამ ეპიზოდის მომხიბვლელ, ორიგინალურ სამყაროში, და როცა ფინალს ვუახლოვდებით, უცებ გზებავთ, რომ ყველაფერი ზუსტად ყოფილა მოფიქრებული და განაწილებული, ყველაფერი ასხმული ერთ ძირითად ხაზზე, რასაც კ. სტანილაგსკი „გამჭოლ მოქმედებას“ უწოდებდა და ჩვენს წინ მთელი რელიეფურობით იკვეთება — უკვე სულ ბოლოს — მთავარი იდეა. თითქოს თეატრსა და მაყურებელს შორის როლები გაიკვალა: ეს პროცესი იმდენად ბუნებრივია, რომ სპექტაკლი კი არ გვაწვდის ამ იდეას, არამედ ჩვენ თვითონ „აღმოვაჩინთ“ მას. ამიტომაც უნებლიე სიხარულს გვანიჭებს ჩვენივე მიხედვრილობა, რასაც ფინალში ე. ლოლაშვილის მიერ წაკითხული ბრეჰტის ლექსი გვიდასტურებს.

ხასიათის დიალექტიკამ, რასაც მიპყვება რეჟისორი და ეპიზოდების სხვადასხვაგვარობა გამოუტყდელ მაყურებელს შეიძლება აფიქრებინოს, რომ ეს თუ ის ხასიათი არ არის ბოლომდე ერთ მთლიან სტილში წარმოდგენილი და არ არის მოცემული განვითარებაში (თუ ვიგულისხმებთ ხასიათის თანდათანობით, თანაბრად აღმავალ, ლოგიკურ განვითარებას, რასაც მოსდევს შინაგანი განვითარება, ანუ ცვლილება). მაგრამ სპექტაკლის თავისებურება და მისი, თუ გნებავთ, მომხიბვლელობა სწორედ ამ კონტრასტულობითაა გაპირობებული.

ამ თვალსაზრისით — მავალითისათვის, გავადევნოთ თვალი ი. გიგოშვილის თამაზს გრუშეს როლში. აქ ერთმანეთს ერწყმის ბუ-

ნებრევი გრაცია, მომხიზველობა, პლასტიკური სიმსუბუქე, თვალშეუვლები დინამიკა, მოულოდნელი გარინდება (ამ დროს იაპონური გრავიურიდან გადმოსულს მაგონებს იგი) და მიწიერი, თავისუფალი მოძრაობა სოფელ-ქალისა, რომელიც არ ერიდება უცხო თვალს.

პირველივე სცენა — შეხვედრა სიმონ ჩაჩავასთან — ი. გიგოშვილს ქალწულებრივი გულბრყვილობითა და მომხიზლავი კოკეტობით მიჰყავს. ეს გულბრყვილობა ადამიანური მიმდობლობით, სიკეთისადმი ბუნებრივი ლტოლვით, ადამიანისადმი შეუღახავი რწმენითაა გაპირობებული. პიროვნების ეს საუკეთესო თვისება ხდება მისი დრამის სათავე და ამიტომაც სასებით სწორია მსახიობის მიერ პირველ სცენაში ნაჩვენები ეს მომენტი. ასეთ ქალს შეუძლია ასე ადვილად შეიყვაროს მამაკაცი და ასევე ადვილად მიენდოს ძიძას, რომელიც ბავშვს შეატოვებს ხელში. აქედან იწყება მისი „გზანი ტანჯვისანი“ და ეს ქალიშვილი ჩვენს თვალწინ გაივლის ყველა განსაცდელს. ცხოვრების დრამა მიმდობ, უბრალო გოგონას გარდაქმნის გონიერ ქალად, რომლის ინტუიტიური მისწრაფება სიკეთისადმი სწორედ ამ გონებას დაეფუძნება. ტანჯვა, ცხოვრების მძიმე ჭვარი მისი ყველა ადამიანური ღირსების გამოვლენის აუცილებელი ფორმა ხდება.

მსახიობის თამაშის აშკარა, პირობით თეატრალიზაციასთან შერწყმულია დიდი გულწრფელობა, სულის მოუხერხებელი ტკივილები და ამ ორი განსხვავებული პლასტის არსებობა განსაკუთრებულ მომხიზველლობას ანიჭებენ ამ სახეს. რა სასოწარკვეთილება სჭვივის მისი ხმის ყოველ ინტონაციასა და მოძრაობაში, როცა ბავშვს ძიძუს აწოვებს. აქ ფიზიკური ტკივილი სულის ტკივილს ერწყმის. ახლა გავიხსენოთ სხვა სცენა — საესე ელეგანტურობით, როცა გრუშე ბანოვანების თვალწინ დიდგვაროვან ქალს გაითამაშებს და, უცებ, ეტლის კოფოზე წამომჯდარი, ტლანქ, სოფელ გოგონად გადაიქცევა. საერთოდ, ეს ორმხრივობა, სწრაფი გადასვლები ერთი მდგომარეობიდან მეორეში (რაც ბუნებრივია პირობითი თეატრისათვის) მრავალი ფერით და სცენური ნიუანსით ავსებს მის შესრულებას. ე. ლოლაშვილისა და ი. გიგოშვილის მიერ შესანიშნავადაა გაითამაშებული სცენა, მას

შემდეგ, რაც გრუშე პატარა მიშვიოს სოფელ ქალს დაუტოვებს.

უშუალო, გულთბილი ინტონაციით თავს ე. ლოლაშვილი გრუშეს: „მამ რატომა ხარ მზიარული, პატარა ქალი“.

სახეგაბრწყინებული გრუშე, უკვე თავისუფალი პასუხისმგებლობის მძიმე ტვირთისგან (ეს თავისუფლება მის სულს სიხარულით ავსებს), პასუხობს: „ხედავ, პატარას სწყალობს უფალი“.

ხოლო ე. ლოლაშვილის შენაცვლებულ კითხვაზე:

„მამ მოწყენილი რატომა ხარ, პატარა ქალი?“

ი. გიგოშვილი სულის შემძვრელი ხმით პასუხობს:

„სწორედ იმიტომ, რომ ვარ ასე თავისუფალი“.

ამ დროს სულ არ მაინტერესებს, რომელი თეატრის პოეტიკას მისდევს რეჟისორი — იმდენად გამაოგნებელია ეს სცენა თავისი ფსიქოლოგიური სიმართლით და თეატრალიზობით (არ მიშლის ისიც, რომ ეს დიალოგი მიკროფონით, ფაქიზად ნიუანსირებული, რეჩიტატიული წამღერებითაა გადმოცემული). ამ ერთ ფრაზაში, ი. გიგოშვილი გრუშეს მიუღბუნებას, მის ქალურობას, კდემამოსილებას, სულის სინაზეს ამხელს. ასეთ გრუშეს შეუძლია გაუძლოს ათას განსაცდელს: შეუარაცხოფას, მრავალ ფათერაკში გამაოტაროს თავისი სიყვარული, დაეშვას ცხოვრების მღვრიე ტალღებში და იქიდან სუფთა ამოვიდეს. ძალდაუტანებლად, შეუმჩნევლად, გრუშე სიკეთისათვის მებრძოლ ქალად გადაიქცევა, ხოლო ბოლო სცენაში იგი უკვე ჩამოყალიბებული სოციალური ტიპია, როცა ყანა დარკის გახლებლით ეკვეთება აზდას („ფეხებზე მკიდია მე თქვენი სამართალი“). დასრულდა გრუშეს გზა, უბრალო მრეცხავი ქალიდან იგი გადაიქცა დიდი ზნეობრივი სიკეთის ადამიანად — ეს არის რეჟისორისა და მსახიობის ჭეშმარიტი გამარჯვება.

„ბრეტისაგან განსხვავებით, გრუშეს ჩვენ პრინციპულად სხვა იერი მივანიჭეთ — იგი ნაზია და ნატიფი, მოკლებულია დიდ ფიზიკურ ძალას, რომელიც, ჩემის აზრით, მაინც-ადამინდ არ უნდა სჭირდებოდეს ქალს თავისი დედობისა და სიყვარულის ზნეობრივ-გენეტიკური ძალმოსილებისას. გრუშე თავისი ძნელი მგზავრობის დროს ზნეობრივად და

სულიერად მტკიცდება, ხოლო მისი სინატი-  
ფე უფრო მეტად უსვამს ხაზს მისი გმირობის  
მნიშვნელობას“ (იხ. რ. სტურუას საუბარი  
ი. ვერგასოვასთან „სოვრ“. ღრამ. №4, 1983).

როცა შემდეგ თ. დოლიძემ ითამაშა გრუ-  
შე სინატიფის, ქალური კდემისა და დაუცვე-  
ლობის მომენტი კიდევ უფრო ნათლად გა-  
მოიკვეთა სპექტაკლში.

ახლა აზღაჯი ვნახოთ, აზღაჯი — წარმოდგე-  
ნილი რ. ჩხიკვაძის მიერ ისეთი ბრწყინვალე  
თეატრალიზმით, სიღრმით, ფიქრეგრეკული  
სიმსუბუქით, რომ ეს როლი გადაიქცა მისი  
შესანიშნავი შემოქმედების ერთ-ერთ უბრწყ-  
ინვალეს სახედ. ეს არის ერთ-ერთი ყველა-  
ზე ხალხური სახე — შექმნილი ბრეტის მიერ  
და დღეს, რუსთაველის თეატრის სცენაზე ნა-  
ჩვენები — მსახიობის მიერ. ქანრული ფერა-  
დუნებით, უჩვეულოდ მსუყე, თამამი მონა-  
სმებითა დახატული აზღაჯის პორტრეტი. ეს  
არის ცოცხალი პარადოქსი, თითქოს თვით  
ბუნების მიერ შექმნილი, როცა იგი მხიარულ  
გუნებაზე იყო და უშურველად ჰვანტავდა  
სხვადასხვა ფერებს. ამიტომაც ამ ჩამოძონდი-  
ლი მოხუცის არსებაში ყველაფერია გაერ-  
თიანებული: სიკეთე და სიაცე, სიბრძნე და  
მიამიტობა, პატიოსნება და ხელმრუდობა, ან-  
გარიშმიუცემელი სითამამე და წინდახედუ-  
ლობა. იგი მდაბიოთა ფალსტაფია და მსასვით  
უყვარს ქალის „თაფთაფა“ სხეულის ჰერეტი.  
ამ „დამთხვეულ“ აზღაჯს რ. ჩხიკვაძე ჯერ  
კომედიური პლანით წარმოგვიდგენს. მხიარუ-  
ლი, უზრუნველი, ცხოვრების სიკეთეს დაწა-  
ფებული აზღაჯი ყველა თავის თვისებას ინარ-  
ჩუნებს. ამ დაუდევარი ხუმარას სულში მარა-  
დიული სიკეთე ღვივის. მსახიობი და რეჟისო-  
რი ბოლომდე იცავენ თამაშის ამ ძალდაუტან-  
ებელ სტილს, რომელიც ეყრდნობა ვოდვეი-  
ლურ თავისუფლებას. ამ ტრელო, განუწმირე-  
ბელი, პირობითად რომ ვთქვათ, არლეკინის  
სამოსში გახვეული სამყაროდან უცებ ამოდის  
ქეშმარიტი ტრაგიკომიკური მოტივი და რ.  
ჩხიკვაძის აზღაჯი სიმართლისა და სიკეთის  
რაინდად გადაიქცევა. იგი კვლავ ძველებური  
აზღაჯია, მაგრამ მასში ინტუიტურად არსებუ-  
ლი ლტოლვა სიმართლისა და სიკეთისაკენ  
იქცევა მისი ხასიათის ძირითად მოტივად  
(გრუშეც ზომ აქამდე მივიდა!). იგი ხალხის  
წიაღში შობილი შეუმცდარი აზრის სახედ გა-  
დაიქცევა, გამომხატველად ხალხისავე სურ-  
ვილისა: ბოროტება, სოციალური უსამართ-

ლობა უნდა დამხოს და თვით ხალხმა მარ-  
ტოს ქვეყანა. ვიმეორებ, რ. ჩხიკვაძე ამ  
ზე სერიოზულ სოციალურ და ზნეობრივ  
აზრს პარადოქსული მხიარულებით გვიჩვენებს  
და თავის წამიერ სერიოზულობას ირო-  
ნიულად მოხედავს ხოლმე. ბრწყინვალე შე-  
სრულებული „სოციალური ზონგის“ დროს  
ჩვენ ვხედავთ „ღიად მასხარას“, ტრაგიკომი-  
კური ნიღბით, რომელიც გამოდის თავისი,  
ერთხელ არჩეული როლიდან და „მღერის“  
(თითქოს სხვას წარმოგვიდგენსო) ქვეყნის  
ბედუქუდმართობის გამო. აქ მხიარულება და  
ტრაგიკული ტივილი, სიცილი და ცრემლი,  
პირადი და საზოგადო ერთმანეთს ერწყმინან  
და ინატება გულისშემძვრელი სამყარო ად-  
მიანისა, რომელსაც სხვისი ტივილები საკუ-  
თარ გულში გაუტარებია. ამის შემდეგ რ.  
ჩხიკვაძის აზღაჯს თითქოს შერცხვა თავისი  
სერიოზულობის, გულახდილობის — განუდგა  
ამ სახეს და გაიცისკოვებულმა, გულლია ღი-  
მილით, მორჩილად დაუტრა თავი საზოგადო-  
ებას — თითქოს, ეს იყო ჩემი მსახიობობა,  
ჩემი თამაშიო ნამდვილი ოსტატის მიერ მიგ-  
ნებული დეტალია. ზუსტად შენიშნავდა მუ-  
სიკათმცოდნე გივი ორჯონიკიძე: „რ. ჩხიკვა-  
ძე თანამედროვე ქართული დრამატული თეა-  
ტრის ყველაზე მუსიკალური მსახიობია. ამი-  
ტომაცაა, რომ მუსიკალური ეპიზოდი — რე-  
ჩიტატივი და არია სპარსეთში არეულობის  
გამო — ქეშმარიტი მუსიკალური ოსტატობი-  
თა ნამდგერი. ქვაზირომანტიკულ არიას მსა-  
ხიობი ასრულებს ბრწყინვალე პარადიული  
მანერით“ (ყურნ. „ტეატრ“ № 4, 1976). ბო-  
ლო სცენაში, გრუშესთან კამათის დროს, სა-  
დაც იგი ისევ ისეთი დამთხვეული აზღაჯია —  
რ. ჩხიკვაძეს, იმდენადვე მოულოდნელად,  
რამდენადც ბუნებრივად, შემოაქნეს სოცია-  
ლური მოტივი — გრუშეს რეპლიკაზე — განა  
ჩვენი ბრალია, რომ ასეთები ვართო. რ. ჩხი-  
კვაძე-აზღაჯი, ახლა კი უკვე სერიოზულად  
გულმოსული, მუჭლუგუნს წაჰკრავს თავში  
გრუშეს: „ღიახ, თქვენი ბრალია, თქვე საცო-  
დავებო“. აქ ღრმა ქვეტექსტი იგულისხმება —  
თავწაგდებელი მონები რომ ხართ ამ ქვეყ-  
ნის ძლიერთა წინაშე, ყველაფრის ღირსი  
ხართო.

ყურნალ „ტეატრ დერ ცეიტში“ (№ 3,  
1977 წ.) რ. სტურუამ ასეთი, ერთი შეხედვით  
პარადოქსალური აზრი გამოთქვა: „ღარიბი  
ხალხის მოსამართლე აზღაჯი გულგატეხილი



რევოლუციონერია, მაგრამ მას არ დაუკარგავს მეამბოხის სულისკვეთება“. შემდეგ ეს აზრი უფრო დააკონკრეტა რევისორმა:

„აზდაკი, როგორადაც მას რამაზ ჩხიკვაძე თამაშობს, წინააღმდეგობრივი, რთული ბიროვნებაა. იგი მშოშარაა, შეგნებულად გაექცა სოციალურ-პოლიტიკურ ბრძოლას და ხალხის წილში „დაეშვა“. მისი „კანონები“ — ანტიკანონებია, იგი ქრთამს იმიტომ იღებს, რომ არავინ დასწამოს რევოლუციურ საქმიანობას ეწვევით. ამის მიუხედავად, იგი არა მარტო ლუმპენპროლეტარიაა, არამედ მაღალი მოქალაქეობრივი ძალის კაცი“ („სოვრ. დრამ.“ № 4, 1983 წ.).

აზდაკი, გრუშეს მსგავსად, სიკეთის იმანენტური მატარებელი, თავისუფლდება მასხარას მონქებისაგან და გადაიქცევა ამ სიკეთის გონიერ გამომხატველად. ასე გადაეხლართა და ბუნებრივად შეერწყა ერთმანეთს სრულიად განსხვავებული გზები გრუშესი და აზდაკისა.

მანამდე კი ჩვენს წიერ გათამაშდება მრავალი ეპიზოდი, რომლებიც სისხლსავსე თეატრალურ გარემოს ქმნიან, და რომელთა გარეშე გრუშე და აზდაკი თეატრალურ სიმბოლოებად წარმოგვიდგებოდნენ. კ. რუდნიკიმ სტრუქტურული ელემენტების ანალიზით ცხადპყო თუ როგორ სინთეზს ქმნიან სპექტაკლში ცირკის, მინიატურული ბალეტის, საესტრადო ნომრების და პანტომიმური სცენების ურთიერთშენაცვლება: „მოქმედება წრიულად ვითარდებოდა. დომინირებდა ტრიალი, მარცხნიდან გამოსრიალდებოდა და მარჯვნივ გასრიალდებოდა სულ სხვადასხვა თვისების სცენები: ჭრელ-ჭრულა, ლუბოკური სურათების მსგავსი სცენები, ამერიკული კომიქსებივით მოკლემეტრაჟიანი და მკვეთრი, ელევანტური და პრიმიტიული თავშესაქცევი და გულისშემკვრელი. ამ სცენების ცვლას მოჰყვებოდა კვამლისფერი, მონაცრისფრო ფარდების წყარო ევოლუცია. დაკრებულ-ამოკეპილი ჯვალს ფარდები, ხან მაღლა აიჭრებოდნენ და სცენის მთელ სიღრმეზე აშიშვლებდნენ, ხან დაბლა ჩამოეშვებოდნენ, ბოლომდე ფარავდნენ პერსპექტივას და გვიტოვებდნენ სცენის პატარა მონაკვეთს, სადაც თამაში გრძელდებოდა. დაუდევრად თუ შიშით, მწყობრი ნაბიჯით თუ აქეთ-იქით ქანაობით შემოდიოდნენ თავადები და გაძვალტყავებულები დატანნი, დამთხვეულნი და ვაჭარნი, ცრუპენტლები თუ მიამიტნი, შეიარა-

ლებული ჯარისკაცები თუ უიარაღო გლეხები. ვინც მოდიოდა და ვინც მიდიოდა. ვინც მობრბოდა და ვინც ეტლით გადიოდა, ვინც გარბოდა და ვინც მიემგზავრებოდა — ყველანი წრეზე, საათის ისრის საწინააღმდეგოდ მოძრაობდნენ და სცენური სივრცის წრეს შემოსასღვრავდნენ, მხოლოდ მთავარი გმირების მიმართ იყო დაშვებული გამონაკლისი. მხოლოდ ისინი იკავებდნენ ყველაზე ხშირად ცენტრალურ ადგილს“ („საბჭ. ხელ.“ № 9, 1987). ამ სტრუქტურის ღირსება ისიცაა, რომ მასში მრავალი მშვენიერი სახეა შექმნილი... გურამ საღარაძე სამ როლს თამაშობს (თავადი ყაზბეგი, ეფრეიტორი, ბერი) და სამივე მკვეთრი, მძაფრი მონასმებითაა წარმოდგენილი მის მიერ. „დანგრეულ“, სახსრებში მოშლილ თავადს, რომლის ყოველი მოძრაობა „სისხლისმსმელი სამურის“ ტრადიციულ მოძრაობათა იმიტაციაა, ნიღაბი უფარავს სახეს, რის გამოც მისი აგრესიულია უმალ ბუტაფორულია, რის გამოც, მის მიერ წაყვეთილი თავები თეატრალური აქსესუარი ხდება. თუ ეს თავადი ყაზბეგი არის — თუ შეიძლება ასე ითქვას — „დრამატული ბუტაფორია“, ეფრეიტორი „კომიკური ბუტაფორია“, თავისი მუსიკალური თემით, ბერი კი — სცენის რეალისტის ნამუშევარია: პირდაპირ ყოფიდან, ცხოვრებიდან არის წამოსული თითქოს. უცხო ქალაქებსა თუ ქვეყნებში ხშირად შევსწრებივარ, თუ როგორ არ სჯერა მაყურებელს, რომ მსახიობმა შეიძლება ასეთი განსხვავებული მანერით ითამაშოს სამი როლი. მართლაც, თუ კარგად არ იცნობ ამ მსახიობს, ძნელი დასაჯერებელია თამაშის ასეთი მკვეთრი გრადაციები... ...თავადი ყაზბეგი გროტესკული ფიგურაა. ამ გროტესკულ ხატს ქმნის არა უჩვეულოდ დიდი ნიღაბი, წითელ კოსტიუმში გახვეული ვეება მუცელი ზედ შემოჭრილი ფართო ქაბრით, ან დიდ ხმალთან სრულიად შეუსაბამო ქოლგა, არამედ მისი ქცევის მანერა. ფეხს ისე არ გადადგამს, თუ ჩექმის წვეტის მსუბუქი შეხებით (თითქოს რაღაც საცეკვაო „პა“-ს ასრულებს) არ მოსინჯა სცენის სიმკვრივე. მუხლებში მოხრილი (სხეულის სიმძიმეს ვერ უძლებენ ფეხები, ალბათ!) ფართოდ გაშლილი ნაბიჯით დადის, ვერ გაიგებ ორივე ფეხით კოჭლობს თუ მენჯის სახსრები აღარ ემორჩილება. ხანდახან გვერდულად გადაქანდება და ამ დროს ქოლგას შლის ხოლმე წონასწორობის შესანარჩუნ-

ნებლად. გუბერნატორს და მის ძუძუმწოვარა მიშოკ აბაშვილს დათაფლული ინტონაციით მიმართავს, ენას უჩღეჭს, ელაციცება. თუმც, არც ნართულ თქმებს ერიდება (მაგ. დახედავს პატარა მიშოკის და წამოიძახებს „ზედგამოჭრილი გუბერნატორია“, ამ დროს ხელს გუბერნატორისკენ კი არა, გოგისკენ გაიშვევრს. შემკრთალი გოგი — ს. ლალიძე უნებურად უკან დაიხევს). მით უფრო მოულოდნელია ამ კაცისაგან ასეთი მეტამორფოზა: ხმალო ამოწვილი, სწრაფი და გრძელი ნაბიჯით მორბის ავანსცენისაკენ. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს სცენა იზნიქება მისი მიძიმე სხეულის დაწოლისაგან და საშინელი, ხაფი ხმით შეჰყვირებს: „მე რასაც ვაკეთებ, ლაზათიანდა ვაკეთებ“. ჩვენს წინ გაიღვებებს სისხლისმსმელი, დაუნდობელი ჭალათის ნიღაბი, რომელსაც არაფრად უღირს მეამბოხის მოკვეთილი თავი სიამოვნებით შეათამაშოს ხელში.

...შემდეგ სცენაში მსახიობი მხნე, ხალისიანი, მუდამ სულელურად აღტაცებული, თავის მხნეობასა და მიხვედრილობაში დარწმუნებული ეფრეიტორის როლში გვევლინება. მომწვანო, მოკლე სახელოებიანი მუნდირი აცვია. მოტოციკლისტის უზარმაზარი შავი ტყავის ხელთათმანები უკეთია, თავზე შავი მუზარადი ახურავს. თეორი უკიბლების ელვარება მოკლედ შეკრებილი უღვამების სიშავეს განსაკუთრებით აჩენს. გრუშესა და მიშოკო აბაშვილის ძებნაში სულ ხელი ეცარება, მაგრამ მხნეობა და გაუგებარი სიხალისე წამითაც არ სტოვებს. როცა გვეგონია, რომ სასოწარკვეთილია, სწორედ მაშინ იწყებს მხნე სიმღერას („ომში მივიდივართ“...) და არც მოწყმეტა თანდასწრებით ერიდება ერთიული სცენის გათამაშებას გრუშესთან. აქ მსახიობი ენებიანი ტანგოს პლასტიკას მის მიერვე ნამღერ მოტივს უფარდებს და საკმაოდ სარისკო ტრიუკებს აკეთებინებს ქალის სხეულს. და მაშინ, როცა საქმე სასიკეთოდ მომართული ჰგონია, გრუშეს დარტყმისგან გაბრუნებული გოდორში თავჩარგული აღმოჩნდება. ეფრეიტორის ისღა დარჩენია იხტიბარი არ გაიტეხოს და თავზე გოდორწამოცმულმა სიმღერიითა და ხელის ქნევით დასტოვოს სცენა.

და მესამე როლი... წითლად ლოყებალაყდა ქებული ბერი, ღვინით სავსე ღოჭით ხელში, გალაღებით მოარული პანიეთი შემოდის მომაკვდავი იოსების და გრუშეს ჯვარდასაწერად. ცოლ-ქმრად კურთხევის ეს სცენა მსა-

ხიობს პირდაპირ ბრუტალური თავაშვებულობითა და კომიზმით მიჰყავს. ვალეშილ ბერის მექორწილეთა სახელები ავიწყდება, ხელში ვერ იჭერს მომაკვდავი იოსების ხელს (ბოლოს, ჯვრის ძუწვეზე გაუყრის იოსების ხელის მტევანს), რამდენიმეჯერ წაილულლულებს ამ რიტუალისათვის შესაფერ სიტყვებს, რათა შემდეგ ნიშნისმოგებითა და გამომწვევი აღტაცებით დაიგრგვინოს: „ომი გათავდა, მშვიდობის გვიწინდეთ, ხალხო!“

სამივე ეს როლი სპექტაკლის რთული პოლიფონური წყობის ორგანულ მილიანობას ქმნის და სტილის ზუსტი გრძნობითაა შესრულებული...

ასევე სამ როლს ასრულებს კ. საკანდელიძე და ასევე სხვადასხვა სტილში — მერძევე გლეხი — „ნამდვილი“ გლეხია, თავისი ჩაცმულობით, ქცევით, ლაპარაკის მანერით, ქალის კაბაში გადაცმული თავადი ჯანდიერი სასაცილო კოკეტობითაა წარმოდგენილი, ხოლო ცოლთან განქორწინებას მონატრული მოხუცი — უკვე წმინდა წყლის ექსცენტრიკაა.

ძალიან თამამ, გაბედულ, მოულოდნელ შტრიხებს მიმართავდა ჯ. ლაღანიძე ლაგრენტის როლში. მისი ლაპარაკის ინტონაციაში არამკვეთრად ისმის „მთის“ მცხოვრებთა მეტყველების იმიტაცია, ხოლო მოძრაობა ძალზედ მახვილგანივრულ ქორეოგრაფიაზეა აგებული. ეს მომენტი ყველაზე მოულოდნელია და ეს სცენური რისკი აბსოლუტურად გამართლებულია. ეს მსჯელობა მიიწინააღმდეგებს ივანოვის სიტყვებით დავასრულო:

«Пьеса Брехта, полная «площадной откровенности страстей» и социальной публицистики, облечена в формы гармоничные и соразмерные, насыщенные той красотой, которую режиссер извлекает из традиций грузинской национальной культуры. Но эти традиции взяты в единстве и родстве с высокой мировой классикой... Спектакли рождаются из столкновений различных стихий. Буффонада несет в себе патетику, а патетика разрешается в памфлете. Лирика окрашена в тона гротесковые, а бесшабашное веселье полного драматизма. Но стихии эти укрощены и отмерены. Буйство сценического действия, его огромный эмоциональный напор приводится в действие строгим и твердым расчетом» («Дружба народов» № 6, 1977 г.).



## დიאלოგი ქვასთან

ღია ცის ქვეშ ქანდაკებების გამოტანის პრაქტიკა უცხოეთი-დან ხალტიისპირელმა მხატვრებმა გადმოიღეს — 1972 წელს რიგაში პირველად გამოფინეს პლენერზე ქანდაკებები, ხოლო 1976 წელს, ამჯერად უკვე ლიტვაში, ქ. კლაიპედაში მოეწყო პირველი რესპუბლიკური სკულპტურული სიმპოზიუმი. 1978 წლიდან კი ამგვარი საკავშირო და საერთაშორისო დათვალიერებები რეგულარულად იმართება ერევანში, ბაქოში, ფრუნზეში, ტოლიატიში... ტრადიციად იქცა „სამოტის პლენერები“ ძინტარში, ასევე დამკვიდრდა „ხის სიმპოზიუმები“ ტროსტიანცაში, „ლითონისა“ — ალიტუსში, „ბეტონისა“ — ვილნიუსში...

1984 და 1986 წლებში ტაშკენტსა და იქევანში მოწყობილ სიმპოზიუმებში წარმატებით მონაწილეობდა ახალგაზრდა მოქანდაკე ჯონი გოგაბერიშვილი. შარშან კი თავის კოლექცასთან — ჯუმბერ ჭიქიასთან ერთად იგი სამი თვით იყო მივლინებული ავსტრალიაში, როგორც კარიონგის II საერთაშორისო პლენერის მონაწილე.

მკითხველს ვთავაზობთ კრიტიკოს დავით ანდრიაშვილის წერილს, რომელიც ჯონი გოგაბერიშვილთან დიალოგის მასალაზე დაყრდნობითაა დაწერილი.



თანამედროვე ქანდაკების განვითარებაში სულ უფრო მეტ მნიშვნელობას იძენენ პლენერზე მოწყობილი შემოქმედებითი სიმპოზიუმები. მოქანდაკეებს ისინი გარემოს ესთეტიკური ორგანიზაციის ახალი ფორმებისაკენ უბიძგებენ და მნიშვნელოვან წინამძღვრებს ქმნიან პლასტიკური აზროვნების ახლებური ორიენტაციისათვის. გარდა ფუნქციური დანიშნულებისა, ღია ცის ქვეშ გამოტანილი მონუმენტურ-დეკორატიული თუ მცირე პლასტიკური ფორმები ქმნიან განსაზღვრულ კულტურულ სივრცეს და იმგვარ ემოციურ ატმოსფეროს, რომელიც ესოდენ აუცილებელია ქანდაკებასთან უშუალო, სპონტანური „ღია-ლასთან“ გასამართავად, ადამიანებს ხელოვნებაში მუდმივი, ყოველდღიური ურთიერთობის სიხარულს ანიჭებენ, წვრთნიან მის ესთეტიკურ გემოვნებას, უღრმავებენ აღქმის კულტურას და უმუშავებენ უნარს, უშუალოდ გარემოში — ადამიანურ ურთიერთობათა სივრცეში „წაიკითხო“ ქანდაკება, „ამოიკითხო“ მასში კოდირებული პლასტიკური ტექსტიცა და ქვეტექსტიც.

სკულპტურული პლენერები უშუალოდ უკავშირდება ქალაქთმშენებლობით პრობლემატიკას — სიმპოზიუმთა „მასალები“ საფუძვლად ედება შესაბამის სკულპტურულ პარკებს. ამგვარი პარკების განსხვავებული ტიპებიც ყალიბდება. ზოგი მათგანი პლენერზე პლასტიკის „ხელოვნურ“ ექსპონირებას გულისხმობს, ზოგიც ქანდაკებათა ლანდშაფტთან ორგანულ შერწყმას, მიწიდან ბუნებრივი ამოზრდის ასოციაციაზეა გათვლილი. ფრუნხესა და კლაიპედის სკულპტურული პარკები გარემოს მხატვრულ-ფუნქციური ათვისების ორ ტიპიურ ნიმუშს წარმოადგენს. სკულპტურული სიმპოზიუმები უფრო გლობალურ პრობლემასაც ეხმიანება. ლაპარაკია ე. წ. კულტურის ეკოლოგიის შესახებ. პლენერების შედგად აღმოცენებულ პარკებს ნაწილობრივ მაინც ძალთქმთ საქალაქო გარემოს ეკოლოგიური ბალანსირება.

პლენერულ პლასტიკას თავისი ესთეტიკა აქვს. ქანდაკებაზე მუშაობის შემოქმედებითი პროცესიც უთუოდ განსხვავდება სახელოსნოს ჩაკეტილ სივრცეში მუშაობის პრინციპებისაგან. გარდა ამისა, პლენერზე მოქანდაკეთა „კომუნის“ გვერდიგვერდ შრომა თითოეულ მათგანს ერთმანეთისადმი ეთიკურადაც სხვაგვარად ავალდებულებს. მათი ამგვარი

ურთიერთობის წესი კი სოციალური ფსიქოლოგიის თავისებურ კანონებს ემორჩილება: „ღია“, კოლექტიური მუშაობა თავისებურ სოციალურ წრედშიც რთავს მოქანდაკეთ და ერთგვარად აჩქარებს კიდევ საზიარო მხატვრული თუ ტექნოლოგიური კონცეფციების დროში გამოცდას. შესაძლოა განსაზღვრული ვადები და წინასწარი საპროგრამო განაწესი ზღუდადეს ავტორებს და მათ ნამუშევრებს ერთმანეთს ამსგავსებდეს, მაგრამ ყოველივე ამას მინც შეიძლება გამართლება მოეძებნოს.

პრაქტიკა ადასტურებს, რომ სკულპტურულ პლენერებზე ხელოვნების ნიმუშებიც იქმნება და მდარე, „ეიჩური“ ნახელავიც არა-იშვიათად. ამასთან, სიმპოზიუმის მონაწილე მხატვარს ისეთი ლაფსუსები და ჩავარდნებიც შეიძლება შეუენდო, რაც სხვა სიტუაციაში მოუთმენელი იქნებოდა. ამგვარ წარუმატებლობასაც თავისი მიზეზები და ახსნა მოეძებნება. თუნდაც ის, რომ ზოგჯერ პლენერების იმპროვიზაციული „სცენარი“ მყუდრო ატელიეში განმარტობასა და ფიქრს მიჩვეულ ოსტატსა საშუალებას არ აძლევს უცებ გადაერთოს რეგლამენტირებულ შრომაში, რომელიც პლენერზე უმაღლესი ფიზიკური უფროა, ვიდრე სულიერი.

ასეა თუ ისე, პლენერულ ქანდაკებას უკვე თავისი ტრადიციები აქვს. პირველყოვლისა, ესაა ევროპული ტრადიცია. სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, პლენერზე უმუშავეთა პენარტისა და მარინო მარინის... შემდეგ კი, ასე ვთქვათ, საბჭოთა ტრადიცია, რომელსაც ქართველი მხატვრებიც მხარს უბამენ და არათუ მხარს უბამენ, გარკვეული გაგებით „ლიდერობენ“ კიდევ.

ერთი მათგანია ჯონი გოგაბერიშვილი.

\*\*\*

მოქანდაკის სახელოსნო — ცივი, შიშველი სათავსო, დაზგები, კარკასები, ტილოგადაფარებული მოდელები, თაბაშირის ყალიბები მშრალი პროზის ანტურაჟს ქმნიან. ირგვლივ ყველაფერი მკაცრ ყოველდღიურობაზე, მძიმე, ზუსტ ფიზიკურ შრომაზე მეტყველებს.

ჯონი გოგაბერიშვილის სახელოსნოშიც არაფერია ზედმეტი. ოღონდ აქ ვერც კარკასებს ნახავთ, ვერც ტილოგადაფარებულ მოდელებს და ვერც თაბაშირის ყალიბებს. ყო-

ველივე ეს ამ მოქანდაკეს არ სჭირდება. იგი მხოლოდ ქვაში მუშაობს.

— ჯონი, რამ შეგაყვარა ქვა, ხატოვანად რომ ვთქვა, რას გაძლევს ქვასთან დილოგი, რას „გეუბნება“ იგი ისეთს, რასაც სხვა მასალა ვერ გეტყვის?

— ქვას, ჩემი დავიროვებით, სხვა მასალისაგან განსხვავებით, რაღაც განსაკუთრებული მინერალი ენერგია აქვს, სხვა ტემპერატურა, სხვა სითბო...

— მართალია, ქვას მეტი სითბო აქვს, ვიდრე, ვთქვამთ ბრინჯაოს. უფრო ადამიანური მასალაა, უფრო ინტიმური. ბრინჯაო ოფიციალურია, ცივი, მიუკარებელი. თუმცა ყოველივე ეს, სულაც არ ანიჭებს ქვას რაიმე უპირატესობას. ყველა მასალას, მათ შორის ქვასაც, თავისი ენა აქვს, და ჩემი ღრმა რწმენით, მასალის სწორია, მიზანმიმართული გრძნობა, უნარი, შესაბამის მასალას მიუსადაგო ესა თუ ის იდეა, ანდა პირიქით, იდეა გამოზატო შესატყვის მასალაში — მოქანდაკის ნიჭიერების ერთ-ერთი საზომია. ყოველი ქეშმარიტი მოქანდაკე გარკვეული მასალის ენით მეტყველებს, გრძნობს ამ მასალაში და უნჯებულ მუსიკას, მოკლედ, ფლობს მის „ფონეტიკურ“ და „აკუსტიკურ“ მონაცემებს, იცის, უფრო ზუსტად, გრძნობს და ამიტომაც იცის, რომ მსხვადასხვა მასალა განსხვავებულად რეაგირებს მოქანდაკის ხელის შეხებაზე, განსხვავებული ტემპო-რიტმით მიჰყვება მის წარმოსახვასა და ფანტაზიას. არსებობს შედარებით მოქნილი და დამყალი მასალა, მაგალითად, რბილი ქვა გლუვ სიბრტყობრიობასა და მახვილ წახნაგოვნებას კარნახობს მოქანდაკეს, სალი კი — მომრგვალებისკენ უბიძგებს. მასალა მაშინ იძლევა სასურველ ეფექტს, როცა ბოლომდე იყენებენ მის ყველა შესაძლებლობას და მისგან არ მოითხოვენ იმაზე მეტ ექსპრესიას, რისი მოცემაც მას შეუძლია. თუმცა ისიც სათქმელია, რომ ვალიარებთ რა ქანდაკებაში მასალის დიდ მნიშვნელობას, უკიდურესობაშიც არ უნდა აღმოვჩნდეთ, როგორც ეს მოსდიოდათ ხოლმე საკმაოდ სერიოზულ თეორეტიკოსებსაც კი (ზემპელი, ჰილდებრანდი) და არ უნდა მივანიჭოთ მას გადაჭარბებული, თითქმის გადაწყვეტი მნიშვნელობა როგორც შემოქმედებით, ისე აღქმის პროცესში. არისტოტელესეულ კატეგორიებს თუ მოვიხმობთ, მასალა მაინც **შესაძლებლობაა**, ქანდაკება

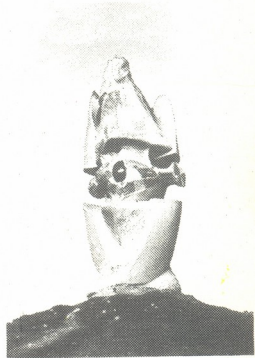
კი — **სინამდვილე**. აქედან გამომდინარე, ერთ მანეთში არ უნდა აფუროთ მასალა, როგორც ქანდაკების მატერიალური მიზეზი და ქანდაკება, როგორც საბოლოო მიზანი. ბოლოს და ბოლოს, ესთეტიკურ პროცესში გადაწყვეტია არა თავად მასალა, არამედ ის შთაბეჭდილება, რომელსაც იგი ახდენს.

სინამდვილეში, მოქანდაკისათვის, თუკი ის მართლაც ხელოვანია და არა ხელოსანი, მნიშვნელოვანია არა ის, რომ მასალა, რომელშიც იგი მუშაობს, მართლაც მაგარია ემპირიულად, სალია, არამედ ის, რომ ეს მასალა საკუთრივ ქანდაკებაში აღიქმება, როგორც მაგარი. ცნობილია, რომ ეგვიპტელებს ძალიან უყვარდათ სალი მასალა, მისი ოსტატური დამუშავებაც ხელეწიფებოდათ, მაგრამ საქმეც ისაა, რომ მათთან რბილი მასალაც სალად გამოიყურება. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მასალამ კი არ გამოუმუშავა ეგვიპტელებს სალი სტილი, არამედ ეგვიპტელთა პლასტიკური სტილი თავისი არსით იყო მაგარი, მყარი, მკაცრი და, აქედან გამომდინარე — მონუმენტური. ახლა საპირისპირო მაგალითი გავიხსენოთ: ბაროკოს ეპოქის ქვის ქანდაკება ხშირად ერთობ რბილ, მჭრქალ შთაბეჭდილებას ახდენს. თუმცაღა მასალად სწორედ ქვის მაგარი, გამძლე ჯიშებია გამოყენებული.

მთავარი მაინც მოქანდაკის სათქმელია, მისი კონცეფციაა. ამ კონცეფციას კი განსაზღვ-

ქ. გოგაბერიშვილი

„მარადისობა“



ჩავს არა მხოლოდ და არა იმდენად მასალის  
სმეციფიკური თავისებურებანი, რამდენადაც  
თავად ნაწარმოების კონკრეტული აზრი, იდეა,  
მხატვრული ამოცანა. ისევ მაგალითი: შეიძ-  
ლება მოგვეჩვენოს, რომ გოთიკისა და ბარო-  
კოს ეპოქათა მოქანდაკეები უგულვებელყო-  
ფენ მასალის (ქვის) ბუნებრივ მონაცემებს,  
ამ მასალის საწინააღმდეგო ერთ მეტყველე-  
ბენ და მიუხედავად ამისა, ქმნიან ღირებულ  
მხატვრულ ნაწარმოებებს. არადა, რა არის  
ქვის ბუნებრივი თვისებები? უძრავობა, სიმ-  
ძივე, სიმკვრივე... და ამ დროს, ბაროკოს ქან-  
დაკეების დინამიკურ მიმოქცევაში ქვის  
სიმძიმე ქრება, ხოლო გოთიკური ქანდაკების  
ნატივ ორნამენტიკაში ითქვიფება ქვის სიმ-  
კვრივე. რატომ არ ტოვებს ამ შემთხვევაში  
მასალის ბუნებრივი ლოგიკის უგულვებელ-  
ყოფა ანტიმხატვრობის შთაბეჭდილებას?  
პასუხი ერთია: იმიტომ, რომ იგი ყველა შემ-  
თხვევაში პასუხობს გოთიკისა და ბაროკოს  
ფარულ, შინაგან იდეას, ეპოქის სტილს, მის  
ესთეტიკურ პრინციპებს — მის დაუოკებელ  
სწრაფვას გადალახოს მასალის პასიურობა,  
მისი უძრავობა, გააცოცხლოს, სული შთაბე-  
როს, ემოციურად დატვირთოს ქვა.

როგორც ჩანს, მასალის მხატვრული იდეი-  
სადმი დაქვემდებარება უდევს საფუძვლად  
მხატვრებისა და მთელი ეპოქების სიმპათი-  
ებს ამა თუ იმ მასალისადმი: ეგვიპტელები  
უპირატესობას ანიჭებენ ქვის მაგარ, ფერად  
ჯიშებს, ბერძნები — მარმარილოსა და ბრინ-  
ჯოს, ჩინელები — ფაიფურსა და ნეფრიტს.  
მიქელანჯელოს მარმარილო უყვარდა, ბალა-  
იოლოს ბრინჯაოსკენ უწევდა გული. XIX  
საუკუნე არ სცნობდა ხეს, XX საუკუნეში კი,  
პირიქით — მოქანდაკეები კვლავ უბრუნდებ-  
იან მას. არიან მოქანდაკეები და ეპოქები,  
რომელნიც დაყენებით ესწრაფვიან დასრუ-  
ლებულ ნამუშევრებში დატოვონ და დაფიქ-  
სირონ სველი, თითქმის დაუმუშავებელი მა-  
სალის კვალი, და, ამგვარად, წარმოგვიდგი-  
ნონ ამორფული მასალიდან ცოცხალი პლას-  
ტიკური სახის დაბადების პროცესი, ისე, რო-  
გორც ამას აკეთებდა როდენი ანდა აკეთებს  
მანკუ. მაგრამ არიან სხვები, რომელნიც და-  
უნდობლად სპობენ საკრეთისა თუ საკუთარ  
ი ხელის უმნიშვნელო კვალსაც კი, რომელ-  
მაც მოქანდაკის მასალასთან ბრძოლა შეიძ-  
ლება გაგვაცხენოს.

ვის შემდეგ ვცდილობ ისევ გაავარძელო საუ-  
ბარი მოქანდაკესთან.

— ჯონი, როგორ იყო ორგანიზებული ავს-  
ტრალიის სიმპოზიუმი, რაიმე ტექნიკურ ან  
სხვა სახის დაბრკოლებას ხომ არ წააწყდით?

— სიმპოზიუმის ორგანიზაციის მიმართ  
აუგს ვერ ვიტყვი. სამუშაო მოედანი არ ყო-  
ფილა საგანგებოდ მოსუფთავებული და შე-  
ღამაზებული. პირიქით, შენარჩუნებული იყო  
ბუნებრივი პლენერული გარემო და ლანდ-  
შაფტი, რათა უკეთ გვევარძო ბუნებასთან,  
სივრცესთან უშუალო კონტაქტი. წინასწარ  
იყო ჩაბეტონებული ვერტიკალურად ქვის  
საკმაოდ დიდი ზომის ბლოკები. მათი გადმო-  
ბრუნება და, ამრიგად, ჰორიზონტალური  
კომპოზიციების გამოთლა პლენერის დებუ-  
ლებით არ შეიძლებოდა. სხვა მხრივ, სრული  
შემოქმედებითი თავისუფლება გვეძლეოდა;  
თავისუფლება თემის, იდეის, სტილის, მანე-  
რის და ა. შ. არჩევაში. წედან ვთქვი: სამუშაო  
მოედანი არ ყოფილა-მეთქი საგანგებოდ გაწ-  
მენდილი. სამაგიეროდ, იგი საკმაოდ ორიგი-  
ნალურად იყო მოწყობილი: თორმეტი  
ქვის ლოდით — სიმპოზიუმში თორმეტი მო-  
ქანდაკე ემონაწილეობდით — შექმნილი იყო  
ერთგვარი კომპოზიცია, რომელიც მზის ამო-  
სვლისა და ჩასვლის პრინციპზე იყო აგებული.

— მასალა? რაიმე სირთულეების აგებულა-  
ვა თუ დაგვირდათ მისი დამუშავებისას?

— მასალამ, ყოველ შემთხვევაში თავიდან,  
მინცდამინც ვერ აღგვაფრთოვანა. ეს იყო  
რალაც უცნაური ჯიშის, სალესი ქვის მაგვარი  
ბლოკი, რომლის დამუშავებაც ქვაში მუშაო-  
ბის საკუთარ გამოცდილებასაც თუ გავითვა-  
ლისწინებთ, არ გამჭირვებია, მაგრამ თვით  
ქვა გამოდგა „უმადური“.

— თუ სწორად მიგიხვდი, ალბათ თვით მა-  
სალა არ იძლეოდა იმ სივრცობრივ და, აქე-  
დან გამომდინარე, ემოციურ ეფექტს, ქვის  
ზედაპირზე სინათლის ენერჯის კონცენტრი-  
რებით რომ გამოიხატება. ხომ ცნობილია,  
რომ სხვადასხვა ჯიშის ქვა (და არა მხოლოდ  
ქვა) განსხვავებულად რეაგირებს სინათლის  
მიმართ. როგორც ჩანს, ამ შემთხვევაში „ავს-  
ტრალიურ“ ქვას ამგვარი ეფექტის უკუგების  
უნარი ნაკლებად გააჩნია, მაგრამ თუ სლაი-  
დების მიხედვით ვიმსჯელებთ, შედეგი ური-  
გო მინც არ უნდა იყო.

— . . .  
— სამუშაო იარაღები?

— იარაღებად მხოლოდ და მხოლოდ ჩვეულებრივი, „მამაბაბური“ რკინის საჭრეთლები გამოვიყენეთ. ამ სიმპოზიუმის დებულებით, არც თანამედროვე, შედარებით რთული ტექნიკის გამოყენების უფლება გვქონდა.

— ენე იგი, პუნქტირება, გაბურღვა და სხვა გამორიცხული იყო. როგორც ვატყობ, დღეს ისევ თავისუფალი კვეთის პრინციპებია წამყვანი, ანუ ის მეთოდი, რომელიც ანტიკური და შუა საუკუნეების ქანდაკებამ დაამკვიდრა, აღორძინებამ პუნქტირული სისტემა შემოიტანა. ამ სისტემამ, რომელიც მთელი XIX საუკუნის განმავლობაში დიდ პატივში იყო, მოქანდაკებს მასალასთან ემოციური კავშირის შეგრძნება დააკარგვინა. იმიტომაც მოუწოდებდა მათ ჰილდებრანდი უშუალოდ ქვაში მუშაობისაკენ, ანუ მოუხმობდა პლასტიკიდან ქანდაკებაზე გადასულიყვნენ. მე მგონი გაბურღვაზეც იგივე ითქმის, იმიტომ, რომ ბურღი მასალაში ქმნის ღრმა ნახვრეტებს, რომლებიც ანადგურებენ პლასტიკური მასის მთლიანობას, მის შინაგან „ჩაყეტილობას“. როდენიცა და იგივე ჰილდებრანდიც იმიტომ უარყოფდნენ ამ ტექნიკას. მაგრამ დროა, ტექნიკის თავი დავანებოთ, ისედაც ბევრი ცილაბარაკეთ მის შესახებ. ახლა ასეთი საკითხი: შემოქმედებითი სიმპოზიუმების შეფასების კრიტერიუმი, საბოლოო ანგარიშით, მაინც შექმნილი ნამუშევრების მხატვრული ღირებულებაა. შენ კი მაინც მხატვარი ხარ და არა უბრალოდ ქვისმთელი. რა მოგცა სიმპოზიუმმა, როგორც მხატვარს, ანდა უფრო რომ გავიადვილო ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა, რას იტყვი საკუთარი ნამუშევრის შესახებ? საინტერესო იქნებოდა შენი ქართველი კოლეგის — ჭუმბერ ჭიჭიას კომპოზიციის შენეული შეფასებაც.

— ჩემს ნამუშევარს „მარადისობა“ დავარქვი და შევეცადე კიდევ ერთხელ, შეძლებისდაგვარად, ახალი კუთხით გამომეხატა ის თემა, რომელსაც ბოლო დროს დავტრიალებ, კერძოდ, ამქვეყნად სიცოცხლის არსებობის მუდმივობა, მარადიულობა. სიცოცხლე კი წარმოუდგენელია დედისა და შვილის, აქედან გამომდინარე — დედა-შვილობის იდეის გარეშე. მაგრამ მე, როგორც ავტორს, მაინც მიჭირს საკუთარი ნამუშევრის შეფასება.

— შენს ნამუშევარზე შინაგანად დარწმუნებული და, მით უფრო, სხვისთვის დამარწმუნებელი მსჯელობისა და შეფასების უფლე-

ბას ვერც მე ვიღებ თავს, რადგან ნატურაში იგი არ მინახავს. და მაინც, სლაიდურზე და ფოტომასალის მიხედვით თუ ვიმსჯელებ, ვფიქრობ, მასში, შენთვის ჩვეული პირობით — ასოციაციური ენით უნდა იყოს განზოგადებული ის იდეა, რომელზეც ზემოთ მიანიშნე. მე მგონი, უნდა იგრძნობოდეს პლასტიკურ მასათა მთლიანობა რეალურ სივრცესთან. საინტერესოდ მეჩვენება კომპოზიციური სტრუქტურა — კერძოდ, დედის ფიგურის ვერტიკალისა და „ბავშვის“ პორთოვნტალის ჯგერისებური კონფიგურაციით ერთგვარი რიტმული ფორმულა იქმნება, რომელიც სხვადასხვა რაქურსში განსხვავებულ აქცენტებს უნდა იძლეოდეს. საერთოდ, დედა-შვილობისა და ცოცხალი ნაყოფის დაბადების მეტამორფოზები უჩვეულო არაა XX საუკუნის ქანდაკებაში. საკმარისია გავიხსენოთ ჰენრი მურის ბრწყინვალე ვარიაციები ამ თემაზე. მაგრამ მურთან, სიცოცხლის დაბადებას, როგორც თემას, გაცილებით ღრმა აზრობრივი ქვეტექსტები გააჩნია, კერძოდ სიცოცხლის დაბადება მასთან თვით ფორმის დაბადების, ფორმის „მშობიარობის“ შეგრძნებით გვეძლევა, რომელსაც კიდევ უფრო ღრმა შრე გააჩნია, — ესაა „მშობიარე დროს“ მი-თოლოგემა.

— სხვათა შორის, სიდნეიში ვნახეთ მურის

ჭ. ჭიჭია

„ტივილი“



„მწოლიარე ქალი“, ესაა ერთ-ერთი პირი ამ საყოველთაოდ ცნობილი კომპოზიციისა, რომელიც რვა მილიონ დოლარად შეუძენიათ ავსტრალიელებს.

— რახან მურის ქანდაკება გაიხსენე, ბარემ ისიც მითხარი, სხვა რომელი მოქანდაკის ნამუშევარმა მიიქცია შენი ყურადღება და საერთოდ, როგორი ტენდენციები შეინიშნება თანამედროვე ავსტრალიურ ხელოვნებაში?

— დიდი შთაბეჭდილება დატოვა მარინო მარინის ცხენიანმა კომპოზიციამ სიდნეიში, თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის ვესტიბულში და კალდერის აბსტრაქტულმა კომპოზიციამ, ასევე სიდნეიში, რომელიც გამოიჩინევა პლასტიკური ენის უაღრესი მოდერნიზებითა და კინეტიკური ქანდაკების ღრმა გავებით. რაც შეეხება თანამედროვე ავსტრალიურ მხატვრობას, მასში საგრძნობლად უპარბობს ევროპულ-ამერიკული ავანგარდიზმის ექსპორტი, რაც განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ვერ ტოვებს. დღეს მთელი მსოფლიო მოფენილია ამ ხელოვნების ნარჩენებით და იგი სიახლეს არ წარმოადგენს. ვიმეორებ, ლაპარაკია მიმბაძველებზე, თორემ იგივე სიდნეის მუზეუმში, მავალითად ჭეკოსნ პოლოკის აბსტრაქტულ ტილოებთან შეხვედრა თავისთავად ძალზე სასიამოვნო იყო. მაგრამ, ბუნებრივია, ჩვენთვის უფრო საინტერესო იყო ავსტრალიის ტრადიციული, აბორიგენული ხელოვნება, რომელიც მართლაც უჩვეულოა თავისი მითოლოგიურობით, სიმბოლიკით, შესრულების სპეციფიკური ტექნიკით.

— ჯონი, შენ მაინც არაფერი გითქვამს ჯიქიას ნამუშევარზე.

— ჯუმბერმა პლენერზე თავისი კომპოზიცია წინასწარ მომხადებული მოდელის მიხედვით შეასრულა.

— ესე იგი, ერთგვრი „შპარგალკა“ გამოუყენებია.

— არა, უბრალოდ მოდელმა მას დრო მოაგებინა და ზედმეტი ფიქრისა და წვალების გარეშე პირდაპირ ქვაში გადაიტანა ცხენის ექსპრესიული ფიგურა. ქვაში ლითონის შეტანაც ეფექტური გამოდგა.

— ლითონი, როგორც ვამჩნევ, შენც გამოიყენებდა. ბავშვის ფიგურის დაქანებული ნაწილი კომპოზიციის გამაჟონასწორებელ ცენტრზეც მიანიშნებს და მეტყველი ფაქტურით კონტრასტული ნიუანსი შეაქვს ქანდაკების მთლიან ორგანიზმში. და კიდევ ერთი: მიუ-

ხედავდ იმისა, რომ „მარადისობა“ მრგვალი კომპოზიციისა, ვფიქრობ, რომ მისი მხარეთუბუნება მაინც რელიეფურობითაა განსაზღვრული. და ამაში მოულოდნელი და საჩოთირო არაფერია. ჯერ ერთი, თუ ყურადღებით გადავხედავთ ქანდაკების ხელოვნების ევოლუციას, დავინახავთ, რომ მრგვალი, სამგანზომილებიანი, ქანდაკების ეპოქები ერთგვარ გამონაკლისსაც კი წარმოადგენენ. ამ მხრივ, ქანდაკების ისტორიაში გაცილებით შორია და ხანგრძლივი ეპოქები, როდესაც პლასტიკური აზროვნების წესს განსაზღვრავს საწინააღმდეგო ტენდენცია — ცალმხრივი ქანდაკება, რელიეფი, ქანდაკების ერთი წერტილიდან აღქმის პოეტოკა, ქანდაკებისა და არქიტექტურის სინთეზი. საკმარისია გავიხსენოთ ეგვიპტე, ბერძნული არქაიკა და ადრეული კლასიკა, შუა საუკუნეები, რენესანსისა და ბაროკოს ქანდაკებაში გაბატონებული ტენდენციები, რაც მთავარია, ქანდაკების რელიეფური კონცეფციისათვის სწორედ ქვის დამუშავების ტექნიკაა ზედგამოჭრილი.

რაც შეეხება ჯიქიას კომპოზიციას, პირადად მე მას აღვიქვამ, როგორც ამ მოქანდაკის პლასტიკური ინტერესების გამძაფრების ცდას. საერთოდ, მის ბოლოდროინდელ ნამუშევრებში, 1986 წელს ამიერკავკასიის ბიენალეზე წარმოდგენილი, მარმარილოში გამოკვეთილი „მომაკვდავი კენტავრიდან“ დაწყებული, მეტი ექსპრესია იგრძნობა, მათში მეტია განცდის ინტენსიურობა. იქნებ ვაჭარბებ, შესაძლოა, ეს გარეგნული ექსპრესია, ექსპრესიის იმიტაციისა, მაგრამ ერთი რამ აშკარაა, „მომაკვდავი კენტავრი“ თავისი სივრცობრივად მეტყველი, აქტიური რაკურსებით თხოულობდა პლენერს, თხოულობდა ღია სივრცეს. და ეს სივრცე მოქანდაკემ იბოვა ავსტრალიაში. ასეა თუ ისე, ჯიქიაში, როგორც აკადემიურად გაწვრთნილ პროფესიონალში, თანდათან იჩენს თავს მხატვარი, მეტ-ნაკლებად აქტიური პლასტიკური იდეების დამამკვიდრებელი ხელოვანი. თუმცა, გამოტეხილად რომ ვთქვა, მასში რატომღაც ვერ ვხედავ რისკიან შემოქმედებით პიროვნებას, მოაზროვნე პერსონას. მის ნამუშევრებში საგრძნობია ავტორისეული, სუბიექტური საწყისის ნიველირება. ამგვარი „ობიექტივიზმი“ განსაზღვრავს ჯიქიას ნამუშევრების ემოციურ სიცივესა და პროზაულ სიმშრალეს. სამაგიეროდ, მე ვაფასებ ამ მოქანდაკის სხვა თვისებას: მისი კომ-



პოზიციები სტილისტურად მთლიანია, არქიტექტონიკურად მყარი, სტრუქტურულად ნათელი. ისინი არ გვაღიზიანებენ ფორმის ბუტაფორულობით, ნაძალადევი, ყალბი სტილიზაციით, მანერული კეკლუცობით, ღვარჭინილი არაბესკებით...

— არადა, შესაძლოა, ჩემს კომპოზიციებში იყოს ის მანერულობა, რისი უქონლობაც ჭუმბერ ჭიჭიას ღირსებად ჩაუთვალეთ. ბოლო ნამუშევრებში, რომლებიც ჯერ არც გამოიფენია და არც თქვენ გინახავთ, ვცდილობ მაქსიმალურად განვტვირთო კომპოზიცია ზედმეტი ელემენტებისაგან, მეტი სასუნთქი მივცე ფორმას.

— აუცილებლად. ამით უფრო მოიგებს ქანდაკება, უფრო ხელშესახებად გამოვლინდება შენი ნამუშევრებისათვის სახასიათო ესთეტიზმი, ელასტიურობა, სინატიფე, ჰარმონია, სილუეტური გამომსახველობა, უფრო დაძაბულად „იმუშავებს“ ფორმა, მთავარი და მეორეხარისხოვანი დაცალკევდება, კომპოზიცია განიტვირთება ზედმეტი დეტალების ბაროკალური დახვევებისაგან, სალონურობისაგან. დაკვირვებებივარ, შენს ზოგიერთ კომპოზიციაში იმდენგვარი პლასტიკური მოდულაციაა, ფორმის იმდენიერი მეტამორფოზაა ფიქსირებული, კომპოზიციური გამომგონებლობის ისეთი სიუხვევა, ბარე ათ ნამუშევარს რომ ეყოფა პლასტიკურ მასალად. გარდა ამისა, ჩემი სურვილია, შენს ნამუშევრებში ფორმის მეტი სემანტიკური სიზუსტე დავინახო. საამისოდ, ალბათ, რიყის ქვაც გბორკავს. ეს ხომ ველური ქვაა, მისი დამორჩილება არცთუ იოლია და ხშირად თავის ნებაზე გატარებს, შენც იძულებული ხარ დაემორჩილო და ფორმის იმგვარ ლოგიკას მისდიო, რიყის, ან სხვა ველური ქვის ჭიშები თავიანთ ბუნებაში რომ ატარებენ.

ამიტომ, ალბათ დროა, ქვის კულტურულ ჭიშებსაც მიმართო, რაც ალბათ შესამჩნევად გადაიარაღებს შენს შემოქმედებით ლაბორატორიას, ავაცდენს თვითგანმეორებას და პლასტიკური აზროვნების რაღაც სხვა კალაპოტში გადაგართავს.

— მაგრამ პლასტიკური მეთოდის გადახალისება, რის შესახებაც მართებულად მიანიშნეთ, თავისთავად უნდა მოხდეს, მხატვარი ბუნებრივად, ძალდაუტანებლად, შინაგანი ხმის კარნახით უნდა მივიდეს აქამდე.

— რასაკვირველია. კრიტიკოსის ვერაფრითა-

რი რეცეპტები ვერ უშველის მხატვარს. თუ იგი შინაგანად არ არის მიწოდებული თანადროული საავტორო სტილის მოდერნიზებისათვის, თუ თავად ვერ გრძნობს საამისო მოთხოვნილებას.

ერთი მიანტირებელი კითხვა: ხომ არ მოგბეზრდა ქვაში მუშაობა, ან იქნება სიმპოზიუმებმაც გადავადლა?

— ქვა, საერთოდ, ჯერ არ მომბეზრებია, ვფიქრობ, არც არასოდეს მომბეზრდება. აი, ქვის განსხვავებული ჭიშების ათვისებას კი ვაპირებ.

— როგორც ვამჩნევ, რიყის ქვაში ბოლო დროს მოუყელი მუშაობას.

— ეს ჩემთვის უკვე განვლილი ეტაპია. — მაგრამ, ალბათ, საინტერესო და ნაყოფიერი ეტაპი. პირადად მე გარკვეულ სიამოვნებას მანიჭებს რიყის კენჭებზე შესრულებული, შენი ერთგვარი „კამეები“, მათი დამუშავების დახვეწილი ტექნიკა, ნატიფად პოლირებული ზედაპირი...

— მათი ცქერა მეც მსიამოვნებს, ოღონდ მარტო ცქერა. ახლა სხვა ამოცანები უფრო მიტაცებს, შესაბამისად, ვცდილობ, უფრო მთლიანი, მონოლითური ბლოკების მხატვრულ დამუშავებას, სივრცეში გასვლა მინდა.

— სივრცეში შენ უკვე გახვედი. — საკუთარი სივრცე სულ სხვაა, საკუთარი გარემო...

— მე მესმის შენი ტაშკენტში, იჯევანსა თუ კარიონგში ქანდაკებების დატოვება ცოტა არ იყოს, გუგულივით სხვის ბუდეში კვე-

ფ. გაგაბერიძის ფილი. „იანანა“. ტაშკენტში



რცხების დადებასა ჰგავს. მე შენი კბილა მოქანდაკეების პრეტენზიებიც მესმის, უფრო სერიოზულ საქმეებს შეეკიდოთ, არა მხოლოდ საპარკო-დეკორატიული, მასშტაბური, „პროგრამული“ კომპოზიციებიც გამოიტანოთ სივრცეში. კეთილი. მაგრამ საკუთარ ამბულუსაც ნუ გადავხატებთ. ამბულუს უგულვებელყოფამ და აპლომბულობა თავდაჯერებულობამ თქვენს უფროსი თაობის ზოგიერთ, თავისთავად არც თუ ურიგო მოქანდაკესაც წაატეხინა კისერი. მაგრამ ეს კიდევ ნაკლები უბედურებაა, იმასთან შედარებით, როცა კაცმა ქანდაკების ანბანი არ იცის და ყოველ ფეხის ნაბიჯზე კოლოსებს დგამს. სამწუხაროდ, მოხდა ისე, რომ მონუმენტალისტობა ჩვენში პრესტიჟულ (სარფინაობაზე აღარაფერს ვამბობ) საქმედ, ფორსირებული სოციალური თვითდამკვიდრებისა და იაფფასიანი პოპულარობის თვითმიზნურ საშუალებად იქცა. როგორც ჩანს, ზოგიერთებს გულუბრყვილოდ სჯერათ, რომ ძეგლების დადგმით საკუთარ თავსაც უდგამენ ძეგლს. ნეტარ არიან მორწმუნენ!

— სიტყვა „მონუმენტი“ უკვე ყურს გვეჭრის, გვეხამუშება, „მონუმენტალისტიც“ ლამისაა სალანძღავ სიტყვად იქცეს.

— დღეს, ღირებულებათა გადაფასების ეპოქაში მონუმენტისა და მონუმენტურობის ცნებებიც შინაარსს იცვლიან. ამ აუცილებელ და კანონზომიერ სიტუაციაში როგორმე უნდა ჩამოვიშოროთ პომპეზური მონუმენტალიზმის, ანუ უფრო ზუსტი იქნებოდა თუ ვიტყვოდი, მონუმენტომანიის სინდრომი, უფრო ინტენსიურად უნდა ავითვისოთ მოდერნისტული ქანდაკების თავისუფალი, ასოციაციური ფორმები. ოღონდ ეს არ ნიშნავს, ზედმეტად გვეერთოთ ავანგარდისტული ეგზერსივებით და ბრმად უკუვავდოთ ის, რაც ქართველ მოქანდაკეთა წინა თაობებს მოუპოვებია. „მწუხარე საქართველოს“ ინტონაციები უნდა დაუბრუნდეს ჩვენს პლასტიკას, მეტი დრამატული და თუ გნებავთ, ტრაგიკული პათოსი, ჩვენი დროის ქართველი კაცის სულიერი ტკივილები უნდა გამჟღავნდეს მასში.

სამოცდათი წლის მანძილზე ჩვენი ქანდაკების მემორიალური ქანრი პოლიტიზებული მონუმენტის მოდელს „ამუშავებდა“. დღეს კი ეს მოდელი თანდათან იმსხვრევა, ხდება მისი დემონტაჟი, როგორც პირდაპირი, ისე გადატანითი მნიშვნელობით. ეს გარდუვალი პროცესია. მაგრამ ისტორიას ვერ წაშ-

ლი, ვერც იმ „მახინჯ ქანდაკებებს“ გადაური ისტორიის სანაგვეზე. ისინი „ეპოქის ძეგლებია“. მე ახლა არბიტრის როლს კი არ ვკისრულობ, უბრალოდ იმის თქმა მინდა, რომ საქმე ამ „ქანდაკებების“ ფორმაში, მათ გარეგნულ ატრიბუტიკაში კი არა, მათსავე „მასულდგმულელებლ“ იდეაშია, კონიუქტურულ იდეაში. და სულ ერთია, ეს კონიუქტურა სტალინის მონუმენტის სახით მოგვევლინება თუ ე. წ. სტალინური რეპრესიების მსხვერპლთა მემორიალის სახით. მედროვე ხელოსანი მშვენივრად გრძნობს, თუ მოცემულ სიტუაციაში რომელ „იდეას“ ედება მეტი ფასი, ვის ძეგლს მეტი გასავალი ექნება, „ხალხთა დიდი ბელადისას“ თუ წმინდა ნინოსი. ასეთმა მედროვემ ისიც კარგად იცის, თუ როგორ „ითამაშოს“ მყურებლის ფსიქოლოგიაზე, ის სარგებლობს იმით, რომ იგივე წმინდა ნინოს ძეგლს, რაც უნდა მხატვრულად უსუსური იყოს იგი, ხალხი არც ქვებს დაუშენს, არც საღებავით გასვრის. ასე რომ, ჩვენ ახალი ურჩხული გვემუქრება — „მეტაცებელი მონუმენტალისტის“ ტიპი, რომელიც გუშინ და გუშინწინ ხარბად აგროვებდა ფულსა და სახელს, დღეს კი იმდენად გათავხვდდა, რომ ეროვნულ სიწმინდეს ეხება და მისით სპეკულირებს.

დაბოლოს, მე პირადად, სადღესოდ უკვე დისკრედიტირებული მონუმენტურ-გიგანტო-მანიური სტანდარტებისადმი რეაქციად აღვიქვამ იგივე „პლენერულ მოძრაობას“, ადამიანური მასშტაბის კამერული ობუსებით რომ ცდილობს ზემოთ ხსენებული სინდრომისაგან თავდალწევას, ქანდაკების გაადამიანურებას, მის ჰუმანიზაციას.

ახალთაობის ქართველ მოქანდაკეთა უმთავრეს მისილაც სწორედ ეს მესახება.

\* \* \*

ამას წინათ რუსთავში მომიხდა ყოფნა, ქალაქში, რომელიც მწვავედ განიცდის კულტურულ ფასეულობათა დეფიციტს. მეგობარმა, რომელიც იქ მახლდა, სწორად შენიშნა: ქალაქი, სადაც ეკლესია არ არის, რა ქალაქიაო. ეკლესიისა რა მოგახსენოთ, მაგრამ რუსთავში არ არის არც ერთი სერიოზული, გააზრებული, თუნდაც პროფესიულად გამართული მხატვრული ობიექტი. ქალაქში ქანდაკებას ვერ შეხვდებით. ასეთ გარემოში ყალიბდებოდნენ და ყალიბდებიან რუსთაველთა თაობები.



# ბიორები ჯაბაღარიის\* ღრამატული სტუდია

ბიორები ჩართულანი

„ქართული თეატრის აღორძინება! — ქართული ღრამატული საზოგადოება მოუწოდებს ქართველ ინტელიგენტ ახალგაზრდობას (18 წლ. 30 წლამდე) გამოცხადდნენ ჩასაწერად სრულიად ახალი დასის შესადგენად, ქართულმა ღრამატულმა საზოგადოებამ დააარსა სასცენო ხელოვნების სტუდია. ამ სტუდიაში მომზადებული მსახიობებით გაართავს წარმოდგენებს ჯერ თბილისის სახაზინო თეატრის შენობაში და შემდეგ თავის საკუთარ თეატრში. მსურველნი ამ სტუდიაში სრულიად უფასოდ შე-

ისწავლიან: დიქციას, მიმიკას, პლასტიკას, რიტმს, დალკროზის სისტემით, ფარეკობას, გრიმს, ხმის დაყენებას და ვისაც სასიძღვრო ხმა აღმოჩნდება — სიმღერას. თუ რომელსამე მომავალ მსახიობს აღმოაჩნდება მუსიკის ნიჭი, შეისწავლის დაკვრას იმ ინსტრუმენტზე, რომელსაც მოისურვებს. დაწვრილებითი ცნობები მსურველთ შეუძლიან მიიღონ ქართული ღრამატული საზოგადოების კანტორაში, რომელიც იმყოფება გოლოვინის პროსპექტზე № 11. ჩაწერა დაიწყება 21 მარტს და გაგრძელდება

მოქანდაკე ჟუმბერ ჯიქია რუსთავის მკვიდრია. მისი ინიციატივით უახლოეს მომავალში რუსთავში, პლენერზე ანალოგიური სიმპოზიუმის მოწყობა დაგეგმილი. ახლა მეცენატის მოძებნაა საჭირო, მეცენატისა, შემოქმედებითი პირობების, მუდმივი მატერიალური ბაზისა და, რაც მთავარია, სულიერი ატმოსფეროს ორგანიზაციას რომ ითავეს. ალბათ საქართველოც სულ მალე იქცევა პლენერზე მოქანდაკეთა ტრადიციული შემოქმედებითი შეხვედრების მხარედ.

P.S. წერილი დასაბეჭდად მზად იყო, როცა შევიტყვეთ, რომ რუსთავს მაინც „ბებერმა“ მცხეთამ „დაასწრო“ და უკვე გადაწყვეტილია, რომ წელს, შემოდგომაზე აქ გაიმართება მოქანდაკეთა საერთაშორისო სიმპოზიუმი.

ამჟვეყნად შემთხვევით არაფერი ხდება. როგორც ჩანს, მაინც მცხეთამ, არმაზისა და ზედაზენის სანახებმა უნდა უმასპინძლოს სა-

ქართველოში პირველ სკულპტურულ პლენერს, რომელიც გვჭერა, თავისებურ კვალს დაამჩნევს ჩვენს სივრცობრივ-პლასტიკურ აზროვნებას და იქნებ გარკვეული ტენდენციებიც დასახოს ქართული (და არა მარტო ქართული) ქანდაკების განვითარების პროცესში.

გარდა ამისა, იმედი უნდა დავიტოვოთ, რომ მომავალი სიმპოზიუმი სასურველ ნიადაგს შექმნის მხატვრისა და დამკვეთის ახლებური, ჯანსაღი ურთიერთობისათვის, იქნება ერთგვარი სკოლა, რომელიც მხოლოდ ნიჭიერ მხატვრებს კი არა, ნიჭიერ მეცენატებსაც გამოავლენს. მოკლედ, რალაციონირად დააფუძნებს სოციალურ-კულტურული შეკვეთის ახალ მოდელს.

მაშ ასე, დაველოდოთ მცხეთის სკულპტურულ სიმპოზიუმს, შემდეგ კი, ალბათ ჯერი რუსთავეზე მიდგება.

მხოლოდ ორი კვირა. ე. ი. 5 აპრილამდე. ქანტორა ღიაა დღის 10 ს. — 2 ს. და ნაშუადღევს 4-6 ს.

თბილისს გარეთ მცხოვრებთ შეუძლიათ წერილობით გვაცნობონ ამ მისამართით: ქართული დრამატული საზოგადოება.<sup>1</sup>

აი, ამგვარი განცხადებით აცნობა 1918 წლის 25 მარტს გაზეთმა „ალიონმა“ ქართველ საზოგადოებას ახალი დრამატული სტუდიის გახსნა. თვით სათაურიდან გამომდინარე, ეს ახალი სტუდია უნდა ყოფილიყო საქართველოში ქართული თეატრალური ხელოვნების აღორძინების საფუძველი. მას თვისებრივად და ხარისხობრივად ახალ ეტაპი უნდა დაეწყო ქართულ თეატრში.

ახალი დრამატული სტუდიის გახსნა საქართველოს ისტორიის იმ პერიოდს ემთხვევა, როდესაც ოქტომბრის რევოლუცია ახალი მომხდარია, და, როგორც რევოლუციის შემდგომი პერიოდის ზოგად კანონზომიერებებს ახასიათებს, იწყება გარდაქმნები ქვეყნის ეკონომიკურ, პოლიტიკურ და კულტურულ სფეროებში. ძველის ნგრევა

და ახლის შენება ქვეყნის ამგვარ მდგომარეობაში ინათლება, უცილობლად, როგორც აღორძინება, ე. ი. საზოგადოების ყოფიერების თვისებრივად ახალ საფეხურზე აყვანას.

როდესაც ამ პერიოდის ქართულ ხელოვნებას ვეცნობით, მის ყოველ სფეროში ვხედავთ უცილობლად ეროვნული კულტურის შექმნისაკენ ლტოლვას. ამ პერიოდში იქმნება ეროვნული ოპერა, ამ პერიოდში ეყრება საფუძველი ქართულ ეროვნულ პროფესიონალურ სახვით ხელოვნებას. თვისებრივ და ხარისხობრივ ცვალებადობას განიცდის ქართული დრამატურგია.

ეროვნული კულტურის აყვავების ეს პროცესი მხოლოდ ქართულ თეატრს არ შეხებია. თითქმის არაფერი ფასეული 1917-21 წ. წ. ქართული თეატრის ცხოვრებაში არ მომხდარა.

ქართული თეატრი თანდათანობით დაფუძვდა სულს და მოწამლე არსად იყო. სისტემატურად იხურებოდა სეზონი. სტიქიურ ხასიათს ატარებდა წარმოდგენათ: გამართვა, რის შესახებაც აღწვთებულნი წერდა იმდროინდელი საზოგადოება. თეატრის მოღვაწენი სისტემატურად სთხოვდნენ მთავრობას დახმარებას. ისიც პირდებოდა და დაპირებები დაპირებებად რჩებოდა. ქართულ თეატრს სავალალო მდგომარეობა შეექმნა და იგი სიკვდილ-სიცოცხლის სასწორზე აღმოჩნდა. იმ დროს ქართულ პრესაში შეხვედებით სტატიებს სათაურებით „თეატრი დღესვე გვეჭირან“, „ქართული თეატრი (სეზონის დაშლის გამო)“ და ა. შ., სადაც ქართველი საზოგადოება მოუწოდებს ყველას ერთხმად ერთიანი ძალეებით იბრძოლოს ქართული თეატრის აღდგენისა და განახლებისათვის.

ქართული თეატრის უსახსრო და ვალატაკებული მდგომარეობის გამო ქართულმა საზოგადოებამ დააარსა ლატარია, ქართული უნივერსიტეტისა და თეატრის საკეთილდღეოდ. ამ ლატარიას დიად რეკლამას უწევდა პრესა. მის არსებობას, მის საქიროებას გამოეხმებურა თითქმის ყველა პოეტი, მწერალი, მხატვარი თუ მეცნიერი. პრესაში ხშირად ვნახავთ ქართული ლატარიისადმი მიძღვნილ ლექსებს, სტატიებს, რომლებში-

\* გიორგი ალექსანდრეს ძე ჯაბადარია დაიბადა 1888 წლის 2 ივნისს საგარეჯოში. 1902 წელს მშსთან იტალიისთან ერთად მოვლინებულ იქნა სასწავლებლად ბელგიაში, შემდგომ გერმანიაში. გ. ჯაბადარია დაამთავრა მაქს რენჰარდტის თეატრალური აკადემია და მოღვაწეობდა დაიწყო პარიზის ანტუანის ცნობილ თეატრში — რეჟისორად.

1918-20 წწ. საქართველოშია. 1920 წელს კი სამუდამოდ დატოვა სამშობლო. 1925 წელს სტამბოლში თანამშრომლობდა სკანდინავიის კინოკომპანიაში, შემდეგ პარიზის თეატრ „ოდიონში“ და ბოლოს გერმანიაში.

1937 წელს ბერლინში გ. ჯაბადარია დაწერა ვრცელი შრომა „ქართული თეატრი“, რომლის გამოქვეყნებაც ვერ მოასწრო. მეორე მსოფლიო ომის წლებში გ. ჯაბადარის სახლი დაიბომბა და ბევრ საინტერესო მასალასთან ერთად ეს შრომაც განადგურდა.

1935 წელს გ. ჯაბადარია მეუღლესთან ერთად თარგმნა სუმბათაშვილის პიესა „ლალატი“, რომელიც მან 1936 წელს დაღვა ბერლინის „ტეატრ დეს ვესტენის“ სცენაზე. ზეინაუს თამაშობდა იმ დროს ცნობილი მსახიობი გრეტა მიულერი.

1938 წლის 16 ივლისს გიორგი ჯაბადარია გარდაიცვალა. დაკრძალულია გერმანიაში.

გ. ჯაბადარის დარჩა ვაჟი ალექსანდრე, რომელმაც მამის მსგავსად დაამთავრა რენჰარდტის თეატრალური აკადემია და ამჟამად ცხოვრობს დ მოღვაწეობს ვაშინგტონში.

დაც ხელოვანი მუხლმოდრეკილი შესთხოვენ ქართველ ხალხს შეიძინონ ლატარია და ამით მცირედი წვლილი შეიტანონ თეატრისა და უნივერსიტეტის განახლების საქმეში. აი, რას წერდა ჟურნალის „თეატრი და ცხოვრება“ რედაქტორი ი. იმედაშვილი: „თუ საძირკველი დანგრეულია, მაშინ კედლების აშენებისთვის ყოველი ძალა დაკარგულიაო, ხომ გაგიგონიათ.

ჩვენი ყოველი საქმე მტკიცე საძირკველზე უნდა დაეფუძნოს, ჩვენში დღეს უპირველესი საზრუნავია სწავლა-განათლების კერა უნივერსიტეტი და ხელოვნების ტაძარი — თეატრი.

დღემდე უნივერსიტეტი არ გვქონდა, დავიარსეთ. თეატრი კი თუმცა გვქონდა — ძლივს ღონდილობდა.

დღეს საჭიროა ერთსაც და მეორესაც საძირკველი გაუმკვრივოთ.

ამ მიზეზით იმართება ხუთმილიონიანი ლატარია.

ვისთვის უფროა საჭირო ეს უნივერსიტეტი და თეატრი?

შენთვის, სოფლისა და ქალაქის მუშაკ! მერე შეიძინე თუ არა მათი ბილეთი, იცი თუ არა მოგებული რომ არ შეგხვდეს, თითონ შენი შეტანილი ფული ამ საქმეს მოეხმარება და შენის შვილიშვილისათვის დიდი მოგება იქნება.

მაშ დაუჩქარე, ძმაო, და რამდენიმე მანეთი შენც მოიტანე ამ ბილეთის შესაძენად (ბილეთი ღირს 25 მ. მეხუთედი 5 მ.) რომ ქვეყნის თვალში პირშავად არ გამოჩნდე და ბოლოს არ ინანო: ვაჰ, საერთო საქმეს როგორ გამოვერთო.

კარგად იცოდე, ჩვენს საქმეს ჩვენ თუ გავაკუთბოთ...

...დავიტყვევით ჩვენი, ავშენდებით ჩვენი თვე.

თუ ცხოვრება და სიცოცხლე გვწყურია თვით არსებობის ძალაც უნდა გამოვიჩინოთ...<sup>42</sup>

მვრამ ამ არსებობის ძალა არსად ჩანდა. ლატარიამ ძალზე მცირე შემოსავალი მოუტანა თეატრს, რამაც, რასაკვირველია, ქართული თეატრალური ხელოვნებისათვის ვერანაირი საძირკველის გამაგრება ვერ შესძ

ლო. ქართული თეატრი კვლავ ღვთის ანაბარად იყო მიტოვებული.

აი, ამგვარ დაძაბულ ვითარებაში ქვეყნდება განცხადება ქართული თეატრის აღორძინების შესახებ. წარმოსადგენია ის დიდი ინტერესი, რომელიც ქართული სტუდიის გახსნას სდევდა თან. ეს იყო იმდროინდელი ქართული თეატრის ცხოვრებაში ერთადერთი მოვლენა, რომელსაც გარკვეული ცვლილებები უნდა შეეტანა თეატრალურ ხელოვნებაში. ქართველი საზოგადოება მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ მარტოდენ ხალასი ზენი არ კმარა თეატრალური ხელოვნების განვითარებისა და სრულყოფისათვის. საჭიროა შეიქმნას სკოლა, პროფესიული სტუდია, სადაც ახალგაზრდა მსახიობები შეისწავლიან პროფესიისათვის საჭირო ყველა საშუალებას. ამავ დროს, სტუდიას უნდა გარდაეკმნა თვით არსებული თეატრალური ცხოვრების წესიც. რაც, პირველ რიგში, გულღისმობდა რეპეტიციებისა და სპექტაკლების მიმდინარეობაში პრინციპული ცვლილებების შეტანას. ქართული თეატრი სტუდიის საშუალებით უნდა გამხდარიყო პროფესიული, ამ სიტყვის ყოვლისმომცველი გაგებით.

გაიაზრეს რა რეინჰარდტის, ანტუანის, სტანისლავსკის, მენინგენების თეატრალური ესთეტიკა, სტუდიის შემქმნელები სავსებით ლოგიკურად მივიდნენ იმ დასკვნამდე, რომ აუცილებელია ახალი თეატრის, უფრო სწორად, ახალი თეატრალური ცხოვრების წესის დაწყება ანბანით, ე. ი. მსახიობთა შკოლარული აღზრდით. ამიტომ იყო პირველსავე ცნობაში გამოქვეყნებული განცხადება იმის შესახებ, რომ სტუდიაში დაეუფლებიან სცენისათვის საჭირო ყოველ კომპონენტს. ამგვარი რამ, მოგვხსენებთ, საქართველოში მანამდე არ არსებობდა (გვულისხმობს მსახიობთა აღზრდისათვის საჭირო პროფესიულ სკოლას). სწორედ ამიტომ იწოდა სტუდიის გახსნა როგორც ქართული თეატრის აღორძინება.

1918 წლის ოქტომბრის თვეში საგარეოში 6 თვის მუშაობის შემდეგ სტუდია დედაქალაქში დაბრუნდა და განცხადება მისცა პირველი სპექტაკლის გამართვის შესახებ.



„სახელმწიფო თეატრი  
ორშაბათს, გიორგობისთვის 18 ს. —  
1918 წ.

ქართული დრამატული საზოგადოების  
ახალი დასი ჰსსნის თავის სეზონს.

**წარმოდგენა იქნება.**

**ს ა რ წ მ უ ნ ო ე ბ ა**

მუსიკალური დრამა 5 მოქმედებად, ბრი-  
გისი.

პიესა რამდენჯერმე იქნება წარმოდგენი-  
ლი სხვადასხვა ანსამბლით. მონაწილეობას  
მიიღებს მთელი დასი. შემდეგი წარმოდგე-  
ნები: „ლალატი“, „ბურუსი“, „მსხვერპლი“,  
„ვითა ფოთლები“ და სხვ.

რეჟისორი გ. ჯაბადარი, აღმინისტრა-  
ტორი მიხ. ხერხეულიძე<sup>3</sup>.

დასის შემადგენლობა კი, რომელსაც სპე-  
ქტაკლები უნდა წარმოედგინა, ასეთი იყო:  
ქ-ნნი: აბაშიძე ე., ამირჯიბი ც., ანჯაფარი-  
ძე ვ., გამრეკელი ბ., გამრეკელი ნ., გურგე-  
ნიძე ვ., ერისთავი ე., მკედლიშვილი ნ., ქი-  
ქოძე ა., ლოლობერიძე თ., ჩიკვინიძე ლ.,  
ციმაკურიძე ე., წერეთელი ნ., ჯავახიშვილი  
ბ-ნნი: აღსაბაძე ტ., არადელ-იშხნელი გ.,  
ალექსიშვილი ა., არაბიძე ვ., გელოვანი მ.,  
ზარდალოშვილი ი., კარტოზია ა., კობახიძე  
ვ., კორიშელი ა., ლორთქიფანიძე მ., მკავია  
დ., ფანიაშვილი ლ., ცინცაძე ნ., ცხაკაია ა.,  
წერეთელი ი., ჭიაურელი მ., ხერხეულიძე მ.,  
ჯიქია ვ., სუფლიორი გ. გურული, რეჟისო-  
რები ბერიშვილი შ., ფაღვა ა., შათირი-  
შვილი კ. მთავარი რეჟისორი და დასის  
გამგე გ. ჯაბადარი, ხოლო სავარაუდო რე-  
პერტუარს კი შეადგენდა:

1. „სარწმუნოება“ მუსიკალური დრამა  
ხუთ მოქმედებად ბრიგისი. მუსიკა სენ-სან-  
სისა. თარგმანი ფრანგულიდან გ. ჯაბადარის.  
თარგმანი შესწორებულია ვალერიან შალი-  
კაშვილის და დავით კასრაძის მიერ.
2. „ვითა ფოთლები“ პიესა ოთხ მოქმე-  
დებად ჯაკოსის. თარგმანი გ. ჯაბადარის.
3. „ბურუსი“ პიესა სამ მოქმედებად სიო  
პანტურისშვილის.
4. „ავგაროზი“ პიესა-ზღაპარი ორ მოქ-  
მედებად შალვა შარაშიძის.
5. „მარიამ მაგდალინელი“ პაულ ჰაისის.
6. „ლალატი“ პიესა ხუთ მოქმედებად ა.  
სუმბაძაშვილის.

როგორც ვხედავთ, საგარეოში მანძილზე სტუდიის მუშაობის შედეგად არც  
თუ ისე უნაყოფო იყო. მაგრამ სტუდიის  
რეპერტუარი პროვინციაში გაწეული მუ-  
შაობის ერთი მხარეა. მეორე და ყველაზე  
მნიშვნელოვანი ის არის, რომ ამ დროის  
განმავლობაში სტუდიელები ყოველ დღე  
მეცადინეობდნენ იმ საგნებში, რომლებიც  
განცხადებაში იყო გამოქვეყნებული. ისინი  
თანდათანობით ხვეწდნენ სამეტყველო დიქ-  
ციას, პლასტიკას, ვარჯიშობდნენ მსახიობის  
ოსტატობაში, იღებდნენ ზოგად განათლებას  
თეატრისა და საერთოდ ხელოვნების შესა-  
ხებ. ხოლო 1918 წლის 18 ნოემბერს კი ამ  
მუშაობის შედეგს საჯაროდ წარმოადგენდა  
სტუდია.

რასაკვირველია, პირველი სპექტაკლი,  
რომელიც სტუდიამ უჩვენა მაყურებელს,  
არ შეიძლება ყოფილიყო „ჩვეულებრი-  
ვი“, რადგან სტუდიის სახით არა მარ-  
ტო სასწავლებელი დაარსდა, არამედ  
ფაქტიურად ახალი თეატრი იქმნებოდა. ამ-  
დენად, ეს ახალი თეატრი ახალი ეპოქის,  
ახალი საზოგადოების ყოფის ამსახველი  
უნდა ყოფილიყო. საქართველოში რევოლუ-  
ციური სულისკვეთებით გაყდნითი ახალ  
დრამა ფაქტიურად არ შექმნილა. სტუდიის  
ხელმძღვანელობა იძულებული შეიქნა ამ-  
გვარი პიესები მსოფლიო ლიტერატურაში  
მოეძია. გ. ჯაბადარი, როგორც ფრანგულ  
დრამის ბრწყინვალე მცოდნე, იმგვარ პიესა-  
ზე შეჩერდა, რომელში დასმული პრობლე-  
მაც მეტ-ნაკლებად ადეკვატური იქნებოდა  
საქართველოს იმდროინდელი მდგომარეო-  
ბისა. ბრისე პიესა „სარწმუნოება“ კი სწო-  
რად შეესაბამებოდა საქართველოში არსე-  
ბულ სიტუაციას, ასახავდა ძველი ცხოვრე-  
ბის წესსა და ახალ საზოგადოებრივ შემეც-  
ნებას შორის ბრძოლას.

განსაკუთრებით დიდი როლი პიესაში  
ხალხის მასას აკისრია. მასა, რომელიც ლი-  
დერს თხოულობს და ემხრობა მას, ვინც  
უფრო ცხადად დაანახებს ქეშმარიტებას.  
ისინი ხან სათნის, ხანაც ქურუმთ-ქურუ-  
მის სიმართლეს აღიარებენ. მასის ფსიქო-  
ლოგიის ამგვარი გაორების ჩვენება ზუსტი  
და დროული იყო იმ პერიოდის საქართვე-  
ლოსათვის, სადაც მოხდა რა რევოლუციი,

ხალხმა ბოლომდე ვერ გაარკვია ვის მიემხროს, რა გადაწყვიტოს, რომელი „ღმერთი“ ირწმუნოს. ამდენად რეჟისორმა სპექტაკლში პირველ პლანზე სწორედ მისა წამოსწია, მისი მღელვარება აჩვენა.

პირველსავე სპექტაკლით ბევრ კითხვაზე უნდა გაეცა პასუხი სტუდიას. ყველაფერთან ერთად უნდა ეჩვენებინა ექვსი თვის განმავლობაში მსახიობთა ახალი კადრების მომზადების, მათი პროფესიული სრულყოფის შედეგები. ამასთან, როგორც რეჟისორი გიორგი ჯაბადარი საზოგადოების წინაშე უნდა წარმდგარიყო ახალი, საკუთრივ მისი, ინდივიდუალური თეატრალური პრინციპებითა და რეჟისორული ხელწერით.

სპექტაკლში „სარწმუნოება“ დაცული იყო ერთიანი, ანსამბლური თეატრის პრინციპი, ყურადღება მახვილდებოდა სპექტაკლის ყოველი კომპონენტის თანასწორუფლებიან თანაარსებობაზე. ანსამბლურობის პრინციპი სპექტაკლში პირველ ყოვლისა თვით მსახიობთა შესრულებაში იყო გაშლილი: ყოველი ეპიზოდური როლი დამუშავებული იყო როგორც მთავარი, რითაც გ. ჯაბადარი მის თანამედროვე რეჟისორებთან (ალ. წუწუნავა, მიხ. ქორელი, ვ. შალიკაშვილი) ერთად უპირისპირდებოდა ყოფილ — „ვარსკვლავების“ თეატრს. „ჰეგელაფერი შედარებითა და როდესაც ჩვენს ძველ წარმოდგენებს ვადარებთ ამ წარმოდგენას, შეუძლებელია არ ითქვას, რომ ჩვენი თეატრი წინსვლის გზას დასდგომია; მას მოუწადინებია არა მარტო თითო-ორიოლი ნიჭით გავიდეს იოლად ფონს, არამედ სასცენო ხელოვნებაში ხელოვნება შეიტანოს.

ჩვენ წინ გუშინ ორი-სამი არტისტის გარდა უმრავლესობა პირველად გამოვიდა სცენაზე და პირველსავე ასეთს შედარებით რთულ პიესაში, როგორცაა „სარწმუნოება“.

ამ უკანასკნელი ძიების დროს სასცენო ხელოვნებაში უფრო განმტკიცდა აზრი, რომ უმჯობესია საერთო ანსამბლი იყოს უხადო, ვიდრე დრო და დრო იფეთქოს ერთი რომელიმე ნიჭიერმა არტისტმა და სხვები კი უბრალო სტატისტები იყვნენ. ცხადია რეჟისორს ამ მხარისაკენ მიუქცევია ყურადღე-

ბა და ყოველი მოქმედი პირი ცდილობდა ხელოვანი ყოფილიყო“.<sup>4</sup>

სპექტაკლში გ. ჯაბადარი არ შემოიზღუდა მხოლოდ ეგვიპტის ეგზოტიკის ჩვენებით წარმოდგენის არც მხატვრულ-დეკორატიულ გაფორმებაში, არც მსახიობთა შესრულებაში, რამაც რეჟისორს საშუალება მისცა ეგვიპტელთა ცხოვრების რიტმი გადმოეტანა კონკრეტულად ჩვენი ქვეყნის რიტმზე. ამით კი პიესას თანამედროვე ეროვნული უღერადობა მიეცა. მიუხედავად იმისა, რომ ეგვიპტის ისტორიის ჩვენება იმ დროს საქართველოსათვის არც თუ იმდენად საინტერესო უნდა ყოფილიყო (და იგი არც ბრეის ამოსავალი წერტილი იყო) ზოგიერთი კრიტიკოსი წარმოდგენის უპირველეს ნაკლს სწორედ მის არაისტორიული სიუჟეტით ვადმოცემაში ხედავდა.



1919 წელი სტუდიისათვის ის პერიოდი, როდესაც სტუდიამ მისგან დამოუკიდებელ მიზნების გამო ნაწილობრივ უარი თქვა თავის უპირველეს დანიშნულებაზე — სტუდიურობაზე, ხელი მიჰყო თეატრალურ სეზონის წარმოებას და ახალ-ახალი სპექტაკლების მაყურებელთა წინაშე ინტენსიურად წარმოდგენას. რასაკვირველია, სტუდიის ხელმძღვანელობას აზრადაც არ მოსვლიდა თავი დაენებებინა მსახიობთა აღზრდისათვის, ჩაეთვალა ისინი სრულყოფილ შემოქმედებად. წარმოდგენების სისტემატიური გამართვა უფრო იძულებით ხასიათს ატარებდა, — სტუდიას თავი უნდა ერჩინა ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით. არანაირ მატერიალურ დახმარებას იგი არ ცდებოდა ორგანიზაციიდან, არც მთავრობისაგან 1919 წლის ბოლომდე არ ღებულობდა (1919 წლის ბოლოს სტუდია კოოპერატივთა ცენტრალური კავშირის სუბსიდიის მიღების მიზნით). ჩვენი ქართველი საზოგადოება მხოლოდ ქალაქზე, მაღალფარდოვანი სიტყვებით უჭერდა მხარს სტუდიას, ხოლო როდესაც საქმე კონკრეტულ დახმარებაზე მიდგებოდა, ყველა მის დახურვას მოითხოვდა, —რამეთუ დახმარების ხელის გაწოდება არავის სურდა, უპირველესად კი თეატრალურ საზოგადოებას. სტუდიისაგან

მოითხოვდნენ სეზონის წარმართვას და ისიც იძულებული იყო ზედიზედ რამდენიმე წარმოდგენა გაემართა. მიუხედავად ამისა, სტუდიის წარმოდგენებს შეიძლება ნაკლები ბევრი ჰქონდათ, მაგრამ ყოველ წარმოდგენაში იგრძნობოდა პროფესიისადმი პასუხისმგებლობა, სიყვარული და, რაც მთავარია, საოცარი თეატრალური დისციპლინა, რომელიც იმ პერიოდისათვის უდიდეს მონაპოვრად შეიძლება მიჩნეულიყო. გარდა ამისა, სტუდიის ხელმძღვანელობა (იძულებული შეიქნა რა სახე ეცვალა სტუდიისათვის და იგი თეატრად გადაეკეთებინა) ცდილობდა გარდატეხა და პროგრესი მოეხდინა თვით თეატრალურ ხელოვნებაში. ეს პირველ რიგში სტუდიის რეპერტუარს ეტყობოდა, სტუდია-თეატრმა ქართული მსახურებელს ბევრი მისთვის უცნობი დრამატურგი გააცნო. ამასთან, დასადგმელად ირჩევდა იმგვარ პიესებს, რომლებშიც შესაძლებელი იქნებოდა მსახიობთა და რეჟისორთა შემოქმედების ახალ სტილისტიკაში მოსინჯვა და გამოცდა. სტუდია-თეატრქმნიდა ახალ თეატრალურ მოდელს, რომელსაც აწვლილობრივ იმხანად მთელ ევროპულ თეატრში ფეხმოკიდებული პირობით თეატრის სახე ჰქონდა. მიუხედავად ამისა, სტუდია-თეატრი არ იფარგლებოდა მხოლოდ ერთი რომელიმე თეატრალური პრინციპის აღიარებით და მოიცავდა ღრმად ფსიქოლოგიურ, რეალისტურ თეატრალურ პრინციპებსაც. ყოველივე ამით კი სრულდებოდა სტუდიის არსებობის უპირველესი მიზანი — იზრდებოდა სრულყოფილი ახალი თეატრალური ცხოვრების წესით მცხოვრები, უნივერსალური მსახიობი, რომელსაც ყოველგვარი თეატრალური მოდელის მორგება გაუადვილებოდა და არ იქნებოდა მარტოოდენ ვიწრო „სპეციალიზაციით“ შემოზღუდული. მრავალფეროვანი რეპერტუარის წარმოდგენისათვის სტუდია-თეატრში მოწვეულ იქნენ განსხვავებული ხელწერის მქონე რეჟისორები, რომელნიც თავიანთ შემოქმედებით პრინციპებს ამკვიდრებდნენ ქართულ სცენაზე.

დიის მიერ წარმოდგენილი იქნება ალ. სუმბათაშვილის

ლ ა ლ ა ტ ი

წმინდა შემოსავალი გადაიცემა ქართველ მეომართა საშობაო საჩუქრებისათვის რეჟისორი გ. ჯაბადარი აღმინისტრატორი მიხ. ხერხეულიძე“.<sup>5</sup>

როგორც ვხედავთ, 1919 წლის წარმოდგენად ნაჩვენები იქნება „სუმბათაშვილის „ლალატი“. რა თქმა უნდა, არც ეს იყო შემთხვევითი მოვლენა, რადგან 1918 წელს სტუდიის გახსნისას, პირველ შენიშნად ერთსულოვნად ჯაბადარს წამოუყენეს ის, რომ თეატრი ეროვნული პიესით არ გახსნა. ამდენად სტუდია 1919 წელს ორიგინალური ქართული დრამით იწყებს სეზონს, რათა მისდამი წამოყენებული თუნდაც ეს ბრალდება მოხსნილ იქნას. წარმოდგენდა რა სუმბათაშვილის ისტორიულ დრამას, რეჟისორი, ისევე როგორც „სარწმუნოებაში“, ეცადა არ შემოზღუდულიყო მხოლოდ ისტორიული ვითარების ზუსტი ასახვით და თანამედროვე ქდერადობა მიენიჭებინა პიესისათვის.

მოკმეღ გმირთა სახეები მოკლებული იყო ყალბ პათოსს, შემსრულებელნი ამ სახეების გახსნისათვის ტიპაქებს თანამედროვე ყოფაში ეძებდნენ და არა წარსულში. „...გ. ზარდლიშვილის სოლემიანი ეხლანდელ რომელიმე რაზმის უფროსს მეტად ჰგვანდა, ვიდრე გურჯისტანის სასტიკ მფლობელს...“<sup>6</sup> შესაძლებელია, პიესის ამგვარი „გათანამედროვეობა“ ერთგვარად ხელოვნურ იერსახესაც ღებულობდა და ნაძალადევად თავს მოხვეულიც იყო, მაგრამ სტუდია კვლავინდებურად საკუთარი თავის ძიების პროცესში იმყოფებოდა და ყოველგვარი ექსპერიმენტი შემოქმედებით პრინციპად იყო აღიარებული, რასაკვირველია, ექსპერიმენტის საჯაროდ გამოტანა დიდ ზიანთანა დაკავშირებული და ხშირ შემთხვევაში მსურველები მას ვერ გუობს. ასეც მოხდა „ლალატის“ წარმოდგენისას. საზოგადოებამ „ექსპერიმენტი“ მისთვის ნაცნობ და საყვარელ პიესაზე ვერ მიღო და სპექტაკლი მკაცრად გაკრიტიკებულ იქნა.

„არტისტული საზოგადოება ხუთშაბათს, იანვრის 2-ს ქართული სტუ-



როსტანის „თეთრი ვახშმის“ (რეჟ. გ. ჯაბადარი) ერთიანი გადაწყვეტა. მსახიობთა შესრულების მანერა და სტილი იწყებოდა: თეატრალურ ხელოვნებაში ახალ მიმდინარეობათა კვლევა-ძიების შესახებ. ამაზე მეტყველებდა სპექტაკლის მხატვრული გაფორმებაც (თეთრი მათდის ფართებით, შუქჩრდილთა მონაცვლეობა, კონტრასტების სტილიზაცია) და უპირველესად, მსახიობთა თამაშის განსხვავებული გამომსახველობითი საშუალებები. სპექტაკლი იმდენად სინთეზურად იყო აგებული, რომ საქმარისი იყო ერთ-ერთი კომპონენტის არასწორი მოდულაცია და საერთო რგოლი მაშინვე დაირღვეოდა. გარდა ამისა, ამ სპექტაკლით სტუდია ქართულ თეატრში ნერგავდა ევროპული თეატრალური მოდელის ერთ-ერთ ნაირგვარობას, რასაც ასევე ევროპული თეატრისათვის დამახასიათებელი ტიპური პერსონაჟების („კომედი დელ არტეს“ თეატრალური ნიღბების) პერიფრაზირების საშუალებით აწარმოებდა. „კომედი დელ არტეს“ თეატრალური ნიღბები პირველად იჭრებოდა ქართულ სცენაზე და ეს ფაქტიც გიორგი ჯაბადარის სახელს უკავშირდებოდა. შემდგომში, როგორც ცნობილია, ეს ნიღბები დიდ ადგილს დაიჭირენ არა მარტო ქართული თეატრის, არამედ საზოგადოდ მსოფლიო თეატრის ისტორიაში.

სამწუხაროდ, ამგვარი ექსპერიმენტები, სიახლეები, ახალი შემოქმედებითი პრინციპების და თვისებრივად განსხვავებული თეატრალური მოდელის დამკვიდრების ცდები ქართულ სცენაზე იმ პერიოდში საზოგადოების მიერ მიუღებელ იქნა. „...სტუდია ახალ მიმდინარეობათა კვლევა-ძიებას ვერ გამოეკიდება. ამჟამად, მისი მოვალეობაა მსახიობებს ანსამბლის საკვირება აგრძობინოს და ამ ანსამბლის შესაქმნელად გზებიც აღუწესხოს...“<sup>47</sup> ანსამბლურობა ყოველგვარი თეატრალური წარმოდგენის სრულყოფილების ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა და მის დანერგვას ახალი თეატრალური პრინციპების ძიება ხელს კი არ უშლის; არამედ პირიქით, ხელს უწყობს, ავითარებს. ამდენად, რეცენზენტის შენიშვნა, რომ ახალ მიმდინარეობათა კვლევა-ძიება ხელს უშლის ანსამბლის სრულყოფას, ან აქვეითებს

მის ცხოველყოფილებას — არასწორია. მით უფრო, რომ გ. ჯაბადარი (რომელმაც თეატრალური განათლება მაქს რეინჰარდტის თეატრალურ აკადემიაში მიიღო) ქართულ სტუდიაში მოღვაწეობას სწორედ ზემოაღნიშნული პრინციპის დანერგვით იწყებს.

როგორც ვხედავთ, გ. ჯაბადარის დრამატული სტუდია ქმნიდა არა მხოლოდ ახალგაზრდა მსახიობთა პროფესიულ კადრებს, არამედ აყალიბებდა იმ დროის ქართული თეატრისათვის აუცილებელი რეჟისორული თეატრის მოდელს. რეჟისორული თეატრი მეოცე საუკუნის მსოფლიო თეატრალური სამყაროს მოვლენა იყო და ქართულ თეატრს მისთვის გვერდის ავლა, რასაკვირველია, არ შეეძლო. მით უფრო, რომ სტუდიას მიზნად ჰქონდა დასახული არა მხოლოდ ახალგაზრდა მსახიობთა ბუნებრივ შესაძლებლობათა სრულყოფა, არამედ მიეჩვია ისინი რეჟისორულ თეატრში არსებობას. ე. შალიკაშვილის, მიხ. ქორელის, ა. ყუშიტაშვილის სტუდიაში მოწვევა ამ მოტივითაც იყო გამოწვეული. ამ რეჟისორებს გარდა მკვეთრი ინდივიდუალობისა, გამორჩეული რეჟისორული ხელწერისა, უნარი შესწევდათ ყოფილიყვენ მსახიობთა პედაგოგ-აღმზრდელნი. ისინი სტუდიელებს უვითარებდნენ რეჟისორთან მუშაობის ჩვევას, აძლევდნენ მათ სხვადასხვა სცენურ პირობებში საკუთარი შესაძლებლობების მოსინჯვის საშუალებას, რაც სპობდა ვიწრო ამბლუსს და იწვევდა მსახიობთა ნიჟის დიამაზონის გაფართოებას.

მიხეილ ქორელი სტუდიაში დგამს ჰაუბტმანის „ჰანელეს“. თვით ის ფაქტი, რომ სტუდია ინტერესდება ჰაუბტმანით, უკვე აქტიური რეჟისორული აზროვნებისაკენ ლტოლვაზე მეტყველებს. „ჰანელეს“ განხორციელება პიესის სპეციფიკიდან გამომდინარე შეუძლებელია სცენური გამომსახველობით საშუალებათა სინთეზის გარეშე. სტუდიისათვის ამგვარი პიესის განხორციელება აუცილებლობას წარმოადგენდა: ახალგაზრდა მსახიობებს (გარდა იმისა, რომ ეზიარებოდნენ ახალ დრამატურგიას) შესაძლებლობა ეძლეოდათ სცენაზე შეერწყათ ორი სამყარო (რეალური და ირეალური),

რაც ერთსა და იმავე სპექტაკლში რადიკალურად განსხვავებულ სტილისტიკათა გათავისებებას, შეკავშირებას მოითხოვდა.

„...ახ, ღმერთო ჩემო, ისე გაგვიტაცა ყოველდღიურმა ბოროტებამ, ისე ჩავგითრია ცხოვრების მღვრიე მორევმა, ისეთი დალი დავგასვა წვრილმანობამ, რომ რომანტიკული ელფერთი მოსილი ამბავი პერსინეს და სალვეტას სიყვარულისა მაღამოდ უნდა მოსჩვენებოდა ჩვენს გულს, ის გულუბრყვილო ოინები მოხუცები რომ მიჰმართავენ, ის ატმოსფერა, რომელსაც ჰქმნის ახალგაზრდა შეყვარებულთა გარშემო — ყოველივე ეს ღიმილს გამოიწვევდა მსმენელის სახეზე, — ღიმილს სიამოვნებისას, ღიმილს თანაგრძნობისას, ღიმილს, რომელსაც ძველი კრენოლინი და თეთრი კულუღა ჰგვგვრის ჩვენ, პროზაითი ეამის შვილთ...“<sup>18</sup> ასე განსაზღვრავს პ. დაღვაძე მიზანს და დანიშნულებას როსტანის „რომანტიკოსნის“ დადგმისა სტუდიის სცენაზე. „რომანტიკოსნი“ მსუბუქი, ლალი იუმორით სავსე პიესაა, სადაც ერთიმეორეშია შერწყმული სიცილიც და ოდნავ ცრემლნარევი ირონია. როსტანის პიესები ფრანგული გვიანი რომანტიზმის თითქმის ბოლო გაღვებათაგანია, სადაც უკვე მკაცრად იკრება რეალისტური მოტივები და ამსხვრევს ყოფილ ლირიკულულებებს. სწორედ ეს უკანასკნელი წამოსწია რეჟისორმა გ. ჯაბადარმა წინა პლანზე სპექტაკლში. აჩვენა თუ როგორ კვეცავს ოცნების ფრთებს, რომელიც ესოდენ საჭიროა ადამიანისთვის, ტლანქად შემოჭრილი რეალობა. როსტანის „რომანტიკოსების“ ცოცხალ ხასიათთა თამაში კი ახალგაზრდა მსახიობთა შემოქმედებითი პალიტრისათვის ერთ-ერთ საჭირო შემავსებელ ფერს წარმოადგენდა.

ჯაკოსის „ვითა ფოთლებს“ სტუდიისათვის მხოლოდ სავარჯიშო-ლაბორატორიული დანიშნულება ჰქონდა. ეს პიესა არ გამოირჩევა მხატვრული ბრწყინვალეობით, არც პრობლემატიკის თვალსაზრისითაა საინტერესო და არც ხასიათების სისხლსავსეობით. იგი საშუალებას აძლევდა სტუდიელებს გასცნობოდნენ ბურჟუაზიული სამყაროს ცხოვრების წესს და წვრილმანი დეტალების დამუშავებისას შეეგრძნოთ ამ სამყაროს მცხოვრებთა ბუნება, მათი მისწრაფებანი,

მიზნები. მიანერა. — თუ როგორ დღიან, რა აცვიათ, როგორ მეტყველებენ და ა. შ. ასე რომ, სპექტაკლი გამოყენებულ იქნა როგორც საეტიულო-სავარჯიშო მასალა მსახიობთა ტრენაჟისათვის და მას არ ჰქონდა პრეტენზია ყოფილიყო სეზონის რეპერტუარში.

აი, ამგვარი რეპერტუარით წარსდგა სტუდია-თეატრი მაყურებლის წინაშე 1919 წელს. სტუდიისადმი საზოგადოების დამოკიდებულება კი თანდათანობით იძაბებოდა და 1919 წლის ბოლოს გაზებით „სახალხო საქმე“ წერდა: „რედაქციას საჭიროდ მიაჩნია ამ საკითხის თაობაზე (იგულისხმება სტუდია — გ. ჩ.) ყველას მისცეს საშუალება თავისი აზრი გამოსთქვას.“<sup>19</sup> საქმოდ ბევრი აზრი გამოითქვა. აზრი ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული. რეცენზენტთა უმრავლესობა აღნიშნავდა, რომ „...სტუდია თავის დანიშნულებას უნდა დაუბრუნდეს, სტუდიამ ხელი უნდა აიღოს სასეზონო წარმოდგენების მართვაზე, თუნდა ამ წარმოდგენებს გამარჯვებაც სდევდეთ თანა. წარმოდგენების სამზადისი ხელს უშლის სტუდიის მუშაობას და მოწაფეთა გაწვრთნას. კარგ მასალას ფრთხილი მოვლა-პატრონობა და მუდმივი თვალყურის დევნა უნდა“<sup>10</sup>. სტუდიამ ეს შესანიშნავად იცოდა, მაგრამ იძულებული იყო წარმოდგენები ემართა, რათა თავი ერჩინა. სტუდიისათვის ვერ შესძლეს შენობის გამოყოფაც კი. მოთხოვნილებებს დიდს უყენებდნენ, ხოლო მისი არსებობის შენარჩუნებაზე არავინ ფიქრობდა. საჭირო ფინანსური მდგომარეობის შექმნის მიზნით სტუდია ცენტრალური კოოპერატივთა კავშირის განმგებლობაში გადავიდა. მაგრამ უზინაობის პრობლემა ისევ ღიად რჩებოდა და არსაიდან არანაირი იმედის სხივი არ ჩანდა.

1920 წლის 10 მარტს გიორგი ჯაბადარი აქვეყნებს სტატიას გაზეთ „საქართველოს“ ფურცლებზე, სადაც საკმოდ ვრცლად მსჯელობს მის მიერ დაარსებული დრამატული სტუდიის მუშაობის შესახებ. „...დრამატული სტუდია. ძალიან მეძნელება მასზედ ლაპარაკი, რადგან ძალაუფლებურად ჩემს თავზედ უნდა ვილაპარაკო, ვეცდები ის, რაც სათქმელი მაქვს სულ ორიოდ სიტ-

ყვით გამოვთქვა და ამას თუ ვერ მივალწვი, თუ კალამი ვერ შევიკავე ამისთვის მკითხველის წინაშე წინაღვე ბოდიშს ვიხდი.

როდესაც საზღვარგარეთიდან დავბრუნდი, მე მხოლოდ ისა მქონდა აზრად, რომ ეს კაცთა უღელტის ხანა გამეტარებინა ჩემს სამშობლოში, ტურფა კახეთში და შემდეგ ისევ პარიზს წავსულიყავი. რადგან იმედი არა მქონდა ჩემი ხელობა — რეჟისრობა — გამომეყენებინა ქართულ თეატრში არსებულ პირობებში. ეს პირობები ძალიან კარგათ ვიცოდი, ვინაიდან შორიდანვე დიდი ხანია თვალყურს ვადევნებდი ჩვენს თეატრს, ამიტომ არ მინდოდა აქ მუშაობა, მაგრამ შემთხვევამ სულ სხვანაირად წაიყვანა საქმე და 1918 წელს კაპიტალისტთა ჯგუფმა და დრამატულმა საზოგადოებამ მიმიწვია სამუშაოდ. დავთანხმდი, მხოლოდ იმ პირობით, რომ მე სრული თავისუფალი და დამოუკიდებელი ვიქნებოდი ჩემს მოქმედებაში და დავაარსებდი სტუდიას, საცა მხოლოდ ახალგაზრდებს მივიღებდით. თანხა ამისთვის ამ ჯგუფს უნდა გამოეყო და მე კი მემუშავნა უჯამაგიროდ იქამდის, მანამ ჩემივე დადებული ვადის შემდეგ (ორი წელიწადი) არ გაიმართებოდა პირველი წარმოდგენა. ამ „კაპიტალისტებმა“ პირობა არ შეასრულეს და გადაწყვიტილი თანხის მაგიერ გამოიღეს მხოლოდ ერთი მეათელი. რა თქმა უნდა საქმე გაძნელდა და ჩვენ იძულებული ვიყავით წარმოდგენები გვემართა. დაწვრილებით სტუდიის მოქმედებაზედ ლაპარაკი ჩემი საქმე არ არის, ამას თეატრის ისტორია თავის დროზე აღნიშნავს და განსჯის.

ჩემი მიზანი იყო დამეყენებინა თეატრი ისეთ ნიადაგზე, როგორც მოწყობილია ევროპაში. შემექმნა ახალგაზრდა ძალები, რომელნიც თუ ძველებივით ნიჭიერები არ იქნებოდნენ, ის უპირატესობა მაინც ექნებოდათ, რომ შეითვისებდნენ ერთგვარ სკოლას.

უმეცრებმა ჩვენ მოგვანათლეს „ძიების თეატრად“... ფუტურისზმით გატაცებულნი ყველგან იმას გაიძახოდნენ, რომ სტუდიამ „ახალი“ არაფერი შექმნაო. ბატონმა ახმეტელმა ერთ კრებაზე განაცხადა: მე სტუდიაში ახალი ვერა ვნახე, იქ მხოლოდ წარ-

მოდგენები უფრო „დაუთავებელია“ (ეს ბატონ ახმეტელის ტერმინია).

ბ-მა ა. ფალავამ თავის მოხსენებაში სთქვა: სტუდიის წარმოდგენები „კორექტორულია“ და სხვა არაფერიო.

ეს ორი მართლაც ამბობენ და მიზანიც ჭერ-ჭერობით ის იყო, რა ჩვენი წარმოდგენები ყოფილიყო „კორექტორული“ და „დაუთავებელი“, რომ ყველას სცოდნოდათ როლები და მიზანსცენები და ეს როლები შესრულებულიყო, ინტონაციის მხრივ შეგნებით სწორედ და არა ისე ყალბად, როგორც აქამდის, ყოფილიყო ანსამბლი ისე, როგორც თანამედროვე თეატრშია და არა ისე, როგორც წინათ იყო: ერთი რომელიმე როლი არ ყოფილიყო გამორჩენილი. ჩვენ გვინდოდა დაგვეყარებინა დისციპლინა მყაცრი და არა ისე, როგორც აქამდის გამოვებულთა ქართულ თეატრში.

აი, ჭერჭერობით გვინდოდა ამისათვის მიგვეღწია და განა მეტის გაკეთება შეიძლებოდა ერთ წელიწადში? ჩვენ ქართველები მოუთმენელი ხალხი ვართ, ყველაფერი უცებ გვინდა: ბედნიერება, სიმდიდრე, თეატრი და სხვა. ერთ წელიწადში მეტის გაკეთება შეუძლებელი იყო, ისიც იმისთანა პირობებში, რანაირი პირობებშიაც ჩვენ ვიმყოფებოდით: არა გვქონდა ერთი პატარა ოთახიკი კი, სამადლოდ ხან ვინ შეგვიკედლებდა, ხან ვინ. თითქოს ძალად, ჩვენთვის ყოვლისფერი გაძნელდა, ყოველმხრივ თავს გვესხმოდნენ, ყოველი მხრიდან ინტრიგებს ეწეოდნენ. ცდილობდნენ საქმე ჩაეფუტათ, რადგან ნათლად გრძნობდა მტერიც კი, რომ სტუდიამ ქართულ დრამატულ ხელოვნებაში შეიტანა ახალი სხივი, რომ სტუდიელეებმა იცოდნენ როლები და არაფრად წააგედნენ „ძველებს“: ეს რა თქმა უნდა არ მოსწონდათ, მაგრამ სტუდია მაინც უმაგრებოდა, იტანდა ყოველისევე გაპირვებას და მუშაობდა შეგნებულად, ახალგაზრდული აღტაცებით.

გარედან ინტრიგებმა ვერაფერი დაგვაკლეს. თითოეული გამოსვლა „რეცენზენტებისა“ ჩვენ წინააღმდეგ — გვმატებდა მხოლოდ ახალ ენერგიას რადგან ძალიან კარგად ვიცოდით, ვინ იყვნენ ეს „რეცენზენ-

ტები“, რა მიზნით, და ვისი შთაგონებით სწერდნენ.

ფული რომ აღარ გვექონდა — კოპებრა-ტივი აღმოვაჩინეთ, და როდესაც კოპებრა-ტივთან მოლაპარაკება დაიწყო, დასტა-დასტა ხელმოწერილი წერილები მისდით და გამგებობას ჩვენს საწინააღმდეგოდ. მაგრამ ამანაც ვერა დაგვაქლო რა. და მივიღეთ სუფსილია იმ პირობით, რომ სათავეში ყო-ყილიყო კოლეგია. მე ძალიან წინააღმდე-გი ვიყავი ამის და ბოლოს დავთანხმდი მხოლოდ იმიტომ, რომ საქმე არ ჩაშლილი-ყო.

ორი თვის მუშაობის შემდეგ ციხე შიგ-ნიდან გატყდა. ზოგიერთ პირთა წყალობით, ინტრიგები დაიწყო შიგნით. ამ მოვლენამ ერთხელ კიდევ დამარწმუნა, რომ ჩვენში მუშაობა სერიოზულად ჯერჯერობით არ შეიძლება. ჩვენი ნაკლი არის შური და ეს შური იბადება უფრო უკულტურო პირთა შორის, რომელთაც თითონ საქმის გაკეთე-ბის უნარი არა აქვთ და სცილილობენ სხვის გაკეთებული საქმე ჩაშლონ და გააფუჭონ. არის ჩვენში ისეთი ჯურის ხალხი ეშმაკო-ბით სავსე, რომელნიც პირში გილიმიან და პირსუკან სამარეს გითხრიან. ამისთანა ხალხს აქვს დღეს გასავალი.

ასეა თუ ისე, საქმე ჩაიშალა და ის სტუ-დია რომელიც მე დავაარე დღეს აღარ არ-სებობს, ანუ არსებობს უჩემოდ.“<sup>11</sup> (ხაზი ჩემია — გ. ჩ.).

1920 წლის № 3-4 ჟურნალი „კავშირი“ აქვეყნებს ცნობას: „ცენტრალური კავშირის გამგებობის უკანასკნელი სხდომების საგანი იყო ის შეტად მძიმე პირობები, რომელში-დაც უხებლობა მუშაობა დრამატულ სტუ-დიას, როგორც არის, მაგალითად, საკუთა-რი სათეატრო დარბაზის უქონლობა, სასცე-ნო მასალის სიძვირე და სხვ. გამგებობა იძუ-ლებული შეიქნა მდგომარეობის გათვალის-წინების შემდეგ დაედგინა, სანამ პირობები არ გაუმჯობესდება, შეეჩერებინა სტუდიის მოქმედება.“<sup>12</sup> სტუდიის ახალგაზრდა მსახი-ბები სანელაშვილი თეატრის დასს შეუერთ-დნენ. გიორგი ჭაბადარი კი საზღვარგარეთ წავიდა.

\* \* \*

სტუდიას განზრახული ჰქონდა ქართული თეატრის აღორძინება, მაგრამ არა იმ სა-ზნით, რა საზნითაც მას მოუხდა არსებობა, — სტუდია აღორძინებდა ქართულ თეატრს, მისცემდა რა მას პროფესიონალ მსახიობთა კადრებს, რაც შესაძლებლობას იძლეოდა ქართულ თეატრს მონოლითური სახე მიე-ლო. აი, ამგვარი ფუნქცია დაიკისრა ქარ-თულმა დრამატულმა სტუდიამ და მისმა მე-თაურმა გიორგი ჭაბადარმა და არა ის, რომ თავისი უნიკალური წარმოდგენებით სეზონე-მართა და ამით საზოგადოების უდიდესი მოთხოვნები დაეკმაყოფილებინა.

თუ გადავხედავთ იმხანად არსებულ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სტუდიებს, მათ მუშაობას და პარალელს გავავლებთ გიორგი ჭაბადარის მიერ დაარსებულ დრა-მატულ სტუდიასთან, დავინახავთ, რომ მი-ზანი ამ სტუდიებს ერთი ჰქონდათ, ხოლო მიზნის განხორციელების საშუალებანი კი რადიკალურად განსხვავებული. ჯერ ერთი, სამხატვრო თეატრის სტუდიები ჯარსებობ-დნენ ისეთი მძლავრი (შემოქმედებითად, სტრუქტურულად და ფინანსურად) ორგანი-ზაციის გვერდზე, როგორც სამხატვრო თეატრი იყო. ეს კი ბევრად განსაზღვრავდა ამ სტუდიათა შემოქმედებით წინსვლასა და გამარჯვებას. მათ ყოველგვარი შესაძლებ-ლობანი გააჩნდათ ეფიქრათ მხოლოდ შე-მოქმედებით საკითხებზე და ფიზიკური არ-სებობისათვის ბრძოლა არანაირ იძულებით მდგომარეობაში არ აყენებდა. სტანისლავს-კისა და სამხატვრო თეატრის შემოქმედები-თი პრინციპების განხორციელება სტუდიე-ბის სცენებზე მიმდინარეობდა. იგი იყო ერთგვარად ექსპერიმენტულ-ლაბორატორი-ული დანიშნულების მქონე შემოქმედებითი გაერთიანება, სადაც ინერგებოდა და არსე-ბობის უფლებას იღებდა სხვადასხვა თეატ-რალური პრინციპები. ახალმა ძიებებმა და ახალი გამომსახველობითი საშუალებების დანერგვამ მათ საშუალება მისცა ქვეულიყ-ვნიან დამოუკიდებელ თეატრებად (ვანტან-გოვის თეატრი), რომელნიც, გაიზარდნენ რა სამხატვრო თეატრის პრინციპებზე, შექმნეს დამოუკიდებელი თეატრალური ესთეტიკა, ქართულ დრამატულ სტუდიას კი არც მძლა-

ვრი თეატრი და არც მისი შემოქმედებითი პრინციპები ასაზრდოებდა, არც ფინანსური მდგომარეობა უწყობდა ხელს და არც შენობა-პქონდა, რომ მთელი ყურადღება მხოლოდ შემოქმედებითი სრულყოფისაკენ წარემართა. სტუდია იძულებული გახდა სეზონი ემართა და რეპერტუარი შეედგინა მაყურებლის მოთხოვნათა გათვალისწინებით, რამაც იგი ისევე, როგორც მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სტუდიები, თეატრად გადააკეთა, მაგრამ თეატრად, რომელსაც არ ჰქონდა არც შემოქმედებითი სიმწიფე, არც გარკვეული ჩამოყალიბებული პოზიცია და არც მაღალმხატვრული ესთეტიკა. აშკარაა, საზოგადოების დიდ ნაწილს ესმოდა, რომ საჭირო იყო სტუდიას სტუდიურობა დაბრუნებოდა.

იმხანად წერდა ვ. გარრიკი — „აღორძინება ჩვენი თეატრისა ჯერ ძალიან შორს არის, მანამდის კი ქართველ ხალხს ნუ გაათახსირებთ, მიეცით სულიერი საზრდო, ნუ დაუხშობთ ახალგაზრდა მომავალ თაობას განვითარების გზას, დაუჩვეველ ქართველ საზოგადოებას უფრო ნუ გადააჩვევთ ქართულ თეატრში სიარულს.

კმარა, საქმის გათიშვა! კმარა მერყეობა, განზე გაწევა. ვისაც ქართული თეატრის ბედობალი გაინტერესებთ, მიაქციეთ ყურადღება მის უნუგეშო მდგომარეობას და ვიდრე სულ არ დაეცმულა, არ დაღუპულა ქართული თეატრი — გამოასწორეთ საქმე და ფეხზე დააყენეთ იგი“.<sup>13</sup> როგორც ვხედავთ, ვ. გარრიკი უკვე წარმოდგენების მხატვრულ დონეს აღარ დაგიდევთ. პრობლემა მდგომარეობს თეატრის ფიზიკური არსებობის შენარჩუნებაში. ქართულ თეატრს არ გააჩნდა სათეატრო შენობა (იგი დაიწვა) და წარმოდგენების გასამართავად სახელმწიფო ოპერის თეატრისათვის კვირაში ერთი დღე სამადლოდ უნდა აეღო. ამას თან დაერთო ისიც, რომ საგარეჯოდან დაბრუნდა ქართული სტუდია, რომელსაც უსახსრობის გამო სეზონი უნდა ემართა და მანაც ოპერის თეატრს მიმართა. ასე რომ, გაიმართა გარკვეული ქიშპობა, თუ ვისთვის დაეთმოთ კვირაში ერთი დღე. — ქართული სახელმწიფო თეატრის დასისათვის თუ სტუდიისათვის. ეს დღე სახელმწიფო ქართულ თეატრს დაეთმო. სტუდია კი კვლავ

უბინაო. უნუგეშო და უსახსრო მდგომარეობაში აღმოჩნდა. ერთადერთი დღე, ოთხშაბათიც, როდესაც სტუდია ქართული კლუბის სცენაზე წარმოდგენებს მართავდა, მისთვის შემოსავლის წყაროდ ვერ იქცა, რადგან თითქოსდა სპეციალურად ამ დღეს ოპერის თეატრში ქართული ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ მიმდინარეობდა. კონკურენციას სტუდია სახელმწიფო თეატრს ვერ უწყევდა და მაყურებელი ეკარგებოდა. როგორც ვხედავთ, სტუდია სავალალო მდგომარეობაში ჩავარდა და ამ გასაპირიდან და კონკურენციიდან თავის დასაღწევად გამოსავალი შემოქმედებითი სრულყოფაში უნდა ეპოვნა. სწორედ ეს იყო ერთ-ერთი მიზეზი სტუდიაში ცნობილი რეჟისორების მიწვევის. იმ რეჟისორების, რომელთა ნიქსაც საკმაო დაფასება ჰქონდა საზოგადოებაში.

მიუხედავად თავისი ხანმოკლე არსებობისა, სტუდიამ მაინც დიდი როლი ითამაშა ქართული თეატრის განაწლების და აღორძინების საქმეში. პირველი, რისი მიღწევაც მან შესძლო, ის იყო, რომ მოიკრიბა იმგვარი ახალგაზრდა ძალები, რომელნიც შემდგომ პროფესიონალ მსახიობებად ჩამოყალიბდნენ. მათი საშუალებით დაარსდა პირველი პროფესიული სათეატრო სასწავლებელი საქართველოში. ამასთან, სტუდია თავის შემოქმედებაში ეცადა განეხორციელებინა მთელი რიგი ახალი თეატრალური პრინციპები, დაენერგა ახალი მიმდინარეობანი, გადაეხალისებინა მანამდე არსებული რეჟისორული აზროვნება და ახალი გამომსახველობითი საშუალებანი ეპოვნა როგორც რეჟისურაში, ასევე სამსახიობო ხელოვნებაში, სპექტაკლის მხატვრულ და მუსიკალურ გაფორმებაში და ა. შ. სტუდიის რეპერტუარში ძირითადად იმგვარი დრამატურგია დამკვიდრდა, რომელიც არა მხოლოდ აცნობდა ფართო საზოგადოებას როსტანის, ჰაუტმანის, ბრიესის სახელებს, არამედ საფუძველს უმზადებდა მომავლის თეატრს, ახალი დრამის დამკვიდრებას საქართველოში. სტუდია თავისი მოქალაქეობრივი მრწამსით ერის სამსახურში იდგა და ცდილობდა რაც შეიძლება ზუსტად გამოეხატა ქვეყანაში მიმდინარე პროცესები.

რასაკვირველია, თეატრის სრული რეფორმის მაღალ ხარისხში გატარება სტუ-

დიამ ვერ შესძლო, მაგრამ ქართული თეატრალური ხელოვნების კანონზომიერი განვითარების ეს ეტაპი სტუდიის საშუალებით გავილი იქნა. საძირკველჩაყრილ ქართულ პროფესიულ თეატრს შეეძლო მომავლის მტკიცე კედლები აუშენებინა, რომ არა გიორგი ჭაბადარის სასცენო ხელოვნების სტუდია, შემდგომში ქართული თეატრის ახალი თაობის რეჟისორებს დიდი დროისა და ენერჯის დახარჯვა მოუხდებოდათ იმ სამუშაოების ჩასატარებლად, რაც სტუდიამ გასწია. თუ გადავხედავთ ქართული თეატრის ისტორიაში სტუდიის არსებობის შემდგომ პერიოდს, დავინახავთ, რომ ა. ახმეტელი დგამს „ბერლო ზმანისა“, კ. მარჭანიშვილი კი „ცხვრის წყაროს“, რომელნიც ძირითადად ჭაბადარის სტუდიის მიერ აღზრდილი მსახიობებით იყო დაკომპლექტებული. ამასთან, თუ ქართული თეატრის განათვისუფლების ერთიან ჯაჭვს წარმოვიდგენთ, ვნახავთ, რომ ამ სპექტაკლების რეჟისორული და სამსახიობო ხელოვნების სტილისტიკა, ის გამომსახველობითი საშუალებანი, სათავეს გ. ჭაბადარის, ვ. შალიკაშვილის, მიხ. ქორელის და სხვათა შემოქმედებაში პოვებენ.

სწორედ გიორგი ჭაბადარის სტუდიამ მოუშვა საფუძველი ქართული თეატრის რეჟიმის, თუმც თავის არსებობის პერიოდში ვერ შესძლო ბოლომდე გაემართლებინა ის მიზანი, რაც დაისახა: ყოფილიყო ქართული თეატრის ამალორძინებელი. მისი დახურვის შემდეგ უკვე სტუდიის მიერ აღზრდილმა მსახიობებმა კი კემარტილად აალორძინეს ქართული თეატრი.

**შენიშვნები:**

1. „ალიონი“ 1918, 25 მარტი, გვ. 1.
2. ი. იმედაშვილი — „თეატრი და ცხოვრება“, 1918, № 16, გვ. 5
3. „საქართველო“ 1918, გიორგიშვილის (ნოემბერი) 13, გვ. 1.
4. ბორჩელი — „სახალხო საქმე“ 1918, 21 ნოემბერი, გვ. 4
5. „სახალხო საქმე“, 1918, 29 დეკემბერი, გვ. 1
6. „სახალხო საქმე“, 1919, 5 იანვარი, გვ. 4.
7. „სახალხო საქმე“, 1919, 30 ნოემბერი, გვ. 4.
8. ლაღვაძე — „სახალხო საქმე“ 1919, 15 ნოემბერი, გვ. 3.
9. „სახალხო საქმე“, 1919, 28 ნოემბერი, გვ. 4.
10. ლაღვაძე — სახ. საქმე“ 1919, 15/XI გვ. 3.
11. გ. ჭაბადარი — „საქართველო“ 1920, 17 მარტი, გვ. 4.
12. „კავშირი“ 1920, № 3-4, გვ. 16.
13. ვ. გარბაჯი — „სახალხო საქმე“ 1919, 18/4, გვ. 3-4.

მინდა მკითხველს ვუამბო სვირიდოვის აზროვნების ერთ თავისებურებაზე, რომელსაც ყურადღება მივაქციე მაშინ, როცა კომპოზიტორთან ერთად ვმუშაობდი მის ციკლზე „ცხრა სიმღერა ა. ბლოკის ლექსებზე“, ჩემთვის უღარესად მნიშვნელოვანია აზრობრივი კავშირი ამ „გარეშე“ მოგონებასა და იმ ძირითად ამოცანებს შორის, რომლებიც დგას სვირიდოვის მუსიკის საზოგადოდ და კერძოდ მისი რომანსის «Подвезжая под Ижору» (C dur, ტენორისათვის) შემსრულებელთა წინაშე.

რეპერტუარის პროცესში სვირიდოვი დროდადრო ჩერდებოდა. მას არ აკმაყოფილებდა ამა თუ იმ ეპიზოდის ელერადობის ხასიათი და მკვეთრად გადასახავდა ხოლმე ნოტებში მინიშნებულ ამა თუ იმ დინამიკურ ნიუანსს, შემდეგ წამიერად რალატინაირ მტკივნეულ-დაძაბულ მდგომარეობაში ვარდებოდა, რომლის დროსაც ინტენსიურად უდგებდა ყურს აქლერებულ მუსიკას და მის მიერვე გადახაზული ნიუანსის გვერდით კვლავ აწერდა იმავე დინამიკურ მითითებას, ზოგჯერ ტექსტში ჩნდებოდა სხვაგვარი რემარკებიც, მაგრამ უფრო ხშირად „ახალი“ მითითება უკვე აღნიშნული ნიუანსის დუბლირებას წარმოადგენდა, დასაწყისში ყოველივე ეს ძალიან მანკიფერებდა, შემდეგში, მასთან მრავალრიცხოვანი საუბრებისა და ხშირი მეცადინეობის წყალობით, სულ უფრო ღრმად ვწვდებოდი გ. სვირიდოვის შინაგანი სამყაროს თვისებებს, ბოლოს და ბოლოს მივხვდი კომპოზიტორის მტკივნეული ჩაფიქრების მიზეზებს — სანოტო ტექსტში ერთი ნიშნის შემწეობით ვერ ფიქსირდება ბგერადობის ის მრავალრიცხოვანი და უფაქიზესი ფერები, რომლებიც ცოცხლობენ სვირიდოვის „სმენით ველში“.

მაინც როგორ უნდა გამოიხატოს მრავალფეროვნება მუსიკისა, თუკი შეუძლებელია ერთგვაროვანი საღებავის უნატიფესი გრადაციების დაფიქსირება?

ახალი დინამიკური მითითება ეს უკვე სხვა ფერია. სწორედ ამიტომ უბრუნდებოდა სვირიდოვი ერთსა და იმავე ნიშანს. მის შინაგან სმენაში ორი აბსოლუტურად ერთნაირი დინამიკური მითითება აღნიშნავდა ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებულ ფერებს, იგი ვერ ახერხებდა ბგერადობის ხარისხობრივი



# კონსერვატიზმის ჩანაწერები\*

## 3. სვირიდოვის ხუთი რომანსი

### პაპა ჩაჩავა

და როდენობრივი სხვაობის გამოხატვას, ამაში იყო საქმე.

ბევრს ვფიქრობდი სვირიდოვის ბგერითი პალიტრის მრავალფეროვნებასა და მრავალწახნაგოვნებაზე. თურმე ჩაოღენ ფართო ყოფილა მისი მუსიკის დინამიკური რხევების ამპლიტუდა (ყველაზე მძლავრი, ელვარე მკვეთრი ჟღერადობიდან დაწყებული და ყველაზე ინტიმური, უნაზესი, მიმჭრალი ბგერადობით დამთავრებული). ამან იმდენად გამამდიდრა, რომ ამ მომენტიდან თვისობრივად ახალი ეტაპი დაიწყო ჩემს საკუთარ საშემსრულებლო ხელოვნებაში, მივხვდი, რომ მუსიკალურ ნაწარმოებში დინამიკური მითითების ბგერითი ხორცშესხმის სიზუსტე და სხვაობა მთლიანად შემსრულებლის პასუხისმგებლობაზე დამოკიდებული. ერთი და იგივე დინამიკური ნიშანი გულისხმობს სხვადასხვაგვარ საშემსრულებლო „წაკითხვას“ არა მარტო სხვადასხვა სტილის ნაწარმოებში (ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავდება ბეთჰოვენისა და დებიუსის ფორტე. მოცარტისა და ბრამსის პიანო), არამედ თვით ერთი კომპოზიტორის. ერთი ნაწარმოების ფარგლებშიც. შემსრულებელს უნდა ესმოდეს, რომ ავტორისეული დინამიკური მითითების ბგერითი ხორცშესხმის ხარისხი და ოდენობა დამოკიდებულია ნაწარმოების აზრობრივ-სახეობრივ კონტექსტზე. ერთი და იგივე დინამიკური ნიშნის სხვადასხვა გრადაცია იბადება, როგორც მხატვრული სახის განვითარების

პროცესში შინაგან მდგრადობათა შეუწყვეტელი ცვლილებების შედეგი. ამის მაგალითს გვაძლევს სვირიდოვის რომანსი „ზამთრის გზა“, სადაც გამჭვირვალე და ერთგვარად ცივი პიანო პირველი ნაწილისა (გმირის სიმარტოვის გამოხატველი განყენებული იმპრესიონისტული პეიზაჟი), აშკარად განსხვავდება შუა ეპიზოდის უაღრესად ექსპრესიული პიანოსაგან, რომელიც ვადმოგვცემს ბედნიერი წარსულის მოგონებებიდან წარმოქმნილ მაცოცხლებელ სითბოს.

რომანსშიც „Подъезжая под Ижору“ შემსრულებელმა დეტალურად უნდა გააანალიზოს ნაწარმოების სახეობრივ-აზრობრივი კონტექსტი, ვინაიდან სწორედ ეს აპირობებს ავტორისეული დინამიკური მითითებების ბგერადობაში განსახიერების ხარისხს. ამ ნაწარმოებში დიონისური ძალების ზეიმა წარმოჩენილი. ეს ზეიმი მათრობელა ცხოვრებისეული წვეენითაა გაქლენთილი. კომპოზიტორი განგებ იჩქევს დო მაჟორულ ტონალობას და ხმის ელვარე ტემბრსაც: მყარი, მაგარი ტენორის ჟღერადობა უნდა გადმოსცემდეს ჰაბუკურ სილაღესა და ძლიერებას. მუსიკაში ლამის ფიზიკურად იგრძნობა კუნთმავარი ყმაწვილის ენერჯია, მისი მხურვალეობა, მომხიბველულობა, სითამამე. მე „ვხვდავ“ მის ღია, ბედნიერებისაგან გაბადრულ სახეს, რომელიც პუშკინის სიჰაბუკეს მაგონებს. ამ გმირს თავისუფლად შეუძლია გაიმეოროს ღონ გუანის (პუშკინის „ქვის სტუმარი“) სიტყვები „Я счастлив! Я петь готов, Я рад весь мир объять!“

დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5, 1989წ.

სწორედ ასეთი ემოციური მდგომარეობა განაპირობებს საერთო ელერადობის უაღრესად მაღალ დინამიურ დონეს. ეს პირველ რიგში, ვლინდება ბგერადობის სიძლიერეში (ფორტე, ფორტისიმო), მახვილთა განსაკუთრებულ ელვარებაში. ძალიან ძლიერი, გამაოგნებელი უნდა იყოს პირველი დარტყმა *fff*. იგი სათავეს აძლევს მერვედების მსუბუქ შეუწყვეტელ პულსაციას, რომელიც თანდათან კი არ იბადება, არამედ ერთბაშად ჩნდება: პიანისტი თითქოს რთავს თავის თავს ამ თამამ, ნებისყოფიან, მღვდლარე საწყისში. პირადად მე აქ ყოველთვის მშველის ერთობ „ყოფითი“ ასოციაცია — ელექტრონის ორთითის ჩართვა ქსელში და მაღალი ძაბვის დენის დინება მავთულ-ხლართებში.

პირველი ოთხი ტაქტის პიანისტური შესრულება ერთობ რთულია. აქ მე ვიყენებ შემდეგ აპლიკატურას:

აქ მეოთხე და მეხუთე ტაქტების მიჯნაზე შეუწყვეტლივ უნდა სცემდეს მერვედების რიტმული პულსი. აქვე ფსიქოლოგიურად უნდა შემზადდეს მეხუთე და მეექვსე ტაქტების ფანფარული მოწოდება, რომელიც მარჯვენა ხელმა უნდა შეასრულოს. ამას ვუკრავ ლაღად, მომწოდებლური პათოსით, ხაზგასმით ვამახვილებ ყოველ ბგერას.

ყოკალურ პარტიას მსკვალავს კვარტული ინტონაციიდან წარმოქმნილი სწრაფვა, მოწოდება («...и жить торопится, и чувствовать спешит»...)

იმისათვის, რომ შევინარჩუნოთ მთლიანობა პირველი ფრაზისა, რომელიც გადაჭიმულია პირველ და მეორე ოქტავების სოლს შორის, პირველი ოქტავის სოლ უნდა ავადგოთ ზედა „სოლის“ პოზიციაში. აქ არ უნდა მოდუნდეს ვოკალური კუნთების ტონუსი, ბგერა კრეშენდოს განიცდის და არა ქრობას. ესაა თავისებური *quasi-crescendo*, რომელსაც ვკვიმავთ მეოთხედ პაუზამდე. ეს პაუზა (ისევე როგორც სხვა ანალოგიურ ადგილებში) კი არ უნდა თიშავდეს, არამედ პირიქით — უნდა ამოლიანებდეს ორ ფრაზას. წარმოსახვითი კრეშენდოს შესრულება პაუზებში საშუალებას გვაძლევს 2 ფრაზა ბგერითი ტალღით გავაერთიანოთ. აქ მთავარია ცეზურების სახეობრივი და აზრობრივი მნიშვნელობის გაგება.

თუ ტაქტებში 3, 8, 12, 16, 20, 24 პაუზები ფსიქოლოგიურად აკავშირებენ ფრაზებს, ტაქტში 14 პაუზას სულ სხვა ხასიათი აქვს, აქ მეოთხედმა პაუზებმა უნდა გამოჰყონ

ორი წინადადების აზრი: მეორე წინადადება ელერს, როგორც სეკვენცია პირველისადმი, აკორდებს *sforzato* ტაქტებში 12, 14 ვუკრავ მძიმედ, ხელთა წონის შეგრძნებით, უხეშადაც კი. ამ აკორდებიდან გამოსტყვივის ჰაბუტური ძალა და ენერჯია.

მზიარულ, წინსწრაფვით პასაჟში თითქოს იძაბება ანალოგურად სხეულის კუნთები (ტაქტი 18). გირჩევთ ეს ადგილი ზეპირად ისწავლოთ, დაუკრათ ერთ შეუწყვეტელ პედალზე, რომელიც უნდა აიღოთ მომდევნო ტაქტის პირველ მარცვალზე. აქ გთავაზობთ შემდგენაირ აპლიკატურას:





ეს პასაჟი ელვისებური სისწრაფით იჭრება მეცხრამეტე ტაქტის sforzando-ში და „ოფანტება“ მერვედთა ბრწყინვალე კასკადით მარჯვენა ხელში. ეს მერვედები თითქოს გამსჭვალულია სიხარულით სავსე ჰაერით. ამიტომაც მარჯვენა ხელი უხეშად არ უნდა ეღერდეს, მარცხენა ხელის სინკოპებს კი ეშმაკურად ვუკრავ. ვტკბები რა რიტმის თავისუფალი სტიქიით...

ოცდამეშვიდე ტაქტიდან იწყება გარდატეხა მხატვრულ სახეში. მომწოდებლური ხასიათის კვარტის ნაცვლად, რითაც იწყება მომღერლის პარტიის ყველა ფრაზა, აქ პირველად ჩნდება მცირე სეპტიმის ინტერვალი, რომელსაც მივყევართ საიდუმლოებით მოცულ ელვიგურ ატმოსფეროში. შეეცადეთ საფორტეპიანო პარტიის აკორდულ კომპლექსებში თავი მოუყაროთ ცალკეულ პარმონიულ ფიგურაციებს და დაუკრათ ნელი აკორდებით ტაქტებში 27-30 და 31-34. ასე თქვენ ნათლად შეისმენთ შორიდან ხმოვან საეკლესიო ქორალს. ამ ტაქტების მუსიკაში ჩამალულია განსაცვიფრებელი ფილოსოფიური სიღრმე, ქორალს, რომელიც ჟღერს სიტყვებზე «упиваясь неприятно хмелем светской суеты» ლვიქვამ როგორც მინიშნებას ამოებაზე, ცოდვილიანობაზე. სევდიანი ფიქრები ამუქებენ გამირის განწყობილებებს. იგი ერთგვარად მშვიდდება, შეისმენს რა ქორალის ხმოვანებას. და მხოლოდ ტაქტში 30 წამოიჭრება წინააღმდეგობის, შეურიგებლობის ტალღა. მარჯვენა ხელში ძალზე გამომსახველად უნდა დაუკრათ მერვე-

დების დაკლანძილი ხაზი. აქ რელიეფურად უნდა შესრულდეს ავტორისეული მოითებება — სწრაფწარმავალი კრეშენდო. ამ ტაქტში ქვედა ბგერა „მი“ (ორი ფრაზის შემთავშირებელი დომინანტა) ოქტავით ქვევით გადააყვას ეღერადობა. მეორედ გატარებისას ქორალი ჟღერს უფრო მეტი იდუმალებით, მეტ პიანოზე.

მით უფრო კონტრასტულად აღიქმება ტერციების ოდნავ ირონიული თამაში, ტერციით თავისებური „ტკობა“ ტაქტებში 34-36, რასაც მივყევართ „Allegretto“-ს მონაკვეთთან ამ ეპიზოდის მეოთხე ტაქტში, სადაც ასე „სოტა ნოტებია“, დიდი დატვირთვა აქვს კონცერტმასიტერს. განსაკუთრებულ სმენით კონტროლს მოითხოვს მთელი ეპიზოდის მანძილზე მკლერი ბგერა „მი“. საშუალო ხმაში, ე. წ. „pedale interieure“-ს ფონზე ხმოვანებს სახეობრივ-აზრობრივი მნიშვნელობის მხრივ ორი სრულიად განსხვავებული ხაზი. ეშმაკურ ხასიათს ატარებს მარჯვენა ხელში მერვედების სტაკატო. მარცხენა ხელში. ნახევრიანების მცოცავი ქრომატული სვლა კი უნდა ავლენდეს «გუბერნიის მაცდურის» საბედისწერო მომხიბვლელობას. აქ შემდეგი სიტყვები ჩამესმის: «хоть вампиром именован я в губернии тверской». გაკიჟული ბგერა „მი“ ტაქტში 39 სჯობს შესრულდეს მკვეთრად და ძლიერად აღნიშნული პიანოს მიუხედავად. იმდენად ინტენსიური უნდა იყოს მისი სიძლიერე, რომ ტაქტში 41 შეერწყას მარცხენა ხელში ბანის სვლის უქანასკნელ ბგერას.

პიანისტმა უნდა შეიგრძნოს მშფოთვარედ ხმოვანი ტრიტონი (ტაქტი 41), რომლის ფონზე ისმის მეოთხედების სტაკატო, მაგრამ ამ ტაქტში ტრიტონი სულ სხვა ელფერს აძლევს სტაკატოს: აქ უკვე აღარ არის «хитрый смех и хитрый взор». ესაა ირონიული გაღიმება ადამიანისა, რომელმაც იწვინა ცხოვრების მეორე მხარე. შემთხვევითი არაა, რომ ტრიტონის ფონზე ვოკალისტის პარტიაში ჩნდება სოლო-ლო კვარტის სწორედ ის ინტერვალი, რითაც იწყება ეს რომანსი. მაგრამ იქ კვარტა აღმავალია — მხიარული, წინსწრაფი, მომწოდებლური. აქ კი ფრთაშეკვეცილი, მე ამ დღემავალ კვარტას „წაქცეულ მოწოდებას“ ვუწოდებ.

შემდეგი ტაქტი ხუთმეოთხედშია:

მდგომარეობები ვლინდება მის ხასიათში ნაწარმოების განვითარების დროს, ხშირად შემსრულებლებს აუხსნელი რჩებათ სწორედ გამორის მრავალპლანიანობა.

როცა ვმუშაობ ამ რომანსზე, ყოველთვის მაგონდება სტანისლავსკის ცნობილი ფორმულა: «Играя доброго, ищи, где он злой». რომანსის შემსრულებლები, სამწუხაროდ, ამ რთულ ადამიანურ ხასიათს ხშირად მეტისმეტად სწორხაზოვნად, ერთგვაროვნად წარმოგვიდგენენ — გვიხატავენ ლაღსა და უღარდელ ყმაწვილს, რომელსაც ფილოსოფიური გონისა და ნატიფი იუმორის ნაცვლად, უხეში „მუქიკური“ ძალა და იუმორი ახასიათებს.

განსაკუთრებული სიმძლავრით ვუკრავ

გირჩევთ დაუკრათ იგი 7 მეოთხედზე — პაუზა — ფერმატა სამი მეოთხედი. სახეობრივ-აზრობრივი თვალსაზრისით ეს ტაქტი მთელი რომანის უმნიშვნელოვანესი ფსიქოლოგიური „კვანძია“. სეველიანი მი-მინორული აკორდის ბგერები (საფორტეპიანო პარტია) მეორედებიან რა ვოკალურ პარტიაში, წარმოქმნიან საკუთარი თავის მიმართ დასმული კითხვის ინტონაციებს. აქ გირი უკვე სულ სხვა ადამიანია. გაიხსენეთ რაოდენ ღია და გულახდილია იგი რომანსის დასაწყისში და რამდენად განსხვავებული გრძნობები, პოლარულად საპირისპირო სულიერი

ორ აკორდს sforzato, fortissimo (ტაქტები 42, 43): ესაა სტიკიურად მოვარდნილი ძალა, ყველაფერს რომ ანგრევს, რაც კი გზაზე ხვდება. ესაა ღრმავაზროვანი სიჩუმეში უცერად შემოჭრილი ცხოვრებით ტუბობის წყურვილიც. ეს აკორდები დამთრგუნველი კითხვითი ინტონაციის (ტაქტი 42) შემდეგ განსაკუთრებული ძლევამოსილებით ხმოვანებენ. მარჯვენა ხელის ფანფარული სვლა (ტაქტი 47), რომელიც ერთგვარად შეეცლილია პირველ გატარებასთან შედარებით, მოითხოვს კიდევ უფრო მძლავრ დინამიკურ მიჯნას. აქ გთავაზობთ შემდეგ აპლიკატურას:

ასევე ძლიერად უნდა გავამაზებოთ მარ-  
ცხენა ხელში მცირე ოქტავის ბგერები ლა,  
სოლ და ფა (ტაქტები 51-53), ბგერა ფა (53  
ტაქტი, მარცხენა ხელი) შეიძლება სწრაფად  
და უხმოლ გადავიყვანოთ მარჯვენა ხელში  
მარცხენა ხელის მესამე თითი იცვლება  
მარჯვენა ხელის პირველი თითით), რაც შე-  
საძლებლობას მოგვცემს მთელი ტაქტის მან-  
ძილზე გავუმოთ ბგერა „ფას“ ნმოვანება, ეს  
ფა მწვავე დისონანსად ერწყმის რა ბანის  
ოქტავის „სოლს“ და მარჯვენა ხელის პულ-  
სირებულ აკორდებს, ასრულებს რომანსის  
კულმინაციასთან შემაკავშირებელი ხიდის  
როლს. ამ მომენტში საფორტეპიანო პარ-  
ტიაში აღინიშნება მერვედების აღმადგრენა.  
საკვირაო ტოკატურობის, მერვედების შეუ-  
წყვეტელი პულსაციის შენარჩუნება, განსა-  
კუთრებით, როცა ერთი ხელიდან გადავდი-  
ვართ მეორეში (54 ტაქტი). ამ ბოლო ტაქ-  
ტებს ვუკრავ სიღრმისა და სიმძალის შეგრძ-  
ნებით, თითქოს მივფრინავ მწვერვალებისა-  
კენ. რომანსის დასასრული წარმოადგენს სი-  
ლაღის, მხიარულების, წინსვლის, უძლევე-  
ლობის, დაუმორჩილებლობის სიმბოლოს...

„განდენილი“

ა. იხააკიანის ლექსი, ა. ბლოკის თარგმანი  
(ბანის ან კონტრალტოსათვის)

ჩემთვის ეს რომანსი ერთ-ერთი ყველაზე  
ძვირფასი ქმნილებაა გ. სვირიდოვის ნაწარ-  
მოებთა შორის. მასში მთელი სისასისთა გა-  
მოვლინდა საოცარი სისადავე და ბუნებრი-  
ობა მისი მუსიკალური ენისა.

ოცნება იმაზე, რაც უკვე იყო, რაც წარ-  
სულშია... უსახლკარო ადამიანის გამოუსა-  
ვალი სევდა, მონატრება ახლობლების, იმ  
სულიერი თუ უსულო საგნებისა, რომლებიც  
წარმოადგენენ ბედნიერების, ოჯახური სით-  
ბოსა და სიმყუდროვის სიმბოლოს — ასე-  
თია ამ რომანსის სულიერ განწყობილებათა  
სფერო.

ეს ღრმა და ტრაგიკული შინაარსი სვირი-  
დოვის რომანსში გამოხატულია უადრესი  
ლაკონიურობით, არაჩვეულებრივად უბრა-  
ლო მუსიკალური საშუალებებით. ამას ვერ

უწოდებ აზროვნების სიღარიბეს, პირიქით  
ეს მაღალი ოსტატობისა და მდიდარი ფა-  
ტაზის ნაყოფია.

მთელი პირველი მონაკვეთი ჩაფლულია  
ტრანსისა და ჰალუცინაციების ატმოსფერო-  
ში, რომელიც იქმნება კვარტების „ჯადოქ-  
რული“ გადაკვეთით სხვადასხვა სიბრტყეში,  
რეგისტრში, ხმაში. კვარტული ინტონაცი-  
ები — მსკვალავენ ნაწარმოების მუსიკალურ  
ქსოვილს. მთელი შვიდი ტაქტის მანძილზე  
დაკინებით განმეორებულ კვარტა სი-ში  
მარჯვენა ხელში, ეხლართება რა მარცხენა  
ხელის კვარტულ ინტონაციებს, გადმოვც-  
ევებს ცნობიერებაში საყვარელი არსების  
წარმოსახვის სურვილს.

მერვედების შეუჩერებელი პულსაცია  
მარცხენა ხელში ფაქტორის უმთავრესი სა-  
ხეობრივი ელემენტია, იგი ერთი მხრივ  
გამოირჩევა გამოშვანებლობით — გვა-  
გონებს მშობლიური სახლის თავზე ღრუბ-  
ლების რბილ სვლას, რაც თვალწინ  
წარმოუდგება განდევნილს. მეორე მხრივ,  
ეს სვლა სიმბოლურიცაა — ესაა ფიქტე-  
ბის, მოგონებების ნაკადი, რომელიც  
მსკვალავს ცნობიერებას. მხოლოდ პე-  
დალის დახმარებით შეიძლება მიიღწიო მო-  
გონებათა „წაფენის“ ჯადოსნურ სახეობ-  
რივ-ბგერით ეფექტს. ამ შემთხვევაში პედა-  
ლი ავლენს სულიერებას, იგი საშუალებას  
გვაძლევს ჰაერით ავავსოთ მკდრადი ქსო-  
ვილი, გადმოვცეთ სწრაფწარმავალი გრძლო-  
ბათა ჩრდილების შინაგანი თამაში. მაგონ-  
დება საფორტეპიანო პედალზე ფ. ბუზონის  
შესანიშნავი სიტყვები (1910 წ.): „...ფორ-  
ტეპიანოს აქვს კიდევ ერთი, მხოლოდ მისთ-  
ვის დამახასიათებელი რამ, განუმეორებელი  
საშუალება, რომელიც გვაძლევს ცის, მთვა-  
რის შუქის გამოსახულებას, ესაა პედალი“...  
ეს რა თქმა უნდა პირობითობაა, მაგრამ პი-  
ანისტმა უნდა იცოდეს თუ რაოდენი მდიდა-  
რია ფორტეპიანოს სახეობრივ-ბგერითი სა-  
შუალებები პედალის წყალობით.

მიუხედავად ამისა, პედალის „ქსელმა“  
არ უნდა გააბუნდოვნოს მარცხენა ხელის  
კვარტული ინტონაციები, მერვედების შეუ-  
წყვეტელ ნაკადში რომ იძირებინა. ეს კვარ-  
ტები გამუდმებით უნდა სწვდებოდნენ  
თქვენს სმენას, საჭიროა მათი გამოყოფა  
მუსიკალური ქსოვილიდან. გირჩევთ ამ  
კვარტებში მცირე ოქტავის სოლ შეასრუ-  
ლოთ მარჯვენა ხელით.

Мне гре-шт. си; не-чер ми-рен и тих, над

con 2da 1 2 staccato 4

ეს საშუალებას გვაძლევს თავი ავარიდოთ ხელთა იმ მკვეთრ მოძრაობას, რომელსაც შეუძლია დაარღვიოს თვითწარმატების მომაჯადოებელი სტატიკა, რაც აგრერიგად საჭიროა ამ ნაწარმოებში.

აქ კვარტული სვლების რელიეფური დაკვრა საჭიროა იმიტომაც, რომ ორი ტაქტის მანძილზე ეს ამზადებს მომწოდებლური კვარტის იმ საწყის ინტონაციას, რომელსაც ადგილი აქვს მომღერლის პარტიაში.

მომღერლის ამოცანაა ამოიკითხოს ინტერვალების სახეობრივი აზრი, კვარტულ ინტონაციებთან ერთად ვოკალურ პარტიაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ერთი ბეგრის სამჭერადი განმეორება. ესაა ბედისწერის მალწყებელი ინტონაცია-სიმბოლო, რომელიც მსკვალავს რომანსის მელოსს და გადმოცემულია როგორც ტრადიციულად (ტაქტი 8, 8), ისე სახეცვლილებებითაც—მეორე მეოთხედის გაორებით (ტაქტი 4, 10, 13), საფორტეპიანო პარტიაში ეს ინტონაცია პირველად გვხვდება მე-11-ე ტაქტში, სიდაც ერწყმის კვარტულ ინტონაცია-მოწოდებას:

ტაქტებში 16-21 ისმის ნაზი, თითქმის გამკვირვალე ძილისპირული, ლამაზობით რომ უმღერიან ბავშვს და ამასთან ერთად, იგრძნობა გარდასული ბავშვობის, დედის აღერის ტრადიციული, მაგრამ შინაგანად განათებული ბგერითი სახე. წარსულის ზილვებს სიმშვიდე შემოაქვთ განდევნილის სულში. ასმის შორეული, „ვერცხლისფრად“ მოელვარე დარტყმები (მარცხენა ხელის პარტია). ციურ სიწმინდეს, ირეალურობას ვცდილობ მივალწიო ტაქტებში 19-22, დიმიუნუნდოთ ვასრულებ მეორე და მეოთხე მეოთხედებზე მოცემულ აკორდებს (იხ. მაგ. 3).

ძლიერდება პალუცინაციები; წარსულის სახეებს ცხადად ხედავს „განდევნილი“, ესმის დედის ხმა, მისი ლოცვანი, მისი სიტყვები. ესაა ნაწარმოების აზრობრივი კულმინაცია: შინაგანი ზილვების მატერიალიზაცია აღწევს ისეთ ხარისხს, რომ განდევნილს რეალობად ესახება წარსულის მოგონებები. მომღერალთან მუშაობის დროს აუცილებლად უნდა მოიძებნოს დასაბუთება რეალო-

чок в ще-ли тре-шт. не-ви-дим. | У о-г-ня сидит мо-я

9 10 11 12

პიანისტმა სმენით. ფსიქოლოგიურად უნდა გააერთიანოს ეს ორი ლიტინტონაცია. მე-11-ე ტაქტში განმეორებული კვარტები (სი-მი) ერთგვარად აჯამებენ ორ მთავარ სახეობრივ-აზრობრივ საწყისს: წყევლა-მოწოდებას და ბედისწერის ტრაგიკულ სახეს.

ბათა ასეთი შენაცვლებისათვის. ვარკვეულ მომენტში ერთმანეთს ერწყმის დედისა და შვილის (განდევნილის) ცნობიერება. აქ იქმნება ორი პიროვნების, შესაბამისად ორი სახეობრივი პლანის გაიგივების ეფექტი: განდევნილის სახეს ენაცვლება მისისავე წარმო-

*pp*

Слад - ко - слад - ко, спо - кой - но дрем - лет ли - тя. *ppp dolcissimo*

16 17 18 19

*rit.*

мать мо - я ти - хо мо - лит - ву тво - рит. *pp*

20 21 22

სახვაში წარმოჩენილი მწუხარე და მლოცველი დედის სახე. მომღერალს დრამატული არტისტის ანალოგიურად უნდა გააჩნდეს გარდასახვის ძალა, რათა გადმოსცეს ამ ჩუმი კულმინაციის შინაგანი დრამატიზმი. მომღერალმა უნდა შეიგრძნოს, რომ ლაპარაკია მუსიკაში გამოსახულ ურთულეს ფსიქოლოგიურ პროცესზე.

ლოცვას მოსდევს ბანების პირქუში სვლა. (ტაქტები 25-27), რასაც სულ უფრო ღრმად მივყვევართ წარსულის წიაღში. ყველაფერი წამიერად ჩერდება, გმირის წარმოსახვა იძირება მოგონებათა ნაქაღში. საკუთარი „მე“-ს სიღრმეებში წვდომის ფსიქოლოგიური ეფექტის გაძლიერების მიზნით გ. სვირიდოვმა ერთ-ერთ რეპეტიციაზე 27-ე ტაქტში დამატა ბანის დაბალი ბგერა ლა. 25-ე ტაქ-

ტიდან გადმოიტანა მითითება „a tempo“, ხოლო ტაქტებს 25-26 დაურთო რემარკა „molto adagio“, აქ თითქოს უფესკრულია წარსულსა და დღევანდლობას შორის.

მესამე მონაკვეთში გადმოცემულია განდევნილის სულიერი განათების წუთები, კვლავ ჩნდება პირველი მონაკვეთის ინტონაციები: მომაჯადოებელი კვარტები, ბედისწერის დარტყმები, ზერხების ერთნაირობის მიუხედავად აქ საერთო განწყობილება უფრო მშვიდია, უფრო თბილიც. მუსიკალური მასალა გადმოცემულია ერთი ტონით მაღლა, ხოლო 35-ე ტაქტში „მომწოდებლური“ კვარტის ნაკვალად ჩნდება სექსტა, რომელიც ღიმილს იწვევს.

*rit.*

...лит - ву тво - рит, ...свер - чок в щел - ке тре - щит, не - вид - им, ро.

33 34 35 36 37

*rit.*

...ли - мя и в - ва од - ва ше - ле - стит. *ppp*

38 39 40 41 42

წარმოსახვის ზედდაწოლით გამოწვეულმა ილუზორულმა ხილვებმა სიმშვიდე და პარმონია დაამკვიდრეს განდევნილის წამებულ სულში...

## დეზდემონას სიმღერა ტირიფზე

„ოტელოსთვის“ დაწერილი მუსიკიდან  
ბ. აასტერნაის თარგმანი (მეცო-სოპრანოსთვის)

დეზდემონას სიმღერა სხვა ნაწარმოებებთან ერთად პირველად შესასრულა სსრკ სახალხო არტისტმა ირინა არხიპოვამ გ. სვირიდოვის საავტორო კონცერტზე, რომელიც გაიმართა 1979 წლის 18 სექტემბერს ლონდონში. კომპოზიტორის ავადმყოფობის გამო მე მომიხდა საფორტეპიანო პარტიის შესრულება. უდიდესი წარმატება ხვდა მომღერალს, სვირიდოვის მუსიკამ ტრიუმფალური გამარჯვება მოიპოვა. ინგლისელ მსმენელთა შორის განსაკუთრებული პოპულარობა მოიხვეჭა დეზდემონას სიმღერამ. შექსპირის სამშობლოში გამარჯვებამ ახალი წარმატება მოუტანა რუსულ შექსპირიანას. ეს მნიშვნელოვანია მით უფრო, რომ მსოფლიო მუსიკალურ ლიტერატურას ამშვენებს ისეთი გენიალური მუსიკა, როგორიც დეზდემონას სცენა ვერდის „ოტელოს“ მეოთხე მოქმედებაში.

ჩემის აზრით, ეს საკვებით კანონზომიერი წარმატებაა. სვირიდოვის კამერული ვოკალური მუსიკის საუკეთესო ნიმუშებს ახასიათებს სულიერი არისტოკრატიზმი შერწყმული ხალხურ ძირებთან, რაც დამახასიათებელია შექსპირის შემოქმედებისათვის.

სვირიდოვის მუსიკა მკიდროდ არის დაკავშირებული ხალხურ ფესვებთან, მაგრამ შეუწყნარებელ შეცდომას უშვებს ის, ვინც ცდილობს კომპოზიტორის კამერულ ნაწარმოებთან შესრულებას თავისებური „ფოლკლორული“ მანერით და ართმევს მას ისეთ შესანიშნავ თვისებას, როგორც სულიერი არისტოკრატიზმი. ქეშმარიტი ხალხურობა მხატვრის შემოქმედებაში მოასწავებს აღმასვლას და არა მისწრაფებას ქვემოთ სიღრმისაკენ, მასობრიობისაკენ. ესაა ერის სულიერების, მისი პოეტურობის, ესთეტიკური გამოცდილების გამოვლენა. პუშკინის, ესენინის, ბლოკის ხალხურობა — მათი გენი-

ლობის უმაღლესი გამოხატულებაა. ამ მხარე ვართ ოსტატობა სრულყოფილია. ვინაიდან ერის სულიერი სიმდიდრის, ხალხის სულიერი გამოცდილების წარმოსახვად ისინი პოულობენ საოცრად სადა და ნათელ ფორმებს, ერის სიბრძნის კვინტენსაციას წარმოადგენს ფორმების ბუნებრივობა და უბრალოება, რაც ქმნის ხელოვნების ნიმუშთან ქეშმარიტი ხალხურობის ფორმულას. სვირიდოვის ხალხურობაც ასეთია, ბლოკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, სვირიდოვი ხალხურია „от своей глубинности древней, голубиной кротости мудрой“.

ვშიშობდები რა რომ სვირიდოვის მუსიკას არ დაეკარგა სულიერება, ამიტომაც კომპოზიტორს უარყოფით პასუხს ვაძლევდი კითხვაზე, რომელიც ზოგერთი მისი კამერული ნაწარმოების გაორკესტრებას ეხებოდა, მახსენდებოდა ჩაიკოვსკის შესანიშნავი ქმნილების „День ли царит“ გაორკესტრების წარუმატებელი ცდა. საორკესტრო ვარიანტში იგი ანტიმხატვრულ, ცარიელ და უგემოვნო ნაწარმოებად გამოიყურებოდა.

ფორტეპიანოს გააჩნია ბუნებრივი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი არისტოკრატიზმი, რისი დაკარგვაც აუნაზღაურებელი დანაკლისის დაღს ასვამს კამერული ვოკალური მუსიკის შესრულებას. ამასთან არ უნდა უარვყოთ სიმფონიური ორკესტრის ტემბრების იმიტირების ფართო შესაძლებლობებიც, რაც ფორტეპიანოს გააჩნია, თვით კომპოზიტორს ჩემთვის არაერთხელ ჩაუწყვრია საორკესტრო ფლერადობის მანიშნებელი ნიშნები. ასე მაგალითად, ბლოკის სიტყვებზე „Как прощались, страстно клялись“ დაწერილ სიმღერაში მეხუთე ტაქტის აკორდებს დააწერა FI (ფლეიტა), CI (კლარნეტი), ისაკიანის ლექსის მიხედვით შექმნილ ნაწარმოებში „სიყვარულის ტანჯვანი“ იმიტირებულია ინსტრუმენტთა სამი ჯგუფის (სიმებიანი, არფა და სომხური ხალხური საკრავი თარი) ხმოვანება. დეზდემონას სიმღერაშიც ძალზე საგულისხმო სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს ლუთნის ტემბრი, რომელსაც (განსაკუთრებით პირველი ათი ტაქტის მანძილზე) შეეყვართ შორეული წარსულის გამჭვირვალე ატმოსფეროში, ლუთნის იმიტირება იჯრძნობა სიმღერის მომდევნო ეპიზოდებშიც; სადაც მოცემულია ცალკეული არბეჭიბული აკორდები.

ამ სიმღერაში აღბეჭდილია ცხოვრებასთან დეზდემონას განშორების წუთები. პირველივე ტაქტში ჟღერს სევდიანი აკორდი, რომელიც გვაგონებს ტირიფის ხატს — სიცოცხლის კვდომის სიმბოლოს. პირადად მე ვგვიძნობ ფარულ შინაგან კავშირს სვირინდოვის ამ სიმღერასა და „ნანას“ შორის შუბერტის ციკლიდან „მშვენიერი მეწისქვილე“. შუბერტის ამ ნაწარმოებში გადმოცემულია გვირის გამოთხოვება წყაროსთან, „დეზდემონას“ სიმღერაში კი გვირის ეთხოვება საკუთარ თავს, საკუთარ გრძნობებს, საკუთარ სიცოცხლეს, რადგან მისთვის ცხოვრებას არა აქვს აზრი ოტელოს გარეშე. საოცარი მსგავსება იგრძნობა ამ ორი ნაწარმოების რიტმულ ბულოსაციაში, რასაც „ცხოვრებასთან გამოთხოვების რიტმს“ ვუწოდებ, საფორტეპიანო პარტიის ფაქტურულ პრინციპებს შორისაც.

სვირინდოვის ამ ნაწარმოებს „სცენას“ ვუწოდებ. სიმღერას მსკვლელებს მღელვარე მეტყველება, დაძაბული მოლოდინი, საკუთარ თავში ჩაღრმავება, ტემპების ხშირი ცვლა, აგოგიური ნიუანსების სიმდიდრე, ნევროზულობის ზრდა... თავისი ქანობრივი ბუნებით დეზდემონას სიმღერა წარმოადგენს სცენა-მონოლოგს. პატარა „მონოსპექ-

გიული მთლიანობის შთაბეჭდილება. რეჩიტატივებზე გადასვლის დროს არ უნდა დაგვანახდეს რომელიმე სხვა „პროფესიის“ ზეგავლენა. მხედველობაში მაქვს მხატვრული კითხვა (ეფექტური დეკლამაცია) აქტიური (თეატრალიზებული თხრობა) თუ სამომღერლო (ამ შემთხვევაში დამღუპველია სამეტყველო ინტონაციების „ვოკალიზირების“ ტენდენცია) გამომსახველობითი საშუალებები. აქ ტექსტი უნდა წარმოითქვას ისეთ ტესიტურასა და დიამაზონში, რომ ხმა დაუძაბავდ, ნარნარად გადაიზარდოს მეტყველებიდან სიმღერაში. უნდა გვახსოვდეს, რომ ეს ღამის სცენაა. ყოველივე იღუმალის სიჩუმითაა მოცული, სიჩუმეში ადამიანის ხმა კი უფრო მუქად, ყრულ, დაძაბულად ჟღერს.

ორი მოციმციმე, ცივი, „ცარიელი“ აკორდი (ტაქტი 10, 11) ხაზს უსვამს გარემომცველი ღამის სიჩუმეს. მათ ფონზე მომღერლის ხმა გულშიაჩქვდომად, თბილად, მომხიბვლელად უნდა ჟღერდეს.

ტაქტებში 14, 15 (მარჯვენა ხელის ზედა ხმა) ჩნდება ძალზე გამომსახველი ხაზი, რომელიც უნდა შესრულდეს ლეგატოთი, გამჭვირვალედ, შორიდან უნდა ისმოდეს. ვთავაზობთ შემდეგ აპოკატურას:

(♯) Была у ней излюбленная песня, (♯) старинная, под -

- стать ее страданию, - (♯) про ину, с ней она и умерла...

ტალს“. სერიოზულ მუშაობას მოითხოვენ სიტყვიერი რეჩიტატივები. აქ ხშირად არაორგანულია გადასვლა რეჩიტატივებიდან სიმღერაზე, არაა დაცული ერთი ქანრის წახნაგები, რის გამოც იქმნება ეპიზოდების კალეიდოსკოპური ცვლის და არა დრამატურ-

მეოცე ტაქტში (საფორტეპიანო პარტია) ჩნდება „ცხოვრებასთან გამოთხოვების რიტმი“. პიანისტს უნდა შეეძლოს ხელთა ხმოვანების დიფერენცირება ბანის ოქტავეების პირქუშ, საბედისწერო ხმოვანების ფონზე. მარჯვენა ხელი აქ ჟღერს არაჩვეუ-

ლებრივი სიტბოთი და გულითადობით. მისი ტემბრი ლუნის შორეულ ხმოვანებას უნდა გაავანებდეს.

მონაკვეთში „Pochissimo piu moto“ საფორტეპიანო პარტიაში ოქტავეების მგზნებარე პულსაციით გადმოცემულია მოლოდინში მყოფი დეზდემონას აღზნებული მდგომარეობა, უკიდურესი ექსპრესიულობის მიუხედავად, მომღერლისა, და პიანისტის სმენითი „ველი“ შეუწყვეტილად უნდა გრძნობდეს მერვედი ოქტავეების პულსაციას, რომელიც არ უნდა შეფერხდეს აჩქარების, ან რიტმული მოძრაობის მცირეოდენი შენელებით, რაც შეიძლება წარმოიქმნას ტაქტების ზღვარზე ხელის პოზიციათა შეცვლის დროს. ეს რომ არ მოხდეს, გირჩევთ ტაქტში 32 ბოლო ორი ოქტავა დაუკრათ მარცხენა ხელით, ტაქტის 34 ორი უკანასკნელი ოქტავა კი აიღოთ მარჯვენა ხელით. ტაქტის 36 ბოლო ოქტავა უნდა გაიყოს ხელებს შორის.

სწრაფვითი პასაჟებით ქვევით (თითქოს ორმოში) ეშვება დომინუენდოზე. უეცრად უკან იხევს შინაგანი დაძაბულობის ის ტალღა, რომელიც მზადაა შთანთქმას ყოველივე. თითქოს ნელდება სულიერი ტკივილები... ასე მთავრდება სიმღერის პირველი სტროფი. კვლავ ჩნდება ტირიფის თემა, რომელიც ამჯერად უფრო ინტენსიურად ხმოვანებს ოქტავით ზევით. წინამორბედ მონაკვეთთან შედარებით, აქ შემსრულებელმა უნდა შეიგრძნოს და წარმოაჩინოს რაც შეიძლება მეტი სივრცე, ბგერითი განმუხტულობა. რეგისტრები დაცილებულია ერთმანეთისაგან, დიაპაზონი უკიდურეს ხმებს შორის აღწევს 4 ოქტავას! მიუხედავად ამისა, დაძაბულობა არ ნელდება, უბრალოდ უკან იხევს (ტაქტი 56), ყოველივეს ნთქავს მოლოდინის სიჩუმე. ვურჩევ შემსრულებლებს აქ ფერმატა დაუმატონ და გამოხატონ დაძაბულობის ახალი ტალღის მოლოდინი. გ. სვირიდოვმა ეს

პიანო პარტიაში ოქტავეების მგზნებარე პულსაციით გადმოცემულია მოლოდინში მყოფი დეზდემონას აღზნებული მდგომარეობა, უკიდურესი ექსპრესიულობის მიუხედავად, მომღერლისა, და პიანისტის სმენითი „ველი“ შეუწყვეტილად უნდა გრძნობდეს მერვედი ოქტავეების პულსაციას, რომელიც არ უნდა შეფერხდეს აჩქარების, ან რიტმული მოძრაობის მცირეოდენი შენელებით, რაც შეიძლება წარმოიქმნას ტაქტების ზღვარზე ხელის პოზიციათა შეცვლის დროს. ეს რომ არ მოხდეს, გირჩევთ ტაქტში 32 ბოლო ორი ოქტავა დაუკრათ მარცხენა ხელით, ტაქტის 34 ორი უკანასკნელი ოქტავა კი აიღოთ მარჯვენა ხელით. ტაქტის 36 ბოლო ოქტავა უნდა გაიყოს ხელებს შორის.

ამ ტაქტებში ფაქტურის გააზრება უნდა ეფუძნებოდეს პულსირებული ოქტავეების რელიეფურ გატარებას, ესაა მთელი ეპიზოდის ნერვი. ამასთან ერთად, თავისუფლად და გამომსახველად უნდა შესრულდეს ორი ქრომატული სვლა (მარჯვენა ხელი) ტაქტებში 33 და 37-38, ეს მკვეთრი ქრომატიზმები ძალზე მნიშვნელოვანია: მათი საშუალებით იზრდება და ძლიერდება დაძაბულობა. შემდეგ ტაქტებში 39-43 ეს დაძაბულობა კონცენტრირებულია ორ დისონირებულ აკორდულ ხაზში, იგი კულმინაციას აღწევს ტაქტში 45, რის შემდეგაც წინ-

წინადადება მოიწონა და ამასთან ერთად, სანოტო ტექსტში სხვა რემარკებიც შეიტანა. მეორე სტროფი უფრო ტრაგიკულია. უბედურება ახლოვდება. სამ პიანოზე ქვედა „გამომშვიდობების რიტმი“ აკორდულ გამოხატულებაში, ოქტავეების პულსაცია, რომელიც კვლავ ჩნდება 66-ე ტაქტში, უფრო ნერვიულია, აჩქარებული, მშფოთვარე. დაძაბულობა იზრდება, შინაგან თრთოლვაში გადადის. შემთხვევითი არაა, რომ ტირიფის თემა ბოლო გატარებისას მღელვარე ტრემოლოს ფონზე ქდერს. 92-ე ტაქტში ტრემოლო უნდა შეწყდეს — ფა და სი ბგერები



ერთად იკვრება, როგორც ერთი აკორდი. 93-ე ტაქტში აკორდის ელერადობას ვახანგრძლივებ. პედალის შემწეობით, დიდხანს ვუგდებ ყურს მისი ხმოვანების ქრობას. 95-96-ე ტაქტებში საპიროა ხმების დიფერენცირება მარჯვენა ხელში: ზედა ხმას ვუკარავ რბილი პორტამენტოთი, ქვედას — „მცოცავი“ ლეგატოთი. ვიყენებ ასეთ აპლიკატურას:

ძალზე მნიშვნელოვანია ის, რომ აქ მელოდიური ხაზი არამარტო დუბლირებულია კვარტით ზევით, არამედ შეცვლილია მისი ინტერვალური ნახაზიც. პირველი გატარებისას მისი განვითარების იმპულსი იძლეოდა

ნონა (ფა-სოლ), ახლა კი ასეთ იმპულსს გვაძლევს დუოდეციმა (ფა-დო). ამით განწირულად ქლერს მელოდიის მწვერვალადან ჩამოვარდნა, რაც წარმოადგენს მთელი ნაწარმოების თავისებურ სიმბოლოს. ტაქტებში 98-100-103 არ ვასრულებ იმ პაუზებს, რომლებიც წყვეტენ სამი „სამგლოვიარო“ აკორდის ხმოვანებას: მე აღვიქვამ ამ აკორდებს, როგორც სამ მაგიურ ნიშანს,

როგორც დეზდემონას მიერ თავისი თავისათვის გამოტანილ ტრაგიკულ განაჩენს, როგორც საკუთარი აღსასრულისაკენ გადადგმულ სამ საბედისწერო ნაბიჯს...

# ვანდა შიუკაშვილი

მოდგაწიობის 60 წლისთავისათვის

## ღაკით ღავლიანიძე

საპარტეზელოში პიანისტური ხელოვნების განვითარებას საფუძველს უყრიდნენ გამოჩენილი პიანისტ-პედაგოგთა თაობები, ისეთი შესანიშნავი მუსიკოსები, როგორებიც იყვნენ მიზანდარი, ენშტეინი, თულაშვილი, ვირსალაძე, აისბერგი, ტრუსკოვსკი და სხვები.

ალოიზ მიზანდარის „შთამომავალია“ შესანიშნავი პედაგოგი ვანდა შიუკაშვილი, რომელიც 60 წელია თავდადებით ემსახურება ახალგაზრდა შემსრულებელთა აღზრდის კეთილშობილურ საქმეს. ჩვენს ხელთ არის 1951 წელს დიმიტრი არაყიშვილის მიერ და-



ვანდა შიუქაშვილი

წერილი ძვირფასი დოკუმენტი, რომელშიც ვკითხულობთ:

„ბიანტი ვანდა ნიკოლოზის ასული შიუქაშვილი ჩვენი კონსერვატორიის შესანიშნავი კლარია.

მუსიკალური განათლება მან დაასრულა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში 1927 წელს პროფ. ა. ი. თულაშვილის კლასით. შემდეგ სწავლობდა ასპირანტურაში ისეთი გამოჩენილი თბილისელი, მოსკოველი და ლენინგრადელი პროფესორების ხელმძღვანელობით, როგორებიც არიან ა. ი. თულაშვილი, მ. ვ. იუდინა, ბ. ვ. ფინგერტი, ა. ს. რაბინოვიჩი და სხვა. ასპირანტურა დაამთავრა 1935 წელს. ამ დროიდან იგი მუშაობდა ა. ი. თულაშვილის ასისტენტად (1935-1 39 წწ.), ხოლო 1939 წლიდან მიჰყავს დამოუკიდებელი კლასი. ვანდა შიუქაშვილის პედაგოგიური მუშაობა იმდენად ბრწყინვალეა, რომ იგი კონსერვატორიის მიერ წაყენებულია დოცენტის თანამდებობაზე, 1947 წელს უმაღლესი საატესტაციო კომისია მას ამტკიცებს ამ თანამდებობაზე.

წლების მანძილზე ვ. შიუქაშვილმა თავის საქმე მაღალ დონეზე დააყენა, მისი სტუდენტები ყოველწლიური საკლასო კონცერტების გარდა მონაწილეობენ ინდივიდუალურ კონცერტებში, შიდა საკონსერვატორო კონკურსებში, მაგ. ბეთჰოვენის კონკურსზე მისმა

სტუდენტმა მიიღო I პრემია, შოპენის კონკურსზე II პრემია და ა. შ.

ვ. შიუქაშვილმა თავისი მოღვაწეობის მანძილზე მოამზადა 17 გამოშვება. მისი მოწაფეები მუშაობენ პედაგოგებად, კონცერტმასიტრებად თბილისის საოპერო სტუდიაში, კონსერვატორიაში, მუსიკალურ ათწლედში.

ვ. შიუქაშვილი კადრებს ამზადებს კონსერვატორიისათვის, მუშაობს რა ცენტრალურ მუსიკალურ სკოლაში.

პედაგოგიური მუშაობის გარდა აღსანიშნავია ვ. შიუქაშვილის საშემსრულებლო მოღვაწეობაც, რამაც გამოხატულება ჰპოვა როგორც სასპირანტურო, ისე საასისტენტო კონცერტებში, სონატურ საღამოებში, რადიო გადაცემებში. აღსანიშნავია აგრეთვე მისი სამეცნიერო მუშაობა საფორტეპიანო შემოქმედების ხაზით.

ამრიგად, ვანდა ნიკოლოზის ასული შიუქაშვილის სახით ჩვენ გვყავს შესანიშნავი მოღვაწე, უადრესად კეთილსინდისიერი და მომზადებული, თავისი საქმის მოყვარული პედაგოგი“.

ასეთ მაღალ შეფასებას აძლევს ვანდა შიუქაშვილს გამოჩენილი კომპოზიტორი და საზოგადო მოღვაწე დ. არაყიშვილი.

სამოღვაწეო ასპარეზზე ვ. შიუქაშვილი გამოვიდა 20-იან წლებში, როცა შესამჩნევად გააქტიურდა ჩვენი დედაქალაქის მუსიკალურ-საზოგადოებრივი ცხოვრება. შეუწყვეტილი იზრდებოდა ინტერესი და მისწრაფება სხვადასხვა მუსიკალური ჟანრისადმი. საკონცერტო-პრობაგანდისტულმა მუშაობამ ამ დროს მიიღო თანმიმდევრული, ორგანიზებული ხასიათი. იქმნებოდა მუშათა კლუბები, სახალხო მუსიკალური სტუდიები, ფოლკლორული ანსამბლები, საშემსრულებლო კოლექტივები.

თანდათან ფართოვდებოდა თბილისელ მსმენელთა ინტერესების სფერო, განსაკუთრებული გამოცოცხლება გამოიწვია სადირიჟორო პულტთან იპოლიტოვ-ივანოვის გამოჩენამ —

1924 წლის 31 იანვარს, საოპერო თეატრის შერობაში შესრულდა იპოლიტოვ-ივანოვის სიმფონიური პოემა „მწირი“, ბეთჰოვენის VII სიმფონია, ლისტის, რახმანინოვისა და სხვა ავტორთა ნაწარმოებები. ამ კონცერტში მონაწილეობდა გამოჩენილი რუსი ბიანსტი კ.

იგუმნოვი, რომელმაც ბრწყინვალედ შეასრულა რახმანინოვის მეორე საფორტეპიანო კონცერტი.

იმავე 1924 წლის ნოემბერსა და დეკემბერში უდიდესი წარმატებით ჩატარდა ვ. გოროვიცის გასტროლები. ამ გამორჩენილმა პიანისტმა შეასრულა რახმანინოვის, სერიაზინის, ბახის, შუმანის, მეტერნისა და ლისტის ნაწარმოებები.

1926 წლის 25 იანვარს კი თბილისელთა წინაშე წარსდგა ჰ. ნეიპაუზი, რომელმაც მაღალმხატვრულად შეასრულა სერიაზინის ათივე სონატა.

30-იან წლებში თბილისში გამოდიოდნენ ლ. ობორონი, მ. იუდინა, ე. გილესი, დ. მოსტაკოვიჩი, ა. კამენსკი და სხვა პიანისტები.

ამ შესანიშნავმა არტისტებმა თავისი წვლილი შეიტანეს ქართულ საშემსრულებლო ხელოვნების განვითარებაში. მათ ღრსა კვალი დაამჩნიეს ვანდა შიუკაშვილის შემოქმედებით აზროვნებაზეც.

1937 წლის 12 ივნისს თბილისში შედგა ნორკა მუსიკოსთა ოლიმპიადა, რომელმაც მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული მოზარდები წარმოაჩინა. ამ ოლიმპიადის შედეგად 1938 წელს ჩამოყალიბდა ნიჭიერ მუსიკოსთა ჯგუფი, რომელიც მერე ზ. ფალიაშვილს სახელობის ცენტრალურ მუსიკალურ სკოლად გადაკეთდა. აქ მიმდინარეობდა ვანდა შიუკაშვილის უაღრესად აქტიური შემოქმედებითი მოღვაწეობა.

ვ. შიუკაშვილის პედაგოგიური და საშემსრულებლო პრინციპები ემყარება იმ მდიდარ ტრადიციებს, რაც მას ა. თულავეილმა დაუტოვა. გრძნობს რა ქალბატონი ვანდა თანამედროვეობის მოთხოვნილებებს, ვდენიანად ამდიდრებს ამ ტრადიციებს, აწყაის ისინი თვისობრივად ახალ საფეხურზე. ამით იგი საფუძველს უყრის თავის საშემსრულებლო სკოლას.

ჩვენს ხელთ არის ქალბატონი ვანდა ხელნაწერი (1985 წ.), რომელიც წარმოდგენას გვიქმნის მის პედაგოგიურ პრინციპებზე: „ტექნიკისა და მექანიკის სრულყოფისებოქაში კარგად დაკრული მუსიკალური პიესა უკვე არავის არ აკვირებს. ყურადღებას იპყრობს მხოლოდ ისეთი ხელოვნება, რომელზეც აღბეჭდილია არტისტის შემოქმედებითი

პიროვნება, მისი მდიდარი შინაგანი სამყარო“...

„ვიღრე დავიწყებთ ნაწარმოებზე მუშაობას, იგი მთლიანობაში უნდა აღვიქვათ, გავიზაროთ და შევიგრძნოთ დეტალებში“.

„ადამიანის ინტელექტუალური და სულიერი შესაძლებლობების შერწყმა ბადებს შთაგონებულ ხელოვნებას“ და ა. შ.

ამ შუქზე ვ. შიუკაშვილი განიხილავს კომპოზიტორისა და შემსრულებლის ურთიერთდამოუკიდებლობის პრობლემას და კითხულობს: „შემსრულებელი უნდა ემორჩილებოდეს ავტორისეულ მითითებებს, თუ მას იძლევა შემოქმედებითი თავისუფლება? ამ კითხვაზე იძლევა საინტერესო პასუხს, რომელშიც ეყრდნობა წარსულის გამოცდილებასაც და საკუთარ დაკვირვებებსაც. მას მოჰყავს შემდეგი სიტყვები ლისტის წერილიდან: „ვირტუოზი ქვის მთლელი არაა, ზუსტად და კეთილსინდისიერად რომ ამუშავებს ქვას მხატვრის ესკიზის მიხედვით. იგი არაა პასიური ინსტრუმენტი, რომელიც ისე გამოხატავს გრძნობებსა და აზრებს, რომ თავისას არაფერს უმატებს...“

„არ მინდა, რომ ვინმე ეწეოდეს ჩემს ინტერპრერირებას“ — წერდა რაველი. ასევე აზროვნებდა სტრავენსკიც.

როგორია ამ პრობლემებისადმი ვ. შიუკაშვილის დამოკიდებულება?

იგი თვლის, რომ სანოტო ტექსტი — ის ნიშნებია, რომელსაც არ ძალუძს მთელი სიღრმე-სივანით კომპოზიტორის ჩანაფიქრის წარმოჩენა. ამიტომაც შემსრულებელს უნდა შეეძლოს კითხვა სტრიქონებს შორის. იგი უნდა ჩააწვიდეს კომპოზიტორის ჩანაფიქრს, იმ ეპოქის სულს, რომელშიც ცხოვრობდა და ქმნიდა ესა თუ ის ავტორი.

კომპოზიტორისადმი პატივისცემას შემსრულებელი მაშინ გამოხატავს, როცა სათუთად ეპყრობა მის ჩანაფიქრს. მაგრამ ინტერპრეტატორი ამავე დროს პიროვნებაცაა, რომელიც თავის განუმეორებელ კვალს ამჩნევს ნაწარმოებს. ამრიგად, ვ. შიუკაშვილი თვლის, რომ შემსრულებელი თანაშემოქმედია და რომ „საშემსრულებლო ხელოვნების ფიქსირება საშუალებას გვაძლევს დავამტკიცოთ, რომ ინტერპრეტატორი ერთნაირად არასოდეს უტარავს ერთსა და იმავე ნაწარმოებს“.



ნაწარმოებში მთავარია — კომპოზიტორის მიერ შექმნილი მუსიკალური სახე. შემსრულებლის საქმეა, თუ როგორი კუთხით წარმოაჩინოს მას. ამდენად კომპოზიტორის ჩანაფიქრი უნდა ერწყმოდეს თავისი უფალ სამემსრულელო ინტერპრეტაციას.

როცა შემსრულებელი ეცნობა ნაწარმოებს, მას მხატვრულ სახეზე ექმნება ზოგადი შთაბეჭდილება, რაც მუშაობის პროცესში კონკრეტულად განიცდის. შემსრულებელი უნდა მიხვდეს თუ რა იგულისხმება საავტორო მითითებების მიღმა. ვ. შიუკაშვილის აზრით: „ნაწარმოების გააზრებისას შემსრულებელმა საკუთარი ინდივიდუალობის ქერაში უნდა გაატაროს მუსიკალური ხელოვნების ისეთი მნიშვნელოვანი კომპონენტები, როგორცაა რიტმი, პარმონია, ინტონაცია. მუსიკალური ნაწარმოებები შემსრულებელს საშუალებას აძლევს სრულად წარმოაჩინოს თავისი ინდივიდუალური აზროვნება, თანაც ისე, რომ არ დაირღვეს ობიექტური კანონზომიერებანი“.

მუსიკალურ ნაწარმოებში ავტორის მიერ მითითებულ დინამიკურსა და ავოკურ ნიშნებს შემსრულებლები თავისებურად, სხვადასხვანაირად აღიქვამენ. საქმე მარტო იმაში როდია, ჩემად უკრავ თუ ხმამაღლა. მთავარია თუ რა ჩანაფიქრი დევს პიანოსა თუ ფორტეს მიღმა. ამიტომაც, რომ ვ. შიუკაშვილი დიდ ყურადღებას უთმობს ინტონირების ამოცანებს. ინტონირება მუსიკალური გამოსახულების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სფეროა. მასზეა დამოკიდებული მუსიკალური მეტყველების, მისი ფსიქოლოგიური ასპექტების გამოვლენა. არასწორი, უსახური ინტონირება წარმოქმნის უშინაარსო, ინტერესმოკლებულ შესრულებას. ინტონაციის მნიშვნელობას, მის საშუალებებს უნდა გრძნობდეს თვით შემსრულებელი და როგორც ვ. შიუკაშვილი წერს: „ნაწარმოებზე მუშაობის ხასიათი და შინაარსი განისაზღვრება არა მარტო ნიჭიერებით, არამედ შინაგანი სიმწიფით, საერთო კულტურის დონით და პიანისტური გამოცდილებით“.

ვანდა შიუკაშვილი — ერთგული და ღირსეული მოწაფეა ანა თულაშვილისა, რომელმაც თვალსაჩინო პიანისტთა თაობები აღზარდა.

რასი მდგომარეობს მისი პედაგოგიური პრინციპების სიცოცხლისუნარიანობა, რასაც ეყრდნობა ქართული საფორტეპიანო ხელოვნება?

ა. თუმანიშვილმა ვაიაზრა და თავისუფლად გადაამუშავა წონადი დაკერის პრინციპები, რომლებიც პირველად გამოიყენა თავის პედაგოგიურ პრაქტიკაში ი. აისბერგმა — ამ დღემსხურებლად მივიწყებულმა მუსიკოსმა. ამის გარეშე ვერ განხორციელდებოდა ჭერ კიდევ ა. მიზანდარის მიერ ჩასახული სამემსრულელო სკოლის ამოცანები.

პირველ რიგში, ესაა მღერადობა. ფორტეპიანო უნდა მღეროდეს, მიუხედავად იმისა, ლეგატი სრულდება თუ სტაკატო. მელოდიურბა მიღწევა სამი ბგერითაც და რთული პოლიფონიური ქსოვილითაც. ვ. შიუკაშვილის აზრით, მღერადობაა „მუსიკალური მეტყველების ცენტრალური ფაქტორი, რომელიც მხატვრული სახის შესაქმნელადაა მოწოდებული“.

პროფ ა. თულაშვილისაგან შეიძინა ვანდა შიუკაშვილმა მოაზროვნე მუსიკოსთა აღზრდის მეთოდები. თავისი მასწავლებლის კვლადაკვალ ვ. შიუკაშვილი მიჰყვება დროს, ითვისებსწინებს სიახლესა და თავისი მოწაფეების ინდივიდუალურ მონაცემებს, საგულისხმოა ისი აზრი პედაგოგიკაზე, რომელიც „პროფესიაც უნდა იყოს, მოთხოვნილებაც და მოვალეობაც“.

ვანდა შიუკაშვილის შემოქმედებითი აზროვნება მუდმივ მოძრაობაშია.

ამჟამად, იგი ცდილობს დაძლიოს ინფანტილიზმი, რომელიც ეძალება თანამედროვე ახალგაზრდობის გარკვეულ ნაწილს. ამის მიზეზებს იგი ხედავს მშობელთა მეტისმეტ მზრუნველობაში, რაც ზღუდავს მოზარდი თაობის დამოუკიდებლობას. აქედან მოდის სააზროვნე პროცესის ერთგვარი მოღუწებულობა, რის დაძლიევისაც ცდილობს ქალბატონი ვანდა.

პედაგოგთა საქმიანობა შემსრულებელთა მოღვაწეობისაგან განსხვავებით. კანონიკურ პირობებში მიმდინარეობს და ამდენად, შორსაა მსმენელთა აუდიტორიისაგან. პედაგოგიური შრიმის ნაყოფი ფართო ასპარეზზე გამოდის ნიჭიერ და კეთილშობილ მოწაფეთა საშუალებით, მათივე წყალობით გადაეცემა მომღერლო თაობებს.

ამისუკლასაჩინო მავალითაა ალოიზ მიზანდარის იეგრ აღმართული დროშა. რომელიც ვანდა იუკაშვილმა მიიღო ა. თულაშვილისაგან დაპომავალ თაობებს გადასცა..

# ქართული სამეფო კარის მხატვარი

(ნიკოლოზ აფხაზის პინაკოპისათვის)

თეო ზიცვა

ქართული დაზგური ფერწერის განვითარებაში დიდი როლი შეასრულა სახვითი ხელოვნების თბილისურმა სკოლამ, რომელიც XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ჩამოყალიბდა და რომლის დამაზახსიათებელი ნიშნები განსაკუთრებით პორტრეტულ ფერწერაში გამოიკვეთა. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში სადღეისოდ ინახება ბევრი პორტრეტი, რომელიც ამ სკოლის მხატვართა ხელწერას გვაცნობს. სამწუხაროდ, უმრავლეს შემთხვევაში, ავტორთა ვინაობა უცნობია. ვინ არიან ეს უცნობი მხატვრები, ვინ იყვნენ მათი წინამორბედნი? სადღეისოდ მხოლოდ რამდენიმე ავტორია ცნობილი და გვინდა ერთ-ერთზე შევჩერდეთ.

გარსევან ჭავჭავაძისა და მისი მეუღლის, ერეკლე II-ის მეუღლის დარეჯან დედოფლისა და ერეკლეს ასულის თეკლეს ხელმოუწერილი პორტრეტების ავტორად აკად. შ. ამირანაშვილი მეფის კარის მხატვარს ნიკოლოზ აფხაზს მიიჩნევდა. პირველი ორი სურათი, აღნიშნავს მეცნიერი, დამაზახსიათებელია XVIII ს. დასასრულის ქართული პორტრეტული ფერწერისათვის. ისინი დაწერილია მხატვრის მიერ, რომელსაც ღრმად ჰქონდა შეთვისებული ადგილობრივი ტრადიციები და, იმავე დროს, უთუოდ კარგად იცნობდა რუსულ პორტრეტულ ფერწერას (შ. ამირანაშვილი, „ქართული ხელოვნების ისტორია“ თბ., 1971, გვ. 440).

1981 წელს მოსკოვში გამართულ ერთ-ერთ სამხატვრო გამოფენაზე, სადაც სამხარეთ-მცოდნეო მუზეუმებში დაცული სურათები იყო წარმოდგენილი, ყურადღება მიიქცია სამ-

ხრეთული ტიპის გოგონას პორტრეტმა. ტილოს უკან შემონახული რუსული წარწერიდან ჩანს, რომ სურათის ავტორია ნიკოლოზ აფხაზი. შესრულების წელი — 1770, გამოხატული გოგონა კი 5 წლის თავადის ასული ანასტასია მიხეილის ასული დავიდოვა, მხატვრის შესახებ ბიოგრაფიულ მასალას საგამოფენო კატალოგი არ შეიცავს. (Ярославские портреты XVIII-XIX в., Москва, 1981).

როგორც საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის დირექტორმა ლ. სანიკიძემ განაცხადა, ეჭვს არ იწვევს, რომ ეს პორტრეტი რუსეთშია შექმნილი, ხოლო მხატვრის ხელწერა ამჟღავნებს რუსული პროფესიული და ქართული სახვითი ხელოვნებისათვის ტიპური ხერხების შერწყმას. ყოველივე ეს კი, მისი აზრით, ცხადყოფს ამ ნამუშევრის მსგავსებას საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში დაცულ პორტრეტებთან (განსაკუთრებით გარსევან ჭავჭავაძისა), რომელთა ავტორად აკად. შ. ამირანაშვილი მხატვარ ნიკოლოზ აფხაზს მიიჩნევდა (გაზ. „კომუნისტი“, 1982, 31 X).

წ. აფხაზის ნამუშევრებზე რუსული სკოლის გავლენის შესახებ მოსაზრება აკად. შ. ამირანაშვილმა, ძირითადად, უშუალო დაკვირვების საფუძველზე გამოთქვა. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ XVIII საუკუნის საქართველოში მხატვრების რიცხვი მცირე იყო, ამასთან, ცოტა რამ ვიცით მათ შესახებ. გ. ლეონიძე საცტებით სამართლიანად შენიშნავდა: „ღარიბია მხატვრებით ჩვენი XVIII საუკუნე. ეს, ალბათ, საქართველოს პოლიტიკური და ეკონომიკური დაქვეითების ბრალია“ (გ. ლეონი-



ანასტასია დავიდოვას პორტრეტი  
1770 წ.

ძე, გამოკვლევები და წერილები, თბ., 1958, გვ. 408-409).

ნიკოლოზ აფხაზის შესახებ რამდენიმე ცნობა შემოგვინახა პლ. ოსელიანმა თავის წიგნში „ცხოვრება გიორგი XII-ისა“, ტფ., 1897 წ. ამ ნაშრომიდან ჩანს, რომ მეფე ერეკლე II-ის შვილის გიორგი XII-ის მეუღლეს დედოფალ მარიამს ქორწილის დღეებში (1783 წ.) საჩუქრად მიართვეს სალოცავი წიგნი, რომელიც ოქროსა და ვერცხლის ვარაყით შესრულებული ნახატებით იყო დამშვენებული. მას ახლდა წარწერა: „ღვთისა დედაო, მაღიდე სულით მხატვარი სახეთა შენთა ნიკოლოზ“. პლ. ოსელიანი წერს: „გამოვიკითხე ვინაობა მხატვარსა ამის და ვპსკან, რომელ იყო იგი თავადი ნიკოლოზ აფხაზი, კნიაზად ხმობელი, რუსეთსაც მეფისაგან სხვათა თანადესპანთა წარგზავნილი, მამა ბრძენისა და მხნეობით გამოჩენილისა ლენერალ-მაიორისა ივან ნიკოლიჩისა“ (გვ. 99-100). აქედან ნათლად ჩანს, რომ ნიკოლოზ აფხაზი ვახლდამ მამა თავის დროს საქართველოში ცნობილ გენერალ-მაიორ ივანე აფხაზისა. მხატვარს რუსეთში წარგზავნილი ელჩის მოვალეობაც ჰქონდა გიორგი XII-ის დროს. იგივე ავტორის ცნობით, მეფე ერეკლეს მეუღლის დარეკვან დედოფლის დავალებით ნ. აფხაზს მოუხატავს ანანურის ეკლესიის კანკელი, გასუხალებია ანანურის ეკლესიის კედელზე

ძველად დახატული 13 ასურელ მამათა ხატები (გვ. 321). პლ. ოსელიანს ეკუთვნის მცნობის იმის შესახებაც, რომ ნ. აფხაზი „მარხია საკათედრო ეკლესიასა“ (თბილისის სიონში), მაგრამ თარიღი მიუთითებელია (გვ. 100).

1980 წელს გამოცა მაქსიმე ბერძენიშვილის ნაშრომი („მასალები XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული საზოგადოებრიობის ისტორიისათვის“ (გვ. 163-165, 158-161), რომელმაც გააფართოვა ჩვენი წარმოდგენა ნიკოლოზ აფხაზის ცხოვრების ბიოგრაფიულ მხარეებზე. ირკვევა, რომ ერეკლე II-ს ნ. აფხაზი რუსეთიდან მოუწვევია და სამეფო კარის მხატვრად განუწყენებია. მეფემ ნიკოლოზ აფხაზს ნაზირ ედიშერ როკიკაშვილისაგან ნაყიდი სახლები საკუთრებად დაუმტკიცა. ამის შესახებ ერეკლე II-ის 1784 წლის ერთ-ერთ განჩინებაში ნათქვამია: „რადგან აფხაზი ნიკოლოზ ჩვენგან დაბარებული იყო, ამის მიზეზით ეს ნასყიდობა აღარ მოუშალეთ“. ამავე საბუთში ნ. აფხაზი მხატვრად არის ნახსენები. „ის სახლები... აფხაზ მხატვარს ნიკოლოზს მივეცი, რადგანაც ნასყიდი ჰქონდა და სამხატვრო ადგილიც იყო“. 1788 წლის დოკუმენტით ვგებულობთ, რომ ნ. აფხაზი საქართველოდან რუსეთში იმ წელს წასულა, როცა მას მამა გარდაეცვალა, მაგრამ რომელ წელს იყო ეს ამბავი, არ ჩანს.

თბილისში მცხოვრებ ნ. აფხაზს არც მეფე გიორგი XII-ისაგან მოკლებია წყალობა. 1800 წელს მეფემ „მრავალგვარად ნამსახურს კნიაზს აფხაზ მხატვარ ნიკოლოზს და მის შვილებს უბოძა ანჩისხატის ქუჩაზე სახაბაზო“. ნ. აფხაზის მეუღლეს სოფიო გურამიშვილს 1831 წელს ხსენებულ მიდამოებში ახალი სახლის აშენების უფლება მიუღია.

სოფიო გიორგი XII-ის ნათლული იყო. ნიკოლოზ აფხაზსა და სოფიოს სამი ვაჟი ჰყავდათ. უფროსი — ივანე აფხაზი, ცნობილი გენერალ-მაიორი (1784-1831), რომელთანაც საუბარი აღწერილი აქვს გრ. ორბელიანს თავის თხზულებაში „მოგზაურობა ჩემი ტფილისიდან პეტერბურგამდის“. თანადროულ ქართულ საზოგადოებაში ივ. აფხაზი იმდენად მიღებული და გავლენიანი ყოფილა, რომ 1832 წლის ცნობილი შეთქმულების წევრები მის მხედართმთავრად არჩევას ვარაუდობდნენ (შეთქმულნი მიზნად ისახავდნენ საქართველოსათვის დამოუკიდებლობის მოპოვებას). ძმებს შორის უმცროსი ანტონი (1806-1837წ.) ცნო-

ბილი ქართველი მოღვაწის სოლომონ დოდაშვილის მეჭვარე ყოფილა. პოდპორუჩიკად მყოფი ანტონი შეთქმულებასთან დაკავშირებით 1832 წელს დააპატიმრეს. ნ. აფხაზის ვაჟი ეგორი (იგივე შანშე) ქართველ გრენადერთა შტაბ-კაპიტანია, მოკლეს 1826 წელს ლეკებთან ბრძოლაში.

პლ. იოსელიანისა და მ. ბერძენიშვილის ცნობები ძალზე ფასეულია და მრავალმხრივ საყურადღებო, მაგრამ ვერ გავწვდის ნიკოლოზ აფხაზის დაბადებისა და გარდაცვალების თარიღს. სასურველია მეტი ვიცოდეთ ნ. აფხაზის რუსეთში ყოფნის შესახებაც. ამ საკითხებს კი გარკვეულად უშუქს ჰფენს რამდენიმე საარქივო საქმე, რომელსაც ჩვენ საქართველოს სახელმწიფო ისტორიულ არქივში მივაკვლიეთ.

ერთ-ერთში შემონახულია მხატვარ ნ. აფხაზის მეუღლის სოფიო გურამიშვილის უქვეშევრდომილესი თხოვნა, რომელიც 1806 წლის 24 სექტემბრითაა დათარიღებული. მასში სოფიო წერს: „ჩემი ქმრის პოდპორუჩიკ თვად ნიკოლოზ აფხაზის გარდაცვალების გამო, რომელიც საქართველოს უზენაესი მთავრობის სასამართლოსა და განჩინების ექსპედიციაში თარჯიმნად მსახურობდა, საჭიროება მაქვს ჩემთან ვიქონიო მოწმობა ჩემი ქმრის მიერ ექსპედიციაში გაწეული სამხედრო და სამოქალაქო სამსახურის შესახებ“. სოფიო იხიბეს, რომ მას მისცენ ქმრის სამსახურობრივი საქმის ამსახველი ფორმულიარი, რომელიც საარქივო საქმეშია შემონახული. აქ აღნიშნულია, რომ 58 წლის თავად ნიკოლოზ აფხაზს ჰყავს 20 სული გლეხი (მამაკაცის სქესისა) საქართველოს სხვადასხვა ნაწილში. მას სერჟანტად უმსახურია მეშვიდე ქვეით პოლკში 1773 წლის 30 აპრილიდან, ამავე ჩინით გადაყვანილია ნიზოვის ქვეით პოლკში 1776 წლის 20 ივლისს. ამავე წლის 9 დეკემბერს მიუღია პრაპორშჩიკის ჩინი და 1776 წლის 31 დეკემბერს ამ ჩინით გადაამდგარა. საქართველოში ჩამოსვლისას იმყოფებოდა მეფე ერეკლესთან თარჯიმნად. მისი სახელით გაგზავნილი იყო ნუხის ხანთან 1793 წლის 3 აგვისტოს, იმერეთის მეფესთან 1794 წლის 1 ივლისს და საქართველოში ჯარის მოსაყვანად მის აღმატებულება გუბლიკოვთან 1795 წლის 20 აპრილს. მეფე გიორგი XII-ის დროს კი 1798 წლის 6 აგვისტოს ნ. აფხაზი განმწესებულია პროვინციის მესტრად, ხოლო სა-

ქართველოს უზენაესი მთავრობის გახსნილას (რუსეთ-საქართველოს შეერთების შემდეგ) 1802 წლის 8 მაისიდან სამოქალაქო ექსპედიციის თარჯიმნად მსახურობს. მტრების წინააღმდეგ ბრძოლებში ნაყოფი არ არის. დაქორწინებულია თავად გურამიშვილის ასულზე. ჰყავს სამი ვაჟი — ივანე, ეგორი და ანტონი (სცია, ფონ. 112, აღწ. 2, საქ. 21663).

ქვრივ სოფიოს უჭირდა სამი შვილის პატრონობა. 1810 წელს მან თხოვნით მიმართა იმპერატორს, რომ უნუგეშო მდგომარეობის გამო ოჯახის სარჩენად მისთვის „მოწყალება“ მიეცათ ქმრის დამსახურების გათვალისწინებით. თხოვნაში აღნიშნულია, რომ ნიკოლოზ აფხაზი მცირე ასაკიდან სამხედრო სამსახურს მოეკიდა. რამდენიმე წელიწადს ეკატერინე II-ის დროს მსახურობდა, შემდეგ კი ერეკლე II-ის მიერ რუსეთიდან საქართველოში იქნა გამოთხოვნილი თარჯიმნად პოლკოვნიკ ბურნაშოვთან და სირხანევეთან. ხედავდა რა ნ. აფხაზისაგან ერთგულებას როგორც მის მიმართ, ასევე დედოფალ ეკატერინესადმი, ერეკლე II სხვადასხვა დავალებით მას გზავნიდა ა. გულდოვიჩთან სამხედრო ხაზზე. აქედან დაბრუნებული ნ. აფხაზი განაგრძობდა სამსახურს და თუმცა საქმარის ჯამაგირს იღებდა, ვერ დააგროვა ისეთი ქონება, რომ მომავალში თავისი ოჯახი უზრუნველყო. მეფე ერეკლეს შემდგომ გიორგი მეფეც ასევე ნ. აფხაზს იყენებდა სხვადასხვა თანამდებობაზე, განსაკუთრებით იმ საქმეებზე, რომლებიც საქართველოში უმაღლესი ნებით გამოგზავნილი გენერალ ლაზარევისა და დეისტ. სტ. სოვ. კოვალენსკისთან დაკავშირებით იყო საქმარო. ბოლოს კი, როდესაც საქართველოში რუსული მმართველობა გაიხსნა, ნ. აფხაზმა სამსახური დაიწყო საქალაქო ექსპედიციაში თარჯიმნად. (ამ თანამდებობაზე ყოფნისას გარდაიცვალა). სოფიოს თხოვნა რუსეთის ბიუროკრატულმა მთავრობამ მხოლოდ 1818 წელს დააკმაყოფილა. მას ეწყალობა 250 მან, ვერცხლით, რაც თარჯიმნის თანამდებობაზე ქმრის წლიურ ჯამაგირს უდრიდა (სცია, ფ. 2, აღწ. 1, საქ. 604).

ყოველივე ზემოთქმულიდან ცხადია, რომ მხატვარი ნიკოლოზ აფხაზი ქართულ და რუსულ წრეებთან დაახლოებული იყო. სწავლავანათლება, როგორც ჩანს, მას რუსეთში ჰქონდა მიღებული. XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში, რუსეთ-საქართველოს შორის ურ-



თიერთობის გაცხოველების შემდეგ, ქართველი ბატონიშვილების წაბაძვით ბევრი არის-ტოკრატული ოჯახიშვილი დაეწაფა სწავლა-განათლებას მოსკოვსა და პეტერბურგში. მათ რიცხვში, საბუთებში, ნიკოლოზ აფხაზიც იხსენიება („პუშკინი საქართველოში“, კრებული წერილებისა და მასალებისა, თბ., 1938, გვ. 78). ნ. აფხაზი რუსეთიდან ქართულ სამეფო კარზე, როგორც დავინახეთ, ერეკლე II-ს მოუწვევია. იგი როგორც მხატვრის, ასევე განათლებული ელჩი-თარჯიმნის მოვალეობას ასრულებდა. ნ. აფხაზისათვის ახლობელი იყო ქართული ფერწერული ტრადიციები. ვახტანგ VI დროს და შემდეგაც სამხატვრო საქმიანობაში სამეფო კარზე გამოირჩეოდნენ გრიგოლ მესხიშვილი და მისი შთამომავალი. მესხიშვილებთან ყოფილა აღზრდილი კარის მხატვარი ნიკოლოზ აფხაზიც (გ. ლეონიძე, დასახ. გამოკვლევა, გვ. 408-409).

დაბოლოს, გვინდა ზოგი რამ ვთქვათ ნიკოლოზ აფხაზის გვაროვნებაზე. მხატვრის წინაპრები წარმოშობით ეკუთვნოდნენ აფხაზად ცნობილ იმ თავადურ გვარს, რომელიც, ისტორიული მასალებით, XVII საუკუნეში აღმოსავლეთ საქართველოში აფხაზეთიდან მოსულად იხსენიება (ყურ. „ივერია“, 1884, № V-VI-ის დამატება, გვ. 38).

რუსეთ-საქართველოს შეერთების შემდეგ ქართველი წარჩინებულნი საბუთების წარდგენით ამტკიცებდნენ რუსეთის მთავრობის წინაშე უმაღლესი წოდებისადმი კუთვნილებას. ნ. აფხაზის შვილს ივანე აფხაზს წარმოუდგენია ცნობა იმის შესახებ, რომ მისი გვარეულობა მოხსენიებული იყო მეფე ერეკლესა და რუსეთის მთავრობის 1783 წლის ცნობილ ტრაქტატს თანდართულ სიაში, აქვე ნათქვამია, სოფ. ჩხიკეთაში (თბილისის მაზრა) გლეხების მათ კუთვნილებაზე. წარდგენილ საგვარეულო ნუსხაში ნაჩვენებია, რომ ივანეს მამა ნიკოლოზ აფხაზი, თავადი გიორგი ანჩაბაძე — აფხაზის მეხუთე თაობის შთამომავალია. (ანჩაბაძე აფხაზთა ძველი ფეოდალური გვარია). 1827 წლის 2 ნოემბერს სახელმწიფო საბჭომ ნიკოლოზ აფხაზის შვილები ივანე, გიორგი (ეგორი) და ანტონი თავადებად დაამტკიცა (სტია, ფონ. 213, საქ. 245, ფურც. 1-4, გაზ. „ივერია“, 1895, №256-257).

თამაზ ზილაძე

ნახვის დღე

(სამოქმედებანი კომიკური ფანტასმაგორია)

მოქმედი პირნი

- თომა — მხატვარი
- თომაზ გარდაცვლილი დედა
- თომაზ გარდაცვლილი მამა
- იზა
- პასიკო — იზას ქმარი
- პასო — სტუმარი
- გაუპალი
- ქაბარა — გუგულის გარდაცვლილი დედა, მომღერალი
- ნახტორნი — გუგულის მამა, ფსიქიატრი
- ქალბატონი გაუპალი — სტომატოლოგი
- ბანიტო — უთავო ბიჭი, ქალბატონ ბაბულის ვაჟი
- აშირანი — რადიოს კორესპონდენტი
- ადელაიდა — მხატვრის მოღვაწე
- მტვირთავები.
- მოქმედების ადგილი — თბილისის ერთ-ერთი მრავალსართულიანი სახლი.

ი მ ო ქ მ ე დ ე ბ ა

- 1. ვასიკოს ბონა
- სინათლის წრეში — იზა და ვასიკო
- იზა, ვასიკო, ვასიკო! ვასიკო!
- პასიკო, გიშენ, ჩემო ძვირფასო!
- იზა, როგორ გგონია, კალკუტა ხად შეიძლება იყოს?
- პასიკო, გგონია კი არა, ნამდვილად ვიცი — კალკუტა ინდოეთშია!
- იზა, პოდა, კაცი გაცოცხლებულა იმ შენს კალკუტაში, ორი კვირის მკვდარი!
- პასიკო, ვითომ რატომ არის ჩემი კალკუტა?
- იზა, მაშინვე ცოლი მოუკითხავს თურმე...
- პასიკო, ვის, კალკუტელ შტერს?
- იზა, მე ვითხარი, შენია-მეთქი?
- პასიკო, იოგი იქნებოდა ალაბთ...





იწა. თურმე უველადერი ემევა, კუბიც ნორმა-  
ლურად მღუპობას... ნეტავი, შენ გაიცხებლდებოდე ასე.  
შუქი ქრება

2.

სცენაზე ბნელა. მოსმის ტულეტში ჩამოშვებუ-  
ლი წყლის ხმა, სანაგვე მილში ბოთლი ჩამოსხრევა  
საშინელი ხმაურით. ვიღაც ცალი თითით პინინოს  
კლავის აწვავებს, კატა ქნავის...

3. ნესტორის ბინა

ნესტორი და გუგული

ბაბული (თავისი ბინიდან). ბატონო ნესტორ, გე-  
ლადებით!

ნესტორი. ახლავე, კალბატონო ბაბული. მომკლა  
ამ კბილმა, აღარ შემოძლია მტერი!

ბაბული. კბილს როგორ მოვავკლევინებ თქვენს  
თავს (კეკუცად) შე უნდა მოვკლათ. შე!

გუგული. ქიმიის სახელმძღვანელოს რომ მიბათ-  
ქუნებდნენ თავში, იმიტომ ვერ გავთხოვდი აქამდე!

ნესტორი. როდის, შვილო, როდის გიბათქუნებ-  
დნენ ქიმიის სახელმძღვანელოს?

გუგული. შე კი არც ქიმიის სახელმძღვანელო  
მტკიოდა, არც ისტორიის და არც გეოგრაფიის! რო-  
დის და სკოლაში!

ნესტორი. რაღა დროს შენი სკოლა. შვილო!  
გუგული. ექიმი შეითხება ამას წინათ, ბავშვობაში  
ტრავმა ხომ არ მივიღიაო.

ნესტორი. მერე რა უნახუხე?

გუგული. როცა გითხრა ი, მაშინ გამოდი-მეთქი...

ნესტორი. კარგად გაიხსენია...

ბაბული (თავისი ბინიდან). რა ეშველებათ ამ გა-  
უთხოვარ გოგოებს!

4. თომას ბინა

თომა მოლბერტან დგას და გავთოს კითხულობს.  
შემოდის ადელიდა. სარკეში კობტაობს. მერე კაბას  
გაიხდის, ჩანთიდან საქსოვს ამოიღებს, ტახტზე შედ-  
გმულ საკაშე დაჯდება და ქსოვს დაიწყებს.

მხატვარი ხატავს. ქალი ქსოვს.

პაუზა

თომას გამარჯობა ადელიდა!

ადელიდა (შეწყვეტს ქსოვას, ცოტა ხნის ფიქრის  
მერე. ლიბილით) — კი, მღეროდა და მღეროდა...

განაგრძობს ქსოვას

5. ვასიკოს ბინა

იზა და ვასიკო

იზა. ვასიკო, რაც იქნება იქნება — მოდი, ერთი  
ქუჩაში გამახვირნე!

ვასიკო. იზა, არა გრცხვენია! ღმერთო, მომკალი!  
ვინმემ რომ გაოგოს, დეხსოვტი ვეგონები. დაუკვირდ  
რას ამბობ! დაგიშალე როდისმე გახვირნება?

იზა. შენთან ერთად მივდა, შენთან ერთად!  
ვასიკო. ვითომ რა აუცილებელია ჩვენი ერთად  
სვირნობა რას არ მოვიგონებ, რა უცნაური ქალი ხარ!

იზა. გაიხედე. ქუჩები სულ შეუყვარებულებითაა  
სავსე!

ვასიკო. აი, თურმე რა უოფილა შეც არა ვთქვი.  
რა დემარტა ჩემს იზუნაბ-მეთქი. ჩემო ძვირფასო

და ერთადერთო, ნუთუ არ იცი, ცოლ-ქმარის  
კვალფიცირებული შეუყვარებულები, რომ არიან!

იზა. რაო, რაო, ცოლ-ქმარი ვინ არიანო?  
ვასიკო. დისკვალიფიცირებული შეუყვარებულები!

ამდენ ხანს კი უნდა მიხედდრილიყავი ამას!  
იზა. რას მეუბნები?

ვასიკო. დაახ!  
იზა. საშველი რომ არ მომეცი, გინდა თუ არა  
ცოლად წამოშევიყო, გახსოვს?

ვასიკო. რას ქვია მახსოვს რა დამავიწყებს!  
იზა. მერე?

ვასიკო. რა მერე?  
იზა. გამოგუევი და აი დისკვალიფიკაცია მივი-  
ღე! ცოლად გინდოდი თუ კალათბურთის სათამაშოდ?!  
ვასიკო. ო, როგორი ბავშვი ხარ, ჩემო იზუნა!  
შენ ისიც კი არ იცი, ქუჩა შეუყვარებულებით კი არა  
— ხულიგნებით რომ არის სავსე! ისე გატყუავენ,  
ბოდიშსაც კი არ მოგიხდინა!

იზა. მერე რას ვუყურებთ? მოვხდევინოთ ბოღში  
ხულიგნებს ჩვენი გატყუებისთვის!

ვასიკო. შენ კი — ერთად გავისვირნოთო!

იზა. არც ერთი ჩვენი გატყუება უბოღოდა! შე-  
ვასწავლოთ ბოღში ყველა ხულიგანსა და ვიგინდა-  
რას!

ვასიკო. ადვილი გგონია ქუჩაში გახვირნება! კი,  
იხ წუთას, მოგართმევენ!

იზა. არც ერთი უზრდელი ხულიგანი ჩვენს შო-  
რის...

შემოდის უთავო ბიჭი.  
ბენიტო. უკაცრავად, ჩემი თავი ხომ არ გინახავთ?  
ვასიკო. ამან კილევ ცალკე გააქირა საქმე! რა  
გახდა ეგ შენი თავი, ბოლოს და ბოლოს! ვითომ მარ-  
ტო შენა ხარ უთავო!

იზა. დედიკო, დაგიმალა აღბნო ვიღაცამ, ზონ  
იცი! ახლა როგორი ხუმარა ხალხია! კარგად გაიცი-  
თხე მეზობლებში, გამოვიჩვენე, ახა რას იზამენ!  
ვასიკო. ის ერთი თავი კი მაქვს, მაგრამ...

იზა. გაკეთდი? ის ხომ ამჟურის თავია, კარლომ  
ჩამოგვიტანა კვიპროსიდან!

ვასიკო. ბენიტო, შენ ბერძენი ხომ არა  
ხარ წარმოშობით?

იზა. ბერძენი კი არა — ბაბულის ვაჟი!  
ვასიკო. ბაბულის ვაჟი არ შეიძლება ბერძენი  
იყოს, ქალო!

ბენიტო. არა, ბატონო, ქართველი გახლავართ!  
ვასიკო. ახა, შენი არ უოფილა კარლოს თავი!  
იზა. კარლოსი კი არა — ამჟურის თავი! კარლომ  
კვიპროსიდან ჩამოგვიტანა!

ვასიკო. მოდა, მაგას კარლოს თავი ჰქვია ჩვენ-  
ბურად.

იზა. არჩერდი! ეგ თავი კარლომ ჩამოგვიტანა-  
მეთქი კვიპროსიდან!

ვასიკო. ახა, კვიპროსის თავი უოფილა!  
იზა. ნუ გამაფიქვ, ვასიკო!

ვასიკო. კი მაგრამ, ბენიტოს თავი სადღაა?  
იზა. მაგას ვამბობ სწორედ შეც!

ვასიკო. მაგას კი არ ამბობ, თავი კვიპროსიდან  
კარლომ ჩამოგვიტანაო. აი, რას ამბობ შენ!

იზ. მაგრამ ეს კარლო კი არა — ბენიტო!  
პასნიკო. აღმაიანს საკუთარი თავი ეხას და კვიბ-  
როსიდან ამურის თავი ჩამოიტანოს — წარმოუდგე-  
ნელთა!

იზ. ეს ბენიტო-მეთქი!  
პასნიკო. ძალიანაც კარგი, თუ ბენიტოა. კვიბრო-  
სზე თუ უოფილხარ, შეილო?

ბენიტო (ცოცხლად). არა, ბატონო!  
პასნიკო. აბა, ჩემთან რამ მოგიყვანა?

ბენიტო. თავს ვეძებ, ბატონო!  
პასნიკო. კი მაგრამ, რაში გვირდება თავი?

ბენიტო. რა ვიცი, ბატონო.  
პასნიკო. კევს ხომ ლეჭავ?

ბენიტო. აი! (გამომბერავს კევის და ბუშტივით გა-  
ხეთქავს).

პასნიკო. ვიდვოს ხომ უყურებ?  
ბენიტო. კი, ვიდვოს ვუყურებ. ოღონდ, ახლა ცა-  
რიელი ვარ!

პასნიკო. აბა, კევს თუ ლეჭავ და ვიდვოს უყუ-  
რებ, რაღა გინდა მეტი, გადამრეცხვს ეს ხალხი!

იზ. შეილო კარლო!  
პასნიკო. ეს ბენიტოა, ძვირფასო!

იზ. მოკლედ, მომეროსიც რომ იყოს, რაც არა  
გვაქვს, რა მივცეთ!

პასნიკო. ისე ერთი ზედმეტი თავი კი უნდა მჭო-  
ნდეს ოჯახში. რა იცი, რა დროს დაგვირდება. წელ-  
სონის ის თვალთ მავს, თვითონ რომ არ ჰქონდა და  
რა გახდა ბენიტოს ქეციანი თავი. ვაი, სირცხვილო!

ბენიტო. ჩენი გულისთვის ნუ წუხნებით ასე, ბა-  
ტონო!

პასნიკო. ისე, ზოგი ჭირი მარგებელიაო, ხომ გაცი-  
გონია თავზე ვერავინ დაგაფხავს, შეილო, ესეც ხე-  
ირია დაღვანდელ დღეს!

ბენიტო. მაღლობო, ბატონო, კეთილი სიტყვისთვის.

პასნიკო. გადაჭრით ვერ დაგვირდება, მაგრამ ვცუ-  
დებ დაეხმარო. ზომა ამომიტანე ხვალ-ზეგ, ან  
ტელეფონით დაშირეკე. თავიც ფეხსამტელივითაა —  
არც დიდი ვარჯა და არც პატარა.

ბენიტო (მღელვარედ). ო, თუკი დაფეხმარებოთ...  
პასნიკო. ხვებთანაც გაიკოხე, იზა დეილამ რო-  
გორც დაგარიგა. იქნებ მართლაც დაგარჩა სადმე.

ბენიტო. ნახვადის, დიდი მაღლობა. კარგად  
ბრძანდებოდეთ.

პასნიკო. გაიზარდე დიდი ბჭი.  
ბენიტო მიღის

პასნიკო. რას არ გაიგებს კაცის უური...  
იზ. შეიცვალა, ჩემო ვასიკო, ხალხი.

პასნიკო. ნეტავი, მაგის ხნისას მე თუ მქონდა თავი?  
იზ. რა ვიცი, მაშინ ხომ არ გიცივობდი?

პასნიკო. ხედავ, რანაირი ახალგაზრდობა მოდის...  
6. თომას ბინა

თომა ხატაუს  
ადელიდა ქსოვს

ადელიდა (შეწყვეტს ქსოვას, ცოტა ხნის ღიქრის  
მერე, ღიმილით). კონსერვატორიის პირდაპირ ვცხო-  
ვრობდი. ფანჯრის რაფაზე ყვავილის ქოთანს იდ-  
გა. არ მახსოვს, რა ყვავილი იყო. მამა იმ ქოთანს  
საფერფლედ ხმარობდა. ის კი მღეროდა და მღე-  
როდა...

თომა, ვინ ის?

ადელიდა (ღიმილით). ეტყობა, ძალიან უნდოდა/  
სიმღერის სწავლა. მამა იტყოდა ხოლმე, სიმღერა  
ძნელიაო...

თომა. ხატვა ადელიდა?  
ადელიდა განიგრძობს ქსოვას

თომა. არა, რა თქვი?  
ადელიდა. არა, ნამდვილად არ მახსოვს-მეთქი.

თომა. რა არ გახსოვს?  
ადელიდა. რა ყვავილი იყო.

თომა. იქნებ, საერთოდ, ყვავილი არ იყო!  
ადელიდა. ქოთანში რომ იდგა?

თომა. მერე რა, პალმაც ქოთანში დგას, კაქტუსიც.  
ადელიდა. ფიქსი?

თომა. ფიქსი?  
ადელიდა. ის კი მღეროდა და მღეროდა...

განიგრძობს ქსოვას  
პაუზა

თომა. ჩვენი მეგობრები ეგოზში გარაყვების აშ-  
ენებას აპირებენ თურმე. წარმოგიდგინა?

ადელიდა (შეწყვეტს ქსოვას, ცოტა ხნის ღიქ-  
რის მერე, ღიმილით) — მე ტელევიზორში მართო  
უცხო ენის გაკეთილს ვუყურებ, მიყვარს. როცა  
არაფერი მესმის...

განიგრძობს ქსოვას

7. ვასიკოს ბინა  
ვასიკო, იზა, ვასო  
ზარი ირეკება

იზ. მოზრძანდით, ღიამ!

შემოდის ვასო  
პასნიკო. გაპარჯობათ!

პასნიკო. გაგიმარჯოს!

პასნიკო. აბა, მე გავცოცხლდი!

პასნიკო. იზა, ვინ არის ეს კაცი, დელიკო?

იზ. მე რა ვიცი; ვინ არის ეს კაცი. ჰკითხე და  
გეტყვის.

პასნიკო. ოცი წელია, გეკითხები, ვინ არის ეს  
კაცი-მეთქი...

იზ. და მეც ოცი წელია ვპასუხობ, არ ვიცი-  
მეთქი!

პასნიკო. კი მაგრამ, ჩვენს საწოლ ოთახში რა უნ-  
და უცხო კაცს, დელიკო?

იზ. ვერ ხედავ — მკვდარია!

პასნიკო. მითუმეტეს!

პასნიკო. უკაცრავად თქვენთან, მკვდარი აღარა ვარ,  
გავცოცხლდი!

პასნიკო. დაბრძანდით, ფეხზე რატომ დგახართ!

პასნიკო. არაუშავს, ვიდგები.

იზ. თქვენ რა, მართლა გავცოცხლდით?

პასნიკო. დიახ, მართლა გავცოცხლდი!

იზ. მერე არ გეშინიათ?

პასნიკო. მეშინია კი არა, ძალიან მიზარია!

იზ. თქვენ კი ვიზარიათ, მაგრამ აბა ერთი ჩვენ-  
ცა გეკითხეთ.

პასნიკო. ჩავალ, ავეცხ ჩავკითხავ, მოითანდნენ  
ალბათ.

იზ. თბილად ჩაიცვი.  
პასნიკო. ნუ გეშინია, დელიკო.  
იზ. შენ რომ გაცივდე, მოგკლავ, იცოდე, ჩემი  
ხელით!

ვასიკო გადის  
პაუზა

პანსმ. მიცანით?  
იზბ. ვერა...

პანსმ. აბა, ჩემი გაცოცხლება რატომ გეწყინათ?  
იზბ. (აეკირდება). ვერა, ვერ გიცანით.  
პანსმ (მტკიცედ). აღამაინი თავის ცხოვრებაში  
ერთხელ მაინც უნდა გაცოცხლდეს!

8. ბაბულის ბინა  
ნესტორი სტომატოლოგის სავარძელში ზის. ბაბუ-  
ლი თავს დასტრიალებს

ბაბული. ჰოდა, მოხდა იხე, რომ ვაფი ხასწავლებ-  
ლად უცხოეთში გაემგზავრა. იქ ერთი ქვრივი ქალის  
სახლში იქირავა ოთახი. პატარა ორსართულიანი სა-  
ხლი იყო. პატარა, უვავილებით სავსე ეზოთი. ზეზე  
ჩამომხულ საქანელაზე დიასახლისის ძალიან წესი-  
რი ქალიშვილი იჯდა და მღეროდა ხოლმე. ასე ის-  
ვენებდა, როცა ვაფლის ცხობას მორჩებოდა. ისეთ  
კარგ ვაფლს აცხობდა, ბურგომისტრის მეუღლემ  
საკერავი მანქანა „ზინგერი“ გამოუგზავნა საჩუქრად-  
ვთვის ოთახი მეორე სართულზე იყო, პაწაწინა აივან-  
ი ჰქონდა, საიდანაც მთელი ქალაქი მოჩანდა. დი-  
ლაობით ქალაქიდან წარების რეკვა მიიხმოდა. ვაღ-  
მთაფურთხეთი!

9. ვასიკოს ბინა  
იზა და ვასო

იზა. თქვენ კიდევ აქა ხართ?  
პანსმ. რასაკვირველია!  
იზა. შემთხვევით სულ ხომ არ აპირებთ დარჩენას?  
პანსმ (სიცილით). აბა რატომ გავცოცხლდი?  
იზა (თითს უქნევს. სიცილით). საინტერესოა...  
საინტერესოა...

პანსმ. კიდევ ვერ მიცანით?  
იზა (აეკირდება. სიცილით). ვერა, ვერ გიცანით,  
ჩამდენჯერ უნდა გითხრათ!

პანსმ. მე ხომ თქვენი ქმარი ვარ!  
იზა. ოჰო?  
პანსმ. დიახ!  
იზა. როგორ მოვიქცე, გამოვქანდე და კიბერზე  
ჩამგეკრძალოთ?

პანსმ. როგორც გენებოთ, ისე მოიქცით.  
იზა. თანაც, ჩემი ქმარი ახლა ავეჯს ეწილება.  
პანსმ. ვიცო.  
იზა. და თუ თქვენც ჩემი ქმარი ხართ, როგორც  
იწმუნებთ, ჩაიღებ და თქვენს კლდეგას მიგხმარეთ!  
პანსმ. არასოდეს!

იზა. მაშ, თქვენ ჩემი ქმარი არ უფილხნართ. ზამ  
ლოგიუტრია?  
პანსმ. როგორ დავიჭერო, რომ სრულებით არა-  
ფერი გახსოვთ!

იზა. მაინც რა უნდა მახსოვდეს, თქვენი აზრით?  
პანსმ. აი, თუნდაც... თუნდაც თეატრი!

იზა. თეატრი?  
პანსმ. მე, მაგალითად, როგორც კი გავცოცხლდი,  
პირველი ეგ გამახსენდა!

იზა. თქვენ კი. მაგრამ მე ხომ არ გავცოცხლებ-  
ულვარა?  
პანსმ. ამბობდით, ამ ქვეყნად ყველაზე მეტად თე-  
ატრი მიყვარს!

იზა. როდის ვამბობდი?

პანსმ. განა შეიძლება დავივიწყო ის, რაც ყველა-  
ზე მეტად გიყვარს?

იზა. მიგონებთ რაღაცას!  
პანსმ. გეფიცებით!

იზა. ანდა სხვა ქალში გეშლებით (სიცილით)  
ჩემი თეატრი ტელევიზორია!

პანსმ. მე ბავშვები მომყავდა ხოლმე. კანფეტებს  
მივცდიდე და ისხდნენ გატრუნულები, სანამ სცენა-  
ზე გაურიდნენ, რათა იქ საკუთარი წელით დაგეხვოდათ.  
იზა. შეეე? მე დამეხოცა ბავშვები?.. საკუთარი  
ხელით?..

პანსმ. ო, რა ლამაზი იყავით მაშინ!  
იზა. რატომ უნდა დამეხოცა ბავშვები? აშკარა  
არყოფილია. ახლავე მილიციას დაუტოვებავ!

პანსმ. კარგით, კარგით, დამშვიდდით.  
იზა. თუ აქ ყოფნა გინდათ... მარტო მაშინ ვიყავი  
ლამაზი?

პანსმ. რასაკვირველია მილიციაში ყოფნას აქ მი-  
ჩრქენია. ახლაც ლამაზი ხართ!  
იზა. მაშინ სხვა რამეზე შელაპარაკეთ. ყველა მა-  
მაკაცი ერთნაირად მატყუარაა!

პანსმ. მაინც რაზე გელაპარაკეთ?  
იზა. მე ვასწავლოთ? აი, თუნდაც კალკუბაში გა-  
ცოცხლებულ კაცზე.

პანსმ. კალკუბაში რა გვიანდა, აქ არა ვარ! საყ-  
თარ მიცვალებულს შენდობა არა აქვსო, ნათქვამია.  
იზა. მიცვალებულს კი არა — საკუთარ მღვდელ-  
სო, ასეა ნათქვამი!

პანსმ. თქვენ გგონიათ, მღვდელი არ კვდება?  
იზა. ღმერთო ჩემო, თქვენ იმიტომ გაცოცხლდით,  
მე რომ ბეჭათოთ?..

10. ბაბულის ბინა  
ბაბული და ნესტორი

ნესტორი. ქალბატონო ბაბული, უკაცრავად, წა-  
მით შეგაწვევტინებთ, ხალ ნახულობთ მაინც ასეთ  
ერთმანეთზე უკეთეს ფილმებს?

ბაბული. ამას წინათ კინოსახლის აბონემენტი შე-  
ვიძინე. ჰოდა, იქ დავდივარ... მარტო.

ნესტორი. მერე, მერე?  
ბაბული. ჰოდა, კვირა დღე იყო და ყველანი წი-  
რავზე მიდიოდნენ და დიასახლისის ქალიშვილს თე-  
თრი უვავილებით გაწყობილი კაბა ეცვა და სარკის  
წინ ტრიალებდა და თან წყრიალა ხმით რაღაცას მღე-  
როდა. სიტყვები არ მახსოვს — ტრა-ტრა-ტრა-რა, აი,  
დაახლოებით ასე. ჰოდა, ამ დროს მათი სახლის წინ  
კარტა გაჩერდა და იქიდან დაღლილი ბონაპარტე  
გაღმავიდა. ო, მან გოტ!

ნესტორი. გერმანულად რატომ?  
ბაბული. ფრანგული არ ვიცი.

ნესტორი. მერე?

ბაბული. სანამ კარტას ზორბალს უცვლიდნენ,  
იმეტრატორი, რომელიც ცოლის შეხარტავად ვენაში  
მიემგზავრებოდა...

ნესტორი (აღტაცებით). აი, მესმის ფილმი!  
ბაბული. მათი ვიშკრის წინ ბოლთას სცემდა.

ნესტორი. გაურბენიეს ვაფლი და ლიმონათი...  
პანსმ. ჩვენში მაგ დროს თხილი და არაყი  
იცანა.

ბაბული. როდის „მაგ დროს“?  
ნესტორი. აი, მაგ დროს...

ბაბული. ბონაპარტე რომ ჩამოვიდეს ხოლმე?

ნისტორი. არა, მარტო ბონაპარტე არა...

ბაბული. გადმოაფურთხეთ!

ნისტორი. ქალბატონო ბაბული, რა მაგის პასუხია და ბენიტომ თავი თუ იოვა?

ბაბული. გაგიგონიათ!

ნისტორი. ამდენ ხანს?!

ბაბული. არა და, მხახიობაზე ოცნებობდა...

ნისტორი. მხახიობაში შეუშლი ვითომ ზღუს?

ბაბული. სკოლა რომ დაამთავრა, გინდა თუ არა, თეატრალურ ინსტიტუტში უნდა შევიდეთ, დაიჭინა. ვეხვეწე. ვემუდარე, დანებე, დედა, მაგ სისულელეს თავი, შედი უნივერსიტეტში, იურიდიულ ფაკულტეტზე, შეისწავლე ძველი რომის იურისპრუდენცია, რენესანსული მოძღვრება პიროვნების ღირსებაზე, პეგელისა და ფოიერბახის სკოლები, გამორჩენილი იურისტების ცესხოლვანი სიტყვები, შერე, დაბლომს რომ აიღებ, შექეტი მოტოციკლეტზე, ჩაიდე პირში სახტენი და პამიდორით გატენილ მანქანას გაეყიდებ-მეთქი. არ დამიჭერა, მამასავით ქიუტია და კერპი!

ნისტორი. ეგ რომლისაა?

ბაბული. ფოკუსნიკის ვაჟი გახლავთ.

ნისტორი. იქნებ საერთოდ არ ჰქონია თავი?

ბაბული. დაბეჭოთები ვერ გეტყვით, ვინ აქცევს მაგას უურადლებას, მაგრამ როცა დავინტერესდით, უთავო ბენიტო შეგვჩაჩა ხელში! შვიდ რეპეტიტორთან დამყავს, ჩერ არც ერთს არ შეუმჩნევია უთავოა. მარტო ცურვაზე შეხვდა კლიაუზნიკი მწვრთნელი, იმან მოთხოვა ცნობა...

ნისტორი. ვერც გაამტყუნებ...

ბაბული. ვის?

ნისტორი. ვის და მწვრთნელს! თავით ხომ უნდა გადახტებ ბავშვი წყალში!

ბაბული. იმანაც ასე თქვა. არ! არის ეს დიდი უხანართლობა? მაგრამ განა ჩემი ქმარიც უხანართლობაში არ იმხვევრალა?

ნისტორი. რომელი ქმარი?

ბაბული. ბენიტოს მამა, ანუ მეორე. პირველი ფილოსოფოსი იყო.

ნისტორი. რას მეუბნებით? ეს კი ნამდვილად არ ვიცოდა!

ბაბული. დიახ, ჩემი პირველი ქმარი ფილოსოფოსი იყო და კანტს ებრძოდა. ამიტომაც, დღე და დღე ვარჯიშობდა განტელებით, გირაბით, შტანგით, ესანდერით, სულ რგოლებზე ეივდა. ცურავდა, თხილამურებით დადიოდა, დაბრძოდა, კუს ტაზე დღეში ორჯერ აირბენდა და ჩამოირბენდა, საბაგროს გზის ვაკონივით...

ნისტორი. აბ, კანტს მაინც ვერ მოერეოდა!

ბაბული. მეც მაგას არ ვეუბნებოდი?!

ნისტორი. კანტისთვის თავი უნდა ადენებებინა და თავის წონით კატეგორიაში მოეძებნა ვინმე.

ბაბული. ასეც მოქცა. ოღონდ, ჩერ მე დამანებდა თავი...

11. ვასიკოს ბინა

ვასიკო. იბა, შეუშბი ვასიკოს. და მეუბნებს კარგად შეფუთული, კარადსავით უზარმაზარი ნივთი შემოაქვთ. მტკობა, ძლივს ამოაპირებს კიბეზე, მიმიღე სუნთქავენ.

ვისნიკო. აბა, ფროხილა! აბა, ცოტაქი აბა, მარ-

ჩვე! ისტორია მოგვაქვს, ისტორია! კაცობრიობის დალი გამოცილებმა! (მღერის) ვივა აკადემია! პროფესორე!.. რომ იცოდეთ, საიდან არის ჩამოტანილი, რამდენი დამაინახთვის გაუწევია სახსახური, რამდენი დიდებული თავი უნახავს (მღერის) ვივა აკადემია, ვივა პროფესორე! შეზობლები დამეხიენენ, რად გინდოდო. რად მინდოდა და კოლექციონერი ვარ, ასეთი ნივთების შეგროვება ჩემი მოწოდებაა. სხვათა შორის, ლუგრიც კოლექციონა და ერმიტაჟიც!

მუშუმი (მღერია). ვივა აკადემია, ვივა პროფესორე!..

ვისნიკო. საკომიონო იყოდებოდა და ვიყოდე. საუწუნეა აქა დგასო, მითხრეს. მე მიცილიდა!

იზა. ის მაინც მითხარა, რა არის, რა შეგიძენია?

ვისნიკო. რა უნდა იყოს — გილიოტინა!

იზა. რაო, რაო, რა არისო? ვერ გავიგე?

ვისნიკო. გილიოტინა! მეიღ იწ ფრანგე, 1792 წელი. ძველი ავეჯი ბრუნდება ახლა მოდარში.

იზა. რე ავეჯია?

ვისნიკო. აბა, რა არის?

იზა. მე რა ვიცი...

ვისნიკო. თუ არ იცი, გაჩუმიდი.

მუშუმი (მღერია). ვივა აკადემია, ვივა პროფესორე!..

12. თომას ბინა  
თომა. ადელაიდა, შემიდეგ ბენიტო თომა ხატავს, ადელაიდა ქსოვს, შემოღის ბენიტო

ბენიტო. უკაცრავად, ჩემი თავი ხომ არ განახავთ? იმრმა. რაო, რა არ განახავთ?

ბენიტო. ჩემი... რა ქვია იმას... ჩემი თავი ხომ არ გაიკონიათ შემოსხვევით. ანდა ხუმრობით ხომ არ დამიბლავთ?

იმრმა. შენ რა, მოდელის თავი დაკარგე? ვის თავზე მუშაობ?

ბენიტო. არ ვმუშაობ, ვსწავლობ.

იმრმა. ჩვენ ყველანი ვსწავლობთ. ო, რა თავებს აქვთაღდენ წინათ: რომი, საბერძნეთი, ფლორენცია! სადაღა ასეთი თავები!

ბენიტო. მე ჩემს საკულარ თავს ვეძებ! იმრმა. ვითომ შენ რა ასეთი განსაკუთრებულ თავი გაქვს?

ბენიტო. თავი რომ ჰქონდეს, თქვეთან რატომ მყოდოდომ!

იმრმა. უი. ბენიტო ხარ შენ? დროზე ვერ მითხარი?

ბენიტო (მორცხვად). მომერია...

იმრმა. ეგ არაფერი, მაგას უსათუოდ ეშველებო, ვასიკოსთან თუ იუაქი? ის აგროვებს სწორედ მაგისთანა უცნაურ და იწვიით ნივთებს.

ბენიტო. არ ჰქონდა, თორემ ბიძია ვასიკო არ დაიშვიტდა, დამირდა კი.

იმრმა. მოდა თუ დაგპირდა, უსათუოდ ვიშვივს კიდე. ო, ვასიკო ძალიან მაგარია — „ვოლგა“ უყენია ბინაში, მეშვიდე საბრულებზე, მეტი რა განდა! სტუმარი რომ მოუვთა, საქვითან დასვამენ, ეგაა მაგათი ატავისცემა



პასიკო. (თავის ბინიდან). შენ, უმაწვილო, ხტუ-  
მარი თუ იცი, საერთოდ რას ნიშნავს?

თომა. როგორ არ ვიცი, ხტუმარი ყველამ იცის.

პასიკო. მოუვა მწუერივით გოგო, გააშინებლებს,  
დახვამს დანჭრეულ ტახტზე, ამოიღებს ფუნჯებს და  
ხატავს, კაცო, ხატავს!

თომა. უკაცრავად თქვენთან. ეს „მწუერივით გო-  
გო“, როგორც თქვენ ეძახით ადელიადას, სახელმწი-  
ფო სახსახურში დგას, სახელმწიფო ამ ქალს ფულს  
უხდის, იმიტომ, რომ მის შრომას სავიროდ თვლის  
და აფასებს კიდევ.

პასიკო. აბა კი — აფასებს! ერთი ორდენოსანი  
„ნატურშიცა“ დამისახელო და დავიჭერებ!

თომა. გავიყვანე ნამდვილად! ბატონო ნესტორ,  
სადა ხარო, თქვენ შინც აუხსენით ამ თვითმარქვია  
კოლეტიკონერს საქმის ვითარება. სულ შიშველ ქა-  
ლებს არ ხატავდნენ ჭოჩონი; ტიციანი, რუბენი?  
ნესტორი (ბაბულის ბინიდან). თქვენ როგორ  
გგონიათ, რატომ დაფრინავს ჩემი ერთადერთი ქა-  
ლმშვილი?

თომა. ან, თუნდაც, რემბრანდტი?  
ნესტორი. იმიტომ, რომ ჰერკულესივით ჩანინა  
ახალგაზრდობა ხატავდა გადასული.

პასიკო (თავის ბინიდან). მოუვა მწუერივით  
გოგო, გააშინებლებს, ამოიღებს და...

თომა. ბატონო ნასტორ, თქვენ შინც როგორ ამ-  
ბობთ ამახ, პროფესორი ბრძანებით, ფსიქიატრი  
ნესტორი. სწორედ მაგატომ, უმაწვილო, სწორედ  
მაგატომ!

თომა. ადელიადა, ხომ გიხდის სახელმწიფო  
პონორარს, თქვი! ხმაშალა თქვი, გააგებინე ამ  
ხალხს!

ადელიადა (შეწყვეტს ქსოვას, ცოტა ფიჭის  
მერე, ლიბლით) — შარშან მაინაჭურში ვისვენებ-  
დი. ჩემს გვერდით ორსული ბაღერინა ცხოვრობდა,  
ცხვირზე თიხს მიიჭერდა და ისე ჰამდა თევზს...

განაგრძობს ქსოვას

ბენიტო (მორიდებით). მე წავალ, ნახვამდის...

თომა. ნახვამდის. ჩემო ბენიტო, რა ვქნა, რა ვი-  
შველო!

ნესტორი. (ბაბულის ბინიდან). შენს თავს უშვე-  
ლო, უმაწვილო, შენს თავს!

პასიკო. მოუვა მწუერივით გოგო, გააშინებლებს,  
დახვამს დანჭრეულ ტახტზე და ხატავს და ხატ-  
ავს, ხატავს და ხატავს!..

მუშუბი (ვასიკოს ბინაში, მღერის). ვივა აკადემია,  
ვივა პროფესორი!..

თომა (ყვირობს). დიახაც, რომ ვხატავ, დიახაც,  
რომ დანჭრეული ტახტი მიდგას; მე ვამაუბო ჩემი  
სიღარობით. თქვენ კი ბავშვებს სათამაშო მოედნის  
წარმოებას უპირებთ, გარკვების გულისთვის. არა,  
თქვენ ამახ ვერ მოეწონებთ, ჩემს თანხმობას ვერ  
მიიღებთ, ისე ვიცოცხლო მე! ბავშვების წინააღმდეგ  
როგორც ვავილაშქრებ ჩოტოს, მიქელანჯელოს, ფი-  
როსინაშვილის კოლეჯა (მღერის) ვივა აკადემია,  
ვივა პროფესორი!..

ბაბული (თავის ბინიდან). უცოლო კაცები ძა-  
ლიან პრინციპულუბი არიან!

13. ვასიკოს ბინა  
ვასიკო და იზა

ვასიკო მუშებს ისტურებს და ბრუნდება  
პასიკო. ჩვენი ხტუმარი სად არის, წავიდეთ...

იზა. ეგ, მგონი, არც აპირებს წახვალს.

პასიკო. რაო, რატომ გავცოცხლო?

იზა. არ ამბობს.

პასიკო. ახლა სად არის?

იზა. შენს კაზინეტს ათვალიერებს. შენ ის მთა-  
ხარი, ვინ ვიყუდა ნეტა გილოტინა?

პასიკო. ხომ მოვუნს?

იზა. რა ვიცი...  
პასიკო. ვიღებს შინც არ ჭობია? ბავშვები  
თან ითამაშებენ, თან ისტორიასაც ისწავლიან, ისტო-  
რიული ნაწილია. სხვათა შორის, საკომისიოში აკანი-  
ოყუდებოდა.

იზა. აკანი ჩვენ რაში გვეპირდება!

პასიკო. ჩვენ არაფერი...  
იზა. ვასიკო, მოდი ერთი წუთით ჩემთან!

პასიკო. შენთან არა ვარ?

იზა. მოდი, მოდი, უფრო ახლოს!

პასიკო. აბა, მოვედი, რა გინდა?

იზა (ყურებში ხელებს სტაცებს). გაიბენ რა, გი-  
კენ რა გაიკენ რა!

პასიკო. გავედი? გამოვი ახლავ ნელი, ვინ  
ვეუბნები მეტონა, ქალო!

იზა (ხელს გაუშვებს). აბა, რა ვქნა, რა?..

14. თომას ბინა  
თომა. ადელიადა, ამირანი

ამირანი. მხატვარი აქ ცხოვრობს?

თომა. მხატვარი მე ვახლავარო. მობრძანდით.

ამირანი. მე კი ამირანი მქვია, რადღის კორესპო-  
ნდენტი ვარ და, სხვათა შორის, მეც ამ სახლში ვცხო-  
ვრობ.

ადელიადას წინ შეჩერდება  
— ეს ქალი თქვენი მეუღლეა?

თომა. არა, ეს ქალი ჩემი მეუღლე არ არის.

ამირანი. ნამდვილია?

თომა. როგორ თუ ნამდვილია? არ მგნებინს...

ამირანი. იშვია?

თომა. რატომ უნდა იშვოდე?

ამირანი. შოკოლადის მეგონა.

თომა. ეს ადელიადაა.. ვხატავ.

ამირანი. რასა ქსოვს?

თომა. მე რა ვიცი.

ამირანი. შენ გაქსოვს?

თომა. მე რატომ უნდა მიქსოვდე?  
ამირანი. თხოვე და არ მოვიქსოვა?  
თომა. არა, არ მოთხოვია...  
ამირანი. ისე კაცმა რომ თქვას, ამ ქალს რაღა  
დახატავ უნდა!  
თომა. თქვენ რას იზამდით ჩემს ადგილას?  
ამირანი. მაგას ნუ მათქმევინებ!  
თომა. დაბრძანდით.  
ამირანი. აი, შენ ხატავ და ამასობაში კი ქალბა-  
ტონი ბაბულის ვაჟმა თავი დაკარგა. ვილა გამოუჩენს,  
სათბალის თავი ვისა აქვს; სად იპოვეთ, რატომ იპო-  
ვეთ, შიგ რა იყო... დამანებე, ძმაო, თავი. ზუსტად  
ჩემნაირი ბინა გქონია, ორმოცი კაცი თავისუფლად  
დაქვებდა  
თომა. რატომ უნდა დაქვებ ორმოცი კაცი, ცი-  
ხე ხომ არ არის?



ამირანი. სუფრაზე-მეთქი, ქელესში!  
 თომას. მეც არა ვთქვი...  
 ამირანი. თუ იცი ნამდვილი სახელი რა რქმევია?  
 თომას. ვის?  
 ამირანი. რა რქმევია და კარლი!  
 თომას. ვის-მეთქი?  
 ამირანი. ვის და ბენიოსს!  
 თომას. კარგი ერთი!  
 ამირანი. მე მოვკვდე!  
 თომას. ვერ უურბებ მაგას?..  
 ამირანი. მიხვდი ალბათ რისთვისაც მოვედი.  
 თომას. კი... დაახლოებით.

ამირანი. ნუ შეგებინდება, არ იღელვო, წუ დაი-  
 ძაბები, სხეული მოადუნე, ღრმად და მშვიდად იხუნ-  
 თქე, ნურაფერზე იფიქრებ, რაც ნაკლებს იფიქრებ,  
 უკეთესი ინტერვიუ გამოვა. აბა, შევუდგეთ საქმეს,  
 მე შეგეკითხებ, შენ მოპასუხე, ოღონდ, მიკროფონი  
 არ მოიშორო.

თომას. ვიცო.  
 ამირანი. უჩაჩა!  
 თომას. მანამდე წყალს დავლევ ცოტას, პირი გამი-  
 შრა.

ამირანი. აბა, ღროზე, გელოდები.  
 თომა სამზარეულოში აპირებს შესვლას, მაგრამ  
 კართან გაშეშდება, რადგან იქ მშობლებს დანინახავს —  
 პალტოებში შეფუთვნილები, მაგიდასთან სხედან. სა-  
 წწრაფოდ გამორჩაილდება.

ამირანი. ეს ბინა როდის მიიღეთ?  
 თომას. ორი თვე იქნება მალე...  
 ამირანი (თვალით ამჩნევებს). მანამდე სად ცხო-  
 ვრობდით?

თომას. მაგას ნულა გამახსენებთ!  
 ამირანი (მიკროფონს გარეთ). ამას ამოვჭრი  
 (მიკროფონში) კმაყოფილი ხართ თუ არა ბინით?  
 თომას. ძალიან!

ამირანი. მიკროფონში, მიკროფონში!  
 თომას. სიმართლე გითხრათ, ანეთ ბინას არც მო-  
 ველოდი: სამზარეულოც აქვს, აბაზანაც...  
 ამირანი (კარნახობს). აივანი...  
 თომას. აივანიც!

ამირანი (კარნახობს). ცხელი წყალი მოთქრიალებს...  
 თომას. ცხელი წყალი საერთოდ არ მოდის!  
 ამირანი (მიკროფონს გარეთ). ამას ამოვჭრი!

თომას. აჟი ამ სახლში ვცხოვრობო, ცხელი წყა-  
 ლი რომ არ მოდის, არ იცით?

ამირანი. ამ სახლში კი ვცხოვრობ, მაგრამ სხვა-  
 გან ვმუშავებ!

15. ნესტორის ბინა  
 სანახევროდ ჩანბნელებულ ოთახში გუგული რომი-  
 აღზე ხმადაბლა უყრავს, სინაილის წრეში აჩქარებუ-  
 ლი შემოდის კლარა. გრძელი, შლიფიანი, საკონცე-  
 რტო კაბა აცვია.

როიალთან ჩერდება.  
 ცოტა ხანს სულს ითქვამს,  
 მერე გუგულის თავის დაქნევით ანიშნებს, დაეი-  
 წყათო.

კლარა. აი. ჩემი როიალი! ჩემი ხარკე! აი, ჩემი  
 მაგიდაც! სად არის ჩემი ნესტორი?  
 გუგული. მამიკო კიბლის ექიმთანაა!

კლარა. შენც მამიკოს ეძახი?  
 გუგული. ჩემი მამიკოა და იმითომ!  
 კლარა. შენ თვითონ ვინ ხარ, გოგონა?  
 გუგული. მე თქვენი შვილი ვარ!  
 კლარა. რას მეუბნები? ნუთუ მართლა? განა შე-  
 იძლება მე — შთლად ახალგაზრდა ქალს, ამოდენა-  
 შვილი შეავდეს? შენ მგონი ჩემზე უფროსიც კი უნ-  
 და იყო, შა-შა-შა!

გუგული. გუგული თქვენი ხათრით დამარქვეს!  
 კლარა. ჩემი ხათრით? რას გერჩოდნენ?  
 გუგული. მამიკომ თქვა, დედისკნ მხეცები უპ-  
 ვარდაო!

კლარა. გუგული მხეცია?  
 გუგული.. გუ-გუ!  
 კლარა. აი, ეს არის გუგული!  
 გუგული. გუ-გუ, გუ-გუ!  
 კლარა. განახებია, განახებია, კმარა რა თქვი,  
 ჩემი უნუგუგუო ნესტორი სად არისო?

გუგული. კიბლის ექიმთან არის-მეთქი.  
 კლარა. კიდევ შერჩა კიბლი? შა-შა-შა. ცოლი  
 აღარ შეურთავს?  
 გუგული. არა, აღარ შეურთავს.

კლარა. თუმცა ჩემს მერე ვინ უნდა შეერთოს! რა  
 თქვი რა მქვიაო?  
 გუგული. გუგული!  
 კლარა. ჰოდა, ჩემო ჩიტუნია, ალბათ ყოველ კვი-  
 რა ჩემს საფლავზე დადისხართ, არა?

გუგული. არა, არ დავდევართ!  
 კლარა. რას მეუბნები? შთლად გადარეულხარ  
 ჯაბრით ახე როგორ შეიძლება, თავს გაფრთხილ-  
 დით. მე არაფერი მივირბ, შესანიშნავი დირიჟორი  
 მყავს. ჰოდა, სულ ვმღერა და ვმღერო, დავფრინავ და  
 ვმღერო, ვმღერო და დავფრინავ. შა-შა-შა; მამიკო  
 ზნორად ტრინის? ზნორად გესმის მისი ოთახიდან ქვი-  
 თინი?

გუგული. მამიკო საერთოდ არ ტრინს.  
 კლარა.. ცრემლიც გაშრობია უბედურის იცი, ეს  
 ჩემი როიალია!

გუგული თავს უქნევს  
 მაშ, ისიც გეცოდინება, რომ ეს ჩემი ნოტებია. აბა,  
 „კარმენი“ (ვადუფრულავს ნოტებს, მღერის ნაწყ-  
 ვეტს კარმენის არიდან).

გუგული. უკაცრავად, მაგრამ მაგ ნოტების ხელის  
 ხლება არ შეიძლება!  
 კლარა. რატომ, გენაცვალე?

გუგული. იმითომ, რომ ეს ოთახი მუწეუშია!  
 კლარა. რაო? მუწეუშიაო? ღმერთო, რა ბედნიე-  
 რი ვარ! შა-შა-შა! (აგრძელებს კარმენის არისს, მო-  
 ულოდელად შეწყვეტს სიმღერას)

— კი მაგრამ, რაღა ახლა ასტიკივდა კიბლი ჩემს  
 ნესტორს, ხომ იცოდა, რომ უნდა მოვხსულიყავი?  
 გუგული. მამიკოს კიბლი ახლა იმითომ ასტიკივდა,  
 რომ არ იცოდა, თქვენ თუ უნდა მოხსულიყავით.

კლარა. განა თვითონ არ გამომიძახა (ვადიკის-  
 კისებს), განა თვითონ არ გამომიძახა ვინა?  
 გუგული. ხომ გითხარით, მამიკომ არაფერი იცო-  
 და თქვენი მოსვლის შესახებ-მეთქი.

კლარა. ვერაფერი გამიგია... რაო, რა მქვიაო?  
 გუგული. დიახ, მე გამოგიძახეთ, მე მინდოდა  
 თქვენი ნახვა! რა მქვია და გუგული!



კლარს. კი მაგრამ, შენ რატომ უნდა გამოგვიძა-  
ბე, შენ რატომ უნდა გდომებოდა ჩემი ნახვა?  
გუბული. იმიტომ, იმიტომ, რომ...  
კლარს. საკვირველია, დემეტრისი  
გუბული. მე ხომ...

კლარს (გადაიკისკისებს). იცო, რამდენი საქმე  
მაქვს ახლა ავტოგრაფის მოსაცნავე მცალაია?  
გუბული. მე მინდა ერთი საიდუმლო გაგანდოთ...  
კლარს. საიდუმლო? ეს უკვე სხვა საქმეა..

16. ბაბულის ბინა  
ბაბული და ნესტორი  
ნესტორი ყუთიდან ცილინდრს ამოიღებს, ხელში  
ატრიალებს, თითქოს ყუყმანობს, დიხურს თუ არა  
ნესტორი. მეორეს, ანუ ბენიტოს მამას, რაღა და-  
ემართა, რა უსამართლობას გადააწყდა ასეთს?  
ბაბული. მაგას ნულა ვაპასხენებო! მართლაც,  
რომ დიდი უსამართლობა იყო მისი სიკვდილი, დაი-  
ხურეთ, დაიხურეთ, ნუ გერიდებათ.

ნესტორი. არა, არა, რას ბაძანებთ!  
იხურავს ცილინდრს.  
ბაბული (აღტაცებული). როგორ ვიხილეთ  
ნესტორი (სარტყი იხედება). მართლა?  
ბაბული. ჭაღარა ჭორებს ვაგზარო!  
ნესტორი. რომელ ჭორებს?  
ბაბული. ჩემი მეორე ქმარიც ბაიროს ვაგდა.  
ნესტორი. თქვენი მეორე ქმარი, ძვირფასო ბაბუ-  
ლი, ფოკუსნიკი იყო, ვისაც უნდოდა, იმას დაემსგა-  
ვებოდა.

ბაბული. ჩემს მეორე ქმარს სასიკვდილო რა ჭი-  
რდა, ჭერ პირველი ქმარი ცოცხალია! რაღაც თანში-  
მდევრობა, რივი, წესრიგი ხომ უნდა არსებობდეს.  
სულ აირია ყველაფერი. შამარინი თუ გახსოვთ?  
ნესტორი. შამარინი?

ბაბული. იყო ახეთი ფოკუსნიკი.  
ნესტორი. ეს რომელი შამარინია?  
ბაბული. ქემოკლიძე.  
ნესტორი. ვალაიკო?  
ბაბული. დიან, სწორედ ის ვაუბატონის  
ნესტორი. კოპერატორული გარაჟების განყოფილე-  
ბის გამგე?

ბაბული (არ უსმენს). ჩემს საცოდავ ქმარს...  
ნესტორი. კი მაგრამ, უსამართლობა რა შუაშია?  
ბაბული. მაგ ცილინდრიდან კურდღლები ამოყავდა!  
ნესტორი (სასწრაფოდ იხდის ცილინდრს). აქედან?  
ბაბული. გეხურთო, გეხურთო, გთხოვთ; ასე გეო-  
ნია, ჩემს ქმარს ვუყურებ.

ნესტორი. პირველს თუ მეორეს?  
ბაბული. პირველმა, ანუ ფილოსოფოსმა, მარტო  
განტლები დაძინებოდა. მოკლედ, როცა მოვიდებოთ.  
ამოდიო და დაიხურეთ, ნუ მოგერიდებოთ. მხოლოდ  
ქილის სამკურნალოდ კი არ უნდა მოდიოდეთ  
ჩემთან. თუ გნებავთ, განტლებითაც ივარჯიშეთ  
ივანეზე. დემტრო, რა დრო იყო ახლაც სუნთქვა  
მეცხრის გახსენებაზე: გახტროლები, აფიშები, ნატა-  
რებლები ერთხელ სპილოსთან ერთად ვიმგზავრეთ.  
ლილაუტები, უვავილები, შპრატის კონსერვები..

ნესტორი. ო, ცირკი დიდებულია, დიდებულია ძვე-  
ლია რომა ისტორიისგან მისთვის განყოფილი დრო  
ცირკში გაატარა!

ბაბული (გატაცებთ) წარმოვიფიქრებუ ვერადი  
პროექტორებით განათებული მანეთი. უკრავს საყ-

ვირი. ლამის ვასკდეს დღილი — თითქოს საპირფა-  
რეშოს კარზე ფეხით ვიბრახუნებენო; ფოკუსნიკს კი  
ცილინდრიდან ჭურდღლები ამოყავს; ეს ერთი  
ორი და როცა აღარავინ ელოდებო — ესეც მესამე!  
აღე შო!

ნესტორი (ძალიან დაინტერესებული) ამ ცილინ-  
დრიდან?

ბაბული. მაგ ცილინდრიდან მხოლოდ ორი ამო-  
ყავდა ჩემს საცოდავ ქმარს. მეტიც ნების არ ამტე-  
დნენ. ძალიან ნიჭიერი იყო, მაგრამ კვალიფიკაცია არ  
უწონდა ხელს. დრო არ ჰქონდა, წინა წიკეთობა და  
გამოცდა ჩაებარებინა. თანაც, რაც სკოლა დაამთავრა,  
ერთხელაც არ შეუშოწმებია, კიხეცა იცოდა თუ  
არა. თუმცა, ყველა ასე არაა წერა კი, წერა კარ-  
გად ახსოვდა, იმიტომ, რომ ყოველ თვე ჭამაგირის  
უწყისზე აწერდა ხელს. დროც რომ ჰქონოდა და წი-  
გნიც წიკეთობა, გამოცდას ვინ ჩააბარებინებდა —  
შამარინის ნათესავი იყო გამომცემელი, შამარინი კი  
ჩემი ქმარს მეტოქე ვახლდათ. ვის უყვარს თავისი  
მეტოქე, შამარინს რომ ყვარებოდა? ვინ არ მივფ-  
წავნეთ გამოცდადეს, ვის არ დავარკიენეთ. ერთხელ  
შინაც დავაპოეთ და, სხვათა შორის, კურდღელი  
დავუკალით...

ნესტორი. რას მეუბნებით?  
ბაბული. მაგრამ, რად გინდა, მელა აღმოჩნდა შე-  
ქამა კურდღელი და ვაიპარა. თუ შეიძლება სიგა-  
რები მომაწვევინეთ, ავღელი ძალიან.

ნესტორი. მე რომ აღარ ვეწვევი კლარა რომ გა-  
რდაიცვალა, სწორედ იმ დღეს აღვუთქვი — დიდხანს  
ვიცოცხლებ-მეთქი და სიტყვას ვასრულებ!

ბაბული. ხალ არის ჩემი ბენიტო, ეს ძვირფასი  
სიტყვები რომ გაიგოს! ცოლ-ქმრულ ერთგულებაზე  
შექსპირიცი კი ვერ იტყოდა უკეთესად!

ნესტორი. მეც ქმრებისადმი თქვენი სიყვარული  
სამაგალიდოდ მესაბუთა ყველა ქალს ასე უნდა უყ-  
ვარდეს თავისი ქმრები!

ბაბული. კარგ ცოლს ქმრებში ვარჩევ არ უნდა  
ჰქონდეს. რომელი თითოც არ უნდა მოგაჭარან, ხომ  
ერთნაირად გეტკინებთ? ასევე ქმრები?  
ნესტორი. კი, ყველა როლი ფიქრობს ასე...

17. თომას ბინა  
აღელაიდა, თომა, ამირანი  
ამირანი. თქვენს მეუღლეს ყველაფერზე მეტად  
აალებო სამწარეულო გაუხარდა (აღელაიდს ვაბე-  
დაეს), ამას კი არა — ნაშღვილს. ჩართავს რადიოს  
და იქნება თავისთვის. რადიო დიანახლისის მეგობარია.  
თომა. მე ცოლი არა მყავს.

ამირანი. ამას ამოვქრო.  
თომა. კი, ბატონო.  
ამირანი. მოგწონთ თქვენი პროფესია?  
თომა. ეს პროფესია კი არა, წამებაა!

ამირანი. ამასაც ამოვქრო.  
თომა. თქვენი ნებაა.  
ამირანი. როგორც ვბედავ, თქვენ თვითონ ხტავთ?  
თომა. ახა, სხვანაირად როგორ უნდა მოვქციე?

ამირანი. ახლა თვითონ ვინ ხტავს ზავშვების  
მეტი?  
თომა. რა ვქნა, ასეა...  
ამირანი. არადა, ნიჭიერი ხართ, არა?



თმამ (მორცხვად თავჩაღუნული). რა ვიცი, ამ-  
ბობენ...

ამირანნი. თქმით კი ამბობენ, მაგრამ არ გაფან-  
ბენ ხომ?

თმამ. დაიხ...

ამირანნი. და უკვლას თქვენი შურის?

თმამ. თქვენ ვინ გიბოძრათ?

ამირანნი. და გასაქანს არ გაძლიერენ?

თმამ. სწორედ რომ მასხა.

ამირანნი (მიკროფონს გარეთ). შდა...

თმამ. რა თქვით?

ამირანნი. ამხასკ ამოვჭერი-მეთქი.

თმამ. კი, ბატონო, ამოჭერთი, თქვენი ნებაა,  
მაგრამ ჩემი ამხასკ ასე წუსხდა ხაიდან იცი?

ამირანნი. სხვა მხატვრებთანაც ვარ ნამყოფი  
(მიკროფონში) მითხარით, უკვდავებაზე რა აზრისა  
ხართ?

თმამ. ბატონო?

ამირანნი. გინდათ თუ არა, უკვდავი რომ იყოთ?

თმამ. მეხუბრებით?

ამირანნი (მიკროფონს ხელს აფარებს) სახუმაროდ  
მცალია მე? კარგად დაფიქრდი, უცებ ნუ მიმასუხებ.  
გადავლელ თვალი მივლ შენს ცხოვრებას, წარსულს,  
აწმყოს, თუ შეძლებ — მომავალსაც და ისე შიპა-  
სუხე. (მიკროფონში) მაშ ასე, გინდათ თუ არა უკ-  
ვდავება?

თმამ. სიშართლე გიბოძრათ, პირველად შეკითხვებთან  
ამას. არც მისაღებ გამოცდაზე, არც აკადემიაში, არც  
მერე ჩვენს სექციაში ჩემთვის ასეთი რამ არ უკით-  
ხავთ. მე მარტო ის ვიცი, რომ მინდა საღებავი, ფუ-  
ნი, ტლო, ერთდროული დამაჩრება, სახელოსნო,  
საბოსტენ ნაკეთი, გამოფენა... მეგონა, უკვდავება  
მხოლოდ წარსულის მხატვრებზე ვცრელდებოდა,  
ჩვენთვის სრულიად ზედმეტი რამ იყო. ეგდო თავის-  
თვის საღვალე კუთხეში, როგორც ციცერონის მსუყაოს  
თავი, რომელითაც სტუდენტები ფეხბურთს ვინაშო-  
ბდით ხოლმე შეხვედებოდა. უკვდავება როგორ არ  
მინდა! მაშ, რისი მხატვარი ვარ! დაიხაკ, რომ მინდა  
უკვდავება!

ამირანნი. კარგი.. ამხასკ ამოვჭერი.

18. ვასიკოს ბინა

ვასიკო და იზა

იზა. ვასიკო, ვასიკო, უცნაური რაღაც შემართე-  
ბა, ბუნდოვნად ვხედავ რაღაცეებს, არც სიწმირია და  
არც სინამდვილე, თითქოს რაღაც უნდა გამახსენდეს  
და ვერ კი ვიხსენებ!

ვასიკო. რა დროს ეგ არის, ქალა, ჩემი გამჭირ-  
ვებია, მიიხარი, სად დავგაგ ეს გილოტინა არ იყიდი  
ქირია. იყიდი და კიდევ უფრო დიდი ქირი!

იზა. აგე იმ კედელზე მივაუფლო!

ვასიკო. ტახტი რომ უშლის?

იზა. ტახტი ცოტა ჩავაჩოჩოთ, არაფერი უჭირს.

ვასიკო. ხაით?

იზა. ფანჯრისკენ, ფანჯრისკენ, ყველაფერი მე უნ-  
და ვახვავლო!

ვასიკო. კი, ბატონო, ჩავაჩოჩოთ ეს ტახტი ფან-  
ჯრისკენ. აბა, მომეხმარე!

ვასიკო და იზა ტახტს აჩოჩებენ

რას მოგვცემს ეს?

ბაბუშლი (თავისი ბინიდან). აბა, საწოლი ოთახი-  
დან კარადა გამოიტანეთ!

ვასიკო. ვთქვათ, გამოვიტანეთ კარადა...  
ბაბუშლი. და კარადის ადგილას გილოტინა დადგით!

ვასიკო. რას ბრძანებთ, ქალბატონო ბაბუშლი, სა-  
წოლ ოთახში გილოტინას რა უნდა?

ბაბუშლი. თავის მოსაპურელად მაგაზე უკეთეს ად-  
გილს ვერ იპოვით!

თმამ (თავისი ბინიდან). არა, ოჯახში გილოტინა  
ნამდვილად არ გამოვიდა!

ამირანნი. მე შეუხებებით?

თმამ. თქვენ არა.

ვასიკო (თავისი ბინიდან). შენ ოჯახი თუ გავი-  
გია სავროლო?

თმამ. ბატონო?

ამირანნი. მე შეუხებებით?

თმამ. ხომ გიბოძრათ, თქვენ არ გეუბნებით-  
მეთქი!

ვასიკო. წარმოდგენა თუ გაქვთ ოჯახზე!

ამირანნი. მე მეგონა, მე შეუხებოვდი...

ვასიკო. მოლუა მწვერივით გოგო, გააშიშვლებს...

ამირანნი. აბა გოგო?

თმამ. მე შეკითხვებით?

ამირანნი. თქვენ არა.

ვასიკო. ტახტზე შეასკუპებს და ხატავს კაცო,  
ხატავს!

ამირანნი. გაშავებინეთ, ვინ ხატავს?

თმამ. ბატონო?

ამირანნი. თქვენ არ გეკითხებით.

თმამ. ღმერთო, რა ბნელია ეს ხალხი! რა ვუთ-  
ხრა ქორჯონის, ტიციანის, რუბენის? ისინიც ხომ ში-  
შველ ქალებს ხატავდნენ!

ვასიკო. ეგ დრო ისტორიას ჩაბარდა, ხალხმა  
დაგმო ეგ დრო!

ამირანნი. რომელი დრო?

თმამ. რას ჰქვია ისტორიას ჩაბარდა?!

ამირანნი. გაუთოში იყო?

თმამ. რა უნდა უფილიყო გაუთოში?

ამირანნი. რომელი დრო ჩაბარდა ისტორიას?

თმამ (ამირანს). აი, თქვენ მითხარით, ნუთუ  
შეშველი ქალებსაღამი ინტერესი გაუქრა კაცობრი-  
ობას?

იზა. ო, რა უხამსობაა!

ამირანნი. ვერ გეტყვით, ისტორიაში მოვიკოვლებ.

თმამ. ნუ გადამრიეთ. — შიშველი ქალები ის-  
ტორია?

ამირანნი. თუ ისტორია არ არის, მაშინ ამოვჭერი!  
ვასიკო. შენთან კამათისთვის მე სად მცალია, ძმომ,  
შარზე ხარ ნამდვილად!

თმამ (ამირანს). თქვენ კიდევ — უკვდავებოა..  
ვასიკო. რა, მოდი, ეს ტახტი ისევ უკან ჩავაჩო-  
ჩოთ.

ბაბუშლი (თავისი ბინიდან). მაგას გირჩევნიათ,  
ტორშელი კუთხეში გადაიტანოთ!

იზა. გაგივდით, ქალბატონო ბაბუშლი? ვასიკო, მაგ  
ტორშელს ხელი არ ახლო!

ბაბუშლი (ყვირის). გადაიტანეთ-მეთქი ეგ ტორ-  
შელი კუთხეში!

ვასიკო (ტორშელი კუთხეში გადააქვს). ასე?

ბაბუშლი. ჰო, მასე!

იზა (ყვირის). დამაჯლიცეს ნერვები ამ უფიცუე-





მა, ამ ბარბაროსებმა, დაანებეთ მაგ ტორშელს თავი. მე არ დავუშვებ ანარქიას ჩემი ოჯახის ინტერიერში! ნესტორნი. არ გადაგვაკლავს ამ ტორშელს. დადგით, ბოლოს და ბოლოს, სადმე და დამთავრეთ! პასიკო. არც მასეა, ბატონო ნესტორ, საქმე — ჩემი ცალი ამ შემთხვევაში მართალია: ეს ტორშელი ჩენი ოჯახისათვის, შეიძლება ითქვას, რელიქვიაა — სწორედ იმ დღეს შევიძინე, როცა მშობლები გარდამეცვალებნენ...

19. თომას ბინა  
ადელაიდა, ამირანი და თომა

ამირანნი. როგორ უყარებია მშობლები ბატონ ვასილს; გაიგეთ?!  
თომას. აბა, მე ვარ შვილი, გეკითხებით, მე ვარ შვილი-შეთქი?

ამირანნი. მე რა ვიცო... ალბათ...  
თომას. რამდენი ხანია, ჩემი საცოდავი მშობლების საფლავზე არ ვუფიქვარ...  
ამირანნი. ეხ, მეც არა ვთქვი... მშობლების საფლავზე ვინ დადის!

თომას. სამხარეულოში სხედან და მელოდებიან...  
ამირანნი. ვინ?  
თომას. მოხვრდათ ჩემი ლოდინი და მომაკითხეს...  
ამირანნი. ვინ მოაკითხა?

თომას. არა გჭრათ? წამოდი, გაჩენეთ. წამოდი!  
ამირანნი. სიამოვნებით წამოვიდოდი. მაგრამ ძალიან მეჭკარება, თანაც, მჭერა, როგორ არ მჭერა. კარგი შვილი რომ ხარ, იმიტომ მოაკითხეს ალბათ.

აბა, სხვას ვის აკითხავენ მკვდარი მშობლები? შვილი ვარო, შენ უნდა თქვა და კიდე ვასიკომაც, შემთხვევით ვასიკო შენი ძმა ხომ არ არის? მჭერა, როგორ არ მჭერა, რა ასეთი დაუჭერებელია ვითომ. ჰოდა, აღიი შადლობა, რადიოს უსათუოდ მოუხმინე, შენი ინტერვიუ არ გამოგჩრებს. ეტყობა, მოხვრდათ ლოდინი და მოაკითხეს გადი, აქაც უნო ალოდინებ. მე ნო გამაკითხებ, ნახვამდის, ნახვამდის... რას არ გაიგებს ციცი... წავალ. დნახავ, ჩემებზეა ხომ არ მომაკითხეს... აბა, კარგად იყავი... ეს ქალი იქმევა? თუ ეს უკვე გაითებ, ნახვამდის...  
გარბის.

აბელაიდა (შეწყვეტს ქსოვას, ცოტა ხნის ფიქრის მერე, ღიმილით) ვაჟის პარკში ბიჭებმა შადრენის წერაზე პინგ-პონგის ბურთი შეადგეს; წავალ ეტყობა იმ ბურთი და ათამაშებდა. მისი ხმა ახლაც ყურსმე მივივის: ჩამომსვით, ჩამომსვით, ჩამომიყვანეთო!

თომას. ვისი ხმა?  
აბელაიდა. ბურთის.  
განაგრძობს ქსოვას  
თომას (აჯერებს). ბურთის!  
აბელაიდა (შეწყვეტს ქსოვას, ღიმილით). ჩამომსვით, ჩამომსვით, ჩამომიყვანეთო!..  
განაგრძობს ქსოვას

II მ ო მ მ ე დ ე ბ ა

20. თომას ბინა  
ადელაიდა, თომას, თომას მშობლები  
თომას სამხარეულოში შედის  
დედა. ჩვენა ვართ, შვილო, შორიდან რომ გვხვდრავ.

თომას. კი მაგრამ...  
დედა. წელნაც შემოიხედე და ვერ გავიწყდება...  
თომას. როგორ ვერ გვიანთო...  
მამას. თომას ვახლავრეთ!  
თომას. ჩემი ახალი მისამართი როგორ გაიგეთ?  
მამას. დედაშენმა მოგვანო განარჩობა არ უნდა ვეთხრა?

თომას. დავიბენი უცებ. პალტოებს რატომ არ იხდით? გამარჯობათ, გამარჯობათ!  
მამას (იცინის). პალტოებს რატომ არ იხდითო! დედა (აღურსიანი საყვედურით). თომას, თომას!..  
მამას. კარგი ბინა მივიღია!  
თომას. მოგწონს?  
მამას. მოწონს რომელია, ძალიან მომწონს!  
თომას. სახელოვნობაც დამარჯდნენ.  
დედა. ვინ გუადა სტუმრად. ვის ელაპარაკობოდი ამდენ ხანს?

თომას. რადიოდან იყო...  
მამას. (აბავად). ვერ უფურებს — რადიოდან, იყოო!  
თომას (მამას სიგარეტს სთავაზობს). ხომ არ მოწყებ, კარგი „სოფლის“!  
მამას. რას ამბობ, პაპიროს მოვაკლევინებს თავს?!  
დედა. რატომ ზის, შვილო, ის ქალი ახე შიშველი?

თომას. რომელი ქალი, სად ხედავ ქალს?  
დედა. აგერ, ოთხნი, ტახტზე.  
თომას. აბა, ეგ მოდელია. ვხატავ და იმიტომ ზის ასე.

დედა. ჩაცმული არ შეიძლება დახატო?  
მამას (სიცილით) ჩაცმული ქალისთვის ფოტოგრაფი არსებობს. შენი შვილი კი მხატვარია. მიხვდი?  
დედა. შენ მაინც ნუ შეხედავ, შვილო.  
თომას. აბა, თუ არ შეხედე, როგორ დავხატო?  
დედა. ზღვაზე შიშველ ქალებს სურათს რომ უღებს, ისიც მხატვარია?

მამას. დიწყო მისებური!  
დედა. ზოგიერთი ქალი ანგელოზი გეგონება, არადა. შემოუშვებ სახლით თუ არა, დასკუდება სკამზე და ქსოვს. წუხელ სიხმარში შენთან გოგო რომ შემოფრინდა, აი, ის კი მომეწონა ნამდვილად!  
მამას. ვითომ ღვინის სასხებულად რომ მოვიდა.  
თომას. ჩემი სიხმარის ამბავი თქვენ საიდან იცით ასე დაწვრილებით?

მამას. ვსხედვართ და შენს სიხმარებს ვუფურებთ ხოლმე, ეგაა ჩენი ტელევიზორი! დედაშენი კი ტირინს...  
დედა. რა მაქვს სატირალი?!  
მამას. რა გატირებს, ქალი-შეთქი, უფუავრდები...  
დედა. იხე, სიხმარში ღვინო კორწილს ნიშნავს. აგერ ნახათ, ჩემმა შეღმა ცალი თუ არ შეირთოს!

თომას. ბოლომდე ნახეთ ის... გადაცემა?  
მამას. ვინ გაუტრებინა? გამოტოო, გვანია, მეზობლებს შევაწუხებთო.  
დედა. რა უნდოდა იმ რადიოს კაცს შენგან?  
თომას. ბინა რომ მივიღე, იმიტომ მოვიდა.  
დედა. ხომ არ გაიხილა ვინმემ?  
თომას. კარგი ერთი, რატომ უნდა ეჩივლა, რა მაქვს საჩიველიო!  
მამას. შენ გგონია, კარგია, არაფერი რომ არ გაქვს საჩიველიო?  
დედა. მაინც რა უთხარი, შვილო?



თქმა. ხადლობელი ვარ-მეთქი, სხვას რას ვიტყვო!

დედა. რამე ისეთი ხომ არ უთხარი?

თქმა. როგორი?

დედა. რა ვიცო... ისეთი...

თქმა. ნუ გეშინია.

დედა. ჟღერთობილდი, შვილო. მქსოველ ქალებში სიარულსაც თავი დაანებე.

თქმა. დედა, მომისმინე, ამ ქალს სახელმწიფო ფულს უხდის..

დედა. რაში უხდის ფულს, დედა? ნუ გადამრიცი გამოტუტუტებულხარ წოლა!

თქმა. ვინ გამოტუტუტებულა, რას ამბობს ეს ქალი სახელმწიფო სამსახურში დგას პირველად გეხსით თუ რა!

დედა. შენ მაინც ჟღერთობილდი, შვილო..

21. ესიკოს ბინა

ესიკო და იზა

პასნიკო. ღმერთო, გამახსენე, ღმერთო, გამახსენე!

იზა. რა დაგმართა, ვასიკო?

პასნიკო. ჩვენი სტუდარი ვიღაცას მაგონებს ძალიან.. იმდენად ნაცნობს, რომ როგორ გითხრა...

მეტი არ შეიძლება! როგორ გგონია, ვინ შეიძლება იყოს ეს კაცი?

იზა. მე რა ვიცი, მე რატომ შეკითხები?

პასნიკო. მაგაზე რომ ვფიქრობ, თუბრაზ ვხედავ. რატომღაც, ოღონდ, ძალიან ბუნდოვნად.. და ხავე-

შვები მოწყაეს ტაქსით.. და კულინებში ვსხედვართო.. მოკლედ, კოშმარია!

იზა. ეგ ხომ უკვე გამახსენე!

პასნიკო. ნუ გაგახსენე?

იზა. თუ შენ არა... უი, დავიბენი.

პასნიკო. სხვას ვის უნდა გაუხსენებინა?

იზა. მართკ მე და შენ ხომ არ დავდივართ, ვასიკო, თუბრაზი?

პასნიკო. მაგას გეკითხები, ქალო?

იზა. მაშინ ისე შეიძლება, რომ მივხვდეთ, რას მეკითხები.

პასნიკო. მაინც როგორ გკითხო სხვანაირად?

იზა. ჭერ ის მითხარი, თუბრაზ შენ რატომ მახსენებ?

პასნიკო. როგორ თუ შენ რატომ გახსენებ, რა უცნაურად ლაპარაკობ!

იზა. ჩემი მოკლე კუთით, თუბრაზ სხვას უნდა გაეხსენებინა ჩემთვის..

პასნიკო. მაინც ვის?

იზა. ის სხვა თითქოს შენა ხარ, მაგრამ თანაც ძალიან სხვაა — მაღალია, თმახუტუტაა. და, წარმოგიდგენია, მაინც შენა გგავს!

პასნიკო. ნუ გადამრთვ ახლა — მაღალი და თმახუტუტა კაცი შენ როგორ მეგვანება!

იზა. გგავს კი არა — უფრო მეტცი!

პასნიკო. რას ნიშნავს „უფრო მეტცი“?

იზა. გგავს კი არა — თითქოს ისა ხარ!.. მაგრამ... აბა, შემოხედე!.. თანაც არა!

პასნიკო (ღიმილით). იქნებ ჩვენი შეილები მამაც ის არის, სულელი, ის არის და თანაც არა!

იზა (მოულოდნელი სიმტკიცით). ვასიკო, იქნებ, ბოლოს და ბოლოს, გაგვერკვია. ვინ არის ჩვენი შეილების მამა!

პასნიკო. აბა, აბა, ნუ შეტოპე დაუკრფავში!

იზა. ჰოდა, გადამარჩინე, დამაკრფინე!

პასნიკო. რა დაგაკრფინო, ქალო, რა?

იზა. გამახსენე, ვინ არის ის კაცი..

22. ნესტორის ბინა

გუგული და კლარა

გუგული. გუ-გუ!

კლარა. ტია-ტია!

გუგული. გუ-გუ!

კლარა. ტია-ტია!

გუგული. „ტია-ტია“ ხომ ბუნდულის ენაა! მე კი გუგული ვარ!..

კლარა. ჩემო, პატარავ, „ტია-ტია“ იტალიურია!

გუგული. მაშ გავანდოთ საიდუმლო?

კლარა. საიდუმლო იმიტომ არსებობს ჩიტუნავ, რომ ვინმეს გაადლო!

გუგული. სამსახური მინდა დავიწყო! სახელმწიფო სამსახურში მინდა ჩავდე!

კლარა. ო, გრანდოზულია რამ მოგიანდომებია!

თითქმის შეუძლებელი!

გუგული. დიახ... შეკიცვდე მაქვს გადაწყვეტილი!

კლარა. მაინც ხად აპირებ სამსახურს, ჩიტუნავ?

გუგული (ბეჭკულად). ადელიადა მინდა გამოვიდე!

კლარა. ოჰო!

გუგული.. ვითომ ვერ შეგძლებ? დედა და დამე ვავარკივებ, მამიკოს დავარკინებ, „შარგალეებს“ დავაზაადებ..

გუგული. ადელიადა ვინ არის, ჩემო პაწაწავ?

კლარა. ადელიადა გველი!

გუგული. ესე იგი ადელიადა ხაბული ყოფილია!

გუგული. ხაბული რა შეაშა?

კლარა. ყოველთვის უნდოდა ჩემთვის მამიკოს წარბევა!

გუგული. ვთქვით და ჩიტუნას ბეჭკა შეუყვარდა!..

კლარა. ბეეე? ბეეე?

გუგული. დიახ, ბეეე!

კლარა. ძალიანაც კარგი! ბეეეკა საყვარელი ცხოველია!

გუგული. როგორ უნდა მოიქცეს ჩიტი?

კლარა. უნდა შეუჩინდეს ბეეეთან! რაღას უცდი, გუ-გუ! გუ-გუ!

გუგული. ტია-ტია იქ ხომ ადელიადაა!

კლარა. ადელიადა კი გველია!

გუგული. ბეეეკა მხატვარია!

კლარა. შენი მამიკო კი შეტრია!

მღერის ნაწყვეტს კარმენის არიიდან უყუბ შეწვეტს სიმღერას

— მე რომ ვთხოვდებოდი (გდაიკისკისებს)... მე რომ ვთხოვდებოდი (კისკისებს).

გუგული მოთმინებით უცლის, როდის დამთავრებს სიცილს კლარა

— რამდენი ხანია, ამდენი არ მიციანია. ცირკია, ნამდვილი ცირკი. შენ კიდევ აქა ხარ?

გუგული. აბა, ხად უნდა ვიყო?

კლარა. ხად ცხოვრობს შენი ბეეეკა?

გუგული. აჰეე, ჩვენი მეზობლა.

კლარა. მეგე რაღას უცდი? ყველაფერი მე უნდა გასწავლო? რისი გუგული ხარ! შეუჩინდი და მშვიდად მოიკალათე იმის ბუნდში. კულტურულად დავ

ლპარაკე, რამე ჰქვითებ, კაცებს საკმეღლებზე უფროს  
ლპარაკე, დავუშვით, კვრცხი თუ გიფარს-თქო.  
მოკლედ, მოიქციე ისე, როგორც შენს ოჯახს შეეფე-  
რება. არავის ათქმევინო, ასეთ ხახელოვან დედას რა  
ცნობა გუგული გამოსვლიათო.

გადიკისკიებს.  
— ცირკია, ნამდვილი ცირკია!  
ისკისკებს

— ბეკია რას მიქვია, მე ფსიქიატრი ვაგვაფიე,  
ფსიქიატრი მამიკო ხომ ფსიქიატრიაი

ისკისკებს  
— ო, რომ გამახხენდება... აღარ შემიძლია...

ისკისკებს  
— ცოლად შემიერთო, ცოლად! კაცის ამაზე მეტი  
გაგებია გაგიგია?!

ბუბუღი (თავისთვის). ბახული თურმე ადელია-  
დაა. ადელიადა თურმე გველია, თომა თურმე ბეკე-  
კაა, მამა თურმე შტერია, მე გუგული ვარ, დედიკო  
კარმინა... ცირკია, ნამდვილი ცირკია!  
ისკისკებს

ქლარბ (უცებ შეწყვეტს ისკისს). მოკლედ, წა-  
ვედიო ჩემი დრო ამოიწურდა მამიკო მომიკითხე! ჩვე-  
ნი საუბარელი, სულელი მამიკო გველია ბახული,  
გველი ტირილით ნუღარ მოიკლავთ თავს. მე არა-  
ფერი მიჭირს!

ბუბუღი (გაუბედავად). თბილები ხომ არ გამო-  
გვანათო!

ქლარბ (გადიკისკისკებს). ჰბილებიო! თბილები  
შენს ბეკიას ჩააცვი

ბუბუღი, გა-გუი  
ქლარბ, ტია-ტიაი  
ბუბუღი (ბედნიერ). ტია-ტიაი ტია-ტიაი ტია-ტიაი...

23. ვასიკოს ბინა  
ვასო და იზა

იზა. კიდევ კარგი. ჩემი ქმარი შინ არ არის. იც-  
ით. როგორი ეგვიანია რადან სტუმარი ბრძანდუ-  
ბით. ყველაფრის უფლება კი არ უნდა მისცეთ თავს  
ერთი საათია რაღაც სისულელებებს მერიჩინებით —  
თეატრიო. ბავშვებო, სიუვარულიო. ნუ დაგვიწუ-  
დებათ. მე ქმარი შეავს, ორი შვილის დედა ვარ, თქვენს  
წინაშეა ჩვეულებრივი თბილისელი დიასახლისი, რო-  
მელსაც თეატრთან მხოლოდ ის აკავშირებს, რადიო-  
სტეტიკლებს რომ უხმებს სამზარეულოში. და წვიმს...  
და თოვს... და ქარია... და სტუმრად არავინ მოდის...  
და ტელევიზორი ჩართულია... და გადამუდველიც არ  
რეკავს... და ჩვენს სამზარეულოში ერთი კედლი-  
დან შორედვე უკველთვის შვიდი ნაბიჯა და უცებ  
— კალქუტაში კაცი გაუცხლდაო, წარმოიდგინეთაო!  
მის ცოლს ვაფლის გამოცხობა ცოდნია და სტადი-  
ონზე ლატარიაში საეკრავი მანქანა „ნიგერი“ მო-  
უფიქრა... და მატარებლები დადიან და თვითმფრინავე-  
ბი დაფრინავენ და გეგები დაცურავენ და წვიმს...  
და თოვს... და ქარია... თქვენ კალქუტელი ხომ არა  
ხართ. შემთხვევით?

პასმ. არა, თბილისელი ვარ.  
იზა? 'ნეტავი კალქუტელი უფილიუვაით!

პასმ. რა შეიცვლებოდა ამით?

იზა. არაფერი.

პასმ. ნუთუ მართლა არაფერი ვახსენებ?

იზა. მისცა რა უნდა მახსოვდეს?

პასმ. ნუთუ ყველაფერი დაგვიწუდას-მეთქი!  
იზა, რატომ მიყვართ?  
პასმ. მაქვს აღბათ ამის უფლება?  
იზა. უფლება?  
პასმ. დიახ.  
იზა. რისი?  
პასმ. არც მატარებელი გახსოვს, მატარებელიც  
დაგვიწუდა?

იზა. მატარებელი (აკვირდება), შეუძლებელია-  
პასმ. დიახ, ეს მე ვარ! რა არის შეუძლებელი?

იზა. ღმერთო ჩემო...  
პასმ. ფანჯარასთან იდგებიო...  
იზა. თქვენ ვასო ხართ?

პასმ. მაღლობა ღმერთს!  
იზა. ოცდახუთი წლის წინ...  
პასმ. არა, ოცდახუთი წლის შერთ!

იზა. ეს სულერთია.  
პასმ. არ არის სულერთი.

იზა. კი, სულერთია...  
პასმ. სრულებით არ შეცვლილხარ!

იზა. შენც... უფაარავად. თქვენც ახალგაზრდულად  
გამოიყურებთ.

პასმ. არად, ორმოცდაათობნები წლისა ვარ.  
იზა. რას მეუბნებით? ზუსტად ვასიკოს ტოლი

უფილიხარო! მე გაცილებით ნაკლებს მოგცემდით.  
პასმ. გავადლო, ამას რა მნიშვნელობა აქვს. უფ-

არ სწორად — აღარა აქვს მნიშვნელობა.  
იზა. ახლა უცებ ჩემი ქმარი რომ შემოვიდეს, მომ-

კლავს ნამდვილად და მოსაკლავიც ვიქნები, რამდენი  
საქმე მაქვს, მე კი...

პასმ. დაიკადეთ, გთხოვთ!  
იზა. რისთვის დავიკადო, ყველაფერი გამახხენდა.

პასმ. რატომ უნდა მოგკლათ, რას ვაშავებთ —  
ვხსებვართ და ვლაპარაკობთ.

იზა. ეს ცოტაა?  
პასმ. ჩვენ ხომ რამდენი ხანია არ გვილაპარაკია...  
იზა. მითუმეტეს!

პასმ. მახსოვს — დაგინახეთ თუ არა...  
იზა (კარნახობს). შეგიფარდით!

პასმ. ლურჯი კაბა გეცვია...  
იზა. რას ამბობთ, მე ლურჯი კაბა ხატოდა არ  
შეონია!

პასმ. დიახ, დანახვისთანავე შემიფარდით!  
იზა. რა ვინდა ჩემგან, რა? რატომ არ ნამდვიტო

გასაქანს, რატომ არ დაშინებნებთ? არაფრის გახსენ-  
ება აღარ მინდა... გვიანია... მართალი ხართ, ლურჯი

კაბა მეცვა. თეთრი კამრით, ხომ?

პასმ. კამრია არ მახსოვს.  
იზა. კი, თეთრი კამრით და თეთრი მკამრინი სა-  
უფლოთო.

პასმ. ფანჯარაში იხედუბოდით და ილიმებოდით...  
იზა. მხარზე მუქი უავისფერი ჩანთა ხომ არ მქო-  
ნდა გადაიკლებული?

პასმ. უავისფერი ჩანთა?  
იზა. „შეიკიანი“!

პასმ. არა, არ მახსოვს...  
იზა. გორიდან ვბრუნდებოდი. ინსტიტუტიდან. იქ-

აურ თეატრში გამანაწილეს, ო, რა კარგი დრო იყო!  
პასმ. შეიძლება ითქვას, იმ დღეს დამთავრდა  
ჩემი ცხოვრება...

მზა. როდის „იმ დღეს“?  
პსსმ. თქვენ რომ დაგვარებთ... ხაერთოდ უვე-  
ლაფერო დაგვარებ...

მზა. მერე თავი რატომ არ მოიკალით?  
პსსმ. რა თქვით?  
მზა. აი, თავი რომ მოგვეკლათ, არც უნდა დაგა-  
ვლებოდით!

პსსმ. როგორ არა, დავაიბრე თავის მოკვლა, მაგ-  
რამ არც ახლ ედელიო უოფლია, როგორც შეგონა...  
იციო, რას ვფიქრობ ახლა?  
მზა. თუ გამოვიტყვებ?

პსსმ. არა, მე თვითონ ვეტყვი: რა იქნებოდა.  
მე და თქვენ ერთად რომ გვეცხოვრა, უფრო სწო-  
რად, ერთად გავვეგრძელებინა ცხოვრება-მეთქო...

მზა. რ ეს მართლაც საინტერესოა!  
პსსმ. თქვენ აღბათ თეატრს თავს დაანებებდით,  
მართკ ბავშვების გაზრდაზე იფიქრებდით, მე დღის  
ბოლოს დავბრუნდებოდი სამსახურიდან, თქვენ სად-  
ილს დამახვედრებდით, მერე ტელევიზორს მივუხმ-  
დებოდი, ანდა პანაშვილზე წავიდოდით...

მზა. (შეკვირვება). ღმერთო, ნუთუ ჩემი საშვე-  
ლი არ არსებობს!

პსსმ. რა დაგემართათ?  
მზა. არაფერი... განაგრძეთ.

პსსმ. სულ ეს არის.  
მზა. მეც ვიცი, რომ სულ ეს არის... ახლა რას  
აპირებთ?

პსსმ (ფიქრიანად). როდის დავბერდი, როდის  
გავიდა წლები?

მზა. მაშ, თქვენ ამტკიცებთ, რომ ჩემი ქმარი იუ-  
ავითი, არა?

პსსმ. არ ვიცი, როგორ გიპასუხოთ...  
მზა. მიპასუხეთ, როგორც პატიოსან ადამიანს  
გვადრება!

პსსმ. არა, მართკ ვიყავი, ახლაც, სხვათა შორის,  
თქვენც ქმარი ვარ!

მზა. გაჩუმდით! გაჩუმდით, გემუდარებით! წარმო-  
გიდგინათ, ბავშვებმა რომ გაიგონ, რას იფიქრებენ!  
იანაც, მამაზე გიუღებინა!

პსსმ. რომელ მამაზე?  
მზა. გაჩუმდით-მეთქი ვასიკოს შუე და მთვარე  
მთაზე ამოხდის. იძულებულია ყოველ ზაფხულს მი-  
მღები კომისიის თავმჯდომარე იყოს და სხვის შვი-  
ლებს მიხედოს, რათა თავისებს ზაფხულში ბიჭვინ-  
თა და ზამთარში ბაჭყრანი მინც არ მოაკლონ.  
არ ვანებავრებთ. ეს ჩვენი პრინციპია. გაკვირვება  
სკოლაა, სადაც ჩვენი შვილები, სხვისი შვილებივით,  
„ვოლდით“ კი არა, „ვიგულდით“ დადიან.

პსსმ. და მაინც მიუხედავად ყველაფრისა, როგ-  
ორც უკლებლად პატიოსანი ადამიანი, კატეგორიულად  
ვაცხადებ, რომ მათ ჩემს ვარდა სხვა მამა არ მყო-  
ლიათ და არც შეიძლება რომ მყოლოდათ...

24. თომას ბინა  
აღელვარდა, თომა, თომას მშობლები, გუგული

დემდა. როდემდის უნდა იყო, ახე, შვილო, არ მო-  
გებურდა სიმარტოვე? მაგათი აუღლა ზღის არ მოგ-  
ცემს (აღელვარდა ანიშნებს, რომელიც ქსოვს და  
ან ფიქრში იღიმება), შვილები მაინც არ ვინდა!

მამა. შეგონა შვილიშვილებს მოვეწერებოდი, რა-  
ობარკო წავიყვანდი. ესეც შენი შვილიშვილები...  
ზარი ირეკება, თომა კარს აღებს, კართან გუგული  
დგას; ფეხები ფლოსტებში წაუყრია, წინსაფარი აუ-  
ფარეხია, ხელში ქიკა უქონარავს, სამეზობლოდ მოსულა.  
გუგული. გამარჯობათ, მე თქვენი მეზობელი  
ვარ, გუგული!

მომამ. სასიამოვნოა, მობრძანდით.  
გუგული. რას ამბობთ, შემოსახველდალ მცლია?!

შემოდის  
მამა ხან გუგული, ხან კი იქართულ სამზარეუ-  
ლოს? მემბახის. კარგი სახელია არა?  
მომამ. დიახ... ორიგინალურია.

გუგული. ჩემი გაკეთებული კერძები უყვარს და  
ინიღობ. თქვენ გუგული დამიძახებთ, ჭერ ხომ ჩემი  
გაკეთებული კერძები არ გიგემითი თუმიცა, არც ეს  
არის ძნელი გამოახსენებელი — გვეწვიეთ სადი-  
ლად, აი, თუნდაც, დღეს!

მომამ. დიდი მადლობა...  
გუგული. მადლობა მერე იყოს.

მომამ. დაბრძანდით.  
გუგული. მე სამზარეულოში მიყვარს ქალმა.

მომამ. კი, ბატონო...  
გუგული. და დგომაც...

მომამ. წამობრძანდით სამზარეულოში.  
გუგული. და ტრიალიც კი, მართკ არ ყოფილ-

ხართ!  
მომამ. ეს ადელიადა!

გუგული. ვიცი, ვიცი. ამ ქალს სახელმწიფო ფულს  
უხდის, უფრო სწორად — ჰონორარს. სულ შიშ-  
ველ ქალებს არ ხატავდნენ ჭორკონე, ტიციანი და  
რუბენი!

მომამ. დიახ, მართალი ბრძანდებით.  
გუგული. და რემბრანდიც.

სამზარეულოში შედიან

— რომ აღარ მახსოვს, რისთვის მოვედი? განი-  
ტაკა მხატვრობაზე ლაპარაკმა. მხატვრობა ძალიან  
მიყვარს. მხატვრობაზე ვყოფილები. მაგრამ, სამწუხა-  
როდ, თვითონ ვერ ვხატავ, არც მამაჩემია ფილოსოფი-  
ა, არადა, ყველა ოჯახში ერთი ადელიადა და ერ-  
თი მხატვარი მაინც უნდა იყოს, თუ ვინდა, რომ  
სიმშვიდე და მარწმინა დაინადგუროს.

წამოდერებს ნაწყვეტს „კარმენის“ არიდან, მე-  
რე ლიბლით მოუბოდიშებს

— უკაცრავად, ხელოვნება თავს მაკარგვინებს...  
რად მიწოდება ნეტავი, ეს ჭიკა?

დემდა (თომას ჩუმად). ძმარი ენდომება...  
მომამ. ძმარი ხომ არ ვნებავთ?

გუგული, როგორ მიხვდით? სწორედ რომ ძმრის  
სახეგებლად მოვედი. (დალიბრისკისებს). როგორ უნ-  
და გაუკვირდეს ქალს, რომ მართკუნელა მხატვარს ძმა-  
რი სთხოვს! თუ, გაქვით, ნუ დამიქვით.

დემდა (თომას ჩუმად). ძმარი ლიტრიანშია, კარა-  
ლის თავზე.

თომა ძმრს ეძებს, გუგული სამზარეულოს ითვა-  
ლიერებს. რასაკვირველია, თომას მშობლებს ვერ ამ-  
ჩნევს. თომა ძმარს პოულობს.

მომამ. აა, ძმარიც!  
გუგული. რა იციო, რომ ძმარია?



თომას, აი, ზედ აწერია: „ღვინის ძმარიო“.  
 ბუბული. აბა, მართლა ძმარი უფლია, რა კარგია  
 თომას, მე თომა შევია.  
 ბუბული. ვიცო, თუ გინდათ, მაკოცეთ.  
 თომას (დაიბნევა). ბატონო?  
 ბუბული. არა, ჭერ ნე გაკოცებთ.

კოცნის  
 — ეს ძმრისთვის! ახლა თქვენი ჭკრია.  
 ლოყის მიუშვერს, თომა გაუბეღავდ კოცნის.  
 25. ბაბულის ბინა  
 ბაბული და ნესტორი  
 ბაბული. მაგრა არც შემარინს შერჩა ერთი დრო,  
 ბატონო ნესტორ!

ნესტორი. ბატონს ნუ შემაბიბო, ახლობლები ვართ,  
 ბოლოს და ბოლოს, ჩემი კლარას დობილი იყავით;  
 როგორც იტყვიან, თქვენც კლარას სუნი ავდიო!  
 ბაბული. დაბნე, იცეც „შანელია“?  
 ნესტორი. მაინც რა დემართა იმ ჩვენს შამარინს,  
 რა მოხდა ასეთით?

ბაბული. ცირკს იმანაც დაანება თავი!  
 ნესტორი. სამაგიეროდ, თანამდებობა მისცეს, კო-  
 მუნერატიული გარაუებია მაგის ზელშია!  
 ბაბული. ეგ კი გცოდნიათ, მაგრამ დარწმუნებუ-  
 ლი ვარ, ის არ გეცოდინებიათ, თქვენს შამარინს ცოლი  
 რომ ღალატობს! ადრეც ღალატობდა და სწორედ  
 მაგის ვაშო იყო, სამი კურდღელი რომ ამოყავდა ცი-  
 ლინდრიდან. ჩემს საცოდავ ქმარს კი არც ანაში  
 მქონდა ბედი — პატროსანი ცოლი შეხვდა!

ნესტორი. მართალია ბრძანდებით, უველაფერს ილ-  
 ბალი ჭრდება.  
 ბაბული. არ ვიკადრე, თორემ ექვს კურდღელს  
 ამოყავინებდი ჩემს ქმარს ცილინდრიდან, ექვს!  
 ექვსი რაა — მიეთ ღერმას!

ნესტორი. ჩემო ბაბული, მართალია, სამართლია-  
 ნად ხართ გაბრაზებული, მაგრამ ერთი; რამ მაინც  
 უნდა შეგინწნოთ მორიდებით — ცოლის ღალატი  
 სინამდვილეში არ არსებობს, ეგ მწერლების მოგო-  
 ნილია!

ბაბული. შეიძლება... არ გცდამათებით. ეტყობა, ეს  
 მართლაც, ერთადერთი შემთხვევაა და ამიტომაცაა  
 ალბათ, მთელმა ქვეყანამ რომ იცის და მათ შორის  
 თვითონ შამარინმაც, ანუ ამხანაგმა ვალიკომ.  
 ნესტორი. იცის? რას მეუბნებით? მერე?  
 ბაბული. კმაყოფილია და ამაყობს!

ნესტორი. როგორ თუ კმაყოფილია და ამაყობს?  
 ბაბული. თქვენ გგონიათ, მარტო ცირკშია სურ-  
 დლები?..

III მ ო ქ მ ე დ ე ბ ა

26. ვასიკოს ბინა  
 იზა და ვასო. შემდეგ ვასიკო  
 ვასიკო (შემოდის). შენ კიდევ აქა ხარ, კაცო?  
 რა გინდა, რას გვრჩი, რატომ არ დაგვანებებ თავს,  
 სიტუვა ვერ ამოგვიღია საკუთარ ოჯახში, გამოვივა?  
 იქნებ რა გვიინდა, რას ვაპირებთ ცოდ-ქმარი, იქნებ

ილი! გვიყვარს სადლის მერე, ჩვენც ხომ გავყო-  
 თინეს ერთი „მეკადრი საათი“!

ვასო. კი, ბატონო, როგორ გეკადრებთო  
 შეგიშალეთ ხელი..  
 ვასიკო. მართალია, სტუმარი ბრძანდებით...  
 ვასო. სტუმარი?

ვასიკო. ...მაგრამ მაინც გეტყვით, უწრდელბაში  
 ნუ ჩამომართმეთ და, ნამდვილად ხელს გეწოლით,  
 ბატონო! სხვას რომ უველაფერს თავი დავანებოთ, სად  
 გავინილა, შინ სტუმარი უადრეთ და მასპინძლებს  
 კი ენისოთ არადა, ასეთი ჩვეულება გვაქვს — სად-  
 ილის მერე უსათუოდ ერთი საათი მაინც უნდა წა-  
 თვლდნოთ. რა ვქნათ ახლა, როგორ მოვიქცეთ —  
 თქვენი ბატონი ტრადიცია დავარღვიოთ, დავივიწყოთ  
 ძველი ადგილ-წესები?

ვასო. დმერთო ნომკალი, რას ბრძანებთ, როგორ  
 გეკადრებთო! ჩემი გულისთვის ოდნავადაც კი არ შე-  
 წუხდეთ და არაფერი დაკლოთ. მე სრულებითაც  
 არ მეწყინება, მიზრძანდით, დაიძინეთ, გააგრძელე  
 ტრადიცია. ჩემი ამბავი ნუ გადარდებთ — ახალი გა-  
 ცოკოვლებული ვარ — „მეკადრი საათი“ რაში მჭირ-  
 დება? ანერ თქვენს კოლექციას დავათავლიერებ. სა-  
 კვირველია პირდაპირ, როდის მოასწარით ამდენი  
 რამის შეგროვება, რას არ ნახავს აქ კაცის თვალში!

ვასიკო. კი, კოლექცია ნამდვილად კარგი შექს!  
 ვასო. კი მაგრამ, მაინც როგორ მოახერხებთ?..  
 ვასიკო. აწ განხვეწებული დედაჩემის წყალობა  
 უველაფერი!

ვასო. როგორ, ამდენი რამ შემიკადრებოთ დაე-  
 ტყავთ?  
 ვასიკო. შემკვიდრებოთ კი არ დამიტოვა, სწორ  
 გჯაზე დამაყენა! ჩემი ჭიბი უნივერსიტეტის ეწოში  
 გადავადლო!

ვასო. სხვათა შორის, ჩემიც, მაგრამ...  
 ვასიკო. ებ, ჩემო კარგო, უნივერსიტეტის ეწო  
 თავებით კი არა, კოპებით არის ხავეს.  
 ვასო. რას იზამ, უველა დედას უნდა, მისი შვი-  
 ლი პროფესორი გამოვიდეს...  
 ვასიკო. ისე უველაფერმ ავიცხადეთ, როგორც  
 მე დედაჩემს ის ნატვრა ავუსტრულე!

ვასო. მე კი ვერ გავუმართლე საცოდავ დედა-  
 ჩემს...  
 ვასიკო (მღერის). ვივა აკადემია,  
 ვივა პროფესორე!..  
 ვასო. თქვენს კაბინეტში რომ „ვოლგა“ დგას,  
 შეიძლება ჩაგვდე?

ვასიკო. ჩაქევი, რა ვქნა, რადგან არ იწილი!  
 ვასო. გამადლობო.  
 გადის  
 ვასიკო (იზას). ახლა რა ვქნათ?  
 იზა. ახლა უნდა სასწრაფოდ დავეწვიო!

ვასიკო. რას ამბობ, ქალო, რა დამაწვენს ახლა  
 ლოგინში!  
 იზა. აბა, მოვატყუოთ ის პატროსანი კაცი?  
 ვასიკო. კი მაგრამ, როდის გვეძინა დღისით?  
 იზა. წაშო, წამოშევე, ძილი არაა აუცილებელი...  
 თითქმის ძილით გაკაყავს



27. თომას ბინა

თომა, თომას მშობლები, ადელიადა, გუგული

გუგული. ვიცი, რომ სხვებისთვის, თქვენც გუგული გეჩვენებოდათ დამაცადები? განა არა, შე თვითონაც მიყვარს, რატომ უნდა ეჩვენებოდეს ასეთ სიმშაბითურ ახალგაზრდა მზატვარს, ბუნების მეგობარს, გუგული? ანუ რატომ უნდა ვეჩვენებოდე შე!

თომას. რას ბრძანებთ, ვინ ვითხარათ, ტყუილიაი. გუგული. გული მეუბნება.

თომას. შე გუგული შეჩვენებია? ამას გეუბნებთ ბოლო? რა დამიშავა გუგულმა, რატომ უნდა შეჩვენებოდა?

გუგული. მეც ეგ მიყვარს სწორედ.

თომას. პირიქით... შე გუგული ძალიან მიყვარს! დიას, მიყვარს და თანაც ძალიან!

გუგული. გიყვართ? რას მეუბნებით?

თომას (ვატყუებით). ზავშვებაში სულ ტყუეში დაჯვარდით და ვყვიროდი: გუ-გუ! გუ-გუ! მამა პატარა ცეშეში მზახურობდა. ტყე სულ გუგულზე იყო ხანცხე. იქაურ მატარებელსაც „გუგული“ ერქვა! გუ-გუ! გუ-გუ!

გუგული. მამიკო, მამიკო!

ნესტორი (ბაბულის ბინიდან). რა იყო, შვილო?

გუგული. გესმის, რა კარგად მდგრიხ!

ნესტორი. ძველი რომაელები ამბობდნენ: „დე. სიკაბუკემ იმღეროს სიყვარულზე“!

ბაბული (აღტყუებით). ძველი რომაელებიც კარგი გუგულებიც ყოფილან!

გუგული. მამიკო, მამიკო, თომა სადილად დავაპატიე!

ნესტორი. ძალიან კარგად მოქცეულხარ. შე კი ქობულაძე ბაბულის ვთხოვ სადილად დავგვეწვიოს.

გუგული. აბა, გავფრინდები, თორემ ველარაფერს ვდღარ მოვასწრებ! თომა, თქვენ იტალიური იცით?

თომას. არა... რატომ მეიოთხებით?

გუგული. გინდა გასწავლოთ, ძალიან ადვილია!

თომას. რა ვიცი... თუკი ადვილია...

გუგული. აბა, თქვით — ტია!

თომას. ტია.

გუგული. კიდევ ერთხელ!

თომას. ტია.

გუგული. აბა, ახლა ერთად!

თომას. ტია-ტია!

გუგული. აი, ეგ არის იტალიური... მიფრინავს!

დედა. სად გაუშვი?

თომას. ხომ გაიგე, შეჩვენებია!

დედა. ინფანტურიც ესწავლებინა ბარზე.

მამას. კარგი ახლა, ყველაფერი ერთად მოინდომეთ!

დედა. ვინ იყო ეგ კარგი გოგო, შვილო?

მამას (ცოლს). შენც მოგეწონა ხომ?

დედა. გათხოვილი იქნება, ვინ გააჩერებდა ამდენ ხანს, ასეთ მეოქავებს, ასეთ ნასწავლებს...

თომას. არ არის გათხოვილი...

დედა. აბა, თავისი ფეხები მოსულა და ეგაი!

თომას. კაი ერთი...

დედა. სიზმარში ეგ იყო წუხელ. ღვინო რომ გთხოვა.

მამას. ხალხს რომ ჰკითხო, ტელევიზორში ტყუილებს აჩვენებენო...

თომას. ამან ღვინო კი არა, ძმარი მთხოვა.

მამას. დამარადა, ბიჭო, ამასობაში ის ღვინო! დედა. რა შევივა?

თომას. გუგულიო. ასე არ თქვა, აქ არ იყავით! დედა. გუგული კარგი სახელია, ძველებური.

მამას. ვისი შვილია, რა ოჯახიდანა?

თომას. მამა პროფესორია...

მამას. ოპო?

თომას. დედა არ ჰყავს.

მამას. არც ეგაა ცუდი...

28. ვასიკოს ბინა

ვასიკო, ვასო, იზა

ბნელა

ისმის ქალის საშინელი კვილი

შუქი იხტება.

ვასიკო. ვასო და იზა ერთ საწოლში წვიანან

იზა. მიშველეთ მიშველეთ!

ვასიკო (იღვიძებს). რა იყო, რა მოხდა, რა გაუვირებ?

იზა. შეხედე, შეხედე. ვინ წევს ჩვენს ლოგინში?

ვასიკო. აბა, შენახედე! ეს ვინ არის, ამას აქ რა უნდა?

ვასიკო. დამავიწყეთ, ძმაო, ჩემს საწოლში, რას მერჩით!

ვასიკო. რა?

იზა. ჩემს საწოლში!

ვასიკო. ესაა შენი საწოლი? მოგკლავ ჩემი ხელილი!

ვასიკო. გადამრევს ეს ხალხი. რატომ უნდა მომკლათ, რა დამიშავებია?

ვასიკო. რა დამიშავებიაო! ვერ უყურებთ ამას!

თავზედი, ხულიგანი!

იზა. ნარკოზანი!

ვასიკო. ადექი ახლავე. ვის ვეუბნები! ახლავე ადექი-შეთქი!

ვასიკო. რატომ უნდა ავდეგ, გამაგებინეთ, ამისხენით!

ვასიკო. ამისხენითო! გავგიჟებთ ნამდვილად!

იზა. აუხსენი ახლავე და ისიც უთხარი, ადგეს თორემ...

თორემ... მოკლედ, არ ვიცი რას ვუთხარ!

ვასიკო. არადა, რა საინტერესო სიზმარს ვხედავდი!

ვითომ თბილისის წღვაზე...

ვასიკო. რა დროს სიზმარია, შე ხანდილო შენა, შე ოკუპანტო შენა! ადექი ახლავე, ვის ვეუბნები!

ვასიკო. სხვათა შორის, თქვენც იქ იყავით!

ვასიკო. სად ვიყავით, სად?!  
ვასიკო. ნახეთ. რა მიიხრა — ოკუპანტო!

ვასიკო. ადექი-შეთქი!

იზა. დააცადე, მოგვიყვებს...

ვასიკო. როგორ თუ დავაცადო, რას ამბობ, გესმის?!

ვასიკო. ვითომ თბილისის წღვაზე დიდი სახალხო სერირობა იყო ვაგართული...

ვასიკო. სერირობა-მეირნობა არ ვიცი შე. ადექი ახლავე!

იზა. შე და ვასიკოც ვხეირნობდით?

ვასიკო. მთელი ქალაქი იქ იყო...

ვასიკო. კი მაგრამ, რატომ არის შენი ეს საწოლი, შენ იყავი?

ვასიკო. არა, შე არ მიყვლია...

ვასიკო. იქნებ ისიცაა თქვა, ეს ჩემი ცოლიაო!

პას. კ. ჩემი ცოლია!  
პას. ნ. მოკლავ, გამოშვით!  
პას. ვახკო, ნუ აწყვეტინებ რა!  
პას. ისეთი ორობტარაილი იყო, კარნავალი გე-  
გონებოდათ...  
პას. მე რა მეგონებოდა, შენ რა იცი, ხული-  
განო!

იზ. რა დაგეშართა, ვახკო, ბოლოს და ბოლოს, რა  
ზნეკმა გიკბინა? რამ გავაგიჟა ასე?  
პას. ბოლომდე ვიღრჩობი, ვეღარ ვლაპა-  
რავარ...  
იზ. მოლა, ძალიანაც კარგია, რომ ვერ ლაპარა-  
კობ. ასეთ ინტელიგენტ ადამიანს როგორ გავიწყდ-  
ება, რომ სიზმრის ნოყლის უფლებაც უყვალხა აქვს!

პას. ვითომ ზღის ფსკერზე ვიწვი, ვახკო კი  
ვიღაც წითელ ქოლგაზე ქალთან ერთად სიერობდა...  
იზ. ამა, ხეცე შენი! ამიტომ არ ალაპარაკებდი  
არა?  
პას. ი. ა. შეილებს გეფიცები, ტყუის, ტყუის  
ეგ უხვინდისო! მოდი ახლა და, ჩიწვინე ლოცვნი  
ასეთი უხედი და თავხედი!..

იზ. მე რას ვაკეთებდი, კალთბურთის ვთამაშობდი?  
პას. (დასოს). რა გინდა, შე გატლქელი, შენს  
სიზმარს ხომ არ უნდა გადამაყოლო?

პას. ...ვახკო გადმოიხარა, ფსკერზე ხელი მო-  
აფარა, მიპოვა, მაღლა ამიტაცა და იყვინა —  
ნახტო, ნახტო, რა ვიპოვე! მინდოდა გამეცნო რე-  
ზინა — „რა“ კი არა „ვიწი“-მეთქი, მაგრამ, რადგან  
მეცდარი ვიყავი, მომერადა. მახსოვს, ქალმა გულლი-  
ანად გადაიკისკისა და წითელი ქოლგა მხარზე დაიბ-  
წროდა.  
იზ. შემთხვევით იმ ქალის სახელი ხომ არ იცით?  
პას. (მოდე ახლა და გადაარჩინე ასეთი ბრძენი  
და ინტრიგანი! გადადი, ძმარ, ჩემი საწოლიდან,  
თორემ მილიციას გამოუძახებ!

პას. რამდენჯერ უნდა ვაგვიგორო, ეს ჩემი სა-  
წოლია-მეთქი! გამოუძახე მილიციას, რაღას უცდი!  
პას. (მომიტანე ტელეფონის აპარატი და გა-  
მოუძახებ!

პას. მე მოვიტანო? მევე?  
პას. (კარგია, მაშ იახს ვეითხოვ. ი. ა. შენ  
გვითხარო, რომელი დაჯრჩეთ აქ — შე, შენი კანო-  
ნიერი მეუღლე. თუ ეს, უპანიონ სუბიექტი, ანუ ხუ-  
ლიგანი!

იზ. (ღამობრცხვებს). პირზე საბანს წაიფარებს),  
ორივენი დარჩით.

პას. (ორივენი დაჯრჩეთ).

პას. (პაუზის მერე). სინამდვილეს კი გავდა? ის  
სიზმარი... ერთხელ მართლაც ვაპირებდი თავის დაბ-  
რჩობას. უფრო ზუსტად — თავის მოშორებას, ამ  
სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, მე ხომ აერსო-  
ბატითი უჩარბაჩარი თავი მქონდა! კონოში რომ  
შევიღოდი, თავი მოიჭერო, შეძახდნენ, ქუჩაში მავ-  
თულეს წამოვდებოდი ხოლმე და ნაპერწყლებს  
დაუტყვიებდი, სახლში ცოლი მეჩხუბებოდა, რად  
გინდა ამოდენა თავიო, შეილები დამცინოდნენ, ეგ  
თავი გვათხოვეო, სამტრედელ გამოგვადგებოო. სკო-  
ლაში მოწაფეები ჩიბუში ზაუაყებს მისვამდნენ, მე კი  
უყვლა მიუყარა, მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან  
დიდი თავი მქონდა — ცოლიც, შევიღებდი. მოწაფე-

ებიც. არადა, მეც ვგაჩნობდი, ყველასგან რომ გა-  
მოვარჩეოდი. ჩემი თავი მართლაც, კუნძულა ფერე-  
ბით მოხატულ აერსობას გავდა, ურუდ მოგვეყვ-  
ნავით სავსე, ვასკლამამდე გაბერილი, ძლიერად და  
შეუპოვრად რომ მიიწევს მაღლა, რათა იზუბუნოს  
ევერესტის თავზე, სამარას უდაბნოს მოკრაილებულ  
ცაშო, ანდა ვაკსიონის ღრუბლების ცვალებადი არ-  
ქიტექტურის სამყაროში. მართო მე ვიცდიდი, რომ  
თავი, ვაწით კი არა, სურვილებითა და ოცნებებით  
იყო გატენილი და ამიტომაც აჩაგრეხი და არხად  
არ ეტოვოდა, რადგან სურვილისთვის და ოცნებისთვის  
ყველაფერა ძალიან ვიწროა, როგორც ვაკცევაზე შე-  
ოცნებე ტუხალისათვის — რკინის ვისხიანი ხარქმე-  
ნი. ყველაფერი იტვება და ინახავს ნოკრაილებულ  
ცაშო, სიკვდილი თავი — ტელეფონის ნომრებს,  
ცოლის ფესხაქმლის ზოხას, ნიუტონის ზონოს, გა-  
ლილეოს „მანიც ბრუნავს“-ს, გალაკტონის „შე და  
ლაშე“. პანიპალის სპილენძი, საქმიედებს „ვერიას“-  
იოს გოგოებს, გამურაბის კანონებს, დღეს დღეისად  
დავიწყებულ, უსარგებლო სიტყვებს: „მობრძა-  
ნდობი“, „დეპრეზიონი“, „ინებეტი“, „გზადლობი“.  
„უკაცრავად“, რომელი ერთი ჩამოვთვლო, რომელი  
ერთი გავისხენო! რა სასაცილოა არა?

იციინან  
პას. (ტუტუტო, თავში ნარტო ციფრებს ინა-  
ხავენ. მაგალითად: სამს ვერო, ერთს ვინახავთ —  
არ გაგოგონათ?)

იზ. (სიცილით). ჩვენი სტუდია პოეტი ყოფილა!  
პას. (სიცილით). „ჩვენ ორნი ვართ ჭვეყანაზე,  
შე და ღამე, შე და ღამე...“

პას. (კი, გაუპოვებო ყოფილა!  
პას. და ერთ დღეს ვიგრძენი, რომ მეტი აღარ  
შემეძლო, კისერი მტკიოდა, მხრები ჩამოწყვეტაზე  
მქონდა, დღის დღე უფრო და უფრო მჭიდრდა  
ამოდენა თვით ტარება. შტერო, გადააგდე და მოი-  
შორე ეგ ილიოტური თავიო, მეჩხუბებოდა ცოლი...

იზ. უიშე!  
პას. (ი. ა. მოხდა?  
იზ. ეს სიტყვები მეცნო რატომღაც ძალიან...  
პას. (ი. ა. რადიოში მოისმენდი!  
იზ. ...თითქოს მე მეტყვას!...  
პას. (ი. ა. ხომ გითხარი, რადიოში მოისმენდი-  
მეთქი!

იზ. ალბათ, ალბათ... (იგრძობს) შტერო, გადა-  
აგდე და მოშორე ეგ ილიოტური თავი...  
პას. ყველა შენ დაკვირის, ყველას თვალში  
ეჩხირები, ასე მასწავლებლად მოკვდები, არაგინ  
პროფესორობას არ მოკცებს, ვის რად უნდა თავიანი  
პროფესორიო...

იზ. (იიკორებს, თითქოს რაღაცას იხსენებს).  
ვის რად უნდა თავიანი პროფესორი...  
პას. (ი. ა. მეც გადაწყვეტიტ მომეშორებინა ეს  
ჩემი გამაწამებელი თავი, როგორც იტყვიან — ზე-  
დმეტი ტვიტო. ამიტომაც გავეშარეთ თბილისის ზღვი-  
სკენ...

პას. (ი. ა. ხომ გითხარი, ტუტუტო ხარ-მეთქი, მიგე-  
ცა მენავისთვის მანეთი და ის წაიღებდა!  
პას. მანეთი კი არა, თუმბიანა ვაძლიე, არ ქნა.  
ქვა ააგლო და თავი შეუშვარა.  
პას. (ი. ა. მოირტყა?

პსმ. არა, მე მომხვედა იმას ნორმალური თავი ჰქონდა და აცდა.

პსნიმ. აი, ხომ ხედავ?

პსმ. ოცი წელია მენაკვედ ვმუშაობ, ებეთი რან არ მინახავს!

პსნიმ. სწორე უთქვამს, რას ერჩი!

პსმ. პოლა, წავიდე თბილისის წღავაზე. შთიღი ერთი კვირა ვიძირებოდა...

პსნიმ. ერთი კვირა რა ამბავია, შე კაცო?

პსმ. აეროსტატის ჩაძირვა ადვილი გგონია?

პსნიმ. პაერი უნდა გამოგვეშვა.

პსმ. არ იყო შიგ პაერი, ხომ გითხარით!

პსნიმ. მაშინ ნიუტონი და სხილოები გამოგვეშვა იქიდან!

პსმ. პოლა, ასე ნელ-ნელა, თანდათანობით, წვა-ლებ-წვალებით ვეშვებოდი ფსკრისკენ...

პსნიმ. (მოულოდნელი გატაცებით). მე წყალში ვიყავი, თავი კი წვეთი, ტალღებზე ტიპტიპებდა. შთიღი კვირა, წარმოგიდგენიათ! ერთი-ორჯერ ისე მომ-შვიდა, კინაღამ გადავიფიქრე თავის მოკლეა.

მზა. რას ამბობ, ვახიო, შენ რა შუაში ხარ?

პსნიმ. მართლაც, მე რა შუაში ვარ?.. შეიძლე-ბა, დამეხიზმრა...

მზა. კი მაგრამ, შენ ხომ ნავით ხეირნობდი?

პსნიმ. იზა, გეფიცები, მიგონებს რადაცა!

პსმ. ...მერე თავისით დაიჩუტა თითქოს... ნაპირზე რომ გამომათრებს...

პსნიმ. (მოულოდნელი გატაცებით) — ახალგა-რცხილი ნოხივით დავმომიღი... (გამოერკვევა) ...მოკლედ, ეს ამბავი ნამდვილად არ მომწონს!

პსმ. შენ გგონია, მე გულზე შეხატება?

მზა. წარმოგიდგენიათ — ადამიანი ერთი კვირა იძირებოდა და არავინ არ გამოინდა ისეთი, ბუტე-რბარდი მაინც მოეტანა მისთვის!

პსმ. თავი კი დამიპატარავდა, მაგრამ ვიგრძენი, მე მე აღარ ვიყავი!

მზა. შენ შენ აღარ იყავ?

პსნიმ. პო, მე მე აღარ ვიყავი...

მზა. უი, რა ხაინტერესია!

პსნიმ. აბა, ჩემო სტუმარო, ვაბერე ენ შენი აეროსტატი და აუხვი აქედან!

პსმ. უკაცრავად შენთან, არაფერი შეგეშალოს! შენ აუხვი, თუ კარგია!

მზა. კარგით, გეყოფათ! ვერ გამიგია, რა გაჩხუ-ბებთ, რა ვაქვთ გასაუფო!

პსნიმ. არ დამთავრდა ეს ოხერი „მკვდარი სა-თი“ ქალო?

მზა. რა უჯირს, ნახევარი საათიც რომ მოკვლით. დაშალება ვითომ რაზე. მომენატრა საზოგადოებაში ყოფნა და საუბარი...

29. თომას ბინა.

თომა. ადელიდა, თომას მშობლები:

დედა. მიხედე შენს თავს, დედა გენაცვალოს, დროა უკვე. ჩვენ აღარ მოვალთ შენთან, ამით დამ-თავრდა ჩვენი სტუმრობა.

თომას. ერთხელ გამოშვება რა იყო ვითომ?

მამა. ერთხელ რომ გამოვიშვებ, არ გაცივრს?

თომას. დედა, ერთი რამე მინდა კეთილ, ოღონდ, არ გაგაცივრებ.

დედა. მკითხე, შვილო, შე აწი რაღა უნდა გამო-კვირდეს!

თომას. მე რომ დავიბადე, თავი თუ მქონდა? დედა. თავი?... რა ვიცო... (ქმარს მიუბრუნდება).

როგორ გახსოვს, ბიჭს თავი ჰქონდა თუ არა? მამა. მე რა ვიცო!.. ვინ აქცევს მაშინ მაგას ყუ-რადღებებს, ბავშვი რომ იბადება, თავს კი არა, სხვა რამეს უყურებენ!

დედა. რატომ მეკითხები, დედა, რა მოხდა ასეთი?

თომას. არაფერი, ისე...

დედა. ხომ არ დაგვიარგავს?

თომას. არა, მაგრამ...

მამა. როდის მერე დაიწყე ამაზე ფიქრი?

დედა.. თავს ვაფრთხილებოდა უნდა, დედა!..

თომას. ისე ვთქვი-მეთქი!

დედა. ბევრი სახელოვანი ადამიანი წაუხდენია თავს...

მამა. (სიცოცხლი). სირაქლემა ტყუილად კი არ ზალავს თავს ხილაში! შენ გგონია, მართლა ხულე-ლია? უკაცრავად შენთან! იცხის, რაც უნდა დამაშლოს! ამიტომაც, ჩიტბში ყველაზე მეტად სირაქლემა მი-ყვარს. ყოველ შემთხვევაში, პატავს ვცემ!

დედა. იმიტომ, რომ შთიღი სიცოცხლე თავი გქონ-და დამაშლოდი, ოღონდ ხილაში კი არა...

მამა. აბა, სად?

დედა. არ მათქმევინო!

მამა. თქვი, რას უყურებ!

დედა. შენთვის არ მცალია ჯერ. მერე გეტყვი. (თომას მიუბრუნდება) დამიჭერე, შვილო, შერთე ეს შენი მეზობელი გოგო, ოქპი ეყვარება მაგას, სა-ხეზე აწიარა.

მამა. (ულვაშზე გადაისევს ხელს). ერთი მე ვიყო შენს ადგილას!..

დედა. ტრაბახი, იცოცხლე, შენი მოგონილი!

მამა. ეგევ ჩემისთანა გამოვიდეს, თანახმა ვარ!

დედა. შენ კი ხარ თანახმა, მაგრამ ბავშვს აღარ ეკითხები?

მამა. აქ მაინც მწუ მერხუბები, ადამიანო!

დედა უი, მომიკვდეს თავი! შვილო, სადილად რომ ხარ დამატებული, ხომ არ დაგვიწყდა?

თომას. აი, სწორედ მაგას ვფიქრობ, წავიდე თუ არა...

მამა. რას ჰქვია, წახვიდე თუ არა! უნდა წახვიდე უსათუოდ. სირცხვილია, მეზობლები არიან. ოღონდ ტანსაცმლის გამოცვლა არ დაგვიწყდა.

თომას. ამ ტანსაცმელს რას უყუნებთ ვითომ?

მამა. ვითომ კარგია?

თომას. რა ვიცო, ქინხი ესაა და სვიტრი!

მამა. ახლა ასეთი მოდაა?

თომას. კი, ასეთი მოდაა.

მამა. კარგი მოდა გქონიათ, დაგაშენდათ ცხვირი!

დედა. კაცო, დაანებე თავი, შენზე მეტი კი ეხმის მაგ საქმეში.

მამა. რაღაც ეტვი მეპარება... სხვათა შორის, მე მდიდარი არ ვყოფილვარ, მაგრამ ყოველთვის კოხ-ტად მეტე.

დედა. მოკლედ, სამაგალითო გყავხარ, სამაგალი-თო!

მამა. შვილო მამით უნდა ამყობდეს!

დედა. გააქირეთ თქვენი სიამაყით საქმე! რას იუღით სიამაყით — პურს თუ კვერცხს?



მამბ. მართალი ხარ, სიამაყით ვერაფერს იყიდი, მაგრამ, სამაგიეროდ, ვერც სიამაყეს იყიდი ვერაფრით, ქვეყანა რომც შეაწრაფალო. ახა, სცადე და იყიდე სიამაყე! ამაყი უნდა იყო, ამაყი აი, მე, სადაც ახლა ვარ, არავის ვუსურვებ: იქ ყოფნას, კი არ გამოხსულელღებულვარ ჩერ, მაგრამ იქაც ამაყი ვარ — სხეულებით, საფლავზე კი არ მასკლინბავენ!

გაბრაზებული მიღის

თომბ (გაუბედავად). მამა...

დედა. ეგ აღარ დაბრუნდება... მამაშენი ამაყი რომ იყო, იმითკმ მიყვარდა თავზე მტად. მაგრამ სიამაყე პატარა კაცისთვის არ არის მოგონილი. ღმერთი პატარა კაცის გაუბედურებას თუ მოინდომებს — სიამაყეს აჩუქებს. მამაშენა თავისი სიამაყით აქ ქვეყნად ჩემს სიყვარულის მტტი ვერაფერი მოიპოვა. მისი ამხანაგები დიდი კაცები გახდნენ, ის კი... მოდა უფროხლდი, შვილო, შენ მაინც იცხოვერ კარგად. მაგრამ, რომ აღარ ვიცი, რას ჰქვია კარგად ცხოვრება? ნამდვილად დავიბენი.

კარისავენი გემართება

თომბ (დაედუნება). დედა, სად მიდიხარ?

დედა. წავალ. დავეწევო, ცოლო.

თომბ. დაცა!

დედა (შეჩერდება, ლოყაზე მიეფერება). მოდი, მიაფუროთხ ეშვას და შენც დაქეპი, შვილო, პრეზიდენტში!

თომბ. სააად?

დედა (ახლა უკვე ძალიან მტკიცედ). პრეზიდენტში!

თომბ. შენ რა იცი, რა არის პრეზიდენტში?

დედა. ვიცი ალბათ...

თომბ. ვინ გითხრა, ვინ გასწავლა?

დედა. დედის გაულმა!

თომბ. ის მაინც მოთხარი, რა მინდა პრეზიდენტში,

იქ რა უნდა გააკეთო?

დედა. რა ვიცი... უარს ეტყვი ვინმეს ბინაზე, საბოტენ ნაკეთზე, საკურზე, ერთდროულ დაზმარებაზე; რაზედაც გინდა უთხარი უარი, ოღონდ, ერთხელ მაინც იარტენი, რომ შენც კაცი ხარ, ადამიანი და, რაც მოვაგარა — ნამდვილი მხატვარი!

თომბ. რას ამბობ, დედა, როდის ისწავლე ასეთი ლაპარაკი?

დედა. რა ქენა, შვილო. მე სიამაყის მეშინია ძალიან... შეირთე ცოლი, აიშენე გარეგი, დაქეპი პრეზიდენტში და სიამაყეც თავისით გაქრება. დროა... (მიღის).

თომბ (ფიქრიანად). დროა...

ადელაიდა (შეწყვეტს ქსოვას, ცოტა ხნის ფიქრის მერე, დიმილით). ის კი მდგროდა და მდგროდა, მდგროდა და მდგროდა...

განაგრძობს ქსოვას

30. ვასიკოს ბინა  
იხა ვასიკო და ვასო  
იხა ყურნალს ათვლიერებს,  
ვასო და ვასიკო კადრას თამაშობენ

პასნიკო. კიშ!

პასნიკო. შამათია, ხომ იცი!

პასნიკო. მე კი ვიცი, მაგრამ შენც მინდა გაიგო!

პასნიკო. ბოლოს და ბოლოს, ხომ დარწმუნდი რომ

თამაში არ ვიცი!

პასნიკო. არც მე ვარ ფიქერი!

იხა (ყურნალს გვერდზე გადადებს). იცი, ვასო, მე ბევრი ვიფიქრე და იმ დასკვნამდე მივიღე, რომ ეტყობა, შენ ჩემი პირველი ქმარი იყავი! ვასიკო, ჩვენ სტუმარი ჩემი პირველი ქმარი აღმოჩნდა! ჩემო-ართვით ერთმანეთს ხელი! ყველაფერი ვამახსენდა, ყველაფერი!

პასნიკო. ხულელო, რა გაგახსენდა მაინც?

პასნიკო. ძალიან გთხოვთ, ჩემს ცოლს წადილობიანად ელაპარაკო!

პასნიკო. კარგი ერთი, თუ ძმა ხარ! მომიხმინე, იხა, რა გაგახსენა მაინც ამ გროსმიანტერმა?

იხა. ნავალითად, გამახსენდა თეატრი... ჩემი ხელით ვხოცავდი შეილებს! ღმერთო, რა დიდებული წუთები იყო! განა შეიძლება ამავე მტტი ბენდიერება!

პასნიკო. მტტი, მტტი არაფერი გაუხსენებია?

იხა. მტტი? მტტი, მე მაგონ, არაფერი...

პასნიკო. და შენც ამის საფუძველზე, ბევრი ფიქრის მერე, დააკენი, ეს ტბტუცი ჩემი პირველი ქმარიაო?

იხა. დიხა, ამის საფუძველზე დავაკენი!

პასნიკო. რომ გეუბნები სულელი ხარ, ბევრი ფიქრი შენზე ცუდად მოქმედებს-მეთქი — გწყენს ვერ უნდა მიხვდე, მაგ მონაცემებით ეს კაცი შენი ქმარი კი არა — მოწარდ მაყურებელთა თეატრის აღმინსტრატორი რომ გამოდის?

იხა. აღმინსტრატორი?

პასნიკო. თანაც, ამ ჩვენმა ვასტუმარმა ისეთი რა გაგახსენა, რომ სხვა ყველაფერი დაგვიწყდა?

პასნიკო. იხა, გატუეხს, მე მოწარდ მაყურებელთა თეატრის აღმინსტრატორი არახოდეს ვუოფილვარ!

იხა. მეჩა, როგორ არა მეჩა...

პასნიკო. ის მაინც როგორ დაგვიწყდა, ხაკვირველია ღმერთმანი, ის მაინც როგორ ამოგვიარდა თავიდან, შენს სიცოცხლეში მხოლოდ ერთხელ რომ გათხოვიდი და თუნდაც მხოლოდ ამის გამო, არ შეიძლება გუოლოდა პირველი და მეორე ქმარი. თვალადაგვიწყდა, შე კი ადამიანო?

პასნიკო. იხა, ხომ ხედავ, ისევ ტყუილს, ისევ ცრუობს, ისევ თვალთმაქცობს. ხომ გაიგე, რა გითხრა — ერთხელ გათხოვიდი მხოლოდო! მე მაგონი, ყველაფერი ნათელია.

იხა. კი, ყველაფერი ნათელია...

პასნიკო. შენ მაგას ვამბობ სწორედ!

იხა. მაგრამ იმ ფაქტს რა ვუყოთ, რა მოვუხერხობთ, რომ მე მეორედ არ გათხოვილვარ!

პასნიკო. რა?

იხა. ასე არ არის, ვასიკო?

პასნიკო. რა თქმა უნდა, ახე! სხვათა შორის, ამის ოფიციალური დოკუმენტაციაც არსებობს.

პასნიკო. ვერაფერი გამოიგა...

იხა. რა ქენა, ვასო, რამე იცეპით, ძალიან მწყინს. ასე ცოტა ხანს რომ იყავით ჩემი ქმარი!

პასნიკო. მაშ, ეს კაცი ვილაა?

იხა. ვინ კაცი?

პასნიკო. აი, ეს დიხიანი, დაგვაჭული, მელოტი კაცი. ვასიკოზე გეუბნები, ვასიკოზე!

იხა. ეს კი... ვასიკო, შენ რა გქვია?

პასნიკო. ვასიკო.

იხა. თქვენ რადა გქვიათ, ვასო?

პასმ. რა მკვია და ვასო  
იზბ. უიმე!

31. ნესტორის ბინა

ნესტორი, გუგული, ბაბული, თომა, ამირანი

ნესტორი. მოდა, იმას ვამბობდი, ოჯახი აუცილებ-  
ბელა-მეთქი. ზი, ჩემი კლარა! ო, რა დიასახლისი  
იყო! მორიდებისა და ნორკაძეების ნიმუში გახლ-  
დით. ზოგარი გათენიისას ისე შემოპარებოდა ხო-  
ლმე შინ, ვერც კი ვაგვიგებდი. თითის წვერზეზე და-  
დიოდა, ნესტორი არ ვაჯავღებოო. და მაინც შემთხ-  
ვევით თუ გააქვდივობოდა და ვკითხავდი, სად იყა-  
ვი, ჩემო ჩიტუნია-მეთქი, ჩიტუნისა ვეძახდი, ჩუ  
მამიკო, მიპასუხებდა ჩურჩულით, მეზობლები არ  
შეგეწუხობთო. რა კარგად ვცხოვრობდით, რა ბედნი-  
ერი ვიყავი. მამიკოს მეძახდა.

ბაბული. საწყალი კლარა, როგორ უყვარდა კინო.  
სულ კინოში ვისხდებით...

ნესტორი. რას ამბობთ, ქალბატონო ბაბული.  
კლარას კინოში სასიარულოდ სად ეცალა — სულ  
მღეროდა და მღეროდა! ასე სიმღერ-სიმღერით გა-  
მიფრინდა, გაშეპარა, მშობიარობას გადასცვა. რა ზარ-  
ზეშით დავკარაქეთ: შაქრამ, კონსერვატორიამ.  
ფლდარძობიამ, მუსიკალური სასწავლებლებით. ვარ-  
დები, მიხაკები, ვუნდერკინდები. არც ისე პაჭარა  
ნეკროლოგი „თბილისში“, ღმერთო! ადამიანი ერთ-  
ბედ უნდა იზადებოდეს და რამდენჯერმე უნდა  
კვდებოდეს!

ბაბული. განსაკუთრებით კლარასთან ადამიანი  
ნესტორი. გმადლობთ, ჩემო ბაბული...

ბაბული. როგორი გემრიელი იყო ყველაფერი. ეს  
რა ჩინებული დიასახლისი ყოფილა ჩვენი გუგული!  
ნესტორი. კი, ასეთი ყოჩაღი ჯოგო მყავს.

ბუბული. თომა, უყავს ხომ არ დააყოლებდით?  
თომამ. არა, გმადლობთ.

ამირანი. აი, მე კი სიამოვნებით მივირთმევდი  
უყავს.

ბუბული. ახლავე! არავის მოგერიდოთ. ეს ჩემთვის  
მართლაც, სიამოვნებაა!

ამირანი. ინტერვიუსთვის შემოვედი და ასეთ მშვე-  
ნიერ სუფრაზე კი აღმოვჩნდი.

ბაბული. სიღერდს უვარებისხართ!  
ამირანი. არ მყავს სიღერდი.

ბაბული. ისე იგი, ნამდვილად უვარებისხართ!  
ამირანი. ბატონო ნესტორ, იქნებ გვესარგებლა  
შემთხვევით და პარადელურად ჩვენი საუბარი ფი-  
რზეც ჩაგვეწერა?

ნესტორი. კი, ბატონო, მზად ვარ თქვენი სამსა-  
ხურისათვის.

ამირანი. უთხარით ჩვენს რადიოშენენელებს, ან  
სახლში როდის გადმოვხვედით?

ნესტორი. იქნება ასე დაახლოებით ორი თვე.

ამირანი. მანამდე სად ცხოვრობდით?

ნესტორი. შავს ნულა გამახსენებთ!

ამირანი. ამას ამოვკრა.

ნესტორი. თქვენი ნებაა.

ამირანი. კმაყოფილი ხართ თუ არა ახალი ბინით?  
ნესტორი. ძალიან!

ამირანი. მიკროფონში!

ნესტორი, როგორც იტყვიან. ახი კაცი თავისუფ-

ლად დაქვება!

ამირანი. თქვენს მეუღლეს ალბათ ყველაფერი

შეტად სამწარეულო გაუხარდა!

ნესტორი. მე მეუღლე არა მყავს, ემაწვილი!

ამირანი. ამას ამოვკრა.

ნესტორი. ...მაგრამ მისი ოთახი ისევე მოვაწყვე,  
როგორც მის სიცოცხლეში, ძველ ბინაში იყო... ისე,  
რა თქმა უნდა, ამ ბინას სამწარეულოცა აქვს და ახ-  
ანადა.

ამირანი. ცხელი წყალი მოთქრიალებს...

ნესტორი. ცხელი წყალი ხერთოდ არ მოდის.

ამირანი. ამას ამოვკრა.

ნესტორი. ე, როგორი დიასახლისი იყო საწყალი,  
მთელი ღღერ მღეროდა და მღეროდა.. კლარაზე მო-  
გახსენებთ, ჩემს მეუღლესზე.

ბუბული. მამიკო, იცი, დედოკო იყო დღეს აქ!

ნესტორი. რას მეუბნებით?

ამირანი. ვაიმე!

ნესტორი. რა დაგემართათ?

ამირანი. გარდაცვლილი?

ნესტორი. სულ დედაპარაკება თავის დედიკო!

ფიქრში. არადა, არახოდეს თვალთ არ უნახავს.

ამირანი. ვინ?

ნესტორი. დედიკო.

ამირანი. რატომ?

ნესტორი. ეგ...

ამირანი. ახლა სამწარეულოში ხომ არა წიხ?

ნესტორი. ვინ?

ამირანი. თქვენი მეუღლე...

ნესტორი. ემაწვილი?!

ამირანი. მპატივით... დავიბენი...

ნესტორი. კლარა და სამწარეულოში?

ბაბული. შემძლია ხატზე დავიფიქრო. რომ კლა-  
რას თავის სიცოცხლეში ერთხელაც კი არ შეუდგამს  
ფეხი სამწარეულოში!

ნესტორი. სულ მღეროდა და მღეროდა...

ბაბული. ახლა სადა არიან ასეთი დიასახლისები..

ნესტორი. კი, ძალიან შეიცვალა ხალხი...

ბუბული. აი, რადიოს კორესპონდენტს ეცოდინე-  
ბა, კალკუტაში მართლა გაცოცხლებულა კაცი თუ  
მორიგი უკრია?

ნესტორი. თავიანი თუ უთავო?

ბუბული. არ ვიცი.

ამირანი. კარლო?

ნესტორი. თომა, არც თქვენ გაგიგიათ ეს ამბა-  
ვი?

ბუბული. თომამ ჩვენთან მოიწყინა..

თომამ. არა, რას ბრძანებთ?!

ნესტორი. რომელი კარლო?

ამირანი. არის ერთი ბერძენი იოგი.

ნესტორი. მერე კალკუტაში რა უნდოდა?

ამირანი. მოგწაურობდა ალბათ...

ბუბული. და მატარებელში გაცოცხლდა?!

ამირანი. ეგ არაფერი! ეგ ჩვეულებრივი ამბავია.

თქვენ ის მიიხარით, ნუთუ ჩვენი გარდაცვლების ამბავი  
მართლა დაღებითად გადაწყდა?

ნესტორი. ეგ მე მკითხეთ! თვითონ ამბავმა ვა-  
ლიკომ დამირეკა საკუთარი ხმით!

ამირანი. ვაშა!



ბაბული. დედა ენაცვალოს, ბენიტოს როგორ გა-  
 უხარდება!  
 ნესტორი. მეგობრებო, მეგობრებო, მოდით, თო-  
 მაც შევიყვანოთ ჩვენს ახალ კოოპერატივში!  
 ბაბული. უი, რა კარგი იდეაა!  
 ამირანი. ხალამი ჩვენი კოოპერატივის ახალ წევრს!  
 თომას ხელს ართმეეს!  
 თომას. კი, მაგრამ...  
 ბაბული. თომა, სულითა და გულით გილოცავთ  
 წარმატებას!  
 ამირანი. მეც გილოცავ, ძმად!  
 ბაბული. არა, არა მჭერა, რომ გარაუბრი გვექნება!  
 ბაბული. მე კი, რადგან მიხარია, ეტუობა, მჭერა!  
 ამირანი. როგორც იქნა, ვეღარსეთ!  
 ბაბული. აღარ გამოვალ გარკიდან!  
 ამირანი. იქ დავიდვამ საწოლს!  
 ბაბული. ადამიანებით ვიცხოვრებთ!  
 ნესტორი. ასე რომ, ჩემო თომა, დაიკაპიწეთ ხე-  
 ლები და შეუდექით საქმეს!  
 თომას. კი, ბატონო, მაგრამ... მე გარაუბი რად მი-  
 ნდა?  
 ბაბული. რაო, რა თქვით?  
 ამირანი. ვერს მე გაუაბი!  
 ბაბული. გარაუბი რად მიწდაო, ასე თქვით, თუ  
 მომწება?  
 ნესტორი. მოგვხმათ ნამდვილად, ამას როგორ  
 იტუოდა!  
 თომას. თუ შეიძლება ამიხსენით... სერიოზულად  
 გეკითხებით, მე გარაუბი რად მიწდა?  
 ნესტორი. ეჭ. ვიფიქრე, გაუხარდება-მეთქი...  
 ამირანი. უმადური!  
 თომას. ჩატომ მიხარალებით, ვერ გამოვია. ამიხ-  
 სენით, რაში მჭირდება გარაუბი?  
 ნესტორი. მე მგონი, ამის არცოდნა, სხვა თუ არა-  
 ფერი. უხერხულიც კია წესიერ საზოგადოებაში. შე-  
 გონა, მაღლობს გვეტუოდათ.  
 თომას. ძალიანაა გუბოვთ, უმადურობაში ნუ ჩამო-  
 პართმევთ. რა თქმა უნდა, დიდი მაღლობელი ვარ...  
 ამირანი. ასე, შე კაცო, არ გაღაგვრია!  
 თომას. მაღლობის მეტი რა მეთქმის...  
 ნესტორი. არაფრის, არაფრის!  
 თომას. ..მაგრამ იქნებ არ იცით, რომ მე მანქანა  
 არა ნუავს და თუკი მანქანა არა შეუავს, გარაუბი რად  
 მიწდა? აი, ეს მანტერებსებს, მეტი არაფერი.  
 ამირანი. მეც არ ვიფიქრე...  
 ნესტორი. შეილო. მანქანას იშოვი, გარაუბს ვერა!  
 ბაბული. კომპოტებს შეინახავთ გარაუბში, ხომ  
 გიყვაროთ კომპოტი?  
 ამირანი. კომპოტის შენახვა არ გინდა — ღვინო  
 შეინახე, როგორც გეწებოს!  
 ბაბული. გარაუბი შეხანახს თქვენი ცოლი მოძებ-  
 ნის, მაგაზე ნუ ღარლობთ.  
 თომას. თქვენ ხომ მაინც იცით, რომ მე ცოლი  
 არა შეუავს!  
 ამირანი. ეს ხომ უკვე ამოვეერი?!  
 ბაბული. აი, მანდ მარხია სწორედ ძაღლის თავი!  
 ამირანი. და ბენიტოს თავიც შეიძლება მანდ იუ-  
 ოს დამარხული!

რად მიწდა გარაუბი, მანქანა მე არა შეუავს და ცო-  
 ლი, კომპოტი მე არა შეუავს და ღვინო!  
 ამირანი. უნიუო მხატვარი და ასეთი ღარიბი მხატვარი  
 რველად ვნახე ჩემს სიცოცხლეში!  
 ნესტორი. უმადური, მოიხსენით!  
 თომას. ვისმენთ, ჩემო ბატონო!  
 ნესტორი. ნუთუ მართლა არ შეგიჩნევიათ?..  
 თომას. რა არ შეგიჩნევია, ბატონო?  
 ნესტორი. ინფარქტის აჩრდილი რომ დაძრწის  
 ჩვენს ენოებში, გული შეშისგან რომ გვისკდება უმე-  
 თავალურად დაყრილი მანქანების გამო!  
 თომას. კი, როგორ არა... რასაკვირვებია... და  
 მიწდა...  
 ნესტორი. უური დამიგედ, შეილო!  
 თომას. ვისმენთ, ბატონო პროფესორო!  
 ბაბული. ვააშარა პირდაპირ ეს კაცი!  
 ნესტორი. ხომ ხარ შენ მხატვარი?  
 თომას. კი ბატონო, ვარ.  
 ნესტორი. მეტე, რატომ არ ამბობ, უნიტაში რად  
 მიწდაო?  
 თომას. უკაცრავად, მაგრამ უნიტაში ჩემს მხატვ-  
 რობასთან რა საერთო აქვს?  
 ნესტორი. ის, რომ მე ექიმი ვარ, გასაგებია?  
 თომას. თქვენ რომ ექიმი ბრძანდებით, ეს ნამდვი-  
 ლად გასაგებია, მაგრამ...  
 ნესტორი. ჰოდა, მოიშორეთ ეგ ავტოსუგეხტია,  
 ანუ თვითშთაგონება. გაიგეთ, გაიგეთ, რომ უნიტაში  
 და გარაუბი ერთი და იგივეა ჩვენს ცივილიზებულ სა-  
 მყაროში! ბოლოს და ბოლოს, აღარ უნდა გამოიხე-  
 დლოთ თვალში? ბოლოს და ბოლოს, უნდა დაინგარს  
 თუ არა კართაგენი?  
 ამირანი. მოდით, კართაგენის ნანგრევებზე ავა-  
 შენით ახალ გარაუბში!  
 ბაბული. შემომაქვს წინადადება, ფეხზე ადგომით  
 პატივი ცვეთ კართაგენის ხსოვნას!  
 ბაბული. ძირს კართაგენი, გაუმარჯოს გარაუბს!  
 თომას. კართაგენს რას ერჩით?  
 ამირანი. გააჩუმეთ! ბალიში დააფარეთ პირზე,  
 ბალიში!  
 ბაბული. ვინ დააფარებს ბალიშს პირზე — უცო-  
 ლოა!  
 ნესტორი. ღმერთო, რა ბრძნული ნათქვამია —  
 ქმრის ენა მარტო ცოლმა იცისო!  
 ბაბული. ეგ მუნჯება ნათქვამი და არა ქმარზე!  
 ნესტორი. ეს სულერიოა თომა, შეილო, მანკიერ,  
 ჩემი ბრალია უველაფერი!  
 ბაბული. რა მოხდა, რისთვის უხდით ბოდიშს?  
 ნესტორი. ვანა თქვენ არა თქვით. უცოლო კაცებია  
 პრინციპულები არიანო!  
 ბაბული. მეტე რა?  
 ნესტორი. მეტე ის, რომ თომასთვის ჭერ ცოლი  
 უნდა შეგვერთო და გარაუბს ამბავიც თავიხით გადა-  
 წუდებოდა...  
 32. ვასიკოს ბინა  
 ვასიკო, ვასო, იზა  
 იზა. იცი, ვასო, ეს კაცი ვინ არის?  
 ვასკო. მეც მაინტერესებს, მაგრამ ვერ ვეღირსე  
 პასუხს.  
 იზა. ეს კაცი, ვასო, შენა ხარ!  
 მიუბრუნდება ვასიკოს  
 ხომ გამოვიცანი აკი სულელი ხარო!



პსსმ. ჰა-ჰა-ჰა! გულიანად არ გამოცინა რას არ იტყვის აღმანის ენა! მე ვარ ეს კაცი? როგორ შეიძლება მე ეს კაცი ვიყო, როცა ელემენტარული მსგავსება კი არ არსებობს ჩვენს შორის, რადაცოთ ხომ მაინც უნდა მგავდეს ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, მე მაღალი ვარ...

პსსმ. სიმაღლე რად მინდა, კლაბობურთს კი არ ვთამაშობ!

პსსმ. მე აი, რამოდენა ქორორი მაქვს — ძლივს ვივარცხნი დილაობით; ეგ კი ქაჩალია, როგორც... როგორც კვერცხი! ჰო, კვერცხივით ქაჩალია!

პსსმ. რაში შეირდება ქორორი, კინოში კი არ მიღებენ!

პსსმ. არ გვირდება და ნუ გვირდება, რა გიყო. მოდი ერთი აქ, თუ ძმა ხარ, დადექი ჩემს გვერდით. აი, ახე. განა ეს კაცი მე რაიმეთი მგავს? რა ხუმარა ხარ, იზა, მოვეციდი სიცილით!

იზა. ძალიან მიმძიმს ამის თქმა, ვასო, მაგრამ მაინც უნდა გითხრა — ეს ნამდვილად შენა ხარ!

პსსმ (სიცილით). ეგებთ რომ ვიყო, თავს მოვიკლავ კიდეც!

იზა. თავს, რა თქმა უნდა, არ მოიკლავ, მაგრამ შენა ხარ და რა ექნა! ახე, ფაქტს ვერხად გაეცევი! მოკლედ, ეს კაცი ახლა ჩემთვის იგივეა, რაც შენ იყოველი ჩემთვის აღრე და თანაც, ვიმეორებ, მეორეჯერ არ გათხოვილვარ. საჭირო დასკვნა შენ თვითონ გამოიტანე, თუკი გაცოცხლდი, ტვინიც გაანძრეც ცოტა.

პსსმ. კი მაგრამ?...  
თვალს ვერ აშორებს ვასიკოს  
კი მაგრამ... მაინც...

იზა (სიცილით). ხომ გითხარით, რა გაქვთ გახეყოფი-მეთქი!

33. ნესტორის ბინა  
ნესტორი, გუგული, თომა, ბაბული, ამირანი

ნესტორი. შეილო, თომა, გინდათ ეს როილი გაჩუქო?

თომა. რატომ უნდა მაჩუქოთ, რად მინდა როილი?

ნესტორი. შეილო, როილის მხოლოდ ერთი დანი შენულება აქვს!

თომა. მე დავკრა რომ არ ვიცი!

ნესტორი. მერე რა, სამაგიეროდ, დავკრა თქვენს შეილებს ეცოდინებათ.

მღერის  
ლო, რე, მი, ფა, სოლ, ლა, სი,

დღეს არ წავალ სკოლაში.  
თომა. შეილები რომ არა მყავს?

ნესტორი. ეგ არაფერი. გეყოლებათ!

თომა. როგორ?

ნესტორი. არ იცით, როგორ ჩნდებიან ბავშვები? ბაბული. რა გეუყვლება, რა უციცი მხატვრები გეყავს!

თომა. მე ხომ ცოლი არა მყავს!

ნესტორი. ცოლს შეირთავთ, ეგ ადვილი საქმეა, ხომ გითხარით!

თომა. კი მაგრამ... უპაცრავად. ჩემო ბატონო, მაგრამ... დავიბენი ნამდვილად. რატომ უნდა შევიროთ?

ნესტორი. თქვენ რამდენი წლისა ბრძანდებით?

თომა. ოცდათორამეტისა ვახლავართ.

ნესტორი. მერე, ოცდათორამეტი წლის კაცს შეუნდა ავიხსნათ, რატომ ირთავენ ცოლს?

მუხლზე ექიმის ჩაქუჩს დაქრავს, თომა შეხტება ჰა-ჰა-ჰა! შეეგონიდათ?

თომა. დიახ...

ნესტორი. მოკლედ, თუ თქვენ ჩემი ქალიშვილის ხელს მთხოვთ, მე თანახმა ვიქნები.

თომა. თქვენს ქალიშვილს არ ეკითხებით? გუგული. მეც თანახმა ვარ!

თომა (ლიბლით). რას იზა...

ნესტორი. აბა, ჩემო შეილებო, ჩაპყიდეთ ერთ-მანეთს ხელი და ამყევით.

ყველანი მღერის  
ლო, რე, მი, ფა, სოლ, ლა, სი,

დღეს არ წავალ სკოლაში.  
სი, ლა, სოლ, ფა, მი, რე, დო,

აღარც მე ვაპირებო!

გუგული. ფვიცავ, ვიყო ერთგული და გამგები მეუღლე! ფვიცავ, აჩაფრთი შევზღუდო ჩემი ქმრის შემოქმედებითი ინიციატივა, დაუფიქრებლად და სრულად მივანდო მას ბავშვებიც, ზანარიც, სამხარეთულოც, ხარცხიც, ბინის დღაგებაც და, რა თქმა უნდა, გარავიც!

თომა. გარავიც?

გუგული. ჩემო ძვირფასო და უხვინდესო მეგობარო, მაშ, ხალ აპირებ თუნდაც ქმრის ბოცოს დადგმას, ჩვენ ხომ ძმარმა დაგვაკავშირა სამუდამოდ!

თომა (აღტაცებულად). ო, რა ბედნიერი ვარ!

გუგული. ფვიცავ...

34. ვასიკოს ბინა  
ვასიკო, იზა, ვასო

პსსმ (ვასიკოს აცვირდება). ეს რას დამხგავსებინა ხარ, ბებო?

პსსმ. მე თუ შენ?

პსსმ. მართალი ხარ, მე... მე!

პსსმ. აბა, რა გეგონა, ძმაო, იზას ქმრობა, ბინა, ავიცი, რემონტი, გარაუფე სიჩბილი, კოლექციონერობა, ბავშვების აღზრდა ანუ რეპეტიტორები, თხილამურები, საფარები, "ფიგურები", "დედასებები", "პუშები", "გუშები" და "სუშები"! აბა, რა გეგონა უფროსებთან დროული შეძრომა და დროული გამძრომა, ქერ საქანდიდატო. მერე ხალქტაქროს პურმარაღის მოხუცი თრევა, კათედრის გაშვება, მიწები კომისიის თავმჯდომარეობა, კანკალი და გულის ხეთქვა, მარტო პაროდების დამახსოვრება არ გინდოდა! ზაფხული რომ მოახლოვდებოდა, სულ პაროდებით ელანარქიული აბიოტურიტების ბითურ მშობლებს, დივერსანტივით, ამას თავი არ უნდოდა! მელოტობა, მელოტის ჩივი, კიდეც კარგი, თავი რომ გაბია — დაჩიავი, დალივი, დამატარავი, თმა გაცვივდა და დიმი გაეწარა და აი ბოლოს მე შეგარჩი ხელში არ მგავსო... ხე, ხე, ხე, რა ხუმარა ყოფილხარ! ახე, ძმაო, ცხოვრება, უფრო სწორად — კარგი ცხოვრება. კარგი ცხოვრება მსხვერპლს მოითხოვს არა, იზა?

იზა. ჰო, ჩემო ტანჯული, ვასიკო!

პსსმ. მე კი არა ვარ ტანჯული, ეგ არის; ეგ! არ კი სცოდნია! პასპორტის სურათითაც ახალგაზრდად რომ გამოიყურება! მიხვდი რამეს, ძამიკო, თუ არა?



იზა, ამოიღე ხმა, ვასო!  
 ვასო (კოტა ხანს გაოგნებული უსმენს, მერე უცებ იყვირებს) — სად არის გილიოტინა?! თავი უნდა მოვიკლა ახლავე! ასეთ ყოფნას სიკვდილი მიჩრევენია!

ვასიკო. თავის მოკვლა კი არა, ის არ გინდა, დაბოლოებულ შენთვის!  
 ვასო. როგორ თუ ჩემთვის დავებო? სად არის თქვენი გილიოტინა?

ვასიკო. ოჰო, გამომივიდა რობესპიერი!  
 ვასო. სად არის-მეთქი გილიოტინა?  
 ვასიკო. სად არის და აქე იქ, იზას ოთახში მაგრამ დამიჭერ, არ არის საკითხი. ადელფეხული ხარ, გაგვიღებს, მერე გვიან იქნება...

ვასო. წამოდი, მომჭერით თავი!  
 იზა. არავითარ შემთხვევაში!  
 ვასო. წამოდი-მეთქი!  
 იზა. არავითარ შემთხვევაში ეგ ჩემს ოთახში არ მოხდება!

ვასო. აბა, რა ვქნა?  
 იზა. ეგ მე არ მინდებოდა, საერთოდ, მაგ ბუნელ საკემოში მე ნუ ვამხვევთ, თქვენს პრობლემას თქვენ თვითონვე მოუარეთ.

ვასო. ვასიკო, თუ ძმა ხარ, ჩამო, გამომატანინე იზას ოთახიდან ის ოხერი გილიოტინა, მომიკიდე ხელი!

ვასიკო. კი, ბატონო, რადგან არ ოხლი...  
 ვასოს და ვასიკოს იზას ოთახიდან გილიოტინა გამოაქვთ

ვასო. აი, ასე!  
 ვასიკო. არ გინდა-მეთქი, დამიჭერე.  
 ვასო. ხალხო, გილიოტინას ხმარება ვინ იცის?  
 ნესტორი (თავისი ბინიდან). რად გინდათ?  
 ვასიკო. აგერ კაცს თავი აქვს მოსაჭერილი  
 ნესტორი. თავის მოჭრას გილიოტინა რად უნდა?  
 ვასო. შენ ის მითხარი, იცი გილიოტინის ხმარება, თუ არა?

ბაბული (ნესტორის ბინიდან). კინოში მინახავს: მიხვდა, მის წინ ხალიში დევს, იმ ხალიშზე დაიჩოქებ, მუხლები რომ არ გეტყინოს, ფრანგულია, ადამიანზე ზრუნავენ...

ვასო (გილიოტინის წინ იჩოქებს). ასე?  
 ამირანი. თამამად, თამამად, ჩვენ ყველანი მოგვხმარებთ!

ბაბული. შემახედე! ჰო, მანე! მანდ თავის დასადებით იქნება უხათუოდ, იმაზე დადეთ თავი.

ვასო. კი, ჰქონია...  
 ამირანი. გამაგიჟებენ ეს ფრანგები!  
 ვასიკო. როცა მოვიტანე, შეშვამეს აქეთ-იქიდან, რად გინდოდაო. ხომ გამოვკადავდა ბოლოს?!  
 ვასო. ახლა როგორ მოვიქცეთ, ასე ხომ არ ვიდეგები!

ვასიკო. მართლაც, როდემდის უნდა იდგეს ეს პატიოსანი ადამიანი დარჩოქილი, რა ვქნათ ახლა?  
 ამირანი. ქსელში ჩართეთ და ამოშვადებთა!  
 ბაბული. ამ შტერს გილიოტინა ტელევიზორში ეშლება!

ბაბული. გილიოტინის ქსელში ჩართვა ვის გაუგონია, ბუნელ! მაშინ ელექტრონი არ იყო!

ამირანი. ელექტრონი ყოველთვის იყო... ბუნებაში ბაბული. ბუნებაში კი, მაგრამ აღმოჩენილი არ იყო, არა, ბატონო ნესტორ?

ნესტორი. მართალი ბრძანდებით, ქალბატონ ბაბული.

თომბა. რა თქვით, სადაურთა ეს მანქანაო? ბაბული. ფრანგულიაო, კირიმი!  
 თომბა. აბა, იმპორტული ყოფილა!  
 ბაბული. გამოცანა გეკუთვნის!

თომბა. ინსტრუქცია მოჰყვებოდა თანი  
 ბაბული. მართლაც, არ შეიძლება ინსტრუქცია არ ახლდეს მაგას!

ვასიკო. არა აქვს ინსტრუქცია!  
 ბაბული. ეგ ბუნელ იქნება ნაყილი!  
 ვასიკო (ვასოს). რა გაყო, ძმაო, ვერაფერს ვერ გშველი!

ბაბული. რა ქვეყანა შეძარით, დიდი ამბავი ხდებოდა ვითომ!  
 ამირანი. ახლა ვისაც თავის მოჭრა უნდა, თვით მომხსახურებაზეა გადახდილი!

ნესტორი. მართლაც, მე როცა თავის მოჭრა მჭირდება, როგორც მოგვხსენებთ, არის ამისთანა შემთხვევები ცხოვრებაში, ჩემით ვაკეთებ ამას, არავის ვაწუხებ.

ვასიკო. მოკლეთ, როგორ მოვიქცეთ?  
 ამირანი. რამდენჯერ მოვიყვერი თავი, აბა ვინმეს თუ გაგვიათ?

თომბა. მაგ გილიოტინას არც დილაკი აქვს?  
 ვასიკო. არა, არა აქვს.

თომბა. არც რამე ხელის მოსაკიდებ?  
 ვასიკო. არა-მეთქი. თუ გინდა, მოდი, მიახატე!  
 ნესტორი. ესაა ფრანგები ვართო?!  
 ამირანი. წუთუ ამ სათამაშოში მართლა ვინმეს ეშინოდა?

იზა. ვაიმე, იქნებ მართლაც საშიშია!  
 ნესტორი. დამშვიდდით, ბატონებო, გილიოტინა მხოლოდ იმისთვისაა საშიში, ვისაც თავი აქვს!

იზა. გამადლობო, რომ დამამშვიდეთ!  
 ვასიკო (ვასოს). ისე, ძმაო, მართალია ეს ხალიხი — თუ თავის მოჭრას აპირებ, აგერ შენ და აგერ გილიოტინა! მერე, შეიძლება, მკვლელობის თანამონაწილედაც კი გამომიყვანონ!

ვასო. კარგი, მე თვითონ მოვუხერხებ რამეს!  
 ამირანი. დაიცადეთ, დაიცადეთ, ბენიტო დავაჯი-წუდა!

ბაბული. უი, შენ გაგახარა დემრთში დაიხვეწენს საცოდავი ბავშვი!

ნესტორი. მაგონ, ბენიტოსაც ეშველა!  
 ბაბული (ეძახის). ბენიტო, ბენიტო, მოდი აქ, დედიკო!

ვასიკო. მოდი, ბიჭო, შე რამ დაგპირდი, ავისრულე!

ამირანი. ბენიტო, თავის ვარაინტო გამოჩნდა! შემოიჭრება სკეითობრდზე შემდგარი ბენიტო. ოთახში დაჭერს!

ბენიტო. ჩემი თავი მინდა!  
 სხვისი თავი არა!  
 ჩემი თავი მინდა!  
 სხვისი თავი არა!



პასიკომ. მთლად გაგიჟდა ჩვენი ახალგაზრდობა ამირანნი. ახე უთავოდ როდის დაჰკვიანდნენ ნეტავ?

მანია დალუპავს კაცობრიობას. რომ არ მიყვით, რას აპირებდა?!

პასკომ. შვიდობით, ხალხო, მშვიდობით, იზა!  
იზა. პაკია..

იზა, ეს კიდევ გაცოცხლდება, გული მიგრანობს...  
პასიკომ. გაცოცხლდება და გაცოცხლდეს, დიდი ამბავი!

პასიკომ. დიაცადეთ, დიაცადეთ, ეს უნდა აღვნიშნოთ, ეს ისტორიული ამბავია, ამას შამშანური მოუხდება!

იზა. ვთქვით და მართლა გაცოცხლდა, რას აპირებ?

სნის შამშანურის ბოთლს, ავებებს კიებებს, პარალელურად ეველებან ისინება. ბოთლები და ივებება კიებები. მიწიდან კრელი ვეება აეროსტატი ამოიზრდება, ნელ-ნელა, გუგუნით აღის ცაში, ეველას კიქა უკირაეს ხელში და აეროსტატს შესცქერის.

პასიკომ. მაგაზე წინასწარ ნუ დარდობ, გამოჩნდება რამე, შევივლი ერთი ამ დღებში საკომისიოში...

შველანი (მღერიან). ვივა აკადემია, ვივა პროფესორე!..

მღერის  
— ვივა აკადემია,  
ვივა პროფესორე...

პასიკომ (პაუზის შემდეგ). ცხეც ახე... (ხელებს იფშენეტს). მაშინვე ვიცანი, როგორც კი დავინახე... გაპარჯობათ, გაცოცხლდით, იდოტა!

იზა. ვასიყო, მოდი ჩემთან!

იზა. რამდენჯერ უნდა მოვკლათ ეს კაცი, გამაგებინე?

პასიკომ. კი მოვალ, მაგრამ არ მიყბინო, იცოდეთ!

პასიკომ. რა სულელი ხარ, რა მეშველება არ ვიცო, ჩვენ ვკლავთ? თვითონ არ მოიკლა თავი? მაინც და მაინც გილიოტინა მომინდომია განდიდების

იზა. ახა რა ვქნა, რა?!

ადმლანიდა (შეწყვეტს ქსოვას, ცოტა ხნის ფიქრის მერე, ღიმილით). ნეტავი, სხვა პლანეტებზეც თუა სიცოცხლე?..

განაგრძობს ქსოვას

დასასრული

1988 წელი

# ქრონიკა

● „პასიკომ, რომელიც მღერის, მისგან სიკეთეს უნდა ველოდეთ“. დიდი ილიას ეს საგულისხმო სიტყვები ეპიგრაფად ახლავს ქართული ხალხური სიმღერის კრებული „მშობლიური პანაშენი“. რომელიც 1988 წელს გამოცემისას სსრკ მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილებამ. კრებულის შემდგენელია კომპოზიტორი და ფოლკლორისტი სპარბომ შპანიანი. მან ილიას სიტყვები გამოხატა თავისი ნაშრომის დანიშნულება. ს. ფვანია ამ გამოცემით დასაფასებელი სამსახური გაუწია მოზარდათა მუსიკალური აღზრდის საქმეს. კრებული განყოფილია დაწვებითი და არასრული საშუალო სკოლების მოსწავლეთა გაერთიანებული საგუნდო სწავლებისათვის. ამ კრებულის საშუალებით ს. ფვანია ცდილობს

გამოსწავროს ის მძიმე მდგომარეობა, რომელიც შექმნილია ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში მუსიკის სწავლების. კერძოდ კი საჭუნდო მღერის დარგში.  
ს. ფვანია მთავი მოუყარა საქართველოს სხვადასხვა კუთხის მსხალხურ სიმღერას, რომლებიც მოზარდებს უნდა აწავლონ შევიდი წლის მანძილზე. სწავლების დაწვებით ეტაპზე კრებულის შემდგენელი მოსწავლეებს სთავაზობს შედარებით მარტივ სიმღერებს „იანანა“, „ჩონგურს სიმები გავუბი“, „სამშობლო ხევა სურისა“, „საბოდიშო“, „ბაღია ჩვენი ქვეყანა“. სწავლების შემდეგ საფეხურებზე თანდათან რთულდება სასიმღერო ტექსტები. კრებულში შეტანილი სიმღერები ჩაქერილია სხვადასხვა დროს როგორც ჩვენი სასიკაულო კო-

მპოზიტორების — ზ. ფალიაშვილისა და დ. არაუივილის, ისე ფოლკლორისტების — გრ. ჩხიკვაძის, გრ. კაკელაძის, ო. ჩიჭავაძისა და სხვათა მიერ.  
კრებულის წინასიტყვაობაში ს. ფვანია წერს: „სასურველია, რომ საქართველოს სხვადასხვა კუთხის სკოლებში, გუნდების ხელმძღვანელებმა, გარდა კრებულში შეტანილი სიმღერებისა, ფოლკლორის შენარჩუნების მიზნით, სასწავლო გეგმაში შეიტანონ ადგილობრივი ხალხური სიმღერები“.  
ვიმედოვნებთ, რომ ამ კეთილშობილ სურვილს უკრს მოუგდებენ ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში მოღვაწე ლოტარბები, რომლებსაც დიდ დახმარებას გაუწევს ს. ფვანია მიერ შედგენილი კრებული „მშობლიური პანაშენი“.



**«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»  
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)**

№ 7, 1989

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ  
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

**Сосо Мchedlishvili**

**I МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ  
ФИЛЬМОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА**

Наряду с ценной информацией о прошедшем в Москве I Международном фестивале фильмов для детей и юношества, автор делится своими соображениями о специфике и назначении детского кино (стр. 2).

**ТЕАТР КРАШЕН ТЕАТРАЛЬНОСТЬЮ**

Свое отношение к некоторым актуальным вопросам современного грузинского театра высказывает главный режиссер театра им. Ш. Руставели, народный артист Грузинской ССР, лауреат премии им. К. Марджанишвили Гизо Жордания. Беседу ведет театровед Ламара Гонгадзе (стр. 9).

**НА СТРАНИЦАХ СОЮЗНЫХ  
ЖУРНАЛОВ**

**Чингиз Гусейнов**

**НА ГРАНИ**

Фильм «Грань» — снятый молодым режиссером - документалистом Нико Цуладзе о грузинах проживающих на своей исторической родине входящей ныне в состав Азербайджанской ССР — дал толчок для размышления автору статьи Ч. Гусейнову и о глобальных вопросах взаимоотношения народов (стр. 14).

**Марияна Оклей**

**ЗОЛОТАЯ ПОРА**

В статье анализируются работы известного грузинского сценографа Теймураза Мурванидзе: оформление балетов «Витязь в тигровой шкуре», «Броненосец Потемкин» и «Корсар» в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова. Статья иллюстрирована цветными репродукциями (стр. 78).

**Автандил Татарадзе**

**О НЕКОТОРЫХ ВОПРОСАХ  
ГРУЗИНСКОЙ НАРОДНОЙ  
ХОРЕОГРАФИИ**

Автор статьи рассуждает о путях и некоторых особенностях развития грузинской народной хореографии на фоне всеобщего расцвета жанра (стр. 20).

**Димитрий Джанелидзе**

**К ВОПРОСУ ГРУЗИНСКОЙ ДРАМЫ  
X ВЕКА**

Проф. Д. Джанелидзе в рамках театроведческих интересов и предположении пытается вычитать мифологическо-ритуально-театральные элементы в древнегрузинской поэзии, церковных песнопениях, высказывает гипотезу по поводу одной грузинской драмы X века и ее автора (стр. 35).

**Натела Арвеладзе**

**СООБРАЖЕНИЯ О ТЕАТРАЛЬНОЙ  
КРИТИКЕ**

О проблемах и особенностях театральной критики, социальном статусе критика в современном обществе размышляет театровед Н. Арвеладзе (стр. 55).

**Дали Мамукашвили**

**НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ГРУЗИНСКОЙ  
ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ**

Автор предлагает итоги своих наблюдений над публикуемыми в республиканских газетах театральными рецензиями (стр. 66)



Лия Гугунава

### «ГАМЛЕТ» В ПОСТАНОВКЕ МАРДЖАНИШВИЛИ...

Автор статьи рассматривает постановку «Гамлета» в интерпретации К. Марджанишвили в общем разрезе с утвержденным в грузинской литературной традиции мысли о разрешении проблемы свободы мышления и воли личности (стр. 69).

Нодар Гурабанидзе

### РЕЖИССЕР РОБЕРТ СТУРУА

Предлагаем VIII главу («Кавказский меловой круг») книги Н. Гурабанидзе о режисере Р. Стуруа (стр. 84).

Давид Андриадзе

### Диалог с камнем

В прошлом году в Австралии в международном скульптурном симпозиуме участвовали скульпторы Дж. Гогаберишвили и Дж. Джикия. В статье речь идет о проблемах развития пленерной скульптуры и дается критическая оценка работ молодых грузинских скульпторов (стр. 99).

გიორგი ჩართლანი

### ДРАМАТИЧЕСКАЯ СТУДИЯ ГИОРГИЯ ДЖАБАДАРИ

Замечательная личность Г. Джабадари — создателя первой в Грузии профессиональной актерской школы, долгое время оставалась в тени. Данная публикация в какой-то мере восполняет этот пробел (стр. 107).

Важа Чачава

### ЗАМЕТКИ КОНЦЕРТМЕИСТЕРА

Продолжаем публикацию начатую в № 5 1989 г. нашего журнала, в которой автор, известный концертмейстер В. Чачава анализирует пять романсов выдающегося современного композитора Г. В. Свиридова. В данную публикацию вошли — «Подъезжая под Изжору», «Изгнанник», «Песнь Дездемоны» (стр. 118).

Давид Давлиანიдзе

### ВАНДА ШИУКАШВИЛИ

Статья посвящена 60 летию педагогической деятельности профессора тбилисской Государственной консерватории им. В. Сараджишвили, воспитателя многих поколений грузинских пианистов Ванды Николаевны Шнукашвили (стр. 129).

Тео Гицба

### ХУДОЖНИК ГРУЗИНСКОГО ЦАРСКОГО ДВОРА

В статье публикуются новые биографические сведения о художнике Николозе Абхазе, работавшем при грузинском царском дворе во второй половине XVIII века (стр. 133).

Тамаз Чиладзе

### ДЕНЬ ПОСЕЩЕНИЯ

Новая пьеса известного грузинского драматурга Т. Чиладзе — комическая фантазматическая в трех частях. В ней автор вновь касается больших вопросов современности (стр. 136).

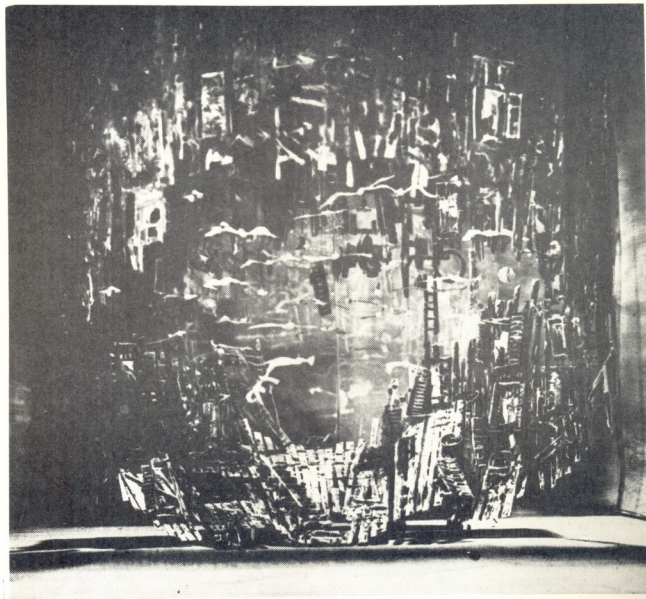
გადაცა წარმოებას 22. 05. 89 წ.  
ხელმოწერილია დასაბუქდად 19. 07. 89 წ.  
საბუქი ქალაღი 5,25  
ქალაღის ფორმატი 70 X 108 1/16  
ფიზიკური ნაბუქი თაბახი 10,5  
სააღრიცხვო-საგაგომცემლო თაბახი 19,65  
შეკვეთა № 1181. უფ 06675. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოიისა  
და ი. კვაჭანტირაძის ფოტოები.

რედაქციის მისამართი: 880029, თბილისი, კაშობ ქ. № 18.  
ტელ. 95-10-24, 95-12-24.

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის  
გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქ. № 14.  
ტელ. 93-98-59.





6143/107



მუსხიშვილი