

# ხელფონება

ქართული გაზეთების  
1921 წლიდან  
ეროვნული  
ბიბლიოთეკა

თავისუფალ საქართველოს—  
თავისუფალი ხელფონება

9-10 1991

საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს  
ქოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურაბანიძე

თავარი  
გუსიკა  
გხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ქორეოგრაფია  
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 250029 თბილისი, უზნაძის ქ. № 18  
ტელ. 95-10-24, 95-13-24

მატერული რედაქტორი: პავლე შვიციანიძე

საქართველოს ჟურნალ-გაზეთების  
გამომცემლობა „საშობლო“  
თბილისი, 1991

# ნომერშია:

## თეატრი

დიმიტრი ჯანელიძე —	
იბაგმთსახილველი	2
მსახიობი—პიროვნება უნდა იყოს!	34
ნათელა არველაძე —	
სინდისის დიქტატურა	72
ნადია შალუტაშვილი —	
საგზოჯოღო, მხოლოდ საგზოჯოღო	101
ნოდარ გურაბანიძე —	
იგპირია და თეატრი	115
ანა ჭავჭავაძე —	
ღალატის გარდუშვალობა	127
მილანის თეატრ-სალონის სცენაზე ქართველი გაბრიანძი მრ- გვიტხრობს ჩიტი გორისის ამბავს	154
ერლომ ახვლედიანი, გაა ანთაძე	
უცნობი (პიესა)	156

## კინო

ელისო ერისთავი —	
ხმა და რიტმი მიხილ კოგახიძის ფილმებში	24
მარინე ხალუქვაძე —	
დოკუმენტალიზმის პრობლემა კინოში	48
ზაჩანა ხალვაში —	
პირობითობის ფენომენი და კინოხელოვნება	62
ნანა დოლიძე —	
იუმორი თანამედროვე ქართული კინოს მანრულ სტრუქ- ტურაში	88

## მუსიკა

ვადიმ ჯაფეცკი —	
მოსულდენელი სიხარული	58
დავით შულღიაშვილი —	
ქართული საეკლესიო ბალობის ბუნებისათვის	108
ნანა ჭავთარაძე —	
ილია ჭავჭავაძე და კომპოზიტორული აზროვნების პრო- ცესები	134

## მხატვრობა

ნინო სამხარაძე —	
იური მქავაბიშვილის სახელოსნოში	113
ვახტანგ დავითაია, სიმონ კინწურაშვილი —	
ხუროთმოძღვარი ივანე ჩხინკაილი	147
ქრონიკა	173

## ხელოვნება

გარკენის პირველ და მეოთხე გვერდებზე: ი. მქევაბიშვილი „ზღვის  
პეიზაჟი“, „კალაქე“; მესამე გვერდზე — კ. მარჯანიშვილის თეატრის  
მსახიობი გივი ჩუგუაშვილი.

# იგავთსახილველი

თეატრმცოდნეობითი ძიებანი

დირიჟორი ჯანელიძე

ძველი ქართული სახიობა რაც უფრო და უფრო ფართოდ და ღრმად შესწავლება, ფუძესახილველისაკენ მისმა შებრუნებამ, ძირძველი ფესვებიდან აღმოცენებულის შეცნობამ იმ ზღვარს გადაგვატარა, საიდანაც სახიობა ერთ მთლიანობაში კი აღარ აღიქმება, არამედ მისი დანაწევრებით გამოიკვეთა მთლიანის შემადგენელი ქანრები: ქებანი, საპირისპიროდ ამისა — სატირიკული კიცხვა-ძაგება; ამას მოჰყვება სალხინო დარბაზების სახიობათა მრავალსახეობანი „სააშოკოდ, სალალობოდ, ამხანაგთა სათრეველად“; ყოველივე ამას უნდა მივათვალოთ „სწავლისა სახლად“ სიტყვამიგებითი გაბაასებანი და პაექრობანი: სახლსა სათამაშოსა შინა „ყოვლი არსად შემოსილი“ ტყაოსნობა (მასკარადი), გამოცანათსახიობა, მესტვირეთა გაშაირება და, რასაკვირველია, ხუმართსახილველი. ყოველივე ამას, ამ ნარკვევით, შეიძლება, დაერთოს კიდევ ერთი დღემდე უჩინარი ქანრი სახიობისა — იგავთსახილველი.

ზღაპარი, იგავი და არაკი ზოგს, სრულიად უმართებულოდ, მწერლობის ნაბოლარა, დაბალ ქანრად ეჩვენება. ნამდვილად კი, ვოლტერის თქმისა არ იყოს, ყველა ქანრი კარგია, გარდა იმისა, რაც უხალისო და მოსაწყენია.

დიდმა ქართველმა იგავთმწერალმა სულხან-საბა ორბელიანმა (1658-1715) თავის იგავ-არაკების თხზულებას „სიბრძნე-სიცრუისა“ უწოდა. ასეთი სახელდება ღრმავაზროვნაია. იგავ-არაკი სინამდვილის მსგავსში გადატანით, გადასახიერებით ფილოსოფიაც არის და ფანტაზიის აღმაფრენაც. იგი თავისი

ზნეობრივი დამრიგებლობით, ქარაგმული იუმორით და ფხაშეუშლელი ირონიით მასწავლებლობს. საზოგადოებრივ წვრთნას ემსახურება.

## 1. ტარმინისათვის

იგავი უძველესი ქართული სიტყვაა. ის იბოვება V—VI საუკუნეთა ხანმეტყველებში: „და მერმე მიხუგო მათ იქ იგავით“ (ხანმეტი ტექსტები. ლ. ქაჯაიას გამოცემა, ნაკვ. I, მათე 22-1). აკად. ვ. თოფურის ხმოვანთავსართოვან სახელებთან დაკავშირებით ნათქვამი აქვს: „ი-გავი... ი-გავისა და მ-ს-გავ-სის შეპირისპირებიდან ჩანს, რომ საერთოა გავ (ზუნაა ჰ-გავ-ს) და ი თავსართი“ (ვ. თოფურია, შრომები, 1973, ტ. III, გვ. 97).

აკადემიკოსების გიორგი ახვლედიანის და ვარლამ თოფურის ქართულ-რუსული ლექსიკონით „იგავ-არაკი“ ნიშნავს იმასვე, რასაც რუსული „ბასნია“ აღნიშნავს (1950 წ. გამოცემა, გვ. 164). ხოლო ქართულის „იგავი“. ამავე ლექსიკონში, რუსულად წარმოდგენილია როგორც „ინოსკაზანიე, პრიტჩა“. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ენათმეცნიერების ინსტიტუტის გრიფით გამოცემულ რუსულ-ქართული ლექსიკონით, რუსული „ბასნია“-ს ქართულ შესატყვისად დასახელებულია: „იგავი, არაკი, იგავ-არაკი“. წინადადება „ტი მნე ბასნი ნე რასკაზივია“ ქართულად ასეა ნათარგმნი: „ზღაპრებს ნუ მიყვები“. რუსული „პრიტჩა“ ქართულად წარმოდგენილია, როგორც „იგავი, არაკი“. რუსული გამოთქმა: „გოვორიტ პრიტჩამი“ ქართულად ასე

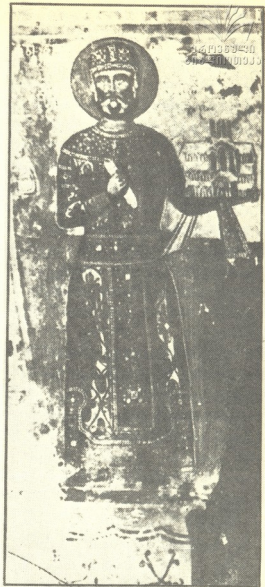
გამოითქმის: „იგავებით, ქარაგმებით ლაპარაკი“.

თითქოსდა „იგავ-არაკი“ იგივეა, რაც რუსული „ბასნია“, ხოლო „იგავი“ იგივეა, რაც რუსული „პრიტჩა“, ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში ასეა განმარტებული: „იგავ-არაკი ჩვეულებრივ მრავლობითში იგივეა, რაც იგავი“ (ტ. IV, სვეტი 564). ფრანგული ენითაც ერთი და იგივე სიტყვით აღინიშნება „იგავი“ და „იგავ-არაკი“.

ქართული „იგავი“, „იგავ-არაკი“ იგივეს აღმნიშვნელია, რასაც ინდოევროპული ენების სიტყვები აღნიშნავენ: fable, parable (ინგლ.), la parabole, allegorie fable (ფრანგ.), favola, parabola, allegoria (იტალ.), басня, притча (რუსული).

საბა-სულხან ორბელიანის განმარტებით: „არაკი სომხურად იგავს ეწოდების, ჩვენდაცა სახმარ არს და დიდად ტკბილ“. ალბათ იმის გამო „დიდად ტკბილ“, რომ შექცევით შეერწყა ზღაპრულის ქართულ გაგება-გააზრებას „იყო და არა იყო რა“-ს.

ინდოევროპულ ენათა იგავის აღმნიშვნელი სიტყვების უმრავლესობა ძველი ბერძნული, ლათინური ენებიდან წარმომავლობას ამხელს; ძველი ბერძნულით „ალოგნოერის“ ნიშნავს სხვის სანაცვლოდ შეცნობას, არ ცნობას; „პარაბოლე“ კი ნიშნავს შეპირისპირებას, იგივეობას, იგავს, პარაბოლას. ინგლისური, ფრანგული, გერმანული, იტალიური ზემომოყვანილი სიტყვების ბერძნულისა და ლათინურისაგან წარმომავლობის თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესოა, ლათინური fabula, რაც თხრობის და იგავის გარდა, აღნიშნავს პიესას, ტრაგედიას, კომედიას. ლათინური fabella ნიშნავს პატარა იგავ-არაკსაც, პატარა მოთხრობასაც და, რაც ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, ნიშნავს პატარა პიესასაც. აქი ბელინსკი, კრილოვის იგავ-არაკის განხილვისას, შენიშნავს, რომ იგი კომედიაა და არა უბრალო იგავ-არაკი.



დავით აღმაშენებელი  
(გელათის ფრესკა)

ისე რომ, იგავთსახილველი (იგავთთეატრი) ჩვენი გამოგონილი კი არ არის, არამედ იგავ-არაკის სახილველობა ძველი ენებითაც იაზრება და ახალი კრიტიკული აზროვნებითაც დასტურდება.

იგავთშემოქმედება საქართველოში, შუა საუკუნეებშიაც იმდენად პატივდებული ყოფილა, რომ როდესაც რაიმე მოვლენის ზეაღმატებულად დახასიათება ეწადათ იტყოდნენ **იგავმიუწვდომელიაო**. ასე მაგ: „ისტორიანი და აზმანის...“ ავტორი გვაუწყებს: თამარ მეფის იქმნა „ქორწილი სახედაუდებელი და იგავმიუწვდომელი სიმრავლენი სახიობათანი“ („ქართლის ცხოვრება“, ტ. II, გვ. 37).

## 2. იზავიანი პიესა თანამედროვე ქართულ თეატრში

თანამედროვეობაში იგავისახილველის არსებობა უეჭვო სინამდვილეა. დღესდღეობით, იგავმა როგორც უნარმა და, კიდევ უფრო მეტად, როგორც მხატვრული შემოქმედების ხერხ-საშუალებამ ხელოვნების ახლებურად გამოჩვენების როლი და მნიშვნელობა დაიჩემა. ამას მეოცე საუკუნის ქართული თეატრის მატრიანეც ემორწმუნება.

პოლიკარპე კაკაბაძემ თავისებურად გამოიყენა და ასახისმეტყველა იგავი თავის კომედიებსა და დრამაში, იმდენად, რომ ეს თემა თავის მკვლევარს ელის.

ჩვენდა საამაყოდ მოსახსენებელია, რომ 1928 წელს გიორგი ბალანჩივაძემ (ამერიკელებისათვის შემდეგში ჯორჯ ბალანჩინმა) სერგეი პროკოფიევის მუსიკალური ნაწარმოები სახარების იგავზე აგებული, „უძღები შვილი“ (ლუკა, 15, 11-32) საოცარი ხილვადობით, ბელეტად აქცია.

მიხეილ თუმანიშვილმა 1963 წელს რუსთაველის თეატრის სცენაზე, გიგანახტურიშვილის პიესა „ქინკრაქა“ დადგა. სადაც არა მარტო რეჟისორის იგავთმეტყველებამ, არამედ მსახიობთა იგავთსახიერებამაც ისახელა თავი.

სამოციან წლებში, რუსთაველის თეატრში სულხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაკების მიხედვით ნანა ხატისკაცმა პიესა „სიბრძნე სიცრუისა“ დაწერა, მისი დამდგმელი რეჟისორები იყვნენ ნანა ხატისკაცი და თენგიზ მაღალაშვილი.

ინტელექტუალური დრამის საქართველოში განხორციელებამ, ნოვატორ-ავანგარდელთა იგავთდრამატურგიაზე დაყრდნობამ ქართულ იგავთსახილველს ახალი ფურცლები შემატა. ქართველი მკვლევრები თბილისში ყურადღებით გაეცნენ გიორგი ტოესტონოვოვის რეჟისორულ იგავთშემოქმედებას. მან, ლევ ტოლსტოის შემართება იგავის პოეტიკისათვის დაემორჩილებინა მცირე პროზა, მარჯვედ გამოიყენა და 1975 წელს „ხოლსტომერის“ მიხედ-

ვით „ცხენის ამბავი“ წარმოადგინა. მსახიობებმა ე. ლებედევმა (ხოლსტომერი) და ო. ბასილაშვილმა (თავადი სერპუხოვსკოი) რეჟისორს გაბედული, მეტად სარისკო შთანაფიქრი გაუმართლეს.

რეჟისორმა რობერტ სტურუამ რუსთაველის თეატრი იგავთსახილველად აქცია, როდესაც ბერტოლდ ბრეჰტის „კავკასიური ცარცის წრე“ წარმოადგინა. ამას რეჟისორის და მსახიობ რამაზ ჩხიკვაძის იგავთმეტყველების მსოფლიო აღიარება მოჰყვა.

ქართული იგავთსახილველის შესაცნობად წარსულს უნდა მივმართოთ. ვცადოთ აღამიანის ცხოვრების ზნეობრივ დასაბამის საწყისებს მივწვდეთ, გავიზაროთ კოლექტიური მხატვრული ქვეცნობიერი უნივერსალურ და ეროვნულ განფენილობაში, რათა ნათელი მოეფინოს იგავთმეტყველებით და იგავთსახილველით წარსულის აწმყოსთან დაკავშირებას, მომავლის წინასწარმეტყველური წარმოსახვის შესაძლებლობას.

## 3. დავით აღმაშენებლის იზავთმეტყველება

ნიკო მარი, დავით აღმაშენებლის მეხოტბე შეთელზე ამასაც წერდა: მეხოტბეს მხოლოდ დავით აღმაშენებელი ჰყავს მეხედველობაში, როდესაც მისი სახით წარმოგვიდგენს „სიბრძნის უფესკრულს, ენა-რიტორს“ (54-4) და ქარაგმულ-ნართაულის დამაჯერებლობით მეტყველს ისეთი იგავ-არაკებით, რანიც ზირაქისას არ ჩამოუყვარდებიან:

იტყვის იგავხა,

ართუ იგავხა,

ზირაქის მხავახსა გულისხმიერად.

(ნ. მარი, ძველი ქართული მეხოტბენი, პეტერბურგი, 1902, გვ. 20). მეხოტბის მიერ დავით აღმაშენებლის იგავთშემოქმედება დახასიათებულია „არ ავად“. გავისხენოთ რუსთაველის ლექსი: „ვთქვენი ქებანი ვისნი მე არ ავად გამორჩეული“ (სტროფი 4-2). რუსთაველისათვის თუ მისი ქებანი „არ ავად“ იყო გამორჩეული, შეთელიც

დავით აღმაშენებლის იგავთმეტყველებას იმავე სიტყვებით განადიდებდა: „იტყვის იგავსა ართუ იგ ავსა“ ორთავე შემთხვევაში ქებანსაც და იგავთშემოქმედებასაც ავად მოხსენება აცილებული აქვთ. დავით აღმაშენებლის იგავი, ავის, ცუდის საპირისპიროდ, დადებითი დახასიათებით არის გამორჩეული, აკი ზირაქის იგავთა მსგავსად არის მიჩნეული. უმეტესად ამისა დავით აღმაშენებლის იგავთშემოქმედება არის გულისხმიერად (ე. ი. ჭკვიანად, გონიერად, მეცნიერულად, ბრძნულად) გამართული. „გულისხმიერად“ დახასიათების განსამარტავად დავითმწიგნობთ ფსალმუნის (31-8) თქმა: „გონიერ და გულისხმიერ გყო შენ“ (ილ. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, გვ. 100).

#### 4. მესამე დავით IV-ის საიბავთმეცხველო კულტურული აღმშენებლობა

დავით აღმაშენებლის იგავთმეტყველებასთან დაკავშირებით შავთელის ხოტბის კიდევ ერთი ტაეპი მიიქცევეს ყურადღებას: მეფემ

აღაგო ახლად  
სწავლისა სახლად  
ასურვა ენა

მისხა მსმენელთა (74-4).

დავით აღმაშენებელმა აღაშენა, ახლად დააარსა სწავლის (სიბრძნის) სახლი, რათა მსმენელებს განეცადათ იგავთმეტყველთა და რიტორთა ენაშეგობა (აუსრულა სურვილი მეფის მსმენელებს). „ახლად სწავლისა სახლი“ არ არის ბიზანტიურის მსგავსი აკადემია, ის უფრო ჩამოგავს არაბულ „მეცნიერების სახლს“. იბნ-ხანდანმა (გარდ. 935 წ.) მოსულში დააარსა „სახლი მეცნიერებისა“ (დარ აღ-ილმ). „ცოდნათა სახლი“ დაუარსებია დიდებულთა ერთერთ მეთაურს არ-რადის. ბიუდების ვეზირმა ადიშირ იბნ-საბურმა (გარდ. 1024 წ.) ბაღდათში შექმნა „სახლი მეცნიერებისა“ (ა. მაც, მუსულმანური რენესანსი (რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1966, გვ. 33, 248; დ. ჯანელიძე, არაბული კულტურა და მისი შესწავლის მნიშ-

ვნელობა შუა საუკუნეთა თეატრის ისტორიისათვის, „თეატრმოცოდნობითი ძიებანი“, 1980, ტ. X, გვ. 151-177). არაბულ ყოველ მეცნიერების სახლს, ცოდნათა სახლს ჰქონდა მდიდრული წიგნთსაცავი, იქ მუშაობა შეეძლო ყველას, ღარიბებს ეხმარებოდნენ და საწერი მასალით უზრუნველყოფდნენ (იქვე). ქართული რენესანსის პირობებში, ანტიკურისადმი ინტერესი მიემართება არა მარტო ბერძნული ენის, არამედ არაბული ენის მეშვეობითაც. IX-X სს. არაბულიდან ქართულად თარგმნილ ძეგლში ესქილე მოხსენებულისა არაბული გამოთქმით „ასშულა“, ხოლო კომედიოგრაფის აღმნაშენელი ძველი ქართული ტერმინის „სიმღერათმწერლის“ პარალელურად ჩნდება ტერმინი „მოშპირე“, რაც არაბული სიტყვიდან „მირ“ („ლექსი“) არის ნაწარმოები.

შავთელის ზემოთ ხსენებული ტაეპი, რომ დავით აღმაშენებელმა „აღაგო ახლად სწავლისა სახლად“, მხარს უბამს და ემთხვევა ივანე ჯავახიშვილის მიერ მოხმობილ არაბი ისტორიკოსის იბნ ალ-ჯაუზის ცნობას, რომ დავით აღმაშენებელს ფილოსოფოსებისა და პოეტებისათვის თავშესაფარი აუგია, ზშირად ქონებრივი დახმარება გაუწევია და მათ სადღესასწაულო მეჭლისებს უმართავდა (ივ. ჯავახიშვილი, ქართული ერის ისტორია, ტ. II, 1948, გვ. 217). თუ არაბი ისტორიკოსის ცნობაში ლაპარაკია ფილოსოფოსებისა და პოეტებისათვის სახლის აგებაზე დავით აღმაშენებლის მიერ, შავთელის ხოტბაში მოხსენიებული „ახლად სწავლისა სახლის“ აგება ნიშნავს, რომ მეფეს კულტურის კიდევ ერთი ახალი კერა შეუქმნია, სადაც რიტორებს, იგავთმეტყველებს სარბიელი და ტრიბუნა გაუჩნდათ და ამით დაკმაყოფილებულ იქნა იმ დროის განათლებული საზოგადოების მოთხოვნილება.

შავთელის ეს ცნობა, პომის გმირის მიერ აგება „სწავლისა სახლის“ კიდევ ერთი საბუთია იმისა, რომ მეხოტ-



ქართული თოჯინების თეატრი VII ს. თბილისის ციხიდან იგავით კიციხე-ძაგება (626 წ.)  
(ნახ. ერისთავის)

მის ადრესატი და ვით აღმაშენებელია და არა სხვა ვინმე და ვით მეფე.

მეფე და ვით IV-ის ამ კულტურულ აღმშენებლობას აგვირგვინებს გასაოცარი ძველი გელათი, ღვთისმშობლის სახელობისა მონასტერი-აკადემია, მეფის ისტორიკოსის დახასიათებით გელათი „აღმატებულია ყოველთა წინანდელთ ქმნულთა... სივრცითა და ნივთთა სიკეთითა და სიმრავლითა და მოქნილობათა შეუსწორებლობითა“. აქ მეფემ შემოკრიბა ქართველი მეცნიერნი და მწიგნობარნი, სამშობლოში მოუხმო და სამოღვაწეო სარბიელი გაუჩინა დოგმატიკოსებისაგან დევნილ ფილოსოფოსებს და აქცია გელათის აკადემია „მეორე იერუსალიმად, მოძღვრად სწავლულობისად სრულად ათინად ფრიად უაღრეს მისსა“ („ქართლის ცხოვრება“, ტ. I, გვ. 329-331).

აი, რამდენი ერთი კულტურული ნაგებობა ააგო მეფე და ვით IV და ამის გამოც ეწოდა მას აღმაშენებელი: ა) გელათის მონასტერი-აკადემია; ბ) სინას მთის ქართველთა მონასტერი — ქართული მწიგნობრობის კერა — („ქართლის ცხოვრება“, ტ. I, გვ. 353); გ) „ახლად სწავლისა სახლი“; დ) ფილოსოფოსების და პოეტების თავშესაფარი;

ე) ნაქარმაგვეის „სახლი სათამაშო“ (დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია, 1965, გვ. 477-479); ვ) სამეფო წიგნსაცავი (და ვით აღმაშენებელმა „სალმრთონი წერილნი და ესენი მდიდრად შეკრიბნა, რაოდენნი პოვნა გარდმოღებულად ენასა ქართველთასა სხუათა ენათაგან ძუელნი და ახალნი სხუამან პტოლემეოს ამას ზედან ოდენ საზოგან ქმნილმან“ („ქართლის ცხოვრება“, ტ. I, გვ. 347). ქართულ, ძველ და ახალ ხელნაწერთა შეკრება უდიდესი ეროვნული საქმე იყო და ამიტომაც პტოლომეოსის მოღვაწეობასთან შედარებული. პტოლომეოს I სოტერის დროს (ძვ. წ. 322-283) დაარსებულ იყო ალექსანდრიის წიგნსაცავი, პტოლომეოს II ფილადელფოსის დროს, ალექსანდრიის ბიბლიოთეკაში, ა. კერტის ცნობით, დაკული იყო 490 ათასი ხელნაწერი გრაგნილი. და ვით აღმაშენებლის პტოლომეოსთან შედარება იმის მთქმელია, რომ დღეს, თუ საქართველოში და მის საზღვრებს გარეთ ძველი ქართული ხელნაწერების დიდი კოლექციები მოგვეპოვება, მათ გადარჩენას და დაცვას და ვით აღმაშენებელსაც უნდა ვუმადლოდეთ (დ. ჯანელიძე, რენესანსული აღმავლობის



წინამორბედი, ეურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1990, № 2, გვ. 11).

გელათის აკადემიას, ახლად სწავლისა სახლს, პოეტების და ფოლოსოფოსების თავშესაფარს, ნაპარმაგვეის სახლსა სათამაშოს, სამეფო წიგნთსაცავს — ყველა ამ ნაგებობას მეფე ურჩევდა „ადგილსა შემსგავსებულსა და შუენიერსა“ და უზრუნველყოფდა, ისტორიკოსის სიტყვით: „მოუშზადა ყოველი სახმარი მათი უნაქლოდ და უხუებით და განუჩინ სავალნი და სალუაწნი მათი ყოველივე“ („ქართლის ცხოვრება“, ტ. I, გვ. 331).

იგავთსახილველის კვალობაზე ჩვენ ყურადღებას იქცევს მეხოტბის ცნობა, რომ დავით აღმაშენებელმა „ალაგო ახლად სწავლისა სახლად“. თუ რაგვარი სწავლის სარბიელი იყო ეს „ახლად სწავლისა სახლი“ და რა მონაწილეობას ღებულობდა მასში მეფე რიტორი და იგავთმეტყველი, ამის თაობაზე დაცხროანე შავთელის ხოტბა გვამცნობს, დავით აღმაშენებელი

იტყვის იგავსა  
ართუ იგ ავსა  
ზირაჟის მსგავსსა  
გულიხხიერად (88-2)  
მოგუფენ სიბრძნესა,  
წერილთ ხილმესა  
თვით განგვიმარტებ  
მადლით მთხრობელი (88-3).

შავთელის ეს დახასიათება სიტყვა-სიტყვით ემთხვევა, მხარს უბამს და ეხმიანება მეფის ისტორიკოსის თხზულებაში შემონახულ მოთხრობას გვირგვინოსანის მკვერმეტყველებაზე, მის მონაწილეობაზე სწავლულთა პაექრობაში.

ამ პაექრობის თვითმხილველის, თანამონაწილის მოწმობა და ცნობა, მეხოტბის ლექსთან შეჯერებით, განსაკუთრებით მრავალმეტყველი და მნიშვნელოვანია. დავით აღმაშენებელს ქართველ და სომეხ მწიგნობართა დიდი კრება მოუწვევია. ისტორიკოსის აღწერით: „ჰყვეს სიტყვის გება ურთერთას ცისკრიდან ვიდრე ცხრა ჟამისად და ვერას უძლეს დაბოლოებად, რამეთუ ოდენ იყო ძლევის მოყვარება და

ცუდსიტყვათა პაექრობა, რამეთუ შევიდიან საქმეთა და ძნიად გამოსავალთა, რომელთა ესე შეეწყინა მეფესა და თქუა მათთა: თქუნ მამანი სიღრმითა სადამე შესულხართ და უცნაურთა ხედვათა ვითარმედ ფილოსოფოსნი და ჩუნ ველარ უძლებთ, რამეთუ მე შორს ვარ სწავლულუებასა და მეცნიერებასა, ვითარცა მხედრობისა შინა აღზრდილი, ამითვისცა უსწავლეღითა და ლიტონითა და მარტივი მიერ სიტყვითა გეზრახთ თქუნენ; და რა თქუა იწყო მათთა მიმართ სიტყუათა თქმად, რომელსა ღმერთი მისცემდა უეჭველად პირსა მისსა, ესოდენთა იგავთა და სახეთა წინადაუღებდა, ახსნათა საკვირველთა მიერ წინ წინდაუდგრომელთა და უცილობელთა“,\* რომელთა დაითქნა ვითარცა მეგვებტელნი და დაჰყო პირი მათი და უპასუხო ჰქმნა და ყოვლისა უსიტყველ, ვიდრეცა ოდესმე დიდმა ბასილმა ათინას შინა“. ისტორიკოსი, განაგრძობს რა ამ იგავთმეტყველებიან პაექრობის აღწერას აღნიშნავს, რომ მოწინააღმდეგენი იძულებული გამხდარან თავი დამარცხებულად ეცნოთ და ასე მოუხსენებიათ მეფისათვის: „ჩუნ მეფეო მოწაფე გვეგონე ამათ მოძღვრისა, რომლისა ბრჰყალსა ვერ მისწვთარ არიან ეგე მოძღვარნი თქვენნი“ (იქვე, გვ. 356-357).

მეფის ისტორიკოსი დავით აღმაშენებლის იგავთმეტყველებით მძლეოთა მძლეობას კიდევ უფრო ავრცობს და ამახვილებს, როდესაც სოლომონს იმოწმებს და ამბობს, მეფემ დავით აღმაშენებელმა „იცის ქცეულობანი ჟამთანი, აღსნანი იგავთანი და გარდასულთა შემამსგავსნის მომავალნი“; ე. ი. დავით აღმაშენებელი თავის იგავთმეტყველებაში არ კმაყოფილდებოდა იგავის შინაარსის გადმოცემით, არამედ მის ახსნასაც იმარჯვებდა, რათა აესახა დრო-ჟამის ცვლილებანი და წარსულის მიმსგავსებით დაესახა და გაერკვია მომავალი. ასე რომ, ჩვენ გვაქვს დავით აღმაშენებლის დროინდელ ავტორთაგან არა მარტო იმის ზოგადად აღნიშვნა, რომ და-

\* ხაზი ჩემია. დ. ჯ.

ვით „იტყვის იგავსა ართუ იგ ავსა“, არამედ თვითმხილველის და მონაწილის იმის ხელდადებით ზუსტი აღწერა პაექრობისა, რომელშიაც მეფეს იგავთმეტყველების მძლეთამძლეობა არის ნაჩვენები („ესოდენტა იგავთა და სახეთა წინა დაუღებდა“); უფრო მეტიც, შემონახულია მოწმობა ამ იგავთმეტყველების იდეური, მსოფლმხედველობრივი გამართულობისა, იგავთმეტყველება დავით აღმაშენებელისა შეთანაბარებულია დრო-ჟამის ცვლასთან და, წარსულის მიმსგავსებით, დასახული და გარკვეულია მომავალი, დავით აღმაშენებელის იგავთმეტყველება სრულიად თავისუფალია დოგმატური უძრობისა და ერთხელ დადგენილის დიქტატისგან, მეფის ისტორიკოსის სიტყვით რომ ვთქვათ, დავით აღმაშენებლის იგავთმეტყველება, მისი იგავთსახილველი იყო „შუება და განცხრომა საწურთუელ და სარგებელ“. აი, ეს შერწყმა და შედეგება, იგავთსახილველის გამართობის ძალისა მისსავე აღმზრდელით უტილიტარულ დანიშნულებასთან, არის ამ დროის ქართული ესთეტიკური აზროვნების საინტერესო და საგულისხმო გამოვლენა.

### 5. ღიბნთა საჯარო კითხვანი

დავით აღმაშენებლის იგავთსახილველი იმართებოდა „ახლად სწავლისა სახლსა“ შინა და კიდევ, ალბათ ფილოსოფოსთა და პოეტთა თავშესაფარ სახლშიაც, სადაც როგორც მეფის მატთანე გვაუწყებს იმართებოდა საჯარო კითხვანი. იქ, მეხოტბეს მოწმობით, დავით აღმაშენებელი „იტყვის იგავსა ართუ იგ ავსა“, მსმენელთა „ესოდენტა იგავთა და სახეთა წინა დაუღებდა“, და ამას მოჰყვებოდა „იგავთა ახსნანი“ დრო-ჟამის ქვეულობასთან შეთანაბარებული და, წარსულთან მიმსგავსებით, მომავლის ამოხსნანი. დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი ამგვარად აღწერს: „ახლად სწავლისა სახლად“ შინა გამართულ კითხვანს: „ხოლო შემდგომად სერობისა, ნაცვლად ძილისა სხვა რამე საქმისა, კულად კითხვა წიგნისა...

ფრიად ფრთხილად ისმენს წინაშე თვისსა მკითხველისსა, გამოიძიებს, კითხვენ უფროლა თვით (მეფე) განმარტებენ ძალთა და სიღმეთა მათსა (იტყვი გვ. 340). თითქმის ამავე სიტყვა-სიტყვით მეხოტბე შავთელი ლექსად შეამკობს მეფეს, კითხვანის ხელმძღვანელს:

მოგვფენ სიბრძნესა  
წერილთ სიღრმესა  
თვით განგვიმარტებ

მადლის მთხრობელად (68-4).

კითხვანი იმართება საღამომობით — ნავახშმევს, შერჩეულია მკითხველი და კითხვანს ჰყავს კომენტატორი — ბრძენი, ფილოსოფოსი, იგავთმეტყველი. ხაზგასმული მოსმენის კულტურა, ფრთხილად მოსმენა ე. ი. ყურადღებით, მოკრძალებით, მორიდებით მოსმენა. კითხვა-მოსმენის შემდეგ იწყება გამოძიება. ძველი ქართული გამოძიება მოიცავდა: კვლევას, ძიებას, ჩხრეკას, გამოკითხვას, შეკითხვას, ცილობას-კამათს. და ბოლოს, ის რაც მეფის ისტორიკოსს უთქვამს დავით აღმაშენებელზე: „უფროლა თვით (მეფე) განმარტებენ ძალთა და სიღრმეთა“ წაკითხულისა, ხოლო ესევე შავთელს მეფისადმი მიმართულ ლექსად: „მოგვფენ სიბრძნესა წერილთ სიღრმესა თვით განგვიმარტებ მადლის მთხრობელად“. და აქაც საშუალება ეძლეოდა დავით აღმაშენებელს, იგავთ დადებისას, ყოფილიყო იგავთმთხრობელი.

### 6. მეფის „ტრიონი“

#### იგავთსახილველისათვის

იოანე შავთელი თავის ხოტბაში მეფე დავით აღმაშენებელზე ამბობს:

აქვს მას ტრიონი

სანატრიონი

საწმინისაგან

სამოსლად გარედ (21-2).

სიტყვა „ტრიონი“ მოხსენებული და განმარტებულია სულხან-საბა ორბელიანის, ნიკო მარის, ივანე ჯავახიშვილის, ილია აბულაძის, შალვა ნუცუბიძის, ივანე ლოლაშვილის გამოკვლევებში. ამათგანთა განმარტებებს წინ უძღვის დიდი ქართველი ფილოლოგის და ფილოსოფოსის ეფრემ მცირეს (XI ს. მეორე ნახევარი) განსაზღვრება

„ელინთა ზღაპრობის“ თარგმანიდან: „ტრიონი უწოდიან შესამკობელსა ბალნისასა საფილასოფოსოდ განწესებულსა“ (ილ. აბულაძე, „ელინთა ზღაპრობანი“, ენიშკის მოამბე, ტ. X, გვ. 5, ტექ. 3-29).

ტრიონი ამ განმარტებით, ბრძენის, ფილოსოფოსის გამომრჩევი სამოსელია, მაგრამ ტრიონი შეიძლება სხვა მხრივაც იყოს გაგებული, ტრიონი რომ სამოსია, ეს ლექსითაც აშკარაა („სამოსად გარედ“). ლექსი იმასაც გვაუწყებს, რომ სამოსი არის „საწმისისაგან“ (სულხან-საბას ლექსიკონით მატყლისაგან) აკად. თ. გამყრელიძის ნარკვევისდა მიხედვით, „საწმისისაგან“ უნდა გავიგოთ, როგორც ცხვრის ტყავისაგან (თ. გამყრელიძე, რა ენაზე მეტყველებდა მეფე აიეტი, გაზ. „კომუნისტი“, 1984, 24 XI, № 270; თ. გამყრელიძე, ვიპჩ, ივანოვი, ინდოევროპული ენა და ინდოევროპელები (რუსულ ენაზე) წ. II, 1984, გვ. 908-909). ანალოგიისთვის გავიხსენოთ რუსთაველის პოემიდან ტარიელი: „მას ტანსა კაბა ემოსა, გარე-თმა ვეფხის ტყავისა“ (85-1). ძველ ქართულში არსებობს ტანსაცმელის ასეთი სახელწოდებაც „ტყავკაბა“, რაც საბას განმარტებით ბეწვიანი ჩასაცმელია. ე. ი. შავთელის თქმით დავით აღმაშენებელი საფილოსოფოსოდ ვერძისტყაოსანია, ვერძის ტყავკაბა მოსავს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ იგავ-არაკი ხშირად მიმართავს გარდათქმას, გარდასახვას ცხოველებად, პირუტყვებად, გასაგებია იგავთმეტყველის ვერძისტყაოსნობა, მით უფრო, რომ ასეთ ტყავკაბით შემოსვას მითოლოგიური საფუძველიც ეძებნება; ამირანმა ვერძისტყაოსნობით დაამარცხა დევი („ამირანმა დევის ვერძი სასწრაფოდ გაატყავა და მის ტყავი ჩაიცვა, თავი თავზე დაიდვა და ისე დევს მიადგა... უკან უკან დაიწია და დაჰკრა თავი... დევმა მალე სული განუტევა“ (მ. ჩიჭოვანი, მიჰაჭავთლი ამირანი, 1947, გვ. 373-374); სხვა ვერსიითაც, ჯადოქარ უთავო დევ-მწყემსისგან დატყვევებულმა ამირანმა და



იგავის „მელია და ფრინველის“ დასურათება ძელის ფირფიტაზე (უფლისციხე)

მამამისმა ცხვრის ტყავებში გახვევით იხსნეს თავი (იქვე, გვ. 382).

ახლა გავიხსენოთ, დავით აღმაშენებლის გალობათაგან: „თითოეულსა მხეცთაგან შეზავებულსა მხეცსა ვემსგავსე... მრავალგვარსა და მრავალ ხატსა“ („გალობანი სინანულისანი“, 5-2) და ამას სრულად ემთხვევა და ეკილოკავება შავთელის მიერ მეფის სამოსელის აღწერა: „აქვს მას ტრიონი, სანატრიონი, საწმისისაგან სამოსად გარედ“. დავით აღმაშენებლის ტრიონს — საწმისტყაოსნობას უფრო შორეული ანალოგიები ეძებნება, და არა მარტო აიეტის კოლხურ საასპარეზოს მუხაზე ჩამოკიდებული ოქროს საწმისის სახით, არამედ, ათასწლეულთა მიღმართიდან, მასვე ეპარალელეება ხეთურ-ქართველური მითოლოგიურ-რიტუალური დამთხვევები. ხეთების გადაკარგულ ღვთაება თელეფინუ (სევანური მელიამატელეფია) რომ ქვეყნად დაბრუნდა, ნაყოფიერება და შვილიერება რომ აღდგა და სიცოცხლემ გაიხარა, ღვთაებამ მეფეს საწმისი (ცხვრის ტყავი) მიართვა, ნიშნად ყოველი სიკეთისა და სიუხვისა (ნ. ხაზარაძე, თ. ცაგარეიშვილი, ხეთურ-ქართული მითოლოგიური პარალელები, თურნ. „მნათობი“, 1988, № 2, გვ. 170). ეს ძველქართული, არქეტიპური გამოვლენებანი თავს იჩენენ შუა საუკუნეთა ზუროთმოძღვრებაში; გავიხსენოთ სოფ. ღვიარის (ქვემო რა-

კის) ჭვარციმის ეკლესიის (X ს.) გარე-  
კედლის შემამკობელი ვერძის თავები  
(გ. ბოკორძე, ჯ. მანაგაძე), აი, რაოდენ  
მნიშვნელოვანია, რა შორიშორეთიდან  
გამოძახილს იძლევა დავით აღმაშენ-  
ებლის საწმისიტყვაობა — ტრიონი  
სანატრიონი.

## 7. დავით აღმაშენებლის სპათა ბაწურთმნა იგავსახილველით

ყურადღებას იქცევს დავით აღმაშე-  
ნებლის მიერ სპათა შინა განხორციე-  
ლებული ზნეობრივ-აღმზრდელით  
ლონისძიებათა სახე და შინაარსი, რის  
თაობაზედაც მეფის ისტორიკოსი გვა-  
უწყებს: მეფემ გაწურთვნა „სპანი  
თვისნი... წყობათა შინა მხნეთა ქები-  
თა და ნიჭითა მიცემითა, ხოლო ჭაბან-  
თა სადედოთა შთაცუმითა და კიცხვით  
ძაგებითა, ვიდრემდის სპათა შორის ყოვ-  
ლად არ იპოვებოდა ჭაბანად ზრახუ-  
ლი“ („ქართლის ცხოვრება“, ტ. I, გვ.  
358).

იმისათვის, რომ დავით აღმაშენებელს  
თავის სპანი მხნე ვაჟაკების წყობად  
გაეწრთვნა, მეფე სახიობას იყენებდა—  
მხნე მეომრებს საჭაროდ ქებას შეას-  
ხამდნენ, საბოძვართაც აჯილდოვებდ-  
ნენ, ხოლო ლაჩრობაში შემჩნეულს „სა-  
დედოთა შთაცუმითა და კიცხვით ძა-  
გებითა“ ამხელდნენ. სახიობის ეს „ქე-  
ბა“ შეიცავდა ვაჟაკობით გამორჩეულ  
მეომართა სადიდებელს — სალაშქრო  
მუსიკალურ საკრავების ზარ-ზეიმურო-  
ბასთან შეწყობილ საფერხულო სიმღე-  
რასა და როკვას, ხოლო სახიობის კი-  
ცხვა-ძაგება შეიცავდა ლაჩართა (ჭა-  
ბანთა) „სადედოთა შთაცუმით“ გარდა-  
სახვას, მათი სასაცილოდ „განბასვრით“  
მხილებას. ასეთი სახიობა — გაშლილი  
შედარებაა, იგავსახილველია: მხნესა  
და ჭაბანის გვერდით-გვერდ შემსგავსე-  
ბით წარმოსახვა კჳთის სასწავლებელია,  
ჭაბანის „სადედოთა შთაცუმით“ — სა-  
დიაცოსთან მიმსგავსებით ირონიულ-  
სატირიკულია, რაც იგავ-არაკის ქანრი-  
სათვის არის დამახასიათებელი. ასეთი  
სახის და შინაარსის იგავთმეტყველები  
ძირ-ძველად ტრადიციულია. „მატიანე

ქართლისამ“ შემოგვინახა ცნობის  
თაობაზე, რომ, ბაგრატ IV-ის მეფობი-  
სას (1027-1072), ლიპარიტ ორბელიანმა  
ტყვედ ჩაიგდო დიდებული აბუსერი და  
სხვანი და მათ გასაკიცხად იგავსახილ-  
ველი გამართა. ამ დიდებულებს „მის-  
ცა პაშტი (ცხრილები) და წინა მათსა  
პურსა უკაზმიდეს და ეგრეთ ლხინი“  
გარდავლეს“ („ქართლის ცხოვრება“,  
ტ. I, გვ. 301). ესეც იგავ-არაკის ქან-  
რისათვის დამახასიათებელი გაშლილი  
შედარებაა, ტყვედ ჩავარდნილის ყოფა  
შედარებული და მიმსგავსებულია დი-  
ცურ საქმიანობასთან და თავის გამბას-  
ვრელი მიმართებით დაცინვა და მხი-  
ლებაა. ასეთი იგავსახილველი თავის  
დასაბამს პოულობს ქართულ მითოლო-  
გიურ ეპოსში „ამირანიანი“. როდესაც  
ბადრი უარს ამბობს გველეშაპებთან  
შებმაზე, მას ამირანი ასეთი შედარებით  
მიმართავს:

— არა უოფილბარ ძმავ ბადრო,  
ფერი არქატი\*\* გქონია,  
დაჭე და ჰყერე ტყავები  
სხვა ხელი არა გქონია.

(მ. ჩიქვანი, მიჯაჭვული ამირანი, 1947,  
გვ. 317). გველეშაპებთან შებმის წინ  
შიშით გაფერმკრთალება ხატად და  
მსგავსებად სადიაცოს საქმიანობის მოხ-  
მობა იგავ-არაკის ქანრისათვის დამახა-  
სიათებელი ალგორიაა, ასეთი იგავთ-  
მეტყველება რუსთაველის „ვეფხისტ-  
ტყაოსანშია“ იკითხება:

რა უარეა მამაცსა,  
ომშიგან პირის-მხმეველსა,  
შედრეილ-შეშინებულსა,  
და სიკვდილისა მეჭველსა!  
კაცი ჭაბანი რითა სჯობს  
დიაცა ქსლია მხმეველსა,  
სჯობს სახელისა მოხვეკა  
ყოველსა მოხმეველსა (სტროფი 781).

ეს იგვე იგავია, რაც დავით აღმაშე-  
ნებლის სპათა შინა იგავსახილველ-

\* „ლხინი“ ნაცვლად „ლხინისა“ აკად. ნიკო  
მარის კონიექტურაა: უნდა აღვნიშნოთ, რომ  
ასეთ შესწორებას ამართლებს „რუსულდანიანის“  
ტექსტი: „მას დღესა ლხინი გარდაიარეს“, გვ.  
267).

\*\* არქატი — ფერმკრთალი (ალ. ლლონტი,  
ქართულ კილო-თქმათა სიტყვის კონა, 1984,  
გვ. 40).

ში წარმოუდგენიათ მხნეთა ქებით და ჯაბანთა „სადედოთა შთაცუმითა“ კიცხვით-დაგებით.

დავით აღმაშენებელი გალობათმწერალიც არის და იგავთმწერლობით გამორჩეული იგავთმეტყველიც. საკითხი წამოიჭრება, რა კავშირშია იგავთმწერლობა მუსიკასთან, გალობასთან; ამის პასუხი შეიძლება ამოვიკითხოთ გალობათმწერლის და მგალობათუხუცესის გიორგი მთაწმინდელის მიერ გადახედულ და შესწორებულ, IV-V საუკუნიდან მომდინარე ფსალმუნის ქართულ თარგმანში: „მივყო იგავსა ყური ჩემი და აღვადო სავალობელთა იგავი ჩემი“ (48, 5), ამისდა მიხედვით შეიძლება ვივთქვათ, რომ იგავი იგალობებოდა კიდევ და სახილველშიაც ასახსიმეტყველებდნენ.

ჩვენ იმის მოწმობაც გვაქვს, რომ საქართველოს ფარგლებს გარეთ გასული ქართული სახიობის მოგზაური დასი უცხო მეფეთა სასახლის კარზე იგავებს ასრულებდა. ჩაბრუნებულ თავის ხოტბაში „ქება მეფისა თამარისა“ ასეთი ლექსიც აქვს (სახიობის ამ დასმა):

მოვლის სპარხეთი

სხვა ჰქმნის ასეთი

სულთანი ნახის ცათა მცოთნარი,

იგავნი უთხნის, მეფენი უქნის,

მათადვე სწორად მათი ლაშქარი

(ივ.ლოლაშვილი, ძველი ქართული მებოტხენი, წიგ. I, გვ. 200).

## 8. მეფე ვახტანგ გორგასალის იგავთმეტყველება

ქართული იგავთმწერლობის, იგავთმეტყველების სათავე და დასაბამი ფუძესახილველის შრებშია საძიებელი. შუა საუკუნეებში კი ძირძველი იგავთმემოქმედება ექვთიმე მთაწმინდელის და დავით აღმაშენებლის იგავთმეტყველებაში მქლავდება: დავით აღმაშენებელი „იტყვის იგავსა, არათუ იგავსა ზირაქის მსგავსსა გულისხმიერად“. ექვთიმე მთაწმინდელს და დავით აღმაშენებელს, თავის მხრივ, იგავთა შექმნასა და მათ ახსნა-განმარტებაში წინამორბედი და წინაპარი უნდა ყოლოდათ. ასეც არის, საკმარისია ჩავიხედოთ ძველ ქართულ საისტორიო კრებულში

„ქართლის ცხოვრება“-ში, რომ იქ შევიცნოთ საქართველოს დიდი მეფის ვახტანგ გორგასალის ფილოსოფიური ზნეობრივ-დამრიგებლობითი მემოქმედება იგავთმეტყველებისა.

როგორც ივანე ჯავახიშვილის, კორნელი კეკელიძის, ჰელენ ინგოროყვას კვლევა-ძიებით გაირკვა, „ქართლის ცხოვრებაში“ მოქცეული ამბავი ვახტანგ გორგასალისა ისეთი ისტორიული ნაწარმოებია, რასაც ზღაპრული ელფერი ადევს, საგმირო სახალხო ნაწარმოებს უფრო ჰგავს, ლეგენდარულია, გამსჭვალულია სადეგვირო სულითა და ხასიათით, მასში შემონახულია უძველესი ქართული ეპოსის ნაშთი და წარმოადგენს არა ისტორიას, არამედ საქართველოს მეფის ვახტანგ დიდის თემაზე შექმნილ საისტორიო რომანს. ამ თხზულების ავტორი მიმართავს დიალოგს, რასაც ნაწარმოებში შეაქვს დრამატული ელემენტები (ივ. ჯავახიშვილი, ძველი ქართული საისტორიო მწერლობა, გვ. 184, 187-188; კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, 1985, გვ. 259; მისივე ეტიუდები, ტ. IV, გვ. 192; პ. ინგოროყვა, ტ. III, გვ. გვ. 267, 419).

ვახტანგ გორგასალის მეფობის ისტორიაში მონოლოგებით და დიალოგებით წარმოდგენილი ეს დრამატული ელემენტები იმის დამაჯერებელი მოწმობაა, რომ ადრეულ შუა საუკუნეთა ქართულ მწერლობაში არსებობდა, ჩვენამდე არ მოღწეული, ან ჯერ არ აღმოჩენილი ტრაგედია „ვახტანგ გორგასალი“, რომლის ფრაგმენტები, იგავთმეტყველებით გამართული სცენები შემონახა ჯუანშერის საისტორიო თხზულებამ („ქართლის ცხოვრება“, ტ. I, 1955, გვ. 188-195; დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან XVIII საუკუნემდე, 1965, გვ. 267-270). ერთი სიტყვით „ქართლის ცხოვრებამ“ დაიცვა და შემოგვინახა იგავთმეტყველებით გამართული სცენები — ვახტანგ გორგასალის არაკიც და იგავ-არაკების ახსნა-განმარტებანი. ამით

ნათელი ხდება თუ დავით აღმაშენებელი, იგავთმეტყველებთაც, ვისი ტრადიციის გამგრძელებელია.

„ქართლის ცხოვრების“ ჯანაშვილისეულ ნუსხაში ვახტანგ გორგასალის არაკის მნიშვნელობა ხაზგასმულია დასათაურებით, რაც უცვლელად არის წარმოდგენილი ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემაში.

### არაკი ვახტანგ გორგასალისა

ვახტანგ გორგასალი შემდეგი სიტყვით და არაკით პასუხობს სინდთა მეფის გამომწვევ იგავთმეტყველებას: —

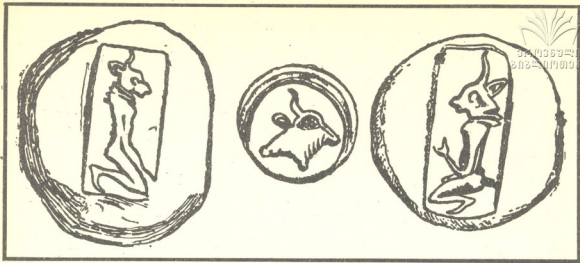
— გგონია შენ, ვითარმედ სიბრძნით გამოსახულად იზრახე, არამედ ცრუ არიან სიტყუანი ეგე შენნი. მე გითხრა და გაუწყო ქეშმარიტებად არაკი

უგნურო, მსგავსი ხარ შენ  
თავსა მას მოხუწველისა,  
რომელსა არა ახხენ თუაღნი  
და საყოფელ მისი არს მიწის ქუეშე.  
და არა უწყის ბრწყინვალება მისა  
არა უწყის მშვენიერება ველთა.  
და დაჭერებული არს იგი  
ცხოვრებასა თვისსა.  
ეგრეთვე შენ ბრმა ხარ  
გონებისა თუაღითა,  
[იგრეთვე] შენ ყრუ ხარ  
გონებისა ყურითა;  
არა ხედავ, არცა გემის  
და არცა უწყი  
ცხოვრება სულიერი;  
და არც სურვილ ხარ  
მისვლად ცხოვრებასა მის საუკუნოსა,  
ნათელსა მას დაუსრულებელსა  
დიდებასა მას მიუგონებელსა  
და მიუწვდომელსა.  
და არცა იცნობ შენ  
ღმერთსა შემოქმედსა ყოველთა  
რომლისა მიერ შეიქმნა ყოველივე.

პირდაპირ საოცარი, „ქართლის ცხოვრებამ“ შემოგვიჩინა ვახტანგ გორგასალის იგავთმეტყველება, მისი არაკის სრული ტექსტის დაცვით, და არც ერთ სახელმძღვანელოსა და ქრესტომათიაში არ არის იგი შეტანილი, როგორც მენხუთე საუკუნის ქართული იგავთმწერლობის შესანიშნავი ნაწარმოები.

თუ მეტი არა, არანაკლები ღირსებისაა ვახტანგ გორგასალის არაკის გვერდი-გვერდ მოყვანილი არაკი „ყვავი და ქორი“. ყვავმა არწივისაგან გაგლე-

ჯილი ქორის ბარტყი იბოვა, აიყვანა და შვილივით გამოზარდა. ქორის ბაბა რომ წამოიზარდა, ქორის ბუნებდსამებრ, ყვავს ეცა, თავის გამოზარდული შექამა. ამ იგავ-არაკის ორგავრი ურთიერთ საპირისპირო ახსნა-განმარტებაა მოყვანილი. უცხოური (სინდთა მეფის) გაგებით: ყვავი არ არის ქებინ ღირსი მისი გულკეთილობისათვის, არამედ უგუნურად და თავის მკვლელად ითქმის. ქორი არ არის გასაკიცხი „უწყალობისა და კეთილის-უხსენებლობისათვის“, რამეთუ იგი არს თავის გვარისამებრ, თავის წესისამებრ მოიქცა, ყვავის მიერ მოტანილი საჭმელით ის ვერ დაკმაყოფილდებოდა; თავი სიკვდილისაგან იხსნა და ყვავი შექამა; ხოლო ყვავმან მან არა წესისამებრ ქნა და მითცა მოკუდა“. სულ სხვაგვარად განმარტავს და გაიზრებს ვახტანგ გორგასალი არაკს „ყვავი და ქორი“. ვახტანგ დიდი მეფე სინდთა მეფეს მიმართავს: „სადაგელ არს გონება შენი. რამეთუ ქორმან ღაღარმან რომელმან შექამა ყვავი იგი მზრდელი მისი. აქებ ნაქმარსა მისსა. ხოლო ბუნება ჩუენი ესე არს; რათა კეთილისათვის დავედვათ სული ჩუენი და მოვიგოთ მადლი ღმრთისაგან და ვპოვოთ ცხოვრება საუკუნო. და სოფელსა ამას მოვიგოთ ქება კაცთაგან და სახელსა ზედა ღმრთისასა და მცნებათა მისთათვის, თუ მოვკვდეთ. უკვდავნივე ვართ და სიკვდილისაგან ცხოვრებად მოვიცვლებით“ („ქართლის ცხოვრება“, ტ. I, გვ. 193). თუ განვიხილავთ ვახტანგ გორგასალის არაკის იგავთმეტყველებას, „ყვავის და ქორის“ არაკის ზნეობრივ-დამრიგებლობით ახსნა-განმარტებას; უნდა ვთქვათ: რომ ქართველთა მეფის ვახტანგ დიდის იგავთმეტყველება თავის მოძღვრებით განმანათლებლური და კაცთმოყვარულია. ქართველი ხალხის ზნეობრივი ბუნების გამომსახველ-დამახასიათებელია და ბევრი რამით ჩვენს თანამედროვეობასაც ეხმიანება და წარსულით გასაგებს ხდის აწმყო ვითარებას. ვახტანგ გორგასალის როგორც იგავთმეტყველი თავის იგავ-არაკში გარდათქმის; შედარება-შემსგავსების; ხალხური სიბრძნის მარჯვედ



კოლხური მონეტა ხარის ნიღბოსანი მროკვალის და ხარის თავის გამოსახულებით (ძვ. წ. VI ს.)

გამოყენების, მამხილებელი ირონიით მეტყველების, სიტყვის მოკლედ მოჭრის ოსტატობას აშუღავნებს.

ჯუანშერის მიერ მეფე ვახტანგ გორგასალის ამბავში იგავთაქერობის წარმოსახვა იმის მაჩვენებელიცაა, რომ იგავთმეტყველება, უკვე ძველთაძველ დროიდანვე იგავთსახილველში ყოფილა დრამატიზირებული და ამალღებულთა რომელშიაც იგულისხმება იგავთმეტყველთა დაპირისპირებით მათი ცილობა, კამათი და მსმენელთა გამოხმაურება.

ესეც უნდა აღვნიშნოთ, რომ არაკების ორიგინალობასაც ირკვევდნენ (მ. ჯანაშვილი, კ. კეკელიძე). მაგრამ ორიგინალობის უარმყოფი რაიმე დამადასტურებელი საბუთი არ მოიხაზა.

მეხუთე საუკუნის დასასრულით დათარიღებულ ბოლნისის სიონის ტაძრის სვეტისთავეების დეკორატიულ მორთულობაში გამოხატული ფიგურები მეცნიერთა მიერ ღვთაებრივ ცხოველებად, ხალხური იდეოლოგიის, ხალხური შემოქმედების ნიადაგზე შექმნილ კომპოზიციებად არიან განმარტებული. ხსენებული დამოკვლევებით ხალხური წარმართული რწმენის ქრისტიანიზაციად აღიქმება ბოლნისის სიონის ბარელიეფი ხარის თავი რქებს შორის ჯვრით. ბოლნისის სიონის ტაძრის ყველაზე საპატიო ადგილას საკურთხეველის ახლოს, რომ სვეტისთავეები ცხოველთა, ფრინველთა და მცენარეულთა დეკორაციული კომ-

პოზიციებით არის შემკობილი. ეს იმის მაჩვენებელია თუ როდენ გამძლე უნდა ყოფილიყო შორეული წარსულიდან მომდინარე წარმართული რწმენა, ხალხური შემოქმედების ტრადიცია, რომ იგი უცვლელი, ან გაქრისტიანებული სახით შემონახულია ქრისტიანული ტაძრის შემამკობელ ხელოვნებაში: ორ ხახდაღებულ ლომს შორის გარბის ჯიხვი, დათვი, მიეტევება არჩვს; ფარშავანგები და მათ შუა ჯვარი. ყურძნის მტევნებით დამძიმებული ვაზი, და რაც განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს: ხარის თავის ბარელიეფი რქებს შორის ჯვრით — ეს ყოველივე, რასაკვირველია, მითურ-რიტუალურ, ზღაპრულ, წარმართულ რელიგიურ რწმენათა წიაღიდანაა შემონახული და შენარჩუნებული. უფრო მეტიც: მკვლევართა აზრით ღვთაებრივ ცხოველთა კომპოზიციები ქრისტიანულ დეკორატიული ეკლესიების შემკულობაში შემონახული, შეიძლება წარმოადგენდნენ, ნაწილობრივ მაინც იგავთა ილუსტრაციებს (გ. ჩუბინიშვილი ბოლნისის სიონი, ენიმკის მოამბე, ტ. IX, 1940, გვ. 154 — 192; ლ. მაცულევიჩი: ნიკორწმინდა და მისი ადგილი ქართულ კულტურაში, რუსთაველის კრებული (რუსულ ენაზე), 1938, გვ. 64; დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, 1984, გვ. 68; შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, 1961, გვ. 109; ვახტბერიძე, ტაო-კლარჯეთის ძეგლების ად-

გილი ქართული ზუროთმოძღვრების ისტორიაში. 1981, გვ. გვ. 102. 110).

„ქართლის ცხოვრებაში“ საქართველოს დიდ მეფედ მოხსენებული ვახტანგ გორგასალი თუი იგავთმეტყველი იყო. ამ დროის ქართულ ქრისტიანულ ტაძარში ყველაზე საპატიო ადგილზე აღმართულ სვეტისთავების დეკორაციულ შემკულობანი, რომ იგავების ილუსტრაციებად იქნეს მიჩნეული. ეს სრულიადაც არ არის საოცარი და გასაკვირველი.

### 9. ქართული იკავთმსახილველი ქეზვიდე საუკუნეში

იგავთსახილველის ტრადიცია, რომ ცოცხლობდა გრძელდებოდა და ვითარდებოდა, ამის მოწმობა იმავე ჭუანჭერის საისტორიო თხზულებამ შემოგვინახა. ამ შემთხვევაში ჩვენ გვაქვს ქართული თეატრალური წარმოდგენის მეზვიდე საუკუნის მეორე მეოთხედის დასაწყისით დათარიღება. 626 წელს თბილისის ციხე-სიმაგრეს ალყა შემოარტყა ბიზანტიის იმპერატორმა ჰერაკლემ და ხაზართა ზაკანმა ჭიბლემ. თბილისელები გმირულად იცავდნენ დედაქალაქის ციხე-სიმაგრეს და მტერი იძულებული გახდა ალყა მოეხსნა. ისტორიკოსი ჭუანჭერი მოგვითხრობს, რომ „ციხესა კალისასა დარჩეს კაცნი და არა მოერთნეს მეფესა და ციხის გამომღმართ ციხისთავმან აგინა მეფესა და რქუა: ვაცის წუერნი გასხენ, ვაცბოტისა კისერი გათქს“ („ქართლის ცხოვრება“, ტ. I, გვ. 224). როცა თბილისელებმა ციხე-სიმაგრიდან იხილეს მტრის დამარცხება, ალბანელ ისტორიკოსის მოსე კალანკატუელის თქმით, იწყეს მტრის სასაცილოდ ავადება, მოიტანეს ერთი დიდი აყირო-კვახი, გამოხატეს მასზე ბიზანტიელი იმპერატორი ვაცის წვერით, რქით და დადგეს ზღუდეზე მტრის პირისპირ, მეორე ასეთივე აყირო ჭიბლუ ზაკანისა. უხმობდნენ მტრის ჭარს და ეუბნებოდნენ: აი თქვენი კეისარი მეფე, მიბრუნდით და თაყვანი ეციოთ მას. ესეც ჭიბლუ ზაკანი — ილეს ხელთ ლახვარი. ჩხვლტდნენ მათ წინაშე აყირო თოჭინებს ბიზანტიის იმპერატორისა და ხაზართა ზაკანის სა-

ხეთა დამსგავსებულს. სასაცილოდ იგდებდნენ, სომეხი ისტორიკოსი ირაკლს განძაკელი (1201/3-1272) ავრცობს და აზუსტებს კალანკატუელის თხზულებას: „თბილისის მკვიდრებმა აილეს აყირო, გამოხატეს ზატი (სახე) ზაკანისა მასზედ ბრმად... დასვეს აყირო ზღუდეზე და დაუწყეს ისრების სროლა“, შატერდისეულ „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ მატიაწეში ნათქვამია: „უხმო ციხისთავმან კალათ თბილისის მეფესა ჰერაკლეს ვაცბოტობით: ზოლო მან ფერხი დაიპყრა დანიელ მოილო და მოიძია სიტყუა“ ე.ი. გაიხსენა დანიელის ვერძისა და ვაცის იგავი, რის შინაარსიც ის არის. რომ ალმოსავლეთის ვერძი დიდათ განდიდნა დასავლეთიდან მას მოევიღნა ვაცი და ვერძი დასცა და დაამარცხა. ახლა ვერძი განდიდნა, რომელიც უფალმა დათრგუნა (ბიბლია, დანიელ 8. 3-11). ე. ი. ჰერაკლეს დასაცინრად ციხიდან კვანთოჭინების სახილველმა (თეატრმა) წარმოადგინა ბიბლიიდან ვაცბოტის იგავი. ზოლო მეორე მხრივ. საფიქრებელია, რომ ხაზართა ზაკანის ჭიბლუს დასაცინრად კვანთოჭინების სახილველს წარმოუდგენია ვახტანგ გორგასალის იგავი — თაგვისა მთხუნველისა“. რამდენადაც წარმოუდგენიათ „ბრმა“ (მეფე ვახტანგის იგავით „თაგესა მას თხუნველსა არა ასსენ თუალნი“ — ბრმა და მას ამსგავსეს ჭიბლუ ზაკანი. რომელსაც ეტყოდნენ „შენ ბრმა ხარ გონებითუალთა და ყრუ გონებისა ყური თა“, ჩემს წინანდელ შრომებში ნიღაბი ჭიბლუ ზაკანისა: მისი იგავთმეტყველება არ მქონდა ახსნილი, ახლა კი ამის საშუალება მომეცა. როდესაც ვახტანგ გორგასალის იგავთმეტყველება დაკვირვებით შევისწავლე (იხ. დ. ჭანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები. 1948, გვ. 479-494; მისივე, ქართული თეატრის ისტორია. 1965, გვ. 234-245).

### 10. თარგმნილი იგავთმფარლობა

ქართულად თარგმნილი იგავების შემკველი ძეგლები მოვიხსენიოთ, რაკი ქართული იგავთსახილველი იყენებდა ბიბლიის იგავებს (მაგ. დანიელის წიგ-



ნიდან ვაცბობობის იგავი) და დავით აღმაშენებლის იგავთმეტყველება მიმსგავსებული იყო ბიბლიური ზირაქის მოქმედებასთან, აუცილებელია ბიბლიის იგავთმეტყველებასაც შევეჩვით, დავიმოწმებ პ. ინგოროყვას ძველი ქართული ლიტერატურის მიმოხილვას (თბზ. ტ. IV).

ბიბლია (სიტყვასიტყვით — წიგნები) იუდაისტური და ქრისტიანული საღვთო წიგნების კრებულია, იგი შედგება ძველი და ახალი აღთქმისაგან. ქრისტიანობა ცნობს ორთავე ნაწილს, ხოლო იუდაიზმი კი მხოლოდ ძველ აღთქმას. ბიბლიის წიგნები სხვადასხვა დროს არის შექმნილი, მაგალითად დებორეს საგალობელი: მსაჯულთა წიგნები ძვ. წ. 12 საუკუნეშია შექმნილი.

როგორც ირკვევა ბიბლიის პირველი ქართული თარგმანები ქრისტიანობის საქართველოში გავრცელებისთანავე უნდა იყოს შექმნილი. აღრინდელი თარგმანები შეიძლება უკვალოდ იყოს დაკარგული. ზოგი დაცულია უფრო გვიანდელ ხელნაწერებში. ბიბლიის ფრაგმენტები შემონახულია V-VII სს. ხანმეტ ძეგლებში. უძველესი ხელნაწერი ქართული ბიბლია 978 წელს არის შესრულებული. პავლე ინგოროყვას გამოკვლევით, ქართული ბიბლია თავდაპირველად ებრაული ენიდან ყოფილა თარგმნილი, ამ შეხედულებას ამაგრებს ის ვითარება, რომ საქართველოში ებრაელთა მოსახლეობა არის დიასპორის (ებრაელთა სხვადასხვა ქვეყნებში განთესვის) დროიდან. ებრაელთა თემები და უბნები არსებულა მცხეთაში, ზერკში, ურბნისში, ვარსანში, ბოდბეში, კოდისწყაროში, სობისში, ციხე-დიდში. მცხეთაში IV საუკუნეში მოღვაწეობდნენ ებრაელი მწიგნობრები: აბიათარი და მისი ქალიშვილი სიდონია. ნინოს ცხოვრება და „ქართლის ცხოვრებაც“ გვამცნობს, რომ აბიათარი იყო „ფრიად მეცნიერ ძველი სჯულისა“ (ე. ი. ბიბლიისა). აბიათარი მეფე მირიანის სასახლის კარზე პატივით ყოფილა მიღებული. საისტორიო ჩანაწერით: „მირიან მეფე აბიათარს „მრავალგზის ჰკითხავნ ძველთა და ახალთა წიგნთასა და იგი

აუწყებდა ყოველთა“. აბიათარის თქმულთა ჩანაწერებიდან ირკვევა, რომ საქართველოში დასახლებულ ებრაელებს თვის დიდად სარწმუნო ყოფილა ბიბლიის „სიტყვა წინასწარმეტყველთა და იგავი ბრძენთა“ („ქართლის ცხოვრება“. ტ. I, გვ. 99). პ. ინგოროყვას სიტყვით ქართულ-ებრაული წრეები ახლო თანამშრომლობას ეწეოდნენ ქართველებთან ლიტერატურის დარგში; ქართველ ებრაელებს თავისი წვლილი შეუტანიათ ქართული მწერლობის განვითარების საქმეში, ამის მაჩვენებელია თუნდაც ის ტრადიცია, რომლითაც აბიათარს და ქართველ ებრაელ ქალს სიდონიას (აბიათარის ასულს) წარმოგვიდგნენ, როგორც პირველ ქართველ ებრაელ მწერლებს. აბიათარი ჩვენამდე არ მოღწეული, ქართული საისტორიო თხზულების ავტორიც ყოფილა (პ. ინგოროყვა, თბზ. ტ. IV, 1978, გვ.გვ. 321, 328-331, 354).

ინდურ სამყაროსთან, მის იგავთმწერლობასთან საქართველო ძველთაგანვე იყო დაკავშირებული. ინდური „ბანჩატანტრა“ (ხუთი ძირითადი წინამძღვარი ანუ ხუთი წიგნი) ფალაურიდან ითარგმნა არაბულ და სირიულ ენებზე და მიიღო ქვა სათაურად „ქილილა და დამანა“. ვარაუდობენ, რომ ქართულად იგი ითარგმნა XI-XII საუკუნეებში; ეს ძველი თარგმანი დაიკარგა, ჩვენამდე აღარ მოსულა. „ქილილა და დამანას“ ახალი თარგმანი განხორციელდა XVI-XVIII საუკუნეებში. ამ იგავ-არაკების კრებულის თარგმნა წამოიწყო კახეთის მეფე დავითმა — თეიმურაზ პირველის მამამ, დავითის ტექსტი ვახტანგ მეექვსემ რედაქციულად გამართა და რაც აკლდა ის ნაწილიც თარგმნა ვახტანგ მეექვსემ ჭერ თარგმანი გასამართავად ონანა მდივანს გადასცა. შემდეგ კი სულან-საბა ორბელიანს თხოვა მისი რედაქცია, და ლექსითი ნაწილის გაჩარხვა, რაც დიდმა ქართველმა იგავთმწერალმა ბრწყინვალედ შეასრულა (იხ. „ქილილა და დამანა“ — საბასეული რედაქცია ვახტანგ IV-ის თარგმანი; სულხან-საბა ორბელიანი, თბზ. ტ. II-1 აღ.



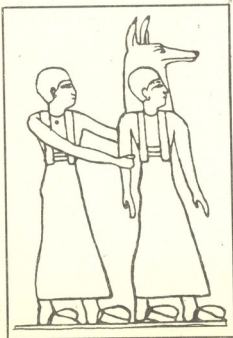
პირუტყვთა ტყაოსან-ნიღბოსნები ძველ ეგვიპტური ძეგლებიდან. ა) ნიღაბი;

ბარამიძის და ე. მეტრეველის რედაქციით თბ. 1962, გვ. 7).

11. ქართული იგავთმედიოქმედავება ქართმელური ანტიკურობის ხანაში

როდესაც არ არის, ან ჭერ კიდევ არ აღმოუჩენიათ, დამწერლობითი ძეგლები ამა თუ იმ საგნისა თუ მოვლენის თაო-

ბ) შენიღბვა



ბაზე, სახვითი ხელოვნების ძეგლებს მიმართავენ და, ზოგჯერ, იქ პოულობენ დამადასტურებელ ცნობას სეპტიკების შესახებ. ასე მაგალითად: ნიღბოსნების ქალაქ ლეიდენის მუზეუმში დაცული ახ. წ. I-II სს. ჰილის (პაპირუსების) ფურცლებზე აღმოჩნდა მოწმობა ცხოველთა სამყაროს გამომყენებელ ეგვიპტურ იგავ-არაკების თაობაზე; მაგრამ როგორც ცნობილი ეგვიპტოლოგი ბორის ტურაევი აღნიშნავს, ეგვიპტელებისათვის ცხოველთა სამყაროს ამსახველი იგავ-არაკები უფრო ძველად უნდა ყოფილიყო ცნობილი: რაზედაც მიანიშნებენ ეგრეთწოდებული სატირიკული პაპირუსების ფურცლებზე და ქოთნების ნატეხებზე შემორჩენილი რამესიდეების ხანის (ძვ. წ. მეორე ათასეულის შუა ხანა) ნახატები (ბ. ტურაევი, ეგვიპტური ლიტერატურა (რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1920, გვ. 264-265).

მეხუთე საუკუნეზე ადრინდელი ქართული დამწერლობითი ძეგლებით მოღწეული იგავ-არაკების ტექსტი ან ცნობა ამ უნარის არსებობაზე არ მოგვეპოვება; რამდენადაც ჭერ კიდევ აღმოჩენილი არ არის მეხუთე საუკუნეზე ადრინდელი ქართული მწერლობის ძეგლები. ამის გამო, უნდა გამოვიყენოთ შემონახსენები მეთოდი და შუა საუკუნეებზე ადრინდელი ქართული იგავ-არაკების არსებობაზე მასალა ვეძიოთ არქეოლოგიური გათხრებით მოპოვებულ სახვითი ხელოვნების ძეგლებში, ამისდა კვალობაზე ყურადღებას იქცევს საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპოდენტის დავით ხახუტაიშვილის არქეოლოგიური გათხრები უფლისციხეში. ბატონმა დავით ხახუტაიშვილმა უფლისციხის მიმდებარე ნამოსახლარ ბამბებში აღმოაჩინა ანტიკური ხანის მხატვარ-გრაფიკოსის შემონაქმედი — ძვლის ფირფიტებზე ცხოველთა ნახატები: კომპოზიცია „მელია და ფრინველი“ და „ტანი რომელიც გარბის“. ჩვენ, განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს კომპოზიცია „მელია და ფრინველი“. გამოსახულება უაღრესად ქმედითია. მელია წარმოდგენილია არა ოთხ ფეხზე

არამედ ადამიანივით ზეზე მდგომად, ისე რომ მელიას წინა ფეხები აღიქმება ადამიანის ხელების მსგავსად. ექსტიკულაციის (ხელითმეტყველების) გამოხატულებად, ზევით აწრებილი კუდიც ფიგურის ქმედითად დაძაბულობაზე მეტყველებს. მელა თავს წადგომია ფრინველს და, თითქოს, მის დამორჩილებას „ტბილი სიტყვით“ ცდილობს, რომ შემდეგ თავს დააცხრეს და შექამოს, ფრინველი კი მიწაზე მშვიდად მიგოგავს და არაფრად ენაღვლება მელიასაგან მოსაწვევარი, ანდა უღარდებლობით ვერ შეუშინებია მოსალოდნელი ხიფათი. ფიგურათა გარეგნული სახიერება, დგომის და ქცევის გადაამიანება; ხასიათის განწყობის ხაზგასმით დაპირისპირებაში გამოხატვა იგავ-არაკისათვის დამახასიათებელ თხრობაზე მიგვანიშნებს. ბატონი დ. ხახუტაიშვილი ამ კომპოზიციას განმარტავს, როგორც ადრენტიკური ხანის ხალხური ზღაპრების იმ წრის შემოქმედებას, რომელიც ზღაპრების თანამედროვე კატალოგებში ცხოველთა შესახებ ზღაპრების ციკლშია გაერთიანებული (დ. ხახუტაიშვილი, უფლისციხე, II, გვ. 39, ტაბ. 6,4; 44,1). არქეოლოგის ეს განმარტება სრულიად მისაღებია, ზღონდ დასაზუსტებელია, რამდენადაც კომპოზიცია ზღაპრულ წრეს კი განეკუთვნება, მაგრამ ზემოაღნიშნული თვისებურების გამო (გადაამიანურება თხრობა — ზნეობრივ-დამრიგებლობითი, მოსაწვევარისადმი გაუფრთხილებლობა საფუძველს გვაძლევს, რომ ძვ. წ. IV ს. ძვლის ფირფიტაზე მხატვარ-გრაფიკოსისაგან შექმნილი კომპოზიცია იგავ-არაკის ილუსტრაციად მივიჩნიოთ, მით უფრო, რომ მელიას და შინაური ფრინველის სიუჟეტი დამახასიათებელია იგავ-არაკის ქანრისათვის. იგავთსახილველის თვალსაზრისით, იმავე უფლისციხის არქეოლოგიური გათხრებით გამოვლენილი ძეგლებიდან ყურადღებას იქცევს ნიღბოსან მეჩანგე მსახიობელის ქანდაკება, რის შესახებაც 1970 წელს ცალკე ნარკვევი გამოვაქვეყნე (დ. ჯანელიძე, „სახიობა“, წ. II, გვ. 181-292).

ნიღბოსან მეჩანგე მსახიობელის ქან-

დაკება აღმოჩენილ იქნა იმავე ბამბეჭეში, სადაც ძვლის ფირფიტაზე გამოჩნატული კომპოზიცია „მელა და ფრინველი“ აღმოჩნდა. თუ გავითვალისწინებთ, რომ იგავ-არაკები სრულდებოდა ნიღბოსან მუსიკოსებისაგან მეჩანგემემღერეთაგან, შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ უფლისციხის თეატრში იგავ-არაკების შემსრულებლი ნიღბოსან-მეჩანგემემღერეს ქანდაკების აღმოჩენა უფლისციხის არქეოლოგიური გათხრებით სრულიადაც არ არის შემთხვევითი. ამ ქანდაკების სახით შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ უფლისციხეში აღმოჩნდა იგავ-არაკის ილუსტრაცია (მხატვრობის სახით) და ამ იგავ-არაკის შემსრულებელი ნიღბოსანი მეჩანგის ქანდაკებაც. ამდენად შეიძლება დავასკვნათ, რომ ქართველური ანტიკური ხანა იცნობდა იგავ-არაკების ქანრსაც, რაც წარმოიდგინებოდა იგავთსახილველში. ეს ტრადიცია კი ეტყობა უძველესი დროიდან მომდინარეობს, რამდენადაც ეს შეიძლება დავასკვნათ ფრანსის გალპინის შრომით „შუმერების, ბაბილონელების და ასურელების მუსიკა“. ფ. გალპინი წერს, რომ წინა აზიის ხალხთა მუსიკალურ პრაქტიკაში ცხოველთა გამომსახველ დამკვრელთა ორკესტრი დაკავშირებული იყო თავყვანისციემის რიტუალის ცერემონიასთან — ეწყობოდა წარმოდგენები შენიღბული ადამიანებით, რომლებიც განსახიერებდნენ ცხოველებს და ფრინველებს (გვ. 57), ისე, რომ უფლისციხის არქეოლოგიური გათხრებით მოპოვებული იგავ-არაკის კულტურის წარმომსახველი ნახატობა და ქანდაკება სათავეს და დასაბამს პოულობს ძველი აღმოსავლეთის ცივილიზაციებთან, რომელთანაც მჭიდროდ იყვნენ დაკავშირებული ქართველური ტომები.

ქრისტიანული ღვთისმეტყველის და მწერლის ტერტულიანეს (160-220-ის შემდეგ) წიგნიდან „მარკიონის წინააღმდეგ“, რაც მიმართული იყო ახ. წ. პირველ საუკუნეში რომში მოღვაწე ქართველის მარკიონის ანტიქრისტიანული წიგნის განსაქიქებლად, ჩვენი თემისთ-

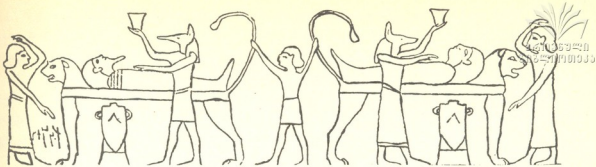
ვის მეტად საგულისხმო ინფორმაცია შეიძლება ამოვშიფროთ. ტერტულიანე თავის უსაზღვრო სიძულვილს ქართველი მწერლის მარკიონისადმი განაგრცობს მის სამშობლოზე. და მაინც ჩვენს ყურადღებას იქცევს სანახაობრივ-მითოლოგიურის თაობაზე შემდეგი ცნობა; „აქ (კოლხეთში დ. ჯ.) ზღაპრულ სანახაობას იხილავს კაცი, ხარის მსხვერპლად შეწირვას, საზიზღარ კოლხებს და პირქუშ კავკასიონს, ასეთია ეს ამაზრზენი პონტოს ქვეყანა, სადაც ბოროტი მარკიონი დაიბადა. რატომ? იმიტომ რომ აქ პრომეთე თვით უფალს აუჯანყდა. აქ დაიბადა ის ვინც სახარება მასხრად აიგდო (ტერტულიანე, მარკიონის წინააღმდეგ, წ. I, თავი I, „მინი პატროლოგია“ (ლათინურად) ტ. II, თხზ., 241,2; ნ. ფოფხაძე, მიხეილ თამარაშვილის არქივის იტალიური ფონდის სიახლენი, ჟურ. „ცისკარი“, 1988, № 11 გვ. 150).

ტერტულიანეს ამ ცნობით ხელთა გვაქვს ცნობა ანტიკური ხანის კოლხურ ზღაპრულ სანახაობაზე და, რაკი იქვე ხარის მსხვერპლად შეწირვა იხსენიება. შესაძლებლობა გვეძლევა ეს სანახაობა ხარის კულტს დაეუკავშიროთ სანახაობა ხარლღეთების მისტერიად აღვიქვათ. აქვე უნდა გავიხსენო, თეატრალური ინსტიტუტის ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელი ექსპედიცია 1983 წლის 23 მაისს ხევში. (ყაზბეგის რაიონის) სოფელ გარდაბნის გიორგობის ხატობას დაესწრო და გაეცნო ხარის მსხვერპლად შეწირვის რიტუალს (დ. ჯანელიძე, ხევის სახილველი ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1988, № 1), ის რასაც ტერტულიანე ახ. წ. II-III სს. მოვლენად იხსენიებს 1700 წლის შემდეგაც ხალხის ყოფაში ისევ ცოცხლობს.

ტერტულიანე კოლხურ ზღაპრულ სანახაობის, ხარის მსხვერპლად შეწირვის აღნიშვნასთან ერთად აცხადებს, რომ პრომეთეს (ე. ი. ამირანის) სამშობლო კოლხეთია („აქ კოლხეთში პრომეთე თავის უფალს აუჯანყდა“) და ყოველივე ეს ერთობლიობაში მითოლოგიურ-რიტუალების საფუძველზე გაჩხრეკა-განხილვას ითხოვს.

სამისოდ ზალხურ იგავთშემოქმედებას, თანამედროვე ხალხურ სანახაობებში შემორჩენილ გადანაშთებს უნდა ვამჩვენოთ და დამატებით უცხოურ დამწერლობით ძეგლთა მონაცემების მოზმობაც მოგვიხდება; რასაკვირველია არც სახვითი ხელოვნების ძეგლთა გამოყენება არის გამორიცხული. ასეთ ვითარებაში შორეული წარსულიდან მრუმედ გამონაკრთობ შეუქმე თვალია და ხელის ცეცებით უნდა მივიკვლიედეთ კვლევა-ძიების გზა-კვალს. იმის იმედით, რომ წავაწყდებით მნათობიერ სინათლეს და ქეშმარიტებას დავუახლოვდებით.

ქართულ ზეპირსიტყვიერებას დაუცავს იგავი ადამიანის გაჭირვებიდან გამომხსნელ ღვთაებრივ ხარზე; ეს იგავი ამქვეყნიურის დასაბამითობიდან იღებს სათავეს და აცხადებს, რომ „ორშაბათობით აშენდა ციხე-ქალაქი მთაზედა“, და მერე არ იკითხავთ როგორი? „ქვა შემოივლო ვალავნად, ცა დაიხურა თავზედა, სასახლე სადარბაზუი, დგას ოქროს ბოძობაზედა“, მაგრამ ადამიანი რას აქნევს. ოქროს სასახლეს, თუკი: „ადამიანის შენახვა ვერავინ იღვა თავზედა, ხვნა-თესვა, ფარცხვა და ზიდვა, გაჭირდა მეტად ძალზედა“, და ამ ძნელებელობაში, უსაშველობასა და ენით უთქმელ გაჭირვებაში მხსნელად გამოჩნდება ღვთაებრივი ხარი: „ხარმა თქვა პირნათლიერმა მე დამაწერეთ თავზედა, მიცივიდნენ ანგელოზები დაჰკოცნეს ორთავ თვალზედა, ჩამოქნეს წყვილი სანთელი დააკრეს ორთავ რქაზედა, შვიდი აუბეს სარტყელი გაგზავნეს ქვეყანაზედა“. შვიდი აბმა ცის სარტყელით ღვთაებრივი ხარი დედამიწაზე დაუშვეს და, თან მტკიცე წესი და რიგი დაუდვეს-დაუქანონეს: „ექვსი დღე უღელში ები, მეშვიდეს დაწექ მხარზედა, ვინც კვირა-უქმეს შეგაბას ხელიც შეახმეს მკლავზედა“. თითქოს ადამიანიც და ღვთაებრივი ძალაც საწადელს ეწია, პირველი იმით, რომ მხსნელი მოველინა, მეორე იმით, რომ ადამიანი იხსნა, მაგრამ მხსნელს, ღვთაებრივ ხარს მწარე დღე დაადგა, და, აბა რა ქნას, ზეცას შებლაგვა: „მიშვე-



ა) რიტუალი ნიღბოსნებით

ლე ჩემო გამჩენო, სისხლი მომადგა ყელშია, შემამბენ პირუბანელნი, სახრეს მიშენენ წელშია... დაჩოქილი შემოგბლავი მალა მეუფეს ცაშია, მიყრიან რკინის ტაბიკსა, მეგრისებთან ყელზედა არ მემართლება მეუფევე, ავაგო რქისა წვერზედა“ მაგრამ ზეციდანაც საშველი არ არის და უზეშთაესის პასუხი ასეთია: „აქედან როგორ გიშველო, მეც მაგინებენ ცაშია, მე მაშინ მოგეშველები, რომ მოვლენ სამართალშია, დავადგამ რკინის უღელსა შეგვზავნი ჭოჯობეთშია“.

არაფერს ვამბობ იმის თაობაზე თუ როგორ ესიტყვება და ეხმაურება იგავი პირნათლიერ ხარზე ჩვენს თავგადანახადს, ისე კი ვივარაუდოთ რომ დრო და დრო და ტერტულიანეს ხანაშიც, ამ იგავს წარმოადგენდნენ, რათა იგავთსახილველით თვალხილული გაეხადათ დაბრმავებული წუთისოფელი.

ასეთი იგავთსახილველის კოლხეთში არსებობა შეიძლება ამოვიკითხოთ ძვ.წ. III ს. პოეტის აპოლონიოს როდოსელის პოემაში „არგონავტიკა“. აპოლონიოს როდოსელი გვამცნობს: კუტაიის (ქუთაისის) „არესის ველი ქალაქის პირისპირ მდებარეობს... არესის ველზე ვრცელი ასპარეზი იყო გადაშლილი და გარს მოაჯირი ერტყა. კოლხები აქ ბრწყინვალე გმირების მოსაგონებლად რბენას და მხედრულ შეჭიბრებებს აწყობდნენ. აპოლონიოს როდოსელი ამ საასპარეზოზე ხარის კულტთან დაკავშირებულ სანახაობასაც აგვიწერს: მზის შვილს, კოლხეთის მეფეს ჰაიეტს არესის ველზე ჰყავს ორი სპილენძის

ჩლიქებიანი ხარი, რომლებიც პირიდან ცეცხლს აფრქვევენ. ჰაიეტი ალბათ პირველი ხნულის გასაგლებად, ამ ხარებს გუთანში შეაბამს და მიწას ხნავს. ხნულში, დემეტრეს მიერ მოცემულ თესლის ნაცვლად, საზარელი გველეშაპების კბილებს სთესავს. გველეშაპების კბილებით ნათეს ხნულებიდან, მცირე ხნის შემდეგ, ამოდიან შეჭურვილი დევები და მყისვე გარსშემოერთყმიან. ჰაიეტი მათ იქვე დაფანტავს და თავის შუბით ანადგურებს (აპოლონიოს როდოსელი, არგონავტიკა, 1949, გვ. გვ. 122, 148-149).

კოლხეთის ბრწყინვალე გმირთა შორის, რომელთა მოსაგონებლად კოლხები თავის ზღაპარ-სანახაობა-შეჭიბრებას მართავენ, უნდა ვიგულისხმოთ ამირან-პრომეთე, რომლის შესახებაც ტერტულიანე ამბობს, რომ „აქ (კოლხეთში) პრომეთე თავის უფალს აუჯანყდა“.

ჩვენ გვაქვს იმის ნივთიერი მოწმობაც, რომ ანტიკური ხანის კოლხეთი იცნობდა ხარის ნიღბოსან მსახიობლებს, — აქი ხარის ნიღბოსანი პროკვალი გამოხატულია კოლხური მონეტის ერთ მხარეზე, ხოლო მეორე მხარეზე — ხარის თავი. მონეტა თარიღდება ძვ.წ. VI საუკუნით (ს. მაკალათია, ახალი ტიპის კოლხური მონეტების აღმოჩენა, „საქართველოს მუზეუმის მოამბე“, 1947 წ. ტ. XIV — გვ. 425-426; დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, 1949, სურ. № 6).

გავიხსენოთ, რომ ქუთაისში, ერთ-ერთი მოსახლის ეზოს გათხრისას, აღმოჩნდა მინოტავრის (ხარკაცის) ორი

ქანდაკება, რაც აკად. შ. ამირანაშვილის დათარიღებით ძვ. წ. V ს. მიეკუთვნება. ჩვენმა ექსპედიციამ ის ნახა ქუთაისის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში.

ტერტულიანეს ცნობაში ურთიერთის გვერდით იხსენიება ზღაპრული სანახაობა ხარის კულტით და ღმერთ-მებრძოლები კოლხეთიდან პრომეთე-ამირანი და მარკიონი. არის თუ არა რაიმე საფუძველი ამირანის მითის ხართან დაკავშირებისათვის? ამირანიანის ქართლში ჩაწერილი ტექსტების შესწავლით გაირკვა, რომ ამირანის მითი შეიცავს ხარებთან ბრძოლის მოტივს. მითის ამ ვერსიით, ყრმა ამირანი დევებმა მოიტაცეს და გაზარდეს. დაეაჯაკებულმა ამირანმა თავისი ადამიანური წარმომავლობა შეიტყო. დევები შეშინდნენ. ამირანი ბანგით დააძინეს, წაიღეს, ცხრა მთას იქით გადაკარგეს. როდესაც ამირანმა გაიღვიძა მიიარ-მოიარა, პატარა ზღვას წაადგა. ამ ზღვიდან 300 ხარი ამოიჭრა და თავს დაესხნენ ამირანს. ამირანმა გულზე ხელები დაიკრიფა და შეჰკივლა ისეთი ხმით, რომ სამასი ხარი ძირს დაეარდა და ისინი ამირანმა ყველა მოაკვდინა. ამ ხართა ტყავებიდან ამირანმა სასწაულმოქმედი მათრახი და ქამანდი დაწნა. ამ იარაღით დაერია „ქვეშენელ-ქვეშენეთის“ დევებს და მათ მუსრი გაავლო (მ. ჩიქოვანი. ამირანიანი, 1947, გვ. 287-290). ამირანიანის ეს ეპიზოდი შუამდინარეთის სამყაროს გმირის გილგამეშის ზეციურ ხართან შებრძოლებას ეხმიანება და როგორც თავისებური გამოძახილი თავს იჩენს რუსთაველის პოემაში. ტარიელის აღწერილობით: „ხელთა ნაპედი მათრახი ჰქონდა უმსხოსი მკლავისა“ (სტროფი 85). ყოველივე ამის მიხედვით, საუკუნოებით ჩამოყალიბებული ფილოლოგიური კვლევის მეთოდის გამოყენებით და ახლად შემუშავებული ფუძესახილველისეული მიდგომით შეიძლება წარმოვადგინოთ ტერტულიანეს ცნობის ამოშიფრვით ხარის მსხვერპლშეწირვის, მითოლოგიურ-რელიგიური ზღაპრული სანახაობის (მისტერიის) რეკონსტრუქციის სქემა;

ა) ღმერთების ბჰობაზე როგორ უშ-

ველონ ადამიანს. ადამიანის ხსნა თავს იღვა ხარმა, ცის შვილი სარტყელით ღვთაებრივ ხარს ჩამოუშვენიერა ღუდა-მიწაზე;

ბ). მზისშვილი, კოლხეთის მეფე ჰაიკტი ხარს შეაბამს უღელში და ანხორციელებს პირველი ხნულის საზეიმო გავლებას;

გ). ადამიანი ხარს იმდენად უწყალოდ ექცევა, რომ ხარი საშველად შებღავის ზეცას. ზეცა უძღურია. ჩნდებიან ღმერთმებრძოლები.

დ) ხარი ღვთაებრივ ბოროტ არსებად იქცევა;

ე) ამირანი შეებრძოლება ბოროტ არსება ხარებს, მათ მოაკვდინებს, მათი ტყავისგან დაწნავს საბრძოლო მათრახს და ქამანდს და ამ იარაღით მუსრს ავლებს „ქვეშენელ-ქვეშენეთის“ დევებს.

ეს ყოველივე სინკრეტიზმის გამოვლინებაა მითი და სარწმუნოება. ცრუმორწმუნეობა და წეს-ჩვეულება, ისტორია და ზღაპარი. იგავ-არაკიც და ყველა სხვა სახეობაც ერთობლიობაშია გათქვეფილი — ასეთია ხალხური ზღაპრის ბუნება და სწორედ, ამავ დროს, შეიძლება კულტურის დაწინაურებულ დაფენებაში არსებობდეს დიფერენცირებული საგანგებოდ გამოყოფილი იგავთსახილველი. რაც ასე ნათლად არის ცხადყოფილი დავით აღმაშენებლის და ვახტანგ გორგასალის იგავთმწერლობით, იგავთმეტყველებით, იგავთსახილველით.

## 12. პარალელები სასათვისო

იგავთქმა და მათი დედააზრის ამოხსნა, განმარტება განცხრომა-სახიობა-გართობის ერთ-ერთი ამოჩემებული დარგი იყო და მტკიცედ იყო დამკვიდრებული ხალხთა ცხოვრებასა და ყოფაში; ეს ნათლად ჩანს ექვთიმე მთაწმინდელის მიერ შესრულებული „ტავრომანიანის“ ძველი ქართული თარგმანით რაც მეათე საუკუნის დამაბოლოებელ მეოთხედს მიეკუთვნება, ამ ძეგლის მიხედვით ტავროს „იყო გონიერიცა ფრიად და ღონის მომპოვებელ, რამეთუ შერასკრებიან მოყვასნი მისნი სუამად და განცხრომად ვერცა ვინ ძალითა სწო-

რავნ, ვერცა ვინ იგავითა მისთა უძლის  
ახსნად, განცხრომასა მათსა და შინა  
იტყოდიან რა იგავით“ (კ. კეკელიძე,  
რომანი „ტავრომანიანი“ ძველ ქართულ  
ლიტერატურაში. „ლიტერატურული  
ძიებანი“, 1943; ტ. I, გვ. 8).

სახიობის შემსრულებელ მგონებისა  
და მუტრიბების რეპერტუარისათვის  
იგავთქმა და მათი ამოხსნა რომ და-  
მახასიათებელი იყო, ეს „ვისრამიანის“  
ქართული ვერსიითაც დასტურდება. ვი-  
სისა და რამინის სიყვარულის იგავი  
ნადიმზე მუტრიბმა იმღერა: „ვნახე ხე  
დიდი და თავი მისი ცთამდის სწვდებო-  
და და ცის ქუეშე დაეპყრა ქუეყანა და  
მზისებრ ნატრობდა. ქუეშე წყარო კე-  
ლუცი დიოდა და მიდამო ია და ვარდი  
ყვარდა სუმბული და სოსანი. მისსა  
სიახლესა მოზვერი იყო მსუქანი, ზოგ-  
ჯერ წყაროსა სვემდის და ზოგჯერ იასა  
და ვარდსა სძოვდის. მიწყიმთცა წყარო  
იგი მდინარეა დაულევენლად და სათიბი  
მწუანედ და მოზვერი მსუქნად და მძო-  
ვენლად. ხე ნაყოფიანად. ხე შაპინშაპ  
ვთქუა წყაროდ — ვისი და ლალი მო-  
ზუერი—რამინი“ („ვისრამიანი“ ა. გვა-  
ხარიას და მ. თოდუას გამოც. 1962,  
გვ. 173-174).

მეზობელ სომხეთში ლიტერატურუ-  
ლი იგავ-არაკები დაუპირისპირეს წარ-  
მართულ მითების შემცველ ხალხურ  
სანახაობას. ისტორიკოსის კირიკე გან-  
ძაკელის სიტყვით: ნერსე კათალიკოსმა  
„შექმნა ალეგორიული ხასიათის იგავ-  
არაკები, რათა ლეგენდების მითების  
ნაცვლად ასეთები წარმოეთქვათ ღვი-  
ნი, სმისა და ქორწილის დროს“. შემდეგ  
იგივე ავტორი განმარტავს:  
„ნერსე კათალიკოსის სურვილი იყო,  
რათა არავის წარმოეთქვა ხალხური  
სიუჟეტები. გარდა მწიგნობრულისა  
არც ღვინის სმისა და არც ოხუნჯობის  
დროს“ (ლ. მელიქსეთბეგი, ძველი სომ-  
ხური ლიტერატურა, 1941, გვ. 134).

არისტოფანეს კომედიის „კრაზანე-  
ბის“ მოქმედი პირი ბდელიკლეონი ასე  
არიგებს ფილოკლეონს: „წისიერ საზო-  
გადოებაში სკანდალი არ დაიშვება.  
განაწყენებულს დაითანხმებენ ყოველი-

ვე დაივიწყოს. შენ კი ეცადე გაამხარ-  
ოლო საზოგადოება ეზოპესა და სიბა-  
რიტის იგავებით, რომლებიც ნადიმობა-  
ზე მოგვისმენია. ეცადე ყოველივე ხუმ-  
რობად აქციო და მტერიც არ გეყოლე-  
ბა“ (არისტოფანე „კრაზანები“, ტაეპი  
1256-1261).

იგავ-არაკების შემოქმედებითი სა-  
წყისები, მისი ფესვი და ძირი ძველი  
წელთაღრიცხვის ათასეულების მიღმა  
არის საძიებელი და ამ მხრივაც, ძველი  
აღმოსავლეთის ცივილიზაციებს უნდა  
მივმართოთ. მესოპოტამიის შემერებს  
ძვ. წ. მესამე ათასწლეულიდან შე-  
ქმნილ მწერლობაში ყველა ძი-  
რითადი ეანრები და მათ შო-  
რის იგავ-არაკებიც გააჩნდათ. პი-  
რველყოფილობის მონადირეობის სტა-  
დიიდან გადმოყოლილი ტოტემური  
გააზრება — ცხოველთა სამყაროს გაა-  
დამიანებისა — შემონარჩუნებულია შუ-  
მერების იგავ-არაკებში. მელია გამო-  
ჩეულია სიბრძნითა და ეშმაკობით, ის  
ღმერთების მრჩეველად არის პატი-  
ვებული. ამ იგავ-არაკებში ადამიანური  
ხასიათით და ქცევით ონავარი არწივი  
და შურის მაძიებელი გველი მოქმედ-  
ბენ. იგავ-არაკების დასურათებანი შე-  
მონახულია ჯამდეთნასრის საბეჭდავებ-  
ზე: სამეფო ტახტზე აღზევებულ ლომს  
ოთხფეხ ქვეშევრდომები ძღვენს მიარ-  
თმევენ და რაკი ოთხფეხა მუსიკოსებიც  
მათ შორის არიან, ეტყობა მუსიკალურ  
საკრავებზე აყოლებით პირუტყვთა მე-  
ფეს ხობას ასხამენ (ძველი აღმოსავ-  
ლეთის ისტორია. გ. მელიქიშვილის რე-  
დაქციით: 1971, გვ. 125; ძველი აღმო-  
სავლეთის ლიტერატურა ნ. კონრადის  
და ი. ბრაგინსკის რედაქციით: 1962,  
გვ. 58). ეგვიპტურ იგავ-არაკებში აღმო-  
ჩნდა სიუჟეტი, რაც გვხვდება ინდურ  
იგავ-არაკების ცნობილ კრებულში  
„პანჩანტრა“. ეს არის იგავი მერცხალზე,  
რომელმაც მთლად ერთიანად შესვა  
ზღვა, რაკი ზღვამ არ დაიფარა მისთვის  
მიბარებული მერცხლის ბარტყები. ნი-  
დერლანდების ქალაქ ლეიდენის მუზე-  
უმში დაცულ ერთ-ერთ ძეგლში მოთ-  
ხრობილია, თუ როგორ გაიქცა თავის  
საუფლოდან და გაუჩინარდა ღვთაება

რას ქალიშვილი — მზისთვალი. მის მოსაძებნად და დასაბრუნებლად გაიგზავნა ღვთაება ტოტი, რომელიც ხან კატაა, ხან მაიმუნია და ხან კიდევ ტურა. ტოტი მიაგნებს რა გაქცეულს, ცდილობს მზისთვალი დაიყოლოს და საუფლოს დაუბრონოს ზეგავლენით იგავ-არაკებისა: „ქორი და მისი ბარტყები“, „ლომი და თავი“ და ა. შ. ეს მაგალითები ვიკმაროთ იმის გასათვალისწინებლათ თუ რა შორეული ათასწლეულების მიღმართიდან მომდინარეობს ცხოველთსამყაროსეული იგავ-არაკები.

იმისდა კვალობაზე, რომ ქართველი და უცხოელი მეცნიერები ქართველურ-შუმერულ ენობრივ პარალელებს პოულობენ, შესაძლებელია ქართველურ-ძველ-აღმოსავლურ იგავ-არაკების პარალელებიც იქნეს დაძებნილი. შუამდინარეთის, მცირეაზიის ცივილიზაციებიდან ქართველ ტომებს შემოჰყავთ იქაური ღმერთები: მცხეთაში არმაზი (მთვარის ღვთაება), ზადენი (განაყოფიერების ღვთაება), სვანეთში ტელეფინი (მელია ტელეფია მურყვამობის მისტერიაში) და იქნებ ხეთური ღვთაების სახელს თეშუმს ეპარალელუბოდეს სვანური ტაროსის ღვთაების სახელი „ვიბიშ“, ან „ვებიშ“, როგორც ვარაუდობდა ივანე ჯავახიშვილი.

იქნებ საფუძველი გვქონდეს უფლისციხეში აღმოჩენილი მელიასა და ფრინველის ძვლის ფირფიტაზე გამოხატული კომპოზიცია მსგავსად ტელეფინის მითისა განვმარტოთ ამგვარად: განაყოფიერების ღვთაება ფრინველის სახით გადაიკარგა, ღმერთებმა მის მოსაძებნად მელია გაგზავნეს და აი: მელია იგავ-არაკების თხრობით ცდილობს გადაკარგული ღვთაება დაიყოლოს, მის საუფლოში დააბრუნოს და ქვეყნად სიცოცხლე და ნაყოფიერება აღადგინოს. ამგვარად შეიძლება აიხსნას სვანური

მურყვამობის საფერხულო საგალობლების ნამსხვრევებით: „მელია-ტელეფია და „ადრეკილაა წაგვივიდა“ ადრეკილაა მოგვივიდა“; ამგვარად, ტელეფინის მელიას და სვანურ შემახილს მელია-ტელეფია სახვითი ხელოვნების ძეგლში ილუსტრაცია ეძებნება და ამაზე მეტიც ცდუნება ჩნდება ყოველივე ამით შუმერების და ხეთელების სახით ჩვენი ძირი და წინაპარი ამოვიცნოთ, მაგრამ ჩვენს კვლევა-ძიებასა და ვარაუდებში თავშეკავება და სიფრთხილე გვმართებს და ყოველთვის გვახსოვდეს ასიროლოგის პროფესორ მიხაკო წერეთლის დებულება: „სუმერულისა და ქართულის ნათესაობა და აგრეთვე საქართველოში ახლად აღმოჩენილი საგნები მეორე ათასწლეულისა ქრ. წ. (მაგ. თრიალეთში) და სხვა მოსაზრებანიც გვეუბნებიან მხოლოდ, რომ ყოფილა ერთი უძველესი ჯგუფი ხალხთა კავკასიაში და მის სამხრეთით მდებარე ადგილებში მოსახლე, რომელთა ენები ურთიერთის მონათესავე იყო. ერთი ამ ხალხთაგანი სუმერის ხალხი სამხრეთისკენ წამოსულა, სამხრეთ მესოპოტომიაში დასახლებულა და იქ შეუქმნია უძველესი დიდებული კულტურა. სხვა ძველ ხალხთა ბედი ამ ჯგუფისა ჯერ არ ვიცით: ხოლო ქართველები, ამავე ჯგუფის ხალხი ეამთა ვითარებაში მეზობელთა ყოველნაირი გავლენის განმცდელნი დღესაც ვარსებობთ მქონენი „ეროვნული“ ისტორიისა და შემქმნელნი „ეროვნული“ კულტურისა, და ჩვენი ძირების ნახვა ჩვენ „წინაპართა“ აღმოჩენა შესაძლებელი და მოსალოდნელი სუმერთა წარმოშობის საკითხის საბოლოო გამოკვლევასთან და გადაწყვეტასთან დაკავშირებითაც“ (მ. წერეთელი, ერი და კაცობრიობა, თბილისი, 1990. გვ. 301). ესევე ითქმის შუმერულ-ქართული იგავთ-შემოქმედების თაობაზედაც.



13. დამატებითი შენიშვნა ეპი-  
ტიმე მთაწმინდელის იბავთმწარ-  
ლოგაზე

შუა საუკუნეთა ქართული იგავთ-  
მწერლობის, მის ძირძველ ფუძესახილ-  
ველზე რომ შესაძლებელი სრული  
წარმოდგენა შეგვექმნას. ქართული  
„ბალავარიანის“ ვრცელი და მოკლე  
ვერსიები უნდა განგვეხილა, რამდენა-  
დაც IX-XI სს. საქართველოში ჩამო-  
ყალიბებული ეს რომანი იგავთხრო-  
ბით არის გაჭერებული.

უცხოელ და ქართველ მეცნიერთა  
გამოკვლევებით ევროპისა და წინა  
აზიის ქვეყნებში. შუა საუკუნეთა მან-  
ძილზე ფართოდ გავრცელებული უპო-  
პულარესი რომანი „ვარლამი და იო-  
საფი“ ქართული „ბალავარიანი“-დან  
უნდა მომდინარეობდეს, ძველბერძნუ-  
ლი ლათინური და ძველქართული წყა-  
როების ცნობით ექვთიმე მთაწმიდელ-  
მა (955-1028) ქართულიდან ბერძნულ  
ენაზე თარგმნა „ბალავარიანი“, რომე-  
ლიც შუა საუკუნეთა მსოფლიოს მრავალ  
ენაზე ითარგმნა და გავრცელდა  
სახელწოდებით „ვარლამი და იოსაფი“,  
რამდენადაც ამ რომანის ქართულ ვერ-  
სიაში 11 იგავია, ხოლო ძველ-ბერძნუ-  
ლში ხუთით მეტი, საკითხი წამოიჭრება  
ექვთიმე მთაწმიდელის მთარგმნელობით  
იგავთმწერლობასა და იგავთშემოქმე-  
დებაზე: ამას მოჰყვება პრობლემა  
იგავთმეტყველი ექვთიმე ათონელის შე-  
მოქმედების გამოხმაურებაზე ევროპულ  
იგავთსახილველზე, იგავთთეატრზე, რა-  
მდენადაც ქართულიდან მომდინარე რო-  
მანის „ვარლამისა და იოსაფის“ იგავე-  
ბი და სიუჟეტი გამოყენებულია შექს-  
პირის, ლოპე დე ვეგას, კალდერონის  
პიესებსა და პოლონელი ლიხოვეცკის  
მისტერიაში.

რასაკვირველია ეს საკითხი, მისი  
სირთულისა და მასშტაბურობის გამო.

განსაკუთრებულ სიფრთხილეს, გულ-  
მოდგინე დაკვირვებას, ღრმა შესწავლას  
ითხოვს. რაც მომავლის საქმეა.

დასასრულს ეს მეთქმის: ქართული  
იგავთმეტყველება ფუძესახილველისეუ-  
ლია, მისი ძირფესვები ხალხურ ზეპირ-  
სიტყვიერებაში იძებნება და მითოლო-  
გიურ-რიტუალებშიაც პოულობს თავის  
ასახვას. თუ ეს მცირე ნარკვევი, ვახ-  
ტანგ გორგასალის, ექვთიმე მთაწმიდელის,  
დავით აღმაშენებლის იგავთმწერ-  
ლობასა და მათი დროის იგავთსახილ-  
ველისადმი ინტერესს აღძრავს და საა-  
მისო კვლევათიებას გზა გაეხსნება.  
ჩავთვლიდი, რომ ჩემი კალამი ამაოდ  
არ დამშვრალა.

#### შ ე ნ ი შ ვ ნ ა :

ჩემს წერილში „მთაწმიდელები“ („ხე-  
ლოვნება“, № 1, 1991) უნდა იკითხებო-  
დეს — გვ. 119, მეორე სვეტი, ზემოდან მე-5  
სტრ. — „ვარლამ და იოსაფი“; გვ. 120, მეორე  
სვეტი, ზემოდან მე-13 სტრ. — შვილსა თვისა;  
გვ. 123, მეორე სვეტი, ზემოდან მე-3 სტრ. —  
ერი ფრიადი; გვ. 129, სვეტი პირველი, ქვემო-  
დან მე-16 სტრ. — თრიალეთელი; გვ. 128, მეორე  
სვეტი, ზემოდან მე-20 სტრ. — ვალბათ-  
მწერალი; გვ. 131, სვეტი მეორე, ზემოდან მე-3  
სტრ. — მროკვალთა და მომღერალთა; ამავე სვე-  
ტში ზემოდან მე-18 სტრ. — განაცხრობენ.

# სხა და რიტმი მიხეილ კობახიძის ფილმებში

ელისო არისტავი

რიტმი — მთელი მუსიკის ორგანული, ინტონაციური შინაარსის მორგანიზებული და დისციპლინარული საწყისია, რომელიც წინ იღვწის, როგორც „ძრავი“ და „დროში ფორმის შემქმნელი“.<sup>1</sup> — ბ. ასაფიევის ეს სიტყვები, ვფიქრობთ, მარტო მუსიკალური ნაწარმოებებისათვის არ არის დამახასიათებელი. იგივე შეიძლება ითქვას ნებისმიერ ქმნილებასთან დაკავშირებით, რომელიც დროში ვითარდება და თავის მეტყველებას სრულყოფილი სახით წარმოქმნის. იმ ფილმებშიც კი, რომელთა „ელერადობაში“ რიტმული საწყისი თითქოს არ შეიგრძნობა, სწორედ ნაგებობის სიღრმეში გატარებული რიტმი განაგებს სრულყოფილებას. მხოლოდ მასზე დაყრდნობით განისაზღვრება ნაწარმოების სიცოცხლისუნარიანობა, ხორციელდება მისი ფორმის განვითარება, ინტონირება და დინამიზაცია. ეს კი კინონაწარმოების კომპოზიციური სტრუქტურის ყველა ხერხის სინთეზის მეშვეობით ხერხდება.

„მხატვარი უშუალოდ თავისი საშუალებების და მასალის შერჩევით აზროვნებს, მისი აზრი უშუალო მოქმედებაში არა ფორმულით, არამედ ფორმით გადაიზრდება“<sup>2</sup>.

მ. კობახიძის შემოქმედება ქართულ მოკლემეტრაჟიან კინოში სრულიად განსხვავებულ ფენომენს წარმოადგენს. რიტმულ დრამატურგიაზე დაყრდნობით, იგი პლასტიკურ ნიმუშებს ჰქმნის. მისი ნაწარმოებების განსხვავების მიუხედავად, ავტორის ხელი, ხედვა და შემოქმედებითი მრწამსი ამ ქმნილებებში მკაფიოდ შეიგრძნობა.

მ. კობახიძის ფილმებში იშვიათად კომპაქტური და ლაკონიური „ნაგებობები“<sup>3</sup>, სადაც ხმოვან-ხედვითი დრამატურგია, ძირითადად, სიმბოლური აზროვნების შედეგია. ამასთანავე, მათ მუნჯ კინოსთან გარკვეული კავშირიც აქვთ, რაც უსიტყვობით და მრავალი ტრადიციული ხერხითაა გამოხატული.

მ. კობახიძის პირველი ფილმია „ქორწილი“ (1964 წ.). ეს სურათი ერთი ნახვით, „მუნჯს“ მოგვაგონებს (უპირატესად, ჩ. ჩაპლინის ნაწარმოებებს): იგივეა ფაბულა (უიღბლო, ლირიკული, განზოგადებული გმირი და მისი სიყვარულის საგანი — ფაქიზი გარეგნობის ქალიშვილი), მკვეთრ დაპირისპირებებზე დაყრდნობა (გრაფიკული, რიტმული, სიტუაციური, ვიზუალური, ხასიათობრივი და ა. შ.) და მოქმედების

თითქმის უწყვეტი თანამგზავრი — მუსიკა.

თითქოს ყველაფერი, რასაც ფილმი მოგვითხრობს, ჩვენ უკვე ვიცით. თვით მუსიკაც ისეთივე პოპულარული და ძველია, როგორც მუნჯი კინოს ისტორია. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ფილმი სხვა „საკვებით“ არსებობს. მის მუსიკას და პლასტიკას განსხვავებული დრამატურგია აკისრიათ, მათი სინთეზი კი ხარისხობრივად სხვაგვარია, ვინაიდან ნაწარმოების ენარი ლირიკული დრამის საფუძვლებს სცილდება და გრაფიკულ-ფსიქოლოგიურ კომედიასში გადაიზრდება. ვფიქრობთ, ამ ფილმში მუსიკა ნაწილობრივ იტოვებს ილუსტრაციულ ფუნქციას და შიდა მონოლოგში გადაიზრდება, რათა მისი მეშვეობით გმირის შინაგანი მდგომარეობის გამოსახვა მოხდეს (შემდგომში ჩვენ ვნახავთ, რომ ფილმის სამივე მელოდია, რომელიც სიტუაციათა ილუსტრაციულ ფონს წარმოადგენს, ამასთანავე შიდა მონოლოგის ფუნქციას ასრულებს). ვფიქრობ, რომ „ქორწილი“ „მუნჯი“ კინოს წიაღიდან გამოსული, ხმოვანი კინოს მიღწევების ტიპური პროდუქტია, მისი სიმუნჯე და ფაბულის პრიმიტიულობა ავტორისეული გროტესკული ხედვის განმსაზღვრელია, ხოლო მისი ენარობრივი გამოხატულება უდავოდ დიდი მონაპოვარია.

ფილმის მუსიკა, რომელიც ვიზუალურ რიგთან სინქრონულ ფსიქოლოგიურ ერთიანობაშია, უფრო რეჟისორის მიერ განვლილი გზის პრიზმში გარდატეხილი ხედვაა, ვიდრე ფილმის ილუსტრაციული ფონი. რაც შეეხება შიდა მონოლოგს, ჩ. ჩაპლინის ფილმებშიც, ალბათ, გვაძლევენ ამაზე ფიქრის საშუალებას, მაგრამ ამ ნაწარმოებში მუსიკალური ხაზი თავისი უწყვეტობით ამ მოსაზრებას ნაკლებად ემორჩილება, ვინაიდან არ შეიძლება ფილმის ქმედება შიდა მონოლოგების შენაცვლებებისაგან შესდგებოდეს. შიდა მონოლოგი, ვფიქრობთ, ზუსტად მხოლოდ მაშინ ასრულებს თავის ფუნქციებს, როდესაც იგი გმირის ჩვენების სხვა ხერხებთან არის შენაცვლებული (მუსიკალურ

შიდა მონოლოგთან დაკავშირებით სხვა ხმებთან ან უხმობასთან ე. ი. რჩუმესთან). მაშინ მუსიკალური ფუნქციის თანხლება სცდება თავის ფუნქციებს და გმირის შინაგანი არსების და აზროვნების გამომხატველი ხდება. ამის დამადასტურებელი ფაქტია თუნდაც ის რომ ჯერ სამსახურში ან სახლში ნაჩვენები გმირი ქუჩაში ყოფნისას განზოგადებულ იერს იძენს. შესატყვისი მელოდიის ბანალურობა გმირის ტიპურობაზე მიგვითითებს, რადგან მისთვის დამახასიათებელი მიამიტობა მთელი კაცობრიობის ისტორიაში ყველა ამგვარი ახალგაზრდის თვისებას წარმოადგენს. ხოლო მისი პლასტიკა და გარეგნობა ამ მოსაზრებას გროტესკულ ელფერს ანიჭებს. გავიხსენოთ, „სამი გოჭის“ მელოდია, რომელიც ფონად გასდევს გმირის სიარულს ქალაქის ქუჩებში. იგი გმირის სახლში ჩვენების უხმო კადრებს სცვლის, სადაც თავისებური გარეგნობისა ან პლასტიკის მიუხედავად, გმირის შინაგანი სამყარო ნაკლებად სჩანს. „სამი გოჭის“ მელოდია კი, გარდა გმირის პლასტიკის შესატყვისი ილუსტრაციული ფონისა, მისი ფსიქოლოგიური მდგომარეობის და განწყობის აშკარა გამომხატველია. იგივე მელოდია კვლავ ქუჩაში მიმავალ გმირთან დაკავშირებით იცვლის (მანამდე იგი აფთიაქში მუშაობდა, სადაც მხოლოდ ხელსაწყოების და ქალაქის ნატურალური ხმები ისმოდა). ამ ორი, ნაწილობრივ სახეშეცვლილი, კადრის გამეორება ერთი და იგივე მელოდიის ფონზე, გმირის ექსპოზიციურ ჩვენებას ამკვიდრებს, ამასთანავე იგი ფილმის მომდევნო მოვლენებს უპირისპირდება და თან უკავშირდება.

„სამი გოჭი“, შემდგომში, უკვე გმირის შინაგანი განწყობის და ქმედების იდენტურ ერთიანობაში წარმოგვიდგება: ახალგაზრდა დასცინის ქალს, რომელიც მას და მისი ოცნების ქალიშვილს ფანჯრიდან ბინოკლით უთვალთვალავდა. მელოდია ამ სცენის შესატყვისი მუსიკალური ილუსტრაციაცაა და ამასთანავე, გმირის სამყაროს ზუსტი მაჩვენებელიც.

შემდგომ გამოჩენისას კი „სამი გო-  
ქის“ მელოდია უკვე ავტორის განწყო-  
ბილების მაჩვენებელი ხდება: თავ-ხელ  
შეხვეული გმირი თავისი უაზრო საქ-  
ციელის მსხვერპლია (მისი განწყობი-  
ლება სევდიანია), მაგრამ აი. გაისმის  
„მისი“ მელოდია, როგორც დაცინვა,  
როგორც გროტესკი მისი ქმედებისა.

მომდევნო ელერადობაში, მელოდი-  
ასა და გმირს შორის კვლავ ფსიქოლო-  
გიური პარამონია მყარდება. კიბეს ამო-  
ფარებული გმირი უყურებს, თუ რო-  
გორ წაართმევს მის მიერ დაცინული  
ქალი გაზეთს უცნობ მამაკაცს.

ამ შემთხვევაში, ერთი მელოდიის სა-  
შუალებით ხდება რამდენიმე აზრის  
გატარება, რაშიც ავტორს „სამი გოქის“  
ხასიათი და შაბლონურობა ეხმარება.  
გარდა ამისა, ერთი და იგივე მელოდი-  
ის მრავალჯერადი გამეორება ვიზუალ-  
ურ მეტყველებასთან ხან იდენტური,  
ხან კონტრასტული დაპირისპირებით,  
ნაწარმოების შემკვრელ ინტონირების  
საშუალებად გვევლინება.

გმირის ოცნების ილუსტრაციად  
ცნობილი ლირიკული მელოდიაა გამო-  
ყენებული. ამ მელოდიის ფართო სუნ-  
თქვა, ფაქიზი ელერადობა, ფერადოვნე-  
ბა და ამასთანავე შაბლონურობა, გმი-  
რის გრძნობის შესაბამისია.

პირველად იგი, როგორც განუხორ-  
ციელებელი ოცნება, ფილმის დასაწყის-  
ში ტიტრებს გასდევს ფონად, ხოლო  
ნაწარმოების მსვლელობისას კი, ეს მე-  
ლოდია მხოლოდ გოგონას გამოჩენისას  
გაისმის, რითაც იგი გმირის გრძნობის  
გამომხატველად გვევლინება. ამასთან-  
ავე, ეს თემა, გმირს სხვა, ასეთივე  
უიღბლო გმირებს უკავშირებს, რის გა-  
მომც მოცემული ტიპაჟი (მიუხედავად  
ქართული გარეგნობისა) სცილდება ფა-  
ბულის ჩარჩოებს და განზოგადებულ  
ტრაგიკომიკურ სახედ გვევლინება. ამ-  
ით კი, კვლავ, ავტორისეული გროტეს-  
კული ხედვა მქადავდება.

მესამე მელოდია ფილმის მეორე ნა-  
წილში ისმის. იგი ჯერ შიდა მონოლოგ-  
ის ფუნქციას ასრულებს, შემდეგ კი  
ვიზუალური რიგის ილუსტრაციულ სა-  
რჩულად იქცევა. ეს მელოდია პოპუ-

ლარული ბოშური სიმღერაა („ორი გი-  
ტარა“), შარლ აზნაურის შესრულებით.  
გმირი ჯერ ოცნებობს (ისმის <sup>მელოდიის</sup> გი-  
ტარა“). იგი პირს იპარსავს <sup>და</sup> ფიქ-  
რობს, თუ რა ნაბიჯი გადადგას ქალიშ-  
ვილის მოსაპოვებლად. მისი ოცნება  
შორს მიდის: იგი იცვამს და ყვავილებ-  
ით ხელში ადის მაყურებლისათვის ნაც-  
ნობ სახლში, სადაც მას სიზარულით  
ხვდება ქალი და ატანს ქალიშვილს. მა-  
გრამ ეს კადრები გმირის ილუზიაა.  
კვლავ მღერის შარლ აზნაური, გმირი  
ზუსტად ისე იქცევა, როგორც ოცნება-  
ში. მაგრამ... ელერს „საქორწილო მარ-  
ში“ და ირკვევა, რომ მისი ოცნების ქა-  
ლიშვილს სხვასთან აქვს ქორწილი.

ფილმის ეს ნაწილი გმირის ილუზო-  
რულ და რეალურ ქმედებასთან არის  
დაკავშირებული. „ორი გიტარა“ ჯერ  
შიდა მონოლოგის როლის შემსრულებ-  
ელია, ხოლო გამეორებისას, გმირის  
ქმედების გროტესკული ილუსტრაცია  
ხდება.

როგორც ვხედავთ, ფილმის მუსიკა-  
ლური მასალა მრავალფუნქციურია.  
„სამი გოქი“ — გმირის განწყობის და  
ბუნების მაჩვენებელი, ავტორისეული  
გროტესკული კომენტარი, კომიკური  
განწყობის იდენტური მაჩვენებელი.  
დასკვნა-კადანსი. იგი გმირის პლასტიკას  
თან სდევს, რითაც მუნჯ კინოსთან ასო-  
ცირებას ბადებს, ამასთანავე, იგი გმი-  
რის ლაიტმოტივად წარმოგვიდგება.

„ლირიკული მელოდია“, რომელიც  
ფილმის ტიტრებში ავანსად გაისმის,  
ფილმის პირველ უხმო ნატურალის-  
ტურ-გროტესკულ კადრებთან გარკვე-  
ულ კონტრასტს ჰქმნის, რის შედეგად-  
აც ამ კადრთა შუქი და პლასტიკა (უხ-  
მო ფონზე მოცემული) რელიეფურად  
და უფრო გამოკვეთილად ელერს. ფი-  
ლმის მსვლელობისას კი, ეს მელოდია,  
წინა განწყობის კონტრასტს წარმოგ-  
ვიდგენს, რომლის მეშვეობით გმირის  
სულიერი მდგომარეობის გარდასახვა  
ხდება. ეს თავისთავად ფილმის რიტმს  
ამძაფრებს და, ამასთანავე ნაწარმოების  
დრამატურგიულ განვითარებას ემსა-  
ხურება.

„ორი გიტარა“ — გმირის გარდასახვისთან არის დაკავშირებული. ამ მელოდიის მეშვეობით, ფილმი მკვეთრად ორ ნაწილად იყოფა. აქ გმირი ქმედებას იწყებს (მისი ჩვეული მდგომარეობა ხომ პასიურია), მაგრამ ეს ქმედება (როგორც ფილმის წინა ნაწილში — უცნობი ბიჭების დენა) გროტესკულ სახეს იღებს (იგი „ქანდაკებად“ გადაიქცევა, შემდეგ კი ყვავილებით ხელში უმიზნოდ მიაბიჭებს). „ორი გიტარა“ ფილმში კონტრასტს შემოიტანს და, ამასთანავე, სიუჟეტური ხაზის ხელშემწყობი ბერხი ხდება. მისი ორჯერადი გამეორება კი ნაწარმოების კომპოზიციური სტრუქტურის რიტმულ სიმკვეთრეს წარმოშობს. ფილმის დრამატურგიაში, ეს ნაწილი, გამოკვეთილ, განვითარებულ შუა კომპოზიციას წარმოადგენს.

მიუხედავად ფილმის მრავალი ვიზუალური და ხმოვანი დაპირისპირებისა, ეს სამი მელოდია თავისთავად მკვეთრ ხარისხობრივ კონტრასტს წარმოშობს, რომლის მეშვეობით და სიჩუმესთან და სხვა ხმებთან შენაცვლებით მისი ნაწარმოების მკვეთრი ინტონაციური და აქუსტიკური რიტმი შეიქმნება, ამასთანავე, ყოველი მელოდიის მრავალჯერადი გამეორება, ფილმის დრამატურგიის მთლიანობას ემსახურება და გმირის განწყობის კარდიოგრამად გვევლინება.

ფილმის ფონოგრამა, გარდა სამი მუსიკალური ციტატისა, ქუჩის ხმაურის, ნაბიჯების, სირბილის, რადიოს, ორღანის, „საქორწილო მარშის“ ხმებს შეიცავს. ქუჩის და სხვა ტიპის ნატურალური ხმაურისაგან გმირი აბსოლუტურად გამოყოფილია, იგი სულ სხვა საზომითაა მოცემული. ეს განყენება კი გმირის არაკონკრეტული სახის ჩვენებას ემსახურება (მიუხედავად ხატის ახლო ხედით ჩვენებისა). ამით მ. კობახიძე „მუნჯი“ კინოს განზოგადებულ ხატს სცილდება და აბსოლუტურად სხვაგვარ სიმბოლურ გმირს წარმოგვიდგენს.

ფონოგრამის ხმებს უფრო სიუჟეტური დატვირთვა აკისრიათ. გამოყენებული ორღანის ქლერადობა შინაარსობრივ ქსოვილშია ჩასმული (გმირი კონ-

ცერტზეა), მაგრამ მომდევნო კადრთან კონტრასტს ჰქმნის (გმირი ხედავს ქალიშვილს — ისმის ლირიკული მუსიკა).

„ქორწილში“ გამოყენებულია ნაბიჯების ხმის რიტმულ-დრამატურგიული კონცეფცია, რომელიც ფილმის შინაარსობრივ მეტყველებას ემსახურება. აქ გმირის სახე (შუა ხედის შორ ხედზე რიტმული შენაცვლება) გრაფიკულ გადაწყვეტას იღებს, ზოლო მისი სხვა გმირებთან ურთიერთობა, რიტმულ-გრაფიკულ დრამატურგიაში გადაიზრდება, ეს ნაწილი კი თავისთავად ფილმის მეტრს უფრო მკვეთრად აქუსტიკურებს. პულსირება მომავალი ნაბიჯების ხმით ხშირდება. მას გმირის უფრო სწრაფი და დინამიურად გამოკვეთილი ნაბიჯები სცვლის. შემდეგ წრიულად, იგივე პროპორციით, უფრო ხშირი სირბილის ხმები და მათი ილუსტრაცია — მორბენალთა გრაფიკული სილუეტები. ამ კადრთა შედეგი კი — თავ-ხელ შეხვეული გმირია. ეს ჩანახატის მსგავსი რიტმულ-გრაფიკული მონაკვეთი. ფილმის შინაარსობრივ ჩანაფიქრს ემსახურება. ამ კადრებს, გმირის მიერ ბინოკლიანი ქალის დაცინვა და გოგონას წინაშე უხერხულ მდგომარეობაში ჩავარდნა უსწრებს. ეს, ექვს გარეშე, მას მუხტავს, რაც ლოგიკურ გადაწყვეტას იღებს (ზემოთ აღწერილი რიტმული სცენა) და შესაბამისი კადანსითაც სრულდება (გმირის დაზარალებული სახე), რომელსაც თან ავტორის კომენტარი სდევს („სამი გოქის“ ქლერადობა).

ფილმის კომპოზიციური სტრუქტურა ხმის, სიჩუმის და მუსიკის ურთიერთდაკავშირებაზე და ურთიერთგადაკვეთაზეა წარმოქმნილი. ფონოგრამა ხმათა შენაცვლების, გამეორებების მათ რიტმულ სახეცვლილებაზეა აგებული. ფილმის ვიზუალური მხარე კი პლასტიკის, გრაფიკულობის, განათების მრავალგვარი გამეორებების და ურთიერთდაპირისპირების ვირტუოზულ ქსოვილს წარმოადგენს; ხმის და გამოსახულების ურთიერთობა დრამატურგიულ სინთეზში იმყოფება და ერთობლი-

ვად სიუჟეტური ხაზის გამძაფრებას  
ემსახურება.

„ქორწილს“ მკვეთრი რიტმული სა-  
ყრდენი აქვს. მუსიკის და სიჩუმის შე-  
ნაცვლება, თვით მუსიკალური ციტატე-  
ბის დაპირისპირება (გმირის განწყობის  
სახით), ფეხის ხმის საშუალებით დამო-  
უკიდებელი რიტმული დრამატურგიის  
შექმნა, რომელიც, თავისთავად, წინა  
და მომდევნო კადრებთან მკვეთრ დაპი-  
რისპირებაში იმყოფება, კადრთა წრიუ-  
ლი გამეორება — განვითარება, გამე-  
ორება — შეკუმშვა, ხატების მკვეთრი  
ხაზებით შექმნა-ჩამოყალიბება, ხედებ-  
ის მკვეთრი შენაცვლება, შუქ-ჩრდილ-  
ის გამკვეთრება ფილმის მძაფრ გულის-  
ცემაზე მიგვითითებენ. „ქორწილში“  
მკაფიოდ არა მარტო რიტმული პულსი-  
რება შეიგრძნობა, არამედ განსაზღვრუ-  
ლი მეტრიც აღიქმება, რაც, ძირითა-  
დად, წრიული გამეორებების მეშვეო-  
ბით ხერხდება.

ე. ვიზენტეინი წერდა, რომ „ერთ-  
წერტილიანი კინო—პლასტიკური კომ-  
პოზიციაა“. ამრიგად, „ქორწილის“ სა-  
ხით, ჩვენ პლასტიკური კომპოზიციის  
ვიზუალური და მუსიკალური — ერთ-  
წერტილიანი კინოს ტიპური მაგალითი  
მოგვეპოვება. ვფიქრობთ, მ. კობახიძის  
სხვა ნაწარმოებებიც, რომელნიც ჩვენ  
მომდევნო განხილვის საგანს წარმოად-  
გენენ, ასევე ერთწერტილიანი კინოს  
ნიმუშებია.

ე. ვიზენტეინი ამბობდა, რომ „(მო-  
ნტაჟური ნაწილების) აწყობის კრიტე-  
რიუმი, კინემატოგრაფის ჩვეული ფო-  
რმალური კრიტერიუმების გარეშე აღ-  
მოჩნდა. აქაც ვიზუალური და მუსიკა-  
ლური ობერტონის კიდევ ერთი მსგავ-  
სება აშკარავდება, მისი ჩახაზვა მონტა-  
ჟური მონაკვეთის სტატისტიკაში არ  
შეიძლება ისევე, როგორც მუსიკალუ-  
რი ობერტონის პარტიტურაში ჩახა-  
ზვა. ერთიცა და მეორეც მუსიკის და  
კინემატოგრაფიული პროცესის რეალ-  
ური სიდიდეების დინამიკაში წარმოი-  
შობიან. ხედვითი ობერტონი კი მეოთხე  
განზომილების ქეშმარიტ ნაწილად. ქე-  
შმარიტ ელემენტად აღმოჩნდება“.<sup>3</sup>  
ს. ვიზენტეინის მხედველობაში — დრო

ქონდა, რომელიც ნაწარმოების ქეშ-  
მარიტი ღირსების ობერტონია. ვფიქ-  
რობთ, მ. კობახიძემ ფილმის პარტიტუ-  
რაში ეს ობერტონი შესანიშნავად ჩა-  
ხაზა.

თუ მ. კობახიძის „ქორწილი“ გარკ-  
ვეულ სიუჟეტურ განხილვას ემორჩი-  
ლება, მისი „ქოლგა“ (1966 წ.). და მით  
უმეტეს, „მუსიკოსები“ (1969 წ.). აბს-  
ტრაქტული უფაბულო ნაწარმოებია.  
ისინი ელიფსის დრამატურგიულ პრინ-  
ციპს ემორჩილებიან, რომელიც „თხრო-  
ბის ლოგიკურ აგებულებას, ე. ი. აბს-  
ტრაქტულ ხერხს წარმოადგენს. სადაც  
ფაქტების ანალიზი და მათი შერჩევა  
დრამატურგიული ჩანაფიქრის შესაბა-  
მისია, რომელსაც ისინი უნდა ემორჩი-  
ლებოდნენ“<sup>4</sup>.

„ქოლგა“ — პოეტურ-სიმბოლური  
ქმნილებაა, მისი პლასტიკური ენა მრავალ-  
მხრივი მუსიკალურ-ვიზუალური სი-  
მბოლოებით რთული სინთეზური მეტ-  
ყველების შედეგია. ნაწარმოები მ. კო-  
ბახიძისათვის ჩვეული ლირიკულ —  
გროტესკული ხედვითაა გადაწყვეტილი.  
ფილმის მთავარი გმირი (როგორც „ქო-  
რწილში“) მეოცნებე (ფილმის პირველი  
კადრების მიუხედავად, სადაც მისი  
კონკრეტული საქმიანობაა ნაჩვენები)  
არაკონკრეტული სახის მატარებელი,  
სიმბოლური გმირია. მისი მოქმედება  
და პლასტიკა (პოეტური ხედვით დანა-  
ხული) გროტესკულ პრიზმაშია გარდა-  
ტეხილი. „ქოლგის ყველა გმირი მეო-  
ცნების განყენებულ და ამასთანავე, გა-  
ნზოგადებულ ხატს წარმოადგენს. ისინი  
ერთმანეთს ქოლგით უკავშირდები-  
ან, ქოლგა მათი არაკონკრეტული  
ოცნებაა. ქოლგა აქ პირობითი სიმბო-  
ლოა, იგი აბსტრაქტული შემოქმედებ-  
ის ნაყოფია. ქოლგა ხან უახლოვდება,  
ხან შორდება მათ, ხან ხელში ეძლევა,  
ხან ქრება... იგი აკავშირებს გმირებს,  
ზოგჯერ კი აშორებს მათ.

„ქოლგას“ მკვეთრი მონტაჟური  
სტრუქტურა აქვს. კადრების შენაცვლე-  
ბა აქ ერთგვარ რიტმულ პულსაციას წა-  
რმოადგენს.

ფილმში ერთადერთი კონკრეტული  
ხატია — მატარებელი, რომელიც „რე-

ალური“ სამყაროს სიმბოლოა. მთავარი გმირი მასთან საქმიანობითა დაკავშირებული, მაგრამ გაივლის მატარებელი, როგორც ეპიზოდი მისი ცხოვრებისა... გმირი კი ოცნებით ცხოვრობს, მისი არსება პოეტური და მიუწვდომელია, აძალბებული და ამასთანავე გულუბრყვილო...

პირველ კადრებში გმირი ჩვეულ ყოფაშია მოქცეული; გაისმის მატარებლის ხმა, გმირი გაიქცევა მის შესახვედრად, აწევს დროშას, გამოჩნდება მატარებელი, როგორც სხვა სამყაროს სტუმარი და შეუჩერებლივ განაგრძობს გზას მისთვის ცნობილი მიმართულებით... გმირი კი სახლში ფლეიტაზე უკრავს (შემდგომი კადრი), მის წინ გოგონა ზის, რომელიც ამ სიმბოლური სცენის მაცურებელია. ასე იწყება „ქოლგის“ პირობითობებით აღსავსე თხრობა. ფილმში კიდევ ერთხელ გვესმის მატარებლის ხმა. ამ შემთხვევაში, იგი გმირის ცხოვრებაში, როგორც ფსიქოლოგიური კონტრასტი შემოიჭრება (გმირი გოგონას აწვდის ყვავილს და ფლეიტას — სცენა სიმბოლო. გაისმის მატარებლის ხმა, გმირი მის შესახვედრად გავარდება, უბერავს სტივირში, აწევს დროშას. მატარებელი აგრძელებს გზას). ამ დაპირისპირების არსი გმირის სულიერი და რეალური არსებობის ჩვენებაშია, რომლის შემდეგ დამდგმელი მხოლოდ მის ოცნების სამყაროს ანვითარებს და ამით იშვიათ პლასტიკურ ნაწარმოებს ქმნის.

„ქოლგაში“ სამი მუსიკალური ციტატაა გამოყენებული. ისინი ფილმის რიტმს (კონტრასტული შენაცვლების და განვითარების მეშვეობით), განწყობას და თემატურ ხაზს განაპირობებენ. ამასთანავე, ეს ციტატები ვიზუალური რიგის ხელშემწყობ რიტმულ-ემოციურ საყრდენს წარმოადგენენ.

პირველი ციტატა კლასიკური მუსიკის მაგალითია („პატარა გედების ცეკვა“), რომელიც ტემპრით (ფლეიტა) და ხასიათით მთავარი გმირის ბუნების გამომხატველი და მისი ხასიათობრივი მახვენებელია. მეორე ციტატა, კვლავ კლასიკური მუსიკის მაგალითი (ი. ს.

ბახის სოპრანო პრელიუდია), გოგონას შინაგან სამყაროზე მეტყველებს. რაც გმირთა განსხვავებულ ბუნებებს შორის მათ კონტრასტულობაზე მიგვიჩვენებს. მესამე მელოდია ჯერ კიდევ „მუნჯი“ კინოს პოპულარული ტუ-სტები, გმირთა დამაკავშირებელი თემა — ისეთივე ცნობილი და მრავალგზის გამოყენებული, როგორც ახალგაზრდა წყვილის ოცნებით შეკავშირება. ეს თემა ფილმში ქოლგის გამოჩენას უკავშირდება და ნაწარმოების მსვლელობისას, მრავალმხრივ მოდიფიკაციას განიცდის. იგი იცვლება რიტმულად, ტემპით, დინამიურად, ტემბრალურად და ხასიათობრივად ვარიირდება. მისი სახეცვლა ქოლგის „საქციელის“ იდენტურია და ამასთანავე ფილმის ყველა გმირის დამაკავშირებელი თემაა. მ. კობახიძე ტუ-სტების ხასიათობრივ ვარიაციებს იძლევა, რომელიც გმირთა განწყობის და მათი ურთიერთობის ავტორისეული გროტესკული ხედვით (პლასტიკისა და მუსიკის რიტმული სინქრონულობით) გაშუქებული, პლასტიკური დრამატურგიის იშვიათი მაგალითია. გავიხსენოთ თუ როგორ იცვლება ეს მელოდია ფილმის მსვლელობისას. პირველად ტუ-სტები ქოლგის გამოჩენისას გვესმის (იგი ჯერ გოგონას უკავშირდება, რომელიც ფლეიტაზე დაკრას იწყებს — გაისმის ტუ-სტები ფორტეპიანოსა და ვიოლინოს შესრულებით, ჩნდება ქოლგა), გოგონა მირბის ახალგაზრდა კაცთან, ორივე უყურებს ქოლგას, როგორც მიუწვდომელ ოცნებას (მუსიკა შესაბამისად უფრო დინამიკური და მძლავრი ხდება).

მელოდია რიტმულად მკვეთრდება, გმირები მის შესაბამისად მოძრაობენ, რითაც სცენა გროტესკულ ელფერს იძენს. მათ მუსიკასთან სინქრონულ პლასტიკას, ქოლგის საქციელი გარდაქმნის, რომელიც კეკლუც ხასიათს იღებს, მელოდია სკერცოზულ ძღერადობაში გადაიზარდება, შემდეგ მისი პულსი ფართოვდება, რიტმული სიმკვეთრე მელოდიის ფერადოვნებაში გადაიზარდება, ეს განწყობა კი მეოცნებე ძღერადობით

იკვლება — გმირები და ქოლგა ბუნების წიაღში ზვდებიან. ხმოვანება კლებულობს, იგი ანარქიკოსის მსგავსი ხდება — ქოლგა გაქცევა ახალგაზრდებს. ისინი შეწყუბებულნი არიან ოცნების დაკარგვით.

მელოდიის ამ, მრავალმხრივ ხასიათობრივ ვარირებას (რომელთანაც გმირები რიტმულ და ემოციურ სინქრონულობაში იმყოფებიან) უნდა კადრი სცვლის. კვლავ „პატარა გედების ცეკვა“ ისმის. მაგრამ აი, ჩნდება ქოლგა — ტუ-სტები მეოცნებე ხასიათს იძენს, მას სიჩუმე სცვლის (გმირები ქოლგას ზურგს შეაქცევენ), ისევ ტუ-სტები: დაფრინავს თავისუფალი, ბედნიერი ქოლგა. ცეკვავენ მეოცნებე გმირები... მათი ცეკვა კვლავ მელოდიის რიტმული გამკვეთების იდენტური ხდება (ისინი რიტმთან სინქრონულ ერთიანობაში იმყოფებიან — ზოგადი ხელი), აქ და შემდგომ კადრში, სადაც ახალი გმირი ქოლგით ხელში ჩნდება, ავტორი მოუხელთებელი ოცნებით და იმედით ახირებული, ახალგაზრდების მიმართ აშკარა გროტესკულ ხედვას გამოხატავს.

ქოლგა ფილმში სამჯერ ჩნდება, პირველი მისი გამოჩენა მრავალმხრივ ვარიაციებთან არის დაკავშირებული, რომელიც რიტმული პულსაციით მთავრდება. მეორე მისი გამოჩენა უფრო შეკუმშული სახითაა მოცემული, თუმცა შედეგი კვლავ რიტმულია. ქოლგის თემის მესამე გამოჩენა — ნაწარმოების კადანსია (ახალი გმირი მოხტუნაობს ქოლგით ხელში, გოგონა მასთან ერთად მოძრაობს, შემდეგ გოგონა ქოლგას მას გადასცემს. ეს ახალგაზრდა კი ბედნიერი აბსტრაქტული ოცნების შექმნით, თავისი მიმართულებით აგრძელებს მხტუნავ ნაბიჯებს). ეს გარემო უფლებას გვაძლევს ქოლგის თემა გავიზიაროთ, როგორც ფილმის რეჟერენი, რომელსაც, თავისთავად, ვარიაციული დრამატურგია გააჩნია. ეს ვარიაციები რიტმული, დინამიური, ტემბრიული და ხასიათობრივია, რეჟერენი ფილმის დრა-

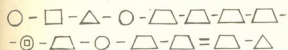
მატურგიიდან გამომდინარე, ვარირების სხვადასხვა ვარიანტს იძლევა და რიტმული სახეცვლილებას წარმოებს. ეს კი თავისთავად ნაწარმოების გროტესკულ ხილვას და წამყვან შინაარსობრივ დატვირთვის რიტმს აკისრებს.

როგორც ვხედავთ ფილმში გამოყენებული მუსიკა და გმირთა შინაგანი მდგომარეობა იდენტურია. მუსიკა აქ, ფაქტურად, მათი შინაგანი სამყაროს გამომსახველად და ნაწარმოების დრამატურგიული წყობის შემქმნელად გვევლინება. მუსიკალური ხატების მრავალჯეროვანი გამეორებები, ურთიერთ და სიჩუმესთან დაპირისპირებანი ჰკრავენ ნაწარმოებს და მისი ინტონირების ერთერთ საშუალებად წარმოგვიდგებიან. მუსიკალური ციტატები ერთმანეთთან არა მარტო თემატურ, არამედ რიტმულ და ინსტრუმენტალურ კონტრასტში იმყოფებიან (ფლეიტის ელერადობა, მსუბუქი ხასიათის ტუ-სტების მრავალჯერი სახეშეცვლა და ი. ს. ბახის საორღანო მუსიკა) ქოლგის თემა ყველაზე მრავალმხრივ და მეტ გამოყენებას განიცდის. იგი ისეთივე შეუცნობელი და მფრინავია, როგორც აბსტრაქტული ოცნება. ამასთანვე, იგი ვით „მუნჯი“ კინო, ძველია და, მიუხედავად ამისა, მომხიბლავი და მსუბუქი — მოუხელთებელი ფანტაზიის შედეგია. რის გამოც მ. კობახიძემ მას მრავალწახნაგოვანი ელფერი დააკისრა და თან გროტესკულად გააშუქა.

ფილმის რიტმის თემათა მონაცვლეობა, ძირითადად კი ამ თემების ქოლგის თემასთან დაპირისპირება განაპირობებს. უფრო სწორად — ამ თემის სუნთქვა თავისთავად რიტმულ პულსაციაზე მეტყველებს — ფართო (გმირები ქოლგასთან ერთად), სკერცოზული (ქოლგის ეკლუცობა), გამკვეთებული (ქოლგასთან გმირთა სინქრონული მოძრაობა). ფილმის დრამატურგიული და შინაარსობრივი აკინძვა ქოლგის თემაზე ხერხდება. იგი ნაწარმოების ინტონაციური ლერძი და მრავალი მეტამორფოზის მატარებელია. „ქოლგის“ მეტ-



რო კი მუსიკალური ციტატების ურთიერთ შენაცვლების და სიჩუმესთან დაპირისპირების შედეგია. გრაფიკულად ეს შენიშვნა ასე გამოისახება:



- - ალაც;
- - სიჩუმე;
- - ფლეიტის თემა;
- △ - ბახის მუსიკა;
- △ - ქოლგის თემა. მისი გამეორებითი ხმარება მის სახეცვლას ნიშნავს;
- = - ახალი გმირის იგივე თემაზე გამოჩენა.

ვეფქრობთ, ნაწარმოების უფაბულობის მიუხედავად, „ქოლგას“ ბევრი რამ აკავშირებს „ქორწილთან“, ვინაიდან ორივე ერთწერტილიანი კინოს შესანიშნავი მაგალითია, ორივეს პერსონაჟები მსგავსი პლასტიკის და განზოგადებული გარეგნობის (ამასთანავე ქართული) მატარებელნი არიან. ამავე დროს, ამ ფილმებში მუსიკალურ-პლასტიკური დრამატურგია რიტმის გამკვეთრებით, „ხმარებული“ ციტატების ურთიერთობით, მრავალმხრივი გამოყენებით და კადრთა გამეორებებით ხერხდება. ეს ყველაფერი კი მ. კობახიძის მიერ გროტესკულ პრიზმაშია გატარებული. ავტორი, თითქოს და, მუნჯ ფილმებს ჰქმნის, ამასთანავე მათ ჟღერადობას გულუბრყვილოდ სთვლის. იგი თანამედროვე კინოს მონაპოვრებს ეყრდნობა, წარსულის პირობითობას პოეტურად ღებულობს და თან ყველაფერს უარყოფს, რასაც გმირთა პლასტიკით და მუსიკით გამოხატავს. ამ ნაწარმოებთა ზუსტი სიტყვიერი დახასიათება თითქმის შეუძლებელია.

„მუსიკოსები“ — განსხვავებული ხერხებით შექმნილი უფაბულო ნაწარმოებია. იგი რიტმულ-გრაფიკულ კონსტრუქციად აღიქმება. ფილმი ორი გრაფიკული ჩანახატის, ხმის ვირტუოზული გამოყენების, სიჩუმის, შუქ-ჩრდილის, მონტაჟური რიტმის და ხედთა და-

პირისპირებაზეა აგებული. „მუსიკოსებში“ დაპირისპირება — დრამატურგიის ჩონჩხიცაა და თემატური ხაზიცაა. პოლიფონიური წყობისაა. ფონოგრამა, ძირითადად, პულსირების და ნაბიჯების დრამატურგიის დინამიზაციაზეა აგებული. თუმცა ამ შემთხვევაში კონკრეტული მუსიკაცაა გამოყენებული („ტორედორის სიმღერა“ და მსუბუქი მუსიკა). ფონოგრამა ვიზუალური რიგის რიტმს ამკვეთრებს, აბსტრაქტული გმირების ჟღერადობას ამძაფრებს და დრამატურგიის სარჩულად იქცევა.

„მუსიკოსებში“ ყოველი სულიერი არსება უარყოფილია. ფიგურათა დაპირისპირება კი ადამიანთა დამოკიდებულების სარკაზმული ჩონჩხია.

ანდრე ბაზენი წერდა, რომ „თხრობის სტილს შინაგანი დინამიკა განაგებს; იგი შეიძლება შევადაროთ ენერჯიას და მის დამოკიდებულებას მატერიისადმი, შეიძლება განვიხილოთ როგორც საწყისი, რომელიც ნაწარმოების სპეციფიკურ ფიზიკას განსაზღვრავს“.

„მუსიკოსების“ სტრლი მრავალწახანგოვანი დაპირისპირების მეშვეობით წარმოაჩენს პულსის დრამატურგიას, რასაც დამდგმელი ვიზუალურ-ხმოვანი პარტიტურის საშუალებით აღწევს. ვინაიდან ხმოვანი და ხედვითი რიგები ურთიერთგადახლართვისას, ერთ დინამიურ ხაზს ემორჩილებიან. ხმისა და გამოსახულების რიტმი არა მარტო აერთიანებს მათ, არამედ სიტუაციათა დახასიათების საშუალება ხდება. იგი დრამატურგიის ფუნდამენტს წარმოადგენს. „მუსიკოსებში“ უმკაცრეს რიტმში ერთმანეთს ენაცვლებიან სიჩუმე, აჩქარებული ნაბიჯების ხმა, ადამიანის გულისცემა, მუსიკის პულსი, შორი და ახლო ხედები, კადრების გამეორება, მათი შეკუმშვა, გაფართოება და გამოსახულების რაოდენობაც კი. ფილმის ყოველი ნაწილი მკვეთრი დაპირისპირებით დაწყებული მათი ურთიერთდამოკიდებულებით განვითარებული, მუსიკალური — რიტმული კადენციით მთავრდება (ვიზუალური რიგის და ფონოგრამის სინქრონულობა).

ასეთია, ძირითადად, „მუსიკოსების“ დრამატურგიული აგებულება.

იწყება ფილმი ორი საპირისპირო ფიგურის (მოჭადრაკეები) ჩვენებით, ეს კადრი გრაფიკულად გამოკვეთილია (თეთრ ეკრანზე შავი ფიგურები). შემდეგ კადრში ვხედავთ რვა იხვს და გვესმის მარშის ხმა. აქ კონტრასტი მშვიდი იხვების და ქმედითი მუსიკის დაპირისპირებითაა შექმნილი. იხვების კადრი კი წინა და მომდევნო კადრებს უპირისპირდება: მოთამაშე დურბინდში იყურება (მისი მეტრი მარშის მსგავსად, ოთხ წილადანია: იყურება, ზურგით ბრუნდება, შემდეგ პროფილით, ბრუნდება დაფისკენ და აგრძელებს თამაშს). მარში აქაც ქლერს, რის გამოც წინა კადრის მუსიკალური ილუსტრაცია, ამ კადრის შინაჯრსობრივი ემბრიონი აღმოჩნდება. ე. ი. მუსიკა, რომელიც წინა კადრის ილუსტრაციული ფონია, მომდევნო კადრის განმარტებას ახდენს (მეომრული ხასიათი მოჭადრაკეების ბუნების მაჩვენებელია: მშვიდი იხვების მზერაც კი მათში ქმედით ბუნებას ამხელს). შემდეგ მეორე მოთამაშეა კადრში (შორი ხედი), ისიც დურბინდში იყურება (საპირისპირო ზომის დურბინდი). ორივენი ერთმანეთისაკენ მირბიან (სირბილის ხმები), ეხვევიან ერთმანეთს (რიტმულ-ფონური ილუსტრაცია დინამიკურად მზარდ ტალღიდან ხმაურში, შემდგომ კი რიტმულ პულსაციაში გადადის). ამ შეხვედრის კადენცია მოთამაშეების რიტმთან სინქრონულ მოძრაობაშია მოცემული.

სიჩუმე. მას მორბენალთა ფიგურების ჩვენება სცვლის, რომელთა ვიზუალურ გამოჩენას სირბილის ხმები უსწრებს. მკვეთრი რიტმული ილუსტრაციის ფონზე, ეკრანზე კვლავ სინქრონული მოძრაობაა.

ფილმის ეს მონაკვეთი, პირობითად, ორ ნაწილად იყოფა. ორივე სიჩუმით იწყება, მას ნაბიჯების ხმა სცვლის. გმირთა ექსპოზიციური ჩვენება გრაფიკული ხაზების დაპირისპირების მეშვეობით, მათ ქმედებაში გადაიზრდება, რაც უკვე ხმის მეშვეობით ხერხდება

ხმა, გარდა განმარტებითი ფუნქციისა, დრამატურგიულსაც ასრულებს. რათა იგი დინამიური და ტემბრალურ-სუბეკვილიებისას, საცეკვაო კანონებისა და დაიზრდება (იგი ვიზუალურ რიგთან სინქრონულ ერთიანობაში იმყოფება). მუსიკალურ ტერმინოლოგიას თუ ვიხმარო, აქ პაუზა ხმისა და შემდგომ ვიზუალური რიგის კრეშენდოში გადადის, რომელიც მათი კადანსით სრულდება, რასაც კვლავ პაუზა ენაცვლება და ა. შ.

ფილმის შუა ნაწილი კორიდის სიმბოლური სცენაა, რომელშიც ჩვენთვის უკვე ნაცნობი გმირები მონაწილეობენ: აქ განუწყვეტლივ ქლერს „ტორედო-რის სიმღერა“. ქმედება კი კვლავ, გმირთა პირობით დაპირისპირებას გადმოგვეცმს. ძნელად წარმოსადგენია ქეშ-მარიტად თუ ილუზორულად ვითარდება იან ფილმში ნაჩვენები მოვლენები, თუმცა დამდგმელს ეს, ალბათ, ნაკლებად აინტერესებდა, ვინაიდან ნაწარმოები უფრო სქემა-ჩონჩხია, რომელსაც კონსტრუქტიული ხაზების მწყობრი რიტმული დრამატურგია სიმბოლურ ქლერადობას სძენს. ეს ეჭვს გარეშე, ქეშმარიტი ასბტრაქციაა.

მ. კობახიძის წინა ფილმებისაგან განსხვავებით, გმირი ახლო ხედით ეკრანზე ფილმის მხოლოდ მესამე ნაწილში არის ნაჩვენები: იგი (უხმო ფონი) — წამალს სვამს — გაისმის პულსის ხმა, რომელიც მკვეთრდება ჰიპერტროფიულ ქლერადობას იძენს და მთელი ფილმის ემოციურ პულსში გადაიზრდება. პერსონაჟის მიერ პულსის შემდგომი მოსმენა კი მუსიკითაა შეცვლილი. ფილმის ამ ნაწილში, გმირები ვიოლინოს და ჩელოს მეშვეობით არიან დაპირისპირებულნი. მევიოლინე ხემოდ უჩვეულოდ მოძრაობს, წინა კადრის გმირი კი ჩელოზე უკრავს (აქ მისი მეტოქის უჩვეულო დაკვრა, მის მიერ დაცინვის საიით არის წარმოდგენილი) — ისმის მსუბუქი ხასიათის საცეკვაო მუსიკა.

ამ ფილმში მ. კობახიძე: ეჭვს გარეშე, რიტმულ დრამატურგიას წარმოგ-

ვიდგენს, რომელიც მრავალგვარი მიგნებებით ხერხდება. „რიტმული დრამატურგიის კომპოზიციური სტრუქტურა პულსირებაზე, მის დინამიკურ და მეტრულ ცვალებადობაზე დაყრდნობილი (როგორც ვიზუალური, ასევე ხმოვანი), რაც ნაწარმოების მკვეთრ რიტმულ ინტონირებაზე მიგვიითითებს. „არაკონკრეტული რიტმი არ არსებობს, რამეთუ რიტმი არა აბსტრაქტია, არამედ ინტონაციური ლერძია“.<sup>4</sup> ამ ლერძზე დაყრდნობით მეტყველებს მ. კობახიძე აბსტრაქტულ-გრაფიკულ ნამუშევარში „მუსიკოსები“, რომელიც მუსიკისმაგვარ არაკონკრეტული შინაარსის კომპოზიციად წარმოგვიდგება.

როგორც დავრწმუნდით, მ. კობახიძის სამივე განხილულ ფილმში („ქორწილი“, „ქოლგა“, „მუსიკოსები“) ვიზუალური და ხმოვანი ხერხები ურთიერთშეხამებაში და ურთიერთქმედებაში იმყოფებიან. ისინი ნაწარმოების თემატიკურ ხაზს ერთობლივად განაგებენ, რის შედეგადაც ვიზუალური და ხმოვანი პლასტიკა ფილმის ზოგად სინთეზურ პლასტიკაში გადაიზრდება. მისი დიალექტიკური განვითარება კი დრამატურგიული ხაზის მატარებელი ხდება. ამ ფილმთა კომპოზიციური სტრუქტურა ორივე რიგის (ხედვითი და ფონოგრამა) მკვეთრი რიტმული დაპირისპირებების მეშვეობით ხერხდება. ფილმის ეს პულსი მკვეთრი და ზუსტად გამოთვლილია, ხოლო მისი დრამატურგიული არსით თვით პულსაციის დინამიზაციის მეშვეობით ხერხდება, რაც ნაწარმოებს აღქმას ეხმარება. ს. ეიზენშტეინი წერდა, რომ კინემატოგრაფიულია:

1. გრაფიკული მიმართულებების კონფლიქტი (ხაზების)
2. ხედების კონფლიქტი
3. მოცულობების კონფლიქტი
4. მასების კონფლიქტი (მოცულო-

ბების სხვადასხვა გაშუქების ინტენსიურობით შევსება)

5. სივრცეების კონფლიქტი <sup>დინამიკური</sup> <sup>მუსიკალური</sup> <sup>გამოყენებით</sup>  
 ყველა ამ კონფლიქტის გამოყენებისას, მ. კობახიძე მუსიკის და ხმოვანების ემოციურ-რიტმულ, „ცნობილი“ მელოდიების და „სადა“ გმირების კონფლიქტს იყენებს, რის მეშვეობითაც უჩვეულო ქედრადობის პლასტიკურ ნაწარმოებს ჰქმნის. მუსიკალური ციტატების, ხმოვანი ელემენტების და მათთან დაკავშირებული რიგის გამეორებების დახმარებით ფორმას ჰკრავს და ნაწარმოების მკვეთრ ინტონირებას ახდენს. ეს ქმნილებები კი ხატთა ურთიერთობის ჩვენებისას, პირობითად აღიქმებიან და გროტესკული ხედვით გაშუქებულნი, სიმბოლური ნაწარმოებების ჰეშმარიტ მაგალითებად გვევლინებიან. ძივა ვერტოვი ამბობდა, რომ „გამორიცხავს გამომსახველი და ხმოვანი ხაზების დამოუკიდებელ არსებობას. იბადება მესამე ნაწარმოები, რომელიც არ არის ხმაში და არც გამოსახულებაში, იგი მხოლოდ ფონოგრამისა და გამოსახულებების შეუწყვეტელ ურთიერთობაში არსებობს“<sup>5</sup>. ვფიქრობთ, მ. კობახიძეს შემოქმედება ამ სიტყვების ჰეშმარიტი დასტურია.

**შენიშვნები:**

- 1 Б. Асафьев «Музыкальная форма как процесс» 1971 г.
- 2 С. Эйзенштейн «Вертикальный монтаж» — искусство кино, 1940, № 19.
- 3 С. Эйзенштейн «Избранные произведения» в 6 томах, «Монтаж».
- 4 Андре Базен «Что такое кино?».
- 5 Дзига Вертов «Звукозрительный фильм».

# მსახიობი პიროვნება უნდა იყოს!

კოტე მარჩანიშვილის სახელობის თეატრის მსახიობს გივი ჩუგუაშვილს  
ესაუბრება ახალგაზრდა თეატრმცოდნე თამარ ქუთათელაძე

მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე 1988 წელს რეჟისორ თ. ჩხეიძის „ჩაფოს ხიზნების“ წარმატება, მისი მაღალმხატვრული დონე, გივი ჩუგუაშვილის სამსახიობო ოსტატობამაც განაპირობა. ზოლო ჭაყო ჭივაშვილი, მსახიობის დღემდე შექმნილი სცენური თუ ეკრანული სახეების კულმინაციად იქცა.

გივი ჩუგუაშვილის შემოქმედებითი ბიოგრაფიიდან გამომდინარე, დამკვიდრდა ე. წ. სტერეოტიპული მოსაზრება ძლიერი ნების, ამაყი, გულწვიადი მსახიობის ინდივიდუალობის თაობაზე, მკვეთრი და მსუეე გამომსახველობითი ხერხებით, მოუხეშავი მამაკაცური მანერებით, აღმოსავლური ტემპერამენტითა და ენერგიული, ვნებიანი პლასტიკური ნახაზით.

გივი ჩუგუაშვილთან შეხვედრისთანავე მეხსიერებიდან გაქრა მის მიერ სცენასა თუ ეკრანზე შექმნილი პერსონაჟები, დავიწყებული იქნა ჩუგუაშვილისეული შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ირგვლივ დამკვიდრებული მოსაზრებები. ჩემს წინაშე იდგა მოკრძალებული, სევდიანი, კეთილშობილი ადამიანი. ბავშვურად სუფთა, გულბრწყვილო ღიმილით, უშუალო, გულთბილი, ურთიერთობის უსწრაფესად დამყარების უჩვეულო ნიჭით, სადღესიოდ ესოდენ იშვიათი შინაგანად მდიდარი, ზნეფაქიზი სულით. როგორც ჩანს, მსახიობის მიერ შექმნილი სახეები, მისი მდიდარი მიკროსამყაროს ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია. ზოლო მისი სამსახიობო დიპაზონი თეატრსა თუ კინოში ჭერ კიდევ გამოუვლენელი და აუთვისებელია.

**თამარქო ქუთათელაძე.** ბატონო გივი, როდის და როგორ, რა პირობებში დაიბადა თქვენში მსახიობობის სურვილი?

**გივი ჩუგუაშვილი.** სკოლის პერიოდიდან. მერვე კლასში ვიყავი, როდესაც ჩემს მშობლიურ სოფელ მუხრანში, სადაც დავიბადე და გავიზარდე, ბატონმა გოგი ჩხაიძემ, პროფესიით მსახიობმა, ადგილობრივ კულტურის სახლში განხორციელა ალ. სამსონიას პიე-

სის დადგმა „ჩემი შვილი სიმონი“. ამ სპექტაკლში 60 წლის მოხუცებული კაცის, სევასტის როლი შევასრულე, რომლის ერთადერთი ვაჟიშვილიც აიყარა და ქალაქში გადაბარგდა საცხოვრებლად, შეწუხებული მამა კი ყოველ ღონეს ხმარობდა როგორმე დაებრუნებინა შინ თავისი მხოლოდშობილი უძლევი შვილი.

ალფრთოვანდი სარეპეტიციო პერიოდით, მოვიხიბლე სპექტაკლისა და რო-



„ავტორის მიძიებელი ექვსი პერსონაჟი“. მარცხნიდან პირველი —  
გ. ჩუგუაშვილი. ვაჟიშვილის როლში

ლის მომზადების პროცესით. თეატრალურ გარემოსთან პირველივე შეხებამ საოცარი განწმენდა შემოიტანა ჩემს ბავშვურ სულში. თითქოს განათდა მთელი სამყარო, გონება გამეხსნა და გადამეწმინდა, სხვანაირად დავიწყე აზროვნება, ცხოვრება უფრო საინტერესო და ფერადოვანი ფერებით შეიმოსა. ხშირად ვიხსენებ ხოლმე იმ ბედნიერ, ლამაზ, განუმეორებელ წლებს. უშუალო, გულწრფელი, გულუბრყვილო შეგვიძინებებით, უცნაური, საინტერესო აღმოჩენებით დახუნძლულს.

როლის მომზადების მომხიბვლელ, მაკდურ ეტაპს ზედ დაერთო თავბრუდამხვევი წარმატება. გამარჯვების ამ ნეტარებას კი წინ უსწრებდა თავზარდამცემი, ფიზიკურ ტკივილებამდე ასული წუთები, როდესაც მზად ხარ მოკვდე კი არა, სრულიად გაქრე, ოღონდ როგორმე გაექცე და თავიდან აიცილო ცნობისმოყვარე მაყურებლის მწვავე მზერა.

პრემიერის დღეს გადაჭედილი დარბაზის დანახვამ, მღელვარებისაგან გული გადამიქანა. გაქცევა დავაპირე, მაგრამ დამიჭირეს და ძალით გამაგდეს სცენაზე. სცენის შეგრძნებამ, მოლოდინისაგან სუნთქვაშეკრული, განაბუ-

დი მაყურებლის შეგრძნებამ კი, სრულიად მომიხსნა დაძაბულობა, უცნაური ძალით მომწყვიტა გარემოს და სცენურ ყოფაში ჩამითრია. სპექტაკლის ბოლოს, მაყურებლის ოვაციებზე ძლივს მოვეგე გონს. ეს იყო ყველაზე უცნაური, ყველაზე მძიმე, მაგრამ ყველაზე ლამაზი დღე ჩემს ცხოვრებაში.

დღეს, როდესაც ვიხსენებ და ვაცნობიერებ გარდასულ წლებს, ვფიქრობ, რომ სცენაზე ჩემი პირველი გასვლის წუთებში მაყურებლის მკაცრი და გამთვალავი მზერის შიში დაძლია გარდასახვის დაუოკებელმა წადილმა, ჩემს სულში მოზღვავებული სათქმელი, ჩემს სხეულში მომძლავრებული ენერჯია გადამეცა ჩემი გმირისთვის, მაყურებელამდე ზუსტად, ნათლად და მართლად მიმეტანა პერსონაჟის სათქმელი და საწუხარი.

პიესაში დასმული პრობლემა იმხანად ძალზე აქტუალური იყო, ამიტომაც ჩემს პირველ სცენურ სახეს, ჩემი ხმაც უერთდებოდა. ისტორიულად ხომ ეს 60-იანი წლების დასაწყისი ვახლდათ, როდესაც სოფელი მწვავედ განიცდიდა და ვერ ეგუებოდა მკვიდრ მოსახლეთა სოფლიდან ქალაქად მიგრაციის პრო-



„ცილინდრი“, როდოფო — გ. ჩუგუაშვილი, რიტა — ი. მუხელიშვილი.

ცეს, რომლის შეჩერებაც შეუძლებელი აღმოჩნდა და რამაც ამჯერად მძიმე შედეგებამდე მიგვიყვანა.

ამ სპექტაკლით შემდგომ გასვლითი წარმოდგენები გავმართეთ მიმდებარე რაიონებში. მაყურებელს მოსწონდა ჩემს მიერ შექმნილი პერსონაჟი. ხშირად ვხედავდი მათ მოწიწებულ მზერას, მესმოდა ალტაცებული შეძახილები, მოკრძალებული ჩურჩული. სოფლად ეს პროცესი ძალზე გულწრფელად, უშუალოდ, ლამაზად, მაცდურად მიედინება. უცნაურ რწმენას გინერგავს, საკუთარ შესაძლებლობებში გაჯერებს ადამიანს. ამიტომაც ბუნებრივია, რომ მსახიობის პროფესიაზე უგონოდ შეყვარებულმა, საკუთარ მონაცემებში თავდაჯერებულმა და პირველი გამარჯვებებით გალადებულმა თეატრალურ ინსტიტუტს მივაშურე.

თ. ქ. როგორ დაფიქსირდა თქვენს მეხსიერებაში თეატრალურ ინსტიტუტში განვლილი წლები?

გ. ჩ. მე ვამაყობ ჩემი სტუდენტობის წლებით. მართლაც შესანიშნავი სკოლა გავიარე. თუნდაც იმიტომ, რომ ერთდროულად ჩვენი დროის ორი დიდი რეჟისორის — მიხეილ თუმანიშვილისა და თემურ ჩხეიძის სტუდენტი ვიყავი. დიდი მნიშვნელობა აქვს ხელმ-

ძღვანელს, ჯგუფს. გარდა ამისა, ჩვენი კურსი ექსპერიმენტალური იყო, მსახიობები და რეჟისორები ერთად ვიზრდებოდით. ამ მხრივაც ალბათ დამეთანხმებით, რომ გამორჩეული ბედი მხვდა წილად. რეჟისორები: ქ. დოლიძე, ნ. კვასხვაძე, ნ. ბაგრატიონი, ე. ბასილაშვილი, გ. კახაბრიშვილი, ვ. ნიკოლაძე, რ. ჩხაიძე, მსახიობები: მ. გამცემლიძე, ც. ზანგურაშვილი, ზ. კალანდაძე, ლ. მაზანიშვილი, მ. ნებულიშვილი, ნ. ჩიქვინიძე, მ. ჭანაშია, ჯ. ბერიძე, დ. კვიციხალია, ბ. ხიდაშელი, გ. ლელუყვა და მე, გივი ჩუგუაშვილი თანაკურსელები ვიყავით. მაღლობის მეტი არაფერი მეთქმის ჩემი ინსტიტუტისთვის, ხელმძღვანელებისთვის, თანაკურსელებისთვის. მათ მე უსაზღვრო სითბო, სიყვარული გამოიხარეს. მართლაც შესაშური იყო იმჟამინდელი თეატრალური ინსტიტუტი. მუშტად შეკრული ერთი დიდი, მძლავრი ოჯახი. მის კედლებში გატარებული ოთხი წელიწადი 1967-1971 წლებში, დაუვიწყარია ჩემთვის. ვფიქრობ, რომ ასევეა ჩემი თანაჯგუფებლები, რომლებსაც ალბათ ამიტომაც იყო, რომ თეატრალური ინსტიტუტის კედლებში დადებული იმ ბავშვური, გულუბრყვილო, მაგრამ გულწრფელი ფიცისთვის, „სანამ არსებობენ თეატრის



სცენა სპექტაკლიდან „ცილინდრი“. წინა პლანზე გ. ჩუგუაშვილი როდოლფოს როლში

წმინდა კედლები, შევეწირები, ვეთაყვანები მარადჟამს“, არავის უღალატია, ყველანი თეატრის ერთგულები დავრჩით, ჩვენს პროფესიაზე თავგანწირვით შეყვარებულნი.

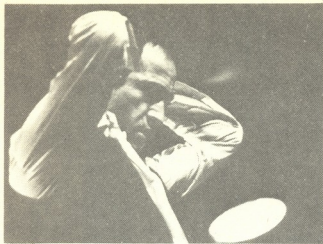
**თ. ქ.** მიხეილ თუმანიშვილის აღზრდილები ყოველთვის ფანატრზმამდე ასული გზნებითა და ცეცხლით ყვებიან ბატონი მიშას მსახიობთან მუშაობის უჩვეულო, ფანტასტიკურ მეთოდზე. კურსდამთავრებულებს უჭირთ მასთან განშორება. თუ შეგიძლიათ, რამდენიმე სიტყვით გაგვაცნოთ რაში გამოიხატება ბატონი მიშას მსახიობთან მუშაობის ეს თვისებრივად განსხვავებული მეთოდი.

**გ. ჩ.** მიხეილ თუმანიშვილი სტუდიური მუშაობის ოსტატია. მას შეუძლია ნოლიდან დააწყებინოს მსახიობს აღზრდა. ეს ეხება არა მარტო სტუდენტს, არამედ ხანდახმულ მსახიობსაც. მას შესწევს ძალა, მოუხსნას მსახიობს ყოველგვარი კომპლექსი, სრულიად გაანთავისუფლოს შტამპისაგან, განწმინდოს, დაუბრუნოს მას პირველქმნილი სიწმინდე და შეუქმნეველი თანმიმდევრობით აზიაროს შთავგონების უმაღლეს მწვერვალებს. ბატონი მიშას შეუძლია მსახიობს, მისი ინდივიდუალური მონაცემებიდან გამომდინარე, შეუმცდარად მიაგნებინოს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ორიგინალური და მართა-

ლი საქციელისთვის. სწორედ ეს, მხოლოდ ამ ინდივიდისათვის ორგანული თანმიმდევრულ-კანონზომიერი პროცესია მსახიობისათვის დაუფიქსირარი. ასეთ დროს ადამიანი არა მარტო მსახიობია, არამედ შემოქმედიც, თავისი საკუთარი როლის, ახალი, მკვეთრი პერსონაჟპიროვნების დამბადებელი.

**თ. ქ.** თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტურ სპექტაკლებში თქვენს მიერ განსახიერებულ როლებს ალბათ ვერ ვუწოდებთ როლთან თქვენს პირველ „შეხებას“, აუდიტორიის პირველ შეგრძნებას, მაგრამ, ალბათ, შენიშნეთ სხვაობაც კულტურის სახლისა და საინსტიტუტო როლებს შორის. რაში გამოიხატებოდა იგი?

**გ. ჩ.** როგორც უკვე აღვნიშნე, თეატრალურ ინსტიტუტში ჩემს ძალებში თავდაჭერებული გამოცეხადი. ჩავიკიცხე და რა თქმა უნდა, ჩემს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა, გენიოსად წარმოვიდგინე თავი. სწავლის პროცესში კი თანდათანობით ჩაქრა ჩემი დიდი აღფრთოვანება საკუთარი თავით. ჩემს წინაშე დადგა პროფესიონალიზმის შეცნობის აუცილებლობა. ინსტიტუტამდე ჩემს მიერ შესრულებული როლი ეს იყო გაშიშვლებული, ველური, ინტუიტიური აღქმის შედეგი. როდესაც შენს ირგვლივ ყველაფერი ახალია, ბუნებ-



„კარტოთეკა“. გმირი — გ. ჩუგუაშვილი

რავია, რომ შენი რეაქციაც მოვლენებზე მაქსიმალურია, ვულკანური ემოციებით აღსავსე, გონების ჩაურევლად, ინსტინქტურად დაბადებული.

ინსტიტუტში სწავლის პირველი დღეებიდანვე კი ყველაფერი პირიქით წარიმართა. დრამატურგისეული ტექსტის ყოველ სიტყვას გონებით დავუწყე ჩხრეკა: ქვეტექსტების ამოკითხვა, მისი გაშიფვრა და ქმედებებში გადატანა, პარტნიორთან საქმიანი ურთიერთობა, ამოცანა, გამჭოლი მოქმედება, ზეამოცანა. ინსტიტუტის ხანა ჩემთვის ის პერიოდი გახლდათ, როდესაც ვსწავლობდი როლში ჩემი ემოციების, სამსახიობო მონაცემების, პიროვნულ-მოქალაქეობრივი სათქმელის სწორად დადგენას,

მიზანმიმართულად წარმართვას, მთელი სპექტაკლის მანძილზე მის ზომიერად გამოზომვა-გადანაწილებას. <sup>ხანგრძლივად</sup> ვფიქრობ, სწორედ ამ მიმართებაში შეიქმნა ჩემი სტუდენტური როლები: ა. ჩეხოვის „თოლიაში“ — მედვედენკო, ალ. ჩხაიძის „ხიდში“ — გუჯაბიძე, ედუარდო დე ფილიპოს „ნეაპოლი, მილიონერთა ქალაქი“ — პეპე, აკ. ვასაძის „კიკვიძეში“ — დუდნიკოვი, შ. დადიანის „გუშინდელში“ — მამასახლისი, გ. ერისთავის „ძუნწში“ — კარაპეტა.

თ. ქ. თქვენი საუბრის ტონში გარდასული წლებისადმი ნოსტალგია შევიგრძენი.

გ. ჩ. მე მსახიობი ვარ. მსახიობის პროფესია კი რთულია. ამოუწურავია მისი ოცნებები, სურვილები, მერწმუნეთ რომ შესაძლებლობებიც, აქედან გამომდინარე, | დაუკმაყოფილებელია თავად მსახიობის ბუნება, მისი მოთხოვნილებები. ამიტომაც ყოველი მათგანი დაუსრულებლად, თავგანწირვით: მისწრაფვის გარდასახვისკენ, თამაშისაკენ, განსაკუთრებით კონტრასტული როლებისაკენ, თითოეული როლისა თუ საკუთრივ პროფესიის სრულყოფისაკენ, რადგან სწორედ ამ დაუსრულებელი ფიქრის, მუშაობის, თამაშის პროცესში ცხადდება მსახიობისათვის მსახიობობის საზრისი, მისი არჩევანის გა-

„კარტოთეკა“ რეპეტიციაზე





მართლებს. ხოლო ამ შემოქმედებითი ძიებების გზაზე კი სულ უფრო ეჭვიანნი ვხდებით, მოსვენებას ვკარგავთ, პერსონაჟის ყოველ სიტყვას, ყოველ საქციელსა თუ ნიუანსს ათასგზის ვჩხრეკთ, ვაწვრილმანებთ და აბსურდამდე დავდღვართ. ამაში არაფერია ცუდი, პირიქით, სწორედ ამ პროცესითაა ხელოვანის ცხოვრება ყველაზე საინტერესო და შესაშური. ის თავდავიწყებით ისწრაფვის მაქსიმალური შემეცნებისკენ, მაგრამ, აქვე არსებობს მეორე მომენტიც. პროფესიონალიზმთან, მის სრულყოფასთან ერთად ხელიდან გვისხლტება რაღაც ყველაზე არსებითი — თავისთავადობა, მოუხელთებელი გულუბრყვილობა, ბუნებრივი ელასტიურობა, პერსონაჟისა თუ რეაქციის აღქმის ის სრული, აბსოლუტური სისავსე და სიმართლე — სიხალისე, რაც მხოლოდ არაპროფესიონალ მსახიობს ხელეწიფება. არაპროფესიონალიზმშიც არის თეატრისათვის, ხელოვნებისათვის, მაყურებლისათვის ძალზე ძვირფასი, ყურადსაღები.

თ. ქ. ნაადრევი „პროფესიონალიზმი“, რომელსაც არცთუ იშვიათად სინქრონულად ერწყმის სნობიზმი, აშრობს, ამძიმებს ახალბედა, დამწყებ მსახიობს, რომელიც თეატრში ინსტიტუტიდანაც ასაკობრივად უკვე ხანდაზმული მოდის. ამ მხრივ ძველ თეატრს შესაშური ტრადიცია ჰქონდა. მსახიობი თეატრში იზრდებოდა. მალაპროფესიონალი მსახიობის გვერდით სცენაზე იდგა არაპროფესიონალი და დამწყები მსახიობიც. თაობათა ცვლა უფრო რიტმულად, თანმიმდევრულად მიმდინარეობდა, მსახიობის წლები, შრომა და დრო ფუჭად არ იკარგებოდა.

თეატრალურ ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ თქვენ რუსთავის თეატრში მოგიხდათ მოღვაწეობის დაწყება.

გ. ჩ. დიახ, რუსთავის თეატრში განაწილების შედეგად მივედი და 1972 წლიდან 1981 წლამდე დავრჩი.

თ. ქ. რუსთავის თეატრში თქვენს მი-

ერ შესრულებული როლებიდან რომლებს გამოჰყოფდით?

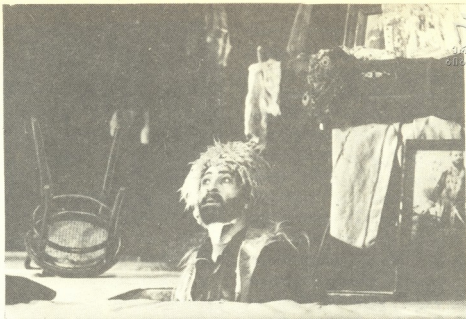
გ. ჩ. ორ როლს განსაკუთრებულად გამოვყოფდი. რეჟისორი გიანთაიას მიერ განხორციელებული პირანდელოს პიესას „ავტორის მაძიებელი ექვსი პერსონაჟი“, სადაც ვაჟიშვილის როლი განვასახიერე და რეჟისორ თამაზ მესხის მიერ დადგმული ელუარდო დე ფილიპოს „ცილინდრს“, სადაც როდოლფოს სახე შევქმენი.

თ. ქ. რით იყო საინტერესო ეს როლები თქვენთვის?

გ. ჩ. მსახიობში უამრავი ბარიერია გადასალახი, როგორც გონებრივი, ისე ფიზიკური თვალსაზრისით. ყოველი როლი მსახიობს რაღაც ზედმეტს ხსნის, ანთავისუფლებს. ეს ალბათ შემოქმედებითი ზრდის პროცესია, რაც თითოეულ როლში მეტნაკლები ტემპითა და სიძლიერით მიმდინარეობს თავისით, ქვეცნობიერად. მაგრამ არსებობს როლები, სადაც ეს ზრდის, განთავისუფლების პროცესი ცნობიერდება და გრძნობ, რომ ამ პერსონაჟმა შენ, როგორც მსახიობს, რაღაც უზარმაზარი ბარიერი გადაგალახინა, აგამაღლა, ახალი, უფრო მაღალი შემოქმედებითი ეტაპისათვის შეგამზადა. ასეთი იყო ჩემთვის რუსთავის თეატრში მოღვაწეობის პერიოდის განმავლობაში და როდოლფოს როლები.

თ. ქ. ბოლომდე ენდობით რეჟისორს შემოქმედებითი მუშაობის პროცესში, თუ ეჭვი ყოველთვის ცოცხლობს მსახიობში?

გ. ჩ. ვენდობი. მაგრამ ეს იდეალური ვარიანტია. ნდობა რეჟისორმა თავად უნდა ჩაუნერგოს მსახიობს. მე პატივს ვცემ რეჟისორს. მიმაჩნია, რომ მთლიანად სპექტაკლი მაინც რეჟისორისაა, მას ეკუთვნის ჩანაფიქრი, ცდილობს ამ ჩანაფიქრს დაუმორჩილოს. დამდგმელი ჯგუფის ხელოვნება, წინასწარ ხედავს სპექტაკლს მთლიანობაში, მსახიობი კი ამ მთლიანში ერთ-ერთი ნაწილია. რეჟისორმა უკეთ იცის, რა მიმართულებით უნდა წარმართოს მსახიობმა როლის განვითარების უწყვეტი ხაზი. მაგრამ

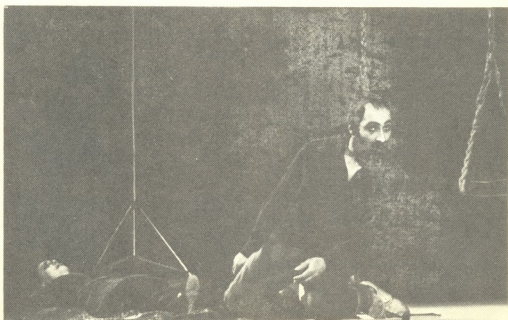


„ჯაყოს ხიზნები“, ჯაყო — გ. ჩუგუაშვილი

ამ შემთხვევაში იგი ვალდებულია თავისი ჩანაფიქრი ნათლად ჩამოაყალიბოს, გარკვევით აუხსნას მსახიობს მისი ფუნქცია. რეჟისორის პოზიცია, მისი არჩევანი დამაჯერებელი უნდა იყოს, მკაცრად, ზუსტად არგუმენტირებული. წინააღმდეგ შემთხვევაში მსახიობი ვერ შეძლებს თავისი როლის სწორად და მიზანმიმართულად აღსრულებას, ამით კი სპექტაკლი ვერ მოიგებს.

თ. ქ. მსახიობები ხშირად უჩივიან რეჟისორის დიქტატს, რა შემთხვევაში ხდება რეჟისორი დიქტატორი?

გ. ჩ. ნამდვილი ხელოვანი, კემპარტი პროფესიონალი არ შეიძლება იყოს დიქტატორი. მაღალი ხელოვნება იქმნება მაშინ, როდესაც ჰარმონიულად უკავშირდებიან ერთმანეთს თანამოაზრენი და შეუძლებელია ანგარიში არ გაუწიონ კონსტრუქციულ წინადადებებს, ვისგანაც არ უნდა მოდიოდეს ის. დიქტატურა კი იწყება მაშინ, როდესაც ერთ-ერთი დილეტანტია. არის შემთხვევები, როდესაც რეჟისორმა არ იცის რისი თქმა სურს, თავადაც იტანჯება და სხვებსაც ტანჯავს. აქ კი ბუნებრი-



ვია ხმას იმალლებენ მსახიობები, აღარ, ან ვეღარ ემორჩილებიან რეჟისორს, რადგან მისი მიზანი გაუგებარია, შემოქმედებითი მუშაობისათვის ვერ ანთებს კოლექტივს. ამიტომაც ყველას თავისი ჩანაფიქრი მოაქვს. მსახიობს ყოველთვის სურს მუშაობა და ბოლომდე იბრძვის, ცდილობს საკუთარი როლი მაინც მოირგოს და გადაარჩინოს. ჩნდება დისპარმონია, რეჟისორი კი იბნევა და მიმართავს დიქტატს.

თ. ქ. რა შემთხვევაში ამბობთ როლზე უარს?

გ. ჩ. როდესაც პრინციპულად არ ვეთანხმები რეჟისორის ჩანაფიქრს, როდესაც როლი უფუნქციოა, ან უკვე ნათამაშები როლის ტრაფარეტად, მის სპეკულაციად მიმაჩნია. ასეთ დროს მსახიობი უხერხულ მდგომარეობაშია სცენაზე, არ იცის რა გააკეთოს, რაზე იფიქროს, საით წარმართოს ყურადღება, უჭირს მაყურებელთან დიალოგის გამართვა, ხელოვნებისეული აქტი არ შესდგება.

თ. ქ. ხშირად ამბობთ როლზე უარს?

გ. ჩ. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, მსახიობისათვის მუშაობა, შემოქმედებითი პროცესი ყველაზე დიდი ბედნიერებაა და მიუხედავად ჩვენი წინასწარი უარყოფითი ინტუიციისა, ხშირად იძულებული ვხდებით წავიდეთ კომპრომისზე. ზოგჯერ ვფიქრობთ, რომ შესაძლებელია შემდგომ, რიგითი სპექტაკლების ქამს მაყურებელი დაგვეხმარება და შევძლებთ ჩვენი როლის გამდიდრებას, მის უკეთ მორგებას, ჩვენი ინდივიდუალობის წარმოჩინებას, განსხვავებული საშემსრულებლო ხერხების მოძებნას. გარდა ამისა, შემოქმედებითი გამოცდილების შეძენის წადილიც გვაცდუნებს ხოლმე. სცენაზე ყოველი გასვლა, მაყურებლის პირისპირ ყოველი დადგომა ხომ მსახიობისათვის უდიდესი გამოცდაა, შემოქმედებითი სრულყოფის ახალი ვაკვეთილია.

თ. ქ. კინოში?

გ. ჩ. კინოშიც იგივე ხდება. ხშირად ფინანსური მხარეც მაცდურია მსახიობისთვის, განსაკუთრებით სწორედ კი-

ნოში, მით უმეტეს, თუ ეკონომიკურად და უჭირს მსახიობს, ჩემსავით.

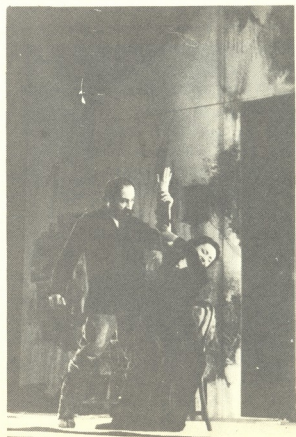
თ. ქ. რა განცდა გეუფლებათ, როდესაც საკუთარ თავს უყურებთ ეკრანზე?

გ. ჩ. და როდესაც არ მომწონს როლი?

თ. ქ. ?!

გ. ჩ. საშინლად ვნერვიულობ. შემზარავია, როდესაც ვუყურებ ჩემს უგემოვნო, ტრაფარეტულ როლებს. ვიტანჯები, ბუნებრივია, მაგრამ თავს იმით ვიმშვიდებ, რომ მუშაობის პროცესში ყოველთვის ვესწრაფვი მაქსიმალურად ვიყო მობილიზებული, მაქსიმალურად დავიხარჯო სცენაზე თუ გადასაღები კამერის წინ, ყველაფერი მივცე ჩემს გმირს. დანარჩენი კი უკვე ჩემზე აღარ არის დამოკიდებული. ვფიქრობ, რომ ამ მხრივ პატიოსანი, მართალი ვარ საკუთარი სინდისისა და მაყურებლის წინაშე. მე მათ არასოდეს არ ვატყუებ. მე, როგორც მსახიობი, ყველაფერს ვაკეთებ ჩემი პერსონაჟისთვის, მაგრამ ბუნებრივია ყველა როლი ვერ იქნება შედეგრი.. არის შემთხვევები, როდესაც ვნანობ, რატომ დავთანხმდი როლს.

ჯაყო — გ. ჩუგუაშვილი, მარგო — ნ. ჩიქვინიძე





„შიში“. ამალია — მ. ბიბლიეშვილი, ცეხოვოი — გ. ჩუგუაშვილი

მსახიობი თავის ავტორიტეტსაც უნდა უფროთხილებოდეს, მაგრამ ასეთ დასკვნამდე გარკვეული პროფესიული გამოცდილების შედეგად მივდივართ. შემოქმედებითი მოღვაწეობის საწყის ეტაპზე კი მთელი არსებით ვისწრაფით თამაშისაკენ, ნებისმიერი როლისაკენ და ესეც ბუნებრივია. ყოველი როლი ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად მაინც ზრდის მსახიობს, შემდგომ უფრო ხშირად გიწვევენ კინოში, თეატრშიც მეტი არჩევანის შესაძლებლობა გეძლევა, შესაბამისად კი მეტი საშუალება და უფლება გაქვს გადასინჯო ისინი.

**თ. ქ. ე. ი.** შემოქმედებითი მოღვაწეობის საწყის ეტაპზე, მსახიობს არა აქვს უფლება იყოს პრეტენზიული?

**გ. ჩ.** მისი პროფესიული ზრდისათვის, სრულყოფისათვის ვფიქრობ, რომ უმჯობესია არ იყოს პრეტენზიული. პრეტენზიული უნდა იყოს მხოლოდ საკუთარი თავის მიმართ, სხვებთან ნაკლებად.

**თ. ქ.** თუ არის შემთხვევები, როდესაც კმაყოფილი ხარო თქვენი მუშაობის შედეგით და აღფრთოვანებაში მოდიხარო თქვენს მიერ შექმნილი გმირით ისე, როგორც ეს რიგით მაყურებელს ემართება?

**გ. ჩ.** არა. ყოველთვის მტანჯავს დაუკმაყოფილებლობის შეგრძნება. საერ-

თოდ ვფიქრობ, რომ კმაყოფილება მსახიობისათვის ყველაზე ცუდი სენია. კმაყოფილებასთან ერთად მთავრდება მსახიობის შემოქმედებითი ზრდის პროცესი.

**თ. ქ.** ზემოთ თქვენ ხელოვნებისეული აქტი ახსენეთ. მაინტერესებს, თამაშის პროცესში თუ გრძნობს ხოლმე მსახიობი ამ წამებს?

**გ. ჩ.** არა. ეს ის წუთებია, როდესაც მსახიობი შორდება საკუთარ თავს და მთელი არსებით ერწყმის გმირის ყოფას. როდესაც ნამდვილი ტკივილი, ნამდვილი ემოცია იბადება სცენაზე და ამ სცენურ ცხოვრებაში ნებითა თუ უნებლიეთ ჩაძირული და გაერთიანებულია არა მარტო მსახიობების ჯგუფი, არამედ დარბაზიც. შეგინიშნავთ ალბათ, ასეთ დროს სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდება ხოლმე. ადამიანების გაერთიანებული კრებული დაპიპნოზირებულ მდგომარეობაშია.

**თ. ქ.** დიახ, და ეს გაქვავებული სიჩუმე ზოგჯერ გაშფოთებს, მოულოდნელად ერკვევი, ცდილობ დაიჭირო ეს მაგიური წამი და კარგად „დაათვალიერო“. ამ დროს მაყურებელთა შორის, ზოგჯერ კი მსახიობებშიც, სასაცილო სცენების მოწმენი ვხვდებით.

**გ. ჩ.** ეს სიჩუმე მოულოდნელად

ჩენც გვაფხიზლებს, ცნობიერება იღვიძებს და უკვე ხელოვნური ხლები.

თ. ჭ. ე. ი. გრძნობთ, როდესაც ხელოვნებისეული აქტი დგება?!

გ. ჩ. მხოლოდ მას შემდეგ, როდესაც გამოვერკვევით, როდესაც დამთავრდება ეს წამები. თავად ხელოვნებისეული აქტის პროცესში კი გაურკვეველ მდგომარეობაში ვართ, პერსონაჟის ტყავში გადასახლებული, მასთან გაიგივებული. ეს წუთები ულამაზესია მსახიობის ცხოვრებაში, ყველაზე ძვირფასი.

თ. ჭ. როგორ ემზადებით როლისათვის დამოუკიდებლად?

გ. ჩ. ჩემს როლზე ყოველთვის ვფიქრობ და სულ ვემზადები. ვფიქრობ და ვემზადები რეპეტიციამდე, როდესაც პირველად ვკითხულობ ტექსტს, შეძლებისდაგვარად ვეცნობი ისტორიას, ვფიქრობ გმირის ბიოგრაფიაზე, მის გამორჩეულ თვისებებზე, საქციელისა თუ სიტყვის მოტივზე, დამოკიდებულებაზე გარემოსთან, დანარჩენ პერსონაჟებთან. ვფიქრობ ჩემს თითოეულ პარტნიორზე. ვცდილობ წინასწარ განვჭვრიტო, რა ტონალობაში შეიძლება მათთან დიალოგის წარმართვა, მისი განვითარება, საქმიანი მოქმედება, პაუზა, ვფიქრობ სცენის კონსტრუქციაზე, ჩემს ამოცანებზე, რომლებსაც მაქსიმალურად ვაკონკრეტებ, ვადგენ ზეამოცანას, განვსაზღვრავ გამჭოლ მოქმედებას, თითოეულ ეპიზოდში ჩემს სატემელს, როლის განვითარების სწორ, უწყვეტ, ცოცხალ ხაზს. რეპეტიციის შემდგომ, გონების თვალთ კვლავ ვიხსენებ სარეპეტიციო პროცესს, ანალიზს ვუკეთებ რეპეტიციაზე გაწეულ მუშაობას, კორექტივები შემაქვს ჩემს როლში. ასე გრძელდება დაუსრულებლად არა მარტო პრემიერამდე, ბოლომდე, სანამ სცენიდან არ ჩამოვა სპექტაკლი.

თ. ჭ. როგორ მოხვედით მარჯანიშვილის თეატრში და რა მიზეზების გამო ანიჭებთ პრიორიტეტს მარჯანიშვილეთა დასს.

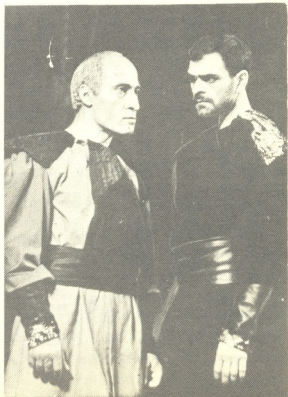
გ. ჩ. მარჯანიშვილის თეატრში საკუთარი ინიციატივით მოვედი. ეს თეატრი ბავშვობიდანვე ჩემი საოცნებო თე-

ატრი იყო. ყველაზე თბილი, ჰუმანური, დემოკრატიული, ფსიქოლოგიური თეატრის თეატრი, ჰუმანიტარ მსახიობთა ვარსკვლავთა დასით. ამიტომაც ყოველთვის მთელი არსებით მოვისწრაფოდი მარჯანიშვილის თეატრისაკენ. როდესაც ჩავთვალე, რომ უფლება მქონდა საკუთარი სურვილი განმეცხადებინა, ჩამოვედი, თეატრმაც მიმიღო.

თ. ჭ. მარჯანიშვილელთა სცენაზე შექმნილ როლებს შორის რომლებს გამოარჩევდით და რატომ?

გ. ჩ. პოლონელი რეჟისორის ბ. ჰუსაკოვსკის მიერ განხორციელებულ „კარტოტეკაში“ გმირის როლს, სადაც მომწიფა ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული ხასიათების რამდენიმე შტრიხით შექმნა. სპექტაკლი მალე მოიხსნა რეპერტუარიდან მაყურებლის სიმცირის გამო, მაგრამ ამ როლის თამაში ჩემთვის ძალზე საინტერესო, არაორდინარული იყო. დრამატურგისეული ტექსტიც და რეჟისურაც, თავისი ფანტასმაგორიული სვლებიდან გამომდინარე, უხვად იძლეოდა თავისუფალი იმპროვიზაციის საშუალებას.

„იდიოსტატი“. ზვიად სპასალარი —  
გ. ჩუგუაშვილი. მეფე გიორგი —  
გ. ბურჯანაძე





ზვიად სპასალარი — გ. ჩუგუაშვილი  
მეფე გიორგი — გ. ბურჭანაძე

ბუნებრივია გამოვყოფ აგრეთვე ჭაყოს როლს. უკვე მერვე წელია, რაც ვთამაშობთ „ჭაყოს ხიზნებს“ და ვფიქრობ, რომ სპექტაკლი აზრობრივად სულ უფრო აქტუალური ხდება.

თ. ქ. რა დადებითი თვისებები გაიანზრეთ ჭაყოს როლში?

გ. ჩ. ამ გმირის ტყავში მე ყველაფერი დადებითი მაქვს. თუნდაც ის, რომ მარგოსა და თეიმურაზს ქალაქში შიმშილით ხდებოდათ სული. მე კი წავიყვანე ჩემთან, დავაბურე, საქმე გავუჩინე, მარგოს ჩავაცვი, დავახურე, გავასუქე. მერე რა ვუყოთ, რომ შემეყვარდა? ვის არ განუცდია სიყვარულის ძალა? თეიმურაზი კი უმადური გამოდგა. დუქანი მიატოვა და ჩემი მოკვლაც დააპირა.

თ. ქ. ბატონო გივი, ჭაყოს როლში თქვენ გყავდათ დუბლიორი, გიორგი ციციშვილი. თუ შეიძლება გავიზიარებთ თქვენი მოსაზრება დუბლიორულ სისტემასთან დაკავშირებით, რადგან, როგორც ცნობილია, არიან მსახიობები, რომლებსაც შეურაცხყოფად, რეჟისორისაგან უნდობლობად მიაჩნიათ ერთ როლზე ორი მსახიობის დაკავება.

გ. ჩ. ძველ თეატრს ბევრი კარგი ტრადიცია ჰქონდა, მათ შორის დუბლიორული სისტემაც. ჩემთვის ეს იყო დადებული დუბლიორობა უდიდესი გაკვეთილია და არაფერი მაქვს მისი საწინააღმდეგო, როდესაც „ჭაყოს ხიზნები“ ჯერ კიდევ ახალი სპექტაკლი იყო, სისტემატურად ვესწრებოდი წარმოდგენებს და უფრო სრულად აღვიქვამდი სპექტაკლს. ჩემი დუბლიორის საშემსრულებლო ზერხები კი უნებურად სრულიად განსხვავებულ გამომსახველობით საშუალებებს მკარნახობდა. ასე რომ, დუბლიორული სისტემა, ვფიქრობ, მსახიობისათვის მხოლოდ სასიკეთოა.

თ. ქ. ალბათ არ იქნება გადაჭარბებული იმის აღნიშვნაც, რომ თქვენს მიერ განსახიერებული პერსონაჟები ძირითადად ერთგვაროვანია. ამიტომ თქვენს მიერ ზემოთ გამოყოფილ როლებს მე დავუმატებდი რეჟისორ მედეა კუჭუხიძის სპექტაკლებში შექმნილ სახეებს: ვრონსკი, ნიკოლოზ ცეხოვოი, ნიკოლოზ ხიმშიაშვილი, სადაც თქვენს საშემსრულებლო პალიტრაში შესამჩნევნი ვახდა თბილი, რომანტიული ფერების პრიმატი. ჭაყოს შემდგომ კი განსაკუთრებულად ველით თქვენგან მის კონტრასტულ გმირს.

გ. ჩ. მეც ასევე, ჭაყოს კონტრასტული სახე ჩემთვისაც უკვე დიდი ხანია სანატრელია.

თ. ქ. ბატონო გივი, თქვენი სამსახიობო მოღვაწეობის საწყის ეტაპზე საუბრისას მაყურებლისადმი შიში ახსენეთ. საინტერესოა, დღეს, მარჯანიშვილის თეატრის ერთ-ერთ წამყვან მსახიობ გივი ჩუგუაშვილს კვლავინდებურად თუ აზინებს მაყურებლის მკაცრი სამსჯავრო?

გ. ჩ. ძალიან. მით უმეტეს თუ დარბაზში რომელიმე ცნობილი პიროვნება ან კომპეტენტური პირია. ასეთ დროს კულისებში საშინელი აჟიოტაჟი ატყდება ხოლმე: „იციით ვინ მოვიდა? იციით ვინ გვიყურებს?!“ ვცდილობ ხოლმე სმენა დავიხშო, რომ არ გავიგონო, მაგრამ ამაოდ. მოგხსენებათ, ცნობისმოყვარეობა რა მაცდური რამ არის, როგორც არ უნდა შეეწინააღმდეგო, მაინც

ჩაგვსმება. გადიხარ სცენაზე და სულ ცდილობ რაღაც განსაკუთრებულად ითამაშო, თავი მოაწონო...

თ. ჭ. ახერხებთ ხოლმე?..

გ. ჩ. ყოველთვის ვერ ვახერხებთ... ზოგჯერ რომ მგონია შესანიშნავად ვითამაშე, ისე, როგორც არასდროს, ვტყუვდები და ასე ცუდად თურმე არასოდეს მითამაშაია.

თ. ჭ. ე. ი. მსახიობის თვითკონტროლის უნარი, ზომიერების შეგრძნება თამაშის პროცესში მირაჯია?

გ. ჩ. სამწუხაროდ, ასე ვამოდის. ყოველგვარი თვითკონტროლი სცენაზე მსახიობის თამაშს ხელოვნურს ხდის. მსახიობის ყველაზე დიდი ნიჭი—ზედმეტი ემოციებისაგან განტვირთვის ნიჭია, მაგრამ ვერც ერთი მსახიობი ვერ აღწევს ყოველთვის ასეთ განტვირთვას და როლზე ვაღართვის. ალბათ იმიტომ, რომ არტისტული მანტიის მიღმა ჩვენც ჩვეულებრივი ადამიანები ვართ.

თ. ჭ. სულ ცოტა ხნის წინ მარჯანიშვილის თეატრმა დაასრულა თავისი ვრცელი საგასტროლო ტურნე იაპონიაში. თქვენი იაპონური შთაბეჭდილებიდან გამომდინარე რა განსხვავება შენიშნეთ ქართველ და იაპონელ მსახიობებს შორის?

გ. ჩ. ქართველი მსახიობები ექსპანსიური ემოციის მატარებელია. ეს გარემოება განსაკუთრებულად შევიცანი და დავაფასე სწორედ ჩვენი იაპონური გასტროლების შემდეგ. სპექტაკლის დასაწყისიდან ფინალამდე ქართველი ხალხი დაუშურვებლად, უფრო სწორად კი უნებურად, მაგრამ მთელი არსებით, მაქსიმალურად ამჟღავნებს თავის დამოკიდებულებას, უარყოფასა თუ თანადგომას სცენაზე მიმდინარე ქმედების, მსახიობების, ამა თუ იმ ეპიზოდის მიმართ. ეს ფაქტი ბუნებრივია ხელს უწყობს მსახიობის შემოქმედებით ზრდასაც. ჩვენი მსახიობების მხურვალე ემოციებიდან გამომდინარე ვიცით სპექტაკლის, თითოეული პერსონაჟის ძლიერი თუ სუსტი ადგილები და გამახვილებული ყურადღებით ვუსმენთ, ველით მათ ახალ რეაქციებს.

ამ მხრივ შეგვაძრწუნა იაპონური აუდიტორიის სიცივემ. წარმოდგენის მიმდინარეობის პროცესში ისეთი შეგრძნება გვქონდა, თითქოს დარბაზი სრულიად ცარიელი იყო. წარმოიდგინეთ, რა საშინელებაა ქართველი მსახიობებისაგან განებეჭვებული მსახიობებისათვის სამარისებურ სიჩუმეში, გაქვავებული სახეების გარემოცვაში თამაში. ისინი დანიშნულ დროს პედანტური სიზუსტით იკავენენ თავიანთ ადგილებს და მაქსიმალური ყურადღებით, თავშეკავებით, მშვიდად უსმენენ სპექტაკლს ბოლომდე. დასასრულს კი, წამიერი დუმილის შემდეგ, დარბაზიდან მომსკდარი ოვაციებს საზღვარი არა აქვს.

თეატრისადმი ამგვარი დამოკიდებულებით ხასიათდებოდნენ არა მარტო მოზრდილი მსახიობები, არამედ ახალგაზრდებიც. ჩვენი წარმოდგენები, როგორც იცით, იაპონიის სამ ქალაქში — ტოკიო, ამაგასაკა და იოკოგამაში ვუჩვენეთ. იოკოგამაში გამოსვლა მოგვიხდა ერთ-ერთ კოლეჯში, დაახლოებით 12-16 წლის აღსაზრდელებთან. მათ ჰქონდათ საკუთარი თეატრი და სწორედ იქ წარმოვადგინეთ „პროვინციული ამბავი“ და „ჩაყოს ხიზნები“. გამაოცა ამ, ფაქტიურად პატარა ბავშვების ურთიერთისადმი კორექტულმა დამოკიდებულებამ. 500-700 კაციან დარბაზში ვაუებმა თავზიანად მოათავსეს გოგონები წინა რიგებში, თავად კი უკანა რიგები დაიკავეს. მთელი სპექტაკლის მანძილზე ისინიც სრული სიმშვიდით უსმენდნენ წარმოდგენას, დასასრულს კი ხანგრძლივი თავშეუკავებელი ოვაციები გავვიმართეს. შემდეგ მოეწყო განხილვაც. დაგვისვეს შეკითხვები და წარმოიდგინეთ ჩვენი გაოცება, როდესაც მიგვხდით, რომ ეროვნული ბარიერის მიუხედავად სპექტაკლი სრულად, ზედმიწევნით სწორად აღიქმეს.

როგორც ცნობილია, ბევრს ლაპარაკობენ და წერენ ქართველი კაცის სტუმართმოყვარე ბუნებაზე, მის გულუხვობაზე, მაგრამ იაპონელები ჩვენზე გაცილებით სტუმართმოყვარე და ყურად-

ლებიანი ხალხი აღმოჩნდა. გადაგვეყენენ, დასავლეთ საქართველოში მომხდარი მიწისძვრის ამბავიც პირველებმა შევიტყვეთ: „სნ“ -მა გადმოსცა ინფორმაცია. ყველანი ავდელდით, თემურ ჩხეიძემ კი მაშინვე გადმორეკა თბილისში და აქ ჯერ კიდევ არაფერი იცოდნენ. უდიდესი გულისტკივილით მოგვისამძიმრეს. ერთმა მარტოხელა ქალმა, რიგითმა თეატრალმა სპექტაკლის დაწყების წინ 100 დოლარი გადასცა მარლენ ეგუტიძეს მიწისძვრით დაზარალებულთა დასახმარებლად. საერთოდ, როგორც იაპონური კლასიკური ნაწარმოების „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“-ს წამყვანი, მარლენ ეგუტიძე დიდი სიმპათიითა და ყურადღებით სარგებლობდა იქ, იაპონიაში თეატრალური განყოფილების პრეზიდენტმა კი იგი ოქროს მონეტით დააჯილდოვა. მსახიობებს იაპონელები ჩვენი დადებითი და უარყოფითი პერსონაჟების მიხედვით გვარჩევდნენ. უარყოფითი როლების შემსრულებლებს თავშეკავებით, დისტანციურად გვეპყრობოდნენ. ჩემი დაკვირვებიდან გამომდინარე ვფიქრობ, რომ ისინი გულუბრყვილოები და ძალზე ინფანტილურებიც კი არიან.

უზარმაზარი პატივი დაგვდეს იაპონელ მომღერალ ბიჭუნათა გუნდის წევრებმა. მიგვიპატივეს თავიანთ სალონში, სადაც იკრიბებიან. გამოგნებელი შთაბეჭდილება დატოვა ანზორ ერქომაიშვილის ყურადღებამ. მართლაც დიდი საქმე გაუქეთებია საქართველოსა და ქართული ხალხური სიმღერების პოპულარიზაციისათვის. სალონი სავსეა საქართველოს ღირსშესანიშნავი ადგილების ამსახველი სლაიდებით, სუვენირებით, გრამფირფიტებით, ჩანაწერებით... მე კი მათ თავისუფალი საქართველოს დროშაც ვუსახსოვრე. იმ დროშას აფრიალებდნენ ყოველი წარმოდგენის შემდეგ, იმ დროშითვე გამოგვაცილეს.

თ. ქ. კონკრეტულად რით იყო ეს გასტროლები თქვენთვის დაუვიწყარი?

გ. ჩ. იცით, ამ გასტროლებმა დამარწმუნა ერთ ურყევ ჭეშმარიტებაში —

დამიანებს უყვართ და სჭირდებათ ერთმანეთი. ისინი მთელი არსებით მიიწერაფიან ურთიერთისკენ, თავისუფალი შემოქმედებითი კონტაქტებისკენ. მთელ ეროვნულ კულტურას კი მართლაც დიდი წარმატება აქვს საზღვარგარეთ. უცხოელი მაყურებელი უდიდესი ყურადღებით, ტაქტით, ინტერესით ეცნობა ჩვენს ეროვნულ თავისებურებას, სურს ჩვენთან მეგობრობა, დახმარება, ურთიერთთანამშრომლობა. საქმიანი კულტურული კონტაქტები, ვფიქრობ, აუცილებელი და სასიკეთოა არა მარტო ქართული ხელოვნების პოპულარიზაციისათვის, არა მარტო ამა თუ იმ შემოქმედებითი კოლექტივის გამოცდილების გამდიდრების, ერუდიციის გაფართოებისათვის, არამედ უფრო მასშტაბური, პოლიტიკური ორიენტაციისთვისაც.

იაპონიაში ძალზე ცუდი, დამახინჯებული ინფორმაციები მოდის რუსეთიდან ჩვენი ეროვნული მოძრაობის, შიდა ქართლში მიმდინარე ექსცესების თაობაზე. ამგვარი დეზინფორმაციის ატმოსფეროში კი გვიცნობენ როგორც ნაცისტებს, რადგან ფიქრობენ, რომ ოსებს თურმე მათი საკუთარი მიწიდან ვერეკებით, ვბოცავთ. აქედან გამომდინარე ბუნებრივია ეშინიათ ჩვენი, გვერიდებიან. ამიტომაც მიმაჩნია, რომ სისტემატური შემოქმედებითი კონტაქტების საფუძველზე სასურველია საზღვარგარეთი თავად დარწმუნდეს ჭეშმარიტებაში, ჩვენს სიმართლეში. წინააღმდეგ შემთხვევაში მათ ღრმად სწამთ და სჯერათ პრესის, რადგან გაზეთში ისინი ჩვენგან განსხვავებით ტყუილს არ წერენ.

თ. ქ. როგორც ჩანს, ქართველი მსახიობი საზღვარგარეთ თავისი ერის დესპანი, მისი ეროვნული ინტერესების დამცველი უნდა იყოს. აქედან გამომდინარე საინტერესოა თქვენი მოსაზრება, როგორი უნდა იყოს მსახიობი დღეს?

გ. ჩ. მსახიობი უპირველესად პიროვნება უნდა იყოს, მკვეთრი ინდივიდუალობის, ნათელი გონების, ზღვა ემო-



ცის, მიუხედავად მიუხედავად ორიენტაციის, ელასტიური ფიზიკის მქონე. სხვანაირად ის ვერ შეძლებს მისი ყოველი სიტყვა თუ საქციელი სცენაზე დამაჯერებელი, სახიერი, ტევადი გახადოს. მსახიობს კი უნდა შეეძლოს მყარების დაფიქრება, სწორი, საღი აზრის ამოძრავება, მსახიობს სადღესობად, განსაკუთრებით მძიმე აღმზრდელიობით და, ალბათ, პროპაგანდისტული მიზნით აკისრია. ჩვენი მდგომარეობა ხომ დღეს მართლაც უმძიმესია! ამიტომ, ისევე როგორც ცხოვრებაში, სცენაზეც ჩვენ ვეძებთ მკვეთრი ინდივიდუალობის პერსონაჟ-გმირებს. ნამდვილი გმირის თამაში კი მხოლოდ პიროვნული ღირსებებით აღჭურვილ მსახიობს ხელეწიფება.

თ. ქ. როგორი უნდა იყოს თეატრმცოდნე?

გ. ჩ. თეატრის კარგი მცოდნე და სპექტაკლის, მსახიობის შრომის ობიექტური, ამომწურავი შემფასებელი.

ჩემი აზრით, თეატრმცოდნე გაზეთის რიგითი ინფორმატორ-მიმომხილველისაგან სწორედ იმით განსხვავდება, რომ თეატრმცოდნის სტატიაში, რეცენზიაში არ უნდა ფიგურირებდეს მშრალი, დაუსაბუთებელი შეფასებები. ხშირად წერენ: „ამა და ამ მსახიობის მიერ შექმნილი გმირი საინტერესოა, ან ცუდია“. ასეთ დროს დაუკმაყოფილებლობის შეგრძნებას მიტოვებს თეატრმცოდნის აზროვნების „მსაშტაბი“, ზოგჯერ კი ვფიქრობ, რომ მისი თითქოსდა კეთილგანწყობილი დამოკიდებულება ყალბია და ასე „ტაქტიანად“ დამტკბარი სიტყვების მიღმა კიცხვა, ქირდვაა ჩასაფრებული.

თეატრმცოდნე ვალდებულია დაასაბუთოს, დააკონკრეტოს, ზუსტად და ნათლად ჩამოაყალიბოს, რატომ არის პერსონაჟი კარგი ან ცუდი, რით არის ის საინტერესო და ა. შ. რეცენზიაში თეატრმცოდნისაგან მე, როგორც მსახიობს, მსურს დავინახო ჩემი შრომის შედეგი, ჩემს მიერ შექმნილი გმირის ობიექტური სურათი, ანალიტიკურ აზროვნებაში გაცხადებული მისი ძლი-

ერი თუ სუსტი ადგილები. მსურს ცოდნე ჩემი თამაშის, ხასიათის შექმნის პროცესი სცენიდან როგორ ახერხდება და ფიქსირდება მყარების ცნობიერებაში.

გარდა ამისა, როგორც უკვე აღვნიშნე, თეატრმცოდნე ღრმად და საფუძვლიანად უნდა იცნობდეს თეატრს, მისი ხშირი სტუმარი უნდა იყოს. რეჟისორ დავით ანდლულაძის „დიდოსტატის მარჯვენას“ ერთ-ერთ რიგით რეპეტიციასზე დაესწრო თეატრმცოდნე ნათელა არველაძე, რეპეტიციის შემდგომ კი თავისი მოსაზრებები, შენიშვნები გაგვიზიარა, როგორც სპექტაკლის, ისე თითოეული როლის თაობაზე. ვფიქრობ, რომ ორივე მხარისათვის, თეატრისთვის და თავად თეატრმცოდნეებისათვისაც, განსაკუთრებით ახალგაზრდებისთვის, შემოქმედებითი ზრდის თვალსაზრისით, მხოლოდ სასიკეთო იქნებოდა, თუ ისინი სისტემატურად დაესწრებოდნენ რეპეტიციებს, გაეცნობოდნენ სპექტაკლის შექმნის პროცესს და შემდგომ ჩვენც გაგვიზიარებდნენ თავიანთ მოსაზრებებს. სიამოვნებით მოვუსმენდით, ერთად გავიზრდებით კონსტრუქციულ წინადადებებს.

ბუნებრივია, რომ შეუძლებელია დავთანხმო თეატრმცოდნის ყოველ შენიშვნას და კორექტივები გაატარო ნამუშევარში. ამაში საწყენი არაფერია, მაგრამ სპექტაკლის დამდგმელი კოლექტივისა და თეატრმცოდნეების ურთიერთ-თანამშრომლობა, სამუშაო პროცესში მათი თანადგომა თუ საქმიანი დიალოგი, ვფიქრობ, საინტერესო და სასიამოვნო იქნებოდა. ჩვენ ხომ ერთ დიდ საერთო საქმეს ვემსახურებით.

# დოკუმენტალიზმის პრობლემა კინოში

საკითხის ზოგიერთი ასპექტი

მარინე სალუქვაძე

**დოკუმენტური** კინოს გამოჩენა უშუალოდ კინოს დაბადებასთან არის დაკავშირებული. ლუმიერების პირველი გადაღებები ნატურაზე იყო შესრულებული. მაყურებელს ალაფროთოვანებდა არა მარტო „გაცოცხლებული ფოტოგრაფიები“, არამედ დასწრების ეფექტი, ანუ შესაძლებლობა იმისა, რომ საკუთარი თვალით დაენახა ის მოვლენები, რომლის დამსწრე ის შეიძლება არ ყოფილიყო.

უნდა აღინიშნოს, რომ კინემატოგრაფის შექმნა კაცობრიობისა და მისი განვითარების ისტორიაში ლოგიკური კანონზომიერებაც გახლდათ.

ორი წელიც არ გასულა ლუმიერების პირველი სეანსებიდან, რომ მაყურებელმა ამ სიუჟეტებისადმი ინტერესი დაკარგა. კინოში მოდის მელიესი და ვითარდება მხატვრულ-სახიობითი ფილმი (რასაკვირველია, თუ მხატვრული კინოს პირველწყაროდ ლუმიერების ერთადერთ დადგმულ სიუჟეტს — „გაწუწულ მებაღეს“ ან ვიგულისხმებთ). კინოს პოპულარობა კვლავ უსაზღვროა, ხოლო დოკუმენტალისტიკა სხვა მასშტაბს იძენს. იგი გვევლინება მოკლე ქრონიკების სახით. მაყურებელი ამ ქრონიკების მეშვეობით იგებდა მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში მომხდარ სენსაციურ ამბებს, ეცნობოდა სამხედრო პარადებს, სალონურ სიახლეებსა და ა. შ.

დოკუმენტისადმი ინტერესი განსაკუთრებით ძლიერდება სხვადასხვა კატაკლიზმის, საზოგადოების კრიზისული მდგომარეობის პერიოდებში. ასე, მაგალითად, 30-იანი წლების ეკონომიურმა, პოლიტიკურმა კრიზისმა მისცა მსოფლიოს დოკუმენტური კინოს ისეთი შედეგები, როგორცაა ჟან ვიგოს, ბუნიუელის, გრიზონის, რაიტის, ფლაერთის, რუტმანის ფილმები. აბსტრაქტული ჰუმანიზმის ესთეტიკას საფუძველი გამოეცალა; საზოგადოებრივი აზრი რეალობის ზედმიწევნით ზუსტ ასახვას მოითხოვდა. იქმნებოდა დოკუმენტური ხელოვნება, რომელსაც შემდგომ იორის ივენსმა — „კინემატოგრაფის სინდისი“ უწოდა.

გავიხსენოთ ამ პერიოდის საბჭოთა კინო, რომლის საუკეთესო ნიმუშებს ძიგა ვერტოვის, მიხეილ კალატოზიშვილის, ესთერ შუბის და სხვათა დოკუმენტური სურათები წარმოადგენს.

ოქტომბრის რევოლუციამ კინოს მოღვაწეებს მისთვის უდიდესი სოციალურ-პოლიტიკური, იდეოლოგიური და კულტურული მნიშვნელობის ამოცანა დაუსახა — მათ უნდა შეექმნათ ახალი, რევოლუციური კინემატოგრაფი, რომელიც მოწინავე მასების ინტერესებს გამოხატავდა, აღზრდიდა მათ და ახალი საზოგადოების შექმნაში მიიღებდა მო-

ნაწილობას. აგტიაცია უნდა გაეწიათ სამყაროს იმ მეექვსედი ნაწილისათვის, რომელიც დღეს-დღეობით დაღუპვამდეა მისული.

1928 წელს საქართველოში ქართველ „მემარცხენე“ კინემატოგრაფისტთა დაჯგუფება ჩამოყალიბდა, რომლის შემადგენლობაში შედიოდნენ ნ. შენგელაია, მ. კალატოზიშვილი, მ. ჭიაურელი, ა. ბელიაშვილი და სხვები, რომლებმაც ქართული სინამდვილის განსახიერებისათვის პირველ პლანზე წამოწიეს ფაქტი, დოკუმენტი, ქრონიკა და სახიობითი კინოს მხატვრული საშუალებების ძიებისას აქტიურად იყენებდნენ დოკუმენტურ და ფაქტობრივ მასალას.

საგულისხმოა, რომ მიუხედავად უამრავი კომპრომისისა, რაზეც არა ერთ ხელოვანს უწევდა წასვლა ტოტალიტარულ სახელმწიფოში, 20-იანი წლების ქართული კინოს შედეგები არ დარჩა როგორც მხოლოდ მონტაჟური, მხატვრული თუ ტექნიკური ექსპერიმენტების მატარებელი, ან ორიგინალური რეჟისურის ნიმუში. ეს იყო ეროვნული, თვითმყოფადი კინოს ძიება და ცდა მისი დამკვიდრებისა. (გავიხსენოთ თუნდაც მ. კალატოზიშვილის „ჯიმ შვანთი!“).

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ მხრივ, მოგვიანებით, დოკუმენტური კინოს შემდგომი განვითარება ძალზე შეფერხდა. თუ მხატვრულმა კინომ გამოიჩინა გზა ამ თვისებების შენარჩუნებისა — ასე თუ ისე განერიდა რეალობას და „იგავისებური“ ფორმით შეინიღბა, დოკუმენტურმა კინომ დაკარგა ის თვისება და „სოციალისტური რეალიზმის“ ერთ-ერთი მძლავრი მსახური გახდა (ისევე, როგორც „საბჭოთა ოჯახის“ მთელი დოკუმენტური კინემატოგრაფი). ეკრანზე დამკვიდრდა კოლმეურნე გლეხობა, მუშათა კლასი და მოწინავე, პროგრესული ინტელიგენცია — მათი როლი კომუნიზმის საერთო შენების საქმეში და ამ ფონზე მათი საქმიანობა, ინტერესები, პირადი ცხოვრება — ანუ ცოტ-ცოტა ყველაფერი და საბოლოო ჯამში კი — არაფერი.

წამყვანი როლი აქ სადიქტორო ტექსტს ეკუთვნოდა (სწორედ ამით იყო გა-

მოწვეული ჟურნალისტების მოწვევა დოკუმენტური კინოს სცენარისტებად). ტექსტი და არა ცოცხალი კომპოზიციური ძირითადად ფილმებში ხაზი ესმებოდა „კრებით სახეს“ — კოლექტიურ პორტრეტს, კოლექტივის წევრთა მზარდ შრომით შემართებას, რომელიც საბოლოოდ ერთ, საერთო მიზანს მიგვაახლებდა...

ძირითადი ჟანრი იყო კინონარკვევი, პორტრეტის ჟანრი თითქმის არ არსებობდა. ეკრანზე დამკვიდრდა სტერეოტიპები, ყოველივე ეს, ალბათ, თემატური გეგმის წინასწარი შედგენითაც იყო განირობებული. დავაკვირდეთ, თუნდაც, ფილმის სათაურებს — „ბაბი“, „კომუნისტები“, „მჭკვლევი“, „საქართველო 1974“, „საქართველო 1978“ და ა. შ.

ამ დროს დოკუმენტური კინო საერთოდ მოკლებულია ყოველგვარ ფსიქოლოგიზმს, ადამიანის რეალურ პლასტებში შეღწევის უნარს, უნარს პიროვნების აღქმისა და გაგებისა. ეს გარემოება, ალბათ, პარადოქსული იყო განსაკუთრებით საქართველოში, სადაც ფსიქონალიზმის, დიმიტრი უზნაძის უდიდესი სკოლა არსებობდა.

მაგრამ, ამასთან ერთად უნდა აღინიშნოს კიდევ ერთი რამ — ქართულმა დოკუმენტალისტიკამ გამოიჩინა ერთი საინტერესო ხაზი თავისი განვითარებისა — პოეტური დოკუმენტისა, რაც, ალბათ, მხატვრული კინოს მაგალითზეც აღმოცენდა და დღეს ჩვენთვის ფასეულია სწორედ ის ფილმები, სადაც ეროვნული თვითმყოფადობის კვალი ჩანს. ავიღოთ თუნდაც „თეთრი თორღვაი“, „ღარილის ჩანახატები“, „ფეხბურთი უბურთოდ“, გურამ შატარაიას ფილმები, მის ნამუშევართა სტილი, რომელიც შემდგომ თავისებურად და უდავოდ საინტერესოდ განაგრძო რეზო თაბუკაშვილმა. აქ უკვე საქმე გვაქვს იმ გლობალურ მოვლენასთან, როდესაც დოკუმენტური კინო უდიდეს საზოგადოებრივ და ეროვნულ მნიშვნელობას იძენს.

რა ხდება ამ დროს მსოფლიო ხელოვნებაში — 60-იანი წლების დასაწყისიდან მიმდინარეობს საზოგადოებრივი აზროვნების უფრო საიმედო და მდგრადი

ფორმების ძიებები, რაც დაიცავდა მას უიდეო ნიჰილიზმისაგან. ეს არის დრო, როდესაც ინგლისურმა ყოფითმა დრამამ და ფრანგულმა აბსურდის დრამამ თავისი პოტენცია ამოწურა, მაშინ, როდესაც 50-იანი წლების შუაში ლონდონელმა „გაბრაზებულებმა“ და პარიზელმა ავანგარდისტებმა ტრიუმფს მიაღწიეს.

დოკუმენტური დრამის მოთხოვნილება წარმოიქმნა მანამ, ვიდრე იგი შეიქმნებოდა. გავიხსენოთ თუნდაც „ანა ფრანკის დღიურისა“ და პატრიკ კემპბელთან ბერნარდ შოუს მიმოწერის ინსცენირების ფენომენალური წარმატება. ორივე შემთხვევაში მაყურებელი საოცრად კმაყოფილდებოდა თავისი ეპოქის შესახებ დოკუმენტური მოწმობით, მითუმეტეს, რომ ეს მოწმობები იყო სრულიად კონფიდენციალური, ინტიმური და დატოვებული ღირსეული ხალხის მიერ. ამ დოკუმენტების მეშვეობით, რომლებიც არ იყო განკუთვნილი პუბლიკუმისთვის და შემთხვევით გადარჩა, შინაგანად იხსნებოდა ეპოქა.

აქ, ამ დოკუმენტური პიესების ავტორები, მიმართავდნენ თაობას, ვის თვალეზივით თანამედროვე შეგნების ილუზიები ერთი მეორის მიყოლებით იმსხვერუდდა. მათ მხედველობაში აქვთ 60-იანი წლების ადამიანები, რომლებიც დაღლილნი იყვნენ ზედმეტად ფართო და აბსოლუტური კონცეფციებისაგან, მათთან ერთად კი იმისგან, რომ ადამიანის თანამედროვე სამყაროში არსებობა აბსურდულ ხასიათს ატარებდა. ისინი ქმნიდნენ მაყურებლისათვის, რომელსაც მოყირჭებული ჰქონდა როგორც მაღალფარდოვანი სიტყვები, ისევე განწირულის ყვირილიც.

80-იანი წლების დასასრულს ეკრანზე გამოჩნდა უდიდესი სიძლიერის მქონე დოკუმენტური დრამა — გერც ფრანკის „უმაღლესი სასამართლო“, რომელმაც სრულიად დაანგრია საბჭოთა ეკრანზე გაბატონებული სტერეოტიპების სისტემა.

ხელოვნების ნაწარმოები, როგორც ჩვეულებრივ ამბობენ, ადამიანის ცხოვრებას გამოსახავს, იგი ცხოვრების გა-

მოსახულებაა... ადამიანის ცხოვრება საერთოდ გამოსახულებების გზით გვეძლევა და მიიწვდომება. ამიტომაც ხელოვნების ნაწარმოების გაგების საკითხს ნაწილობრივ თან ხვდება საერთოდ ადამიანის ცხოვრების გაგების საკითხს — წერს ბატონი ზურაბ კაკაბაძე, როდესაც ხელოვნების ნაწარმოების აღქმის პრობლემას იხილავს. (ზ. კაკაბაძე „ფილოსოფიური საუბრები“, საბჭოთა საქართველო, თბილისი 1988).

აქ მეტად საინტერესოა ის, თუ რა შედეგს მიაღწია ამ მიმართულებით გერც ფრანკმა თავის ფილმში, რომელიც მთელი საბჭოთა კინოდოკუმენტალისტიკის სრული ანტიპოლია.

ფილმში დოკუმენტური მასალა სწორედ ფსიქო-ანალიზის სახით გვევლნება.

გერც ფრანკი არ იჭრება ადამიანის სულის იმ უხლავ პლასტებში, რაც უბრალოდ, კამერის მიერ დაფიქსირებულ სინამდვილეზე გაცილებით უფრო მალა დგას.

რეჟისორი გმირის პორტრეტის შესაქმნელად (ხოლო ფილმი პორტრეტის ჟანრის ნაწარმოებს განეკუთვნება) იყენებს ჩვეული კამერით კინოდაკვირვების მეთოდს — კამერა თითქოს აკვირდება და მიჰყვება პატიმარს სასამართლოს წინ, სასამართლოს შემდეგ, როდესაც მას სასჯელის უმაღლეს ზომას გამოუტანენ და სიკვდილმისჯილთა საკანში ათავსებენ. ამასთან ერთად ფილმში შემოდის უამრავი პლასტები, პორტრეტები, მარადიული, ყოფითი, ეპოქალური პრობლემები, რითაც განპირობებულია პოლიფონიურობა ფილმისა, რომელიც უადრესი შემოფოთებისა და ტრაგიზმის გრძნობითაა გამსჭვალული.

ჭეშმარიტი ხელოვნება მარადიულ პრობლემებს რომ აყენებს, არასოდეს ახდენს ეპოქისა და მისი პრობლემებისაგან სრულ განყენებას და ამდენად ყოველთვის ისტორიულ-ეპოქალური ხასიათისაა.

გერც ფრანკი თითქოს იკვლევს თავის გმირს და თან ფილმში ასახული მთელი ამ „პოლიფონიური“ სამყაროს სრულ განზოგადებას აღწევს.

საგულისხმოა ის, რომ ფილმში დასმულია მარადიული პრობლემა, რაც უპირველეს ყოვლისა სიკეთისა და ბოროტების პრობლემაა — სიკეთესა და ბოროტებას შორის ბრძოლა ყოველ დროს ახასიათებს, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ყოველ დროში იგი თავისებური, სხვა დროისაგან რამდენადმე განსხვავებული სახით დგას.

ფრანკის ფილმში ეს, სწორედ მთავარი გმირის სულში შედრწვევის მეშვეობით ჩანს — უბადრუკი, ნიჰილისტის სულიერი აღზევება — კათარზისი, ჭეშმარიტება, რომელსაც გმირი სიკვდილის ზღვარის გადაბიჯების შემდეგ აღწევს, აბსოლუტური ჭეშმარიტების შეცნობა. სწორედ მის სულში მიმდინარეობს სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლა და აქ რეჟისორი უდიდეს ემოციურ დატვირთვასა და ფსიქოლოგიურ სივრცეს ქმნის. ვინაიდან მხატვრული ნაწარმოებისაგან განსხვავებით (რაც არ უნდა რეალურ ფაქტებს ეყრდნობოდეს ის), საქმე გვაქვს არა მეორად, მსახიობის მიერ აღდგენილ რეალობასთან, არამედ ადამიანთან, რომელიც რეალურად არსებობს, შენს თვალწინ ითვლის თავისი სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებს. სულ მალე მის საკანს მოუკაკუნებენ და სახელმწიფო მოსაბობს თავისივე არსის შესაბამისად ჩამოყალიბებულ სოციალურ პროდუქტს.

„მე ახლა არ მეშინია, — ამბობს ფილმის გმირი — მე შემეშინდა მაშინ, იმ სახლში ყოფნისას, როდესაც მე და ჩემი თანმზღლები ცხედარს საპირფარეოსაკენ მივათრევდით. უცებ სარკეში ჩავიხედე და ვაგშეშდი. ჩემს წინაშე ვიღაც სხვა იდგა — ჩაჭამული სახითა და არეული თვალებით... მე ხომ მიყვარს ადამიანები, ისინიც კი მეყვარება, ვინც კედლთან მიმაყენებს...!“

ნუთუ მსოფლიო ჭეშმარიტებასთან მიდის ეს ურწმუნო კაცი, ფილიდი, მკვლეელი, რომელიც ღმერთს არ უყურებდა, კაცი, რომელმაც ზეიბარი დედა და და ბედის ანაბარა მიაგდო? თუ ეს მხოლოდ პირუტყვის ბღავილია, რომელსაც სასაფლაოზე მიათრევენ?

ესთუტიკაში არსებობს მოსაზრება,

რომ ადამიანის წინაშე დგება გარკვეული მომენტი, როგორც ფიზიკურ ასპექტში, ასევე ცნობიერებაში, როდესაც მან არჩევანი უნდა გააკეთოს. სწორედ ამ არჩევანის მეშვეობით დაიპყვიდრა სამუდამო სასუფეველი იესოს გვერდით ვარცმულმა ავაზაკმა, ხოლო ლონგინოზ ასისტავი, რომელმაც ქრისტეს ფეხს ისარი ჰკრა, მოწამებრივ გზას დაადგა... ალბათ ამ მხრივ უნდა განვიხილოთ ფილმის გმირის მიერ ბოროტზე გამარჯვება და ეს უდიდესი გამარჯვებაა, მითუმეტეს იმ საზოგადოების შეილისა, რომელიც თავად აღვივებს ამ ბოროტების საწყისს.

როგორც თავიდან აღვნიშნეთ, ფილმი უამრავი პრობლემის განზოგადებას აღწევს, რითაც უდავოდ კინოდოკუმენტალისტიკის ერთ-ერთ შედეგად უნდა მივიჩნიოთ.

საგულისხმოა ისიც, რომ გერც ფრანკმა ერთ-ერთი ტელეინტერვიუს დროს ბრძანა, რომ ფილმი ვადალებული იყო ყოველგვარი სცენარის გარეშე და სწორედ ფილმზე მუშაობისას რეჟისორმა მიაგნო და შეაღწია იმ სივრცეში, რომელსაც ეძებდა. ეს, ჩემის აზრით, იდეალური დოკუმენტური კინემატოგრაფის პრეროგატივაა — სრულყოფილი და ყოველმხრივ დასრულებული სცენარი დოკუმენტური კინოსათვის, ვფიქრობ, დაუსშებელია, ვინაიდან „დოკუმენტალისტს საქმე აქვს იმ სინამდვილესთან, რომელიც ცხოვრებისეული მოულოდნელობით არის დატვირთული, იმ ფსიქოლოგიასთან, ემოციასთან, რომელსაც ოსტატურად ნიღბავს სამყაროს ყოველი არსება, რომლის მიღმა შედრწვევა მხოლოდ გარკვეული „საჭირო“, „სასურველი“ მასალით შემოფარგლის გარეშეა შესაძლებელი.

საინტერესოა ამერიკელი რიჩარდ ლიკოკის სკოლა, რომელმაც უარი თქვა სცენარზე, ყოველივე იმაზე, რაც მოგვაგონებდა პავლიონს, გამონაგონს, მხატვრული კინოს წარმოებას. დოკუმენტურ კინოში ყველაზე ღირებულია სპონტანურობა, ადამიანსა და სამყაროზე ჭეშმარიტების აღმოჩენა. ფილმი ვადალების პროცესში იქმნება, სწო-

რედ ამ დროსვე იქმნება მისი კონცეფცია. ლიკოკის ფილმის შექმნაზე ყველაზე კარგად „პირველადი არჩევნების“ ისტორია მოგვითხრობს. სენატორები — ჰემფრი და კენედი პრეზიდენტობის კანდიდატის ადგილისათვის იბრძოდნენ. არსებული ჩვეულების თანახმად ეს საკითხი ამომრჩევლებს უნდა გადაეჭრათ. ფილმი ქრონიკის მსგავსად აღადგენს საარჩევნო კომპანიის მსვლელობას დიკინსონის შტატში. ამომრჩევლებთან შეხვედრები, მოგზაურობა ქალაქადან ქალაქში, დაღლილობა კანდიდატთა სახეზე, ხელის ჩამორთმევები, გაუთავებელი კითხვები და პასუხები... „როდესაც ფილმის გადაღება დავიწყეთ, ჩვენი სიმპატიები სენატორ ჰემფრის მხარეზე იყო, — მოგვითხრობს ლიკოკი, — ჩვენ მას ვიცნობდით, როგორც ლიბერალს, რომელიც ჩვენ შეხედულებებთან ახლოს იყო, მაგრამ ფილმის გადაღების პროცესში გმირი, ჩვენს თვალში, კენედი ხდებოდა. ჩვენ ვიცოდით, რომ იგი არა მარტო კანდიდატთა არჩევნებში გაიმარჯვებდა, არამედ შემდგომ პრეზიდენტის არჩევნებშიც. სინამდვილემ დავგანახა თუ როგორი იქნებოდა ჩვენი ფილმი“. (Ежи Теплиц. Кино и телевидение США М., Искусство. 1966 გვ. 195).

დოკუმენტურ კინოში სინამდვილის ძიება არ არის იოლი და დიდი ძალდატანებაა საჭირო მართლაც დამაკმაყოფილებელი შედეგის მისაღებად.

ხშირად ავტორები, წარსულის მემკვიდრეობა მსგავსად, სპეციალურად მიგვანიშნებენ ფირის ობიექტურობაზე, დოკუმენტურობაზე — ისინი უტყუარნი არიან, ვინაიდან მათ საფუძველში რეალური, ისტორიული კადრებია ჩადებული. მაგრამ ამ ობიექტურობას, რასაკვირველია, აქვს გარკვეული ზღვარი და მიუხედავად იმისა, რომ რეალური მოვლენის მხატვრული ტრანსფორმაციის მომენტი დოკუმენტურ კინოში არ არის მთლად ნათელი, იგი მაინც არსებობს და ალბათ მისი არსებობა გარდუვალია. დოკუმენტის უღერადობას ცვლის კონტრასტი და მის საბოლოო ფორმირებას ახდენს ყველასათვის ცნობილია, რომ

მიხეილ რომმა თავის „ჩვეულებრივ ფაშოში“ გამოიყენა ფაშისტური ქრონიკის კადრები, რომელიც მათი კანდიდატის საჩვენებლად იყო გადაღებული. მედევად კი მივიღეთ არაჩვეულებრივი სიძლიერის ანტიფაშისტური ფილმი. აქვე შეიძლება აღინიშნოს ესთერ შუბის „რომანოვების დინასტიის დამხობა“, სადაც ანტიმონარქისტული სულისკვეთების ფილმში გამოყენებული იყო დიდი ნაწილი მეფის ოჯახის რევოლუციონადელი ქრონიკისა.

ასევე მოხდა 9 აპრილის ქრონიკალური კადრების დემონსტრირებისას მოსკოვში, უზენაესი საბჭოს სესიაზე. როგორც ცნობილია, ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა სამსჯავროზე გამოიტანეს ის დოკუმენტური, საშინელი კადრები, რაც იმ ღამეს იყო გადაღებული. მაგრამ ცნობილია ისიც, რომ გენერალმა როდიონოვმაც წარადგინა იდენტური ფირი, რომელიც საწინააღმდეგო ვერსიას შეიცავდა.

ე. ი. აქ საქმე გვაქვს ავტორის მიერ ყველანაირი მეთოდის გამოყენებასთან, რათა მაყურებლის ემოციური დამახულობა მისთვის სასურველ კონცეფციას დაუქვემდებაროს.

ამ გაზაფხულზე ცენტრალური ტელევიზიის საშუალებით დემონსტრირებული იყო ლენინგრადელი კინემატოგრაფისტების მიერ შექმნილია კინონარკვევი „ბლოკადა“, რაც ისტორიულ სამაჩაბლოში შექმნილ ვითარებაზე მოგვითხრობდა. ქართველი „ბოუეიკების“ მიერ დარბეული სახლები, ოსი დედის ქვითონი მოკლული შვილის ცხედართან, შშიერი ბავშვების აცრემლებული თვალები, გაუბედურებული ქალები, მრავალტანჯული ერი...

სამწუხაროა, რომ ქართველ კინემატოგრაფისტებს არ აღმოაჩნდათ დაგროვილი იმდენი მასალა, რათა კონტრარგუმენტად გამომდგარიყო, შექმნილიყო ფილმი საწინააღმდეგო ვერსიით. სწორედ აქედან ჩანს, რომ დოკუმენტს განსაკუთრებით კი ქრონიკას, უდიდესი მნიშვნელობა აქვს საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის, განსაკუთრებით კი

ამას საბჭოთა ყოფაში მომხდარი მოვლენები ადასტურებს.

ტელეფილმების სტუდიაში, წლების განმავლობაში, გეგმაში იჯდა ფილმი, ვთქვათ „საქართველო 1973“ ან „საქართველო 1978“ და ა. შ., რომელიც ასახავდა საბჭოთა საქართველოს „კეთილდღეობას“, მის „ყოველდღიურ მაჯისცემას“ და ა. შ., მაგრამ, ამასთან ერთად, უნდა აღინიშნოს, რომ დღეს-დღეობით ამ ერთგვარ 70 წლის განმავლობაში შექმნილ მატრიანეს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს არა მარტო კინემატოგრაფისათვის. სწორედ ეს ქრონიკალური კადრები, რაც ადრე გალიზიანების მეტს არაფერს იწვევდა, შეიძლება გარკვეულ კონტექსტში, დიდი მნიშვნელობისანი აღმოჩნდნენ.

დღეს-დღეობით უდიდეს მნიშვნელობას იძენს დოკუმენტურ კინოხელოვნებაში ავტორისეული, მხატვრის ინდივიდუალური ხედვა, თემასთან მისი პირადი დამოკიდებულება. თუ მხატვარი თავად გულახდილია და გონებაც უჭრის, თუ მისი ფილმი ალაღად ასახავს სინამდვილეს, თუ ავტორის მსჯელობა არ არის ბანალური, შაბლონური, არამედ მაყურებელი გაუკვალავი გზით მიჰყავს, წარმატება გარანტირებულია. დოკუმენტური ფილმი-მსჯელობა უფრო და უფრო იმკვიდრებს პოზიციებს კინოპუბლიცისტიკაში. მაყურებელთან გულახდილი საუბარი გზიბლავს თავისი პირდაპირობით.

უნდა აღინიშნოს, რომ ეროვნული მოძრაობის დაწყების დღიდანვე დაგროვილია მასალა, ქრონიკის სახით, რაც დიდი ღირებულების მატარებელია და, ალბათ, ახლო მომავალში შეიქმნება მაღალი მხატვრული დონის ფილმებიც, რომლებიც ამ მასალას გამოიყენებენ.

ფილმი „გამოღვიძება“ სწორედ დოკუმენტურ ქრონიკაზეა აგებული. რეჟისორმა — თემურ ბაქრაძემ ფაქტები ქრონოლოგიურად დააწყო: ფილმი იწყება 1919 წლის თავისუფალი საქართველოს დამოუკიდებლობის დღისადმი მიძღვნილი პარადით — ისტორიული კადრებით, რომელიც ყოველი ქართველისათვის ძვირფასია. შემდეგ კოჯორთან ბრძოლის ამსახველი კადრები, წითელი არმიის

შემოსვლა, 7 ნოემბრისადმი მიძღვნილი დემონსტრაციები, სამხედრო პარადები, ბოლოს ერის გამოღვიძება — ეროვნული განმათავისუფლებელი მოძრაობის აღზევება საქართველოში, 9 აპრილი, მისი შემდგომი პერიოდი — ერთი სიტყვით, ყოველივე ის, რაც თითქოს ფილმისათვის უკვე მომგებიანი უნდა იყოს, ვინაიდან მაყურებლის მძაფრ ემოციებს წინასწარმეტყველებს და ეს მართლაც ასე იქნებოდა, მაგრამ იქ, სადაც უკვე რეჟისორი სცილდება ქრონიკალურ კადრებს და ბანალური მეტაფორული ხერხით ცდილობს თავისი კონცეფცია დაგვანახოს, განზოგადებას მიაღწიოს, ფილმი კარგავს ამ თვისებას და მეტად შაბლონური, უინტერესო ხდება — პარალელური მონტაჟით დაკავშირებულია წითელი არმიის შემოსვლა და 1918 წლის დამოუკიდებლობის აქტის დაწვა, უნდა აღინიშნოს, რომ ეს მომენტი, თავისი ბანალური შინაარსის გამო, მეტად გამაღიზიანებელია.

საერთოდ გადაღების წერტილი, რაკურსი, კადრის კომპოზიცია გადაღების პროცესში რეალური ცხოვრების ინტერპრეტაციის საშუალებაა. ალბათ ეს პროცესი — ინტერპრეტაციის პროცესი შეგნებულად მოქმედებს, მიუხედავად იმისა, რომ დროში შეიძლება წამებად იყოს დაპრესილი. კამერა, რასაკვირველია კი არ ასახავს, არამედ ხედავს.

ფილმში საქმე გვაქვს შემდეგთან — კადრი წინასწარ არის დაგეგმილი და გააზრებული. რაკურსიც, კადრის კომპოზიციაც და ბევრი სხვა რეჟისორს გამოყენებული აქვს, როგორც თავის მიერ ადრე გააზრებული, მისი გარკვეული იდეის გამომხატველი, უფრო ზუსტად, დამაკონკრეტებელი საშუალება. მაგალითად, კადრი აგებულია ასე — ძველი თბილისის მიღმა, გარკვეული სივრცის იქით მოსჩანს ცენტრალური კომიტეტის შენობა, ქვემოდან გადაღებული მაღალსართულიანი სახლები — ავტორს, ალბათ, მეტაფორად ჰქონდა გააზრებული, მაგრამ საუბედუროდ მაყურებელს ეკრანზე კარგა ხნის წინ დამკვიდრებული შაბლონის სახით წარუდგა. ხოლო ლენინის მეგობების მონაცვლეობა კი

პირდაპირ ეიზენშტეინისეული ლომებ-  
ის ღრიალსა ჰგავს — ლენინი ზის, ლე-  
ნინი ადგა, ლენინმა ხელი გაიშვირა...

ფილმს თან დაჰყვება წარწერები —  
„1919 წელი“, „1978 წელი“, „1989  
წლის 8 აპრილი“ და ა. შ. მაგრამ გამოჩ-  
ნდებიან თუ არა ეროვნული მოძრაობის  
ლიდერები, აქ ისმის სადიქტორო ტექ-  
სტი, უფრო სწორად კი კომენტარი, —  
ქალიშვილის ფრიად არასასიამოვნო ხმა  
განმარტავს მათ ვინაობას. უნებლიედ  
გახსენდება ძალზე საბჭოთა, კადრების  
მიღმა ტექსტები მაგ.: — ეს ხომ ცნობი-  
ლი ფოლადის მდნობელი კაკაბაძეა; სო-  
ციალისტური შრომის გმირი, მეჩაიე,  
ოჯახის ბურჯი — ესა და ეს? და ა. შ.

საერთოდ, თხრობის დროს ქრონიკა-  
ლური კადრი მონაწილეობს მხოლოდ  
თავისი ერთი ასპექტით, იმ სახით, რა-  
მაც ავტორის ყურადღება მიიპყრო. მაგ-  
რამ აქვე, ამასთან ერთად ხდება ისიც,  
რაც რეჟისორის კონცეფციისათვის არ  
არის საჭირო — კადრის დამოუკიდებე-  
ლი შინაარსი. სწორედ ესაა ქრონიკა-  
ლური კადრის უმნიშვნელოვანესი ღირებ-  
ულება, მისი უნარი შევიდეს სხვადასხვა  
მონტაჟურ შეთავსებებში, სხვადასხვა  
კონტექსტებში.

აქედან გამომდინარე, დოკუმენტური  
კადრი ავტორისეული ინტერპრეტაცი-  
ისა და შიდაკადრული დამოუკიდებლო-  
ბის დიალექტიკური შეთავსებაა. ზომი-  
ერების ზუსტი გრძნობა — ნამდვილი  
რეჟისორის ორგანული თვისებაა. აუც-  
ილებელია მოხერხებული აქცენტი და  
რეალობის დამოუკიდებელი ღირებულ-  
ების პატივისცემა.

ფილმში ნათლად ჩანს, რომ რეჟის-  
ორ თემურ ბაქრაძეს, ისევე, როგორც  
ყოველივე ჩვენთაგანს, ძალუმაღ შესტკ-  
ივა გული საქართველოსათვის და აქედ-  
ან გამომდინარე, მაყურებლისათვის მი-  
საღებია ავტორისეული კონცეფცია, ვი-  
ნაიდან, ალბათ ფილმის გარკვეული ნა-  
წილი, ანუ, ქრონიკალური კადრები, ად-  
ეკვატურ რეაქციასა და ემოციას იწვევს,  
როგორც მაყურებელში, ასევე ავტორ-  
შიც.

საქმე გვაქვს ყოველივე ამის გადმო-  
ცემის ძალზე სუსტ მხარესთან, რაც უდ-

აოდ ჩანს ფილმის იმ ნაწილში, სადაც  
ავტორი მეტაფორულ აზროვნებას ამა-  
ღავნებს და კამერის მეშვეობით ფილმის  
აზრს გვანდობს.

დოკუმენტური კინო, როგორც წესი,  
გაურბის ცხოვრების რეკონსტრუქციის  
შესაძლებლობას და ამით მხოლოდ გამ-  
ონაკლის შემთხვევაში სარგებლობს.

ხდება რა უფრო მკაცრი, იგი ცდილ-  
ობს არ დაუშვას გამოსახულების მეორა-  
დობა.

იგი ეძებს ფაქტს არა სინამდვილის  
აღდგენაში, არამედ (და უპირველეს ყო-  
ვლისა) ნამდვილ ფაქტს და ამიტომ გა-  
ნუმეორებელს. ამის გამო იგი უფრო და  
უფრო უახლოვდება იმას, რაზეც ერთი  
შეხედვით ვერტოვი ოცნებობდა. არანა-  
ირი ნიღაბი, არანაირი თამაში, არანა-  
ირი სინამდვილის მიახლოებითი აღდგე-  
ნა. მხოლოდ განუმეორებელი, მუდმივად  
წარმავალი წამი, წამი, რომელიც თუ  
დროზე არ დააფიქსირე, არ დაბრუნდე-  
ბა. აღდგენა, პრინციპში, შესაძლებელია,  
წერდა ვერტოვი, შესაძლებელია ანალ-  
ოგიები. საზოგადოებრივი და ბიოლოგი-  
ური ცხოვრება, როგორც მთლიანად მა-  
ტერია, განუწყვეტლად აღიდგენს თავის  
თავს. დოკუმენტალისტის ამოცანა კი  
მდგომარეობს იმაში, რომ სრულიად  
კონკრეტულად ერთადერთხელ გადმოს-  
ცეს ამ პროცესის წამი.

მაგრამ ვერტოვის ფილმებში ხდება  
დოკუმენტური კადრის მიზნობრივი ფა-  
ლისფიცირება გარკვეული იდეოლოგი-  
ის სასარგებლოდ.

ე. ი. ქრონიკალური ფილმებისა ან  
ქრონიკაზე დაყრდნობით შექმნილი ფი-  
ლმებისაგან განსხვავებით, აქ უარყოფ-  
ილია რეალობის დამოუკიდებელი ღირ-  
სების პატივისცემა ...

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რობერტ  
ფლაერთიმ ფილმ „ტაბუს“ გადაღების  
დროს გაწყვიტა კონტაქტი მურნაუსთან,  
რომელთანაც ერთად იღებდა ფილმს,  
ვინაიდან არ დაეთანხმა მის კონცეფცი-  
ას, რომელმაც ფილმში გარკვეული მხა-  
ტერული პლასტი შემოიტანა. მაშინ  
ფლაერთიმ უარი თქვა მუშაობის გაგრ-  
ძელებაზე.

დავუბრუნდეთ ისევ ჩვენს მიერ დას-



ახულ ამოცანას — კინოდაკვირვების სა-  
შუალებით მხატვარი შეიძლება შეიჭ-  
რას ცხოვრების იმ უზილავ პლა-  
სტებში, რაც უბრალოდ, კამერ-  
ის მიერ დაფიქსირებულ სინამდვილ-  
ეზე გაცილებით უფრო მაღლა დგას.  
სწორედ მისი საშუალებით შეიძლება ად-  
ამიანის პიროვნების გახსნა ეკრანზე,  
ხოლო დოკუმენტური კინოს მხატვრულ-  
ობა სწორედ ადამიანის ბუნების გამოც-  
ნობაში და პრობლემის განზოგადებაშია.

უნდა აღინიშნოს, რომ კინოდაკვირ-  
ვება შეიძლება წარმოებდეს ფარული  
კამერით. საგულისხმოა, რომ კრიტიკ-  
ოსთა გარკვეული ნაწილი ფარული კა-  
მერით გადაღებას გარკვეული ზნეობრი-  
ვი ნორმებისა და მორალური კრიტერი-  
უმების შეღავად მიიჩნევდა, მითუმეტ-  
ეს, რომ ფარული კამერით გადაღებისას  
რეალობის, სინამდვილის გარკვეული  
საკრალური ფარდის ახდის არც თუ ისე  
დიდი შესაძლებლობაა და შეიძლება პი-  
რიქით, ზედმეტად ნატურალისტური  
(ამ სიტყვის ცუდი გაგებით) სურათი  
მოგვეცეს, რაც შემთხვევითის ფიქსაცია  
და სინამდვილის გააზრებისაგან განრი-  
დებაა. ფარული კამერით გადაღებისას  
ხშირად ხდება ფაქტების შეგროვება იმ-  
ის მცდელობის გარეშე, რომ მთავარი  
მეორადისაგან გამორჩეული იყოს.

დოკუმენტალისტის ხელოვნებაში  
მთავარი არა მარტო საინტერესო ფაქტ-  
ების, დამახასიათებელი მოვლენების გა-  
დარჩევაა, არამედ მათი გააზრება.

აქ აუცილებელია გავიხსენოთ „დო-  
კუმენტური კინოს მამის“ რობერტ  
ფლაერტის ფილმები, კერძოდ, კი  
„ჩრდილოელი ნანუკა“, რომელიც იყო  
მართალი, დრამატული და ამასთან ერ-  
თად პოეტური მოთხრობა ერთ-ერთი იმ  
ხალხთაგანის ცხოვრებაზე, რომელსაც  
ცივილიზაცია არ შეხებია. უტყუარი პე-  
იზაჟი, ნამდვილი ადამიანები, ისტორია  
ყოველგვარი გამონაგონის გარეშე — ეს  
იყო ფლაერტის დოკუმენტური სურათის  
კრედი, რაც ეწინააღმდეგებოდა ჰოლი-  
ვუდის კომერციულ პროდუქციას. „ნან-  
უკს“ ჰქონდა გულახდილობის, უბრალო-  
ების, თავისებურების ხიბლი.

უნდა აღინიშნოს, რომ ფლაერტი სა-  
ათობით აკვირდებოდა ესკიმოსთა ნადი-  
რობას, რის შედეგადაც არჩევდებოდა  
ვი სურათი შექმნა. აღსანიშნავია ისიც,  
რომ ფილმი არ იყო მხოლოდ ჩვეული  
კამერის მეთოდით გადაღებული. ფლაე-  
რტის მიერ შექმნილი პირველი ფილმი  
ესკიმოსთა ცხოვრების შესახებ, რომე-  
ლიც მან 1917 წელს ექსპედიციაში გა-  
დაიღო, დაიწვა უბედური შემთხვევის  
დროს, ხოლო 1919 — 1920 წლებში  
იგი უკვე ქმნის „ნანუკს“. საინტერესოა  
ის, რომ მის შემდგომ ფილმშიც „მოან-  
აში“, რომელზეც რეჟისორი იგივე ხერ-  
ხით მუშაობს, „ნანუკის“ მსგავსად იგი  
უარს ამბობს სცენარზე და მხოლოდ ხა-  
ლხთან და ბუნებასთან ხანგრძლივი კო-  
ნტაქტის შემდეგ არჩევს გმირებს და მა-  
თი ცხოვრების იმ მოვლენებს, რაც ღი-  
რდა კინოფირზე დასაფიქსირებლად.  
ამერიკელი კრიტიკოსი ოსტინ სტრონ-  
გი აღფრთოვანებული წერს: — „გამო-  
გონილი გმირებისა და გამოგონილი სი-  
უყუბუბის გარეშე ფლაერტიმ მხატვრის  
უტყუარი ადლოთი შექმნა ნაწარმოე-  
ბი ბუნების ელემენტებსაგან — ცისა-  
გან, ღრუბლებისაგან, წყლისაგან, ხე-  
ბისაგან, ბორცვებისაგან, ჰავაშვების,  
ქალების და კაცების ყოველდღიური  
ცხოვრებისაგან“ *Ежи Теплиц. Исто-  
рия киноискусства 1895—1927, М.,  
«Прогресс», 1968, стр. 241).*

სწორედ ამ მხრივ არის საინტერე-  
სო ოთარ იოსელიანის „თუჯი“. ცნობი-  
ლია ფაქტი, რომ იოსელიანი ფილმის  
გადაღების დაწყებამდე ღიბხანს იმყო-  
ვებოდა იმ სამყაროში, რაზეც ფილმის  
შექმნას აპირებდა. მუშაობდა რუსთა-  
ვის მეტალურგებთან ერთად, აკვირდებ-  
ოდა მათ სახეებს, ყოფას და ყოველივე  
ამის გააზრების შემდეგ გადაიღო ფილ-  
მი, ქართული დოკუმენტალისტიკის-  
ვის მეტად საამაყო ნაწარმოები.

ცხოვრების ასახვის მხატვრული სი-  
სტემის ეფექტურობა დამოკიდებულია  
იმაზე, თუ რამდენად სრულად, თავისუ-  
ფლად ძალდაუტანებლადაა გადმოტანი-  
ლი მისთვის დამახასიათებელი ნიშანთ-  
ვისებები — ანუ ყველაფერი ის, რისგან-  
აც შედგება მისი სტრუქტურა, სხვა სი-

სტემასთან ნებისმიერი ურთიერთქმედების ან ნებისმიერი შეჯახების დროს, თვითოეული მათგანის არსებობის დამოუკიდებლობა, ქმედითუნარიანობა თვით ამ სისტემის ქმედითობის უცილობელ პირობას წარმოადგენს. კერძოდ კი, დოკუმენტური კადრის უტყუარობის დადგენა შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ეს კადრი არ არის გაუსახურებული მონტაჟის დროს, ანდა არ არის აშკარად ფორმალურად გამოყენებული, როგორც სიმბოლო ან ნიშანი, ან არ არის შემადგენელი ან დაქვემდებარებული ელემენტის სახით ჩართული უცხო სტრუქტურაში.

მაგრამ ყოველივე ამას შეიძლება მეორე მხარეც ჰქონდეს. საქმე იმაშია, რომ არა მარტო 20-იანი წლების ქრონიკას მიმსგავსებული სტილიზირებული სახიობითი ფილმები, არამედ ისეთი ესთეტიურად უფრო განვითარებული მიმართულებაც კი, როგორიცაა ომისშემდგომი ნეორეალიზმი, ვერ იძლეოდა პასუხს კითხვაზე, თუ როგორ შეიძლება კინოდოკუმენტის გამოყენება სახიობითი ფილმის პირობითობის სისტემაში. ყველა ამ შემთხვევაში „დოკუმენტურობა“ ჯერ ერთი, იყო ინსცენირებული, და მეორეც, ის ასრულებდა დამხმარე როლს კინოსანახაობის გარკვეულწილად დემოკრატიზაციისათვის, ეკრანის ცხოვრებასთან დაახლოებისათვის.

მაგრამ, ამასთან ერთად, სცენარის აქტუალობა და მსახიობის სიმართლე მხოლოდ ნედლეული იყო იტალიური კინოსათვის და შეიძლება გავიხსენოთ მრავალი მაგალითი, როცა დოკუმენტი მხატვრული ნაწარმოების სრულფასოვანი შემადგენელი ნაწილი ხდება. აქ არ არის საუბარი იმაზე რომ დოკუმენტი მხატვრულ ნაწარმოებში ცხოვრების ნატურალისტური სიზუსტით ასახვის აუცილებელი პირობაა. საქმე იმაშია, რომ დოკუმენტური მასალა და ყველა მასში შემავალი კომპონენტი სახიობით ფილმში ერთგვარი სახეცვლილებით ჩნდება.

შეიძლება ჩაითვალოს, რომ კინო ხმის მოსვლის შემდეგ, განუწყვეტლად ისწრაფვის რეალიზმისაკენ. მისი მიზანია, უხეშად რომ ვთქვათ, მაყურებელს

სინამდვილის სრულყოფილი ილუსტრაცია შეუქმნას. ანდრე ბაზენი თვლიდა, რომ კინემატოგრაფი უპირისპირდება პოეზიას, მხატვრობას და უფრო რეალისტურად ლოცდება, მაგრამ უტყუარია, რომ ხელოვნებაში რეალიზმი მხოლოდ ხელოვნური მეთოდებით იქმნება, გამონაკლისი აქ დოკუმენტური კინოხელოვნებაა. ყოველნაირმა ესთეტიკამ უნდა აირჩიოს, თუ რა იმსახურებს გადარჩენას და რა შეიძლება იყოს უგულვებელყოფილი და მაშინ ეს არჩევანი მიუღებელი, მაგრამ, ამასთან ერთად, აუცილებელი ხდება. აუცილებელი იმიტომ, რომ ხელოვნება მხოლოდ ამ არჩევანის მეშვეობით არსებობს, ხოლო მიუღებელი, რადგან ეს არჩევანი ხორციელდება სწორედ იმ არჩევანის ხარჯზე, რომლის მთლიანად აღდგენაც კინემატოგრაფს აქვს დასახული. ამტომ ამოა ეწინააღმდეგო ყველა ტექნიკურ მიღწევას, რაც კინოს რეალიზმის გაძლიერებისკენ არის მიმართული (ხმა, ფერი, ტვეალობა) ფაქტიურად კინემატოგრაფიული „ხელოვნება“ ამ წინააღმდეგობით საზრდოობს და ეკრანული დროის ზღვარის მიერ შემოთავაზებულ აბსტრაგირებისა და სიმბოლიზაციის შესაძლებლობას მაქსიმალურად იყენებს. მაგრამ ამ პირობითობის გამოყენება, რაც ტექნიკის მიერ ხელშეუხებელია, რეალიზმისათვის შეიძლება ან სასიკეთოდ და ან საზიანოდ წარიმართოს. მას შეუძლია ან განავრცოს, ან განეიტრალოს კინოკამერის მიერ დაჭერილი სინამდვილის ელემენტების ეფექტურობა.

თუკი განვიხილავთ ქრონიკას, დოკუმენტურსა და სამსახიობო კინოს, როგორც სინამდვილის ასახვის თავისებურებას, ეს ალბათ არის სინამდვილის ფიქსაცია, მიმართული შემეცნებისაკენ, მაგრამ სინამდვილის დოკუმენტირება არ არის მხოლოდ კინემატოგრაფის პეროგატივა, იგი ხელოვნების ნებისმიერი დარგისთვის არის ხელმისაწვდომი. გავიხსენოთ თუნდაც როდენის — „კალეს მოქალაქენი“ და პიკასოს „გერნიკა“.

მხატვრულ და დოკუმენტურ ფილმებში მასალის ორგანიზება სხვადასხვაგვარად ხდება. მართალია ორივე შემთხ

ყველაში თვით მასალას წარმოადგენს ფორმე დაფიქსირებული რეალობა, მაგრამ ამ ფიქსირებულ მოქმედებათა ხასიათი განსხვავებულია.

ერთ შემთხვევაში, მოქმედება კამერის წინ თამაშდება მსახიობის მიერ (არა აქვს მნიშვნელობა პროფესიონალია თუ ტიპაჟი) წინასწარ შექმნილი გეგმის მიხედვით. ყველაფერი, რაც კადრის შიგნით არის მოთავსებული, საგულდაგულოდაა შერჩეული და ისეა დაკომპლექტებული, როგორც ფილმის ავტორებს სურთ. ის, რაზეც ფორმე ამგვარად არის აღბეჭდილი, იქნება რეალურ მოვლენათა ილუზია, შექმნილი გადაღების მხატვრული მეთოდით. ამ მეთოდით სინამდვილის სახე იქმნება მისი (მეთოდის) გამომსახველობითი ხერხების მეშვეობით: დრამატურული გამონაგონით, მსახიობური განსახიერებით, მიზანსცენით, კადრის შუქტონალური და კომპოზიციური გამომსახველობით, მონტაჟური რიტმული ორგანიზაციით და ხმოვანი გაფორმებით.

ეკრანზე სინამდვილე წარმოგვიდგება თავიდან შექმნილი სახით, ნებისმიერ თავის ლეტალში ავტორისეულ ჩანაფიქრს დაქვემდებარებული.

გულმოდგინედ ორგანიზებული შიდაკადრული სივრცე, მსახიობთა მოქმედება და საქციელი მთლიანად ფილმის ავტორთა ნებას ემორჩილება. ავტორებს შესაძლებლობა ეძლევათ ერთი და იგივე მოქმედება იმდენჯერ გამოეორონ კამერის წინ, რამდენიც აუცილებელია იმისათვის, რათა მაქსიმალურად ეფექტიანი შედეგი მიიღონ. მრავალრიცხოვანი დუბლები შესაძლებლობას იძლევა აირჩეს ჩაფიქრებულის ყველაზე ზუსტი განსახიერება.

მაგრამ ჯერ კდე კინემატოგრაფის გარიჟრაჟზე, სულ პირველი ცდების დროს გამოყენებული იყო გადაღების განსხვავებული მეთოდი. ეკრანზე ცხოვრება მიედინებოდა თავისი საკუთარი კანონებით და არ ემორჩილებოდა ოპერატორის ნებას. ლუმიერების მატარებელი და მგზავრები მოძრაობდნენ იმ მიმართულებით, რომელიც მათთვის იყო საჭირო და არა რეჟისორის მიერ განსაზღვ-

რული, „ბავშვის საუზმე“ მიმდინარეობდა ცხოვრებისეული და არა კინოგამომსახველობის კანონებით. აი, ასე დაიწყო გადაღების დოკუმენტური მეთოდი და ჩვენს დროში ის მხატვრულთან თანაბარი უფლებებით სარგებლობს, ამასთან ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ხშირად ამ მეთოდების ზღვარი ძნელი დასადგენია. თანამედროვე კინოხელოვნება ზოგიერთ თავის ნაწარმოებებში ხასიათდება ამ მეთოდთა ორგანული შეხამებითა და ურთიერთდაახლოებით.

მაშ ასე, გადაღების დოკუმენტური მეთოდის დროს ცხოვრება თავისუფლად მიედინება კინოაპარატის ობიექტივის წინ და კინემატოგრაფისტის ჩარევა მის ღინებაში მინიმალურია.

გადაღების აღნიშნული მეთოდის დროს კინემატოგრაფისტის ძალისხმევა მიმართულია სინამდვილის ისეთი ფაქტის ძიებასა და გამოვლენისაკენ, რომელიც მრავალი სხვა მსგავსი ფაქტის ნიშნებს ფლობს და სახიერად მეტყვევლია.

დოკუმენტალისტს არ ძალუძს შეაჩეროს მოვლენა, შეცვალოს მისი მიმართულება, „გაასუფთაოს“ კადრის სივრცე ზედმეტი დეტალებისაგან და განაღავოს პერსონაჟები კომპოზიციის კანონების თანახმად. თუკი ის ამას გააკეთებს, მაშინ მიღებული გამოსახულება და გმირების მეტყველება უმალ გამოავლენს მოძრაობის, მოქმედების, ინტონაციის ხელოვნურ წინასწარგანზრახულობას, ხოლო პერსონაჟები იმის მაგიერ, რომ რეალური ადამიანები იყვნენ „მოქმედებებად“ გადაიქცევიან. ამიტომაც ჩვენ ხშირად დოკუმენტურ გამოსახულებას ვპატიობთ კომპოზიციის უწონასწორობას, რაკურსების ერთგვაროვნებას, გამომსახველობითი საშუალებების ერთგვარ ასკეტურობას. მართლაც, ცალკეული კადრების ხაზგასმული კომპოზიციური სინატიფე, რთული ექსპერიმენტები ფერთან და სინათლესთან არ არის დამახასიათებელი მსოფლიო პროგრესული დოკუმენტალისტისათვის. თუმცა, ყოველივე ზემოთ თქმული არ ნიშნავს იმას, თითქოს დოკუმენტურ მასალაში არ არის ჩადებული არავითარი ესთეტიკური ხასიათის ღირსებები, გარ-



და მშვენიერი, მაგრამ ერთადერთი უტყუარობისა. გამოსახულების ხარისხი განისაზღვრება არა იმდენად და არა იმით თუ რამდენად შეესატყვისება ის რეალურ სინამდვილეს, არამედ ესთეტიკური ხასიათის ღირსებებითაც. ის, რასაც ჩვენ გვიჩვენებს მხატვარი და რაც თვალწინ წარმოგვიდგება, როგორც ფაქტი, მაინც დალდასმულია ავტორისეული წარმოდგენის სილამაზესა და ხელოვნების ესთეტიკურ ბუნებაზე. მართლაც, ხომ არსებობს მაგალითები, როდესაც ერთი და იგივე მასალა სხვადასხვაგვარადაა აღქმული მხატვრების მიერ.

ფართოდაა ცნობილი ჯ. გირისონის აზრები იმის შესახებ, რომ „ლოკუმენტური ფილმი — ეს არის თანამედროვე სინამდვილის ინტერპრეტაცია“.

მაშ ასე, ფოტოგრაფიული სიზუსტე თუმცა კი წარმოადგენს უცილობელ თვისებას, მაგრამ მაინც არასაკმარისია ლოკუმენტურად გადაღებული მასალის სრული დახასიათებისათვის.

თუკი მხატვრულ კინოში პირველ პლანზე გამოდის კონსტრუქტორის, რეალობის ხელახლა შემქმნელის ტალანტი, ლოკუმენტურში — ტალანტი ანალიტიკოსის, უნარი მახვილი დაკვირვებისა და შერჩევისა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ლოკუმენტალისტი, მიუხედავად ცხოვრების სინამდვილესთან მიახლოებულად, ლოკუმენტურად ასახვისა, მაინც სუბიექტურია სამყაროსადმი, ვინაიდან შემოქმედების ამ პროდუქტს მაყურებელი ავტორის თვალით უყურებს და მისი მსოფლმხედველობით აღიქვამს სინამდვილეს. ასე, რომ, ლოკუმენტურ კინოშიც, ასე თუ ისე, და თავად ფოტოგრაფიაშიც კი, ლოკუმენტალისტის მიერ სინამდვილის, გარკვეულწილად გარდასახვა ხდება, გარდასახვა მისი კონცეფციის მიხედვით.

აქ უნდა აღინიშნოს, რომ ლოკუმენტური კინო მეტად რთული ესთეტიკური ფენომენია და მისი საფუძვლიანად კვლევა ჯერ არ არის დასრულებული ისევე, როგორც არ არის ამოწურული მისი მრავალმხრივი შესაძლებლობანი.

**აპა წლის იანვარში, ა. ა. მანასაძის**  
ნას სახელობის მსახიობის ცენტრალური სახლისა და თეატრ „ვერნისაჟის“ გაზეთმა „დ“-მ გამოაქვეყნა ბალეტის ცნობილი კრიტიკოსის ვადიმ გავესკის პატარა, მაგრამ მეტად მნიშვნელოვანი წერილი — „მოულოდნელი სიხარული“, რომელიც ეძღვნება ნინო ანანიაშვილის ხელოვნებას.

როგორც ამ წერილიდან ჩანს, ეს შესანიშნავი ბალერინა ბოლო ორი წლის მანძილზე ბევრს ცეკვავს უცხოეთში, აქვს უამრავი ინდივიდუალური მიპატიჟება. თვით ნინოს აზრით, განსაკუთრებული სიამოვნება მან განიცადა ლონდონში, როცა თანამედროვეობის გამოჩენილმა ბალეტმეისტერმა კენეტ მაკმილანმა შესთავაზა მას ცეკვა ბრიტანის მუსიკაზე შექმნილ ბალეტში. ნინო და მისი პარტნიორი ალექსანდრე ფადეეჩევი სულ ორჯერ ჩავიდნენ ლონდონში და საორკესტრო რეპეტიციების გარეშე იცეკვეს ამ რთულ სამმოქმედებრიან სპექტაკლში. პრემიერა ტრიუმფით დამთავრდა. მეორე დღეს ლონდონის ყველა წამყვანი გაზეთი: „დეილი ტელეგრაფი“, „გარდიანი“ და „ტაიმსიც“ კი წერდა ქართველი ბალერინას შეუღლებელ ტექნიკაზე, ბრწყინვალე ფუეტიზე, მის მომხიბვლევლობაზე. რეცენზენტებს არ გამოერჩათ ნინოს ღიმილი, მისი თავდაჭერა... ნინო ანანიაშვილისთვისაც საინტერესო აღმოჩნდა ახალ საბალეტო სტილთან შეხვედრა. იმავე წელს ცნობილმა ინგლისელმა ბალეტმეისტერმა და მსახიობმა პიტერ რაიტმა ნინო ანანიაშვილი საახალწლოდ მიიწვია „შჩელკუნჩიკის“ ორ სპექტაკლში საცეკვაოდ. მას აქაც დიდი გამარჯვება ელოდა.

„ასეთი სიღვიდას გამო სიკვდილიც კი ღირს“ — დაწერა ერთმა დანიელმა კრიტიკოსმა ბალეტ „სიღვიდას“ პრემიერის შემდეგ. დანია ცნობილი ქორეოგრაფის ბურნონეილის სამშობლოა. დანიის სამეფო ბალეტმა ნინო ანანიაშვილი პარტნიორის გარეშე მიიწვია ამ ბალეტში საცეკვაოდ. პრესამ ნინო ბო-



დგამს ოპერებს. „ბურნონვილის სახლში, — ამბობს ნ. ანანიაშვილი — მე აღმოვჩნდი სითბოს, ყურადღების, სიკეთისა და პროფესიონალიზმის ატმოსფეროში“.

რამდენიმე წელი ელოდნენ ნ. ანანიაშვილს იაპონიაში. სხვადასხვა მიზეზის გამო მისი იქ ჩასვლა არ ხერხდებოდა. მხოლოდ გასული წლის ნოემბერში შედგა ნ. ანანიაშვილის ბრწყინვალე დებიუტი იაპონიაში. ეს გახლდათ გაუთვალისწინებელი გასტროლები. იაპონელებმა მხოლოდ წინა საღამოს ტელევიზიაში მიცემული ინტერვიუს საშუალებით შეიტყვეს ეს ამბავი. მეორე დღეს ხუთითათს ადგილიან დარბაზში ანშლავით ჩატარდა „ჟიზელი“ ნინო ანანიაშვილის მონაწილეობით. ამ სპექტაკლის შემდეგ იაპონელებმა გადაწყვიტეს 1991 წლის შემოდგომაზე გამართონ ნ. ანანიაშვილისადმი მიძღვნილი საღამო, — ერთგვარი იუბილე — 10 წელი სცენაზე.

ამჟამად, ლოს-ანჯელესში ცხოვრობს ცნობილი ქართველი ბალერინა, თავისი სილამაზის გამო „შავ მარგალიტად“ წოდებული თამარ თუმანიშვილი. ერთხელ ქალბატონმა თამარმა ნინოს გამო-

უგზავნა ძვირფასი მოსასხამი და წერილი, რომელშიც წერდა, რომ სახლოდან არ გამოდის, არადა ძალიან უნდა ჩინოს ნახვა სცენაზე. ერთხელაც მან დაარღვია თავისი ცხოვრების წესი და დაესწრო „გედის ტბას“, რომელშიც ნინო ანანიაშვილი მონაწილეობდა. სპექტაკლის შემდეგ ქალბატონმა თამარმა ნინოს აჩუქა გულსაბნევი — მარგალიტებისაგან გაკეთებული ვარდი და უთხრა: „როცა მე ცეკვას ვიწყებდი, ეს გულსაბნევი დიდმა ანა პავლოვამ მაჩუქაო“...

ამ რამდენიმე ხნის წინ რუსეთში დაბრუნდა ნინოს პარტნიორი ანდრის ლიეპა, ამჟამად იგი სანკტ-პეტერბურგის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სოლისტია. ამ წლის 30 აპრილს მათ ერთად იცეკვეს ამ სახელოვანი თეატრის სცენაზე პროკოფიევის „რომეო და ჯულიეტაში“, ამ დადგმაში აღორძინებულია ლეონიდ ლაეროვსკის ქორეოგრაფია. ანანიაშვილი-ლიეპას ულამაზესმა დუეტმა ალაფრთოვანა აუდიტორია. ნახევარსაათზე მეტს ქუხდა ოცაციები ყოფილი მარინის თეატრის დარბაზში.

ირინე როზიტაშვილი

## 3ადიშ გაევისკი

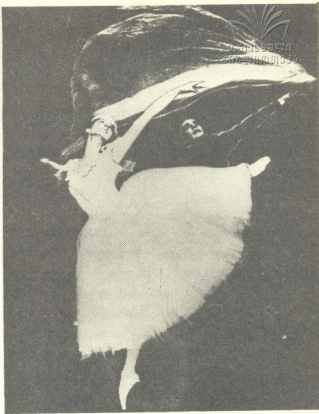
„დიდი თეატრის ბალეტის“ მოდუნებული მიმდინარე ცხოვრება არ გვაძლევს საშუალებას დავიმახსოვროთ მასში მომხდარი პროცესები. პროცესები კი გრძელდება — ცხოვრება ერთ ადგილზე არ დგას. იცვლება საშემსრულებლო ტიპი, ამასთან ერთად იცვლება შესრულების სტილიც. თანდათან უპირატესობა ენიჭება „ბალერინას“ თავისებურ მოდელს, რომელსაც უკანასკნელი წლების მანძილზე თეატრს სთავაზობს მოსკოვის ქორეოგრაფიული სასწავლებელი. მოდელისთვის დამახასიათებელი:

ძალა, სიმტკიცე, სურვილი თავის თავის გატანისა, მცირე ესთეტიკური გაწაფულობა და რთული ფსიქოლოგიური კოლიზიებისა და პრობლემების ზედაპირული ცოდნა. სამაგიეროდ შეუძლებელია არ შეაფასო — საკუთარი ღირსების დემონსტრაცია და ყველა ნაკლოვანებათა დაფარვა შეძლებისდაგვარად. რაღა თქმა უნდა, ასეთი თვისებების ნაკრებში ძნელია პრეტენზიის გაცხადება კლასიკურ ბალეტებში მთავარი პარტიების სრულფასოვან შესრულებაზე. ყველაფერი ეს აუცილებელი თვისებე-

ბია სოლისტიკოსთაგან, მაგრამ არასაკმარისია ბალერინასთვის. არ არის შემთხვევითი, რომ დასის წამყვანი სოლისტები სხვა სკოლების კურსდამთავრებულები არიან: ლ. სემენიაკა — ლენინგრადიდან, პ. პავლოვა — პერმიდან, ნ. სემიზოროვა — კონკურსის ლაურეატები ხდებიან, მაგრამ როგორც კი ნამდვილ ბალეტს კიდებენ ხელს, მარცხს განიცდიან: გადმოგვცემენ ტექსტს, რომ არც კი ცდილობენ როლის არსში წვდომას. ისინი ნიჭიერი მსახიობები არიან, მაგრამ მათ სამწუხაროდ ადრე აუბნიეს გზა. დიდ თეატრში მათთვის არავის სცალია, არც არავინ არის მათი პატრონი. შეიძლება უკვე გვიანაც იყოს.

ერთადერთი გამონაკლისია — ნინო ანანიაშვილი.

თუმცაღა, მას ბედმა გაუღიმა: იგი სწავლობდა ნ. ზოლოტოვასთან, დიდ თეატრში მუშაობს რ. სტრუჩკოვასთან, რომელიც თავის მხრივ სწავლობდა ე. გერდტთან, ბოლო ზანებში ნ. ანანი-აშვილი ჩვენს გამოჩენილ ბალერინასთან მ. სემიონოვასთანაც მუშაობს. ამის



გამო ანანიაშვილის ცეკვის მანერას არ ახასიათებს სპეციფიკური ყაიდა, მკაცრი მოხდენილობით იგი უფრო ლენინგრადელ და არა მოსკოველ ბალერინას მოგვაგონებს. თუმცა მას ბევრად მეტი შინაგანი თავისუფლება ახასიათებს, ვიდრე პეტერბურგელ სტერეოტიპებს. მისი თავისუფლება ბუნებრივია და არა მოპოვებული, მით უმეტეს არა თვალთმაქცური. ამიტომაც ასე ბუნებრივია მისი ელევაცია (ზეაწეულობა), ასე მსუბუქია მისი ნახტომი, ჰაეროვანია მისი ცეკვის მანერა. ამიტომაც, ერთი შეხედვით მოჩვენებითი სიადვილით, „ამკარა ბრძოლის გარეშე გახდა ის დიდი თეატრის პირველი მოცეკვავე.

ყოველივე ეს ჩვენთან უსიტყვოდ აღიარებული, უცხოეთში კი ამაზე ხმა-მალლა ლაპარაკობენ და წერენ. აღიარების გარეგნული ნიშანია ის, რომ ნინო ანანიაშვილი მიიწვია „ნიუ-იორკ სიტი ბალეს“ დასმა, კლასიკური ცეკვის ამ

უწმინდესმა კრამ. ამერიკელ პარტი-  
ორთან ერთად იგი ცეკავდა „სიმფონია  
ლო მაჟორის“ მეორე, ნელ და ყველაზე  
რთულ ნაწილში, რომელიც ჩვენში  
„ბროლის სასახლის“ სახელწოდებითაა  
ცნობილი. შემდეგ მან შეასრულა ვარი-  
აციები ბალეტ „რაიმონდადან“. ჯორჯ  
ბალანჩინის ამ ყველაზე კლასიკურ,  
ლევენდარულ ქმნილებაში ანანიაშვი-  
ლი თავს გრძნობს თავისუფლად და  
ფსიქოლოგიურად მსუბუქად, გამოქმე-  
დუნა დამოუკიდებლობა, ხასიათი. იმა-  
ზე აღარაფერს ვამბობთ, რომ იგი მრავალი  
სახელოვანი დასიდან იღებს მო-  
წვევებს, რის გამოც მას ჩვენთან იშვი-  
ათად ვხედავთ. ნ. ანანიაშვილის ყოვე-  
ლი გამოსვლა მოსკოვში მისი მრავალ-  
რიცხოვანი თაყვანისმცემლებისათვის  
— მოულოდნელი სიხარულია.

ეს სიტყვები არა მარტო მეტაფორაა  
ბუნწი კრიტიკული ლექსიკონიდან. „მო-  
ულოდნელი სიხარული“ — ანანიაშვილ-  
ის ხელოვნების შინაგანი აზრიცაა.

ფხიზელი გონებით დაჯილდოებულ  
მოცეკვავს მშვენიერად ესმის, რომ  
ჩვენს დროში უკეთურობა ბუნებრივია,  
მოულოდნელია ბედნიერება. ამიტომაც  
აფასებს იგი ბედის წყალობას, სპექტა-  
კლის გამარჯვებას, ვარიაციის წარმატ-  
ებას, ცალკეული პოზის წარმატებას.  
ის ცეკვავს დრამატულ ბალეტებში, მა-  
გალითად „უიზელში“, მიუხედავად  
დრამატიზმისა, რითაც იგი სიგიჟის  
სცენას და მთელ როლს ასრულებს, ყუ-  
რადღებთან მაყურებელს არ სტოვებს  
იმის შეგრძნება, რომ ამ ფრთაძალი მო-  
ცეკვავისათვის უბედურება — ბუნებრი-  
ვია, ხოლო ბედნიერება — ღვთიური  
ჯილდოა. მხიარულ ეპიზოდებს იგი  
ამიტომაც ცეკვავს უფრო ემოციური  
აღტკინებით, ვიდრე სევდიანს, ვიდრე  
საბედისწეროს. ამასთან მას არსად  
სტოვებს ღვთით ნაბოძები მოხდენილო-  
ბა. ის სიხარულშიც პოეტურია.



საქართველოს  
ქრონიკა

ადამიანის იმ ქმედებათა

რომელსაც საფუძვლად უდევს ყოფიე-  
რების მოღელის შემეცნება, ხელოვნება  
ერთადერთია მეცნიერებისა და რელიგ-  
იისაგან განსხვავებით, რომელიც როგ-  
ორც შემეცნებითი პროცესის, ისე მისი  
გარკვეული მოღელისა თუ მხატვრული  
სახის განხორციელებისას გაზავებულია  
ადამიანის გრძნობათა სამყაროსთან. ეს,  
რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს, რომ მეცნი-  
ერების ან რელიგიის შემთხვევაში გამ-  
ორიცხული იყოს გრძნობითი მომენტი  
ან ხელოვნებისათვის უცხო იყოს მეც-  
ნიერებისა და რელიგიისადმი დამახასი-  
ათებელი თავისებურებანი. უფრო მეტ-  
იც, ფილოსოფიისა და რელიგიის ქმე-  
დითობა გარკვეულწილად განპირობე-  
ულია მათში მხატვრული ხერხების თა-  
ვისებურებით და პირიქით, მხატვრული  
ნაწარმოები ღირებულია არა მარტო გა-  
ცნდათა, არამედ აზრთა, იდეათა მასშტა-  
ბურობით, ხოლო სათუთია რწმენასთან  
გაჯერებულობით.

ხელოვნება, მეცნიერებისა და რელ-  
იგიისაგან განსხვავებით, არა მარტო შე-  
იმეცნებს და აფალობებს ადამიანისა და  
ბუნების ურთიერთმიმართებას ზოგადი  
პოსტულატების ან აქსიომათა სახით,  
არამედ გარდაქმნის კიდევ ამ შემეცნე-  
ბის შედეგს მხატვრულ სახედ. და ამით  
შეავსებს იმ დანაკლისს, რაც შეიძლება  
მიგველო მარტოოდენ მეცნიერული  
კვლევის შემთხვევაში, და რაც უმთავ-  
რესად გამოიხატება ობიექტურ კანონ-  
ზომიერებებში სუბიექტური, ინდივიდუ-  
ალური საწყისების შერწყმით. ეს მომე-  
ნტი კი უთუოდ არსებული სინამდვილის  
ადამიანური გამოცდილებით გამდიდრე-  
ბას ემსახურება. მხატვრული სახის ეს  
თვისება ხაზგასმულია ფილოსოფიაშიც.

„ადამიანის ინტერესები, სულიერი  
ღირებულება, რომელსაც შეიცავს რაი-  
მე შემთხვევა, ინდივიდუალური ხასიათი  
თუ რაიმე საქციელი თავის განვითარე-  
ბაში, აისახება და გამოიყოფა მხატვ-  
რულ ნაწარმოებში უფრო მართლად და  
გამჭვირვალედ, ვინემ ეს შესაძლებე-





# პირობითობის ფენოზენი და კინოხელოვნება

ბახანა ხალვაში

ლია სხვა არამხატვრული სინამდვილის შემთხვევაში<sup>1</sup>.

მხატვრული სახე, რომელიც შედეგია შეგნებული გააზრებული ქმედებისა (რაც, რა თქმა უნდა, არ გამოირიცხავს ინტუიციურ მომენტსაც) წარმოადგენს სინამდვილის გადაშეშავებულ ფორმას (ე. ი. სინამდვილეზე ამაღლებულს), რომლის განხორციელებაშიც ესთეტიკურ განცდებთან ერთად უდიდეს როლს თამაშობს ინდივიდის სუბიექტური დამოკიდებულება, რომელიც ძირითადად განმსაზღვრელია როგორც კონკრეტულად მხატვრული სახის, ისე მთლიანად ნებისმიერი შემოქმედებითი პროცესის პირობითობის ხარისხისა.

მხატვრული სახე კინოხელოვნებაში, ისევე როგორც ნებისმიერ სხვა შემთხვევაში არ არის ერთმნიშვნელოვანი. ის არასოდეს არ ამოიწურება მხოლოდ მოცემულობით, გამომსახველობითი საშუალებებით (ეს, ასე ვთქვათ, მისი ჰორიზონტალური მდგომარეობა). მისი კონკრეტული შემცველობის იქით, ჩვენ ყოველთვის შევიცნობთ უფრო მეტს, ვინემ გამოსახულია მასში სიტყვით ან ქმედებათა რიგით (ესეც მისი პერპენდიკულარული მდგომარეობა), თორემ სხვა შემთხვევაში ჩვენი წარმოდგენა, დამოკიდებულება მისდამი იქნებოდა არასრულყოფილი — ნაკლული.

უფრო მეტიც, ერთი კონკრეტული გამოსახულების უკან მისი მხატვრული, ინდივიდუალური განუმეორებლობის მიუხედავად, აუცილებლად გამოსჭვივის მთელის ყოვლისმომცველობა. ამ თვალ-

საზრისით მხატვრული სახე სიღრმისეულია და მისი აღქმის პროცესში შეიცავს არა მარტო იმას თუ კონკრეტულად რას არ გამოსახავს ეს უკანასკნელი თავის სახეში, არამედ იმასაც, თუ რა შეიძლება 'აირეკლოს მისი სიღრმისეული განფენილობით. მაგრამ ამ სიღრმისეულის არსებობა სახეში შესაძლებელია მხოლოდ კონკრეტული მოცულობის ხარჯზე — უფრო სწორი კი იქნებოდა გვეთქვა, — ეს კონკრეტული მოცემულობა უნდა იძლეოდეს პირობას ხასიათის, სახის სიღრმისეული განფენილობისა.

თ. აბულაძის ფილმი „ვედრება“ ორ საუკეთესო მაგალითს იძლევა იმისა თუ როგორ შეიძლება ერთი ნაწარმოების ფარგლებში, ერთმანეთის გვერდით არსებობდნენ როგორც მხატვრული სახის სიღრმისეული განფენილობა, ისე პირიქით, მისი ზედაპირულობა.

პირველი აქედან განპირობებულია ლიტერატურული პირველწყაროს მაღალმხატვრულობით, რასაც (მართალია გარკვეულ ეტაპამდე, მაგრამ მაინც) ემატება ფილმის ფორმისეული, ვიზუალური მხარის მართლაც საინტერესო გადაწყვეტა.

ხოლო მეორე — რეჟისორული ჩანართებით, რაც თავისი ერთმნიშვნელოვანი ხასიათის წყალობით ფოლკლორს უფრო განეკუთვნება ვინემ ხელოვნებას. რადგანაც, როგორც ცნობილია, კეთილისა (ფილმში თეთრი ასული) თუ ბოროტის (მაცილი) „ერთხმოვანი“ დაპირისპირება ფოლკლორის პრეროგატივაა და ნაკლებად პროფესიული ხელოვნებისა.

<sup>1</sup> ჰეგელი კ. ბ. ფ. ლექციები ესთეტიკაზე. თბ. ტ. XII, გვ. 18.

აი, რას წერდა თვითონ ვაჟა ფშაველა ამ საკითხთან დაკავშირებით. — „ჩემი პოემები თითქმის ყველა სულ ხალხურ თქმულებებზე, ძველ ამბებზე არიან დაფუძნებული, თვითეული მათგანი სხვა და სხვანაირად, ზოგი ცოტად თუ ბევრად, უახლოვდება დედანს, სხვა სრულიად დაშორებულია, თავისებურად არის შემუშავებული და ზოგი, ნაკლებად შემუშავებული, ნაკლებად თავისებურია და წარმოიდგინეთ ნაკლებად სახელოვანიც .

...პოემები, რომელთა არაკიც ბევრით არ განსხვავდება ხალხური თქმულები-საგან და არ არის ზეირიანად გარდაქმნილ-გადაღებული, არიან „სულა-კურდღელა“ და „ივანე კოტორაშვილი“ და ამის გამო სუსტობენ“.<sup>2</sup>

ამის გამო სუსტობენ „ვედრების“ ის ჩანართებიც, რომლებსაც, ალბათ, რეჟისორის ჩანაფიქრით, უნდა გაემდიდრებინათ ფილმის მხატვრული ქსოვილი. მოხდა კი პირიქით, და, თქვენ წარმოიდგინეთ, ფილმის ვიზუალურ-სანახაობრივმა გადაწყვეტამაც კი, რომელიც ამ მინაერთების გარეშე, ლიტერატურული ნაწარმოების საინტერესო ეკრანულ ვარიანტის შექმნის შესაძლებლობას იძლეოდა, დაჰკარგა თავისი ქმედითობა, იმდენად მაინც, რამდენადაც ამას მისი დაბალი რანგის მხატვრულ აზროვნებასთან შეუსაბამობა იძლეოდა.

მაღალი ხელოვნება, მხატვრული სახე, შეიძლება იყოს მარტივიც და სადაც, მაგრამ სულ ოდნავი შემოქმედებითა გამოცდილების მქონე ადამიანსაც კი მშვენიერად მოეხსენება თუ რამდენი სიღრმეა ამ მოჩვენებითი სიმარტივის უკან. მხატვრული სახე ხომ ყოველთვის გულისხმობს ერთგვარ ასოციაციურ გარსს, რომელიც არა მარტო აფართოებს მის დიაპაზონს, არამედ ირიბად გვიმჟღავნებს მას, რისი პირდაპირი გამოხატვის საშუალებაც ყოველთვის არ გააჩნია მას, თავისი გამომსახველობითი შესაძლებლობებით შეზღუდულს. შეზღუდვები შეიძლება მომდინარეობდ-

ეს სხვა წყაროებიდანაც (მაგალითად, ჩვენს სინამდვილეში იდეოლოგიურად და ა. შ.), ამიტომაც ამ სფეროში მსხველმძებობა, ვითარდება და იხსნება ისეთი ურთულესი ფორმა მხატვრული პირობითობისა, როგორცაა აზრობრივი ქვეტექსტი მხატვრული სახისა, მისი ფარული არსი, რომელიც უშუალოდ შეიძლება არაა გამოსახული და ნაჩვენები, მაგრამ აუცილებლად ნაგულისხმევია და ამიტომაც უნდა აღმოცენდეს მხატვრული ნაწარმოების საზღვრებს მიღმა, როგორც აუცილებელი დასკვნა მსმენელისა თუ მაყურებლის ცნობიერებაში და წარმოსახვაში.

ოთარ იოსელიანის ფილმში „გიორგობისთვე“ ის, რაც პირდაპირი ასახვის, მხატვრული ნაწარმოების ზედაპირზე მიმდინარე მოვლენათა რიგს შეეხება, თითქმის არასოდეს არ სცილდება სოციალურ-ყოფით პრობლემებს, მაგრამ, საკმარისია სულ რაღაც რამდენიმე წამით ფილმის ფინალში გამოჩნდეს ჯვრის მონასტრის გრაფიკული, სადა გამოსახულება, რომ მაყურებელში, ასოციაციათა უკუსვლის ხარჯზე, მოხდეს მხატვრული სახის ფარული ქვეტექსტის წარმოჩინება.

დღევანდელი გადასახედიდან გასაკვიბი ხდება იმდროინდელი ოფიციაოზის გაღიზიანება ამ ნაწარმოებით, რაც, ალბათ, მარტოოდენ სოციალურის კრიტიკით არ ყოფილა განპირობებული, რადგან ამ უღმერთოდ დარჩენილი ფორმაციის წარმომადგენლებს უშუალოდ თუ არა, შეუძლებელია გუმანით მაინც არ ეგრძნოთ ფილმში განხორციელებული იდეის შეუსაბამობა მათ არანორმალურ მდგომარეობასთან.

ამ მდგომარეობასთან დაკავშირებით, რომელიც კინოხელოვნების არაპირდაპირი გამოსახვის შესაძლებლობებს ეხება, ა. მიხაილოვა თავის ნაშრომში „მხატვრულ პირობითობაზე“ მართებულად აღნიშნავს პირობითობის უმთავრეს ფუნქციას — „იყოს საშუალება (გნებავთ შესაძლებლობა) იმის უშუალო გრძნობითი აღქმისათვის, რასაც რეალურ სინამდვილეში არ გააჩნია თავ-

<sup>2</sup> ვაჟა-ფშაველა. თხზულებათა სრული კრებული. ტ. IX. გვ. 368. 324.

ისი ერთი კონკრეტული, განცდითი გამოვლინება“.<sup>3</sup>

კინოხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ეს არაპირდაპირი გამოსახვის შესაძლებლობა, რომელიც ერთის შეხედვით შეიძლება კინოს „პირდაპირ“ ბუნებასთან შეუთავსებელიც კი მოგვეჩვენოს, ყველა კონკრეტულ შემთხვევაში განსხვავებული ხასიათისაა და მისი შედეგის ეს მრავალფეროვნება გარკვეულწილად კინოხელოვნების სინთეზური ბუნებიდან გამომდინარეობს.

კინოხელოვნების ეს თვისება თავის მხრივ მიზეზია კინემატოგრაფის სინთეზურ სტრუქტურაში განსხვავებული ფორმების რთული ურთიერთშემოქმედებისა, რის შედეგადაც მნიშვნელოვნად ფართოვდება მხატვრული სახის აზრობრივი ქვეტექსტიცა და მისი შემოქმედების ძალაც.

კინემატოგრაფიული სინთეზის შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს პირობითობის ხარისხის განსხვავებულ ფორმებთან. ეს რიგი შესაძლებელია დაგვეწყოს დრამატურული პირობითობით და დაგვეთავრებინა მუსიკალური, ხმოვანი რიგით. — აუცილებელია აქვე აღინიშნოს, რომ ეს განსხვავებული პირობითობის ფორმები სულაც არ უშლიან ხელს ფილმის საერთო, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი პირობითობის სპეციფიურობას, ფილმის სტრუქტურის სიმართლეს (ეს, რა თქმა უნდა, უკეთეს შემთხვევაში) და მყურებლის მიერ მხატვრული ნაწარმოების „მთლიანად“ აღქმას. მითუმეტეს, რომ ნებისმიერი შემოთ ნაგულისხმევი სახეობები ხელოვნებისა, ლიტერატურა იქნება ეს, ფერწერა თუ მუსიკა, კინოსთან შეხვედრისას თავისებურ, სპეციფიურ გადაამუშავებას ექვემდებარება.

როგორც მრავალწახნაგოვანიც არ უნდა იყოს კინემატოგრაფიული სახე, ის თავის არსში მაინც ვერ დაიტევს სინამდვილის ყველა თვისებას, ყველა მხარეს, ვინაიდან მისი ბუნება ისეთივე პირობითია, როგორც ნებისმიერი სხვა ხელოვნებისა. და ეს მისი პირობითობა

ვლინდება შემოქმედებითი პროცესის პირველსავე საფეხურზე, კინოობიექტის რეალურ სინამდვილესთან შეხვედრისას, ვინაიდან ის როგორც უმთავრესად საშუალება, რაიმე მოდელის განხორციელებისას აფიქსირებს მხოლოდ მცირედს იმ სინამდვილიდან, რომელიც ობიექტურად მრავალფეროვანია..

აქედან გამომდინარეობს პირველსავე საფეხური პირობითობისა კინოს შემთხვევაში, რომელიც ეკრანზე ასახულის, სინამდვილისადმი არაგივეობრივ დამოკიდებულებაში მყდარდება. კადრში ასახული რეალობა, რომელიც ნაწილია ცხოვრებისეული, რთული ურთიერთქმედების კავშირისა, კინოგამოსახულების ფარგლებში აუცილებლად ექცევა ინდივიდუალური დაკვირვებისა და დამოკიდებულების ობიექტად. გარდა ამისა, რეალური სინამდვილის სამგანზომილებიანი მდგომარეობის „თარგმნა“ ეკრანულ სიბრტყეზე შესაძლებელია განხორციელდეს მხოლოდ მისი სპეციფიურობის გათვალისწინებით.

„მხატვრული შემოქმედების რთულსა და თანმიმდევრულ პროცესში, პირობითობის ფენომენი ასრულებს არა მარტო ზღვარის ფუნქციას ხელოვნებასა და რეალურ სინამდვილეს შორის, არამედ თვით ხელოვნების სახეობებს შორისაც, (ამ შემთხვევაში ლაპარაკია, ასე ვთქვათ „მეორად“ პირობითობაზე). და საკმარისია მხატვარმა გადააბიჯოს ამ ზღვარს მექანიკურად, „უთარგმნელად—სხვა სახეობის ხელოვნების სპეციფიურობის გაუთვალისწინებლად გამოიყენოს მისი გამომსახველობითი შესაძლებლობანი, რომ მოხდეს რღვევა მხატვრული სახის მთლიანობისა და შედეგად მივიღოთ ექვეტექსტური, არაორგანული ფორმა ნაწარმოებისა“.<sup>4</sup>

შემოთ თქმულის მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს ხულ ახლო წარსულში გადაღებული ფილმი „ცხოვრება დონ კიხოტ ლამანჩელისა“, სადაც თითქმის ყველა სახეობის პირობითობის დარღვევასთან გვაქვს საქმე.

<sup>3</sup> ა. მიხაილოვა. მხატვრულ პირობითობაზე, 1970. გვ. 245 (რუსულ ენაზე).

<sup>4</sup> მ. ფდანი, „ფილმის ესთეტიკა“. გვ. 126. (რუს.)

ამჯერად რიგი იმ ცუდი „თარგმანი-სა“, რომელიც არ უნდა მოახდინოს კინოხელოვნებამ მასში გაერთიანებული სხვა ხელოვნების სახეობებთან შეხვედრისას, აქ ძალიან გრძელია და მაინც ძირითადად ის დაიფანება ორ უმთავრეს შეცდომაზე, რომელთაგან პირველი ლიტერატურულ საფუძველს უკავშირდება. როგორც აღვნიშნეთ, ხელოვნების ყველა სახეობას გააჩნია მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი გამომსახველობითი საშუალებები (და აქედან გამომდინარე, მხატვრული სახის სპეციფიურობა), ამიტომ მხატვრული სახის ხელოვნების ერთი სახეობიდან მეორეში გადასვლას იგი აუცილებლად უნდა დაემორჩილოს ამ კონკრეტული ხელოვნების მხატვრულ შესაძლებლობებს. წინააღმდეგ შემთხვევაში მივიღებთ, ვთქვათ, საინტერესო ლიტერატურული სახის ცუდ ადეკვატს სხვა ხელოვნების ფარგლებში. „ღონ კიხოტის“ ეკრანულ ვარიანტში მრავლად არსებულ შეუსაბამობათა რიგი რომ არ გაგვიგრძელდეს, შევჩერდებით მხოლოდ ერთზე, რომელიც ქარის წისქვილებთან ბრძოლის ეპიზოდს ეხება.

სერვანტესის ლიტერატურული გმირი ღონ კიხოტი თავის „რაინდული ფათერაკებით“ აღსაყვებელი ცხოვრების გზაზე არაერთ წინააღმდეგობას უპირისპირდება. აქ გათვალისწინებულია შემდეგი გარემოებაც — ლიტერატურული სახის მთლიანობა სერვანტესთან რეალური სინამდვილისადმი გმირის ავადმყოფური ფანტაზიის დაპირისპირებით მიიღწევა, რითაც ხაზგასმულია არასრულფასოვანი სინამდვილის იდეალურთან (ამ შემთხვევაში „სასურველთან“) შეუსაბამობით გამოწვეული ტკივილი და აქედან გამომდინარე, აუცილებელი სურვილი ყველანაირი არასრულყოფილების წინააღმდეგ ბრძოლისა. ამ იდეას ანხორციელებს ნაწარმოებში ყველა საუკუნის უსაყვარლესი გმირი ღონ კიხოტი ლამაზი, რომელიც ყოველთვის დაჩნება „ქარის წისქვილებთან“ მებრძოლ რაინდად. (ამ ზერხს შემდგომ ჩვენ შევხვდებით ფ. დოსტოევსკის „იდიოტში“, სადაც რუსი მწერალი მას ჰარმონიულ-

ობის მისაღწევ ერთადერთ საშუალებად დაგვისახავს თავადი მიშკინის სულიერი ავადმყოფობის სახით. იგივე ზერხს საფუძვლად დაედება ქართველი კინოდრამატურგის რ. გაბრიანიძის შემოქმედებას მთლიანად. და რაც არანაკლებ საინტერესოა, ქართველი ერი ერთგვარი გულბერძევილობის, არამქვეყნიურობის შარავანდედით შემოსავს თავისი კულტურული გენის სრულყოფილ გამოვლენებას ნიკო ფიროსმანს. ის გარეგნულადაც ჩამოჰგავს თავის ესპანელ ძმას). უმთავრესი შეცდომა როგორც რ. ჩხეიძის, ისე ჩემთვის ცნობილი გ. კიზინცევის ფილმისა ამ ლიტერატურულ სახის — „ქარის წისქვილებთან მებრძოლი რაინდის“ ერთმნიშვნელოვან, პირდაპირ თარგმანში მდგომარეობს.

ეკრანზე ასახული წისქვილები და მასთან შეჭიდებული ღონ კიხოტი არაფრით შეესაბამება მკითხველის წარმოსახვაში განზოციელებულ გმირს, რაც უმთავრესად გამოწვეულია ცუდი კინოთარგმანით, რადგანაც ლიტერატურული სახის პირობითობა მისივე გამომსახველობითი ზერხებით გადატანილი უკვე ვიზუალური ხელოვნების ფარგლებში, ვერ აღწევს ჯეროვან განზოგადებას და თანაგანცდის სანაცვლოდ კურიოზულობის შეგრძნებას ბადებს. უმთავრესი მომენტი ლიტერატურული სახისა, რაც მისი „არარეალურობიდან“ გამომდინარეობს და რაც რეალურთან შეხებისას ტრაგიკულის ხასიათს იძენს, მსგავსი ეკრანიზაციის შემთხვევაში გამორიცხულია, და ამიტომაც ვლებულვით ცალმხრივ სახეს, რომელიც თავისი „შერეკილობით“ მხოლოდ სასაცილოა და მეტი არაფერი (ისიც პირველი თხუთმეტი წუთი). ამით კი ღარიბდება სრულყოფილი ლიტერატურული სახის მთლიანობა, რომელიც სერვანტესთან კომიკურისა და ტრაგიკულის მუდმივ მონაცვლეობას გულისხმობს.

მეორე უმთავრესი შეცდომა ფილმისა განსაზღვრულია რეჟისორული ზერხის „თეატრალურობით“, რაც კიდევ უფრო მიუღებელს ხდის ამ ისედაც ცუდ თარგმანს არა მარტო მხატვრული გამ-

ომსახველობის, არამედ მსახიობური შესრულების თვალსაზრისითაც.

ამ თეატრალიზების ხერხით რეჟისორს, ალბათ, სურდა მომხდარიყო კინოგამოსახულების „რეალისტურობის“ ნეიტრალიზება, რათა ლიტერატურული თხრობის პირობითობის ხარისხს მიახლოებოდა. ზღედა კი სრულიად საწინააღმდეგო რამ და ამ შემთხვევაშიც შეცდომა უპირატესად თეატრალური გამომსახველობითი საშუალების ეკრანზე პირდაპირ, კინოს ენაზე უთარგმნელად გადატანაში მდგომარეობს.

შეიძლება უხერხულადაც კი ქედრდეს (რადგანაც საქმე გვაქვს პროფესიონალ რეჟისორთან), მაგრამ აუცილებელია აღინიშნოს, რომ სამსახიობო შესრულება თეატრში და კინოში გულისხმობს პირობითობის რადიკალურად განსხვავებულ ხარისხს. ყველაზე რეალისტურად დადგმულ სპექტაკლშიც კი სამსახიობო შესრულების პირობითობის ხარისხი, რეალურთან შედარებით ყოველთვის უფრო მაღალია, ვინემ კინოში. ამიტომაცაა ალბათ შესაძლებელი ფილმში არაპროფესიონალის თამაში, რაც სრულებით გამორიცხულია თეატრში.

მსგავსი, საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტორების გაუთვალისწინებლობა, იქნება ეს ერთი ხელოვნების მხატვრული სახის პირდაპირ, გადაუმუშავებელი გადატანის მცდელობა სხვა სახეობის ხელოვნებაში თუ პირდაპირი, სწორხაზოვანი თარგმანი საკუთარი ხელოვნების ენის სპეციფიურობის გაუთვალისწინებლად, ბადებს ისეთი ეკლექტიკური ფორმის ფილმს, როგორიცაა „ცხოვრება დონ კიხოტ ლამანჩელისა“.

რადიკალურად განსხვავებული ვითარებაა ფ. ფელინის ფილმში „კაზანოვა“, სადაც ლიტერატურული პირველწყაროს კინოს ენაზე თარგმანის უმთავრეს საშუალებად სწორედ კინემატოგრაფისტვის „საშიში“ თეატრალიზება გვევლინება.

უფრო მეტიც, თეატრალიზების ხერხი ამ ფილმში ბევრად აღმატებულია ჩხეიძისეული ეკრანიზაციის ვარიანტს, მაგრამ ის ამჯერად საინტერესო კინოწარმოების განხორციელებას ემსახ-

ურება, რაც უპირველეს ყოვლისა, გამოწვეულია ამ ხერხის სწორი შემოქმედებითი გამოყენებით. ფელინი თეატრალიზების ხერხს კინოს რეალისტურობის შესარბილებლად კი არ იყენებს, პირიქით, მთლიანად ეყრდნობა ამ ხერხს როგორც ეპოქის, ისე ფილმის პლასტიური გადაწყვეტის შემთხვევაში, და ის მოიცავს არა მარტო ისტორიულობის მატერიალურ დამაჯერებლობას, არამედ მხატვრული სახის ყველა შემადგენელ კომპონენტსაც. ცელოფანის ზღვა (რომელიც არა მარტო ამ ფილმში, არამედ საერთოდ კინოში თეატრალური პირობითობის კულმინაციურ გამოვლინებად უნდა ჩაითვალოს) ამ მიზეზით არა მარტო ჰკარგავს თავის დამაჯერებლობას, პირიქით, ალბათ, ბევრად უფრო „ქმედითია“, ვინემ ნამდვილი ზღვა იქნებოდა ამ შემთხვევაში. და ეს უპირველესად იმიტომ, რომ რეჟისორი მთელი ფილმის მანძილზე ერთხელაც არ არღვევს მოცემული თამაშის წესს. საკმარისი იყო კაზანოვას სასიყვარულო ისტორიებიდან რეჟისორს ერთი შემთხვევა მაინც განეხორციელებინა რეალისტურად (როგორც ეს ზღვა ჩხეიძისეული „დონ კიხოტის“ შემთხვევაში), რომ მთავარი გმირის მთელი ეს სასიყვარულო გატაცება ქცეულიყო სპორტულ სანახაობად, რაც, რა თქმა უნდა, დაარღვევდა მთლიანობას ყველა საუკუნის ავანტურისტის მხატვრული სახისა, რომელიც ლიტერატურიდან ეკრანზე გადავიდა ამ შემთხვევაში, ასე ვთქვათ, არა მარტო უდანაკარგოდ (არსისეულის თვალსაზრისით), არამედ გარკვეული დანაკარგებითაც, რაც ერთი სახეობიდან მეორეში სრულყოფილ, ეკრანიზებულ სახედ გარდაქმნას მოემსახურა. ჭეშმარიტი ეკრანიზაცია ხომ აუცილებლად გულისხმობს როგორც ახალ კომპოზიციას, ისე ეპიზოდების ახლებურ ურთიერთშეთანხმებასაც. თავად პროცესი კი როგორც წესი, მოითხოვს ლიტერატურული ნაწარმოების მკითხველის, მაყურებლად გარდაქმნას (რა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ უკეთეს შემთხვევაში, თორემ ცუდი ეკრანიზაციის ან ილუსტრაციის ხელოვნების შემთხვე-

ევაში მდგომარეობის შეცვლა არ მოხერხდება).

ზემოთ ჩვენ განვიხილეთ ლიტერატურისა და თეატრის კინოსთან ურთიერთობის შემთხვევები ორი რეჟისორის მაგალითზე და დავრწმუნდით (ალბათ?) თუ როგორ შეიძლება ერთი და იგივე საშუალებების გამოყენება, როგორც კინემატოგრაფიის სასარგებლოდ, ისე მის საზიანოდ.

არანაკლებ საინტერესოა თვითონ კინოს გამომსახველობითი შესაძლებლობების ზეგავლენა მასში სინთეზირებული ხელოვნების სახეობებზე, განსაკუთრებით კი მის უახლოეს კონკურენტზე სინთეზურობის თვალსაზრისით — თეატრზე. ამჯერად მე შევეცდები გვერდი ავუარო ცნობილ ისტორიულ შემთხვევებს, რომლებიც ეიზენშტეინის ან მარჯანიშვილის ექსპერიმენტებს უკავშირდება და დღევანდელ ქართულ სინამდვილეში არსებული მარიონეტების თეატრთან მიმართებაში წარმოვაჩინო ეს გარემოება.

რ. გაბრიაძე იმ დროს მოვიდა თოჯინების ხელოვნებაში, როცა იგი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ჩვენში რამდენიმე ბოლო ათწლეული ერთ ადგილს ტკეპნიდა (ვფიქრობ, ეს კრიზისი მარტოოდენ საქართველოს როდი მოიცავდა) და არავითარი გამოსავალი ამ მდგომარეობიდან არ ჩანდა, ან არავინ ამ გამოსავალზე არ ფიქრობდა.

დღეისათვის მარიონეტების თეატრი, მართალია, სულ რაღაც პირველ ათწლეულს ძლივს ითვის და უნდა აღინიშნოს, რომ საერთოდ საზოგადოების დაინტერესება ამ ხელოვნებით მნიშვნელოვნად გაიზარდა.

და ეს პირველ რიგში გამოწვეულია არა მარტო საინტერესო დრამატურგიით, რომელიც რ. გაბრიაძემ კინოდან თეატრში გადაიტანა, არამედ იმ სიახლეებითაც, რასაც ამ თეატრის წარმოდგენებში ვხედავთ. ეს სიახლეები კი კინოხელოვნების გამომსახველობითი საშუალებების სპექტაკლის სტრუქტურაში ჩართვით განისაზღვრება.

ამ პროცესმა თავიდანვე მაყურებლის არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება გა-

მოიწვია — ზოგი აღფრთოვანებით დაბულობდა ამ სიახლეს (თუმცა ეს სიახლე დრამატული თეატრისათვის კინოს დაბადებიდანვე იყო ცნობილი), ზოგიც პირიქით, და ფაქტი მაინც, როგორც იტყვიან, ჯიუტია, დღეს ყველასათვის ნათელია, რომ კინოდან მოსული ადამიანის მიერ დანერგილმა „კინოხეობებმა“ მხოლოდ გაამდიდრეს მარიონეტების ხელოვნება, ვინაიდან კინოსათვის დამახასიათებელი შუქ-ჩრდილისა თუ მონტაჟის პრინციპი აქ ორგანულად შეერწყა მარიონეტების ნაკლებად პლასტიკურ პირობითობას.

ამ მიმართებაში, რომელიც თეატრისა და კინოს ურთიერთდამოკიდებულებას ეხება, საინტერესო იქნებოდა კინოს ხმოვანი რიგის სპეციფიურობის გამოყენება თეატრში (ექსპერიმენტის დონეზე მაინც).

ხმოვანმა კინომ შესაძლებელი გახადა არა მარტო სიტყვიერი (მსახიობის მეტყველება, დიალოგი, შინაგანი მონოლოგი, რასაც თეატრიც ახერხებდა), არამედ სინამდვილის „ხმოვანი რიგის“ ყოვლისმომცველი ზუსტი დაფიქსირება, რომელიც, განზოგადების შემთხვევაში, მხატვრული ხერხის ხასიათს იძენს და ზრდის კინოს გამომსახველობით პოტენციას.

ო. იოსელიანის „პასტორალში“ არის ერთი ეპიზოდი, რომელიც სულ რამდენიმე წამს თუ გრძელდება და სადაც სამეგრელოს ღამეა ნაჩვენები, მაგრამ ამ ზუსტი, „კეთილსინდისიერად“ დაფიქსირებული ხმოვანი რიგის წყალობით, (ბაყაყების ყიყინი, მეგრული სიმღერა, მგონი კოლოს ბზუილიც და კიდევ ვინ იცის რა...) ეს პატარა ეპიზოდი ზოგადდება საერთო „მეგრულ შეღამებამდე“. ნამდვილად არ ვაჭარბებ, შემიძლია დაუსრულებლად ვამტკიცო, რომ ასეთი საღამო მხოლოდ სამეგრელოში იცის და არსად სხვაგან (ესეც დეტალის სიმართლე).

კინემატოგრაფს, უკვე მისი არსებობის (იგულისხმება ხმოვანი კინო) პირველსავე საფეხურზე აღარ აკმაყოფილებდა როგორც ხმის „ფოტოგრაფიულობა“, ისე სანახაობით-ხმოვანი რიგის სინქრ-

ონულობა. ფილმის ესთეტიკური ბუნება მოითხოვდა გარე სამყაროს მრავალფეროვანი ხმოვანების არა ნატურალისტურ, არამედ პირობითად განზოგადებულ გამოყენებას. კინომ აუცილებელი გახდა ამ უკანასკნელის გარდაქმნა სახედ და მართლაც, ხმოვანი რიგი ძალიან მალე ფილმის დრამატურგიის განუყოფელ ნაწილად იქცა. ის არა მარტო ქმნის საერთო ხმოვან ატმოსფეროს, არამედ უშუალოდ ატარებს დრამატურგიულ დატვირთვასაც.

ფილმში „გიორგობისთვე“ მუსიკალური გაფორმება ხმოვან რიგთან ერთად არა მარტო ორგანული გადასვლების ფუნქციას ასრულებს ერთი ეპიზოდიდან მეორეზე, არამედ გარკვეული დროის მონაკვეთთან შესატყვისობის წყალობით (ქალაქური სიმღერები?) ფილმს უნარჩუნებს დროის ცხოვრებისეული დინების რეალურ შეგრძნებას. ალბათ, ამ მიზეზითაც (სხვა მრავალთან ერთად) არის განპირობებული ის გარემოება, რომ იოსელიანის ფილმები შემდეგი თაობებისათვის შეიძლება იქცეს მათში ასახული სინამდვილის ხატად, როგორც ეს ხდება დღეს ჩვენთვის ფიროსმანის შემოქმედებით, რომელიც არა მარტო კონკრეტული ეპოქის, არამედ ქართველი ერის ბუნების ყოვლისმომცველ მოდელადაც გვესახება.

სულ სხვაგვარი დატვირთვა აქვს მუსიკალურ-ხმოვანი რიგის გადაწყვეტას ბ. ფოსის ფილმში „კაბარე“, სადაც ის არა მარტო დროის მსვლელობის ატმოსფეროს ჰქმნის, არამედ უმთავრესად განსაზღვრავს ფილმში მოქმედების განვითარების ტემპო-რიტმსაც.

მთელი ფილმის მანძილზე ამა თუ იმ ეპიზოდს ედება რადიომიმღების ხმა, რომელიც გვაუწყებს მოვლენათა დინებაზე გერმანიაში. იგი მიდის გმირთა ეკრანული ცხოვრების პარალელურად (რაც ფილმში ასახულ შემთხვევათა რიგზეც ახდენს გარკვეულ ზეგავლენას) და ჩვენ თანდათანობით ვგრძნობთ თუ როგორ გამოუსწორებლად, შეუქცევლად იძაბება ატმოსფერო პერსონაჟთა გარშემო. ხოლო როცა ეკრანზე თანდათანობით, კამერის ნელი უკუსვლით გამოჩნ-

დება ლამაზი ჭაბუკის „სვასტიკიანი“ გამოსახულება, ვხვდებით, რომ დაძაბული ატმოსფერო განიმუხტა, რადგან ისინი რაც ასე სულისშემძვრელად ნელი ნაბიჯებით მოიწვევდა ჩვენზე და რომელსაც გამოკვეთილი სახე ჯერაც არ გააჩნდა, ახლა უკვე ჩვენს თვალწინაა ჭაბუკური გაბოროტებით და ნათელია, რომ ის თავის გზაზე არ დაინდობს მშვენიერს, რათა განახორციელოს ახალი წესრიგი, რომელსაც არაფერი ექნება საერთო ჰარმონიულთან.

კინემატოგრაფში ხმოვანი რიგის გამოყენების პრობლემებთან დაკავშირებით აუცილებელია გავიხსენოთ 1928 წელს ეიზენშტეინის, პუდოვკინის და ალექსანდროვის მიერ შექმნილი დეკლარაცია „ხმოვანი კინოს მომავალი“, სადაც ავტორები ხაზს უსვამდნენ ხმოვანი რიგის ნატურალისტურ, ილუსტრაციული ხასიათის გამოყენების საშიშროებას და აღნიშნავდნენ მისი შემოქმედებითად გამოყენების აუცილებლობას. „ხმა როგორც ახალი, დამოუკიდებელი მონტაჟური ელემენტი ფილმისა, აუცილებლად იქცევა მძლავრ საშუალებად იმ ურთულესი ამოცანების გადასაჭრელად, რომლებითაც ვიზუალური დონით ჩვენ, და რაც კინოგამოსახულების მხოლოდ ვიზუალური შესაძლებლობებით განსაზღვრულობიდან გამომდინარეობდა“<sup>5</sup>

ამავე დეკლარაციაში საუბარია აგრეთვე „კონტრაპუნქტზე“, როგორც ახალ გამოქმენდობით ფორმაზე, რომელიც ეფუძნება გამოსახულებისა და ხმოვანი რიგის ურთიერთდაპირისპირებას, რაც თავის არსში აუცილებლად გულისხმობს ხმოვანი რიგის დრამატურგიულ გააზრებას.

და მართლაც, მუხჯი კინოს ამეტყველების ადრეულ ეტაპზე (თეორიულად მანამდეც) ხელოვნების ამ სახეობის წარმომადგენლებს მშვენივრად ესმოდათ კინოში ხმოვანი რიგის მხატვრულად განხორციელების აუცილებლობა, თუმცა კი ეს უკანასკნელი მათგან მოითხოვდა უკვე მოპოვებულის „რადიკალურ

<sup>5</sup> ეიზენშტეინი, ს. რჩეული თხზ. 6 ტომად. 11 ტ. გვ. 316.

გარდაქმნას“, როგორც კინოს ენის, ისე მხატვრული სახის პირობითობის თვალსაზრისით, რაც, რა თქმა უნდა, უმტიკუნეულოდ ვერ განხორციელდებოდა.

ზემოთ თქმულის საუკეთესო მაგალითადაც მუნჯი კინოს დიდოსტატის ჩ. ჩაპლინის შემოქმედება გამოდგებოდა, რომლის ხმოვანი პერიოდის ფილმებიც როგორც ცნობილია, „ენის“ სრულყოფის თვალსაზრისით ჩამოუვარდებიან თავის „მუნჯ“ წინაპრებს. ჩაპლინის ხმოვან ფილმში „მეფე ნიუ-იორკში“ არის ეპიზოდი რესტორანში, სადაც მთავარი გმირი, ენის უტოლინრობის გამო, იძულებულია მიმტანს მუნჯურად ესაუბროს და ჩვენს თვალწინ სულ რაღაც რამდენიმე წამით ისეუცხოვდება მიმიკის ვირტუოზი, რომელსაც თურმე ამ ენაზე შესძლება უფრო ხატოვნად საუბარი ადამიანებთან თავის ტიკვილებზე.

ამ გარემოებას, რა თქმა უნდა, გააჩნია თავისი ობიექტური მიზეზები. მხატვრისათვის, რომელიც წლების მანძილზე ეუფლება და სრულყოფს თავისი ხელოვნების ენას, რომლის მეშვეობითაც შემდგომ უნდა განხორციელდეს მხატვრული ჩანაფიქრი, ძნელია, ზოგ შემთხვევაში კი თითქმის შეუძლებელიც, უდანაკარგოდ გადაერთოს ახალ ტალღაზე, რომელიც ამა თუ იმ ხელოვნებაში გამომსახველობითი შესაძლებლობებითაა გამოწვეული და რომელიც რადიკალურად განსხვავებულ, ახლებურ დამოკიდებულებას გულისხმობს, თავისი გაფართოებული მომცველობიდან გამომდინარე (რაც განსაცდელის ტოლფასია თითქოს).

„ეკრანული სახის პირობითობა იცვლება მხოლოდ მაშინ, როცა მხატვრული სახე აფართოებს თავის გამომსახველობით შესაძლებლობებსა და მხატვრულ მომცველობას კადრის ფარგლებში ორგანიზებული ფორმების გადასინჯვის ხარჯზე. მუნჯი კინოს ენის პირობითობა განსხვავებულია ხმოვან ფილმთან შედარებით, რადგანაც ის შეიცავს მაყურებელზე შემოქმედების განსხვავებულ, განსაკუთრებულ წყაროებს და ემყარება თუ შეიძლება ასე ითქვას, სამყაროსადმი

მაყურებლის დამოკიდებულების სახით მეთოდს, სადაც ყველაფერი გათვლილია თვალისათვის და არაფერი შემცნისათვის“.<sup>6</sup>

აქედან გამომდინარე, მუნჯმა კინემაც ტოგრაფმა შექმნა თავისი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი პირობითობის გარკვეული კომპლექსი, რომელთა გადატანაც ხმოვან კინოში, როგორც ამას აღნიშნავს მ. ჟდანი, შეუძლებელი აღმოჩნდა.

ამ თვალსაზრისით ცალკე საუბრის თემად გვესახება ქართული კინომცოდნის მეცნიერის გ. დოლიძის მოღვაწეობა, რომელიც ქართული მუნჯი კინოს ამეტყველებას უკავშირდება და რის შედეგადაც ვლდებულობთ რაღაც „საოცრებას“, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო არც მუნჯ კინოსთან და მითუმეტეს, ხმოვანთან, რადგანაც მსგავსი ექსპერიმენტების შემთხვევაში მუნჯი ფილმები ჰკარგავენ თავის სპეციფიურ გამომსახველობას.

სრულიად განსხვავებულ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე მაშინ, როცა მუნჯი კინოს მონაპოვრები თანამედროვე სინამდვილეში ნიჭიერი ხელოვანის მიერ გამოიყენება როგორც ხერხი ან საშუალება ახალი ფორმის შესაქმნელად. ა. კავანი თავის ნაშრომში „ხელოვნების მორფოლოგია“ საუბრობს რა მუნჯ კინემატოგრაფისათვის დამახასიათებელ სპეციფიურ თავისებურებებზე, აღნიშნავს მათ ზეგავლენას თანამედროვე რეჟისორთა გარკვეულ ნაწილზე და ამ უკანასკნელთა შორის ასახელებს მ. კობახიძის „ქორწილს“, რომელიც, მისი აზრით, ამკარად ჩ. ჩაპლინის მუნჯი პერიოდის ფილმების ზეგავლენითაა შექმნილი.

ჩვენ გვაქვს მიზეზი ეჭვი შევიტანოთ რუსი მეცნიერის ამ მოსაზრებაში, მაგრამ ერთი რამ, რა თქმა უნდა, გასათვალისწინებელია: — ნებისმიერი მონაპოვარი, რომელიც გააჩნდა მუნჯ კინემატოგრაფს და რომელიც, კინოს შემდგომი განვითარებიდან გამომდინარე, უმთავრესად მაინც უარყოფილი იქნა, რა თქმა უნდა, უკვალოდ ვერ გაქრებოდა. სხვა-

<sup>6</sup> ჟდანი, დსახ. ნაშრ. გვ. 157.



დასხვა, მეტნაკლებად საინტერესო სახით — იქნება ეს პირდაპირი ციტირების ხერხი, სტილიზება თუ სხვა რამ—დღემდე გვხვდება. მ. კობახიძის შემოქმედებაში კი მუხჯი კინოს მონაპოვრებმა, რეჟისორული მიხედვების თვალსაზრისით, გადამწყვეტი როლი შეასრულა, რაც გამოიხატა ნიჭიერი რეჟისორის ფილმთა სტილისტურ მთლიანობაში. უფრო მეტიც, აქ ფილმის, ნაწარმოების სტილი, ფორმის ორიგინალურობა საფუძვლად დაედო გარკვეულ მოდელებს.

ამდენად ჩვენ საქმე გვაქვს არა ზეგაულებასთან, არამედ აშკარად ღია ხერხთან, რომელსაც მიმართავს რეჟისორი ამ ხერხის თავის სათქმელზე დაქვემდებარების აუცილებლობიდან გამომდინარე.

მართალია მ. კობახიძის „ქორწილი“ ბადებს ერთგვარ ნოსტალგიურ გრძნობას მუხჯი კინოსადმი, მაგრამ ეს გარემოება ფილმის პლასტიური გადაწყვეტიდან უფრო გამომდინარეობს და პირობითობის ხარისხის თვალსაზრისით არაფერი აქვს საერთო მის წინაპართან. სხვა შემთხვევაში ეს იქნებოდა არა ორიგინალური ნაწარმოები, არამედ კინემატოგრაფიის გარდასული პერიოდის რეკონსტრუირების მცდელობა, რისთვისაც ასე თავგაპოლებით იღვწის ბატონი გ. დოლიძე უკვე არსებულ ორიგინალური მასალის ხარჯზე და რისი შედეგიც, სამწუხაროდ, ფრიად დამალონებელია.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ საერთოდ ნებისმიერი მცდელობა რეკონსტრუირებისა, იქნება ეს ისტორიული გარდასული დროის ატმოსფერო, თუ თავად მხატვრული ნაწარმოების ფორმისეული გამოვლინებები, — მხატვრული დამოკიდებულების გამორიცხვის შემთხვევაში ნეცნიერების პრეროგატივას წარმოადგენს და გულისხმობს ფრთხილ, ფაქიზ დამოკიდებულებას.

სოციალურ-ისტორიული გარემოებანი, რომლებიც თავის წარუშლელ დაღს ასვამს ხელოვნების ნაწარმოებს, აბსოლუტურის თვალსაზრისით ყოველად მოუხელთებელია და, სიმართლე რომ ითქვას, მათი პირველადი სახით აღორძინე-

ბა ხელოვნების განსაზღვრულ ფუნქციას სრულებითაც არ წარმოადგენს.

ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოები, რომელსაც საფუძვლად უდევს ისტორიული მასალა, ისტორიულია ყანრის (ალბათ უფრო სიუჟეტის) თვალსაზრისით და არა ამ უკანასკნელისადმი ადეკვატურობით.

ა. ტარკოვსკის ფილმის „ანდრე რუბლიოვის“ სიუჟეტი რუსეთის ისტორიის გარკვეულ ეპოქაში ხორციელდება, მაგრამ ეს ფილმი ისტორიულია მხოლოდ პირობითად. ისტორიული გარემო აქ მიზანი კი არაა, არამედ საშუალება. რადგანაც გარდასულ დროთა ატმოსფერო, რომელსაც ქმნის რეჟისორი „რუბლიოვის“ თანადროულ სინამდვილეზე, ნაყოფია მისივე ფანტაზიისა (რა თქმა უნდა, ამ შემთხვევაში რეჟისორი ვალდებულია „შორეული“ დაგვიხატოს იმდენად დამაჯერებლად, რომ ჩვენ ვირწმუნოთ მისი რეალობა). ა. ტარკოვსკის „ანდრე რუბლიოვისა“ და ფელინის „კაზანოვას“ შედარებისას საცნაური ხდება თუ რამდენად განსხვავებული შეიძლება იყოს წარსულის წარმოჩინების ხერხები და ამავ დროულად, არც ერთი მათგანი არ იყოს მოკლებული დამაჯერებლობას.

ყოველივე ზემოთ თქმულიდან ჩვენი შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ პირობითობის ხარისხის მდგომარეობა იმ საფეხურზე, როდესაც საუბარია გამოსახულებისა და მასში ასახული ობიექტის ურთიერთდამოკიდებულებაზე, იქნება ეს ერთი რომელიმე ხელოვნება თუ ყველა ცალკეული ნაწარმოები დამოუკიდებლად (ხელოვანის ინდივიდუალურ თვისებებთან ერთად), საქმე გვაქვს პირობითობის ხარისხის განსხვავებულ მდგომარეობასთან, რაც ბადებს აუცილებლობას ჩვენი დაინტერესების არეში მოქცეული ნაწარმოები, ხელოვნების რასახეობასაც არ უნდა განეკუთვნებოდეს იგი, დაქვემდებაროს კომპლექსურ ანალიზს და ამ პროცესმა მოიცვას ხელოვნების პირობითობის ფაქტორიც.

# სინდისის დიქტატურა...

ჩვენ ახლა ცენტრალური სახავშვო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის, ბატონ შალვა გაწერელის კაბინეტში ვიმყოფებით. ახლახან დამთავრდა რეპეტიცია. იგი მუშაობს ირაკლი სამსონაძის პიესაზე — „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“.

ნათელა არველაძე — ბატონო შალვა, იშვიათია, რომ ერთი დრამატურგის ორი პიესა ჰქონდეს თეატრს რეპერტუარში. ირაკლი სამსონაძის პიესის მიხედვით დადგმულ თქვენს სპექტაკლს წარმატება ხვდა წილად. „ბედნიერი ბილეთი“ ერთი წლის წინათ ქართული თეატრის მოღვაწეთა კავშირის პრემიით აღინიშნა. დრამატურგმა დაიმსახურა პრემია საუკეთესო პიესისათვის, თქვენ საუკეთესო წარმოდგენის შექმნისათვის, ხოლო მსახიობმა, ბესო მეგრელიშვილმა, საუკეთესო განსახიერებისათვის.

შალვა გაწერელია — ირაკლი სამსონაძე ძალზე ნიჭიერი კაცია. იშვიათია დრამატურგი, რომელიც ასე ღრმად აღიქვამდეს ცხოვრებას. დიდი გატაცებით ვიმუშავეთ „ბედნიერ ბილეთზე“, ასევე ახლაც. დრამატურგი ყოველგვარი შეღამაზების, გამონაგონისა თუ ფსევდოსიმართლის გარეშე ყველა იმ სატიკვარზე, რაც ყველაზე მეტად უფორიაქებს სულს. უკანასკნელ ხანს ასეთი საინტერესო, ღრმა და მრავალპლანიანი

პიესა არ შემხვედრია. მას არა მარტო დღეს, არამედ მომავალშიც არაერთი თეატრი მიუბრუნდება. მწერალი სოციალურ პრობლემებთან ერთად, დიდ ზნეობრივ საკითხებზეც გვაფიქრებს. რაც უფრო მეტად უღრმავდება ნაწარმოებს, რაც უფრო ღრმად სწვდება ავტორის სათქმელს, მით უფრო იზიბლება. რაც მთავარია, ტექსტი ბიძგს გაძლევს ფანტაზიის ამოქმედებისათვის. ბედნიერი ვარ, რომ ბატონმა ირაკლიმ პირველად ჩვენ გადმოგვცა ეს პიესა. მართალია, რუსთაველის თეატრი ჩვენზე ადრე გამოუშვებს სპექტაკლს, მაგრამ იმდენად დიდია ამ პიესით ჩვენი გატაცება, რომ ეს ხელს არ შეგვიშლის.

ნ. ა. — ყველაზე ღირებული მაინც ის მგონია, რომ ბატონი ირაკლი პატიოსანი, ღრმად მოაზროვნე და განსწავლული კაცია. „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ აღსავსეა სიმბოლიკით, ალუზიებით, ბიბლიური არქეტიპების მოხმობით, რომლებიც თანამედროვე საზოგადოებრივი ყოფის მრავალპლანი-



ანი ასახვისათვის გამოიყენა მწერალ-  
მა. ეს სვლა არაა ხელოვნური, თვით-  
მიზნური, ზედაპირული. მათი საშუალებით  
დრამატურგი დღევანდელ ყოფას  
განიხილავს, როგორც მსოფლიო წრე-  
ბრუნვის ერთ რგოლს. აქ წარსული,  
აწმყო და მომავალი ორგანულად უკავ-  
შირდება ერთმანეთს. მომავლის პერსპექ-  
ტივის მისაგნებად ავტორი უღრმავდე-  
ბა წარსულს, რათა ფესვების შეცნო-  
ბით შეიმცნოს მომავალი. მერე, როგორ  
ხასიათებს ჰქმნის! ესეც უდიდესი ღირ-  
სებაა დრამატურგისა.

შ. გ. — შემთხვევითი ხომ არ არის,  
რომ ამდენი საინტერესო აქტიორული  
ნამუშევარია ირაკლი სამსონიძის პიე-  
სების მიხედვით დადგმულ სპექტაკ-  
ლებში. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება,  
რომ პიესა თავად ეძებს მსახიობს, რა-  
თა სრულყოფილად გახსნას მისი ინ-  
დივიდუალობა, წარმოაჩინოს მისი შე-  
საძლებლობანი.

ნ. ა. — ბატონო შალვა, უკვე ერთი  
სეზონია, რაც მოზარდ მაყურებელთა  
თეატრს სახელწოდება შეეცვალა. ცენ-  
ტრალური საბავშვო ეროვნული თეატრ-  
ი — ასეთია ახლა იგი. რამდენადაც  
ჩემთვის ცნობილია, ამავე დასის გარ-  
კვეული ნაწილის შემწეობით ექსპერი-  
მენტული თეატრიც შექმენით. თქვენ  
არა ხართ ისეთი შემოქმედი, შემთხვე-  
ვით რომ გადადგამს რაიმე ნაბიჯს. რამ  
განაპირობა ეს პრინციპი? თქვენ, უთუ-  
ოდ, კანჭვრიტეთ მომავალი ამ თეატრისა,  
ასეთი მოფიქრებული სვლა დასტუ-  
რია დასის გადახალისებისა, შესაძლოა,  
ასეთი თეატრის ფუნქციის გაზრდა-  
გაღრმავებისა.

შ. გ. — უწინარესად თავად სინამ-  
დვილემ, მიმდინარე პროცესებმა და  
ცხოვრების გართულებულმა სახეობამ  
გვიბიძგა დაფიქრებელიყავით ჩვენი  
თეატრის ფუნქციაზე, მის როლსა და  
დანიშნულებაზე. ხომ არ შეიძლება  
რადიკალურად იცვლებოდეს საზოგა-  
დოება, მისი ცხოვრების ფორმა, აზრო-  
ვნების წესი, ადამიანის ფსიქიკა, თეატრ-  
ი კი ამას არ ითვალისწინებდეს. ხომ  
ფაქტია, რომ ძალზე შეიცვალა ის მო-

ზარდი, რომლისთვისაც არსებობდა ეს  
თეატრი. წლების მანძილზე ჩვენ უფ-  
რო მაღალი კლასების მოსწავლეე-  
ბისათვის ვდგამდით სპექტაკლებს. მო-  
წვეული რეჟისორებიც კი, ისეთ მასა-  
ლას ირჩევდნენ, რომ უფროსკლასელებ-  
ისათვის შეექმნათ წარმოდგენა. გვსაყ-  
ველურობდნენ კიდევ, რომ ჩვენ არა  
ვდგამთ სპექტაკლებს ნორჩებისათვის,  
ბავშვებისათვის. კი არ გავუბოდიშთ  
პატარებს, კი არ გვაიფიქვებოდა მათი  
არსებობა და მათთვის წარმოდგენების  
დადგმა, მაგრამ ეს იქცა ჩვენი საქმიან-  
ობის მეორეხარისხოვან პრობლემად.  
თქვენ ხომ გინდათ სიმართლე ითქვას.  
არც მე მწადაია მივჩქმალო რეალობა.  
ფაქტი ჯიუტიაო, როგორც ხალხი ამ-  
ბობს. სწორედ ამ მოვლენამაც გვაიძუ-  
ლა სახელწოდება შეგვეცვალა და და-  
ბეჯითებით შეგვეხსენებინა დასისათვის,  
საზოგადოებისათვის, რომ სა-  
ქართველოს უნდა ჰქონდეს ცენტრალუ-  
რი საბავშვო ეროვნული თეატრი. თავად  
აღვმართეთ კედელი, რომელიც  
გვაიძულებს განზე არ გავუზვიოთ  
ჩვენს უპირველეს მოწოდებას. ამასთანა-  
ვე, ჩვენს ერს სწორედ ახლა სჭირ-  
დება უაღრესი ძალისხმევით იბრძო-  
ლოს ბავშვის გონივრული აღზრდისათვის.  
თეატრიც ხომ ჩაბმულია ამ ბრძო-  
ლის პროცესში ოჯახთან და სკოლასთან  
ერთად. ბავშვის აღზრდა უნდა და-

იყოს, უფრო სწორად, ამ პროცესის ახალი ეტაპი უნდა დაიწოს პირველი კლასიდანვე. სკოლის მერხს რომ პირველად მიუჯდება ყმაწვილი, მან უკვე უნდა იცოდეს, რომ იწყება ახალი პერიოდი მისი ცხოვრებისა. პირველი კლასიდანვე უნდა ვეცადოთ, რომ მოქალაქეობრივი, ზნეობრივი, ეროვნული თვითშეგნების საწყისი უკვე გავაღვივოთ მასში. ჩემს თავს ვერ მივცემ ხმის უფლებას, რომ კატეგორიულად განვაცხადო — ამით მოიხსნება არსებული პრობლემის სიმწვავე, მაგრამ გარკვეული სასიკეთო ნაბიჯის გადადგმა რომ იქნება, ეს ფაქტია. თეატრმა საგრძნობი წვლილი უნდა შეიტანოს ბავშვის პიროვნებად ჩამოყალიბების პროცესში, მეექვსე კლასამდე ასაკის ბავშვს სჭირდება თავისი თეატრი, რომელიც მას სულიერ საზრდოსაც მიაწვდის, სოციალურადაც მოამწიფებს, ესთეტიკურადაც გაამდიდრებს. ასეთი სპექტაკლები ვიზუალურად ძალზე ეფექტიანი, სახიერი უნდა იყოს. სანახაობითი მხარე იმდენად დახვეწილი და მშვენიერი უნდა იყოს, რომ მართლაც საზეიმო განწყობა შეექმნას ბავშვს. დაე, ეს იყოს თეატრი-ზღაპარი, საოცარი ხილვების სამყარო, რომელიც განსაკუთრებული მომზადების მათყურებელს არც საჭიროებს, ერთი შეხედვით. ასე, თანდათან, მხიარული არაკებით, თამაშით, წარმტაცი და გემოვნებიანი სანახაობით შევავალოთ, ალგორითმ პატარა მათყურებელი, მოვამზადოთ იგი დიდი თანაცხოვრებისათვის. გონიერი, განათლებული, განვითარებული, კულტურული, ზნეობრივად ამალღებული პიროვნება ალგორითმ მამულს. ასეთად მესახება ეროვნული საბავშვო თეატრის საქმიანობა.

ასეთი მუშაობის პარალელურად იარსებებს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ახალგაზრდული თეატრი, რომელსაც ექსპერიმენტულს ვეძახით. სახელწოდება შემდგომ დაიხვეწება და დაზუსტდება. ჯერ ერთი თავად მოზარდსაც, უფროსი ასაკის მოსწავლეებსაც ზომსჭირდებათ თავიანთი თეატრი. მეორეც

— ეს მსახიობებისათვისაც აუცილებელია. თუკი გვინდა, რომ საბავშვო თეატრს პროფესიონალი აქტიორები შემოხურებოდეს, მას უნდა შეუქმნათ ვიღაც პირობა თავისი შესაძლებლობების გამომჟღავნებისათვის. უდიდესი მონღომებით გემართებს ვებრძოლოთ შტამპებს, ერთსახოვანებას. ფაქტია, რომ ერთგვაროვანი რეპერტუარი ადვილად წარმოქმნის შტამპს. მსახიობებსაც სჭირდებათ თამაშის წესის ცვალებადობა, მონაცემების გადახალისება, გამუდმებული სწრაფვა სრულყოფილებისაკენ. ისიც ფაქტია, რომ ჩვენი დასიდან მსახიობს გამუდმებულად გაურბის თვალი სხვა თეატრისაკენ. ახლა სხვებთან შედარებით ჩვენთან უფრო დიდი ანაზღაურებაა, მაგრამ აქტიორები მაინც ამჯობინებენ სხვა თეატრებს. აბა, გამუდმებით კურდღლების, დათვების, პატარა გოგო-ბიჭების თამაში ძნელია. როცა მსახიობს სხვა როლების თამაშიც უხდება, მისი ინდივიდუალობაც უფრო ორგანულად ვლინდება და ისიც მდიდრდება შემოქმედებითად. ამიტომაც ერთ თეატრში, ერთი დასით, ერთი ადმინისტრაციით ორი სხვადასხვა ასპარეზი ექმნება შემოქმედებით კოლექტივს.

საბავშვო თეატრის რეპერტუარი ძირითადი იქნება. ამ სეზონისათვის ვამზადებთ ხუთ სპექტაკლს, ოთხს — ბავშვებისათვის, ერთს — უფროსი კლასებისათვის. სწორედ ამ წარმოდგენით გავხნით ექსპერიმენტულ თეატრს, ირაკლი სამსონაძის პიესით, „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“, ჩაყვრება საძირკველი ერთი თეატრის ამ განშტოებას. შემდეგ წლებშიც ასეთი შეფარდებით ვიმუშავეთ. სამი-ოთხი წარმოდგენა რომ დაგვიგროვდება — ექსპერიმენტულ თეატრს უკვე ექმნება თავისი რეპერტუარი და თავისი სახეც. როდესაც ექსპერიმენტულ თეატრზე ვლაპარაკობ, ვგულისხმობ, რომ ინტენსიურად ვიმუშავეთ ახალი გამოშახველობითი საშუალებების მიგნებისათვის. ახალი ფორმების მოძიებისათვის. ეს, რა თქმა უნდა, ვერ გახდება კომერ

ციული თეატრი. მას უფრო წმინდა შემოქმედებითი ხასიათის ფუნქცია დაეკისრება. ვეცდები, რომ ძიებანი არ შემოიფარგლოს მხოლოდ ერთი სათეატრო ესთეტიკის ფორმათა მიგნებით.

ნ. ა. — ჩემთვის ძალზე ფასეულია სწორედ ეს საკითხი. ილუზიურ და ანტიილუზიურ თეატრსაც თავისი არსებობის უფლება აქვს, სათეატრო

ხის მიმდინარეობათა არსებობაც არაა ურიგო. როგორც იტყვიან, ყოველი ჟანრი კარგია, მოსაწყენის მთავარი მაინც არის უდიდესი რუღუნებით ზრუნვა მსახიობის ფსიქოტექნიკური აპარატის სრულყოფისათვის, ტექნიკის დახვეწისათვის, აზროვნების ჰორიზონტის გაფართოებისათვის. განათლების, კულტურის, ინტელექტის



სცენა სპექტაკლიდან „ქამუშაძის გაპირვება“

პროცესი მით უფრო მდიდარი იქნება, რაც უფრო მრავალწახნაგოვანი აღმოჩნდება სასცენო ქმედება. რაც არ უნდა ეცადოს მსახიობმა თავი აარიდოს შტამპს, ერთი სახის სათეატრო ესთეტიკა მაინც ბადებს ერთსახოვანი თამაშის ყაიდას. როცა მეორდება თამაშის წესი, შეფასებათა სპექტრს აკლდება ფერადოვნება, სიმსუბუქე, პირველქმნილი სილაღე. თუ ჩვენ გვსურს უნივერსალური საშემსრულებლო ტექნიკით აღჭურვილი აქტიორები გვყავდეს, მათ სხვადასხვა სახის სათეატრო ესთეტიკის ანბანიცა და კლასიკური ფორმების ხიბლიც უნდა ეაგრძნობინოთ. მრავალსახეობაა სიმდიდრე და ამის დაიწვევა სიკეთეს არ მოგვიტანს. წარმოსახვის თეატრიც, რეალისტურიც, ნატურალისტურიც, ინტელექტუალურიც, აბსურდის თეატრიც და სხვანიც მსოფლიო სასცენო შემოქმედების სიმდიდრეა. არაერთი რეჟისორი ცდილობდა შერეული ჟანრის სა-

თეატრო მოდელიც შეექმნა. წმინდა სადღონის ამაღლებით, უთუოდ, გამდიდრდება საშემსრულებლო კულტურა. ფაქტია, რომ ამ კულტურის დეფიციტი შეიქმნა ახალი ქართულ თეატრში.

შ. გ. — ყოველ შემთხვევაში, ასე ცხოვრება, ივითდინებაზე მიშვებული ყოფა — უკვე შეუძლებელია. თავად რეალობამ დაგვაყენა რთული გამოცდის წინაშე. ამიტომაც შევეცდები ექსპერიმენტული მუშაობა მრავალი არხით წარიმართოს. არ შევიზღუდებით არც მიმდინარეობით, არც ჟანრით, არც რეპერტუარით. აქ დაიდგმება პიესაც, პროზაც, მუსიკალური წარმოდგენაც, ვსინჯავთ ლიტერატურული თეატრის ფორმებსაც. თანამედროვე ეროვნული დრამატურგია, ქართული მწერლობა, კლასიკა, უცხოური პიესები — არავითარი შეზღუდვა, არავითარი ჩარჩო, არავითარი ღიქტატი. თავისუფალი გაქანება, თავისუფალი ძიება. ესაა ჩემი ამოცანა. სტუდიური მუშაობა

თვითმიზნური არაა, არც ფიქტიური. ასეთი სახის თანამშრომლობა აუცილებელ მოთხოვნისგან უნდა იქცეს. ამასთანავე, სტუდიური ცხოვრების ფორმა წმინდა თეატრის არსებობასაც შეუწყობს ხელს. მსახიობები ძირითადად ხომ საბავშვო რეპერტუარით იქნებიან დაკავებულნი და რომ არ მოხდეს მომბეზრებელი ერთფეროვნების გაბატონება, სწორედ სტუდიური მუშაობა შექმნის საამისო მოცემულ პირობებს. საბავშვო სპექტაკლებში დიქტატიკას ვერ გაეცევი. ექსპერიმენტული თეატრი კი შეეცდება დიქტატიკა პოლემიკით, მაყურებელთან დიალოგით ან სხვა ფორმის მიგნებით შესცვალოს. მსახიობი თავის შესაძლებლობას იქაც მოსინჯავს და აქაც ტრენაჟი და იმპროვიზაციული შესრულება სილაღეს, სითამამეს, თავისუფალ გაქანებას შესძენს მსახიობს, ამოქმედებს ფანტაზიას, გაზრდის მის აქტივობას.

ნ. ა. — თვით ფაქტი თავისუფალი არჩევანისა უკვე ნიშნავს პიროვნული ინიციატივის ამაღლებას. პოლიტიკური თავისუფლება ხომ, უწინარესად, ზრდის პასუხისმგებლობას. ასევეა შემოქმედებითი პროცესიც. თავისუფალი მოქმედება პიროვნულ, პროფესიულ პასუხისმგებლობას ეფუძნება. ამ თვალსაზრისით ღირებული იქნება თავად ამ თეატრის პრინციპი. ვიმედოვნებ, შეიქმნება არსებული საგან განსხვავებული სასცენო შემოქმედება.

შ. გ. — რა დასამალია, თეატრები ისე გვანან ერთმანეთს, როგორც სოკოები. მსახიობები ადვილად გადადიან ერთი დასიდან მეორეში. როცა თეატრი არ გამოირჩევა სხვებისაგან, მსახიობიც ადვილად სთმობს ერთს და მიეშურება სხვას. თეატრს, როგორც ცოცხალ ორგანიზმს, უნდა ჰქონდეს თავისი დამოუკიდებელი სახე, თავისი განუმორელებელი სუვერენული ფორმა. ადვილად ვერ უნდა ახერხებდეს მაგალითად, მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობი რუსთაველის დასის წევრად გახდომას, იმიტომ, რომ თითოეულ მათგანს თავისი

ხელწერა, თავისი სპეციფიკა აქვს. ამ ერთგვაროვნების ნგრევა უნდა მოხდეს. ყოველი თეატრი არის სპეციფიკური მსოფლმხედველობის მატარებელი. თუ ეს პოზიცია არ იქნა განსხვავებული, მაშინ არც გამორჩეული ინდივიდუალობა ექნება მას. განსხვავებული მაყურებელიც უნდა არსებობდეს. ყოველ თეატრს მისი მსოფლმხედველობის თანაზიარი მაყურებელი უნდა ყავდეს. მე შემთხვევით, ერთ სპექტაკლზე მოსული ადამიანი არა მყავს მხედველობაში. მუდმივ მაყურებელზე მოგახსენებთ.

ნ. ა. — ამ ერთგვაროვანი სასცენო შემოქმედების მიზეზების წარმოჩენა გემართებს. სახელმწიფო ცდილობდა შეექმნა ერთსახოვანი მასა, ინდივიდუალობისაგან აბსოლუტურად დაცლილი ხალხები, აი, საბჭოთა ხალხს, რომ ემბოღნენ. ბუნებაში კი ასეთი ხალხი, ასეთი ჰიბრიდი არ არსებობს. ესეც ბუნების ხელყოფაა. საბჭოთა სახელმწიფოს სჭირდებოდა უნიფიცირებული, აზროვნებისაგან გაუცხოებული მასა, რათა ადვილად ემართა იგი. მისთვის თეატრი ამ იდეოლოგიის დასაყრდენი შეიქმნა. ამ ინდივიდუალობის მოშლის ეფექტურ საშუალებად აქციეს თეატრი, როგორც ემოციური შემოქმედების ეფექტური კერა. აბა, გადავხედოთ ლოზუნგებს, რომლებიც დროადადრო შემოინთებოდა პრესას, როგორც ოფიციაოზის დიქტატი: „უკან, ოსტროვკისაკენ!“, „სწორდით, მოსკოვის სამხატვრო თეატრზე!“, „წინ, სტანისლავისკისაკენ!“, „სოციალისტური რეალიზმი — საბჭოთა თეატრის საფუძველია!“... ოფიციაოზი ამჟამად თუ შეფარვით კარნახობდა თეატრს სარეპერტუარო პოლიტიკას, თანაც ყველას საერთოს. არსებობდა ერთნაირი შემოქმედებითი თუ საფინანსო გეგმა, სპექტაკლების რაოდენობის გეგმა, მაყურებელთა დასწრების გეგმა. სხვათაშორის, სახალხო მეურნეობაც სახელმწიფოს მიერ დადგენილ გეგმას ემორჩილებოდა. ხელოვნებაცა და მეურნეობაც ერთ ჩარჩოში აღმოჩნდა, თავად

სახელმწიფომ გააუფასურა ხელოვნება, ნიჭი, ინდივიდუალობა. მსოფლმხედველობაც ერთი უნდა ჰქონოდა თეატრს ბრესტიდან მოყოლებული ვლადივოსტოკამდე, მურმანსკიდან დაწყებული ახალციხემდე. ასე მივიღეთ ერთ თარგზე გამოჭრილი პოლიტიკაც, სახალხო მეურნეობაც, ეკონომიკაც, იდეოლოგიაც. აქედან გამომდინარე, ხელოვნებაც.

რმას, ქმნიდა უჩვეულოს, განსხვავებულს. ეს სითამამე აბნევდა ყველას. სწორედ იმიტომაც გაიჟღერებოდა თაველელთა სპექტაკლებმა, რომ მათ შესძლეს ინდივიდუალობის წარმოჩენა. რამდენმა მსახიობმა მიაღწია წარმატებას, იმიტომაც, რომ ისინი არ ჰვადნენ სხვებს, თავისი გზით მიდიოდნენ. ნიჭი და ოსტატობა დიდი ძალაა, მაგრამ



სცენა სპექტაკლიდან „ქამუშაძის გაპირება“

შ. გ. — მართალი ბრძანდებით. ჩვენ იძულებული ვიყავით ოფიციალური დიქტატი შეგვესრულებინა. ჩვენში ეს უფრო შეფარვით ხდებოდა. ჩვენ ვასრულებდით სახელმწიფო შეკვეთას და ძალზე იშვიათად სოციალურ შეკვეთას. მაგალითად, მოახლოვდებოდა რაიმე თარიღი, ყველა ვალდებული იყო გამომხატებოდა მას, თანაც სოციალისტური რეალიზმის პრინციპით. გათავდა და მორჩა. თუ გადაუხვევდი ამ გეზს, დარღვევად კეთულებოდა. ჩემი აზრით რუსთაველის თეატრის დიდი გამარჯვება, სწორედ, ამ ნერვამ განაპირობა. იგი არ ეპუებოდა ამ დიქტატს. ამსხვრევდა მოძველებულ ფო-

რე არ მოხდა ძველი ფორმების ნგრევა, ისე წარმატებას ვერ მიაღწევ.

ნ. ა. — ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ საერთო მიმოქცევაში ქართულმა თეატრმა მაინც შეინარჩუნა თვითმყოფობა. ლიტვის თეატრმაც. რატომ? იმიტომ, რომ ჩვენ შევეცადეთ შეძლებისდაგვარად დაგვერღვია საერთო ცხოვრების წესი. არ განუდევით ჩვენს ტრადიციას და მაინც გაბედულ ძიებებს მივმართავდით. შესაძლოა, ამანაც განაპირობა, რომ ქართველმა მსახიობმა მაინც მოახერხა შეენარჩუნებინა ინდივიდუალობა. ქართველი აქტიორის ბუნება, მისი მონაცემების უნიკალობა გაითვალისწინეს რეჟისორებმა და ამან

გვიხსნა. ხშირად ვაკრიტიკებ თეატრებს, რომ ახლა ძალზე დაეცა საშემსრულებლო და სადადგმო კულტურა, მაგრამ ეს საერთო პროცესის დამახასიათებელი თვისებაა. გამორჩეულები, რა თქმა უნდა, არსებობენ. ძნელი იყო ეს სიაშიამე, რადგანაც არავინ მოგვეცემა უფლებას აბსოლუტურად დაგერღვია ადმინისტრაციულ-ორგანიზაციული დადგენილი ჩარჩო, კარგად იცოდნენ, რომ შემოქმედებითი პროცესი ბევრადაა მასზე დამოკიდებული. ამით ახდენდნენ ჭეშმარიტი ხელოვნების განვითარების დამუხრუჭებას.

შ. გ. — მოგეხსენებათ, არსებობდა წესი: როგორც ფიქრობდა ცეკას მდივანი იდეოლოგიის დარგში, ისე უნდა ეფიქრა დრამატურგსაც, რეჟისორსაც, მსახიობსაც, მაყურებელსაც. ეს ხდებოდა არქიტექტურაშიც, მხატვრობაშიც, მუსიკაშიც, კინოხელოვნებაშიც. პარაშუტით რომ დაეშვა, მაგალითად, საბურთალოში, ვერ გაივებ თბილისს ეწვიე, თუ ჩელიაბინსკს. მაგრამ მთავარია, რომ ეს საბჭოთა ქალაქის ახალი უბანია. მე არ შეიძლება საბჭოთა ადამიანი ვიყო. მე ჯერ ქართველი ვარ. განსაკუთრებული ემოციებით, აზროვნებით, ცხოვრებისადმი დამოკიდებულებით, ჩემი მისწრაფებებით. ეს მეობა საუკუნეებმა ჩამოაყალიბა და არა შვიდმა ათეულმა წელმა. ბოლოსდაბოლოს მონები ვიყავით და წარსული არ უნდა გვექონოდა! ამიტომაც ამომანთეს მეხსიერება! ეს სისტემა ყველაფერს აკაბალებდა, მათ შორის აზროვნებასაც. ახლა თამამად ვლაპარაკობთ იმიტომ, რომ უფლება მოვიპოვეთ მოვლენებს თავისი სახელი ვუწოდოთ. როგორ შეიძლება ერთნაირად აზროვნებდეს ყველა, ათასობით შემოქმედი, მით უფრო სხვადასხვა ეროვნების ხელოვანი. თუნდაც ჩვენი სახეობის თეატრები ავიღოთ. ყველას მოგვეთხოვებოდა ახალგაზრდობა კომუნისტური სულისკვეთებით აღვეზარდა.

ნ. ა. — გამოიგონეს კიდევ სასურველი სახელწოდება — მოზარდ მაყურებელთა თეატრი. შემთხვევითი ხომ არ

არის, რომ სწორედ სახელწოდების შეცვლით დაიწყეთ თქვენ მიზნობრივობა. ვერავითარი დიქტატი ვერ მოხდება ადამიანთა ცხოვრების ფორმის შეცვლას. ასევეა თეატრიც. ის, რაც ხდებოდა, ბუნების საწინააღმდეგო სვლა იყო და ამიტომაც ხელოვნური აღმოჩნდა. როდესაც ჩვენ ვლაპარაკობთ ავტორიტარულ მმართველობაზე, უწინარესად ის უნდა წარმოჩინდეს, რაც ყველაზე დიდი უბედურება იყო. სახელმწიფო ებრძოდა თავისუფლებას პოლიტიკურს, ეკონომიკურს, სახალხო მეურნეობაშიც და ხელოვნებაშიც. ტოტალიტალური შიშის გამეფებით ებრძოდნენ ნიჭს, უნარს, პროფესიონალიზმს. სახალხო მეურნეობის ინდივიდუალური და ტრადიციული ფორმების მორყევით, რესპუბლიკები მართლაც დაემსგავსნენ ერთმანეთს. ხელოვნებისეულ ნაწარმოებს კი ინდივიდი, პიროვნული მსოფლმხედველობა, პიროვნული გამბედაობა ქმნის. ვერც ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილება და ვერც კულტურის სამინისტრო დირექტივებით ვერაფერს შექმნის. ყოველი პრობლემა ხომ მაინც თქვენი, პრაქტიკოსების, გადასაწყვეტია. ეს რომ ელიარებიანთ, მაშინ ინდივიდის, პიროვნების ნებაც უნდა ელიარებიანთ. ეს კი, საშიშროებას შეუქმნიდა პარტიულ მაფიას. შესაძლოა, ათასნაირი გეგმების კაბალა ამიტომაც მოიგონეს.

შ. გ. — გეგმებთან დაკავშირებით ვერ დავეთანხმებით. თეატრს გეგმა მაინც უნდა ჰქონდეს. თავისი და არა, ზემოდან თავსმოხვეული. თეატრმა იმაზეც უნდა იზრუნოს, რომ არჩინოს თავისი თავი. ნახეთ, როგორი ემმაკური სვლა გამოიგონეს. მე, თეატრის ხელმძღვანელს, მეუბნებიან: არავინ არ გაუშვა თეატრიდან. შენ რა გენადვლება, სახელმწიფო ხომ უხდის გასამრჯელოს. შენც თვინიერება გმართებს. სახელმწიფოს არ უნდოდა უმუშევრობის ინსტიტუტის შექმნა. თავსაც ვიწონებდით — უცხოეთში ამდენი უმუშევარია, საბჭოთა კავშირში კი საერთოდ არ არ-



სებობს უმუშევრობა. ფაქტიურად კა უმუშევართა არმიას ინახავდნენ. მაგრამ ვისი ჯიბიდან აფინანსებდა სახელმწიფო ამდენ არაფრისმკეთებელს? ისინი ჩვენს ხარჯზე ცხოვრობდნენ. ჩვენ ვმუშაობდით, თავს ვიკლავდით, გეგმას ვასრულებდით... ისინი კი გასამრჯელოს მაინც იღებდნენ. ნიჭიერი მსახიობი, რეპერტუარის წამყვანი აქტიორი, ოფლს ღვრიდა, მეორე კი მისი შრომის ხარჯზე არსებობდა. ასე იყო სხვა დაწესებულებებშიც. ნიჭი, უნარი, ოსტატობა დაუფასებელი იყო. ეს შორს გამიზნული პოლიტიკაა, რაც თეატრსაც და ყოველ ადამიანსაც ინიციატივის საშუალებას უსპობს. თითო ორთაგანს გამონაკლისი კი, ხომ საერთო წესს ადასტურებს. მსახიობიც ფიქრობს; მე ვშრომობ, სხვა არაფერს აკეთებს და მაინც ერთნაირად გვიხდიან, რატომ მოვიკლა თავი?

ნ. ა. — კონკურენცია არ არსებობდა ჩვენში. ამითაც ვიყავით გამორჩეულები არც მატერიალური და არც სხვა დაინტერესება, სტიმულირება! ამანაც შეუწყო ხელი საშუალო დონის წარმოქმნას. თანაც საბჭოთა სახელმწიფომ დააკანონა პროტექციონალიზმის ინსტიტუტი. არაერთგზის განეაცხადა საჯაროდ: ამიხსენით რატომ ჰყავს ყველა უნიჭოს ამდენი დამცველი, ხოლო ნიჭიერი ადამიანი დიდი ძალისხმევით რატომ უნდა იკაფავდეს გზას? ნიჭი უნიკალური მოვლენაა, ბოლოსდაბოლოს მაინც გაიელვებს, თავს ამოყოფს როგორც ასფალტის სქელი ფენიდან პაწია ბალახის ღერო. მაგრამ ამასობაში ხომ დრო გადის? ეს ხომ ბოროტმოქმედებაა ნიჭის, პიროვნების მიმართ? ჯერ მარტო ამისთვის უნდა აგონ პასუხი ასეთი ურთიერთობათა მექანიზმის შემუშავებისათვის. ასე თანდათან უსაშველოდ გაიზარდა შტატები. განა დასაშვებია დასში ასზე მეტი მსახიობის არსებობა?

შ. გ. — რატომ, ჩვენც გვექონდა „კონკურენცია“ — სოცმეჯიბრი. ეს საბჭოეთის კონკურენციის ფორმა იყო, რომ სხვებისათვის თვალში ნაცარი შეეყა-



სცენა სპექტაკლიდან „ჩვენებურები“

რათ, თანაც როგორი ცინიზმით აღსავსე! რაც შეეხება გაბერილ შტატებს, ესეც სახელმწიფოებრივი სისტემის თვისებაა. ყველგან ასეა. ჩვენს დასში ნრ მსახიობია — მე კი მისი ნახევარი მჭირდება. დანარჩენებს რა უყუო? არა სჯობია ხელფასის ფონდი 30 მსახიობზე გადანაწილოთ, ყოველ მათგანს სამუშაო მიეცეთ და მხოლოდ ნიჭს გავუხსნათ გზა? დავაფასოთ მატერიალურადც მისი გარჯა? უმეტესად მსახიობებისათვის მთავარი გახდა შტატში მოხვედრა! მერე აღარ დაგიდეკთ, გაიზრდება შემოქმედებითად თუ არა. ჩვენ ვამბობთ, რომ შევექმნით სახელმწიფოს, სადაც არ არიან ექსპლუატატორები. აბა, როცა სხვისი შრომის ხარჯზე იღებ გასამრჯელოს, მათხოვრულს, მაგრამ მაინც გასამრჯელოს, ეს არის სხვისი ექსპლუატაცია? სახელმწიფო კი იცავს ამ კანონიერ ექსპლუატაციას, იმიტომ, რომ გააჩუმოს ხალხი. მდუმარე მასა სჭირდება და მიიღო კიდევ!

ნ. ა. — ახლა თავად სცენის პრაქტიკოსები, თეატრის ზელმძღვანელები ცდი-

ლობენ ძველი სტრუქტურების მსხვერ-  
ვას. სხვადასხვა თეატრი თავისებურად  
ცდილობს ამ ჩიხიდან მიაგნოს გამოსა-  
ვალს. ესეც კანონზომიერი მოვლენაა.  
თეატრს ძველებურად არსებობა აღარ  
შეუძლია! ცვლილების ეს პროცესი შე-  
უქცევადია, როგორც იმპერიის რღვევის  
შეჩერებაა შეუძლებელი. ეს ფერის-  
ცვალება გამოიწვევს ჯაჭვურ რეაქ-  
ციას. დღეს წესრიგში დადგება სცენის  
ოსტატთა აღზრდის არსებული სტრუქ-  
ტურის შეცვლა. თეატრალური ინს-  
ტიტუტის სასწავლო პროცესიც შესა-  
ცვლელია. უწინარესად ნიჭის, პიროვნული  
მონაცემების, შესაძლებლობის  
პრიორიტეტით უნდა ხვდებოდეს აბი-  
ტურიენტი ინსტიტუტში. ეს აქსიომაა.  
შემდგომ კი ამ ბუნებრივი მონაცემების  
გამოვლენა-დახვეწასთან ერთად, უნდა  
ხდებოდეს მოქალაქე-აქტიორის, ერო-  
ვნული და ზნეობრივი თვითშეგნებით  
აღსავსე პიროვნების ჩამოყალიბება.  
ინსტიტუტდამთავრებული ადამიანი ხე-  
ლობას უნდა ფლობდეს. რემბრანდტი  
ამბობდა, რომ ფორმა იქმნება არა ნევე-  
რასტინიკის, არამედ ხელოსნის მშვი-  
დი ხელებით. ჩვენ ხელოსნის მცნება  
სხვა შინაარსით დავტვირთეთ. სწორედ  
ხელოსნის რუდუნება, შრომა და ოს-  
ტატობა დააკლდა თანამედროვე სა-  
ქართველოს, თანაც თითქმის ყოველი  
სფერო განიცდის ამ დეფიციტს. გამო-  
ნაკლისი არც სასცენო შემოქმედებაა.

**შ. გ.** — სასწავლო პროცესზე მსჯე-  
ლობა შორს წაგვიყვანს. ერთ საკითხ-  
ზე კი საგანგებოდ შევჩერდები. ვთქვათ,  
გეგმით გათვალისწინებულია სამი ჯგუ-  
ფის გახსნა. მაგრამ, სწორედ წელს არ  
აღმოჩნდა ამდენი ნიჭიერი აბიტურიენ-  
ტი. ამიტომაც ინსტიტუტმა თავად უნ-  
და შესცვალოს გეგმა და ერთი ან ორი  
ჯგუფი დააკომპლექტოს. ისიც შეიძლე-  
ბა, ერთ წელს სულ ნურავის ნუ მი-  
იღებენ, თუკი ნიჭითა და მონაცემებით  
მდიდარი ახალგაზრდობის შერჩევა გა-  
ძნელდა. შემდეგ კი გაიხსნას ამდენი  
ჯგუფი, რამდენი ჭეშმარიტად იმედის  
მომცემი ადამიანიც აღმოჩნდება. ჩვენ

კი ახლა ვფიქრობთ პედაგოგიურ და-  
ტვირთვაზე, სტუდენტთა საერთო რა-  
ოდენობაზე, რომელზეც დამოკიდებულია  
სხვა პრობლემები. თეატრებს კი ნიჭი-  
ერებით აღსავსე პროფესიონალი სჭირ-  
დება და არა მხოლოდ დაბლომიანი  
მსახიობი. ეს იმდენად ინსტიტუტის ბრა-  
ლი არ არის, რამდენადაც თავად სის-  
ტემისა. ფორმალურად ყველაფერი რიგ-  
ზე უნდა იყოს, ფაქტიურად კი... ფაქ-  
ტიურად სახელმწიფო შემდეგ გროშებს  
გადაუგდებს მსახიობს და ისიც კარგა-  
ხნით დაამუხრუჭებს სასცენო შემოქმე-  
დებას და „ექსპლოატატორად“ გადაი-  
ქცევა... ინსტიტუტი მხოლოდ ხარისხ-  
ზე უნდა ფიქრობდეს და არა რაოდენო-  
ბაზე. თეატრალური ინსტიტუტი სპეცი-  
ფიკურია. აქ ოთხი წლის მანძილზე ხე-  
ლობის აბსოლუტური დაუფლება შე-  
უძლებელია. აქ სტუდენტი უნდა ეუფ-  
ლებოდეს საშუალებას დაოსტატებისა-  
თვის, უნდა სწავლობდეს როგორ იბრ-  
ძოლოს იმისათვის, რომ ხელობას და-  
ეუფლოს, უნდა შეისწავლოს თავისთავ-  
ზე და როლზე მუშაობის ანბანი. ამ სპე-  
ციფიკას უნდა შესწიროს შემდეგ მთე-  
ლი ცხოვრება. მე პირველსავე ლექცია-  
ზე ვეუბნები ჩემს სტუდენტებს: მზად  
ხართ მთელი ცხოვრება მთელი არსე-  
ბით, შეგნებით იართო გოლგოთაზე?

**ნ. ა.** — ფაქტია, რომ ჩვენს სასცენო  
შემოქმედებას საგრძნობლად დააკლ-  
და ხასიათების შექმნის ოსტატობა. სცე-  
ნაზე უმეტესად რეალიკებს აწვდიან  
მსახიობები ერთმანეთს, არ იქმნება ში-  
ნაგანი ბრძოლის პროცესები. ისიც უნ-  
და აღინიშნოს, რომ ტოტალური სი-  
ცრუის პერიოდშიც კი ქართული თე-  
ატრი ცდილობდა მნიშვნელოვან პრო-  
ბლემებზე დაეფიქრებინა მაყურებელი.  
შეფარვით მაინც ეუბნებოდა სიმარ-  
თილეს. გრძნობათა სიწრფელით გამო-  
ირჩეოდნენ მსახიობებიც, მაგრამ ხასი-  
ათებს ნაკლებად ქმნიდნენ.

**შ. გ.** — სახელმწიფო სიცრუეს სი-  
მართლედ ასაღებდა. მაყურებელი თე-  
ატრში მოდიოდა იმიტომაც, რომ სამ-  
წუხაროდ, თვითონაც ტყუილად და ეს  
სიმართლის დინება შევბას აგრძნობი-

ნება. ამ საყოველთაო ტყუილის გარემოცვაში მყოფს, მაგალითის ნახვა სურდა. შესაძლოა, იმის ნახვაც ეწადა, ოსტატურად როგორ მოვიტყუილო. ახლა ეს მოისპო. ტყუილის გასაღება ადვილი აღარ არის. ჩვენი ყურადღება კონცენტრირებულია მსახიობის შეს-

არ კვულისხმობ, დრამატურგისა და თეატრის მიერ შეთხზული ცხოვრება მკაცრ მხედველობაში, თავისი რეალურად აღური სამყაროთი.

შ. გ. — პატარა სიმართლეზე მეტი მაგალითი რა შეიძლება თავად ცხოვრებაში შეგზვდეს. თეატრში კი სწო-



სცენა სპექტაკლიდან „ირინეს ბედნიერება“

რულებაზე. გვალიზიანებს, როცა ვუყურებთ როგორ ლაპარაკობენ რიგრიგობით ტექსტს. ხან ნიჭიერი დრამატურგის ტექსტს და ხან უნიჭოსი.

ნ. ა. — ხან ნიჭიერად ლაპარაკობენ, ხან უნიჭოდ. რეპლიკების დროული მიწოდება ხომ არ არის როლის შესრულება. მაყურებელი სცენის ოსტატის ხილვების, მისი გამონაგონის სანახავად მოდის თეატრში, ახლა ვეღარც პატარა სიმართლით შეიტყუებ მას სათეატრო შენობაში, რადგანაც იქ, ქუჩაში და მოედნებზე სხვა ვნებათაღელვა ბობოქრობს. თეატრი მაინც თეატრია. ამ მშვენიერი გამონაგონის ხიბლი ანდამატივით გვიზიდავს. როცა ვამბობ გამონაგონს, „შავი ტყუილის“ შინაარსს

რედ ეს გამონაგონი, თუ გნებავთ „ხელოვნებისეული ტყუილი“, მინდა ვნახო! აი, ვასო გოძიაშვილს რომ შეეძლო, ისეთი სათეატრო ფეიერვერკი, ისეთი გამოგნებელი გამონაგონი! ბრწყინვალედ აკეთებენ ამერიკელები ფილმებს, თანაც კეთილი დასასრულით. ჰეფი-ენდი მაყურებლისათვის მართლაც დიდებული მაგალითია. ვიცი, რომ ტყუილია, ყოველთვის ასე არ ხდება სინამდვილეში, მაგრამ მაინც მომწონს, იმიტომ, რომ ხელოვნებამ ხომ მხნეობა უნდა შესძინოს მაყურებელს, ტკობაც უნდა განაცდევინოს. აი, ებრძვის ერთი პოლიციელი ბანდას, აღარ ვამბობ ტექნიკურად როგორაა გადაღებული ფილმი! მე ვტკბები იმითი, რომ

ერთი ადამიანი პიროვნულ ვაჟკაცობას ამჟღავნებს, ებრძვის განგსტერების გუნდს, დაბოლოს მაინც ამარცხებს მათ. მე ამ შეუძლებელი გმირობის მაგალითი მჭირდება. ეს იციან ამერიკელებმა და დიდის ოსტატობით აკეთებენ კიდევ. საბავშვო თეატრსაც სჭირდება ასეთი ჰეფი-ენდი. ბავშვმა უნდა ნახოს, რომ ერთ ადამიანსაც შეუძლია ბოროტების დამარცხება. სიკეთის საბოლოო გამარჯვების რწმენა უნდა შთაებეროს მათ. მე თუ მკითხავთ, საბავშვო თეატრის მთელი რეპერტუარი, და არა მარტო მისი, უნდა ავაგოთ კეთილისა და ბოროტის შერკინებაზე, სიკეთის გამარჯვების აუცილებლობაზე. რუსთაველი ბრძენი იყო, ამიტომაც საპროგრამო მოსაზრება გამოთქვა: „ბოროტსა სძლია კეთილმან“. საბავშვო თეატრის დევიზიც ეს იქნება.

ნ. ა. — ბატონო შალვა, ახლა ძალზე რთული, მაგრამ მნიშვნელოვანი მომენტი დგება ქართველი ერისათვის. ჭეშმარიტი თავისუფლების კარიბჭესთან ვიმყოფებით. უდიდესი გონიერებით, ერთიანი ძალით, თავგადაკლული შრომით, ელასტიკური პოლიტიკით გემართებს მოქმედება. ძნელია თავისუფლების მოპოვება, მაგრამ ურთულესია თავისუფლების გათავისებაც, დემოკრატიული სახელმწიფოს შექმნაც, გარეშე და შინააღმდეგობები აღვილი გადასალახავი არაა. მორყეული ეკონომიკაც და ზნეობაც საფრთხეს უქმნის უწმინდესი მიზნის აღსრულებას. ამიტომაც, უწინარესად, ადამიანის ფსიქიკა უნდა შეიცვალოს. ამისათვის იძენს თქვენი თეატრი უდიდეს მნიშვნელობას. თავისუფლებისათვის, ახლებური აზროვნებისათვის, ახლებური ცხოვრების წესისათვის უნდა შეამზადოს თქვენმა თეატრმა ახალგაზრდობა. ისინი ხომ XXI საუკუნის მოქალაქეები გახდებიან. მათზეა დამოკიდებული საქართველოს მომავალი. ამ თვალსაზრისით ცენტრალური საბავშვო თეატრის მისიაც და ფუნქციაც უზომოდ გაიზარდა.

შ. გ. — რა თქმა უნდა. ბედნიერი ვიქნები, თუ ეს ყველამ გააცნობიერა. სახელმწიფოს ახლა ძალიან უჭირს მანამ, ვიდრე მოზარდთა აღზრდის პრობლემა იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ მასზე ზრუნვა სწორედ დღეს უნდა დაიწყო. დრო აღარ ითმენს. ბოლოსდაბოლოს რა არის თავისუფლება? თავისუფლება არის ვეებერთელა თვითშეგნება, სინდისის უშკაცრესი დიქტატურა.

ნ. ა. — ეროვნული, პიროვნული ზნეობის, სინდისის დიქტატურა.

შ. გ. — აუცილებლად. სამწუხაროდ, ბევრს ჰგონია, რომ თავისუფლება ნიშნავს, რასაც მინდა იმას ვიტყვი და გავაკეთებ. ზნეობრივი კოდექსით უნდა ვიმოქმედოთ. თავისუფლებისაკენ, უწინარესად, ზნეობრივი კოდექსით უნდა მივიღოდეთ და დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგაც ამ კოდექსის ძალისხმევით ვიცხოვროთ. იმას უნდა ვუნერგავდეთ მოზარდს, რომ სინდისის დიქტატურაა ყველაზე მნიშვნელოვანი რამ გაწონასწორებული საზოგადოებრივი ყოფის შესაქმნელად. ამას უნდა ვაჩვენებდეთ პირველი ნაბიჯების გადადგმისთანავე. თავისუფლება ზღუდავს ადამიანის თავნებობას. თავისუფლება ის მცნებაა, რომელიც ყოველგვარ ბოროტებას ებრძვის. ეს თვითშეზღუდვაცაა.

ნ. ა. — როდესაც გაწონასწორებულ ადამიანზე და საზოგადოებაზე ვლაპარაკობთ, ნიშნავს, რომ აბსოლუტურად ნიველირებულია ქაოსი. ის, რაც ზღუბოდა ჩვენს სინამდვილეში, ადრე თუ გვიან მიგვიყვანდა ქაოტურ მდგომარეობამდე. ჩვენ თუ გვსურს ნამდვილად შევექმნათ სამართლებრივი და დემოკრატიული სახელმწიფო, კანონის უზენაესობაც უნდა ვაღიაროთ. კანონს უნდა ვცეთ პატივი. ისე შევეჩვიეთ კანონის გვერდით ავლას, რომ ჩვეულებრივ მოვლენად ვთვლიდით. გარდა სხვა უბედურებისა, ასე დამახინჯდა ადამიანის ფსიქიკა. არ შეიძლება, მაგრამ შეიძლება! ამანაც გაზარდა პიროვნული ამბიციები, ჩამოყალიბდა გარკვეული წრის ადამიანთა სულიერი კონსტიტუ-

ცია. მათთვის ყველაფერი დასაშვებია, რადგანაც კანონი არ კანონობს. კომუნისტური რეჟიმის პირობებში შეიქმნა კანონის დარღვევის მექანიზმი, რომელიც სრული განუკითხაობის ატმოსფეროს ნერგავდა. ამანაც შეუწყობ ხელი საზოგადოების ურწმუნოებას, სხვათა შორის უმცირესსაც. ამიტომ-

კეთილი საწყისით ბოროტის დაბრუნვას. სწორედ ამ ბრძოლის პროცესით, ამ თვითშეზღუდვით და დაფიქსირებული შეცნობით ყალიბდება ზნეობრივი კოდექსი, რომელიც კარნაზობს ადამიანს მოქმედების საწყისს და თუ არ კარნაზობს, ეს კატასტროფაა. რელიგია ზნეობრივი კოდექსია და ჩვენ სწორედ



სცენა სპექტაკლიდან „კუკარაჩა“

ცა თავისუფლება, უწინარესად, თვითშეზღუდვა. ამ გზით კი ჭეშმარიტად გაწონასწორებული საზოგადოების შექმნა. თავისუფალ სახელმწიფოს პიროვნებები, შინაგანად თავისუფალი პიროვნებები ქმნიან, რომლებიც ზღვარს უდებენ ანარქიას, განუკითხაობას, უკანონობას და ამდენად, უმცირესსაც. ამიტომაც ოჯახმაც, სკოლამაც და საბავშვო თეატრმაც პიროვნებების, შინაგანად თავისუფალი და ზნეობრივი კოდექსის ერთგული პიროვნებების, ჩამოყალიბებას უნდა შეუწყოს ხელი.

შ. გ. — ყოველ ადამიანში არის საწყისი კეთილისა და ბოროტისა. შინაგანი ბრძოლის შედეგად, პიროვნება ახდენს

ეს კოდექსი გვჭირდება ყველაზე მეტად.

ნ. ა. — განათლების, კულტურის, შრომის დეფიციტმა მოარყია არა მარტო ჩვენი ეკონომიკა, არამედ ფსიქიკაც. შრომისა და წიგნისაგან გაუცხოებული ადამიანი, ფაქტია, რომ ვერავითარი ღირებულებით ვერ გაამდიდრებს საზოგადოებას. ესეც პრობლემაა.

შ. გ. — როგორც ყველა სფერო, ჩვენი თეატრიც, განიცდის შრომის დეფიციტს. შრომის მოთხოვნილება უნდა ჰქონდეს ადამიანს, სხვანაირად არ უნდა შეეძლოს ცხოვრება. მას გაცნობიერებული უნდა ჰქონდეს, რომ ენერგიას, რომლითაც ბუნებამ დააჯილ-

დოვა, იმქვეყნად ვერ წაიღებს. იქ არა-  
ვის სჭირდება შენი ენერგია. აქ უნდა  
დახარჯო. ჩვენ არ ვიზარჯებით, ისე  
სხვათა შორის ვშრომობთ ან საერთოდ  
უქმად ვართ. ყველამ რომ გააცნობიე-  
როს: არ შეიძლება ამ ქვეყნად ტყუი-  
ლად მოხვიდე, დატოვო იგი ისეთი,  
როგორც დაგზავდა. ამისათვის უნდა  
ბოლომდე გაიღო ენერგია, ბოლომდე  
დაიხარჯო, უნდა იშრომო. უსაქმურო-  
ბა ქმნის წესისადმი, წესრიგისადმი,  
კანონისადმი უპატივცემულობას. ყოველ  
თავისუფალ საზოგადოებას, როგორც  
წესი, თავისი დიქტატორი ჰყავს. კა-  
ნონია ეს დიქტატორი. კანონს არ შეი-  
ძლება ვინმე გაექცეს. გამონაკლისი აქ  
არ არსებობს. კანონი ის ძალაა, რომე-  
ლიც შენ თავისუფლებას განიჭებს, შენს  
თავისუფლებას იცავს, საზოგადოებას  
იცავს ანარქიისაგან, იცავს თავისუფ-  
ლებას, იცავს თავისუფალ პიროვნებას.

6. ა. — მოსწავლის წიგნებისაგან გა-  
უცხოებამ არა მარტო შრომის კულტი  
გააუფასურა, არამედ განათლებისაც.  
ახალგაზრდობამ ნაკლებად იცის თავი-  
სი მამულის ისტორია. იმპერია ამას  
შეგნებულად აკეთებდა. ამ სვლითაც  
აკარგვინებდა თაობას ეროვნულ მეო-  
ბას. სადღეისოდ დადგა დრო, როდესაც  
თეატრმა, სკოლასთან ერთად, ამ პრობ-  
ლემის გადაჭრაზეც უნდა იზრუნოს. იქ-  
ნებ, თქვენმა თეატრმა შექმნას ერთგვა-  
რი სერია სპექტაკლებისა, სადაც ვი-  
ზუალურად წარმოჩინდება ჩვენი ერის  
ისტორია, ძირითადი ეტაპები მაინც.  
ბერძნული თეატრის ტრადიცია მაქვს  
მხედველობაში. ტეტრალოგიის სისტე-  
მით ძველ ბერძნებს ანტიკურ ხანაშივე  
ჰქონდათ მაყურებელზე ზემოქმედების  
ეფექტური საშუალება.

შ. გ. — იცით, ჩემო ნათელა, ეს სა-  
კითხი უფრო შემოქმედებითი ასპექტით  
არის განსახილველი. შეიძლება ეს  
ხერხიც გამოვიყენოთ. ვუჩვენოთ ამა თუ  
იმ პერიოდის ამსახველი სპექტაკლები.  
ვუჩვენოთ ახალგაზრდებს, რომ საქარ-  
იველოს ჰქონდა ძალზე საინტერესო  
ისტორია, რთული, კატაკლიზმებით აღ-  
სავსე ისტორია. შეიძლება კვლავ სი-

კეთის ბოროტებაზე გამარჯვების სჭი-  
ლით ავსახოთ ეს ისტორია. ვინც არ  
უნდა ყოფილიყო დამპყრობელი, არა-  
ბი, მონღოლი, თათარი თუ რუსი, საქარ-  
იველო მაინც იმარჯვებდა. იმარჯვე-  
ბდა ზნეობრივადაც, რადგანაც თვით და-  
პყრობის ფაქტია ბოროტება. ეს სა-  
ინტერესო ფორმა იქნება, მაგრამ  
ჩვენ იმდენი პრობლემა გვაქვს გადა-  
საწყვეტი, რომ ასეთი გეგმაზომიერი  
სანახაობა იქნებ მომავლისათვის გა-  
დავლო. ბავშვს, უწინარესად, სიკეთის  
გამარჯვების აუცილებლობა უნდა ვა-  
გრძნობინოთ. საბავშვო თეატრში პრო-  
ბლემები თუ არ წყდება, მინიშნება  
მაინც უნდა იყოს როგორაა შესაძლე-  
ბელი ამ საკითხების გადაჭრა. სხვა  
თეატრები პრობლემებს წარმოაჩენენ  
მხოლოდ, მათ ცხოვრება სწყვეტს. დიდ  
თეატრებში დიდაქტიკა ნაკლებია. სცე-  
ნიდან ვერ ეტყვი ზრდასრულ მაყურე-  
ბელს ასე და ამგვარად უნდა მოიქცეო.  
ეს კადნიერებაა. თეატრი ამას ერიდე-  
ბა. საბავშვო თეატრის განსხვავებუ-  
ლი თვისება სწორედ ისაა, რომ აქ პრო-  
ბლემები უნდა გადაიჭრას. ყოველ შემ-  
თხვევაში, მისი გადაწყვეტის გზა უნდა  
იყოს მითითებული. ეს თვისება აერ-  
თიანებს ყველა წარმოდგენას. შეიძლე-  
ბა არ იყოს ერთი ავტორის ნაწარმოე-  
ბების ადაპტაცია, მაგრამ იღუა სიკეთის  
გამარჯვებისა და ბრძოლის გზის ჩვე-  
ნებისა, აუცილებელია. ასე, რომ მა-  
ინც გარკვეულ ჯაჭვთან გვაქვს საქმე,  
ესეც თავისებური ტრილოგია ან ტე-  
ტრალოგიაა, მაგრამ სხვადასხვა ავტო-  
რისა და თემატიკის გამოყენებით. მთა-  
ვარია, რომ პოზიცია იყოს გამოკვე-  
თილი, მთავარია, რომ თავად აზრი და  
მისწრაფება მეორედბოდეს. როცა ვამ-  
ბობ, რომ თეატრს თავისი სახე უნდა  
ჰქონდეს, სწორედ ამ მსოფლმხედველო-  
ბას ვგულისხმობ და არა მხოლოდ ფორ-  
მას, გამომსახველ საშუალებებს. როცა  
ჩვენ ბავშვს აღვზრდით სიკეთის უცი-  
ლობელი გამარჯვების რწმენით, იგი  
ასევე დაიწყებს ცხოვრებას. მას ეცო-  
დინება სიკეთის საბოლოო გამარჯვე-

ბის აუცილებლობა, მისი მოქმედება ცაბედული იქნება.

ნ. ა. — თქვენ უკვე XXI საუკუნის მოქალაქეებს აყალიბებთ, როგორც წყნად აღვნიშნე. მომავალი საუკუნე იქნება ისეთი, როგორ მოქალაქეებსაც აღვზრდით დღეს. ეს თვითშეგნება ძალ-

სულისკვეთების ჩამოყალიბებისათვის უნდა იზრუნოს საზოგადოებამ, ოჯახ-  
მაც, სკოლამაც, უმაღლესმა სასწავლო  
ზელმაც და თეატრმაც.

ნ. ა. — ისიც უნდა ითქვას, რომ თქვენ სწორედ ის რეჟისორი ბრძანდებით, რომელსაც ძალზე გამახვილებუ-



სცენა სპექტაკლიდან „ბენიერი ბილეთი“

ზე საპასუხისმგებლოა და ამ პოზიციით უნდა მოქმედებდეს დასიც.

შ. გ. — კიდევ მინდა გავიმეორო, ამას მხოლოდ თეატრი ვერ დაამკვიდრებს. თეატრი საზოგადოებრივი ყოფის ოაზისი არაა. ასევე უნდა მოქმედებდეს ოჯახი, სკოლა, საერთოდ ყოველი სახელმწიფოებრივი ინსტიტუტი. თორემ ცნობილი ლოზუნგი „ყველაფერი საუკეთესო ბავშვებს“, ისევე ყალბი იქნება, როგორც აქამდე იყო. გულუბრყვილობა იქნება, მხოლოდ თეატრს დავაკისროთ ეს პასუხისმგებლობა და სხვა დანარჩენი დაწესებულებები გავანთავისუფლოთ ამ მოვალეობისაგან. ყველას უნდა გვესმოდეს, რომ მომავალი არაა რაღაც აბსტრაქტული მცნება. ესაა სწორედ ის ბავშვი, რომელიც ახლა იბადება, რომელიც ახლა იდგამს ფეხს, რომელიც დღეს პირველად შემოუჯდება სკოლის მერხს. მისი ჯანსაღი ფსიქიკის არსებობისათვის, მისი ზნობრივი სრულყოფისათვის, მისი პატიოსნებისათვის, მისი პატრიოტული

ლი აქვს ეროვნული თვითშეგრძნება. თქვენი წარმოდგენებია ამის დასტური.

შ. გ. — ქართული თეატრი ეროვნული თვითშეგნების ამადლებისათვის იბრძვის. თუ ამ მცნებით ბავშვის ფსიქიკას საძირკველი არ გაუმაგრე, მივიღებთ საბჭოთა მოქალაქეს. ამიტომაცაა შესაცვლელი ძირფესვიანად ჩვენი ცხოვრება, რომ ბავშვი ჯერ აღვზარდოთ, როგორც თავისი ერის შვილი და ისე შთაბეჭდოთ მას მსოფლიო საზოგადოებრიობის შეგრძნება. სხვაგვარად არაფერი არ გამოგვივა. ჩვენ გვესაჭიროება ქართველი მოზარდი, რომელშიც ქართული სული ტრიალებს, მას უნდა გავუშმაფროთ შეგრძნება იმისა, რომ გარკვეული ტრადიციის გამგრძელებელია.

ნ. ა. — ფსევდოინტერნაციონალიზმის ქადაგებამ, რა ზიანიც მოგვიტანა, ყველასათვის ნათელია. ე. წ. ეთნოკონფლიქტის მიზეზი სწორედ ეს უმეცრეობაა. განა ინტერნაციონალიზმი ნიშნავს სხვისი ეროვნული მეობის გაუფასუ-

რებას ან სხვისი ტერიტორიულ მთლიანობის ხელყოფას? როცა ბავშვი აღიზრდება თავისი მამულის ერთგულ შვილად, იგი სხვის პატრიოტიზმსაც პატივს მიაგებს.

ერთი პრობლემაც მაწვალებს და თქვენი მოსაზრების გაგება მწადია. მიმდინარე პოლიტიკური პროცესები გვაკლდებულეებს პირადი პასუხისმგებლობის ამდლებით ვიმოქმედოთ, რადგანაც ჩვენი ერის მოძავალი პოლიტიკური სტატუსი, ჩვენს არჩევანზეა უკვე დამოკიდებული. ეს დავისაბუთა ახალი პარლამენტის არჩევნებმაც. თქვენი თეატრის მაყურებელი სულ რამდენიმე წლის შემდეგ თავადაც დადგება ურნასთან და მის ხმაზეც იქნება დამოკიდებული საქართველოს მოძავალი. ამ თვალსაზრისით ხომ არ უნდა მოხდეს პოლიტიკური აქტივობის ამდლება უფროსკლასელთა შორის? პირადად ჩემთვის ერნესტ ჰემინგუეის პოზიციაა ახლობელი. როდესაც მწერალს ჰკითხეს, როგორი ხელმწიფე მოგწონთო, მან უპასუხა: „სახელმწიფო ძალაუფლების მინიმუმი“. მაგრამ ეს შორეული იდეალია, რადგანაც დემოკრატიის სხვა საფეხურს გულისხმობს. ჩვენ ამჟამად სხვა სიტუაციის მსხვერ-

პლნი ვართ და იქნებ ახალგაზრდების პოლიტიკურ თვითშეგნებაზეც ვაზრუნოთ, პოლიტიკური ორიენტაციის მომწიფებისათვისაც ვითანაშრომლოთ. სამართლებრივი სახელმწიფოს მშენებელთა შორის ხვალ აღმოჩნდება თქვენი დღევანდელი მაყურებელიც და იქნებ, ამ მხრივაც შევამზადოთ იგი. სამართლებრივი პრინციპების დამცველი ადამიანი, ჭეშმარიტი პატრიოტი, დემოკრატი, არ შეიძლება მსოფლიო ცივილიზაციის სრულყოფილი წევრი არ შეიქმნას. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ სამოცდაათწლიანმა რეპრესიებმა ინტელექტისაგან დასცალა ერი. სახელმწიფოს არ სურდა, არ აინტერესებდა პოლიტიკური მოღვაწის აღზრდა. იმ დიდებული თაობის, დიდებული სპეციალისტების განადგურებით, საერთოდ განვიციდით ჭეშმარიტი, მასშტაბურად მოაზროვნე სპეციალისტების დეფიციტს, თანაც ყოველ დარგში, მათ შორის პოლიტიკურ მოღვაწეებსაც ვგულისხმობ.

შ. გ. — მე მაინც მგონია, რომ ჩვენ ყველაფერი უნდა ვილონოთ პატიოსანი, პატრიოტი მოქალაქეების აღზრდისათვის. ხოლო ბუნებრივი მონაცემები,

სცენა სპექტაკლიდან „ბუნდუორი ბილეთი“





ადამიანური თვისებები და ინტელექტი განაპირობებს მათ სპეციალიზაციას.

ნ. ა. — ისიც საგანგაშოა, რომ ახალგაზრდობის, ბავშვების უმეტესი ნაწილი აგრესიულია. თქვენი მაყურებელიც ძალზე დაბალ კულტურას ამჟღავნებს. საზოგადოებაში ქცევის ნორმებიც მაქვს მხედველობაში. მაყურებელთა დარბაზში დარბიან, ჰყვირიან, სავარძლებს აფუჭებენ...

შ. გ. — აგრესიულობა კატასტროფაა. ხმაძაღლა რომ ლაპარაკობენ, სავარძლებს რომ აფუჭებენ, ეს კიდეც მოსათქმენია. მაგრამ როცა აგრესიულობას ამჟღავნებენ იმ იდეის მიმართ, იმ კეთილი აზრის მიმართ, რომელიც ამა თუ იმ სპექტაკლით მკვიდრდება, ეს საგანგაშო მოვლენაა. ხშირად დავკვირვებივარ, სამხრეთელები უფრო არღვევენ წესრიგს, ვიდრე ჩრდილოეთის მკვიდრნი. საფრანგეთში ყოფნისას მიკვირდა, რომ ფრანგები ქუჩაში მოძრაობის წესებსაც არღვევენ, მძლოლი მოძრაობის საწინააღმდეგო მხარეზეც გადადის, ნავაგსაც ყრიან. ასეთი რამ, მაგალითად, სკანდინავიის ქვეყნებში არ შემხვედრია. ეს, ალბათ, სამხრეთული ტემპერამენტის, ემოციის, ჭარბი ენერგიის შედეგია. ჩვენი ბავშვების აგრესია კი მრავალმა მიზეზმა განაპირობა. უმთავრესი მაინც ის საყოველთაო სიცრუეა, რომელიც გაბატონებული იყო. რამდენი თაობა გაიზარდა ტყუილზე. ერთს ვკადაგებდით და მეორეს ვაკეთებდით. მოზარდი იჯახშიც, სკოლაშიც, ინსტიტუტშიც, ქუჩაშიც, თეატრშიც სიცრუეს ხვდებოდა. ამიტომაც გაჩნდა უნდობლობა, ურწმუნობა, უპატივისცემლობა, რაც აგრესიაში გადაიზარდა. ბავშვს უნდა ჩავუნერგოთ მოყვასის სიყვარული, მოყვასისათვის თავგანწირვის მოთხოვნა. როცა მოისპობა ტოტალური სი-

ცრუე. როცა ბავშვი დაინახავს, რომ სამართლიანობაა მის ირგვლივ, როცა მას სიყვარულისა და ურთიერთპატივისცემის ატმოსფერო აღზრდის, აგრესიულობის აღზევებასაც მოეხსნება საფუძველი. პირველი ნაბიჯებიდანვე ათმცნებას უნდა ვაზიაროთ ბავშვი. ესაა უპირველესი ზნეობრივი კოდექსი. მხოლოდ თეატრი ამას ვერ შესძლებს. ამიტომაც ვამბობ: შესაცვლელია თავად ჩვენი ცხოვრების ფორმა.

ნ. ა. — ამ კეთილშობილური მიხიის აღსრულებისათვის აუცილებელია სცენის ოსტატთა პასუხისმგებლობის, პროფესიონალიზმის, კულტურის ამაღლება. ამასთანავე, კონკურენციას რომ გაუძლოს, მსახიობი ყოველთვის ფორმაში იქნება.

შ. გ. — ამიტომაც ვუბნები პირველსავე ლექციაზე ჩემს სტუდენტებს, მზად ხართ ჭეშმარიტად შესწიროთ თავი სცენას? მზად ხართ, რომ აი ეს გოლგოთა გაიაროთ? წინასწარ ვერავინ ვერ იტყვის, როგორი იქნება შედეგი, მაგრამ იმისი თქმა აუცილებლად მიმაჩნია, რომ ეს არის მართლაც უმძიმესი ეკლიანი სავალი.

ნ. ა. — წარმატებას გისურვებთ ამ სავალ გზაზე თქვენ და მთელს შემოქმედებით კოლექტივს. მადლობას მოგახსენებთ შეხვედრისათვის. დაე, მომავალი ჩვენი შეხვედრა ჭეშმარიტად განთავისუფლებულ საქართველოში მიხლდეს.

შ. გ. — ამინ! მადლობას მოგახსენებთ კეთილი სურვილებისთვის.

# იუმორი თანამედროვე ქართული კინოს ქანრუდ სტრუქტურაში

ნანა დოლიძე

ტყეში ერთმანეთს შეხვდნენ „სიხარული“ და „მწუხარება“. აქ ისინი შეუღლდნენ, რადგან სიბნელეში ერთმანეთი ვერ იცნეს. ამის შედეგად დაიბადა ვაჟი, რომელიც ერთი თვლით იცინოდა ხოლო მეორეთი ტიროდა. სწორედ, ამ მითოლოგიურ ვაჟში ხედავენ იუმორის თავისებურების შესახებ ხალხის წარმოდგენის განსახიერებას.

გავრცელებული აზრის მიხედვით იუმორი მოვლენებისადმი ერთგვარი სიმპათიური დამოკიდებულებით ხასიათდება. ის, თავის ობიექტში აუცილებლად ხედავს იდეალის შესატყვის გარკვეულ მხარეებს. ხშირად ჩვენი ნაკლოვანებები გავრცელებაა ჩვენივე ღირსებისა. სწორედ ამდაგვარი ნაკლოვანებები არის იუმორის სამიზნე. ობიექტი, რომელიც კრიტიკას იმსახურებს, მთლიანობაში მაინც ინარჩუნებს თავის მიმზიდველობას. იუმორის გრძნობა, როგორც ესთეტიკური გრძნობის ერთ-ერთი სახეობა, მაღალმხატვრულ იდეალებს ეყრდნობა. წინააღმდეგ შემთხვევაში იუმორი გადაიზრდება სკეპსისში, ცინიზმში, სკაბრეზში, უხამსობაში, რაც უცხოა ქართული ბუნებისათვის.

ქართველთა ტრადიციული დამოკიდებულება მოვლენებისადმი არც ქართულმა კინომ უგულვებელჰყო. უფრო მეტიც, მან ხაზი გაუსვა და გამოკვეთა ქართული ხასიათის ის თავისებურებები, რომლებიც სხვა ტრადიციულ ხელოვნებებში იჩენდნენ თავს.

ხშირად ამბობენ, რომ კინო სახეებით მოთბობილი ლიტერატურაა. ამ განსხვავებულმა „სახოვანმა“ ლიტერატურამ ქანრუდის განსაკუთრებული ფორ-

მები შექმნა. 60-იანი წლები, რომელიც თანამედროვე ქართული კინოს ათვლის წერტილადაა მიჩნეული, ქანრული, ასევე სტილური ძიებებით გამოირჩეოდა. კინოხელოვნებამ მიმართა ფოლკლორის ტრადიციულ ქანრებს, ჩართო რა თავის ორბიტაში იგავი, როგორც ავტორის მორალურ-ეთიკური, ან მორალურ-ფილოსოფიური მსჯელობის საშუალება. ქანრულმა სინთეზმა კინოენის გართულება გამოიწვია. ფილმი თავისი გამომსახველობითი სისტემით ვერ თავსდება კონკრეტული ქანრის ჩარჩოებში, ქანრის ტიპიური განსაზღვრება მოძველდა და საჭიროებს ინდივიდუალურ განმარტებას.

ერთი თვალის გადავლებით ციკლი მნიშვნელოვანწილად კომედიურ ქანრს ეკუთვნის. მაგრამ თვით ეს ქანრი, გარკვეული სახეცვლილებებით იწვევდა წინ და მკვიდრდებოდა. წმინდა, ყოფითი კომედიები იცვლება შერეული ქანრის კომედიებით და ამ ქანრის ტიპიური განსაზღვრების ჩარჩოში ვერ თავსდება.

ერთგვარ მოვლენად იქცა ქართულ კინოში კინორამატურგ რ. გაბრიადის გამოჩენა. „ყურადღებას იქცევს კინოკომედიის ქანრული ბუნების ახლებური გააზრება — აღნიშნავს ი. კუჭუხიძე. — გაბრიადის სცენარები — ეს არ არის „სუფთა“ კომედიები. სცენარისტმა გააფართოვა ქანრული ჩარჩო და მიაღწია სხვა ქანრული ელემენტების სინთეზს“.<sup>1</sup>

კომიკურის რომელიმე ფორმის არსებობა შესაძლებელია არა მხოლოდ კომედიის ქანრში, არამედ დრამაში.

ეპოსში, იგავში, დეტექტივში და ა. შ. ქვემოთ განხილულია კომიკურის ერთ-ერთი ფორმის — იუმორის არსებობა ისეთ კინემატოგრაფიულ ქანრულ სტრუქტურაში, რომელშიც კომიკური თავისთავად არსებობს არა პრივილეგირებულად, არამედ ერთ-ერთი შემადგენელი ხაწილის სახით.

**„ამ უველაფერი ნათელია, როგორც იგავში“**

„სიცილი, სიბრალული და საშინელება“ ჩვენი წარმოსახვის სამი სიმია.<sup>2</sup> ადამიანის მოთხოვნილება დახარჯოს ემოციური შესაძლებლობები, კინოში დაკავშირებულია ზემოთ აღნიშნული სამი სიმის ადეკვატურ არსებობასთან ისეთ კინემატოგრაფიულ ქანრებში, როგორც არის კომედია, მელოდრამა და ავანტიურათა ფილმები, სწორედ ეს სამი ქანრი გახლდათ პირველწყარო, დღესდღეობით არსებული რთული ქანრული შენაერთების შექმნისათვის.

ო. იოსელიანის შემოქმედებისადმი ყურადღება ბუნებრივია. მისი ფილმების ქანრული სტრუქტურა დღემდე დაუდგენელია, ვინაიდან კონკრეტული ქანრის ფარგლებში მისი ფილმები ვერ თავსდება. პოეტური სტილისტიკა, რომელიც რეჟისორის შემოქმედების თანამგზავრია, ართულებს ქანრული სტრუქტურის განსაზღვრას. ო. იოსელიანის სრულმეტრაჟიანი ფილმების დრამატურგიულ პირველწყაროს „კომედიები“ ერქვა. თავად რეჟისორმა ერთხელ აღნიშნა, რომ მისი ფილმები უფრო „დრამატული კომედიის“ თვისებათა მატარებელია.<sup>3</sup> დრამატულის და კომიკურის ელემენტები, რომლებიც თანაბრად არიან შეფერადებულნი ლირიზმით, ურთიერთშეიღწევიან, თავისუფლად გადადიან ერთიმეორეში, ამასთანავე დრამატული დომინანტა მაინც პრევალირებს.

ფილმის „იყო შაშივი მაგალობელი“ სათაურში ერთგვარი ავტორისეული ირონიული დამოკიდებულებაა მინიშნებული: რომ „ის“ იყო და „მეტე არა-

ფერი“. ეკრანზე ჩნდება ახალგაზრდა ყმაწვილი, რომელსაც არაფერზე არასდროს არ ჰყოფნის დრო. მაგრამ ყველაფერზე განასწრებს მისვლას, ვილაცასთან შერიგებას, ვილაცასთან ქეიფს, ვილაცის გაბრაზებას, დაბადების დღის მილოცვას, გაკეკლუცებას და ყოველგვარ წვრილმანს, რომლითაც თითოეული ჩვენთაგანი ცხოვრობს, მაგრამ ამის უკან არაფერი არ რჩება, თუ არ ჩავთვლით კედელზე მის მიერ მიჭედებულ ლურსმანს, რომელზეც მესაათე ქუდს კიდებს. სწორხაზოვანი ხაზგასმული ერთი ნიშნის მატარებელი ხასიათი დადებითი ან უარყოფითი „ჩვეულებრივი“ ადამიანით შეიცვალა. მაგრამ ეს „ჩვეულებრივი“ ცხოვრებაშია ჩვეულებრივი, ეკრანზე კი უჩვეულო აღმოჩნდა. მას უამრავი ნაკლი აქვს, მაგრამ ჩვენ ნაკლის დასაფარავად უმაღვე მის დადებით თვისებებს ვიშველიებთ. ის სიბრალულსაც იმსახურებს და პატივისცემასაც, ის გამაღიზიანებელიც არის და ამავე დროს, მიმზიდველიც.

ფილმში უამრავი პერსონაჟი ჩნდება. მაგრამ მათი დანიშნულება გიასთან გამართული „ძუნწი“ დიალოგებით ამოიწურება. ამის შემდეგ, ისინი უმაღვე ქრებიან. — „გამარჯობა! — გაგიმარჯოს“ — კომიკური დიალოგებში არ იჩენს თავს, მას ვერც ტიპაჟებში შეამჩნევთ, ვერც გამომსახველობით მხარეში და ვერც მუსიკალურ-ხმოვან რიგში. კომიკური თავად გარემოში არსებობს, იმ გარემოში, რომელშიც გია აღლაძე იმყოფება, ღიმილს იწვევს მისი მოუცლევობა, იმიტომ, რომ შედეგს ვერ ვხედავთ. ღიმილს იწვევს ამ მოუცლევობაში მანდილოსნებთან დამოკიდებულება, რომლებსაც, გარკვეული მიზეზების გასო, ოპერის შენობასთან მიატოვებს. აბანოშიც კი არ კარგავს დროს თავისი, ვითომცდა საქმეების მოსაგვარებლად, სწორედ აქ ითხოვს პატივას დირიჟორისაგან, რომელსაც „სისხლი აქვს გამშრალი“ მისი დაგვიანებებით. ღიმილს იწვევს კედელზე ჩამოწმენდილი პიჯაკით ვითომცდა ნაჩხუბარი ერთი გოგონასთან სტუმრობა (რომელთანაც ალბათ, სხვა ვერასვით ვერ

მოხვდებოდა), გულუბრყვილო პატარა ბავშვივით მაგიდის ქვეშ დამალვა, ვი-  
ლაც ნაცნობის დანახვაზე, რომელიც,  
როგორც ჩანს მასთან არაერთხელ მოს-  
ულა და სახლში ვერ აღმოუჩენია. ყვე-  
ლაფერ ამის შემდეგ ბიბლიოთეკაში  
წიგნებში თავჩარგულ გიას ნაცვლად,  
მანდილოსანთა ჩუმ-ჩუმად შემთვლი-  
ერებელი გია ჩნდება, რომელიც მზად  
არის ოდნავ ხმაურზე იქაურობას გაეც-  
ალოს და ცნობისმოყვარეობა დაიკმა-  
ყოფილოს, ის ყველგან არის, მაგრამ  
არსად არ ჩნება. სანოტო ფურცლებზე,  
რამდენიმე ნოტი დაუწერია და ეს არ-  
ის იმის იმედი, ალბათ ის „რალაც დი-  
დის“ შექმნას აპირებს, მაგრამ ვინ აც-  
ლის, ისევე როგორც „ციხფერი მთე-  
ბის“ თ. ჩირგაძის გმირს — გაუთავე-  
ბელი ბანკეტებისა და კრებების გადა-  
მკიდეს.

სიცილი შესაძლებელია მხოლოდ მა-  
შინ, როდესაც ნაკლოვანებები არ იღე-  
ბენ ისეთ მანკიერ ხასიათს, რომ ზიზღი  
გამოიწვიონ. მაგ: ალლაძის ნაკლოვანე-  
ბები იმდენად უმნიშვნელოა, რომ ჩვენ-  
ში ღიმილს ბადებენ. ამგვარი ნაკლო-  
ვანებები შეიძლება დამახასიათებელი  
იყოს ადამიანისათვის, რომელიც ჩვენ  
ყველას ძალიან გვიყვარს და ვაფასებთ.  
და რომლის მიმართაც სიმპათიით ვართ  
გამსჭვალულნი. დადებითი შეფასების  
საერთო ფონზე, უმნიშვნელო ნაკლმა  
შეიძლება გააძლიეროს სიყვარული და  
სიმპათია. ასეთ ადამიანებს ჩვენ სიამ-  
ოვნებით ვპატიობთ მათ ნაკლს. დამ-  
ცინავი სიცილის ელემენტების ნაცვ-  
ლად, აქ გვაქვს რბილი იუმორი. გ. ალ-  
ლაძეს, ადამიანებთან ურთიერთობისას,  
უმნიშვნელო ნაკლოვანებათა გარეგნუ-  
ლი გამოვლინებების იქით ვამჩნევთ  
დადებით შინაგან არსს. იუმორის ეს  
სახე გარკვეული კეთილშობილების  
ნიშანია. მისი თანხლები კი სითბოს  
გრძნობაა.

### შეუსაბამობა

კომიზმის შექმნის ერთ-ერთი პირო-  
ბაა შეუსაბამობა, როდესაც გმირის  
გარეგნული მონაცემები არ შეესაბამე-  
ბა მის შინაგან მისწრაფებებს.

ნიკო — მთავარი გმირი ო. იოსელია-  
ნის ფილმისა „გიორგობისთვე“ — ახლად  
გაზრდა ყმაწვილია პროფესიონალი  
ლოგი, რომელიც უმაღლესის დამსახურე-  
რებისთანავე თავის მეგობარ ოთართან  
ერთად აპირებს ღვინის ქარხანაში მუ-  
შაობის დაწყებას. ფიზიკურად სუსტი,  
კარიკატურული ტიპაჟის ხასიათის სიმ-  
კვეთრე ჩაცმულობაშიც იკვეთება. „არ-  
ქაულ ხანაში“ შეძენილი შარვალი რა-  
თქმა უნდა წესისამებრ, კოჭებამდე ვერ  
მისწვდება; ვინაიდან ადამიანი ბუნება-  
ში გამეფებული კანონის თანახმად იზრ-  
დება. აქედან გამომდინარე კი, უმაღლე-  
ვხედებით, რომ მას ეკონომიკურად „არ-  
უღბინს“. ნიკო ერთადერთი მამაკაცია  
ოჯახში და ამიტომაც მისი მამა-მარჩე-  
ნალი უნდა გახდეს.

ნიკო მხიარული ღიმილით პასუხობს  
ქარხნის დირექტორს, სამებზე ვსწავ-  
ლობდიო. ბანქოს თამაშიც მიყვარსო,  
სიგარეტსაც ვეწვივო და სასმელსაც  
ვეტანებო. დირექტორი ორტოფულად  
გადახედავს და ხვდება, რომ „ეს მისი  
კაცი არ არის“. რაც შეეხება ოთარს,  
რომელიც საზოგადოების მიერ დაკანო-  
ნებული წესების შემსრულებლის ხორ-  
ცშესხმაა. მის მიმართ დირექტორი სი-  
მპათიით განიმსჭვალება. ოთარი არ  
ეწევა, მაგრამ სანთებელი მისი მუღმი-  
კი თანამგზავრია და დირექტორს  
„პრომეთედ“ გამოეცხადება.

ღვინის ქარხანაში წარმოქმნილი  
კონფლიქტის გადამჭრელად სწორედ  
ნიკო მოგვევლინება, რომელიც თავისი  
შუღრდრეკელი პრინციპულობით, გადაწ-  
ყვებს ქელატინი ჩაასხას კასრში და  
„ღვინო“ დააღვინოს. სწორედ ამის  
შემდეგ „შეეშინდებათ“ ამ გმირის. მე-  
რე, რა რომ სუსტია? მოკლე შარვლით  
დადიოდა და თვალის ჩალურჯებული  
აქვს? მერე რა, რომ ვერაფერ ვერ ამჩნე-  
ვდა და სიტყვას ბანზე უგდებდნენ?  
ძვალსა და რბილში გამჭდარი რწმენა  
სინდისისა და სიკეთის გამარჯვებისა  
ამ ნიღბის ქვეშაც იკვალავს გზას.

ფილმი სტრუქტურული წყობით კი-  
ნო ნოველებს უახლოვდება, თითოეული  
დღის ნოველის შეცვლა შემდეგით.  
ქართული სიმღერებით ხორციელდება.



სიმღერები კი ისეთ კონტექსტშია შერჩეული, რომ ეკრანზე იუმორისტული დამოკიდებულების ხაზგასმას ემსახურება. მაგალითად, „ჰაიდა! როგორ გიხდება მაგ ლოყაზე ხალია“... — სიმღერა გამოყენებულია კვირა დღის ნოველის თხრობისას, სწორედ იმ „აგებდითი“ დღისა („ზოგი ჭირი მარგებელია“), როდესაც ნიკოს თვალს ჩაუღურებენ.

ამგვარი ხერხი, როდესაც კომიზმი იხადება გმირის შინაგანი მისწრაფებისა და გარეგნული მონაცემების შეუსაბამობის ნიშანად, მთავარ კონფლიქტად არის გამოყენებული რეჟისორ ქ. ხოტივარის ფილმში „სერენადა“ (სც. ავტ. რ. გაბრიაძე).

ადამიანური კეთილშობილების, კაცური ღირსების, სულიერი საწყისის გამარჯვების ღრმა რწმენით არის გამსჭვალული ეს ფილმი. მთავარი გმირის (რ. გიორგობიანი — ნიკოს როლის შემსრულებელი ფილმში „გიორგობისთვე“) ფიზიკურ მონაცემებზე იტყვიან — „შუქზე რომ ვახედო, მეორე ნაპირს დაინახავო“. მასაც, ისევე როგორც სანტექნიკის მასალების გამგებელს ავთანდილოვიჩს, ბრგე, მძიმე წონითი კატეგორიის წარმომადგენელს, ერთი და იგივე გოგონას სიყვარული ჩავარდნია გულში. მიუხედავად არაერთგზის გაფრთხილებისა, ერთი-ორი გასილაქებისა, მთავარი, გმირი, რა თქმა უნდა, ისევე და ისევე კაცური თავმოყვარეობის პრინციპებს არ დალატობს. სასაცილოა ბრგე ავთანდილოვიჩის ხელებში „ნაწვიმარზე ამოსული ჭიაყელსავით“ დაკლაკნილი, მოფართხალე გიორგობიანის გმირი. მიწაში ჩაფლულიც კი არ თმობს თავის პოზიციას და ეს „კარიკატურული არსება“ იმარჯვებს, უფრო მეტიც, აშინებს და მოსვენებას არ აძლევს ბრგე ახმახს. ფინალურ ეპიზოდში ფიზიკურად დასახიჩრებული რამაზი და მორალურად სიჭაბამოლეთული ავთანდილოვიჩი ერთმანეთს გადაეხვევიან. ამ ფილმში ფიზიკური მონაცემების შეუსაბამობა შინაგან მისწრაფებებთან ხდება იუმორის სამიზნე.

კინოხელოვნების გარიყრაჟზე ჩაპლინის შემოქმედებამ დაამტკიცა, თუ რა დიდი შემოქმედების მოხდენა შეუძლია მაყურებელზე პანტომიმას, ხერხების ლაკონიურობითა და გამომსახველობითი საშუალებების მრავალფეროვნებით თვით ჩაპლინი ამბობდა, რომ ადამიანის შთაბეჭდილების 87% თვალის აღქმის შედეგია, დანარჩენი კი — სმენისო.

კინემატოგრაფიული პანტომიმა — ეს არის პანტომიმის ნაკლებ პირობითი მიმიკურ-პლასტიკური მეტყველებით გამორჩეული ზომიერი და გააზრებული ხელოვნება. მ. კობახიძის შემოქმედება სწორედ კინემატოგრაფიული პანტომიმისა და მუსიკალური თემების დახვეწილი, ორგანული ურთიერთშერწყმით გამოირჩევა. ეს ორი კომპონენტი კომიკურის შექმნას ემსახურება.

„ქორწილი“, თავისი სიუჟეტით, შეიძლება სადღაც ბანალურადაც გვეჩვენოს. ახალგაზრდა ყმაწვილი შემთხვევით გაიცნობს გოგონას და შეუყვარდება. ოცნებებში წასულს, მასთან საქორწილო რიტუალი წარმოუდგება. ქორწილი მართლაც შედგება, მაგრამ სასიძო ჩვენთვის ცნობილი მეოცნებე ფარმაცევტის ნაცვლად, სულ სხვა ყმაწვილი აღმოჩნდება. ფილმი უსიტყვოა. მაგრამ არა მუნჯი. ზმოვან რიგს მუდმივ ლაიტ-მოტივად მუსიკა ვასდევს. ძირითადად გამოყენებულია ოთხი მუსიკალური მოტივი: ჩაპლინის მელოდია (ფილმიდან „რამპის ჩირაღდნები“), მენდელსონის საქორწილო მარში, ბოშური რომანსი „ეხ, რაზ, ეშჩო, რაზ!“ და მელოდია სიმღერისა „ჩვენ არ გვეშინია რუხი მგელის“. ფილმში ძირითადი იუმორისტული აქცენტი მიმიკისა და მუსიკის შერწყმაზეა გადატანილი. მუსიკალური თემების ცვალებადობა, ეპიზოდების მონტაჟური გადასვლისას ხაზს უსვამს ავტორისეულ დამოკიდებულებას. აქ ყველაფერი მარტივადია. სიყვარულის სცენებს ედება ჩარლის ლირიული ხასიათის მელოდია, „ცერბერი“ დედის გამოჩენას. რომლის

დროსაც ხაზი ესმება ფარმაკეციის „სიმამაცეს“, თან სდევს „რუხ მგელზე“ სიმღერის მელოდია. მისი ხასიათის მეორე თავისებურებაც იჩენს თავს, კერძოდ კი ის, რომ ფარმაკეცი „გამოუსწორებელი“ მეოცნებეა, ეპიზოდს რომანსის მელოდია ედება და ამითვე მთავრდება.

ფილმში „ქოლგა“ კობახიძე კვლავ კინემატოგრაფიული პანტომიმისა და მუსიკის ქომაგი რჩება. ხაზგასმულია პლასტიკა. „მეტაფორებითა და პოეტური სიმბოლიკით აფერადებული ლექსი ახალგაზრდა, წმინდა სიყვარულის ბედნიერებაზე“.<sup>4</sup> ქოლგა, რომელიც თავისი ნება-სურვილით დაფრინავს და რომლის ხელში ჩაგდებასაც ცდილობს ახალგაზრდა ქალ-ვაჟი, ბედნიერების სიმბოლოს წარმოადგენს, ფილმში რამოდენიმე მუსიკალური თემა იჭრება. მათ შორის ჩაიკოვსკის „გედის ტბა“, მაგრამ მთავარ თემად უ. ოფენბახის ოპერეტის („ორფეოსი ჯოჯოხეთში“ — ფინალი) მელოდია იქცა. ქალ-ვაჟი გამუდმებულად დარბის, დასდევს თავის „ბედნიერებას“. ეს სირბილი, ჩვეულებრივი ყოფითი სირბილი არ არის. ის ზოგჯერ საცეკვაო ნომრის შესრულებას ემსგავსება და ცეკვა „კანკანის“ ერთ-ერთი დეტალის იმიტაციას წარმოადგენს. „ყოველივე ნაჩვენებია მიმზიდველად, იუმორით, ალეგორიულად, სწორედ, რომ კადრებით ლექსის წერის მანერით“.<sup>5</sup>

ფილმ „მუსიკოსებში“ ისევე, როგორც „ქოლგაში“, აქცენტი კვლავ მუსიკაზე და პლასტიკაზე კეთდება. ამას ემატება ფილმის გამომსახველობითი გრაფიკულობა; გარდა ამისა, მუსიკა და პირისპირების გზით წარმოაჩენს გმირის თვისებას. თუ „ქორწილში“ მელოდიის ხასიათი შეესაბამებოდა გმირის ხასიათის თავისებურებას, აქ საპირისპიროსთან გვაქვს საქმე.

ესა თუ ის მუსიკალური, პოპულარული ნომერი ასოციაციურად დაკავშირებულია ამა თუ იმ მოვლენასთან, განწყობასთან, ხასიათის გარკვეულ ნიშან-თვისებასთან. ბიზეს ოპერის „კარმენის“ მელოდიის დაწყებისას. მა-

ყურებელი ემზადება უშიშარი ტორედორის გამოჩენისათვის. ტორედორის ნაცვლად სცენაზე ჩნდება შეწყალებული ყმაწვილი; მომთვინიერებელი ჩვეულებრივი ძროხისა და მისიკ კი ეშინია. ამგვარად მოლოდინი გაცრუვდა. კომიზმი ხაზგასმულია ფილმის გრაფიკულობითაც. თეთრ ფონზე მორბენალი ორი შავი ლაქა კარიკატურებს ემსგავსება — აღნიშნულ ხერხს კი კადრების მონაცვლეობის დაჩქარებული ტემპი ამძაფრებს.

## „ყოფიდან — ეპრანზე, ეპრანიდან — ყოფაში“

ს. ჩხაიძე ფილმში „თუში მეცხვარე“ დოკუმენტური სტილის დამცველია. თუშ მეცხვარეთა ცხოვრების აღწერით, ავტორი ცდილობს საპირისპიროც დაგვანახოს. მათი მკაცრი მორალურ-ზნეობრივი კოდექსის გვერდით თანაარსებობის პრინციპით, გმირთა ესთეტიკური ბუნებიდან გამომდინარე ჩნდება ლირიზმი, რომანტიკული განწყობა. „მშრალი“ პროზა ქართული პოეტური ხასიათისათვის არაორგანულია.

„გზაზე მკვდარი ტოროლა ნახეს — რა თუში მეცხვარესავით მომკვდარაო“ ამ ხალხური თქმულებით იწყება ფილმი და სწორედ ასეთი სიკვდილის ეშინიათ თუშ მეცხვარეებს, როდესაც ნავთსაყუდელი მთებია, დამტირებელი კი ნაღნობი თოვლი. ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ მთას მიჩაპვეულ მწყემსებს, რომლებისთვისაც უცხო არ არის სიცოცხლესთან განშორების რეალური საფრთხე. სად ეცლებათ იუმორისთვისო? — მაგრამ „ქართველ კაცს გაჰირვებაში იუმორი გადაარჩენსო“ — ჩვენთვის ქართველების მოგონილი კი არაა, დაკვირვების შედეგად მიღებული გადაწყვეტილებაა, მთის მკაცრმა პირობებმა დააჩილდოვა ალბათ, ეს ხალხი საოცარი სიტყვამაზვილობით.

ერთ-ერთი მეცხვარე მოტყუებით არაყს წაართმევს თანასოფელს. რომელიც მძლოლად მუშაობს, გამართლების მიზნით კი მეცხვარეებს აუხსნის.

რომ კეთილი საქმე უყო. ვინაიდან მთვრალი კაცი საქესთან არ დაიჯდომება. ამაზე კი ერთ-ერთმა მეცხვარემ უბასუხა: „კეთილი საქმისა რა მოგახსენო, მაგრამ ყოველდღე შენი კეთილების ხსენებაში იქნებაო“.

იუმორისტული გამონათქვამები მთელი ფილმის დიალოგებს შეადგენს, კომიზმი მომდინარეობს იმ ყოფიდან, რომელშიც ამ გამონათქვამებს უწყვეთ არსებობა აგრეთვე იმ პირველადი მნიშვნელობის დაკარგვიდან, რომელიც შინაარსობრივად დევს ამა თუ იმ ფრაზაში. ცალკეულად აღებული ეს გამონათქვამები გონებამახვილობის ნიშანსაც კი არ ატარებენ, მაგრამ ის კონტექსტი, რომელშიც ესა თუ ის ფრაზა გამოიყენება, ქართულ ენაში უცხო ენის შემოჭრით კომიზმის გაჩენას გვამცნობს, რომელსაც თუშური დიალექტი ამძაფრებს. სხვადასხვა კუთხურ დიალექტზე წარმოთქმული შინაარსობრივად ერთი და იგივე ფრაზა განსხვავებულ ელფერს იძენს. ეს ელფერი ორგანულია, ზოგისთვის კი არა. ამიტომაც, იმ იუმორისტულ, მახვილსიტყვიერ გამონათქვამებს, რომლის წარმოთქმის ინტონაცია მთქმელის ხასიათს შეესაბამება, პირობითად ყოფითი მახვილსიტყვიერებით აღვნიშნოთ. ხოლო ეს კომპონენტი (სიტყვიერი მასალა) ფილმის დოკუმენტურ სტილისტიკას თავისი ყოფითი ხასიათის გამო (როდესაც „სიტყვა“ ავტორისეული გამომგონებლური ბუნების გარეშე არის გამოყენებული) ესადაგება და უფრო მეტიც, ხელს უწყობს ერთიანობის შენარჩუნებას.

„თუშ მეცხვარეში“ გამოყენებული მახვილსიტყვიერების ნიმუშები, ავტორის მიერ „მოგონილი“ კი არა, არამედ თავისი წარმომავლობით „დოკუმენტური“, ყოფითია. ამგვარად, იუმორი თავისი წარმოსახვის ხერხებს ყოველდღიურობიდან იღებს, შესაძლებელია უკუპროცესიც, როდესაც ავტორისეული იუმორისტული „გამონათქვამი“ ყოფაში ვრცელდება. კინო იქნება ეს, თუ ლიტერატურული, ან თეატრალური ნაწარმოები, რომელშიც არის ზუსტი

და მახვილი აფორიზმები, გავლენას ახდენენ და უფრო მეტიც, იჭრებიან/ყოველდღიურ ყოფა-ცხოვრებაში. მახვილსიტყვიერება კი, ზოგადად, ცდილობს გამოთქმისას, ისეთივე ინტონაციები შეუნარჩუნონ, როგორც მაგალითად, კინოფილმისთვის იყო შერჩეული. რა თქმა უნდა, გონივრულად და ზუსტად მოძებნილი სიტყვა-აფორიზმები კომიზმის გაძლიერებას ემსახურება, მაგრამ ეს საშუალება რეჟისორმა და დრამატურგმა თვითმიზნად არ უნდა გაიხადოს, ვინაიდან კინემატოგრაფის შესაძლებლობები გაცილებით მდიდარია, ვიდრე ლიტერატურისა ან თუნდაც ხელოვნების სხვა დარგებისა. ყოფითი მახვილსიტყვიერების გამოყენება არაკომედიურ ენარულ სტრუქტურებში სავსებით დასაშვებია. თუ ის ამავე დროს არ არღვევს ფილმის სტილისტურ ერთიანობას და დაცულია ზომიერება, მაგრამ, თუ საქმე კომედიის ენარს ეხება, სადაც გადაჭარბებები შესაძლებელია, მახვილსიტყვიერობამ არც აქ უნდა გაშალოს თავისუფლად ფრთები, ის არ უნდა გახდეს იუმორის გამოხატვის ერთადერთი საშუალება, ვინაიდან ფრთების მოკეცვისას, ეკრანზე სიცარიელე დაისადგურებს.

„თუ საუკეთესო ქართულ ფილმებში — აღნიშნავს ი. კუჭუხიძე — იუმორი ძირითადად ფალოსოფიური ხასიათისაა, მაშინ განსაკუთრებით გულსატყენი ხდება აღნიშნული სიცილის ფორმის ინერტული განვითარება და ისეთი მაგალითების მომრავლება. რომლებიც შთაბეჭდილებას ქმნიან, თითქოს მათ ავტორებს სათანადო სიღრმით ჰქონდეთ გააზრებული ის ქეშმარიტება, რომ ნამდვილი კომედია იბადება სინამდვილისადმი უსერიოზულესი დამოკიდებულების შედეგად. ბოლო წლების არაერთი კინოკომედიის დასახელება შეიძლება, სადაც იუმორმა შეიძინა არასასურველი სიმსუბუქე და ყოფითი კინოკომედია უდავოდ ახალი თვისების შექმნას ითხოვს. ითხოვს ახალ ხარისხში აყვანასა და ქეშმარიტ განვითარებას“.

„დრამატული გამოსახვის ორი ძირითადი ტიპი არსებობს — აღნიშნავს ვ. პროპი — ფანტასტიკური და რეალისტური“. შერწყმა მხატვრულია მაშინ, როდესაც იგი დასაწყისშივე გვამცნობს ამის შესახებ, არა მხატვრული იქნება საპირისპირო დამოკიდებულება. არ შეიძლება ნაწარმოებში, რომელიც დაწერილია რეალისტურად (და ამგვარადაც აღიქმება) უცებ ჩაწებდეს ფანტასტიკური (და გაუზრებელი დაზუსტებანი), რომელიც არღვევს სტილს, ვინაიდან ისინი თავისთავად წარმოადგენენ შეუსაბამობას, რის გამოც კომიზმი ირღვევა ხელოვნურობით და წინასწარ განზრახულობით“.7 ერთ-ერთ ხშირად შემხვედრ შეცდომათა შორის გვხვდება არცოდნა კომიკური საზღვრების გადაჭარბებისა, არცერთ ესთეტიკას ანდა პოეტიკას არ შეუძლია განსაზღვროს, თუ რა პირობებში, რა მასშტაბებით არის დასაშვები გადაჭარბება. ეს ინტუიციისა და ნიჭის გამგებლობაშია. ფანტასტიკურ ნაწარმოებებში გადაჭარბება შესაძლებელია გრანდიოზულ მასშტაბებში და მაშინ ის იღებს გროტესკის ხასიათს. ამაზე არის დაფუძნებული რაბლეს კომიზმი. მაგრამ როდესაც ჩვენ გვაქვს რეალისტური სტილი, კომიზმი იბადება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ თხრობის საგანი გადაჭარბებულია, მაგრამ პოტენციურად შესაძლებელია.

ფილმში „მონანიება“ ფანტასტიკურისა და რეალისტურის ერთდროული გამოყენება წარმმართველია აბულაძის სტილისტიკისათვის. თუმცა, მისა რეალიზმიც ერთგვარი პირობითობის მატარებელია.

„სასაცილო რომ არ იყოს, სატირა-ლი იქნებოდეთ“ — ამ ფრაზის რეალურ ხორცშესხმას ვპოულობთ დოქსოპულოს სახეში. გაკვირვებული ბეცი თვალებით შესცქერის დოქსოპულო ბარათელის ტილოებს. „— ნეტა ეხლა ამათ თავში ჩამახედა“ — ამბობს ვარლამი და მით უფრო ხაზი ესმება მისი ქვეშევრდომის „ნიჭსა“ და „გაქანებას“. დოქსოპულოს ტიპაჟური მონაცემები

მისი შინაგანი მონაცემების თანხვედრია. სიცილი იწყება მაშინ, როდესაც გარეგნული ნაკლი აღიქმება როგორც სიგნალი შინაგანი არასრულყოფილებებისა ან სიცარიელისა. სწორედ აქ იბადება კომიზმი და მას არავიძის სერიოზული, ცინიზმით საევე განმარტება-დაზუსტებანი ამძაფრებს.

ტრაგიკული ისტორიის თხრობა შესაძლოა სხვადასხვა ხერხებით განხორციელდეს, ეს რეჟისორის ინდივიდულობაზეა დამოკიდებული. თ. აბულაძე „მონანიებაში“ არაერთხელ მიმართავს კომიკურ ეფექტებს, რომელთაც შეუთავსებელი აღმოჩნდა ფილმის იდეური მიმართულება და გამომსახველობითი მხარე. თუკი რამე ეწინააღმდეგება კომიკურს, ეს არის არაკომიკური ანუ სერიოზული. მაგალითებად შეიძლება შემდეგი ეპიზოდების დასახელება: ერიკახე ცერეცოს გამოცხადება არავიძის პანაშვიდზე; მიცვალებულის პატიმრობაში აყვანის სცენა; კომიკურის საზღვრები ირღვევა სიზმრის ეპიზოდში; ვარლამის მიერ მზის დაბნელების სცენაში; აღსარების სცენა სარდაფში; სადაც ქრისტეს სიმბოლო ეშმაკის იარაღად იქცევა. სასამართლოს ეპიზოდით იცვლება, ვარლამის (ეშმაკის) მოციქულად კი აბელი გვევლინება თევზის ჩონჩხით ხელში. მხატვართან სტუმრობისას ვარლამი თავისი ნიჭისა და ერთდროული დემონსტრირებას ახდენს, ფინალში ბულგაკოვის ვოლანდად გადაიქცევა და ფანჯრიდან გადახტება.

კომიკურის გამოყენება ფილმში არაერთხელ იწყებს სტილის რღვევას. მორებთან ეპიზოდის ტრაგიკული განწყობა იცვლება საქორწილო მარშით. რომელსაც ნანგრევებში ჩადგმულ თეთრ როიალზე თემიდა ასრულებს. განწყობათა ამგვარი ცვალებადობა ერთგვარი ძალადობაა ფსიქიკაზე. მორების ეპიზოდთან შედარებით, თემიდას ეპიზოდი, თავისი ხასიათით ალბათ უფრო ტრაგიკული უნდა ყოფილიყო, ვიდრე პირობით-გროტესკული. საქორწილო მარში აგრეთვე კომიზმი, რომელიც არსებობს მიხეილის მონოლოგში აბსურდული იდეის თაობაზე,



ართუ ამძაფრებს, არამედ აქრობს წინა ეპიზოდში შექმნილ განწყობას. ანალოგიური ხასიათის „წაფენები“ არაერთხელ მეორდება ფილმში. განსაკუთრებით სასამართლო დარბაზიდან „გასვლისა“ და „დაბრუნების“ ეპიზოდებში.

კინომცოდნე რ. იურენევი მართალია ალბათ, როდესაც თვლის, რომ წარუმატებლობის ერთ-ერთი მიზეზი „იმ კანონზომიერებისა, იმ წესებისა, ხერხებისა და საშუალებების დავიწყებაა, რომელთა მეოხებითაც კომიკური ხელოვნების ოსტატები თავიანთ მაყურებელს აიძულებენ იცინონ“.<sup>8</sup> ბოქლომ ჩამოკიდებული გვამი, რომელიც უნდა წარმოადგენდეს შედგეს მის მიერვე ჩადენილი ბოროტებისა, კომიკური ეფექტების მსხვერპლი ხდება ამგვარი ვითომცდა „შურისძიებაც“ კი (მაგ. მიცვალებულის პატიმრობაში აყვანის სცენა). ბუნებრივია. კეშმარიტად ტრაგიკულ ისტორიას უბრალო თეატრალურ ფარსად გადააქცევს.

### „ლიმილიდან — ხარხარამდე“

(ხაბლუანის „ბედურების გადაფრენა“)

გუჯასა და ტრიფონას თავგადასავალი ზამთარგადატანილი ბედურების გადაფრენას ემსგავსება. მათ ბევრი საერთო აქვთ. ერთი სოციალური ფენა, ერთი მიზანი—გაეცალონ აქაურობას, უარყონ მათ მიერვე დამკვიდრებული „მე“ და მიიმალონ. არც ერთი მათგანი არ არის მებრძოლი და ამაზე არც პრეტენზიას აცხადებენ. გუჯა თავისი სახელის დაძახებაზე აღარ ეპასუხება, ტრიფონა კი ებოში გამოწყობილი თხავს არარსებულს, მისთვის საოცნებო ყოფას გამოჩენილი მომღერლის ნიღბის ქვეშ.

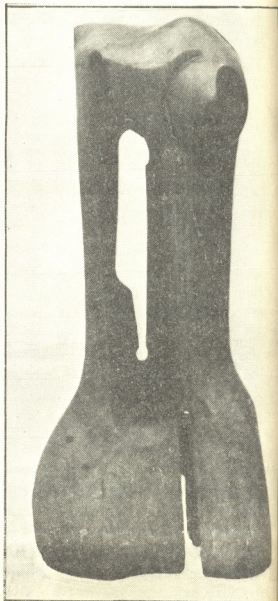
ოუმორის სამიზნე ხდება ერთი შეხედვით მცირე ინტრიგა, რომელსაც რეჟისორი გვთავაზობს. ტრიფონას საოცნებო თავგადასავლით გატაცებული მგზავრების მზერა მხარზე პირსახოც-გადაგდებულ ნახევრად შიშველ მგზავრზე ჩერდება, რომელიც ერთ-ერთ

მათგანს მიმართავს: „—ასე არ შეიძლება?“ და გაივლის. გაოგნებული მგზავრი კითხულობს „—რა არ შეიძლება?“ და საერთოდ ვინ არის ეს „შიშველი უცხო კაცი“. მათ შორის კი მეზობელი მგზავრები საოცარ გარეგნულ მსგავსებას შენიშნავენ. „შიშველი უცხო კაცი“ ბრუნდება და კვლავ უმეორებს მგზავრს, რომ „ასე არ შეიძლება!“. მეზობლები დანამდვილებით ხედავენ უკვე მსგავსებას ამ ორ მგზავრს შორის. მაყურებელს ფიქრად გაუელვებს, რომ ეს შეიძლება მისი შეილია და ახლა მორალს უკითხავს, რომ „ასე არ შეიძლება!“ და სხვა ამდაგვარი. ერთი სიტყვით, ავტორი ერთი წუთით არ აცდენს მაყურებელს და არ აძლევს თავისუფალ დროს, იგი ცდილობს მოათავსოს ისინი იმავე გარემოში, რომელშიც მისი გმირები არსებობენ. ამაში გარემოს რეალისტური ფაქტურის შექმნაც უწყობს ხელს.

ვაგონის სარკმელთან. ქვედა თაროზე, მაგიდასთან ორი გმირი გახევებულნი შესცქერის ერთმანეთს. ამ ორ სახეს პირობითად შეიძლება ნიღბები ვუწოდოთ, ვინაიდან რამდენიმე წუთში მათი არსი სრულად გამოვა ავანსცენაზე. მანამდე რეჟისორი მათი გარეგნობით გვაძლევს სიცილის საშუალებას. „რაც მეტად კოლორიტულია ფორმა, მით უფრო ძლიერია მის მიერ გამოწვეული კომიზმი“ — აღნიშნავს მ. ბახტინი.<sup>9</sup> ზედა თაროდან გოგონა ფეხებს ჩამოუშვებს და სურათების გადასაცემად ტრიფონასკენ გადაიხრება. ერთ-ერთი „გაიყ“ (მს. შ. ამირანაშვილი) „მადიანად“ უკბენს გოგონას ფეხზე. კომიზმი ძლიერია, კოლორიტული სახეებით გამოწვეული ლიმილი კულმინაციას აღწევს და ხარხარში გადაიზრდება. ავტორი რამოდენიმე წამით იძლევა ამის საშუალებას და უმალ გონს მოიყვანს მაყურებელს. ჯერ აძლევს დაცივნის საშუალებას და შემდგომ სჯის ამისთვის. ამგვარად, ადამიანის ფიზიკური ნაკლი არ შეიძლება ყოველთვის განიხილებოდეს, როგორც შინაგანი არასრულფასოვნების გამო-



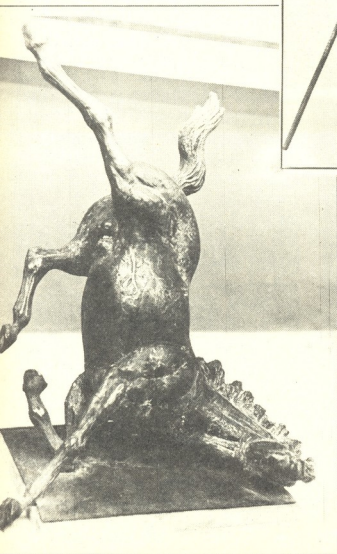
მ. ბერძენიშვილი. რუსთაველი



ბ. ნაროუშვილი. ტორსი

ბ. ჭავჭავაძე

ცხენი



ა. შონიძე ჩერია საბედარზე



ხატულება. ერთი ნიღბის ქვეშ სნეულება იფარებოდა. მეორე ნიღბი კი თვითგადარჩენის ინსტინქტს. კეთილშობილებას ფარავდა.

მატარებელში მომხდარი ჩხუბის გამო გუჯა სამაგიეროს გადახდას განიზრახავს. მოხუცულ ტრამალებს გზა ჰყოფს. სწორედ ამ გზაზე ხვდებიან ერთმანეთს გუჯა და ტრიფონა. დაუნდობელი მუშტი-კრივი ნეაპოლიტანური სიმღერის ფონზე მიმდინარეობს. „შენი შალიაპინის სისხლი გაშრა!“ — ეუბნება გუჯა და მადიანად ჩაწიხლავს ნახნავში ისედაც ცემისაგან განადგურებულ ტრიფონას. დასისხლიანებული უბრუნდება თავის პატარა მეგობარ ბელურას და უცებ მიწაში ჩაფლულ ტრიფონას სახეების, ათასგვარ პოზეზში გადაღებული სურათების მხილველი ხდება. ბარგს ფეხს გაჰკრავს და „შალიაპინის მემკვიდრის“ ნაცვლად ჩვეულებრივ „მალიარს“ აღმოაჩენს.

რეჟისორი მატარებელზე აკეთებს აქცენტს, რომლიდანაც არგენტინელი ტანგოს მელოდია იღვრება, მაშინ როდესაც გუჯასა და ტრიფონას სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა გაუმართავთ, მონტაჟური რიტმი აქაც მელოდიურია და რეჟისორი ფინალამდე ამ რიტმს არ კარგავს. შემდეგ კი ეკრანს მანქანის საბარგულზე მყოფი გუჯასა და ტრიფონას ხარხარი მოიცავს: ვადამდები, სიცოცხლით სავსე ხარხარი. ისინი გაეჭინენ ძველებურ ყოფას, რას მოიმოქმედებენ მომავალში, არავინ უწყის. მაგრამ ფინალურ კადრში გუჯასა და ტრიფონას განწყობა ოპტიმისტურია.

ამგვარად, რეჟისორის მიერ მოძებნილი რეალისტური ფაქტურა მონტაჟური რიტმი, მუსიკალურ-ხმოვანი რიგი ოსტატურად შერჩეული ტიპაჟები ერთიან სტილს ქმნის. იუმორი ლირიკული განწყობიდან ტრაგიკომიკურში გადადის და ყოველივე ეს სიცოცხლით სავსე „საკარნავალო“ კომიკურის სახეს იღებს. ამგვარი ხასიათის იუმორით წარმოქმნილი კომიზმი — ჩვეული ღიმილიდან ხარხარში გადაიზარდა.

(გ. ჩოხელის „ადამიანთა სწავლება“)

გროტესკულ გარემოში მოთავსებული ჩოხელები ომს უცხადებენ მთის სოფლებს. მიზეზი: შეთე ჩოხელს უარი უთხრეს ქალის მითხოვებაზე. ჩოხელების პატივმოყვარეობა შეილახა და იწყება ომი. აბსურდული ომის მსვლელობისას მაყურებლის თვალწინ იშლება გავერანებულ-გაპარტახებული, მიტოვებული სოფლები. სადაც ან საერთოდ არავინ სულდგმულობს, ან სულთმობრძავი უქანასკნელ სიტყვას იბარებს, ან კი სამიოდე მოხუც დედაკაცს თუ წააწყდებით. სწორედ ამ სოფლებში აღიშვრება ჩოხელების გამარჯვების მანიშნებელი აღმები. დამქანცველი ომის დასასრულს ჩოხელები საჩძლოს სოფელს მიაღებებიან. იქ კი ცხედარს მოასვენებენ, — „სიყვარულს ვასაფლავებთო“ — ამბობენ სოფელელები. ჩოხელები იმედგაცრუებულები უბრუნდებიან საკუთარ კერას.

ფორმისეული ელემენტებით გატაცება დღესდღეობით პრესტიჟულად მიაჩნიათ რეჟისორებს. ფორმად გროტესკი იქნა არჩეული, რომლისთვისაც დამახასიათებელია თავისუფალი ფანტაზია, სიმბოლიზმი, სკაბრეზული გამონათქვამები, ნიღბები და ა. შ.

მ. ბახტინის აზრით „შეშლილის“ მოტივი დამახასიათებელია ყოველი გროტესკისათვის იმიტომ, რომ ის საშუალებას იძლევა სამყაროს შევხედოთ ეუმღვრეველი „ნორმალური“, ანუ საზოგადოდ მიღებული წარმოდგენებითა და შეფასებებით“.<sup>13</sup> შეშლილობის სინდრომით დაავადებულა ჩოხელების მთელი სოფელი.

გოქი გალილეი ფილმის ერთობ კოლორიტული გმირია. ხმალომარჯვებული დასდევს თავის დაუძინებელ მტერს, ქათმის სახით მოვლინებულს. წყრომის მიზეზი კი ის არის, რომ ქათმები მასთან ჰამენ, კვერცხებს კი მეზობლად დებენ. ასე იწყება ფილმი და არის ერთგვარი იმედი იმისა, რომ დასაწყისში კოდირებული სტილი არ დაიკარგება.

გალილეი ხომ საშუალებას მოგვცემდა-  
ბახტინის სიტყვებით რომ ვთქვათ,  
„ნორმალური თვლით“ შეგვეხედა  
სამყაროსათვის. მაგრამ, რამდენიმე  
წუთში იმედი ცრუდგება — „გალილეი-  
ზმი“ საერთო სენი ყოფილა.

თანასოფლელები გალილეის ბოძს  
მიაჯკვავენ. სოფელში შემოდის ახალი  
პერსონაჟი — დარდების შემგროვებე-  
ლი (მს. გ. პეტრიაშვილი), რომელსაც  
ერთობ ჰუმანური მისია აუღია თავის  
თავზე — ხალხის ჰირ-ვარამი, წუხილი,  
ზურგზე მოკიდებულ ერთ პატარა ფუ-  
თაში მოუთავსებია. მაყურებელი ვერ  
ხედავს ამ გმირში მისთვის განწირულ  
ადამიანს, რომელიც მზად არის ღმერთს  
შეწყალება სთხოვოს.

ა. ბაზენი თავის ცნობილ სტატიაში  
„უან გაბენი და მისი ბედი“ აღნიშნავს,  
რომ „მისი ყოველი გმირის ცხოვრება  
თითქმის ყველა ფილმში ტრაგიკულად  
მთავრდება... საკმე იმაშია, რომ ამ  
ფილმებში გაბენი ბევრ სიუჟეტს კი არ  
თამაშობს, არამედ მხოლოდ ერთს. მხო-  
ლოდ საკუთარ ამბავს, რომელიც შეიძ-  
ლება მხოლოდ ცუდად დამთავრდეს.  
ისევე როგორც ოიდიპოსის და ფედ-  
რას ამბავი. გაბენი თანამედროვე კი-  
ნოს ტრაგიკული გმირია და ყოველი  
ახალი ფილმით, კინემატოგრაფი კვლავ  
ქოქავს მისი ბედის ჯოჯოხეთის მანქა-  
ნას... კინოში, ბედი კი არ იღებს ამა თუ  
იმ სახეს, არამედ სახე ქმნის ბედს. გა-  
ბენის სახე ძველებური დარჩა და ამი-  
ტომაც, არც მყარად დამკვიდრებული  
მითოლოგია მოუშლია“.

დარდთა შემგროვებელი გალილეის  
ეკითხება დარდების თაობაზე. — „მე  
ის მაღარდებს. — პასუხობს გალილეი,  
— რომ აღეკსანდრე მაკედონელი აღარ  
არის, ნაპოლეონი მოკვდა, მე კი დაბ-  
მული ვარო“. შემგროვებელი ამ დარდ-  
საც ჩაინიშნავს თავის დავთარში და  
ვხვდებით, რომ ის არაფრით არ გან-  
სხვავდება გალილეისაგან. არადა, ეს  
გმირი იმედი უნდა ყოფილიყო. ერთი  
სიტყვით, მაყურებელი იმედგაქარ-  
წყლებული გაუდგება გზას ფილმის  
გმირებთან ერთად. გზად ავტორი ცდი-  
ლობს გვაცინოს სკაბრუხული გამონათ-

ქვამებით, „გალილეების“ „მოქნილ-  
ბით“, კასრით, რომელსაც „გაუბახტი“  
აწერია, მხვერაგების ხმელეთზე ცურვ-  
ვით და მრავალი სხვა ამდაგვარით.

ბარად ჩამოსული ჩოხელები, სადაც  
ცივილიზაციის ნიშანს სკოლა წარმო-  
დგენს, „უკანალების სვლით“ შეღწევას  
გაიხდიან „ლაშქრობის ტაქტიკად და  
სტრატეგიად“.

გროტესკისათვის დამახასიათებელი  
სიმბოლიზმი პირდაპირი ფილოსო-  
ფიური მორალიზებით იცვლება.  
ლაშქრის ფილოსოფოსი დაპყრო-  
ბილ სოფლებში სიკვდილ-სიცოცხლის  
არსის თაობაზე გამოკითხვებს აწარმო-  
ებს. ერთმნიშვნელოვანი განმარტება-  
ნი, რომელსაც ისინი სიკვდილ-სიცოც-  
ხლეს, ღმერთს, მიაწერენ, ცხადია, ავ-  
ტორისეული პოზიციის გამოხატულე-  
ბაა. ყოფის რაობაზე ჩასაფიქრებლად  
სუბიექტური დიდაქტიკის გზა არაეფექ-  
ტური აღმოჩნდა. ფინალურ ეპიზოდში  
სიყვარულის გარდაცვალების სცენა ამ  
აბსურდული ნოველის ობიექტური და-  
სასრულია. ავტორი თითქოს არ კმაყო-  
ფილდება შედეგით და კვლავ თავისი  
ძირითადი იდეის მტკიცებას მოჰყვება,  
როდესაც გადაცმული მეცხვარე ღმერ-  
თის სახით მოველინება დარდის შემ-  
გროვებელს.

როგორც ვხედავთ, იუმორი გამო-  
ყენებულ იქნა მისი ბუნების საწინააღ-  
მდეგოდ. მას დაეკარგა ტრადიციული  
ფუნქცია განახლებისა, იმედისა და ოპ-  
ტიმიზმისა. შედეგად კი ავტორისეული  
დამოკიდებულება და პოზიცია წინააღ-  
მდეგობაში აღმოჩნდა მის გადმოსაცე-  
მად გამოყენებულ ფორმასთან.

იუმორისტული დამოკიდებულება  
ობიექტისადმი გულისხმობს ერთგვარ  
ლმობიერებას, შემწყნარებლობას. გარ-  
კვეულ შემთხვევაში გმირებისადმი ამ-  
გვარი მიდგომა განსაზღვრავს მის სიახ-  
ლოვეს ლირიზმთან. მაგალითად, ფილმ-  
ში „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, „სე-  
რენადა“, „ქვევრი“, „ქორწილი“ შეიმ-  
ჩნევა ამგვარი განწყობა, რომლის მუდ-  
მივი თანამგზავრები ხდებიან ტრაგი-  
კომიკური და მელოდრამატული ინტო-

ნაციები. კინომცოდნე კ. წერეთელი აღნიშნავს, რომ რბილი უბოროტო იუმორი, რომელიც, ამასთანავე, აზრის სერიოზულობასა და ზუსტ სოციალურ დახასიათებას იძენს, განასხვავებს დღეს ქართულ კინოკომედიებს. უმთავრესად განპირობებულს დ. კლდიაშვილის ინტონაციით.<sup>11</sup> ამგვარად, სიცილის ფორმულაც გართულდა. თანასწორუფლებობის საწყისებზე გამოდიან კომიკური და დრამატული ქარაგმები და სიმბოლოები. ამასთანავე, ყოველდღიური ცხოვრების წარმოჩენა ხდება მის სასაცილო, ტრაგიკულ გამოვლინებებში.

ჩვენს ღირსებად შეიძლება ჩაითვალოს ის დამოკიდებულება მოვლენებისადმი, რომელსაც ქართული ხასიათი იჩენს თბილი, მსუბუქი იუმორით. თვითირონიის გრძნობა შეიძლება პატარა ერის კომპლექსს წარმოადგენს. მაგრამ ეს თვისება, ვგონებ, ერის მორალურ სიჭანსაღზე უფრო მეტყველებს.

„ვისაც რა სტივია, იმაზე ყვირის“. თუ როგორ „ყვირის“ — ეს შემოქმედის ნიჭზე და უნარზე მიგვიითივებს. ქართული კინოს საუკეთესო ნიმუშებში იუმორი ძირითადად ფილოსოფიური ხასიათისაა. რთულად მოიძებნება ისეთი ქართული ფილმი, რომლის ქანრულ სტრუქტურაშიც იუმორი არ იყოს ჩართული, რამაც ერთგვარად განაპირობა კიდევ ქართული კინოს ლირიკულ-პოეტური განწყობა.

80-იანი წლები სოციალურ-პოლიტიკური, ეკონომიკური ცვლილებების ფართო სპექტრს მოიცავს. რამაც გავლენა კინემატოგრაფზეც მოახდინა. შეიცვალა დამოკიდებულება მოვლენებისადმი და აჰან, ბუნებრივია, შეცვალა იუმორის ტრადიციული ხასიათი, ქართული კინოს კაცთმოყვარე, ტრაგიკომიკური, მელოდრამული ინტონაციები რიგ შემთხვევებში შეიცვალა ერთგვარი სიმკაცრით, ზოგჯერ დაუნდობლობით, ხოლო იუმორი გადაიზარდა კომიკური გადაჭარბების სხვადასხვა ფორმებში, გახშირდა კომიკური ეფექტების გამოყენების ცდები. ამგვარი შედეგი, არაორგანულია იმდენად, რამდენადც შორს დგას ქართული ეროვნული ხასია-

თის საზოგადოდ გავრცელებულ ნიშნებისაგან, ეკრანზე მოზღვანებულმა პირობითობამ გააბუნდოვანა სატიკული, წინ წამოსწია გამომსახველობითი ეფექტებით თამაში.

ისტორიული ჩარხის ბრუნვამ სხვადასხვა ერებს თვითგადარჩენის მიზნით გარკვეული დამცველი მექანიზმი შეამუშავებინა. ერთ-ერთი მექანიზმი ჩვენთვის „სატირალზე“ სიცილით გამარჯვებაცაა. თუ 60-იანელთა შემოქმედებამ აღნიშნული ხერხი ქართული კინოს თვითმყოფადი ბუნების დამკვიდრებისათვის გამოიყენა და რაოდენობრივი თვალსაზრისით მეტი ნიმუშებიც შემოგვთავაზა, 80-იანელები სწორხაზოვანმა მორალიზებამ და ფორმისეულმა ძიებებმა გაიტაცა. მიუხედავად ამისა მოვლენებისადმი ტრადიციული დამოკიდებულება რიგ ფილმებში კვლავ იჩენს თავს. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ 60-იან—70-იან წლებთან შედარებით მათი რიცხვი საგრძნობლად მცირეა.

#### შენიშვნები:

<sup>1</sup> ამერიკაეკსისის რესპის თანამედროვე კინოსთვის ყანრულ-სტილური ძიებანი. „სახიკინო“ 1928 წ. გვ. 30.

<sup>2</sup> პუშკინი — თხზულებათა კრებული ათ ტომად, VII ტ. გვ. 213.

<sup>3</sup> ტ. თვალჭრელიძე — „კინემატოგრაფიული ძიებანი“ ხელოვნება, 1986 წ. გვ. 49.

<sup>4</sup> გ. ბარამიძე — „სცენისა და ეკრანის პოეზია“, ხელოვნება 1976 წ. გვ. 11.

<sup>5</sup> იქვე  
<sup>6</sup> „საბჭოთა კინო 60“, საბჭოთა საქართველო 1980 წ. გვ. 179.

<sup>7</sup> ვ. ი. პროპი „კინოზმისა და სიცილის პრობლემები“ ისტესტო, 1976 წ. გვ. 67 (რუს).

<sup>8</sup> რ. იერენევი „სასაცილო ეკრანზე“, ხელოვნება, 1964 წ. გვ. 29.

<sup>9</sup> მ. მ. ბახტინი — „ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება“. „ხულოეესტევენაია ლიტერატურა“, 1965 წ. გვ. 146 (რუს.)

<sup>10</sup> იქვე.

<sup>11</sup> იხ. კრებული. ამერიკაეკსისის რესპუბლიკის თანამედროვე კინემატოგრაფის ყანრულ-სტილისტიკური ძიებანი (რუს.) 1982 წ. გვ. 37.

# სამშობლო, მხოლოდ სამშობლო...

ნადია შალუბაშვილი

ხელთა მაქვს ქართველთა ეროვნული კომიტეტის მიერ გამოცემული (1919 წ.) ალექსანდრე სუმბათაშვილი-იუფინის წიგნი „რკინისებურ მარწუხებში“.

პირდაპირ გაცემული ვარ, როგორ შესძლო შორეულ ჩრდილოეთში მცხოვრებმა ქართველმა საქართველოს ისტორიის, ეკონომიკის, სოციალურ ურთიერთობათა, ქართული ხელოვნების ასე ღრმა შესწავლა, როგორ ზედმიწევნით და კარგად სცოდნია 1917-1919 წ.წ. საქართველოს პოლიტიკური მდგომარეობა, როგორ წინასწარმეტყველურ ანალიზს უკეთებდა მის მომავალს. იმის იმედით იყო სავსე, რომ საქართველო მაინც მიაღწევდა ეროვნულ დამოუკიდებლობას, გათავისუფლებას რუსეთის რკინისებური მარწუხებიდან და ერთ საუკუნეზე მეტი დროის მანძილზე თავგამოდებით იბრძოდა ამისათვის...

ყურადსაღებია ის გარემოება, რომ ა. სუმბათაშვილის ამ წიგნის გამოცემა ქართველმა საზოგადო მოღვაწეებმა პეტერბურგში, უმძიმეს პირობებში შესძლეს. როგორც ჩანს, ამ აქტს ისინი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ, რადგან იმხანად არჩევანის წინაშე მყოფი ერი თავის მომავალს ეძიებდა. არც ის უნდა იყოს შემთხვევითი, რომ „წინასიტყვაობის მაგივრად“ ეკუთვნის თვალსაჩინო საზოგადო მოღვაწეს —

აკაკი ჩხენკელს (1874-1959), ცნობილ ქართველ პოლიტიკურ მოღვაწეს, იურისტს, პუბლიცისტს, ქართველი მენშევიკების ერთ-ერთ ლიდერს, „მესამე დასის“ წევრს. იგი ა. სუმბათაშვილის მეგობარი იყო.

მან ბევრი რამ გააკეთა ა. სუმბათაშვილის წიგნის გამოსაცემად, რადგან სჯეროდა მისი ქართველობისა, სჯეროდა, რომ სუმბათაშვილი ყოველმხრივ უჭერდა მხარს „ქართულ ეროვნულ აღორძინებას“. ა. ჩხენკელი თავის წინასიტყვაობაში ხაზს უსვამს, რომ წიგნის ავტორმა „ბავშვობიდან შეითვისა ქართული მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების ყველა ამონაწერი, შორეული ჩრდილოეთიდან ყურადღებით უკვირდებოდა მშობლიური მხარის ცხოვრებას, საქართველოს არსებობისათვის გამირული ბრძოლის დიად გამოძახილს, ქართველი ხალხის კოლექტიური ფსიქიკის ყოველ მოძრაობას [...] ეზლა კი, როდესაც საქართველო გათავისუფლდა, მან, რუსეთის გულწრფელმა მეგობარმა, რუსეთში პირველმა წარმოთქვა სიტყვა საქართველოს სიმართლის, მისი დამოუკიდებლობის უფლების შესახებ“.

ა. ჩხენკელის აზრით ა. სუმბათაშვილის დამსახურება იმაშია, რომ მან თავის „მონახაზში“ გადმოგვცა „ის ფსიქოლოგიური, უფლებრივი და ისტორი-

ული საფუძვლები“, რომელიც ევროპის სამშვიდობო კონფერენციაზე უნდა გამხდარიყო საქართველოს დამოუკიდებლობის დაცვის ქვაკუთხედი, გვიჩვენა ქართველი ხალხის სახე, მისი ისტორიული ბედი, მისცა საშუალება მათ, ვინც არ იცნობდა ამ ქვეყნის ტრაგიკულ სვე-ბედს, სწრაფად, ადვილად გასცნობოდნენ იმ გარემოცვას, იმ სიტუაციებს, რომლებშიც საქართველო იმყოფებოდა.

„დაბოლოს, — წერს ა. ჩხენკელი, — ავტორი ცდილობს განჭვრიტოს და გააქარწყლოს ის ბრალდებები და გაურკვევლობანი, რომლებიც შეიძლება წარმოიშვას „საქართველოს დამოუკიდებლობის საკითხის გარჩევისას“...

თვით ა. სუმბათაშვილს წიგნის ხელნაწერთან ერთად გამოძეგმლობისთვის გამოუგზავნია წერილი, რომელშიც თავისი წიგნის ძირითად ამოცანას შემდეგში ხედავდა — „საუკეთესო ჯილდოდ მივიღებ თუ ეს წიგნაკი თუნდაც ოდნავ მაინც შემსუბუქებას მოუტანს ჩემს მშობლიურ მიწა-წყალს“...

წიგნი შედგება ექვსი თავისაგან. იწყებს რა თხრობას საქართველოს შესახებ, ა. სუმბათაშვილი წერს — „თუ თვალს გადავაკვლებთ საქართველოს ბედს მისი ლეგენდარული და დოკუმენტური ისტორიის მანძილზე. დაგვეუფლება მძიმე და იმავე დროს სიამაყის გრძნობა.

წერილის მოცულობა გვაიძულებს ოდნავი პუნქტირით გამოვსახოთ ის გზა, რომელიც საქართველომ განვლო ორი ათასი წლის მანძილზე, მაგრამ ეს პუნქტირი მთლიანად სისხლის ფერია და მიგვანიშნებს საუკუნეების მანძილზე რა ფასად დაუჯდა მას მცირეოდენი მშვიდობიანი წლები“.

ალ. სუმბათაშვილი ხაზს უსვამს საქართველოს რუსეთისათვის ტრაგიკულ „სადარაჯო სამსახურს“, როდესაც მაკმაღიანური სამყაროთი გარშემორტყმული, იგი ქრისტიანობის ფორპოსტს წარმოადგენდა.

წიგნის პირველი თავი ისტორიული ექსკურსია, მასში ძირითადად წარმო-

სახულია საქართველოს მდგომარეობა რუსეთთან შეერთების შემდეგ, სომეხ ხალხთან ურთიერთობები XIX საუკუნეში, ევროპული კულტურის გავრცელება საქართველოში, ხაზი აქვს გასმული იმას, რომ „ჩვენი სტუდენტები და ემიგრანტები სამშობლოში დაბრუნებისას, მათი რუსი ამხანაგების მსგავსად „ხალხში არ მიდიოდნენ“, რადგან საქართველოში ურთიერთობანი „პრივილეგირებულ“ და „არა პრივილეგირებულ“ კლასებს შორის სხვაგვარად, ბუნებრივ კავშირზე იყო აგებული, ბელადებსა და ხალხის შვილებს შორის შექმნილი იყო ის მჭიდრო კავშირი, რომელიც ვერ წაშალეს ვერც სპარსელებისა და ვერც თურქების მონათმფლობელურმა ნორმებმა. ჩვენს ხალხსა და მმართველებს შორის არ არსებობდა ის უძირო უფსკრული, რომელიც ჰაპანწყვეტის დღეებში გამოვლინდა რუსულ. განსაკუთრებით ველიკორუსულ ინტელიგენციასა და ხალხს შორის“.

„საქართველოს წარსულ ცხოვრებაში, — წერს სუმბათაშვილი, — მის კანონებში და წარსულში დადგენილ უფლებებში არ არსებობდა ბატონყმობის ზუსტი ფორმები და ფორმულები. დაე, უფლებებიც, თავისუფლებაც, პიროვნებაც დათრგუნვილი ყოფილიყო ხან თემურ ლენგის, ხან ხოსროს, ხან სელიმის, ხან ღუნდუკოვ-კორსაკოვის, ხან სამხრეთისა და აღმოსავლეთის ბანდების, ჩრდილოელ მოხელეთა მიერ, მაგრამ კაცობრიობის ურყევი წმიდათა წმიდა ცოცხალი წარმოსახვები გზას იკაფავდნენ სქელსა და მოღუშულ ღრუბლებს შორის, მუდმივ და მრავალგვარად ასაზრდოებდნენ საქართველოს ყველა ცხოვრებისეულ საფუძვლებს [...] არბილებდნენ წოდებრივ, რელიგიურ, ქონებრივ და საოჯახო ნორმებს“.

ა. სუმბათაშვილი დამაჯერებლად გვიჩვენებს რა დიდ იმედებს ამყარებდა რუსეთზე ქართველი ხალხი მასთან შეერთების პირველ წლებში, მაგრამ როდესაც თავი მოტყუებულად და შეურაცხყოფილად სცნო, მაშინ როდესაც მის



მიწა-წყალზე ყველა ეროვნებისა და ყველა რწმენის ადამიანები თავისუფლად და ლაღად ცხოვრობდნენ, ხოლო მას ყოველგვარ უფლებას ართმევდნენ, ხმა აღიმალა რუსთა მბრძანებლობის, მათი მთავრობის წინააღმდეგ, დაუკავშირდა რუსეთის ოპოზიციას.

XIX საუკუნის 70-იანი წლებისათვის ა. სუმბათაშვილი გამოჰყოფს სამ მთავარ ეტაპს, რომლებსაც განსაკუთრებული შედეგები მოჰყვა. აღნიშნავს დადებით მომენტებსაც, მაგრამ, ამასთან ხაზგასმით ამბობს, რომ „ტუზემცების“ უცილობელ მოთხოვნებსა და ინტერესებს ისეთი ადამიანები წყვეტდნენ, რომლებიც „ბედნიერებისა და ხარისხების მოსატაცებლად“ მოევიდნენ საქართველოს, არაფრით არ იყვნენ მასთან დაკავშირებულნი, შეიძლება ითქვას, „განგებ წაალეკინეს საქართველოს თითქმის სამი მეოთხედი რუსეთის ბიუროკრატიის ნაყარ-ნუყარს“...

საქართველოს სულიერ ბრძოლაში, „თავისი გონიერების განძის“ გადარჩენისათვის, ა. სუმბათაშვილი დიდ აღ-

გილს უთმობს ქართულ ლიტერატურას, ხელოვნებას: „საქართველოს გონებრივ-მა და ლიტერატურულმა მოძრაობამ... წერს იგი, — გასული საუკუნის 80-იან წლებში ჩვენს დრომდე, განსაკუთრებული ძალით განამტკიცა ეროვნული თვითშეგნება, წინ წამოსწია პირველხარისხოვანი ლიტერატურული, მხატვრული და არტისტული ძალები, შექმნა ეკავლენიანი, სერიოზული პუბლიცისტიკა, დიდად განვითარდა ენა, რომელიც არ მოსწყვეტია ხალხურ სიტყვიერებას. მან გადაამუშავა მისი გამოძახატველობა და გამოძახველობა, წინ წამოსწია პირველხარისხოვანი მნიშვნელობის, უშიშარი, რწმენით სავსე საზოგადო მოღვაწენი [...] თავისი ქვეყნისადმი, მის კულტურულ ღირებულებებისადმი სიყვარულით გაერთიანებულ ადამიანთა პლეადა, რომელსაც შეეძლო დაეცვა საკუთარი ეკლესია, ხელოვნება, მრეწველობა, მეურნეობა, მრავალფეროვანი ცხოვრების ყველა დარგი“.

ა. სუმბათაშვილის წიგნში მნიშვნე-

მარცხნიდან: ზ. ფალიაშვილი, ლ. სობინოვი, თ. წერეთელი, დოლიძე, ა. სუმბათაშვილი-ოუენი. (ერთ-ერთი უკანასკნელი ფოტო)



ლოვანი ადგილი ეთმობა XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოს ეკონომიკის განვითარების ანალიზს, როგორც ქართველი გლეხობის, ისე ქართველი თავადაზნაურების გალატაკებას, რუს სასამართლო მოხელეთა უვიცობასა და უსამართლობას. იგი გვიჩვენებს ქართველთა მდგომარეობას გლეხთა განთავისუფლების შემდგომ შექმნილ პირობებში, ხაზს უსვამს იმას, რომ გლეხებს გადაეცათ „მიკროსკოპული ნაკვეთები“, გვიმტკიცებს, რომ რეფორმების ეკონომიური შედეგები ერთნაირად დამღუპველი იყო ქართველი ხალხის ყველა წოდებისათვის, — „კეთილმყოფელი რეფორმა გადაიქცა იმ სოლად, რომელიც ჩაასვეს ეროვნულ ურთიერთობებს“. წიგნში ნაჩვენებია სამხედრო ბეგარის სიმძიმე, ცენზურის თვითნებობა, როცა „ამიერკავკასიის საცენზურო კომიტეტს უფლება ჰქონდა გაუუქმებინა მისივე უშუალო უფროსის, პეტერბურგის საერთო სამხედრო ბეჭდვითი სიტყვის მთავარი სამმართველოს გადაწყვეტილება. ეს იმგვარ სამოხელეო „ავტონომიამდე“ იყო დაყვანილი, რომლის დროსაც თავისუფლება შჩედრინის გამოთქმით, „არც კი კნაოდა თბილისში“.

წიგნში „რეკინისებურ მარწუხებში“ მოცემულია საქართველოს ეკონომიური ძარცვა რუსეთის მიერ, დევნა, გარუსების პოლიტიკა, ასიმილაციის დაწერგვა; „იმიხატვის რომ ქართველ ხალხს თავისუფლად ამოესუნთქა, საჭირო იყო მეტროპოლიის ცხოვრების პირობების შეცვლა, ანდა საქართველოსთვის დამოუკიდებლად არსებობის საშუალება“, — დაასკვნის ავტორი.

ა. სუმბათაშვილს საკმაოდ ფართოდ აქვს გაშუქებული საქართველოში სოციალური მოძრაობის განვითარება, მისი ფორმები, განსხვავება რუსეთის სოციალისტური მოძრაობისაგან, იგი სვამს კითხვას: — „რამ გააღატაკა საქართველო?“ და თვითვე პასუხობს — „ქართულმა ხასიათმა, რუსეთის მმართველობამ და სომხურმა კაპიტალმა“; და

ამის შემდგომ ცალ-ცალკე აანალიზებს სამივე ფაქტორს.

ძალზე საინტერესოა ა. სუმბათაშვილის მიერ ქართული ხასიათის ახსნა. „ქართული ხასიათი ქვეყნის ისტორიის გავლენით ჩამოყალიბდა — ქართველი მუდამ ომობდა, ყველა წოდება ერთად იბრძოდა. გადაჭარბებული არ იქნება იმის თქმა, რომ ომის დროს ყველა ქართველი მამაკაცი შეიარაღებული იყო. მუდმივი ომების შედეგად ქართველებში გამოძუშავდა ფულისა და სხვა ნივთიერი ღირებულებისადმი თავისებური დამოკიდებულება, წუთიერი ცხოვრების გრძნობა. ქართველების ხასიათში დავინახავთ სიცოცხლის განწირვისადმი უეჭვო სწრაფვას, ყოველ შემთხვევაში ამა თუ იმ ეროვნული ღირებულებისადმი თავის შეწირვის გრძნობას.

ისტორიულად გამოძუშავებული მეომრის, რაინდის თვისებები ა. სუმბათაშვილს განსაკუთრებით აღნიშნული აქვს 1914 წლის ომის და რევოლუციის პირველი წლის პერიოდში.

როგორც დოკუმენტებიდან და თვით ა. სუმბათაშვილის ნაწერიდან ჩანს, იგი ამ ომის პერიოდში განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენდა ქართველ სამხედრო პირთა მიმართ. ცნობილია, რომ მან და სხვა ქართველებმა მოსკოვში დაჭრილი ქართველი ოფიცრებისა და ჯარისკაცებისათვის ჰოსპიტალი გახსნეს. მოსკოვსა და პეტერბურგში იგი ხვდებოდა ფრონტიდან ჩამოსულ ქართველებს, მათგან იცოდა თუ რა ხდებოდა იქ, რა პლენი ქართველი შეიწირა ამ ომში — იცოდა ქართველ სამხედრო პირთა რაოდენობა, მაშინ როდესაც ყველა ფრონტზე იმყოფებოდა 8-დან 12 მილიონამდე მებრძოლი, ე. ი. საერთო მოსახლეობის მაქსიმუმი, 70%, რაც რუსეთის ერთ მეთოთხმეტე პროცენტს შეადგენდა. 2.250.000 ქართველიდან, ქალებისა და ბავშვების ჩათვლით, სამხედრო პირთა რაოდენობა მთელი მოსახლეობის 1/7 იყო ე. ი. 14%.

უნებლიედ ჩნდება პარალელი მეორე მსოფლიო ომთან, რომელშიც ქართვე-

ლები სხვა ერებთან შედარებით პროპორციული თანაფარდობით, ორჯერ მეტი იბრძოდა. 1914 წლის ომში რუსეთის 12 მილიონიანი არმიიდან საქართველომ ფრონტზე გაგზავნა 320.000 კაცი, რომელთაგანაც შინ არ დაბრუნდა ნახევარზე მეტი, ხოლო იმ მეომრების რაოდენობიდან, რაც მას კანონით უნდა გაეგზავნა ფრონტზე, რეალურად ყველა დაიღუპა.

„ამიერკავკასიაში მე გავატარე 1916 წლის ზაფხულის ნაწილი, — წერს ა. სუმბათაშვილი, — ე. ი. ომის მეორე წლის ბოლო. ქართველი ჯარისკაცი, რომელიც დაჯილდოებული იყო ჯარისკაცის წმ. გიორგის ჯვრით, გაუთანაბრდა იმას, ვისაც ჯვარი არა ჰქონდა“.

ავტორი 1914 წლისა და სამოქალაქო ომების დრმა ანალიზს გვაძლევს, გვიჩვენებს მრავალმილიონიანი არმიის დაშლის ფსიქოლოგიურ სურათებს და ამ ომში ქართველ მეომართა განსაკუთრებულ, განსხვავებულ მოქმედებას, რომელიც მისი აზრით, ქართველების ისტორიულად ჩამოყალიბებულ გენეზშია ჩამარხული.

ა. სუმბათაშვილი სვამს კითხვას, რატომ იდგნენ შეურყევლად ერთი მუჟა ქართველები, მაშინ, როცა რუსეთის არმიამ ფრონტი მიატოვა.

ამის მიზეზს წიგნის ავტორი ეროვნული ტრადიციებით ხსნის. ეჭვს გარეშეა, რომ აქ მოქმედებდა ქვეცნობიერი ხალხური ინსტიქტი — „სჯობს არ იბრძოლო, მაგრამ თუ ბრძოლა გაჩაღდა, მოვალეობა და ღირსება შიითხოვს სრული გამარჯვებით, ან სრული დაღუპვით დამთავრდეს იგი“.

ჩვენს მიერ მოყვანილი ციტატები კიდევ ერთხელ ნათლად გვიჩვენებს ა. სუმბათაშვილის სწრაფვას, ღრმად ჩასწვდეს თავისი ხალხის ფსიქოლოგიას, ამოხსნას საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული მისი ვაჟკაცური ხასიათი. სუმბათაშვილი მსახიობი, მწერალი იყო და ხასიათის წვდომა, მისი მამოძრავებელი იმპულსების ამოხსნა, წმინდა პროფესიული თვალსაზრისითაც გასაგებია.

ა. სუმბათაშვილმა ძალიან დიდწვლილი შეიტანა რუსეთის კულტურაში, უყვარდა რუსეთი, საუკეთესო გობრებიც ჰყავდა, მაგრამ არსად, არც ერთ სტრიქონში იგი არ ღალატობს ობიექტურობას. კულტურული კავშირები? დიახ. რუსული კულტურის, ხელოვნების მიღწევები? დიახ. მაგრამ სუმბათაშვილი არ ივიწყებს იმ საშინელ მდგომარეობასაც, რომელშიც რუსეთის მმართველობა, ბიუროკრატია აყენებდა ქართველ ხალხს, არ ივიწყებს იმასაც თუ რით უპასუხეს მათ ქართველების რაინდულ ერთგულებას.

წიგნში მოტანილია რუს პუბლიცისტთა საყვედურები ქართველთა მიმართ სეპარატიზმში, განდგომაში, სამხედრო პირობებში ღალატში. „ზუსტად 1/2 საუკუნეა, — წერს ა. სუმბათაშვილი, — რაც საქართველოს სეპარატიზმის შესახებ გუგუნებს ყველა რუსული ზარი და ომის შემდგომ, როცა ქართველები საჭირო აღარ იქნებიან, ისინი ვერ გაექცევიან მკაცრ ბრალდებას, თითქოს ისინი მაშინაც კი ჯანყდებოდნენ, როდესაც რუსეთი თავისი ცხოვრების საშინ შოლში იმყოფებოდა. ხოლო როგორია მმართველი ძალების ბრალდებები, საქართველომ საკუთარი ზურგით განიცადა. დადგა დრო და რასპუტინის კრეატურები, საქართველოში სეპარატიზმის ამომძიკველი მოხელეები გამოგზავნეს, რომლებიც თვლიდნენ, რომ ქართველები ვერ გააცოცხლებენ ერობას და საკუთარი მიწის თავისუფლებას ისევე ვეღარ იხილავენ, როგორც საკუთარ ყურებს“.

დღესაც თანამედროვედ უღერს სუმბათაშვილის ტკივილით სავსე სტრიქონები იმის შესახებ, რომ საქართველოს ჭირ-ვარამი, მისი დამსახურება რუსეთში არავის აინტერესებდა, „ძველი დამსახურება, ერთგულება, ყოველივე დაივიწყეს“. მომხდარი ამბები აღარ აღწევდა რუსეთის ლიბერალური პრესის ყურამდე (...) და ზშირად სხვადასხვაგვარი ფაქტორების გავლენით განგებ იყვნენ იგნორირებულნი. აქ თავისი როლი ითამაშა შექმნილი მდგომარეობის შესახებ

არსებულმა ინფორმაციამ, რომელსაც იმდროინდელი რუსული პრესა ავრცელებდა. საბოლოოდ ავტორს იმ დასკვნამდე მიყვავართ, რომ საქართველოს მხოლოდ დამოუკიდებლობა, ეროვნული თავისუფლება, ჭეშმარიტი დემოკრატია გადაარჩენს.

ა. სუმბათაშვილს სჯერა თავისი ხალხის, მისი ნიჭისა და სიბრძნის, იგი ოპტიმისტურ ნოტაზე ამთავრებს წიგნს, ხაზს უსვამს იმას, რომ თვით ყველაზე კოლონიალურმა სახელმწიფომ, ინგლისმა სრული თავისუფლება მისცა საკუთარი ევროპული კულტურის მატარებელ კოლონიებს“. იგი „ყველაზე უფრო დამპყრობლურ აქტს“ უწოდებს 1801 წლის მანიფესტს და წერს: „ძალით შემოერთება ხიწვის მსგავს პროცესს იწვევს — დაჩირქებას, ტკივილს, ხანდახან ხიწვი თავისუფლად ამოდის სხეულიდან, ხანდისხან კი მას საკუთარი ნებით ლითონის ინსტრუმენტებით კვეთენ. ყოველგვარი უცნაური, მრავალნაირი ზერხით ისტორია ახორციელებს ამ კანონს. ხუთი წლის წინათ რომელი გაბედული ფანტაზიორი პოლიტიკოსი წარმოიდგენდა იმას, რომ 1919 წელს შეიქმნებოდა ერთიანი, თავისუფალი პოლონეთი?

ყველა ჩვენი მოსაზრება დევს ტრადიციული კონსტიტუციებისა და კანონების სიბრტყეში და ბევრმა ისინი დიდი ხანია არქივს ჩააბარა, ან მზად აქვს ჩასაბარებლად. ყოველ შემთხვევაში, ეს მოსაზრება დამაჯერებელი არაა ახალი ფორმების მიმდევარი დაჯგუფებებისათვის, რომლებიც ემყარებიან კლასობრივ და არა ეროვნულ საწყისებს. სრულიად არ ვეზებით რა ამ ფორმებს, ან ადამიანის პიროვნებისადმი დამოკიდებულების თანამედროვე განხორციელების მათუფლ საშუალებებს, როგორც იმ მასალას, რომლითაც ახალი შენობა შეიძლება აშენდეს, ან თანამედროვე ძალთა თანაფარდობას, გვერდს ვუვლით საკითხს, რამდენად მალე მოხდება ამ მისწრაფებათა მსოფლიო რეალიზაცია; ჩვენ მხოლოდ ვადიარებთ, რომ ის ადამიანები, რომლებიც კარგად გრძნობენ ძველი მონობის უღელს არ შეიძ-

ლება ძალად შეიყვანო ახალ სამყაროში, რადგანაც მათ კარგად ესმით, რომ ისინი შედიან ხალხების შრომით მშობაში ისე, რომ წართმეული აქვთ საკუთარი სახე, მათ მიათრევენ იძულებით, მძიმე ჯაჭვით, როგორც რომში შეპყავდათ გამარჯვებულის ტრიუმფალურ ეტლს უკან ჯაჭვით გამობმული დაუმორჩილებელი ხალხები. რუსეთთან ერთად საქართველო შინაგანი მონობის წინააღმდეგ იმიტომ კი არ იბრძოდა, რომ რუსეთს სადავეებით შეეყვანა თავისუფლების სამეფოში. თუ მოისურვა თვითონ, იგი საკუთარი ნებით შევა, ეს მისი უფლებაა, რომლის მოპოვება ისე ძვირად დაუჯდა და ამიტომაც მას არავითარ შემთხვევაში არ დათმობს.

რა ძალამაც არ უნდა გაიმარჯვოს მოახლოებულ მსოფლიოს ბედისათვის გადამწყვეტ კონგრესზე\*, როგორადაც არ უნდა გააშუქონ ეროვნული უფლების საკითხი, საქართველოს უფლება აქვს დაიცვას თავისი სრული დამოუკიდებლობა.

როგორ გამოიყენებს იგი მას, როგორი დამოკიდებულება ექნება მთელ დანარჩენ სამყაროსთან, როგორ მოერევა იმ გარემოებას, როდესაც ირგვლივ ძველებურად აზიაა, რომ თვით მასშიაც ბევრია აზია, თავის სახისათვის რა შინაარსს შეიტანს სოციალურ ურთიერთობებში — ყოველივე ეს მისი პირადი საქმეა, საკუთარი ბედის მიმართ სახელმწიფოებრივი უფლება [...] ვიცი ყველაზე მეტად დამაჯერებელი სიტყვები, ყველაზე დასაბუთებული რწმუნებანი, ყველაზე ობიექტური, ყოველმხრივი, თეორიაში ყოველად მიუღებელი ან აბსოლუტური სიმართლის უმაღლესი და სადავო პრინციპები არ წყვეტენ საერთაშორისო კოლიზიებს და კომბინაციებს, მაგრამ ვფიქრობ, რომ კონგრესი ვალდებულია გამოიმუშაოს ისეთი საერთო ნორმები, რომლებიც სისხლითა და უსამართლობით გატანჯულ კაცობრიობას ცხოვრებას შეუძლებულებს.

\* აქ იგულისხმება 1919 წლის კონგრესი ვერსალში.

წინააღმდეგ შემთხვევაში, სამყაროს საერთო გამხცეცება ჩააქრობს იმ თუნდაც სუსტ, საუკუნეებრივ იდეალების გამოკრთომას, რომელშიც სულ უფრო და უფრო ანათებს ამ უკანასკნელი 1/2 წლის მანძილზე. ეს ნორმები სხვაგვარად ვერ ჩამოყალიბდება, ვიდრე იმ პრინციპებზე, რომლებმაც ადგილი უნდა დაუთმონ ეგოისტური ინტერესების უტილიტარულ კომბინაციებს. სამყარო აღშფოთებით იგონებს ფრაზას — moi le delege, მაგრამ წმინდა სინდისით ხომ უნდა ვალიართ, რომ კაცობრიობის ბელადებს შორის და თვით ხალხში ცოცხლობს ამ ფრაზის სული. უდიდესი სტიქიური ეგოიზმი, რომელმაც იგი წარმოშვა, დაკავშირებულია ყოველ გამარჯვებულ ძალასთან, ყოველგვარ ინდივიდუალურ და მასობრივ დესპოტიზმთან. ამ იდეებს შეუძლია მთელი ხალხის, კაცობრიობის ცხოვრება უაზრო გაზადოს, ისეთივე გულგრილობა გამოავლინოს, რომელსაც ავლენდა რომელიმე ვილჰელმი ან ატილა, ან ლუდოვიკო XV, რომელსაც შეეძლო გულგრილად ეცქირა, თუ როგორ წაილეკებოდა ბელგია, სერბია, საფრანგეთი, ყველა ვინც გერმანიას ხელს უშლიდა ყოფილიყო über Alles ასეთივე გულგრილი აღმოჩნდებოდა ნებისმიერი დიდი სახელმწიფო, ან რომელიმე გაბატონებული კლასი, იქნებოდა ეს სამხედრო მაზრის კლასი, ან მოხელის ვიცემუნდირი, კაპიტალისტური „ვიზიტკა“, ან მუშის ხალათი, იმ წარღვნის მიმართ რომელიც თავს დაატყდება მისთვის უცხო ხალხს, ან კლასებს. „ადამიანი დაავიწყათ“, სიტყვამ მოიტანა — კაცობრიობაც... მიმდინარეობს მხოლოდ დამწოლი ძალების ცვლა. დაღვრილი ზღვა სისხლით განწმენდილმა ადამიანებმა უნდა მონახონ ამ ეგოიზმის საპირისპირო ძალა. უნებლიეთ გვაჯერა, რომ მსოფლიოს უდიდესი საბჭო უახლოეს დროში დაადგენს სამართლიანობის უმაღლეს ნორმებს, და ის უმაღლესი ნორმები ეჭვგარეშეა, გადაფარავენ იმ ტკივილს, რომელიც უმძლავრესი სახელმწიფოებისა და კლასების

მზრიდან ისევე მოედინება, რა ძალიანაც „პატარა მიწების“ სიღრმეიდან. დატანჯულ ადამიანთა გულების ხმა... ამ საბჭოში შეველენ ქართველი ხალხები წარმომადგენლებიც, რომელთა მონაწილეობას, მორალური უფლების გარდა, მოითხოვს ისიც, რომ შავი ზღვის ირგვლივ განლაგებულია სწორედ ის ქვეყნები, რომელთაც უკავიათ ერთ-ერთი უპირველეს ადგილთაგანი იმ გადაუდებელ საკითხთა სიაში, რომლებიც მოითხოვენ ისეთ რეგულირებას რათა ჩაქრეს ძველი ევროპული ხანძრების კერა. ეჭვგარეშეა ისიც, რომ საქართველოს წარმომადგენლები იქნებიან სწორედ ის ადამიანები, რომლებიც მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი და კარგად იცნობენ საქართველოს ცხოვრებასა და მოთხოვნილებებს, იმ პირობებს ურომლისოდაც წარმოუდგენელია მისი არსებობა. ეჭვგარეშეა ისიც, რომ ეს ადამიანები უდიდეს პასუხისმგებლობას იღებენ მთელი ქართველი ხალხის, მთელი მისი მომავლის, მისი ტრაგიკული და უმწიკვლო წარსულის წინაშე. ეს პასუხისმგებლობა მათ დააყენებს ყოველგვარ პარტიულ სიმბოლოებზე მაღლა, განამტკიცებს მათ სულს და სახელმწიფოებრივ გონებას საქართველოს თავისუფლებისათვის, მისი ღირსებისათვის, ისტორიულ ოცნებათა რეალიზაციისათვის ბრძოლაში... ..ეს წიგნი 1918 წელს დაიწერა, 1919 წელს დაისტამბა... დიდი მსახიობი, საზოგადო მოღვაწე ქართველი ხალხის ღირსეული შვილის ოცნება სამშობლოს თავისუფლებაზე, თვითგამორკვევაზე რაც მას ასე ახლობელი ეჩვენებოდა, განუხორციელებელ ოცნებად დარჩა. დაღვა 1921 წელი და საქართველო კვლავ ტრიუმფატორის ეტლს მიაჯაჭვეს...

რამდენიმე წელი იცოცხლა ამის შემდეგ დიდმა მამულიშვილმა, ვინ იცის რას ფიქრობდა იგი, რა აზრები ჩაქსოვა ინგლისის დიქტატორის ოლივერ კრომველის, თავის ერთ-ერთ უკანასკნელ როლში. იქაც ხომ სისხლი იყო, ტირანია, ძლიერის სუსტზე ბატონობა,

დევნილი იყო აზრის თავისუფლება... ვინ იცის რა პარალელებს ბადებდა მასში თანადროულობასთან შედარება, ამას ჩვენ აღარასოდეს გავივებთ.

ა. სუმბათაშვილის წიგნის გამოცემის შემდეგ ნახევარ საუკუნეზე მეტმა დრომ განვლო და ქართველი ხალხი მხოლოდ ეხლა იბრუნებს დიდი ხნის წინათ წართმეულს — თავის ღირსებას, მეობას, ყოველივე იმას, რის გარეშეც არ შეიძლება არსებობდეს ადამიანი, რომელმაც საუკუნეების მანძილზე მხრებით ზიდა უუფლებობისა და დამცირების საშინელება...

დიდი ხელოვანი, მსახიობი თავის დროზე საქართველოს გაჭირვების ჟამს. მაშინ, როცა მის ხალხს ესოდენ უმძიმდა, თავისი ფიქრით, თავისი ინტელექტით მისკენ გამოემართა, საქართველოდ დარჩა მის ღრმა სულიერ ტკივილად, იგი ცივი გონებით აანალიზებდა მის წარსულს, მისი ტანჯვის გზას და, ამავე დროს, იმედით შეჰყურებდა მომავალს.

ა. სუმბათაშვილს მრავალი წელი ერის მოღალატედ თვლიდნენ, მხოლოდ იმიტომ, რომ შორეთში მოუწია გაეტარებინა ტკივილიანი ცხოვრება, მაგრამ იგი ყველგან და ყოველთვის სულით ქართველი დარჩა, საქმე ზომ მარტო პიესა „ღალატის“ ავტორობაში არ არის. თავისი ერის ერთგულებას იგი მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე საქმით ამტკიცებდა და ამის საბუთია წიგნი „რკინისებურ მარწუხებში“, რომლიდანაც ამოკრფილი ვრცელი ციტატები ვერ აგვიხსნის ბოლომდე იმ სიყვარულს, რომელიც მის არსებაში შეურყეველი დარჩა და რომელიც სიკვდილამდე ერის, მშობლიური მიწის ერთგულებას კარნახობდა.

დღეს ჩვენს საზოგადოებაში დიდ ინტერესს იწვევს ქართულ გალობასთან დაკავშირებული ყოველი ინფორმაცია თუ მოსაზრება. მიუხედავად ეკლესიისკენ ერის მიბრუნებისა, საეკლესიო ცხოვრებით დაინტერესებულობისა, მასში გარკვევის სურვილის გაჩენისა თუ გარმაკვებისა, გალობაზე წარმოდგენა (გგულისხმობთ მუსიკალურ მხარეს) მაინც ძალზე ზედაპირულია, რაც გამოწვეულია მისი შეუსწავლელობით. გაზეთ „თავისუფალი საქართველო“-ს ამა წლის 8 ივნისის ნომერში გამოქვეყნდა ევ. ქლოველის წერილი „ქართული საეკლესიო გალობა. წარსული და თანამედროვეობა“, ამით ქართულ პრესაში, მრავალწლიანი შუალედის შემდეგ, გაჩნდა საიდუმლოებით მოცული ქართული გალობის სადღეისო პრობლემების გამომხეურების პირველი ცდა, რაც უდაოდ საჭირო და საშური წამოწყებაა. ჩვენი წერილიც სწორედ ამ მიზანს ისახავს — კიდევ ერთხელ მიახედოს მკითხველი ამ საგულისხმო პრობლემებისაკენ. ამასთან ერთად გვსურს ჩვენი მოსაზრებაც გავუზიაროთ დაინტერესებულ საზოგადოებას ევ. ქლოველის წერილში მოტანილ რამდენიმე საკითხზე.

გალობა ღმერთისმსახურების განუყოფელი ნაწილია, რაც მის საკრალურ მნიშვნელობასთან ერთად განსაზღვრავს მის აგებულებასა და თვისებებს. ევ. ქლოველის წერილში ვკითხულობთ: „საეკლესიო ტიბიკონებით გათვალისწინებული იყო არა მარტო ღმერთისმსახურების ყოველი დეტალი, არამედ გალობის სახეც. როგორც მიიჩნევენ, ეკლესიაში ყოფილა ტენდენცია საგალობელთა ჰანგების დაკანონებისა“. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან საეკლესიო ცხოვრების და მით უმეტეს, მისი უმთავრესი ნაწილის — ღმერთისმსახურების ყოველსფეროს აქვს გარკვეული წესი, კანონი (გალობა იქნება ეს, ხატწერა, არქიტექტურა, შესამოსელი თუ სხვა). აქედან

# ქართული საგალობლო გალობის გუნებისათვის

დავით შულღიაშვილი

გამომდინარე, მართლმადიდებელ ეკლესიაში ყოფილა არა მხოლოდ საგალობელთა ჰანგების დაკანონების ტენდენცია — ეკლესიის მიერ ერთხელ დაწესებული ჰანგები წარმოადგენენ რეალურ კანონიჭურ ჰანგებს, მათი შესრულება ისევე ევალება მგალობელს, როგორც შედავითნეს ფსალმუნის კითხვა, დიაკვანს — კვერეჟის თქმა, მღვდელს — საიდუმლო ლოცვების კითხვა და ა. შ.

საგულისხმობა, რომ „ჰანგების დაკანონების“ ვარაუდის საპირისპიროდ ამავე წერილშივე ვკითხულობთ: „თითოეულმა ეროვნულმა ეკლესიამ ღვთისმსახურებაში დაწერა ცალკეული ერის მუსიკალური კულტურის შესაბამისი გალობა“.

ეს რეალობაა, მაგრამ იგი სულაც არ გამორიცხავს ზემოთ გამოთქმულ ვარაუდს. ეროვნული თავისთავადობით აღბეჭდილ გალობაში განა საერთოდ ვერ მოეხაზავთ ზოგადმართლმადიდებლურ კანონზომიერებებსა და არქეტაპს გალობისას? ქართული გალობის ძველ ჰანგებში, მაგალითისათვის, ასახულია ის კანონზომიერებები, რომლებიც ზოგადად მართლმადიდებლური ეკლესიისთვისაა ნიშანდობლივი. მაგალითად, „ოქტიობოსი“ („რვა ხმის“ სისტემა), როგორც მუსიკალური სისტემა გალობისა. „რვა ხმის“ შესახებ ევ. ქლოველიც აღნიშნავს, რომ მისი „ესა თუ ის „ხმა“ წარმოადგენს გალობის

გარკვეულ რიტმულ-მელოდიურ სქემას, თითოეული „ხმის“ საგალობლები მკაცრად ექვემდებარება თავიანთ რიტმულ-მელოდიურ სქემებს“. უკვე ამ პრინციპით აქვთ საერთო საფუძველი სხვადასხვა ეროვნული მართლმადიდებელი ეკლესიის გალობებს. ხოლო რაც შეეხება ჰანგთა ერთიანობას, უნდა ითქვას, რომ ქართული გალობის შედარება სხვა მართლმადიდებელი ეკლესიების გალობებთან ჯეროვნად დღემდე არ ჩატარებულა. აქედან გამომდინარე, გადაჭრით იმის მტკიცება, რომ მათ შორის ერთიანობა მხოლოდ გალობის სიტყვიერ ნაწილში ვლინდება და ჰანგის მხრივ მათ არაფერი აქვთ საერთო, გაუმართლებელი გვეჩვენება. პირიქით! რატომ არ უნდა ვივარაუდოთ, რომ მართლმადიდებელი ეკლესიისათვის დამახასიათებელი პრინციპია, რომლის მიხედვით ყოველ ეროვნულ ეკლესიას უფლება აქვს ღმრთისმსახურება მშობლიურ ენაზე აღასრულოს, ე. ი. კანონიკური ტექსტები თარგმნილი სახით გამოიყენოს, გარკვეულწილად გალობაშიც და კერძოდ მის მუსიკალურ მხარეშიც განხორციელდეს?

აქ თავისთავად ისმის კითხვა: შესაძლებელია თუ არა საგალობლის მუსიკის, ჰანგის „თარგმნა“ და თუ შესაძლებელია, რაში ვლინდება იგი? ვიდრე ვუპასუხებდეთ ამ კითხვას, ევ. ქლოველის წერილის ერთ მონაკვეთზე შევ-



ჩერდებით: „როგორც ცნობილია, ქრისტიანობამ ებრაული ღმრთისმსახურებიდან შეითვისა ერთხმიანი გალობა და ეს ერთხმიანობა ბოლომდე შემორჩა ბერძნულ, სომხურ და ასურულ ეკლესიებს... ამის მიხედვით ასკვნიან, თითქოს ქართულ ეკლესიასაც უძველეს ხანაში ერთხმიანი გალობა უნდა ჰქონოდა“. ჩვენი თვალსაზრისით სათუო არ უნდა იყოს ქართული გალობის ერთხმიანობა მის საწყის ეტაპზე, რადგან ქრისტიანულ მოძღვრებასთან ერთად ქრთველ ერს უნდა მიეღო ღმრთისმსახურების გარკვეული წესი, ქრისტიანული დოგმატით განსაზღვრული კანონი, რომელიც არა რომელიმე ერის ან ქვეყნის მიერ არის შექმნილი, არამედ მსოფლიო საეკლესიო კრებებზეა დაკანონებული და ერთნაირად ვრცელდება მთელს მართლმადიდებელ სამყაროზე. (ეს თვალსაზრისი, ზოგადად საეკლესიო ზელოვნებისა და კულტურის სფეროს მიმართ, გატარებულია ზ. კიკნაძის და თ. მირზაშვილის ნაშრომებში: „რას მოგვიტოვებს მირიანის წიგნი“ — „კრიტიკა“, 1985 № 6 და „კულტურის ისტორიის კვლევის მეთოდებისათვის“ — „კრიტიკა“, 1987 № 2. საქართველოში ამ წესებისა და კანონების შემოქმედანი კი, როგორც ვიცით, ერთხმიან კანონიკურ ჰანგებს გალობდნენ. ბუნებრივია, თავიდან იგივე უნდა გავრცელებულიყო ჩვენშიც. ზემოთქმული ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს მართლმადიდებლურ საეკლესიო ცხოვრებაში ეროვნულობის ფაქტორი შევიწროვებული ან საერთოდ ჩაზოიბილი ყოფილიყოს ეკლესიური წესებითა და კანონებით. სინამდვილეში ხომ პირიქით ხდებოდა; მართლმადიდებლობამ ამ კანონებისა და წესების ათვისების საშუალება მისცა ყოველ ეკლესიას, ყოველ მართლმადიდებელ ერს მისი ეროვნული პოტენციალის სრული გამოვლინების გზით. ეს გზა გამოიარა ქართულმა ეკლესიამ და გალობამაც. ასე რომ, ჩვენს გალობაში, ქართული ჰანგის გარდა,

გემართებს მართლმადიდებლური გალობის მუსიკალური კანონების დანახვა და შესწავლა ყოველივე ამის დაიწყებისა და აქამდე შეუსწავლელობის შედეგია საკმაო ხნის ისტორიის მქონე მოსაზრება ქართული გალობის ჰანგთა წარმართულობის შესახებ. რაც უფრო ღრმად გავცნობით გალობის მუსიკალურ კანონზომიერებებს, კანონიკურ ჰანგებს, მით უფრო დავრწმუნდებით ამ მოსაზრების უსაფუძვლობაში, მოსაზრებისა, რომლის მიხედვით „ქართული გალობა იმთავითვე წარმართულ ჰანგებს დაეფუძნა“ და ამ ჰანგებში მხოლოდ წარმართული სიტყვები შეიცვალა ქრისტიანული ლოცვებით. საკითხის გაშუქებისათვის გავიხსენით მთავარი თვისება, რითაც განსხვავდება ქართული გალობა სხვა მართლმადიდებლური გალობისაგან და შემდგომ ცვადოთ მათ შორის საერთოს დანახვა.

პირველესი თვისება ქართული გალობისა, რომელიც განსხვავებს მას სხვა გალობათაგან, როგორც ვიცით, მისი მრავალხმიანობაა (სამხმიანობა), დაფუძნებული ქართულ მუსიკალურ აზროვნებაზე. ცნობა ქართული გალობის სამხმიანობაზე ხომ ჯერ კიდევ იოანე პეტრიწის (XI—XII სს.) შრომაში გვხვდება. ამასთან ერთად, 1860 წელს შექმნილი „ქართული გალობის აღმადგინებელი კომიტეტის“ თაოსნობით ნოტებზე ჩაწერილი ათასობით საგალობელი უმთავრესად სამხმიანია (ჩამწერნი: ფილიმონ ქორიძე, ვასილ და პოლიევქტოს კარბელაშვილები, რაჟდენ ხუნდაძე და სხვ.) აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ სწორედ ეს უზარმაზარი სანოტო მასალაა ის წყარო, რომლის მიხედვითაც დღეს შეგვიძლია საუბარი. საერთოდ ქართული გალობის ჰანგზე, მის თვისებებსა და კანონზომიერებებზე.

მიუხედავად ქართული გალობის სამხმიანობისა, კანონიკური ჰანგი, მსგავსად სხვა მართლმადიდებელი ეკლესიების გალობისა, ერთ ზმაში უნდა



იყოს მოცემული. ამ ფუნქციის მატარებელი ქართულ გალობაში, როგორც გაირკვა, პირველი (მაღალი) ხმაა, რაზეც მეტყველებს გალობის „ქართლ-კახური კილო“-ს ჩამწერის — მღვდელ ვ. კარბელაშვილის სიტყვებით: „ჭეშმარიტებით და საქვეყნოდ შემიძლიან ვაღიარო ეს ხასიათი ქართული გალობისა: პირველ ტქნორს აქვს საფუძველი გალობისა, ესე იგი დედასაებრ მიუძღვის წინ მოძახილსა და ბანს“. (კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ვ. კარბელაშვილის არქივი № 199) ამ სიტყვების ჭეშმარიტებაში დაგვარწმუნა ფ. ქორიძის, რ. ხუნდაძისა და ა. ერქომაიშვილის მიერ ჩაწერილი „იმერულ-გურული კილოსა“ და ვ. და პ. კარბელაშვილების — „ქართლ-კახური კილოს“ საგალობლების შედარებითა ანალიზმა, რომლის შედეგადაც დადგინდა, რომ გალობის ოთხივე წყაროში სწორედ პირველი (მაღალი) ხმაა საერთო. ეს არცთუ უმნიშვნელო ფაქტი ცხადყოფს სამხმთან ქართულ გალობაში პირველი ხმის კანონიკურ მნიშვნელობას, რაც თავის მხრივ განაპირობებს ამ ხმის მკაცრ სტაბილურობას.

უაღრესად საინტერესოა, ქართული გალობის პირველ ხმას აქვს თუ არა პანგის ერთიანობა სხვა მართლმადიდებელი ეკლესიების გალობებთან. სამწუხაროდ, ამ კითხვაზე ზუსტი პასუხის გაცემა ჯერჯერობით ძნელია, რადგან, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ასეთი შედარებითი ანალიზი დღემდე არ ჩატარებულა. (ვფიქრობთ, დიდი ხნით აღარ უნდა გადაიდოს ეს უდაოდ საჭირო საქმე). ამგვარი ანალიზის მოხდენამდე კი შეეჩერდეთ ერთ ცნობილ ისტორიულ დოკუმენტზე, რომელიც ჩვენი ვარაუდით ერთგვარად პასუხობს დასმულ საკითხს.

ქართულ ხელნაწერთა სინური კოლექციის № 70 ხელნაწერს ახლავს არსენი იყალთოელის ანდერძი, საიდანაც ეგებულობთ, რომ ქართულად ორჯერ თარგმნილა, ანდრია კრიტიკლის დიდნი

გალობანი ჯერ ექვთიმე და გიორგი მთაწმინდელების მიერ, მაგრამ არსენი მონაზონის დახასიათებით, ექვთიმე მთაწმინდელს იგი „მეტად შეემოკლნეს... ამასთანა, ჰმისაგანცა თჳსისა და ძილისპირთაგანცა შეეცვალნეს“, ხოლო შემდგომ, გიორგი მთაწმინდელს ტექსტიც სრულად უთარგმნია „ჰმა“-ც დედნისა დაუტოვებია, მაგრამ „თჳსთა ძილისპირთა ზედა თარგმნა არცა მას გულს ედგინა“-ო. ეს იყო მიზეზი იმისა, რომ „მძიმედ რადმე ტვირთად ზედაეხსნეს ორნივე იგი ყოვლისა საქართველომსა ეკლესიათა, „ამიტომ არსენი მონაზონის სიტყვით, მეფე დავით აღმაშენებელმა „მე თარგმანებისა, ხოლო წმინდასა მწყემსთამწყემსსა იოვანეს, ქართლის კათოლიკოზსა, ვითარცა კეთილმორთულსა ორდანოსა ხელოანთმთავრისა სულისასა, ჰმისა დადებისა ზელყოფაჲ გებრძანა, ვინათგან უცხონი იყვნეს ენისა ჩვენისაგან ძილისპირნი ამათნი“.

ზემოთ ციტირებული სიტყვები კარგა ხანია იპყრობს მკვლევართა ყურადღებას (ნ. მარი, ექ. თაყაიშვილი, ივ. ჯავახიშვილი, ელ. მეტრეველი), მათი თვალსაზრისით არსენი იყალთოელი გვეუბნება, რომ დავით აღმაშენებელმა მას დააგვალა საგალობლის ბერძნული ტექსტის თარგმნა, ხოლო იოანეს — არსენის მიერ ქართულად ნათარგმნი ტექსტის ჰანგზე გამართვა. ამ გავრცელებული მოსაზრებისგან განსხვავებულ განმარტებას იძლევა ზ. ჭავჭავაძე თავის საღისერტაციო ნაშრომში „მეთორმეტე საუკუნის ქართული ჰიმნოგრაფია“, სადაც ხაზგასმულია არსენი იყალთოელის თარგმანის განსხვავებულობა წინა ორი თარგმანისგან რაც დედნისეული ჰმის, ძლისპირის შეუცვლელობაში და ამავე დროს, ტექსტის რიტმული სტრუქტურის, სტრიქონში მარცვალთა რაოდენობის დედნთან აღკვეთულობაში მდგომარეობს. აქედან გა-

მომდინარე, ნაშრომში სამართლიანადაა დასმული კითხვა: თუკი არსენის თარგმანი „უცვალებელად თვისისა ჳმისაგან თჳთ მათვე ძლისპირსა ზედა“, ე. ი. საგალობლის მუსიკალური მხარის შეუცვლელად შესრულდა, მაშ რას ნიშნავს „ჳმისა დადებამ“, რაც განსაკუთრებული მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებულმა კათალიკოსმა მოახდინა? მკვლევარის განმარტებით, „მხოლოდ ამას შეიძლება ნიშნავდეს იოანე კათალიკოსის მიერ „ჳმისა დადებამ“ — მან ბერძნული მელოდია მრავალხმიან საგალობლად გადაამუშავა, ისე კი, რომ თავად მელოდიის ძარღვი უცვლელი დატოვა. ამას მართლაც რომ სჭირდებოდა განსაკუთრებული კომპოზიტორული ნიჭი“ (გვ. 38).

მართალია, ეს მოსაზრება ვარაუდის ფარგლებს არ სცილდება, მაგრამ მასში მაინც იგრძნობა კავშირი ქართული გალობის ჩვენს მიერ ზემოთ დასახელებულ თვისებასთან, ოღონდ გალობის ძარღვად არა ბერძნული მელოდია უნდა მიგვაჩნდეს, არამედ „ჳმათა“ და „ძლისპირთა“ სისტემაში მოქცეული მართლმადიდებლური კანონიკური ჰანგი, რომელიც სამხმიან ქართულ გალობაში პირველ (მაღალ) ხმაშია მოცემული.

ასეთ შემთხვევაში ქართული გალობის მეორე და მესამე ხმები სწორედ „ჳმისა დადებისა ხელყოფის“ შედეგად წარმოგვიდგება, ეს კი თავის მხრივ ზოგადმართლმადიდებლური კანონიკური ჰანგისათვის „ჳმისა დადებით“ მის გაქართულებას, ანუ „თარგმნას“ ნიშნავს. და რადგან საფუძვლად ამ „ჳმისა დადებას“ საუკუნეობით ჩამოყალიბებული ქართული მრავალხმიანი მუსიკალური აზროვნება უდევს, უნდა

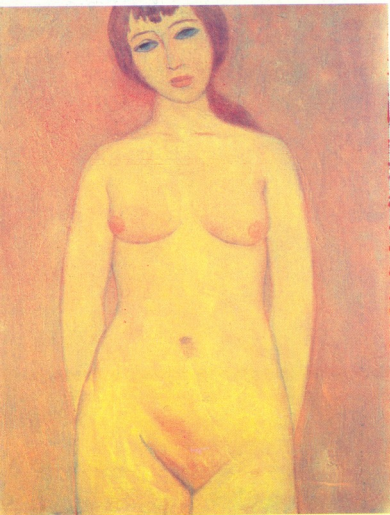
ვიგულისხმოთ, რომ ქართულ გალობაში განხორციელდა მართლმადიდებლური ლიტურგიკის კანონებით განსაზღვრული ჰანგისა და ქართული ეროვნული მუსიკალური აზროვნებიდან აღმოცენებულ ჰანგთა შერწყმა, გაერთიანება, რაც სავსებით შეესაბამება ევ. ქლოველის სიტყვებს: „გალობა იქცა ღმრთისმსახურების ისეთ ელემენტად, რომელშიც შენივთდა და გამოლიანდა ამა თუ იმ ერის მორწმუნე ქრისტიანთა ორგვარი მახასიათებელი: სარწმუნოებრივი და ეროვნული“.

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძვლიანობაში დაგვარწმუნა ერთი ნიმუშის მონახვამ რუსული გალობის ე. წ. «греческий распев» — იდან — აღდგომის პირველი ძლისპირი — „აღდგომისა ღღე არს“, რომლის ჰანგის კავშირის დანახვა ამავე საგალობლის ქართული ვარიანტის პირველ (კანონიკურ) ხმასთან მუსიკოსთათვის სირთულეს არ უნდა წარმოადგენდეს. (იხ. Н. Успенский — обзор древнерусского певческого искусства. Ленинград. 1968 წ., № 64 ფ. ქორიძე — „სააღდგომო საგალობელი“. ტფილისი 1904 წ. გვ. 3). მსგავსი შემთხვევების შემდგომი მოძიება ნათელს მოჰფენს საიდუმლოებით მოცულ მრავალ საკითხს გალობისას.





ზღვაზე



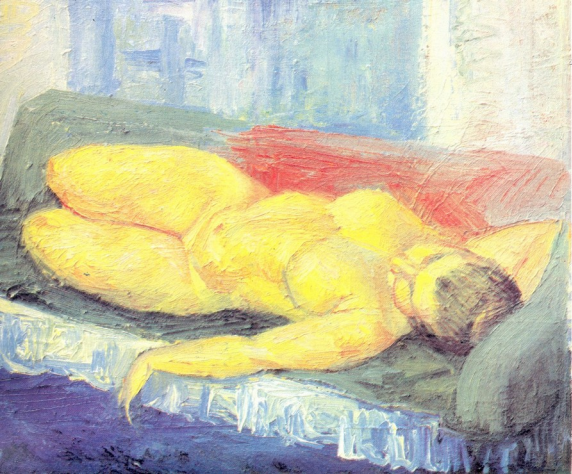
ნატურა



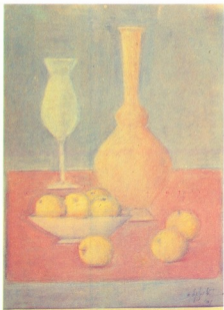
ქართული  
ენციკლოპედია



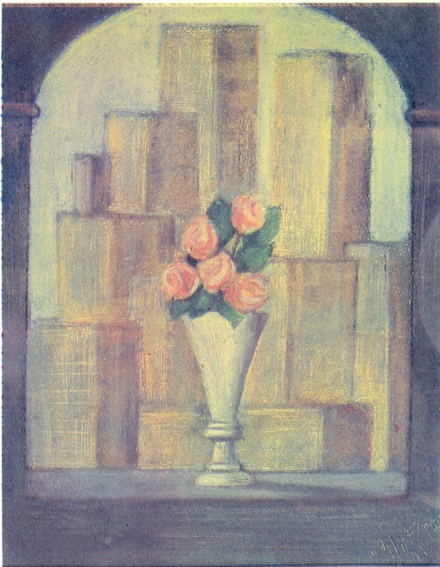
ქალიშვილის პორტრეტი



Բացահորհրդ



Բացահորհրդ



სარკმელი



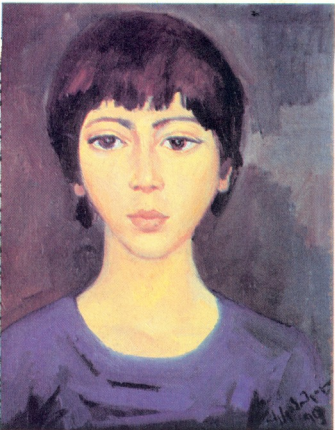
ვკრილები





ქალის პორტრეტი

ბიჭის პორტრეტი



თბილისური მოტივი



სვენეთი

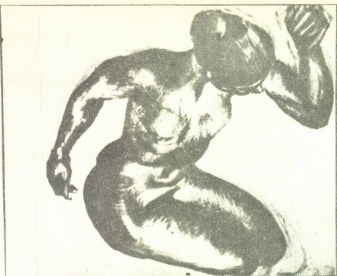
## იური მექვაბიშვილის სახელოსნოები

ენო სამხარაძე

ფართო, ნათელი სახელოსნო პორტრეტებს, ქალის ტორსებს, ნატურმორტებს უკავიათ... აქ თავმოყრილია სხვადასხვა პერიოდის ნამუშევრები, რომლებიც თუმცა განსხვავებული განწყობითა და სულისკვეთებით იქმნებოდა, მაგრამ აერთიანებთ საერთო ხელწერა, ხასიათი, აგრეთვე ტენდენციები, რომლითაც ცოცხლობდა 60-იანელთა თაობა. იური მექვაბიშვილიც სწორედ ამ თაობაზე განეკუთვნება. დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტი, სწავლობდა აბოლონ ქუთათელაძის სახელოსნოში. მხატვარი დღესაც აკადემიაში ეწევა პედაგოგიურ მუშაობას.

როგორც უკვე აღენიშნეთ, მხატვრის სახელოსნოს თვალის მოვლენაც ნათელჰყოფს, რომ შემოქმედისთვის ყველაზე ცხოველყოფილი და ნაყოფიერი ნატურასთან მუშაობის პროცესია. ფერმწერალი თავადაც პორტრეტს ანიჭებს უპირატესობას, — აღამიანი არის ის პირველწყარო, მის შთაგონებად რომ იქცევა და მხატვრული სახის შექმნის პროცესში განსაკუთრებულ მკაფიობას იძენს.

შვილის პორტრეტი, გოგონას პორტრეტი და მრავალი სხვა ნამუშევარი ხასიათდება სახის რეალისტური გახსნით, ხასიათის გადმოცემით. შემოქმედი გაურბის ყოველგვარ ალბათობას თუ პი-



ნატურა

რობითობას მხატვრული გამომსახველობის მიღწევის გზაზე. ამასთან სურათები არ არის მოკლებული მხატვრულ ფანტაზიას და ინტერპრეტაციას. „ბავშვის პორტრეტში“ მეტყველია ყმაწვილის ფართოდ გახეილი ჰკვიანა, სივჩამდგარი თვალები.

სახელოსნოში ნაკლებად შეხედებით წარმოსახვაზე აგებულ, რეალურობის მიღმა არსებულ სამყაროს, რომელშიც ერთგვარად გაწყვეტილია კავშირი მატერიალურობასთან. ყველა უანრის სურათში მხატვარი სადა, მკაფიო გამომსახველობით ხერხებს მიმართავს და, ამავე დროს, ეს ენა დასრულებულია, ლაკონური, ერთიანი. პორტრეტებში, რომლებშიც მხოლოდ სახეზეა გამახვილებული ყურადღება, ხდება მაქსიმალური თავმოყრა ხასიათის ნიშნებისა. ამიტომაც ინდივიდუალური პორტრეტული გამოსახულება გარკვეულად ჩაკეტალიც არის საკუთარ თავში. ამ შეგრძნებას თითქოს კიდევ უფრო აძლიერებს შემომსახ დ ვ რ ე ლ ი კვადრატული ჩარჩო, — მცირე მასშტაბებში იკვეთება ერთი კონკრეტული ადამიანის, ერთი მხატვრული სახის მიკროსამყარო.

იური მექვაბიშვილზე, რო-

გორც პოეტური ხედვის ფერმწერაზე მიუთითებს მისი სხვადასხვა პეიზაჟები და ძველთბილისური ხედვები, რომლებშიც თავისებური ასახვა ჰპოვა ქართველ მხატვართათვის საყვარელმა ამ თემამ. ქალის ტორსები გრაფიკული ნამუშევრებია, სხეული სხვადასხვა მოძრაობაშია გამოხატული, ერთმანეთს ენაცვლებიან წამოწოლილი თუ ფეხზე მდგომი ფიგურები. ნამუშევრებში აშკარაა დაინტერესება სხეულის პლასტიკური გამომსახველობით, საამისოდ მხატვარი მიმართავს ძლიერ რაკურსებს, ხედვის სხვადასხვა წერტილებს, ფიგურებს ძერწავს აქტიური, ენერგიული კონტურით. ქალადის სივრცეს მთლიანად ავსებს გამოსახულებით, რითაც მეტ ძალას, მასშტაბურობას ანიჭებს მას.

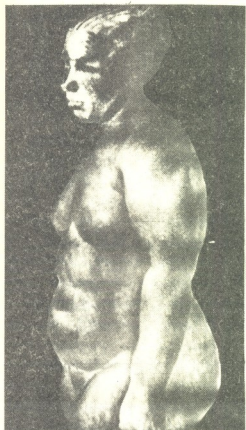
ნატურმორტებში თვალსაჩინოა კომპოზიციის აგების გარკვეულ პრინციპი. იგი სიბრტყის ზედაპირს გარკვეულად ანაწილებს, ქმნის მწყობრ, მოწესრიგებულ ნახატს, რითაც ყალიბდება გეომეტრიული ფორმების განლაგება. ფორმათა მონაცვლეობა თუ რიტ-

ნატურა



# იმპერია და თეატრი

ნოდარ გურაბანიძე



ნატურა

მხატვრის სახელოსნოში შემოქმედებით მუშაობას ეწევიან მისი ვაჟიშვილებიც, ამისთვის მათ ცალკე კუთხე აქვთ გამოყოფილი, უფროსი აკადემიის სტუდენტია, შუათანა — ი. ნიკოლაძის სამხატვრო ტექნიკუმის სტუდენტი, ჩვენი ყურადღება მიიპყრო 15 წლის ირაკლის ნამუშევრებმა, რომლებშიც აისახება ყმაწვილის ძალზე საინტერესო მხატვრული სამყარო.

საბჭოთა იმპერიის პოლიტიკა თეატრის მიმართ მრავლისმომცველია, ხანგრძლივი და ტრაგიკული კონფლიქტების შემცველი. ტოტალური რეჟიმის ქვეყნების ისტორია იცნობს თეატრალური ხელოვნების (საერთოდ კულტურის, ხელოვნების ყველა დარგის) უზურპაციის მრავალ ამაზრზენ ფურცელს, სადაც მოთხრობილია თავისუფალი შემოქმედების ჩახშობის, დამონების გულისშემძვრელი ამბები. მაგრამ ყოველთვის ეს ფერმკრთალდება იმასთან შედარებით, რაც ბოლშევიკურმა რეჟიმმა მოიმოქმედა ეროვნული კულტურების თვითმყოფადობის აღმოფხვრის, გადაგვარების და სტანდარტიზაციის მიზნით.

დღეს ჩვენ, უამრავი ახალი დოკუმენტისა და ფაქტის შეჭერების საფუძველზე, საშუალება გვაქვს უფრო ნათლად დავინახოთ და წარმოვადგინოთ ყველა იმ „ისტორიული მნიშვნელობის“ გადაწყვეტილებებისა თუ დადგენილებების, დეკრეტებისა თუ რეზოლუციების ნამდვილი არსი, რომელსაც კომუნისტური ხელისუფლება დებულობდა — ვითომცდა, კულტურისა და ხელოვნების „შემდგომი აღმავლო-

ბის“ უზრუნველსაყოფად, ანუ ნათლად ვაჩვენოთ ის, რაც აქამდე არსებითად არ ჩანდა, რის გამოც თეატრის ისტორიის მრავალი კარდინალური საკითხი არასწორად იყო გაშუქებული. ამ თვალსაზრისით ბევრი რამ არის ხელახლა გასააზრებელი ქართული თეატრის ისტორიაშიც, რომელიც ხშირად ტენდენციურად და ცალსახად იყო წარმოდგენილი. ცხადია, ამ თეატრმცოდნეთა შორის, მე საკუთარ თავსაც ვგულისხმობ პირველ რიგში.

ყველა ეს დადგენილება, არსებითად, ანტიკულტურული, ანტიეროვნული იყო და ემსახურებოდა მხოლოდ და მხოლოდ კომუნისტური იდეოლოგიის ძალისმიერ დანერგვას მხატვრულ ცხოვრებაში და ადამიანთა ცნობიერებაში.

ეს იყო თანმიმდევრული ანტიკუმანური პოლიტიკა, სამწუხაროდ, ძალიან ვრცელი, თითქმის ყოვლისმომცველი სპექტრით. ამ პოლიტიკის მრავალი საკითხიდან ჩვენ მხოლოდ რამოდენიმეზე გავამახვილებთ ყურადღებას:

ეს არის: 1. თეატრალური ხელოვნების ფალსიფიკაცია, 2. „დიდი ტყუილის“ პოლიტიკა, რაც გამოიხატა ცხოვრების კეშმარიტებათა დევალვაციაში და 3. თეატრების ეროვნული სახის, ეროვნული ესთეტიკის დენაციონალიზაცია.

ერთ-ერთი პირველი დეკრეტი, რომელიც გამარჯვებულმა ბოლშევიკებმა მიიღეს, თეატრების ნაციონალიზაციას ეხებოდა. ეს დოკუმენტი საბჭოთა თეატრის ისტორიაში ცნობილია, როგორც „ლენინური დეკრეტი“, (პეტროგრადი, 9 (22) ნოემბერი, 1917 წ.).

თეატრებზე სახელმწიფოებრივი ზრუნვის ნიღაბს მიღმა ფრიალ მზაკვრული გეგმა იყო ჩაფიქრებული. ერთის შეხედვით ბოლშევიკურმა ხუნტამ კეთილშობილური ექსტი ვააკეთა თეატრალური კულტურის ტრადიციების შენარჩუნებისა და მფარველობის მიზნით. სინამდვილეში კი ეს იყო თეატრების დაკაბალების შორსგამიზნული და მყარი პროგრამა.

რევოლუციის პირველი წლების და

სამოქალაქო ომის საყოველთაო განსმა და კატაკლიზმებმა კულტურა კატასტროფის პირისპირ დააყენა. ვითარებაში (პირველ რიგში ე. წ. „აკადემიური თეატრების“) გადარჩენის ერთადერთ გზად ჩანდა ჭერ უმთავრესი თეატრების ნაციონალიზაცია-გასახელმწიფოებრიობა.

თითქოსდა თეატრები ფიზიკურ განადგურებას გადაურჩნენ, მაგრამ მათი „სული“ სატანამ იყიდა. ამიერიდან ეს ნაციონალიზებული თეატრები ნაბიჯსაყვერ გადადგამდნენ სახელმწიფოს ნებასურვილის გარეშე: დაწესდა უმკაცრესი კონტროლი რეპერტუარზე, პიესები ჯოჯოხეთური ცენზურის შემდეგ (რაც ხშირად იწვევდა დრამატურგის მთელი კონცეფციის თავდაყირა დაყენებას) თუ გააღწევდნენ ხოლმე სცენისაკენ. ე. წ. „რეპერტომები“ იდეური ტერორის ციტადელებად იქცნენ.

მოდით, ერთი წუთით წარმოვიდგინოთ სამოქალაქო ცხოვრების ფონი, რომელიც ამ ცნობილ დეკრეტის მიღების შემდგომ პერიოდში ჩამოყალიბდა.

იმ დროს ერთობ პოპულარული იყო ლოზუნგი — „Железной рукой загоним человечество в счастье“. ლენინის მიერ გაღმერთებული მწვალებელი ნეჩაევი, შეკითხვაზე, თუ ვინ უნდა მოესპოთ სამეფო სახლეულიდან, პასუხობდა: „Всю великую екстинию“; ამ პასუხმა ალტაცებაში მოყვანა პროლეტარიატის ბელადი: —

— «Да! Весь дом Романовых! Ведь это просто до гениальности».

მაგრამ ერთი ოჯახის სისხლი ვინ იკმარა! გაანადგურეს ინტელიგენცია, არისტოკრატია, აკადემიური ელიტა. თითქმის მთელი სამღვდლოება (ციტატა ლენინის წერილიდან პოლიტბიუროს წევრებისადმი:

«Чем большее число представителей реакционного духовенства удастся нам расстрелять, тем лучше».

სამოქალაქო ომმა მილიონობით ადამიანის სიცოცხლე შეიწირა „ბედნიერ სამყაროში“ კაცობრიობის ჯოგვივით შეყრის მიზნით. 1921-22 წლების ამ

გრანდიოზულმა თავისი მასშტაბებით, კონფლიქტმა, რომელიც აშკარად ბოლშევიკების მიერ იყო ინსპირირებული, 5 მილიონზე მეტი ადამიანი იმსხვერპლა.

ასეთი საყოველთაო აპოკალიფსის ფონზე შემდგომში მკვეთრად გამოიკვეთა „თეატრების ნაციონალიზაციის“ ლენინური დეკრეტის ამაზრუნენი ფარისევლობა. სახელმწიფო ზრუნავს თეატრებისათვის მხოლოდ ერთი მიზნით: გადააქციოს სცენა ბოლშევიკურ-კომუნისტური იდეების რუპორად. დღევანდელი რუსი დემოკრატებისათვის ეგზომ სათაყვანებელი ნ. ზინოვიევი ამბობდა:

«Мы не даем возможности легально существовать тем, кто претендует на соперничество с нами».

და, აი, „ლეგალურად არსებული“, ანუ ტერორსა და ზოცვა-ქლევას გადარჩენილნი, იწყებენ ახალი თეატრის შენებას ძველის ნანგრევებზე. შესაშური მაკიაველიზმით გამოირჩევა ლენინის მოწოდება, რომ უნდა შევინარჩუნოთ ყოველივე ის საუკეთესო, რაც კაცობრიობის კულტურის ისტორიის მანძილზე შექმნილა და ამავე დროს არ „ინარჩუნებდა“ იმ ხალხს, ვინც სწორედ ამ კულტურას ქმნიდა. აღსანიშნავია, რომ შემდგომ ფართოდ გავრცელებული გამოთქმები „ხალხის მტრები“, „დაძაპრები“, „აგენტები“, „ჯაშუშები“ სწორედ ლენინურ ლექსიკაში იღებს სათავეს, ჯერ კიდევ ოციანი წლების დასაწყისშივე. ამ იარაღით დახვრიტეს თუ ქვეყნიდან გაასახლეს ერის საუკეთესო შვილები — ფილოსოფოსები, მწერლები, არტისტები, მუსიკოსები, რეჟისორები, ბალეტის ვარსკვლავები.

ბოლშევიკური პუგაჩოვშჩინის განსაკუთრებულ გააფთრებას იწვევდა რელიგია. ეს იყო უკიდურესი შეუწყნარებლობის, მტრობის, განადგურების სისხლიანი ინსტინქტების დაუფარავი გამოვლენა. მიზანი იყო ერთი — ხალხის ცნობიერებიდან, მისი ზნეობრივი ცხოვრებიდან ამოეშანათა სულიერი საწყისი, ფიზიკური არსებობის დო-

ნემდე დაეყვანათ მათი ეგზისტენციალი. „უსულო“, ღვთაებრივ საწყისს მოკლებულ ადამიანთა მასის აპოკალიფსურ ვაკანალიაში უკვე აღარ წარმოადგენდა სირთულეს. პოლიტოლოგია იქცა კულტუროლოგიად, ხოლო პარტიული დოგმები ესთეტიკურ დოგმებად გარდაისახა. მატერიის პირველადობის და ცნობიერების მეორადობის აღიარებით იდეოლოგიამ ადამიანები გაათავისუფლა ზნეობრიობისა და შინაგანი სრულყოფილებისაკენ მიდრეკილებისაგან.

სტალინის „კლასიკური“ ფრაზაა კი, რომ „მწერლები ადამიანის სულის ინჟინრები არიან“ — არსებითად მატერიის გადამწყვეტი, არსებითი უპირატესობის აღიარებაა.

„შრომამ შექმნა ადამიანი“ — გენიალური ფორმულა აღმოჩნდა კომუნისტებისათვის, რომლებმაც ადამიანები მექანიკურ რობოტებამდე თუ „ვინტიკებამდე“ დაიყვანეს და სულზე ფიქრიც კი აუკრძალეს.

(სხვათა შორის, მცდარია გავრცელებული აზრი, თითქოს ადამიანებისათვის პირველად სტალინს ეწოდებინოს ე. წ. „ვინტიკები“ და „კოლესიკები“. საბჭოთა ესთეტიკის „მცირე სახარებაში“ — ლენინის „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“-ში, რომელიც ჯერ კიდევ 1905 წელს გამოქვეყნდა ლეგალური ბოლშევიკური გაზეთის „ნოვაია ჯიზნ“-ის № 12-ში და რომელმაც პირდაპირ საბედისწერო როლი ითამაშა მთელი ამ ხნის მანძილზე, უკვე იყო ნახმარი ეს „ვინტიკები“ და „კოლესიკები“ „ერთიანი. დიადი საერთო პროლეტარული საქმისა“. ამგვარი განსაზღვრებებით სურდა ლენინს გაეცამტვერებინა თავისუფლად მოაზროვნე, საკუთარი შემოქმედებითი ნების ადამიანები, რომლებიც მასთან კონფრონტაციაში იმყოფებოდნენ).

თეატრი კი უპირველესად რელიგიურია თავის არსით. მისი საწყისი — განპირობებული დიონისური კულტით და ანტიკური სამყაროს პანთეონით — უპირველესად ღვთაებრივი იყო

და ადამიანის სულის გაწმენდას, მის კათარზის ისახავდა მიზნად. თეატრის ეს უმთავრესი სული დაამხეს ბოლშევიკებმა, როგორც კი ხელთ იგდეს კულტურის მართვის სადავეები. მთავარი გახდა მასების ენთუზიაზმის, მასობრივი გამბრუნების და თავდადების გამოხატვა, ე. წ. „რევოლუციური რომანტიზმისათვის“ დამახასიათებელი პათეტიკითა და კოთურნებზე შეყენებული რიტორიკით.

მაგრამ იყო განა სადმე ან ოდესმე მასობრივი გამბრუნებისა და თავგანწირვის რაიმე მნიშვნელოვანი გამოვლენა „დიდი ოქტომბრის“ პერიოდში, რომლის მხატვრულ ასახვასაც ასე დაეინებით მოითხოვდა ბოლშევიკური პროპაგანდა?

აკადემიკოსი ს. ალექსეევი სამართლიანად შენიშნავს, რომ ბოლშევიზმის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი უზნებობა იყო სიცრუის უმადლესი სამართლიანობის კატეგორიამდე ამაღლება. მისი აზრით დღემდე გახსნილი არ არის უმთავრესი მომენტი ბოლშევიზმის არსისა. ბოლშევიზმის სანუკვარი საიდუმლო — ემ არის უარყოფა თანამედროვე ცივილიზაციის, მისი მიღწევების და ფასეულობების — მათ შორის უმთავრესი — სამართლიანობის. ამ აზრით — დასძენს მეცნიერი — ბოლშევიზმი არასამართლიანი მოვლენაა. ბოლშევიზმი და სამართალი ანტიპოდები არიან და არა უბრალო ანტიპოდები, არამედ ისეთი შეუთავსებელნი. ანტაგონისტურნი, რომელთაგან არც ერთ მხარეს არ შეუძლია თვითდამკვიდრება თუ მეორე მხარე საბოლოოდ არ ჩამოიშორა, თუ ფეხქვეშ არ გათელა.

ერთ-ერთი უდიდესი სიცრუე იყო „რევოლუციით შობილი გამირის“, ამ „რევოლუციის შემოქმედი გამირის“ იდეალური სახის შექმნა. ადამიანისა, რომელმაც, ყველაფერი შესწირა რევოლუციას, რაინდად იქცა, ანდა წამებულითა შარავანდელით დამშვენებული დაეცა სამართლიანობისათვის გამართულ ბრძოლაში. ასეთი გამირი რეალურად არ არსებობდა! იგი უნდა გამოე-

გონებინათ, „შეექმნათ“ „ახალი ადამიანის“ აღზრდის მიზნით, ანუ როგორც თვით ამბობდნენ „ახალი ადამიანის ფორმირების“ მიზნით.

თეატრისაგან მოითხოვდნენ ამ რევოლუციური გამბრუნების ასახვას ანუ, ფაქტობრივად სიცრუის დანერგვას ადამიანთა ცნობიერებაში, რადგან რევოლუცია ანუ გადატრიალება, გნებავთ ბოლშევიკური „პუტჩი“, უსისხლოდ მოხდა, როგორც თანამედროვე ისტორიკოსები ამბობენ ეს იყო „Смена караула“ და რომ არც „ავრორას“ ზალბი ყოფილა და არც ზამთრის სასახლის შტურმი (სასახლეში უწყვერული იუნკერები და ბოჩკარიოვას ქალთა ბატალიონი იყო დაბანაკებული). ეს მოგონილი გრანდიოზული იერიში სასახლეზე დიდი „პოლივულური“ გაქანებით და მასშტაბითაა ნაჩვენები ს. ეიზენშტეინის „ოქტომბერში“ (ამ უნიჭიერესი კინორეჟისორის დიდ უზნებობაზე სწორად ლაპარაკობს რეჟისორი ოთარ იოსელიანი ერთ ინტერვიუში, რომელიც კურნალ „ხელოვნების“ № 8-ში დაიბეჭდა). სინამდვილეში კი ამ რევოლუციური „აზვირთების“, საერთო-სახალხო მრისხანების ყამს ცხოვრება თავისი რატმით მიედინებოდა: პეტროგრაძის რესტორნები და კლუბები ხალხით იყო სავსე, უკრავდა მუსიკა და ბოშათა ანსამბლები თავბრუდამხვევი ცეკვით თავის სტიქიაში ითრეოდნენ შეზარხოშებულ საზოგადოებას; დრამატულ თეატრებში წარმოდგენები იმართებოდა, ოპერაში ფეოდორ შალიაპინი „დონ კარლოსში“ მღეროდა.

მხოლოდ მოსკოვში, კრემლში შეფარებულმა იუნკერებმა სცადეს სუსტი წინააღმდეგობის გაწევა.

„გამბრუნება“ და „თავგანწირვა“ მერე დაიწყო, როცა გაჩაღდა არნახული მასშტაბის ტერორი, სამოქალაქო ომი, ნგრევა, შიმშილი, ტაძრებისა და სასახლეების შემუსვრა. აქ კი, მართლაც, უმაგალითო გამბრუნება გამოიჩინეს ბოლშევიკური ლოზუნგებით გაბრუებულმა მასებმა. მანამდე კი: — «Пришла Революция. Революция сказала теат-



რუ... Я хочу, чтобы ты прославил передо мной самой мои подвиги и мои жертвы» (ა. ლენინ-ჩარსკი. ხაზი ჩემია. ნ. გ.).

ახლა უკვე დაუფარავად იწერება, რომ ლენინი და ლენინური რეჟიმი, ლენინური მორალა (შემდგომ „კომუნისტურ მორალად“ წოდებული), დამნაშავე რუსეთისა და მის ტერიტორიაზე დასახლებული ხალხების წინაშე უმძიმეს დანაშაულში. აი, ერთი ეპიზოდი ვლადიმერ ულიანოვის ცხოვრებიდან, რომელიც შექსპირის „რიჩარდ III“-საც დაამშვენებდა.

...კრუპსკაიას უთხოვნია ლენინისთვის ფანი კაპლანის შეწყვალება. შეუხსენებია ის ფაქტიც, რომ მისი მეგობარი ვერა ზასულიჩი, რომელმაც გუბერნატორს ესროლა, პირდაპირ სასამართლო დარბაზიდან გაათავისუფლეს. ლენინი თავის სათაყვანებელ მეუღლესა და თანამებრძოლს დაპირებია თხოვნას შეგისრულებო, თუმცა კარგად მოეხსენებოდა, რომ კაპლანის ქალი უკვე დახვრეტილი იყო კრემლის კედელთან და მიწაში ჩაფლულიც კი (გავიხსენოთ როგორ ევედრებიან მეფე ედვარდს შეიწყალოს ტაუერში უკვე მოკლული ჯორჯ კლარენსი). თვით საკუთარი მესაიდუმლისა და ერთგული ადამიანის თვალწინაც კი გაითამაშა ლენინმა ეს თავისი უზნეობით შემადარწუნებელი სცენა.

დამნაშავეობის კოლოსალურ ბადეში გახვეული ხალხთა მასები ბრმად მიჰყვებოდნენ თავიანთ ბელადებს, რადგან ისინი უკვე საერთო სისხლით იყვნენ ნაკურთხნი, საერთო „დიდი საქმის“ თანამონაწილენი იყვნენ. ქვეცნობიერად ისინი ფრქობდნენ ამ დანაშაულს და უფრო ღრმად შედიოდნენ ახალ დანაშაულობათა ლაბირინთში, საიდანაც გამოსავალი არ იყო. თუკი ვინმე, გაღვიძებული სინდისის კარნახით, ეცდებოდა თავი დაეხსნა ამ დანაშაულისაგან, გამოსულიყო სისხლიანი ვაკანალიის ფერხულიდან, მას მისივე თანამებრძოლები მოუღებდნენ ბოლოს. ეს არის „ბანდის“ ფსიქოლოგია და მისი ქცევის დატყუარელი ნორმები (ვან-

ტანგოვის სახ. თეატრში დადგმულ „ბრესტის ზავში“ რ. სტურუამ გვაჩვენა ამ „ბანდის“ მოქმედება: განსჯენა რთა ჯგუფივით შემოიჭრებოდა სცენაზე ლენინი და მისი თანამებრძოლები, დაღუპული შვილის დედასთან, სამძიმრის სათქმელად ისე მოდიოდნენ თითქოს რაიმე სასწრაფო, ფართულ ოპერაციას ახორციელებენო. ასევე სწრაფად, ჯგუფურად გადიოდნენ ახალი საქმეების მოსაგვარებლად).

ასეთია „კომუნისტური ზნეობა“, გამონატყული წგრევით, კლასთა განადგურებით („ჩვენ ვამბობთ, რომ ზნეობრიობაა ის, რაც ემსახურება ძველი ექსპლუატატორული საზოგადოების წგრევას... კომუნისტური ზნეობა — ეს ისაა, რომელიც ამ ბრძოლას ემსახურება“.—ამბობდა ლენინი), ანუ სამყაროს ერთ გრანდიოზულ სასაკლავოდ გადაქცევით. საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ხმარებიდან ამოღებული იქნა ისეთი ცნებები, როგორიცაა ჰუმანიზმი, სიკეთე, მშვენიერება, ზნეობრივი იდეალები. ამგვარად, თეატრი შედიოდა ახალ ერაში, სადაც არსებითი ცნებები შენაცვლებულ იქნა — ადამიანის ცხოვრება ეს არის რევოლუცია, სულიერი მდგომარეობა — მტრობა, სიყვარული — კლასობრივი სიძულვილი.

„ლენინური დეკრეტის“ მიხედვით არა მხოლოდ თეატრების ნაციონალიზაცია მოხდა (თავისი შენობით, ქონებით, გარდერობით, რეკვიზიტით), არამედ ადამიანთა „ნაციონალიზაცია“, „გასახელმწიფოებრიობა“. ამიერიდან რეჟისორი, მსახიობი, საერთოდ თეატრის ყველა თანამშრომელი, სახელმწიფოს კუთვნილებად იქცა, ანუ „გაუცხოვდა“, „გასავნდა“ — გაუტოლდა ნაციონალიზებულ ქონებას, წაერთვა ნება, გადაწყვეტილების და მოქმედების თავისუფლება. თეატრი მატერიალურადაც და სულიერადაც (იდეოლოგია, ესთეტიკა) დამოკიდებული აღმოჩნდა გარკვეული, სავალდებულო ნორმებისაგან, რომელსაც მხოლოდ და მხოლოდ პარტოკრატია განსაზღვრავდა და აბსოლუტის ხარისხში აყავდა.

ამგვარად, სცენის შემოქმედნიც ისე-

ვე ინვენტარიზებულნი იქნენ, როგორც უძრავ-მოძრავი ქონება, ანუ „აღირიცხნენ“ საერთო წესით. 1919 წლის 7 აპრილს ლენინმა ხელი მოაწერა მუშათა და გლეხთა თავდაცვის საბჭოს ბრძანებას სცენისა და თეატრის მუშაკთა აღირიცხვის შესახებ, რომლის პირველ პუნქტში ასე იყო ნათქვამი:

«Все граждане РСФСР, без различия пола и возраста, принадлежащие к числу сценических и театральных работников, подлежат точному учету на предмет возможного использования их по обслуживанию фронта»...

შემდგომ ეს „ტოჩნი უჩოტი“ კარგად გამოიყენეს თეატრალურ მოღვაწეთა მასობრივი დახვერტისა და დაპატიმრებისათვის.

შემთხვევითი არაა, რომ რევოლუციის შემდგომ აბობოქრებულმა „წითელმა ტერორმა“ დააშინა და საგონებელში ჩააგდო რუსული ინტელიგენციის საუკეთესო ნაწილი. ვლ. ნემიროვიჩი-დანჩენკო აღიარებდა, რომ ეს რევოლუცია სრულიადაც არ აღმოჩნდა ისეთი, როგორც ჩვენ შილერის მიხედვით წარმოგვედგინაო.

საბჭოთა რუსეთის განათლების სახალხო კომისარი ა. ლუნაჩარსკი, რომელიც ბოლშევიკური ხელმძღვანელი კოპორტის ფონზე ერთგვარ ლიბერალადაც კი გამოიყურებოდა, თეატრების ნაციონალიზაციის საქმეში უმკაცრეს კურსს ატარებდა. იგი კატეგორიული წინააღმდეგი იყო საბჭოთა ხელისუფლებისაგან თეატრების დამოუკიდებლობისა. თავის სტატიაში „რევოლუცია და თეატრების კრიზისი“ (1919 წ.) იგი წერდა, რომ ხელისუფლებამ არა მხოლოდ უნდა დააფინანსოს და გააკონტროლოს თეატრები, არამედ უნდა მისცეს კიდევაც მათ საერთო მითითებანი, „თუ სახელდობრ არ უნდა ხალხს თეატრისაგან“. მხოლოდ რუსეთში მოღვაწე ქართველს — სუმბათაშვილ-იუჟენს, მაშინდელი მცირე თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს, ეყო ვაჟკაცობა წინააღმდეგობა გაეწია ამ ზედღიერი დაწოლისათვის და

ეთქვა, რომ სახელმწიფო შეიძლება, დახმარების მიზნით, ეროდღს თეატრის სამეურნეო საქმიანობაში და არა მის მხატვრულ, შემოქმედებით ცხოვრებაშიო:

«Если национализация коснется существа театра, то это будет означать его гибель».

მაგრამ ძალისხმევი მეთოდებით „დაარწმუნეს“ თეატრის მოღვაწენი, რომ სახალხო ხელისუფლებას აქვს უფლება ხალხის სახელით წარუდგინოს თეატრს ყველა ის მოთხოვნა, რაც ეხება სწორედ თეატრის ხელოვნების არსსა და სულს.

რა მოთხოვნა იყო ეს? მოვეუსმინოთ „საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორიის“ ავტორებს (ტ. I, გვ. 77).

«Революция требовала победоносного по духу, жизнеутверждающего, боевого искусства, славящего восставший народ, его коллективную мощь, его авангард — коммунистов, искусство, способного решительно атаковать старый мир, который оказывал еще жесточайшее вооруженное сопротивление».

ამგვარად, სრულიად ნათელია, რომ თეატრალური ხელოვნება იმთავითვე შეყენებული იქნა „ღიდი ტყუილის“ რელსებზე. მას უნდა დაემტკიცებინა ის, რისი მტკიცებაც შეუძლებელი იყო, ეჩვენებინა ის, რაც სინამდვილეში არ მომხდარა, ადამიანთა შინაგანი, ფარული პროტესტი შეეცვალა საყოველთაო ენთუზიაზმის გამომხატველი მაჟორული ფერადოვნებით, ეგზისტენციალური „შიშები“ — ნათელი მომავლისადმი რწმენით. ამ გზაზე დამდგარ თეატრს, მერე, ფხიზლად დარაჯობდნენ პარტიის უძლეველი არგუმენტი — იდეოლოგიური თვალთვალის ზემძლავრი და ყოვლისშემძლე ინსტიტუტები. ე. წ. „საბჭოთა თეატრის“ განვითარების პირველი ეტაპისათვის, როგორც აღვნიშნეთ, განსაკუთრებით დამახასიათებელი ახალი დროის გმირის ძიება, გმირული სულის გამოხატვა, რევოლუციური, ალტკინებული მასის ერთიანობა და ენთუზიაზმი ისტორიული კატაკლიზმის ქაშს. საერთოდ ცნობილია, რომ ტოტალური ხელისუფლება მტრუ-

ლად ეკიდება სტილთა და მიმდინარეობათა მრავალფეროვნებას, აბსოლუტურად ვერ ეგუება შემოქმედებითი თავისუფლების გამოვლენას განსაკუთრებით ხელოვნების სახილველ სფეროში (არქიტექტურა, ქანდაკება, ფერწერა).

მიუხედავად იმისა, რომ რევოლუციამდელი რუსული თეატრის შემოქმედებითი პალიტრა ძალზე მრავალფეროვანი იყო და ერთმანეთის გვერდით არსებობდნენ სრულიად დაპირისპირებული თეატრალური მიმდინარეობანი (მაგ. კ. სტანისლავსკი — ვს. მიეერჰოლდი), მაინც, ყოველივე ამის გათვალისწინების გარეშე, მთავარი მოთხოვნა, რომელიც რევოლუციის უმაღლვე წარმოიშვა, თეატრების უნიფიკაცია იყო. ყველა თეატრი „გმირულ თეატრად“ უნდა გარდაქმნილიყო. „თუკი რუსული თეატრი სიცოცხლისუნარიანია, მაშინ იგი გმირული თეატრი უნდა იყოს“ — წერდა ამ თეატრის თეორეტიკოსი ვ. ვოლკეშტეინი.

მ. გორკი, რომელსაც ძალიან დიდი წვლილი მიუძღვის სტალინური რეჟიმის განდიდებაში, პირდაპირ „გმირული თეატრის“ ადებტად იქცა:

«В наше время необходим театр героический, театр, который поставил бы целью своей идеализацию личности, возрождал бы романтизм, поэтически раскрашивал бы человека».

საბჭოთა თეატრის ისტორიკოსი ვ. ზალესკი, როგორც ფრიად დადებით მოვლენას ისე სახავდა ერთფეროვნების გაბატონების ტენდენციას:

«Все советские театры, независимо от своей стиливой направленности искали героический репертуар». (ხაზი ჩემია ნ. გ.).

ასეთი იყო საბჭოთა თეატრალური პოლიტიკის საერთო ტენდენცია. ის სხვა საკითხია, რომ „ქართული რასიდან“ (გ. რობაქიძის გამოთქმამა) ამოზრდილი რუსთაველის თეატრი ბუნებრივად, შეიძლება ითქვას, იმანენტურად ატარებდა თავის თავში გმირულ-რომანტიკული თეატრის ყველა სტი-

ლისტურ ნიშანს. ეს ყოველივე „ზემოდან“ არ წამოსულა, მისთვის არ იყო ძალდატანებით თავსხმად დატარებული: „პეროიკული თეატრის, დიდი აზრის თეატრის გარეშე ჩვენ მუშაობა არ შეგვიძლია“ — ამბობდა ს. ანმეტელი, რომელსაც მიაჩნდა, რომ ყოფითი, ენარული, ფსიქოლოგიური თეატრი არ შეესაბამება ქართველი კაცის ბუნებას, მის ტემპერამენტს, მის მსოფლგაგებას.

გაიგლის სულ რაღაც ათიოდე წელი „დიადი ოქტომბრიდან“ და ე. წ. საბჭოთა თეატრში დაიწყება ახალი ტოტალური ტენდენცია, ამჯერად გამოხატული „სტანისლავსკის სისტემის“ საყოველთაო დანერგვით. ეს ტენდენცია ძალდატანებითი მეთოდებით ხორციელდებოდა, უარყოფილი იყო არა მარტო ეროვნული თეატრების თავისებურებანი, არამედ თვით ზოგიერთი რუსული თეატრის ორიგინალური ესთეტიკა.

თავისთავად ძალზე საინტერესოა იმის გამოკვლევა თუ რა ისტორიულმა პირობებმა გამოიწვიეს ერთი ტოტალური ტენდენციიდან მეორეზე გადასვლის აუცილებლობა. ამჯერად მხოლოდ აღვნიშნავ იმას, რაც მოვლენის ზედაპირზე დევს და ამდენად, ადვილად შესაძენეა.

რევოლუციის გამარჯვების პირველ ათწლეულში აუცილებელი ჩანდა, რათა ხალხის ცნობიერებაში განმტკიცებინათ აზრი იმის შესახებ, რომ სწორედ ეს ხალხია რევოლუციის დემიურგი, ძველი ცხოვრების წესის დამამხობელი და ახლის ფუძემდებელი. ხალხი, მასა — აი, გმირი ახალი ხელოვნებისა. ამ ერთიანი მასის (ამ ერთიანობაში იგულისხმება საერთო პოლიტიკური მრწამსი, ე. ი. „დიონისური საწყისის“ — ნგრევის იმპულსები) გამოხატვა, მასისა, რომელიც ერთსულოვნად მიჰყვება თავის ბელადს, რომლისათვის უცხოა გაორება, ანალიზი, ყოყმანი—არის „გმირული დრამის“, გმირული თეატრის ესთეტიკის უპირველესი პირობა. არა მარტო „ბელადია“ თავი-

სუფალი ჰამლეტის კომპლექსისაგან, არამედ, უპირველესად მასა, — რომლის ფსიქოლოგიური განწყობის მამოძრავებელი ძალაა შურისძიება, რევანში, ნგრევა, ანუ რასაც მაშინ უწოდებდნენ „მასების რევოლუციური აღტკინება“. ეს აღტკინება საერო ნებელობის ერთიანობაში იყრის თავს, სადაც გამორიცხულია (ან უაღრესად შეზღუდულია) ინდივიდუალური გამოვლინებანი, კონკრეტული, ერთი ადამიანის ფსიქოლოგიური მოტივაციები. არის ორი ერთგვაროვანი ჰიპოსტასი — ბელადი, განსაკუთრებული თვისებებით დაჯილდოებული, მარად შემართული, მომწოდებელი და არის მასა, ადამიანთა ინდივიდუალებისაგან შემდგარი, მაგრამ ამ ცალკეულ ინდივიდუალობას მოკლებული, მასა, რომელსაც ერთგვაროვანი ფსიქიკა ამოძრავებს (ანუ „ვინტიკებისგან“ შემდგარი მასა).

გარკვეულ ეტაპზე ეს ამოცანა საბჭოთა თეატრმა ასე თუ ისე შეუსრულა „მშობლიურ კომუნისტურ პარტიას“. მაგრამ, ეს პარტია, როგორც წესი ყოველთვის წინ მიიწევდა და ახალ-ახალ ამოცანებს უსახავდა თეატრებს, გამუდმებით ჩასჩინებდა, იცოდეთ „საბჭოთა თეატრი ხალხის წინაშე ვალშიაო“. — და მხოლოდ მისთვის მისაღები ტენდენციის დამკვიდრება აკმაყოფილებდა.

ისევე როგორც გამოგონილი და ყალბია ცნება „საბჭოთა ხალხისა“, ასევე მიუღებელი და დასაგმობია ცნებები „საბჭოთა კულტურა“, „ინტერნაციონალური კულტურა“.

არსებითად „ინტერნაციონალური კულტურის“ ცნება სხვა არაფერია თუ არა ყოველგვარი ეროვნულის უარყოფა, მისი ნიველირება.

საბჭოთა იმპერიაში ამ კულტურის პროპაგანდა უმძლავრესი იდეოლოგიური ინსტიტუტების მეშვეობით ხორციელდებოდა. მისი ამოსავალი იყო ე. წ. „ლენინური ნაციონალური პოლიტიკის“ ის ძირითადი პრინციპები, რომლის თანახმადაც ყოველგვარი წარსულის „გადმონაშთს“ ნაციონალიზმსა და შოვინიზმს უწოდებდნენ, ეროვნული ტრადიციების (საიდანაც იღებს სა-

თავს ყოველი ერის კულტურა და ხელოვნება) პატივისცემას წარსულის იდეალიზაციას. კომუნისტურ მშენებლობის ხელისშემშლელ ფაქტორად იყო გამოცხადებული ხალხის წესჩვეულებანი, რწმენა, ისტორიის მანძილზე გამომუშავებული ზნეობა. სსრკ-ს კომუნისტური პარტიის პროგრამა აფიქსირებდა, როგორც უკვე მომხდარ ფაქტს, რომ „ვითარდება ყველა საბჭოთა ერისათვის საერთო ინტერნაციონალური კულტურა. ყოველი ერის სიგანძური უფრო და უფრო მდიდრდება იმ ქმნილებებით, რომლებიც ინტერნაციონალურ ხასიათს ატარებენ“ (გამ. „პრავდა“, 1961 წ. 112, 113 გვ.).

ეროვნული თეატრების საცესებით ბუნებრივი ზრუნვა საკუთარი სცენური კულტურის განვითარებისათვის თითქმის გადაულახავ წინააღმდეგობას აწყობდა. ამგვარ მისწრაფებას თეატრის კომუნისტი იდეოლოგები ნათლავდნენ როგორც ნაციონალურ კარჩაკეტილობას, წარსულის ტრადიციების ესთეტიზირებას, საკუთარი ისტორიის იდეალიზაციას. განსაკუთრებულ შეჩვენებას იმსახურებდნენ სცენის ის ოსტატები, რომელთა შემოქმედებაში ძალზე რელიეფურად იყო გამოხატული ეროვნული სულისკვეთება, რომელთა სპექტაკლები საუკუნეების მანძილზე გამომუშავებული ეროვნულ ესთეტიკაში და ეთიკაში პოულობდნენ სასიცოცხლო ფესვებს. საქართველოში ასეთი შემოქმედი იყო სანდრო ახმეტელი, რომელსაც პირველი რეჟისორული ცდებიდანვე მოყოლებული სიკვდილამდე უეჭვინებდნენ, რომ „თვითმყოფადობის“ საბაბით ცდილობს გაწყვიტოს მრავალწლიანი კავშირები რუსულ რეალისტურ ტრადიციებთან, მოახდინოს ძველი ცხოვრების აწ გარდასული წეს-ჩვეულებების და რიტუალების რესტავრაციაო.

ს. ახმეტელი, მართლა, ახალგაზრდობიდანვე იბრძოდა ქართულ თეატრზე რუსული თეატრალური სკოლის დომინანტური გავლენის წინააღმდეგ (ეს ბრძოლა მას არც შემდგომ შეუწყვე-

ტი), მაგრამ იბრძოდა არა იმიტომ, რომ უგულვებელყოფდა რუსულ თეატრალურ კულტურას, მის მიღწევებს, არამედ იმიტომ, რომ სურდა ქართული თეატრი ეროვნული ყოფილიყო, ამოზრდილი მრავალსაუკუნოვანი კულტურიდან, ქართული პოლიფონიური მუსიკის, განსაკვიფრებელი პლასტიკის, თეატრალიზებული რიტუალების, განუმეორებელ ყოფის წიაღიდან.

ჯერ კიდევ 1914 წელს დაწერილ თავის სტატიისში „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?!“ იგი სრულის კატეგორიულობით ამტკიცებდა, რომ არც ფორმით, არც რიტმით, არც პლასტიკით — და ბოლოს, უმთავრესით — არც სულისკვეთებით, იგი ეროვნული არ არის და ასლია რუსული თეატრისაო (იგულისხმებოდა მცირე თეატრი და სამხატვრო თეატრი). მთელი თავისი შემოქმედებითი ნიჭი და ენერჯია ს. ახმეტელმა შეაღია ეროვნული თეატრის შექმნის მაღალ მიზანს. ამ მხრივ მისი დამსახურება ქართული თეატრის წინაშე განუზომელია. ახლა, რაოდენ პარადოქსალურადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, სავსებით კანონზომიერი ჩანს მის წინააღმდეგ მიმართული გაფთვრებული კრიტიკა, როგორც ჩვენში, ასევე რუსეთში, მისი თეატრალური ესთეტიკის წინააღმდეგ. მის ოპონენტებს სურდათ ეხილათ ქართული საბჭოთა თეატრი, ს. ახმეტელი კი ქმნიდა ფორმით ქართულ ეროვნულ თეატრს.

1930 წელს მოსკოვში გაიმართა საბჭოთა კავშირის ხალხთა თეატრების პირველი (და უკანასკნელი!) ოლიმპიადი. ეს იყო (სტალინური რეჟიმისათვის შემდგომ ეგზომ დამახასიათებელი) ფართო მასშტაბიანი, იმპერიული პომპეზურობით აღბეჭდილი „ღონისძიება“, რომელიც მალე დიფერენცირებულ იქნა და გაგრძელება ჰპოვა არანაკლები მასშტაბის და გაქანების „ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადებში“.

პირველი თეატრალური ოლიმპიადის მიზანი (ოფიციალურად) იყო ეროვნული თეატრების მიღწევების დემონსტრაცია. ამ ოლიმპიადას მრავალრიცხო-

ვანი უცხოელი სტუმრებისათვის უნდა ეჩვენებინა „ლენინურ-სტალინური ეროვნული პოლიტიკის მიღწევები“ კულტურის სფეროში. სინამდვილეში ოლიმპიადის სულისჩამდგმელებს სულ სხვა ფარული მიზანი ამოძრავებდათ, ეს არსებითად, იყო „დათვალიერება“, თუმცა პარადულ-საზეიმო ფორმით, ეროვნული კულტურების განვითარების ტენდენციებისა, რათა შემდგომ სრული ფრონტით გაეშალათ ბრძოლა ერთიანი „საბჭოთა თეატრის“ ესთეტიკის დასამკვიდრებლად და ეროვნული თვითმყოფადობის აღმოსაფხვრელად.

ოლიმპიადამ მართლაც ცხადყო, რომ საბჭოთა რესპუბლიკებში თეატრები ეროვნული სულისკვეთების აღორძინების გზას დასდგომიან, რომ ისინი საკუთარი გზით ვითარდებიან და ფრიად შთამბეჭდავ შედეგებსაც აღწევენ. ამ მხრივ სრულიად განსაკუთრებული წარმატება ხვდა წილად რუსთაველის სახელობის თეატრს სანდრო ახმეტელის ხელმძღვანელობით. თეატრი ერთხმად იქნა აღიარებული გამარჯვებულად, მრავალ შეხვედრასა და განხილვას უწყობდნენ სხვადასხვა დონეზე (მოყოლებული თეატრალური საზოგადოებიდან აკადემიამდე დამთავრებული), ცენტრალური გაზეთები აივსო დითირამბის სტილით დაწერილი სტატიებით, თეატრს დაპირდნენ ევროპასა და ამერიკაში საგასტროლო ტურნეს გამართვას, ერთის სიტყვით, თეატრი თბილისში ფარზე ატაცებული დაბრუნდა. მაგრამ, შემდგომ, მოვლენების განვითარებამ გვიჩვენა, რომ იმპერიის ოფიციალური იდეოლოგიის პარტიული ბოსები ძალზე შეაშფოთა ეროვნული თეატრების „თავნებობამ“, რაც მათ განუმეორებელ თვითმყოფობადობაში გამოიხატა. სწორედ ამ პირველი თეატრალური ოლიმპიადის შედეგად დაიწყო შემდგომ ოფიციალურ თეატრალურ რელიგიად აღიარებული და გაფეტიშებული ე. წ. „სტანისლავსკის სისტემის“ ძალით დანერგვა საყოველთაო მასშტაბით, თეატრების შემოქმედებითი სტილის. ეროვნული ეს-

თეატრის საფუძველზე წარმოქმნილი თეატრალური სისტემის „გადაწყობა“ სოციალისტური რეალიზმის მეთოდზე. და, რაც, არანაკლებ მნიშვნელოვანია, სწორედ ოლიმპიადის დღეებში, პარტიის XVI ყრილობიდან გაისმა მჭუხარე მოწოდება „ფორმით ეროვნული, შინაარსით სოციალისტური კულტურის“ შექმნის შესახებ. „საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორია“ ასე ახდენს ამ მოვლენის კონსტატაციას:

«В 30-е годы многонациональный советский театр сделал огромный шаг вперед. В этот период впервые широко, в полном объеме обнаружилась творческая сила искусства, развивающегося на единой социалистической основе, интернационального по духу. В 30-е годы как основной и определяющий метод всего советского театра утвердился метод социалистического реализма».

(გვ. 12. ხაზი ჩემია, ნ. გ.).

დაბოლოს, ამ ოლიმპიადის შემდეგ ძალიან მალე იქნა მიღებული სკკპ ცენტრალური კომიტეტის მრავალი დადგენილება თეატრების მუშაობის „გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“.

დავუბრუნდეთ რუსთაველის თეატრის გამოსვლას ამ ოლიმპიადაზე. თეატრის სპექტაკლების მხატვრული ღირსებების ხოტბა-დიდების საერთო ორკესტრში თითქოს დაიკარგა, მეორეხარისხოვანი გახდა ის კრიტიკული შენიშვნები, რომელიც მაშინ გამოითქვა პრესაში და აკადემიაში გამართულ შეხვედრაზე. თუ გავაანალიზებთ ამ შენიშვნებს, დავინახავთ, რომ ისინი ძალიან მნიშვნელოვანი ამოცანის შესრულებას ისახავდნენ მიზნად, კერძოდ, თეატრის დენაციონალიზაციას, მისი „სხეულიდან“ ეროვნული სულის გამოდევნას. ყველა ეს შენიშვნა ეხება „ეროვნულ კოლორიტს“, ეროვნული სანახაობითი კულტურის „სტილიზაცია“ და „ესთეტიზაცია“, თეატრალური რიტუალური ქმედების „რესტავრაცია“, ეროვნული განსაკუთრებულობის ხაზგასმის მავნე ტენდენციას, ე. წ. „ეთნოგრაფიზმს“.

«С точки зрения мастерства,

«Ламара» — спектакль безукризенный, но социальное звучание его фальшивит иногда нотками подтеркнутого национального фольклора... Добрая старая Грузия предстает перед зрителем во всей красе своих этнографических и бытовых подробностей» («Правда», 27.VII.30).

შესაძლოა — მსჯელობს ამ ციტატის ავტორი ო. ლიტოვსკი — „ლამარა“ აუცილებელი ეტაპია ქართული ეროვნული თეატრის განვითარებისათვის.

«Но на этом этапе не следует слишком долго задерживаться».

ოლიმპიადის ორგკომიტეტის ხელმძღვანელების (ფ. კონი. ა. გლებოვი) საერთო წერილში ნათქვამია, რომ:

«В первую очередь, внушает известное опасение возможность превалирования национальных моментов над классовыми...»

...Необходимо отметить также известную опасность соскользновения театра к формализму...».

ამგვარად ნათელია, რომ რუსთაველის თეატრის შემოქმედებისადმი თვით ყველაზე კეთილგანწყობილი კრიტიკოსებიც კი, ნებისთ თუ უნებლიედ, იმპერიული ამოცანების სამსახურში იდგნენ და მის მზაკვრულ ჩანაფიქრს ემსახურებოდნენ.

იყო მეორე, არანაკლებ მნიშვნელოვანი მომენტი: რუსი კრიტიკოსები ცდილობდნენ მაინცდამაინც რევოლუციური თეატრის ესთეტიკის საზღვრებში მოექციათ რუსთაველის თეატრი, გამოეცხადებინათ იგი „თეატრალური ოქტომბრის“ მედროშედ და ლიდერად, რომელსაც ღირსეულად უნდა განეგრძო ვსევოლოდ მეიერჰოლდის „რევოლუციის თეატრის“ იდეურ-მხატვრული მიმართულება, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ისინი თეატრს იცავდნენ იდეოლოგიური შემოტევებისაგან, როცა ასე ხაზგასმით, აშკარად შესამჩნევი თანამიმდევრობით აღნიშნავდნენ მის „რევოლუციურ-რომანტიკულ“ პათოსს, მაგრამ არსებითად ეს იყო ცდა აეცდინათ თეატრი ეროვნული კურსისაგან და „სოციალისტური რეა-

ლიზმის“ საერთო ესთეტიკურ პლატფორმაზე გადმოეყვანათ იგი. აი, ამონაწერი იმდროინდელი რეცენზიებიდან:

«Театр им. Руставели — театр романтизма». (პ. ნოვიცკი).

«Театр им. Руставели — молодой театр советской формации».

(ო. ლიტოვსკი).

«Театр им. Руставели — это советский театр революционной романтики».

(ვ. ვსევოლოდსკი-გენგროსი).

რასაკვირველია, სრული უაზრობა იქნება დღეს იმის მტკიცება, რომ ს. ახმეტელის თეატრი ჰეროიკულ-რომანტიკული არ იყო, მაგრამ როცა რუსი კრიტიკოსებისა და ოფიციალური იდეოლოგების გამონათქვამებს ხელახლა ვაანალიზებთ, არ შეიძლება თვალში არ მოგვხვდეს ორი გარემოება:

ქართული თეატრის რომანტიკული სულისკვეთების აღნიშვნისას უპირატესობა ენიჭებოდა (ზოგჯერ აშკარად გადაჭარბებულად) მის რევოლუციურ რომანტიზმს და არა იმ გარემოებას, რომ ს. ახმეტელის ეს რომანტიზმი ქართული ხელოვნების წიაღში იღებდა სათავეებს (სწორად შენიშნა ეს ტიციან ტაბიძემ „რღვევისადმი“ მიძღვნილ თავის წერილში, რომ ს. ახმეტელი უპირატესობას ანიჭებს ქართული ხელოვნების იმ ტრადიციას „სადაც მოცემულია მებრძოლი ტემპერამენტი და ქართული ეროვნული გმირების კულტი“). ამგვარად, თავიდან ბოლომდე ეროვნული სულისკვეთებით გამსჭვალულ ს. ახმეტელის ხელოვნებას რევოლუციური რომანტიზმის და „თეატრალური ოქტომბრის“ პროკრუსტეს სარეცელზე აწვენდნენ. მაშინ როცა თვით ამ „თეატრალური ოქტომბრის“ ბელადის ვ. მეიერჰოლდის შემოქმედების მკვლევარი კ. რუდნიცკი წერდა, რომ ეს

«Идея была прожекторская, утилитарная».

კრიტიკოსთა მახვილი, როგორც აღნიშნეთ, მიმართული იყო თეატრის ეროვნული ფორმის წინააღმდეგობა ეროვნული თავისებურებების გამოვლენა (პლასტიკაში, რიტმში, მუსიკალობაში, სცენური მოვლენების შეფასებაში) მათ განსაკუთრებულ გაღიზიანებას იწვევდა, ყოველივე ამას ნათლავდნენ გარეგნულ „ეროვნულ კოლორიტისათვის“ დამახასიათებელ ესთეტიზაციად. აქ იღებს სათავეს მანერულობა, ოპერულობა და გარეგნული ეფექტები.

პირველი საკავშირო თეატრალური ოლიმპიდა განიხილებოდა აგრეთვე, როგორც „მრავალეროვანი საბჭოთა თეატრის რაპორტი პარტიის XVI ყრილობას“. ამ „გამარჯვებულთა ყრილობის“ შემდგომ აუცილებელი გახდა იმ დღეებში შობილი განსაცვიფრებელი ესთეტიკური ლოზუნგის „ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური“ ხელოვნების რეალიზაცია ცხოვრებაში. თეატრებისათვის ამ ამოცანის შესრულების უმთავრეს მეთოდად გამოცხადდა „სტანილსავსკის სისტემა“, რომელიც სავსებით ორგანული იყო რუსული თეატრის ერთი გარკვეული მიმართულებისათვის და ასევე სავსებით არაორგანული და მიუღებელი, სხვა, განსაკუთრებით კი ეროვნული თეატრებისათვის. დაიწყო მძიმე და მტკივნეული პროცესი რუსული თეატრალური სკოლისა და ეროვნულ თეატრალურ ტრადიციათა შორის „შეხების“, „დაახლოების“, „საერთო პლატფორმის“ გამოძებნისა, რაც ხშირად ფორმალურ ხასიათს ატარებდა, ხშირად კი თეატრებს ლუპავდა კიდევ.

რისთვის კეთდებოდა ეს?

კეთდებოდა არა მარტო იმისათვის, რომ საბჭოთა კავშირში ძალად შეყრი-

ლი ერების თეატრები ერთიანი ესთეტიკის ქარგაზე გამოეყრათ (რაც თავისთავად თეატრალური ფორმების დენაციონალიზაციას გამოიწვევდა, მიუხედავად ლოზუნგისა „ფორმით ნაციონალური“... არამედ, იმიტომაც, რომ შეეცვალათ თვით „შინაარსით სოციალისტურის“ ესთეტიკური კატეგორია, გამოეცლიათ მისთვის „ხელოვნების შინაარსის“ სპეციფიკურობა.

თანდათან უკან იხევდა „მასების რევოლუციური აღტკინება“, „რევოლუციური ბელადების რომანტიკულობა.“ რევოლუციის გმირები დაჩაჩინაკდნენ, რევოლუციის ბელადები ისტორიის ასპარეზიდან რკინის გიგანტური ცოცხით გადააყარეს — დარჩა რევოლუციის ერთი გმირი, ერთი ბელადი და დარჩნენ ხალხთა მასების მილიონიანი „ვინტიკები“. ამ პატარა, „მშრომელი“ ადამიანის ცხოვრების, ყოფის. მისი ფსიქოლოგიის ჩვენებისათვის აღარ იყო საჭირო „გმირულ-რომანტიკული თეატრის“ ესთეტიკა, იგი ახალ ესთეტიკას უნდა შეეცვალა...

დრამატურგი ა. გლებოვი ერთ საინტერესო დიალოგს იხსენებდა ს. ახ-

მეტელთან. ქართველ რეჟისორს უთქვამს, „ყაჩაღები“ უკვე აღარაა ის, რაც იყო „ანზორი“, მითუმეტეს იგი „ლამარა“. ჩემი ახალი სპექტაკლი ისევე არ დაემგვანება „ყაჩაღებს“, როგორც „ლამარა“ არ გავს „ყაჩაღებს“. მაგრამ, მე ჯერ არ შემიძლია ვთქვა, როგორი იქნება ეს ახალი სპექტაკლი“, აქვე უთქვამს, რომ ყურადღებით ვკითხულობ სტანისლავსკის წიგნს, ვცდილობ, გავარკვიო თუ როგორ შეიძლება ხიდი გავდო ფსიქოლოგიურ-ყოფით თეატრსა და მონუმენტალურ-რომანტიკულ თეატრს შორის, მაგრამ ჯერჯერობით ეს ვერაფრით ვერ გავიგეო. ა. გლებოვს უკითხავს, იქნებ თქვენი წინამორბედების გზას დაუბრუნდეთ — არა! ჩვენ უკან არ წავალთ — მტკიცედ უთქვამს ს. ახმეტელს. იმის გამო, რომ „უკან არ წავიდნენ“, ანუ არ უღალატეს თავიანთ თეატრალურ იდეალებს, თავიანთ ესთეტიკურ მრწამსს, ტოტალურმა რეჟიმმა გზიდან ჩამოიცილა ს. ახმეტელი, ე. მიქელაძე, ვს. მეიერჰოლდი, შემდგომ კი — ა. თაიროვი, ლეს კურბასი, ს. მიხოვლი...



# ლალათის გარდუვალობა

ანა შამვახაძე

ა. სუმბათაშვილი-იუჟინის „ლალათი“.

ცხინვალის ივ. მაჩაბლის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრი, 1991.

დამდგმელი რეჟისორი — გ. გაბიაია, რეჟისორი — შ. მარჯანიშვილი,  
მხატვარი — შ. გლუზგიძე, მუსიკალური გაფორმება — ნ. ჯანჯღაპანი,  
პლასტიკა — ბ. ოსაფაშვილისა.

„ლალათი“ — ცხინვალელთა თე-  
მაა. სამყარო — სადაც თითქმის ყველა,  
ცოტად თუ მეტად, ლალატობს სამშობ-  
ლოსა თუ საკუთარ თავს, თავის დანიშ-  
ნულებასა და მოვალეობას, სადაც ლა-  
ლათი — ბედისწერად ქცეულა.

ამ პიესის ინტერპრეტაციასა და  
განმარტებებში მუდამ ფიგურირებდა  
აზრი, რომ ზეინაბად გადანათლული დე-  
დოფლის ლალათი მხოლოდ ნიღაბია,  
დროის მოგება, მოლოდინი შურისძი-  
ებისა. ეს, უდავოდ, ასეა, მაგრამ არა  
მხოლოდ ასე. ლალათის ჯაჭვი ხომ ნი-  
ღაბის ახდით არ წყდება. მოღალატე  
ხდება ერეკლეც — ზეინაბის შვილი და  
საქართველოს ტახტის მემკვიდრე, რო-  
მლის სიცოცხლესაც ანანია გლახას  
უცოდველი პირმშო შეეწირა. და სწო-  
რედ ამ ანანიას მიერ შვილად გაზრ-  
დილი ერეკლე — ერში გაზრდილი მე-  
ფე ხდება ერის მოღალატე, წუთიერი  
ვნებისთვის სამშობლოს კამყიდველი.  
პარადოქსია თითქოს, ვინაიდან ა. სუ-  
მბათაშვილი-იუჟინის პიესაში უღალა-  
ტო, ერთგული მხოლოდ ერი რჩება.  
ერი, რომელიც მეჩეთის აშენების უფ-  
ლებას არ აძლევს დამყარობელს; ერი  
რომელიც ხმაღს ლესავს, რათა პი-  
რველივე შემახილზე იშიშვლოს. მაგ-  
რამ აქ არავითარი შეუსაბამობა არ არ-  
ის, რამეთუ ერეკლეც საყოველთაო ლა-

ლათის სიტუაციაშია გაზრდილი, მისი  
პირმშოა, ადვილად იჯერებს სხვათა  
ლალატს და ამიტომაც — ადვილად ლა-  
ლატობს. გლეხად გაზრდილი ვერ ივ-  
არგებს მეფედ. სამყარო, სადაც ფუნქ-  
ციები დაკარგული და აღრეულია, გან-  
წირულია ლალატისთვის.

ცხინვალელებმა ყველაზე უკეთ  
იციან ამ ფენომენის არსი და შედეგი,  
ვინაიდან მათი მხარე, საქართველოს ეს  
ულამაზესი და ბარაქიანი კუთხე, ათეუ-  
ლი წლების მანძილზე სწორედ მოღა-  
ლატურად გაცემული მძევალი იყო.  
ამიტომაც, ვფიქრობ, ლოგიკურია, რომ  
თბილისში გამოდევნილმა თეატრმა პი-  
რველ პრემიერად სწორედ ა. სუმბათაშ-  
ვილი-იუჟინის „ლალათი“ წარმოადგი-  
ნა.

დღევანდელი სიტუაციაც და მით  
უფრო შიდა ქართლში შექმნილი მდგო-  
მარეობა, ნებსით თუ უნებლიეთ, გან-  
კვაწვობს ისტორიულ-პატრიოტული  
თემის მეტ-ნაკლებად პათეტიკური გადა-  
წყვეტისკენ. რა გასაკვირია, რომ ამ  
ცდუნებას ვერ გაექცეს ცხინვალის  
თეატრი, რომელმაც თავის თავზე გამო-  
ცადა ჩვენი დროის ეს ტრაგედია და მი-  
სი მსხვერპლიც აღმოჩნდა, როდესაც  
თვით დედაქალაქის თეატრებში ანა-  
ლიზსა და გონივრულ განსჯას ემოცი-  
ური ალტკინება ჯაბნის. და ეს, ალბათ,



ცხინვალის თეატრი „ღალატი“. ზეინაბი —  
ც. გიგაური, ოთარ-ბეგი — ზ. კოლეშიშვილი

ბუნებრივია. მაგრამ რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, სწორედ ცხინვალელებმა სხვა გზა აირჩიეს. მათი „ღალატი“ ინტელექტუალური დრამის პრინციპებს უფრო იზიარებს, ვიდრე პერიკულ-პატრიოტული ჟანრის თავისებურებებს, უფრო მიეღობის ისტორიული სიტუაციის არაერთმნიშვნელოვან შეფასებებს და არ ჯერდება მექანიკურ პარალელებს თანამედროვეობასთან. შორს ვარ იმ აზრისაგან, რომ ეს ამოცანა სრულად დასძლია თეატრმა და ახალგაზრდა რეჟისორმა გიორგი გაბილაიამ, მაგრამ თვით მცდელობა, საკმაოდ ნათლად გამოხატული ტენდენცია — აშკარაა.

სპექტაკლი იწყება ეპიკური თეატრის კლასიკური და თანამედროვე თეატრალურ აზროვნებაში ასგზის გათამაშებული (შეიძლება ითქვას, კლიშედ ქცეული) ხერხით — თეატრი თეატრში. მაგრამ ამ შემთხვევაში ეს აპრობირებული იდეით ძალზე კონკრეტული და, ამავე დროს, უაღრესად ზოგადი შინაარსითაა სავსე:

მსახიობები უბრუნდებიან დარბეულ თეატრს;

ადამიანები უბრუნდებიან გადამწვარ სახლებს;

ხალხი უბრუნდება წართმეულ სამშობლოს.

ფრთხილად იკვლევენ გზას დამტე-

რულ დეკორაციებსა და ნაგვის გრავალ ქცეულ თეატრალურ ინვენტარში. გადამწვარი სცენის ჩონჩხი დაფაროს სიშიშველე. განმარცვული ადამიანები და განმარცვული სამყარო, რომელშიც შეწყდა სიცოცხლე, ნაცარტუტად იქცა ყველაფერი — ამგვარია მხატვარ შოთა გლურჯიძის მიერ შექმნილი დეკორაციის სიმბოლიკა, რომლის ფონზეც ირონიულად ჟღერს ამაღლებული მუსიკის ჰანგები (მუსიკალური გაფორმება ნ. ჯანჯღავასი).

...მსახიობები შემოდიან საკუთარ თეატრში როგორც უცხო სახლში: თითქოს არაფერი აღარ აგონებთ ჩვეულ კედლებს — არც დამწვარი ფიცარნაგი, არც გახეული ფარდა, არც რკინის ნაშავებული კონსტრუქციები. მხოლოდ აქა-იქ გაფანტული გარდერობისა და რეკვიზიტის ნაგლეჯებში გამოკრთის ნაცნობი დეტალები. აი, ჩიხტიკობი, შავი მოსასხამი, იქ კი ოქრომკვდით ნაქარგი კაბის ნაწილი შემორჩენილა. ნელ-ნელა, ფაქიზად არჩევენ თავიანთ ძველ კოსტუმებს, უნებლიედ, გაუცნობიერებლად, ინსტინქტურად მოიარგებენ მამაკაცების თეთრ გახამებულ პერანგებზე დამტვერილ, ცეცხლს გადარჩენილ ჩოხებსა და მოსასხამებს ქალები კი უკვე კეკლუცობენ კიდეც თავიანთი ეგზოტური აქა-იქ შელახული კაბებით. უეცრად ერთ-ერთი მსახიობი თავისი კოსტუმის ჯიბეში პიესის გაცრეცილ ფურცლებს აღმოაჩენს, გადაშლის — „ღალატი!“ ძველი რვეული ხელიდან ხელში გადადის, გახევებულ სახეებს ღიმილი გადაურბენს, ღიმილი და მოგონებები.

არავინ იცის, და არც თვითონ იციან საიდან, რატომ ან როგორ იბადება ამ დარბეულ ფიცარნაგზე თამაშის სურვილი. ალბათ, როგორც გლოვისას — მოთქმა, ტკივილივით რუსასრულო გოდება; ან როგორც ღზინში — სიცოცხლესთან თანაზიარობის საზეიმო ცეკვა-სიმღერა. ორივე რიტუალი ხომ ძირისძირია სახიობის, მისი ფუძე-სახილველი.

აი ასე, სტიქიურად აღმოცენდება, აღორძინდება ძველი სპექტაკლი დარბეულ სცენაზე. უკვე თითქმის დავიწ-

ყებუღი დადგმა ა. სუბათაშვილის „ღალატისა“, თავისი ჰეროიკული პო- ზებით, მონუმენტური ქესტებით, მალ- ალფარდოვანი ინტონაციებით, რომელ- თა ტონალობას ოდნავ ამიწებს მსახიო- ბის წუთიერი გადართვა დავიწყებული ტექსტის გახსენებაზე. ფიცარნაგზე დგას ზეინაბი — ციცი გიგაური, ამაყი იერთ, აწ უკვე მოძველებული თეატრა- ლიზებით, ზეაწეულად მიმართავს სო- ლეიმან- ხანს — მეკლუდ სამაღალაშვი- ვილს, — და გაყვითლებულ ეტრატს მი- აწოდებს. ეს-ესაა ოთარბეგად გარდასა- ხული მსახიობი — ზაზა კოლეღიშვი- ლი, პიესის ტექსტს გადაუგდებს სო- ლეიმან-ხანს და ისიც სწრაფად ეძებს თავის სიტყვებს რვეულის გაცრეცილ ფურცლებზე.

ასე ინაწილებენ როლებს არტისტე- ბი, ცდილობენ გაიხსენონ დავიწყებული მიზანსცენები, ზოგჯერ ეშლებათ, გზა- დაგზა ახსენდებათ, როგორ იყო დადგ- მული ესა თუ ის ეპიზოდი, ადვილს იც- ვლიან; მათი სიტყვები, ინტონაცია, ჟე- სტები ხან გადამეტებულად თეატრალუ- რია, ამადლებული, ხანაც უშუალო, თითქმის ცხოვრებისეული. ვიაცა ჯერ კადე ირგებს თავის სამოსს, იქვე სცე- ნაზე, უკვე დაწყებული მოქმედების პა- რალელურად რეპეტიციობს, თავისი გმირის სახეზე „მუშაობს“; მოქმედება- ში ჩართული ოთარბეგი კი დიდხანს არ უშვებს ხელიდან სიგარეტს და მისი დიალოგი ზეინაბსა და სოლეიმან-ხა- ნთან რბილკოლოფიანი „კოსმოსის“ კვამლშია გახვეული.

და მაინც ეს ჯერ კიდევ იმ ძველი, დარბევამდე არსებული თეატრის ძველი სპექტაკლია, მისი გახსენების ნახევ- რად სერიოზული მცდელობა, წარმოსა- ხვის, წარმოდგენის ინსტინქტით ნაკარ- ნახევი თამაში.

მაგრამ თანდათან ამ ძველ ქარგაში, ასევე გაუცნობიერებლად, იბადება თამა- შის ახალი ხერხი, ახალი თეატრი. გა- ხსენებით, მიბაძვით დაწყებულ ქმედებ- აში იკვეთება დარბეულ თეატრში დაბ- რუშებული მსახიობების დამოკიდებუ- ლება, მათი პირადი, ტრაგიკული გამო- ცდილება, მათი ინდივიდუალობით აღ-

ბეჭდილი სახეები. თუმცა ერთის შეხე- დვით ზღვარი მსახიობსა და შის პერს- ონაჟს შორის, რომელსაც აუცილებლად გულისხმობს „თეატრში თეატრის“ პრინციპი, თანდათან თითქოს იშლება და შემსრულებლები თავიანთ გმირებად გარდაისახებიან. მაგრამ თვით ცხინ- ვალელთა თამაშის გაწონასწორე- ბულ, დაფიქრებულ მანერაში, სპექ- ტაკლის აქცენტებში გმირის მიღმა მუდამ გამოსჭვივის შემსრულებლის პი- როვნება, საერთოდ მსახიობთა დამოკი- დებულება იმის მიმართ, რასაც თამა- შობენ, ამბობენ და რაც მათ თავს გადა- ხდათ. გარდა ამისა ყოველი მათგანი დამკვირვებელიცაა. მოქმედებიდან გა- მორთული არტისტები იქვე დეკორაცი- ების გვერდით სხდებიან და თვალ-ყურს ადევნებენ კოლეგების თამაშს, შემდე- გი ეპიზოდისთვის ემზადებიან, გრემს ისწორებენ, პიესის ტექსტს იხსენებენ.

ცხადია, ეს თავისთავად აპრობირე- ბული ხერხი მხოლოდ გარეგნულ სა- შუალებად დარჩებოდა, თვით ცხინვა- ლის თეატრის მსახიობებს ჩინებულად რომ არ აეთვისებინათ და გაეთამაშები- ნათ ამგვარი თეატრალური სიტუა- ციის მიერ შემოთავაზებული თითქმის ყველა შესაძლებლობა. უნდა ითქვას, დასმა გამოავლინა არა მხოლოდ რთუ- ლი ამოცანის დაძლევის უნარი, არა- მედ საკმაო სცენური და სამემსრულე- ბლო კულტურა, პროფესიონალიზმი.

სოლეიმან-ხანი — მ. სამაღალაშვილი, ზეინაბი — ც. გიგაური





ოთარ ბეგი — ზ. კოლეღიშვილი, ბესო — გ. ქრისტესიაშვილი

და ეს იმ დასმა, რომელსაც უკანასკნელი ორი წლის მანძილზე ნორმალური მუშაობის საშუალებაც არ ჰქონია, ხოლო რამდენიმე თვის წინათ, პირდაპირ შეიძლება ითქვას, დაშლისა და გაფანტვის საშიშროების წინაშე იდგა. ვფიქრობ, ის მუშაობა, რომელიც „ღალატში“ გასწიეს ცხინვალელებმა, დასტურია მათი პროფესიული და პიროვნული ძალისა; იმისა, რომ ცხინვალის ქართული თეატრი ყოველთვის მეტ ყურადღებასა და პატივისცემას იმსახურებდა (განა იგივე არ დაამტკიცა 1988 წელს საქართველოს თეატრების ფესტივალზე წარმოდგენილმა ლალი როსებამ „პროვინციულმა ამბავმა“ უშანგი მინდიაშვილის დადგმით; მაშინ სპექტაკლმა სამი ჯილდო დაიმსახურა).

„ღალატის“ რეჟისორული ჩანაფიქრი განაპირობებს და გარკვეულწილად ამართლებს კიდევ პიესის მონტაჟს, რომელიც საკვანძო ეპიზოდების შეკრების პრინციპზეა დაფუძნებული. ცხადია, ეს გარემოება სპექტაკლს ერთგვარი ფრაგმენტულობისა და პიესის ერთიანი ლოგიკის დარღვევის საშიშროებას უქმნიდა, რომელიც, ვფიქრობ, ძირითადად თავიდან აიცილეს ავტორებმა, თუ ზოგიერთი სცენის გაწეღვას არ ჩავთვლით.

სპექტაკლში ეპიზოდების თანმიმ-

დევრობა არა იმდენად სიტუაციისა და მოვლენების აღმნიშვნელია, რამდენადაც გმირთა შინაგანი განწყობის, მათი ფსიქოლოგიური ძვრების. აქცენტი გადატანილია თითოეული გმირის პიროვნულ არჩევანთან მიახლოების ეტაპებზე, რომლის ყოველ სტადიაშიც სულიერად გაორებულ გმირს საკუთარი მეობის დაბრუნების მტკივნეული გზა აქვს გასავლელი. უპირველეს ყოვლისა ეს ეხება ზეინაბსა და ოთარ-ბეგს.

ც. გიგაურის ზეინაბი ძლიერი, გამჭრიახი და ცბიერი ქალია. ცბიერი არა მხოლოდ სოლეიმან-ხანის მიმართ. არსებითად იგი გასცემს ოთარ-ბეგს, ამჟღავნებს მის საიდუმლოს — თავისი ქალიშვილი გაიანე გადამაღაო, — სოლეიმანის წინაშე ტყუილში ამხელს და, ერთის შეხედვით, ცდილობს ხანს დაანახოს, რომ ოთარის ნდობა არ შეიძლება. ც. გიგაური-ზეინაბის გაწონასწორებული, მშვიდი, თუმც კი მკაცრი იერის მიღმა სისასტიკე იკითხება. ეს ორმაგი თამაშია: ერთის მხრივ სოლეიმანისადმი ერთგულების დემონსტრირება, მეორეს მხრივ — იგი გამოცდას უწყობს ოთარს და მისი ფარული მისწრაფებების პროვოცირებაც სურს, მისი მოთმინების გატეხვა. ფაქტობრივად, იგი სოლეიმანის ღალატისკენ უბიძგებს გაურჯულეულ ქართველ ფეოდალს.

ც. გიგაური დიპლომატ ფეოდალს კი არ თამაშობს, არამედ მეფური ღირსებით შემეკულ, კაემნით შეპყრობილ და, მიუხედავად ამისა, მიზანდასახულ ინტრიგანს, რომელიც ამგვარად აქცია სიცოცხლის შენარჩუნების აუცილებლობამ, ღალატის გარდუვალობამ.

დიპლომატი უფრო ოთარ-ბეგია, — კინოს პოპულარული მსახიობის — ზაზა კოლეღიშვილის შესრულებით — ჰირფერობის ნიღაბს ამოფარებული, გამუსულმანებული ფეოდალი, რომელიც შინაგანად მაინც თავნება თავადიშვილი დარჩა. მან ყველაფერზე უარი თქვა, რწმენაზე, წეს-ჩვეულებაზე, სამშობლოსათვის თავდადებაზე, მაგრამ ქართული ღვინო მაინც ვერ გაწირა და მტრის ერთგული სამსახურით ყიდულობს ლოთობის უფლებას: ეს არის მისი თავდავიწყება და მხოლოდ მასში პოევებს იგი უარყოფილ მეობას. მისი დაძაბული სხეულიდან მოწვევითი მკაფიო შესტები, მოქნილი, ნაკვეთი მოძრაობები კონტრასტულად ემიჯნება ზეინაბის პლასტიურ სიძუნწეს, გამოზომილ, მტკიცე ნაბიჯს. ოთარ-ბეგი უფრო ექსპრესიულია, ემოციური და ამიტომაც მეტად ცდილობს მტრის ერთგულების დამტკიცებას; არსებითად კი იგი ყოველთვის დედოფლის ერთგული იყო: სამშობლოს დასაცავად მტრის წინააღმდეგ ბრძოლაშიც და ღალატშიც. იგი ცდილობს ერთგული იყოს თვითონ და სხვასაც აძულებს.

მესამე ცენტრალური ფიგურა ამ კომპოზიციაში სოლეიმან-ხანია — მეფელად სამადალაშვილი. ეს მოღუნებული, დაღლილი ადამიანი, — რომელსაც, როგორც ჩანს, მისი მრავალრიცხოვანი მხვეკალნიც აღარ ანიჭებენ სიამოვნებას, — მრისხანეა იმდენად, რამდენადაც ამას კარნახობს მისი ჩვევა და ფუნქცია. არა, იგი არ იწვევს თანაგრძნობას. მსახიობი და რეჟისორი არ ისახავენ მიზნად მტრისადმი სიმპათიის აღძვრას. სოლეიმან-ხანი ენერგიანად მოქმედებს, სიცოცხლის უნარს მოკლებული ძალაუფლებაა, რომელიც გაუცნობიერებლად თავადვე შეიგრძნობს თავის 'განწირულობას. მის მბრძანებლურ ტონში არის

რაღაც მექანიკური, ჩვევას მინდობილი ადამიანის აპათია, კაემანი. ნერვები აღარ უძლებს მბრძანებელს, ვეღარ უძლებს ანს ეკლესიათა ზარების რეკვას. მხოლოდ ქოს რაღაც ავისმომასწავებელს გრძნობს მათ რიტმულ ჟღერაში. რუქიას (მარინე ჩხუტიაშვილისა და მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობის ნინო გომართელის შესრულებით) მიმართაც კი არ ამჟღავნებს დიდ ინტერესს, დაბნეულია, გაუბედავი და კვლავ მხოლოდ ჩვევა მატებს ძალას. ეს ხიფათის მომლოდინე ადამიანი თითქოსდა მხოლოდ ზეინაბთან პოევებს შვებას. დედოფალი მისთვის მეტია, ვიდრე ცოლი და ქალი, — თავშესაფარია. იგი ეფერება მას არა როგორც საყვარელს, როგორც სიცოცხლითა და ტკბობის ჭინით აღსავსე რუქიას, არამედ როგორც ერთადერთ მეგობარს, რომლის კალთაშიც ისვენებს მისი აღზნებული გონება. გმირის ეს ძალზე საინტერესო თვითშეგრძნება, ვფიქრობ, ზუსტად და ფაქიზად გადმოისცა მ. სამადალაშვილმა.

და მართლაც, რაღაც იცვლება ამ სამყაროში, რაღაც ემუქრება უძლეველ ძალას. სოლეიმან-ხანი თითქოს გრძნობს ამას, ოთარ ბეგიც, ზეინაბიც. მაგრამ, რაც მთავარია, ეს იცის ხალხმა. დახეთ, მსახურები თითქოს აღარც მორჩილებენ თავიანთ ბატონებს; დამყოლი შვილები უჯანყდებიან მამებს; გლეხი ეურჩება და გადაკვრით ქილიკობს თავის მბრძანებელზე.

სანამ ოთარი ტიკიდან ღვინოს წრუ-

დათო — მ. ტაბატაძე;  
გაიანე — მ. გელაძე



პავს და თავდავიწყებას მისცემია, ბესო — გ. ქრისტესიაშვილი ერში ნაძარცვ სიმდიდრეს არჩევს და ოხუნჯობასაც ბედავს: ოქრო-ვერცხლი შევაგროვეთ, ცხენებსაც იშოვის კაცი ზანისთვის გას- აგზავნად, მაგრამ ექვსი უმწიკვლო ქალიშვილი ჩვენს დროში ძნელი საპო- ვნია; რაც დაგვიპყრეს, მას შემდეგ ერთი გაუთხოვარი ქალი ვნახე და ისიც ორშ- ვილიანი. გაღეშილი და თავისი ტიკით კუთხეში მიგდებული ოთარი მხოლოდ იმასლა ახერხებს, ნათამაშევი მრისხან- ებით ამოიგმინოს — ბესო, ბესოო. ეს ეპიზოდი ერთ-ერთი საუკეთესოა სპექ- ტაკლში, ისევე როგორც გ. ქრისტესი- აშვილის მიერ შექმნილი უბრალო ქარ- თველი გლეხის სახე, რომლის თვითნა- ბადი სილაღე მამაცობისა და სიმტკი- ცის სათავეა.

აფორიაქებული შემოიჭრება გაიანე — მ. გელაძე და ძერასავით დააცხრება მთვრალ მამას: როგორ — გიბრძანებია, სახლიდან არ გავიდე, ცხენზე ჯირითს შევეშვაო. ოთარისა და მისი ქალიშვი- ლის დიალოგი მსახიობების მიერ ცოც- ხლად, მძაფრად გათამაშებული კონფ- ლიქტი, კიდევ ერთი დასტურია იმისა, რომ მოვლენათა მსვლელობას გარდატ- ეხა უწერია. ოთარ-ბეგი — ზ. კოლელი- შვილი ველარ ითმენს, ზეზე წამოხტება, ვეფხვივით დაძრწის: თითქოს ყველაფე- რი მის წინააღმდეგ ამხედრებულა, მის ჩანაფიქრს, მის ლალატს ლალატ-

ობს, არც დარწმუნება და არც მუქარა აღარ ჭრის.

და ამ დროს ანანიაც გამოჩნდება. ვიდაც გლეხს ორი ვაჟი და ორი თოვ- ლივით თეთრი ბედაური მოუყვანია. ოთარი კმაყოფილია, მაგრამ ეს გლეხი რაღაც უცნაურად საუბრობს. ვაჟებმა ოთარ-ბეგის სამსახური ისურვეს, მაგ- რამ რწმენის შეცვლაზე უარს ამბობენ: — ეს შეუძლებელიაო, დედამ დაგვაფი- ცაო. ოთარის მათრახს კი შვილების მაგივრად მამა უშვერს ზურგს, თანაც რაღაცეებს ჩმახავს — ოთარის მამაზე, მათ გმირულ ბრძოლაზე მტრების წინააღმდეგ. არც ამას სჯერდება, შვი- ლებს ტუქსავს, — თქვენ რა გესმით, რა გაგეგებათ, ჩვენმა ბატონმა ორი რჯუ- ლი გამოიცვალა, მამა-პაპათა ადათს უღალატა, თავისიანები გასწირა, თქვე- ნზე უკეთ არ იცის, რა სჯობიაო. მო- თმინებადაკარგული ოთარ-ბეგის მათ- რახი სულ უფრო ძლიერად უტყვლამუ- ნებს ანანიას ზურგს, მოხუცი კი არ ცხრება, არ ჩუმდება, ჩოხასაც გაიხ- დის თავისი ნებით, თითქოს უნდა, მე- ტად ეტკინოს ნაჯაფარი ზურგი. „არა, უნდა დამთავრდეს ეს!“ — გაყვირის გაც- იფებული ფეოდალი.

ჩემის აზრით, ეს მიზანსცენა საუ- კეთესოა სპექტაკლში: სხარტი, ექსპრე- სიული, აზრობრივად გამართული. არ- სებითად ეს ერთ-ერთი ცენტრალური, კულმინაციური სცენაა, როდესაც ზ. კოლელიშვილის გმირში ძალზე მნიშ- ვნელოვანი გარდატეხა ხდება, როდესაც მისი ფარული, ლოთობით ჩაზნობილი სულიერი დისკომფორტი გამოსავალს პოულობს, შინაგანი დამაბულობა გარე- ვან სიშმაგეში ვლინდება, ხოლო მოხუ- ცი გლეხის გაროზგვა უფრო მოღალა- ტე თავადის თვითგვემად გვევლინება. ბრწყინვალეა ამ ეპიზოდში და საერთ- ოდ სპექტაკლშიც რუსლან ოტიაშვი- ლის თამაში. მისი ანანია პროფესიონა- ლიზმის იმ სიმალღეზეა შესრულებუ- ლი, როდესაც, თამაშის წმინდა ტექნი- კური მხარე გმირის ბუნებრივი სცენუ- რი თვითშეგრძნების მიღმა დაფარუ- ლი.

ანანია — რ. ოტიაშვილი, ზეინაბი

— ც. ვიგაური





ზეინაბი — ც. გიგაური, ისახარი — თ. ზიზანიშვილი

ბესო, ანანია გლახა და მისი შვილი დათო (მ. ტაბატაძე) — ის სამი ჰერსონაჟია, რომელთა გარშემო იკვებება სპექტაკლის კიდევ ერთ მნიშვნელოვანი მოტივი — ერის მოტივი. და რეჟისორის ნებით ეს ზაზი კონცენტრირებულია ისახარის სახეში. თამარ ზიზანიშვილის ისახარი პიესის პერსონაჟისაგან სრულიად განსხვავებული, ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი ფუნქციის მატარებელია. იგი პირველად გამოჩნდება ზეინაბთან დიალოგში, რომელიც რეჟისორმა არსებითად დედოფლის საკუთარ თავთან, თავის მეორე მე-სთან დიალოგად წარმოადგინა. მკრთალი შუქის ბურუსში გახვეულ სცენაზე ფრთხილი ნაბიჯით გამოდის ისახარი, ნაცრისფერი ჯვალის მძიმე ნაჭერს ასწევს ფიცარნავიდან და მხარზე მოიკიდებს; მთელ სცენაზე გაფენილი კონტრაჟურიდან გამონათებული ჯვალის რელიეფური ზედაპირი, მისი ოდნავ შესამჩნევი რხევა და სიბნელიდან წამოსული მისტერიალური ხმა ისახარისა მხოლოდ ფონი როდია ეჭვებითა და შინაგანი ბრძოლით აფორიაქებული დედოფლის მონოლოგისთვის. ისახარი ამ შეცბუნებული ქალის საუკეთესო ნაწილია, მკვდრებით აღმდგარი მიწიდან. იგი მიწა თავად — მიწა, რომელ-

საც უღალატა საქართველოს დედოფალმა. და ახლა სოლეიმან-ხანის მხევალი ხვდება საქართველოს დედოფალს, რომელიც თვით საქართველოს, ერის სიმბოლო იყო, — ერთიანი, სრულქმნილი, ძლიერი, ცხადია, ეჭვებით შუაზე გახლეჩილი მხევალი დამპყრობლისა ყოველთვის დამარცხდება ასეთ ძალასთან ორთაბრძოლაში, რამეთუ ისახარი — დედოფალი — სამშობლო, რომელშიც გაცხადებულია ბესოს სილაღეც, ანანიას სიბრძნეც, დათოს გონივრული სიმამაცეც და თვით ერის მზადყოფნა თავდადებისთვის — უძლეველია.

ისახარი — თანამდევნი სულია. მაგრამ, მეორეს მხრივ ეს ის ახალგაზრდა მსახიობია, ახლახან რომ გადმოაბიჯა თავისი დარბეული თეატრის ზღურბლს, რომელმაც უკვე იგემა დევნა და სისხლი, საკუთარი მიწიდან აყრა და სახლიდან გადახვეწა. სწორედ ამ ახალგაზრდა ქალის — ისახარის როლის შემსრულებელი მსახიობის მონოლოგით თავდება სპექტაკლი. მუხლებზე დაჩოქილი თამრიკო ზიზანიშვილი მათი ხმაა, ვისაც ლტოლვილის ხვედრი არგუნა სასტიკმა დრომ. თანდათან მატულობს მის ხმაში მეტალი, შორეული ისტორია თანდათან ცხადდება თანამე-

დროვე რეალობაში, ერის ბედი — ერთი კონკრეტული ადამიანის ხვედრში.

განძარცვულ თეატრში გათამაშებულ სპექტაკლის მონაწილენი ერთბაშად მოეგებიან გონს, თითოეული თავისას იხსენებს, ვიღაც ერთი კი ამოდ ცდილობს ისახარი-მსახიობის დამშვიდებას. მსახიობები ჩუმად იხდიან კოსტუმებს. თამაში დამთავრდა.

\* \* \*

ცხინვალელთა დადგმა არ არის უნაკლო. ზოგიერთი სცენის გაწვლვამ, აქცენტების არათანაბარმა განაწილებამ უთუოდ დასცა სპექტაკლის ემოციური ზემოქმედების ძალა, განსაკუთრებით მის ბოლო ეპიზოდებში. უდავოდ დაეტყო სპექტაკლს ერეკლესა (გ. გოჩაშვილი) და დათოს (მ. ტაბატაძე) როლების შემსრულებელ ახალბედა მსახიობთა გამოუცდლობა; მით უფრო, რომ ორივე პერსონაჟი ცენტრალურია და მნიშვნელოვანი ფუნქციის მატარებელი.

ვფიქრობ, სპექტაკლის კულმინაციური ეპიზოდებიც — ერეკლეს ვინაობის გამხელა, ზეინაბის გაცხადება შვილის წინაშე, შეთქმულება და დალაპტა — საკმაო სიმძაფრით არ გამოიკვეთა. უცნაურია, მაგრამ ის მთავარი აზრი, რომელიც მთელ სპექტაკლს გასდევს — არჩევანის წინაშე მდგარი ადამიანის გაორება — სწორედ ამ ცენტრალურ ეპიზოდებში თხრობამ, სიუჟეტურმა სქემამ მიჩქმალა.

მიუხედავად ამისა, სუმბათაშვილი-იუჟინის პიესა ცხინვალის ქართულ თეატრში უდავოდ მრავალმხრივ სანტერესო სპექტაკლში განხორციელდა.

და ბოლოს, მადლობა მათ, ვინც ამ მძიმე დროს მხარში ამოუდგა თეატრს, ვინც ძალა და კეთილი ნება არ დაიშურა, რათა ეს სპექტაკლი შემდგარიყო. დასი არ გაფანტულიყო და ცხინვალის ქართულ თეატრს არსებობა არ შეეწყვიტა; უპირველეს ყოვლისა კი დედაქალაქელ მსახიობებს — ნინო გომართელსა და ზაზა კოლელიშვილს.



## ილია ჭავჭავაძის დაბადებობის

150 წლის საიუბილეო თარიღი ქართულ მუსიკაში სხვადასხვა ჟანრის საკმაოდ დიდი რაოდენობის ნაწარმოებთა დაბადების სტიმული გახდა. მათ შორის აღვნიშნავ საგუნდო მუსიკის სფეროს, სადაც ო. თაქთაქიშვილის, დ. ჩხეიძის, ლ. ხაფავას, მ. ხატელიშვილის, მ. ოძელის და სხვათა საგუნდო ნაწარმოებებთან ერთად საგანგებო ყურადღებას იმსახურებენ ი. კეჭუყაძის გუნდების სერიალი, ნ. მამისაშვილის საგუნდო პოემა „და განანათლა კიდენი სოფლისანი“ და რ. კაყილოტის საგუნდო პოემა „ქართლის დედას“.

ხელოვნების ნაწარმოებზე ყურადღების გამახვილებას მისი მხატვრული ღირებულება აპირობებს. ამჯერად ამ მხატვრულ ღირებულებას ქმნის არა მარტო საგუნდო მუსიკის მიახლოება ილია ჭავჭავაძის მსოფლმხედველობასა და პოეტურ სამყაროსთან, არამედ ამ სამყაროთი სტიმულირებული კომპოზიტორული აზროვნების პროცესები, რასაც ქართულ პროფესიულ საგუნდო მუსიკაში თვისობრივად ახალი ნიშნების დაბადებამდე მივყავართ.

ზემოთ დასახელებულ საგუნდო ნაწარმოებთა მხატვრული ღირებულების ქეშმარიტების დადგენა ალბათ ვაგვიჭირდება, თუ ამ ღირებულებას ავხსნით მხოლოდ კომპოზიტორთა მაღალი პროფესიული სტატუსით, ან ე. წ. „ნიჭის გამონათების“ შემთხვევით. ის გარემოება, რომ 80-იანი წლების დასასრულს ილია ჭავჭავაძის იუბილემ ქართულ მუსიკაში სტიმული მისცა საყურადღებო ნაწარმოებების შექმნას არა სხვა რომელიმე ჟანრში, არამედ სწორედ საგუნდო მუსიკის სფეროში, არ უნდა იყოს შემთხვევითი.

ამ ფაქტის ახსნა შეიძლება რამდენიმე გარემოებით: უპირველესად, გასათვალისწინებელია ილია ჭავჭავაძის 150 წლის იუბილეს ღრმად ეროვნული, საყოველთაო, სახალხო ხასიათი, ილიას ეროვნული კონცეპციის





# ილია ჭავჭავაძე და კოეპოზიციონალი

## აზროვნების პრობლემა

(ნ. მამისაშვილის საგუნდო კოემა „და განანათლა კიდენი სოფლისანი“)

### ნანა ქავთარაძე

ისეთი მძაფრი გაცნობიერება, რაც სა-  
თავეს უდებს ეროვნული დამოუკიდე-  
ბლობისათვის მებრძოლი ძალების აზ-  
ვირთებასა და კონსოლიდაციას. ამ კონ-  
ცეპციამ ახალ ისტორიულ ვითარებაში  
მოქცეულ ხალხს გაუმძაფრა ყოველივე  
ეროვნულის განცდა და სამომავლო სა-  
ქმის შენებისათვის ძირძველი ეროვ-  
ნული ტრადიციების აუცილებელ აღო-  
რძინებას ახალი შინაარსი და მიმარ-  
თულება მისცა, აღნიშნული პროცესე-  
ბის კრილში ქართულ პროფესიულ მუ-  
სიკას იმაზე უძველესი შრე და ერო-  
ვნული განძი არ გააჩნია, ვიდრე მრავალ-  
საუკუნოვანი საეკლესიო და ხალ-  
ხური მუსიკის მრავალხმიანობა არის.  
ამიტომ „დროის დაკვეთა“ საგუნდო  
მუსიკაში ყურადსაღები ნაწარმოებე-  
ბის დაბადების თვალსაზრისით სავსე-  
ბით კანონზომიერი აღმოჩნდა.

შემდეგ გარემოებად უნდა ჩაი-  
თვალოს ქართულ პროფესიულ საგუნ-  
დო მუსიკაში მაღალი ხელოვნების  
ტრადიციის დამკვიდრება სწორედ ილია  
ჭავჭავაძის ლექსებზე დაწერილ ზ. ფა-  
ლიაშვილისა და ნ. სულხანიშვილის

გუნდებით და იმ გზებით, ამ გუნდებმა  
რომ გაკაფეს.

მესამე გარემოება შეიძლება ავხსნათ  
ერის მხატვრული აზროვნების სათა-  
ვეების მთლიანობის პოზიციებიდან, იმ  
სიახლოვით, რომლის არსებობა დასა-  
შვებია ილია ჭავჭავაძის პოეტურ სამ-  
ყაროსა და ქართულ საგუნდო მრავალ-  
ხმიანობას შორის და არა ზედაპირზე,  
არამედ სიღრმისეულ შრეებში განფე-  
ნილი.

იმ შეხების წერტილებზე, ამ სიახლო-  
ვეს რომ მიგვანიშნებს (რაზეც მხო-  
ლოდ პირობითად შეიძლება ლაპარა-  
კი), უპირველესად ვიტყვოდი, რომ  
ორივე მათგანში ერთი და იგივე მოძ-  
ღვარი ილანდება, რომლის იღუმალი,  
მაგრამ ღვთაებრივი ენერჯის ხმა კაც-  
თა მოდგმას ზეაღმსწრაფი სულის თა-  
ვისუფლებას უქადაგებს. სულის თა-  
ვისუფლების პათოსი — აი რა არის „ის  
ხმა იღუმალი“.

სიახლოვე ეროვნული „მეობის“ გა-  
მოხატვაშიც არის გაცხადებული. რო-  
გორც ილია ჭავჭავაძის პოეტური მეტ-  
ყველებისათვის, ისე ქართული საგუნ-

დო მუსიკისათვის წიაღიც და ციხე-ბუ-  
რჯიც „მეობისა“ არის ენა და მისი თა-  
ვისთავადობა.

„ისევე როგორც სამრეკლოს ვეება  
ზარი თანდათანობით, ნელ-ნელა, მაგ-  
რამ აშკარა წარმატებით, იმაღლებს  
ხმას, იყვინთება საკუთარი ხმის თავ-  
ბრუნდამხვევი, დიდებული, მზარდი ძა-  
ლით, ასევეა ილია ჭავჭავაძის შემო-  
ქმედებაც: იქაც ერთბაშად კი არა,  
ნელ-ნელა, ნაბიჯ-ნაბიჯ უახლოვდება  
იმ ზღვარს, საიდანაც უკვე იწყება პო-  
ეტის სრული ბატონობა შენს გულსა  
და ფიქრზე.

და შენ გრძნობ, რომ არსებობს ენის  
ენა, უფრო სწორად, მუსიკა ენისა, საი-  
დუმლო წიაღი ენისა, მუსიკალური კო-  
სმოსი, საიდანაც იბადებიან სიტყვები!  
რომელთა ჭეშმარიტი მნიშვნელობის  
გასაგებადაც აუცილებელია გვესმო-  
დეს, ვგრძნობდეთ, განვიციდიდეთ ამ  
მუსიკასაც, არსებითად, ეს მუსიკა  
ქმნის და აყალიბებს ადამიანის სულს,  
რამდენადაც იგი მშობლიური ენის  
ხმაა“ (2, 28).

გავამაჩვილებ ყურადღებას კიდევ  
ერთ შეხების წერტილზე — შინაგან  
მონუმენტურობაზე, რასაც ილია ჭავ-  
ჭავაძის პოეტური სამყაროს ზოგიერთი  
მკვლევარი (გ. ასათიანი) აღნიშნავს.  
ქართული საგუნდო მუსიკისათვის მო-  
ნუმენტურობა თანდაყოლილი, თან-  
მღევი ესთეტიკური კატეგორიაა. დრო-  
სა და სივრცეში განფენილ მრავალ-  
ხმიან საგუნდო მუსიკას ხელეწიფება  
აზრის ამაღლებულობა და ზღვარდაუ-  
დებელი აბსტრაქტირება, ე. წ. „დროის  
პორიზონტის“ ვეება გაშლა და სივრ-  
ცის ვერტიკალის შევსება. მრავალხმი-  
ანობა თავისი ბგერითმალღვივი სტრუქ-  
ტურებით სხვადასხვა აზრთა გადაკვე-  
თაჯამლიანების საოცარ პროცესს  
წარმოქმნის, რაც შინაგანი მონუმენ-  
ტურობის იმ განცდას იწვევს, ქართულ  
ტაძარში შესულ კაცს რომ ეუფლება.  
მაგალითად, საგალობელში „შენ ხარ  
ვენახი“ შინაგან მონუმენტურობას  
ფორმის სიდიდე კი არ ქმნის, არამედ  
შიგ ჩაქსოვილი აზრის სიდიადე, ამა-  
ღლებული სულიერი წვა და მისი გან-

ფენის მასშტაბი. „მონუმენტურობა,  
— წერს რ. სირაძე, — ამაღლებულო-  
ბის ნიშანია. მცირე ფორმებს მონუ-  
მენტურობას ანიჭებს ზეალმსწრაფი  
სულიერი შინაარსი“ (3, 30).

დაბოლოს, საგუნდო მრავალხმიანო-  
ბაში ხმათა კონტრაპუნქტის იმ იმანენ-  
ტურ მუსიკალურ კანონზომიერებაზე  
— ლინეარულობაზე მინდა გავამახვი-  
ლო ყურადღება, რომელიც ილია ჭავ-  
ჭავაძის პოეტიკაში ასე საოცრად დაი-  
ნახა თამაზ ჭილაძემ.

„მისი პოეტური ნაწარმოების გარე-  
გნული ფორმა ჰგავს წყალზე გაფენილ  
ჭავლს, ოღონდ, წრეების საპირისპირო  
მოდრობით — არა ცენტრიდან, არა-  
მედ ცენტრისაკენ — ჯოჯოხისაკენ,  
მთავარი სათქმელისაკენ. ეს არის წრი-  
ულად შეკრული, თავისთავად სრულყო-  
ფილი ფრაზების ლტოლვა ძირითადი  
იდეისაკენ, რაც მთელ ნაწარმოებს  
ანიჭებს, ერთიან, მთლიან გაუზზარავ  
სახეს, ოღონდ არ უნდა გამოგვჩრქვ  
მხედველობიდან ფრაზათა თავისთავა-  
დი მნიშვნელობა (კურსივი ჩემია. ნ. ქ.)  
თითოეული მათგანი თითქოს პოეზიის  
პატარა, დამოუკიდებელი ნიმუშია“  
(2, 24).

კომპოზიტორული აზროვნების ნა-  
ყოფი, ჩემის აზრით მაშინ ხდება ყუ-  
რადსაღები, როდესაც ამგვარ და კი-  
დეგ სხვა ნაკლებად გაცნობიერებულ  
სათავეებს ხელოვანის ინტუიცია ჩას-  
წვდება და მას ახალ მხატვრულ თვი-  
სებებს შესძენს.

საკითხის ამგვარი დაყენებისა და  
მისი კვლევის ფართო შესაძლებლო-  
ბებს იძლევა ილია ჭავჭავაძის 150  
წლის საიუბილეოდ დაწერილი ნ. მა-  
მისაშვილის პოემა „და განანათლა კი-  
დენი სოფლისანი“ დიდი შერეული  
გუნდისათვის (1986 წ.).

განსაკუთრებულია კომპოზიტორის  
მხატვრული ჩანაფიქრი, რომელიც პო-  
ეტურ პირველსათავესთან მუსიკის და-  
მოკიდებულების თვალსაზრისით ქარ-  
თულ მუსიკაში სრულიად ახალი მოკ-  
ლენაა. თუ აქამდე ილია ჭავჭავაძის  
ლექსების მიხედვით დაწერილ ნაწარ-  
მოებებში კომპოზიტორები მიზნად

ისახვედნენ ლექსის პოეტური სამყაროს გახსნას მუსიკის გამომსახველი საშუალებებით, ე. ი. მუსიკალური ნაწარმოების შესაქმნელი მთავარი იმპულსი პოეტური მეტყველებიდან და ლექსის მხატვრული სამყაროდან მოედინებოდა, ნოდარ მამისაშვილის საგუნდო პოემაში იმპულსი მოედინება თვით ილიას პიროვნებიდან, როგორც ეროვნული თვითშემეცნების გამოხატულებიდან, ე. ი. ქართულ მუსიკაში პირველად ჩნდება ილიას, როგორც ერისთვის თავდადებული მამულიშვილის სახე და ის მოწამეობრივი გზა, რომელიც მან განვლო, ასე შემოვიდა საგუნდო პოემაში ეროვნული აგიოგრაფიული მწერლობის მახასიათებელი ნიშნები.

კომპოზიტორის ორიგინალურმა ჩანაფიქრმა, ბუნებრივია, საგუნდო პოემაში პოეტურ სათავედ ისეთი მასალის შერჩევა განაპირობა, რომელსაც მუსიკისათვის უნდა მიეცა საშუალება ილიას არა პიროვნების პორტრეტი, არა მისი ბიოგრაფიის მონახაზები, არამედ უმაღლეს იდეალამდე აყვანილი ერის მოძღვრის მოწამეობრივი გზა წარმოეჩინა. ეს გზა კი მოითხოვდა ილიას პოეზიიდან საგანგებო ლექსების შერჩევას და კონცეპციურ ასხმას. საგუნდო პოემის ქარგა შემდგენიარად განეფინა: I მონაკვეთს (Grave religioso) საფუძვლად დაედო ილიას ლექსი „გიყვარდეს“, II მონაკვეთს (Adagio) — ილიას „გახსოვს ტურფავ“ და ჰაინეს „ტურფავ, ტურფავ რას მემდური“, III მონაკვეთს (Allegro) — ილიას „სიზმარი“, IV — მონაკვეთს (Lento) — ნაწყვეტი პოემა „აჩრდილიდან“ „დედავ, ღვთისაო“, V — მონაკვეთს (Adagio) — იოანე პეტრიწის „სათნობათა კიბიდან“ ფრაგმენტი, რომლის სიტყვებიც გატანილია საგუნდო პოემის სათაურში და VI მონაკვეთს (Adagio religioso) ილიას „ლოცვა“.

როგორ ყალიბდება და ვითარდება საგუნდო პოემაში ილიას სახე? უნდა ითქვას, რომ იგი კონკრეტულ-დროულიც არის და ზედროულიც, რასაც

განაპირობებს ნოდარ მამისაშვილის ნაწარმოების ქართულ აგიოგრაფიულ ლიტერატურასთან სიახლოვის მდებარეობა. ერთ-ერთი ასეთი მომენტია აგიოგრაფიული ლიტერატურისათვის და მახასიათებელი სახის ქმნადობის პრინციპი.

„ის ასპექტები, რომელთა კომბინაცია ქმნის ლიტერატურულ ხასიათს, — ზოგადი და კერძო, — ანტიკურ ეპოქაში განუხსნავებელია, ერთმანეთს ემთხვევა. ადამიანი ორი თვალსაზრისით არ განიხილება. ქრისტიანობის დამკვიდრებამ კი სიახლე მოიტანა: დარღვეულ იქნა რეალურისა და იდეალურის, კერძოსა და ზოგადის კლასიკური ანტიკურობისათვის დამახასიათებელი იგივეობა (ჰარმონია). გაცნობიერებულ იქნა, რომ წინააღმდეგობა არსებობს ადამიანის შიგნით: რომ მშვენიერი სხეული პირდაპირ არ მიუთითებს და ვერ ამოწურავს მშვენიერ სულს. ზოგადი და კერძო, ღვთაებრივი და მიწიერი ცნობიერადაა დაპირისპირებული ქრისტიანული ლიტერატურის გმირის სახეში და ამ საწყისების მორიგება და „მთლიანობა“ თავისებურად წყდება: სულიერი ინტერესებისა და მიწიერი-პირადულ სწრაფვათა შეჯახების გზაზე მოწამე მადლდება უკანასკნელზე, შინაგანი ტკივილისა და გარეობის საფასურად ერთ საწყისს უმორჩილებს მეორეს. ეს ამაღლებულობა და შინაგანი ტკივილი ქრისტიანული ხელოვნების განმსაზღვრელი თვისებებია“. (გ. ფარულავა. იაკობ ცურთავაძის პოეტური ხელოვნება).

„აგიოგრაფიაში პორტრეტი არაა და არც შეიძლება რომ იყოს. არის მხოლოდ „ხატი“, უფრო ზუსტად „ხატის“ შტრიხები. ეს შტრიხები საერთოდ წმინდანის სახეს ქმნის და არა პიროვნების პორტრეტს“. (რ. სირაძე. გიორგი მერჩულეს ლიტერატურულ-პოეტოკური თვალთახედვა).

ეს ორი მაგალითი საკმარისია იმისათვის, რომ ნათელი წარმოდგენა შეგვექმნას ფილოლოგიური მეცნიერების მიერ გაცნობიერებულ აგიოგრაფიული

სახის მოდელზე. იგი ძალზე მკაფიოა და კონკრეტულ მხატვრულ მონაცემებს ეყრდნობა. ამიტომ ეროვნული აგოგრაფიული ლიტერატურის საუკეთესო ძეგლებს წაზარები მუსიკოსისათვის ძნელი არ იყო მარტივობის გზაზე შეყენებული სახის სპეციფიკური ნიშანთვისებების დანახვა. ახალი და იქნებ საოცარიც ის აღმოჩნდა, რომ ნოდარ მამისაშვილმა, ქართველ კომპოტორებს შორის პირველმა, ილია ჭავჭავაძეში დაინახა ჭეშმარიტი მოწამე, მასში ადამიანის განდმრთობის გზა.

მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ილიას „ხატი“ აგოგრაფიული ლიტერატურის სახეებისაგან განსხვავებით შინაგანად მთლიანია და საგუნდო პოემაში არ ყალიბდება ღვთიურისა და ადამიანურის, მიწიერისა და ზეციურის, სიბრძნისა და სიყვარულის დაპირისპირებაში, პირიქით, მათი მთლიანობა, ურთიერთკავშირი აპირობებს ამ მუსიკალური „ხატის“ სრულქმნილებას. აქ აცხადებს კიდევ ილია:

მე ცა მნიშნავს და ერი მზრდის  
მიწიერი ზეციერსა:  
ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ,  
რომ წარუძღვე წინა ერსა.

27 წლის ჰაბუკმა პოეტმა წინასწარ ქანჭვრიტა მაცხოვარის წილნაყარი საკუთარი მოწამეობრივი გზა და იმთავითვე განაწყო თავი იმისათვის, რომ ერის წინამძღვრის მისიით ზეციდან და ნიშნულს სხვა გზის გავლა არ ეწერა.

იმ სახეობრივ და ემოციურ ატმოსფეროში, რომელსაც საგუნდო პოემის პირველ მონაკვეთში მოცემული მუსიკალური მასალა ქმნის, განსაკუთრებით აღსანიშნავია ორ სივრცესთან — ზეციერთან და მიწიერთან ანუ ზესთა-სოფელთან და სოფელთან დაკავშირებული საწყისების გამომხატველი მუსიკალური სახე-სიმბოლოები.

ზეციური (ამაღლებული და იღუმალი) საწყისი ერთი კონკრეტული თემით ან მოტივით არ გამოიხატება. აქ საჭიროა მოტივური მოდელების შეკრებით მიღებული მთლიანობის წარმოდგენა. ამ მთლიანობას კი ქმნის სე-

კუნდურ მოძრაობაზე აგებული აგებულა შერეული გუნდის აღმავალი და დაღმავალი მოტივები, ქორალური ხმების ვერტიკალში ვერბალური საწყისის გარეშე ცალკეული ხმით მელოდიური კონტურის ამოტივფრა. ფსალმოდირების ელემენტები ე. ი. აქ გამოყენებული მუსიკალური ხერხები ქართული საგალობლების მახასიათებლებთან სიახლოვეს გვიდასტურებენ.

მიწიერი საწყისისათვის კი კომპოზიტორი სხვა მუსიკალურ წყაროს მიმართავს — ხალხურს, კერძოდ ხევსურულ ნაწარს ძალზე სადა, მარტივი მელოდიური მონახაზითა და მკვეთრი რიტმული ფორმულით. I მონაკვეთის ამაღლებული წყობის ატმოსფეროში ნაწარს მოულოდნელად შემოაქვს „გუნდისდღის უბრალოება“ (თ. ჭილაძე). ამ თემის სიმბოლიკაში გაშინაარსებულია რამდენიმე წახნაგი. ერთ-ერთი მათგანი მიწიერი საწყისის მხატვრული შრის კოდია, მეორეს მხრივ ნაწარს რწევადი რიტმი აღიქმება როგორც შორეული ასოციაცია ბაზალეთის ტბის ძირას მყოფი აკვისა. დაბოლოს, ნაწარს სიმბოლიკაში ჩადებულია ის დიდი აზრი, რაც მის მეორე გატარებისა და შიფრულია ასოებით „ი-ა-ე-ი“, შიფრის ამოსახსნელად, ბუნებრივია, უნდა მივმართოთ ნაწარს ვერბალურ შრეს, რომელსაც საფუძვლად დაედო ილია ჭავჭავაძის მიერ 1859 წელს დაწერილი ლექსი „გიყვარდეს“.

— კაცო, გიყვარდეს! —  
ცათ შთამომძახეს,  
როს მათ დამბადეს.  
ყველგან ეს სიტყვა  
ლამპრად წინ მიმყვა  
და ქვეყნად ჩემს სვლას  
სცემდა წმინდ ნათელს.

საგულისხმოა, რომ პოეტის ეს ლექსი არაერთი ქვეყნის მწერლობის ფუძეთ ფუძეში-ქრისტიანულ საღვთო წიგნებში მაცხოვრისადმი სიყვარულის გაცხადების ასოციაციას იწვევს („რამეთუ ღმერთი სიყვარული არს“). ნოდარ მამისაშვილი, როგორც ილიას სამყაროში ჩადრმავებული ინტელექტუ-

ლური კატეგორიის კომპოზიტორი, უთუოდ დაინახავდა პოეტის ტრანსცენდენტალურ ხილვებში მაცხოვრის სახის არაერთგზის გამოკრთომას და მაცხოვრის ზღვრამდე მისი ამალღების იღუმალ მომენტებს. ამ გარემოებამ გვაფიქრებინა, რომ „იავი“ — მუსიკალური შიფრი ნიშნავს „გიყვარდეს იესო“, რაც კომპოზიტორთან გასაუბრებამ დაადასტურა, იესოს სიმბოლიკაში კომპოზიტორის მიერ ნაგულისხმევია რწმენის დიადი ძალა და მასზე დაფუძნებული ილიას თვითშემეცნება.

„როცა კაცს სიბრძნე რწმენად გადაექცევა, ცნობიერება წარმართება მისი ძალით, რომელიც განსაზღვრავს აზრთჲ ყოველგვარ ურთიერთგამომდინარეობას. რწმენა წარმართავს აზრს. იგი მას ექცევა შინაგან საზრისად („შინაგან ფორმად“) და მიზნადაც, ისეთ იმაჲლსად, რომელიც ყოველგვარ გარდუვალ ლოგიკურ კანონებზე მაღლა მდგომია.

აზრის წარმართველი რწმენა სიყვარულია, ამიტომ საჭიროა სიბრძნეს შეერწყას სიყვარული. უსიყვარულოდ ვერ შეიცნობა ჭეშმარიტი სიბრძნე“.<sup>1</sup>

მუსიკალური შიფრის სიმბოლიკამ განაპირობა ნანას მრტივის დრამატურგიული როლი, მისი ლაიტმოტივური ფუნქცია, რაც თავს იჩენს საგუნდო პოემის V მონაკვეთში.

ძალზე საყურადღებოა მამისაშვილის საგუნდო პოემაში ჰაინეს სიტყვები („ტურფავ, ტურფავ, რას მემდური“) გამოყენების ფაქტი (II მონაკვეთი). ჰაინეს გზით მუსიკაში პროეცირებული ილია ჭავჭავაძის ერაგნული კონცეპციის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მოტივი „ევროპეიზმის“ ცნებას რომ უკავშირდება.

ძველ თბილისურ ფოლკლორში (პოეტურში და მუსიკალურში), ე. ი. გასული საუკუნის ქალაქის მხატვრულ-ზოგნებაში ყარაჩოხელების სიმღერები, საიათნოვას ლექსები, იტალიური

საოპერო მუსიკა თუ ევროპული პოეზია თანაარსებობდნენ. მაგრამ თანამედროვე ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში ლამის ტრადიციად და მკვიდრდა ძველი თბილისის კოლორიტის წარმოსახვა მაინცა და მაინც აღმოსავლურ მუსიკალურ ნაკადთან დაკავშირებული გამომსახველი ხერხებით. ამგვარი გზა ილია ჭავჭავაძის სახელთან შეუთავსებელია. საგნებით ბუნებრივი იყო, რომ მამისაშვილმა უარი თქვა მასზე. დაუშვებელია ილიასთან კავშირში თანამედროვე ქართველმა კომპოზიტორმა არ გაითვალისწინოს ის დიდი ძალისხმევა, რაც ილიამ გაიღო ქართული ლიტერატურიდან ბაიათების, ლათაების, მუხამბაზებისა და მათთვის დამახასიათებელი კილოს განდევნისთვის. ქართული ხალხური მუსიკისადმი მიძღვნილ წერილში ილია აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურათა თანასწორუფლებიანობაზე და მათი მომავალი გზების დამოუკიდებელ განვითარებაზე გამოხატავს საკუთარ მოსაზრებას („არა გვგონია, ერთმა მეორეს ოდესმე სძლიოს და გზა დაათმობინოს. აზიური მუსიკაც — იმ რიგადვე თავის გზაზე იდგება და ივლისროგორც ევროპული თავის გზაზე მდგარა და უვლია“). როგორც შორსმჭვრეტელი ბრძენი, იგი გრძნობს თვითყოფადი ქართული კულტურის დიდ სხვაობას აზიურისგან, მისი განვითარებისათვის ფართო სივრცეების აუცილებელ საჭიროებას და ევროპულ კულტურაზე ორიენტაციით ქართულ მწერლობას ახალ გზებს უკაფავს მსოფლიო კულტურის მაღალი კერებისაკენ. ილიას ამ კონფერენციაზე დაყრდნობით ნოდარ მამისაშვილმა საგუნდო პოემის II მონაკვეთში (Adagio moderato) გამოიყენა XIX საუკუნის თბილისურ მუსიკალურ ყოფაში დამკვიდრებული ორი ხალხური სიმღერა — „გახსოვს ტურფავ, ჩვენს დიდ ბაღში“ ილიას სიტყვებზე და ჰაინეს — „ტურფავ, ტურფავ, რას მემდური“ ი. ბაქრაძის თარგმანში.

საგუნდო პოემის სტრუქტურაში Adagio moderato-ს ორ ფოლკლო-

1. რ. სირაძე, იოანე საბანიძის პოეტიკურ-ესთეტიკური თვალთახედვა.

რულ ციტატას უეცარი „სტილური და  
ქანრული მოდულაციის“ ეფექტი შე-  
მოაქვს, ძველი ფოლკლორული მასალის  
ამგვარ ციტირებაში და აღნიშნული ცი-  
ტატების დრამატურგიულ ფუნქციაში  
აშკარად იკითხება კომპოზიტორის პო-  
ზიცია: მას არ დაუსახავს მიზნად XIX  
საუკუნის თბილისის მუსიკალური ყო-  
ფის სტილიზაცია, არც ძველი თბილი-  
სური ბოჰემის ქანრული სურათის  
ასახვა. (წინააღმდეგ შემთხვევაში აღ-  
ბათ ძნელი იქნებოდა თავის შეკავება  
გიტარული წყობის აკომპანემენტისა-  
გან). კომპოზიტორს სურს შექმნას გა-  
სული ეპოქის ზოგადი განწყობილება,  
ილიას ესთეტიკური იდეალის ილუზია  
და ამავე დროს გამოხატოს მასზე ერთ-  
გვარი ნოსტალგიაც, რაც ვერბალურ  
შრეშია გაცხადებული. II მონაკვეთას  
დასასრულს სოპრანოებისა და ალტე-  
ბის divisi „ჩივილის ინტონაციით“  
რამდენჯერმე იმეორებს სიტყვებს „ნე-  
ტავ იმ დროს“, რომლის მიმქრალი ხმო-  
ვანება თანდათან იფანტება დროისა  
და სივრცის უსასრულობაში.

ის ფაქტი, რომ ნოდარ მამისაშვილი  
საგუნდო პოემაში არ შემოიფარგლა  
მარტოოდენ ილიას ლექსებით და მი-  
მართა, ერთის მხრივ, იოანე პეტრიწს,  
როგორც დავით აღმაშენებლის ეპო-  
ქის დიდ განმანათლებელსა და მოღვა-  
წეს, ხოლო მეორეს მხრივ XIX საუ-  
კუნის რომანტიკული პოეზიის ერთ-ერთ  
კორიფეს — ჰაინესს, მიგვითითებს კომ-  
პოზიტორის მხატვრული ჩანაფიქრის  
კიდევ ერთ მიზანდასახულობაზე. მას  
სურს საგუნდო პოემაში წარმოაჩინოს  
ილია ჭავჭავაძის სახის მასშტაბი და  
მონუმენტურობა. იოანე პეტრიწთან  
და ჰაინესთან ასოცირების გზით სა-  
გუნდო პოემაში ილიას სახე მოაზრე-  
ბულია როგორც საქართველოს, ისე  
მსოფლიო ისტორიის გადასახედიდან,  
ანუ „მონუმენტური ისტორიზმის“ (დ.  
ლიხაჩოვის განსაზღვრება) ფონზე. აქე-  
დან საგუნდო პოემაში ილიას სახის  
სივრცული და დროითი მოაზრება.

როდესაც საგუნდო პოემის V მონა-  
კვეთში კომპოზიტორს შემოჰყავს იოანე

პეტრიწის სიტყვები — „შთახდეს საფ-  
ლავად სოფლისა შემომქმედი მოვიმე-  
სა ბნელსა და განანათლა კედელსა სოფ-  
ლისანი“ — ამით იგი არა მარტო აცო-  
ცხლებს XI საუკუნის დამლევისა და  
XII საუკუნის დასაწყისის დიდი ქარ-  
თველი მეცნიერის, პოეტისა და ეროვ-  
ნული ფილოსოფიური სკოლის ფუძე-  
მდებლის სახეს, არამედ ილიასა და  
იოანე პეტრიწის სულიერ ნათესაობას  
ადასტურებს და ავრთვე „მამულის  
სგლაში“ ამ თანმდევი სულების სივრ-  
ცეს გადაგვიშლის. აქ ნათელი სივრ-  
ცული მოაზრება ჩანს. ნათელი მაცხო-  
ვრისა და ყველა წმინდანის შარავან-  
დედია. ნათელს სულის სიწმინდე აშუ-  
ქებს. ილია, როგორც ამ შარავანდედით  
მოსილი, ერის ერთ-ერთი მნათობია და  
ამაშია მისი განსაკუთრებული სიღია-  
დე.

ილია ჭავჭავაძის კავშირი იოანე პეტ-  
რიწთან საოცრად აფართოვებს ილიას  
სახის სივრცულ და დროით მოაზრე-  
ბას ე. წ. კოსმიურ მასშტაბში შეჰყავს  
იგი. დროის უკუფენის ეფექტით ილიას  
მოწამეობრივი გზა განეფინება სამ ის-  
ტორიულ დროში: დღევანდელი მსმე-  
ნელის, სახელდობრ ილია ჭავჭავაძის და  
იოანე პეტრიწის. ილიასა და იოანე  
პეტრიწს შორის სულიერი კავშირი —  
V მონაკვეთების მუსიკის ამაღლებული  
წყობითაა ხაზგასმული. ნათელი ფაქ-  
ტურა, მოკრძალებული მელოდირი  
ხაზები, რელიგიური სიწმინდე აზრისა  
მიუთითებს I-V მონაკვეთების სიახ-  
ლოვეზე. ფაქტიურად V მონაკვეთი I  
მონაკვეთიდანაა ამოზრდილი და შის  
რეპრიზად აღიქმება.

მოწამეობრივი ჭზა თვითშემეცნე-  
ბის, საკუთარი თავის სრულყოფის ანუ  
განწმენდის გზაცაა და თუ არა ამ სა-  
ფეხურის გავლა, შეუძლებელია იდეა-  
ლთან მიახლოვება. განწმენდა კი სუ-  
ლისა და ხორცის უდიდესი გამოცდაა  
განკითხვის დღის საშინელებათა პი-  
რისპირ ღვამაში რომ წარმოჩნდება.  
ღვთის რისხვა-წყევლის. შეჩვენების,  
ნგრევისა და განგდების აქტში ჩაძირ-  
ვით რომ გასრულდება, სასრულსა და

უსასრულობას შორის არსებული ზღუ-  
ბლის გადალახვით რომ შინაარსდება.  
ახალი აღთქმის ამ მოტივის გათავისე-  
ბამ ნოდარ მამისაშვილს აფიქრებინა  
მუსიკალური აზრის ახალ განზომილე-  
ბაში — ძრავაციონალურ სამყაროში  
გადართვა, რაც სიზმრის სახით შემო-  
დის საგუნდო პოემის III მონაკვეთში.  
მას საფუძვლად დაედო ილიას ლექსი  
„სიზმარი“ — პოეტის აპოკალიფსური  
ხილვა, მაგრამ გაცნობიერებული რო-  
გორც მსოფლიო კატაკლიზმების საე-  
სებით რეალური სურათი („გვერეტდი  
არეულთ ურთიერთთან ნგრეულთა ქვე-  
ყნებს“).

თუ რა როლს ასრულებს სიზმარი  
ქართულ ლიტერატურაში, საკმარისია  
გავიხსენოთ ვაჟა-ფშაველას შემოქმე-  
დება, მისი ლექსი „ერეკლეს სიზმა-  
რი“, მოთხრობები — „სიზმარი ობ-  
ლისა“, „სახალწლო სიზმარი“, მზიას  
სიზმარი პოემაში „გველისმჭამელი“.  
აღუდას სიზმარი „აღუდა ქეთელაურ-  
ში“, კვირიას სიზმარი „ბახტიონში“,  
ჯავარას სიზმარი „მოკვეთილში“ და  
სხვა. რაც შეეხება თანამედროვე ქართ-  
ველ კომპოზიტორთა შემოქმედებას,  
ნოდარ მამისაშვილის საგუნდო პოემა  
ამ მხრივაც სიახლეს ნერგავს.

ცნობილი ქართველი ლიტერატურათ-  
მცოდნე მიხეილ ზანდუკელი სიზმრის  
ფუნქციას ვაჟა-ფშაველას შემოქმედე-  
ბაში შემდეგნაირად განმარტავს: „სი-  
ზმარი ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში  
არა მარტო სიზმრის განწყობის თეო-  
რიის მართებულდებას, სიზმრის პიროვ-  
ნებისეულ ბუნებას ადასტურებს, არა-  
მედ სიზმარი გამოყენებულია, როგორც  
მწერლის შემოქმედების ერთ-ერთი და-  
მახასიათებელი, თავისებური, მხატვ-  
რული სტილისტიკური ნიშანი.

სიზმარი ვაჟა-ფშაველას შემოქმედე-  
ბის მრავალ ნაწარმოებში კომპოზიციის  
ქმედითი კომპონენტია, რომელიც ხელს  
უწყობს ნაწარმოების ფაბულის დახ-  
ვეწას და სიუჟეტის დინამიკურ განვი-  
თარება-გაშლას“ (5, 142).

ვფიქრობ, ნოდარ მამისაშვილის სა-  
გუნდო პოემაში სიზმრის მნიშვნელო-

ბის დასადგენად მიხეილ ზანდუკელის  
დასკვნები სახელმძღვანელოდ გამო-  
გვადგება. მაგრამ ვიდრე მუხრანთან  
სიზმრის მიმართებას შევხებით, მარ-  
თებულად მიგვაჩნია განწყობის თეო-  
რიის ფუძემდებლის, დიდი ქართველი  
ფსიქოლოგის დ. უზნაძის მიერ სიზმ-  
რის განმარტების გახსენება: „ადამია-  
ნის ცხოვრების შინაარსს ხშირად მისი  
განწყობა წარმართავს... სიზმრის ში-  
ნაარსი განწყობის ნიადაგზე აიგება.  
სიზმარი სუბიექტის ისტორიის, მის  
ბედს გვიხატავს: სუბიექტი სიზმრის  
შინაარსთან ყოველთვის ინტიმურ კონ-  
ტაქტში იმყოფება. იგი მის თავგადა-  
სავალს წარმოადგენს“ (6, 67).

სიზმრის პიროვნებისეულ ბუნებას  
გვიდასტურებს აგრეთვე ფსიქოლოგ  
რ. ნათაძე: „სიზმარი“ როგორც მთე-  
ლი, მაინც პიროვნების შინაგანი მდგო-  
მარეობის გამოვლინებაა, ხშირად ალე-  
გორიული, არაპირდაპირი, მაგრამ მაინც  
შინაგანი ძალებით ამოძრავებული და,  
მამასადამე, პიროვნებისეული“ (7, 56).  
მეცნიერ ფსიქოლოგთა ამ შეხედუ-  
ლებების გახსენების შემდეგ ჩვენთვის  
დამარწმუნებელი ხდება ნ. მამისაშვი-  
ლის საგუნდო პოემის კონცეფციის  
სიზმრის ჩართვის კანონზომიერება და  
მე ვიტყვოდი აუცილებლობაც მისი გა-  
ჩენისა, თუ ამასთან გავითვალისწინებთ  
ილია ჭავჭავაძის ბიოგრაფიის იმ გა-  
მაოგნებელ ფაქტს, რომ მან, ოცდა-  
ერთი წლის ჭაბუკმა განსაცვიფრებე-  
ლი სიცხადით დაინახა თავისი აღსას-  
რულის შემზარავი სურათი. აქედან გა-  
მომდინარე ილიას აპოკალიფსური ხი-  
ლვა მისი მოწამებობრივი გზის გარდუ-  
ვალ, კანონზომიერ, წინასწარგათვლილ  
საფხურად ცნაურდება.

სიზმარი კომპოზიტორის საზოგადო-  
სისტემაში შემოდის როგორც ერთ-ერთი  
მხატვრული ხერხი ილიას დასახასია-  
თებლად, როგორც წინასწარმეტყველი-  
სა, რომელიც სიზმარში ხედავს არა  
მხოლოდ საკუთარი თავის განკითხვის  
დღეს, არამედ ერისაც და ამიტომ ბუ-  
ნებრივია, როცა საგუნდო პოემის მომ-  
დევნო მონაკვეთში იგი ვედრებით მი-

მართავს ღმერთისმშობელს და შესთხოვს სამშობლოს ხსნას. ამგვარად, სიზმარი კიდევ უფრო აღრმავებს ილიას მოწამებობრივი სახის დამახასიათებელ ხაზებს.

სიზმარს კომპოზიციური თვალსაზრისითაც საინტერესო დატვირთვა აქვს საგუნდო პოემაში. მთელ მუსიკალურ ნაგებობაში ეს არის ერთადერთი ქმედითი მონაკვეთი, ერთადერთი სწრაფ ტემპში (Allegro) დაწერილი მასალა, რომელიც სტიმულს აძლევს მუსიკალური სიუჟეტის დინამიკურ გაშლას და ავსებს მას ახალი ექსპრესიით, ახალი ემოციური მუხტით.

საგუნდო პოემის ეს მონაკვეთი გამოსახვის ხერხების მკვეთრი სხვაობით გაემიჯნა დანარჩენ მუსიკალურ მასალას, რასაც აპირობებს ის გარემოება, რომ ვოკალი კარგავს თავის უმთავრეს თვისებას — მღერადობას და აკაპელა გუნდის ხმები წმინდა ინსტრუმენტული მუსიკისათვის დამახასიათებელი გამომსახველობით „შეიარაღდება“. აბოკალიფსური სურათის შექმნისას ავტორს ალბათ ესახებოდა ქართულ მათოსსა და ხალხურ ზღაპრებში აბობოქრებული ბოროტი ძალების — სულლების, ურჩხულების, ალქაჯების რისხვის ექსტაზი. მთელი ეს ნაწილი დიონისური ენერჯის ველს ქმნის. ჯოჯოხეთიდან მოისმის ხელოვნურად დამახინჯებული ხმები, ოხვრა, წამოძახილები, ჩურჩულს, ხარხარს, შერისხვას რომ უახლოვდება. თითოეული ხმის პარტია ვერტიკალში განსხვავებული მასალით, მოძრაობის მიმართულებითა და ხასიათით, რიტმით, განსხვავებული ვერბალური მახვილებით შედის. ფაქტურა ძალზე კომპაქტურია და აქ აშკარად ჩანს ბანის პარტიის (divisi) წარმმართველი როლი. აღნიშნულ კონტრაპუნქტში მუსიკას გამოცლილი აქვს ემოციური ძარღვი და იგი ემსგავსება ეშმაკის ბორბლის მექანიკურ ტრიალს. საამისოდ კომპოზიტორი არ იშურებს თანამედროვე საკომპოზიციო ტექნიკის ნაირგვარ შესაძლებლობებს.

მათ შორის განსაკუთრებულ როლს

ასრულებს ოსტინატოს რამდენიმე სახეობა: სხვადასხვა ხმებში სხვადასხვანაირად შელოდიურ-რიტმული ფორმულიზაცია, ერთდროული დაჟინებული გამეორება, რაც წარმოქმნის ე. წ. „პოლიფენოვან ოსტინატოს“. ორ ხმაში სხვადასხვა ზომის მელოდიური ფორმულების „მონოტონური ოსტინატო“, საერთო ნაკადში სხვადასხვა ოსტინატური ფიგურების ჩართვა და გამორთვა, აღსანიშნავია აგრეთვე მეტრის ხშირი ცვალებადობა, sprechstimme, გლოსოლაიების წაფენა ოსტინატურ სტრუქტურებზე, რასაც მუსიკაში შემოაქვს სუბსტიტუტური ნიშნები და მოგვაგონებენ ხალხურ შელოცვებს, ჯადოსნების ილუმალ წამოძახილებს.

აბოკალიფსური ხილვების შემდეგ საგუნდო პოემის კომპოზიციამოცემული ორი „მუსიკალური ხატი“ — ორი „ვედრება“ ილიას სახეს არა მარტო ამალღებულობას ანიჭებს, არამედ მოწამიდან-წმინდანამდე მის სულიერ სწრაფვათა აღმავალ ხაზს წარმოაჩენს. თუ თვალს გავადევნებთ ამ ხაზს, საგუნდო პოემის სტრუქტურაში ორი „ვედრება“ ისეთსავე ადგილას ექცევა: როგორც ამ თემას უკავია ქართული ეკლესიის გუმბათის მთავარი ყელის ზემო რეგისტრში (ათონის ივერთა მონასტერში, ბულგარეთში ბაქოვოს ტაძარში, ყინწვისის ტიმოთეს ეკლესიაში და სხვ.) მართლაც რომ მუსიკალური კომპოზიციის „გუმბათშია“ განფენილი ეს ორი „ვედრება“, რომელთაც კომპოზიტორული აზროვნება გაჰყავთ ისეთ აბსტრაქციაში, სადაც მედიტაციის თვალშეუდგამი სივრცე და შეუძღვრველი სიმშვიდეა მოფენილი, სადაც სული იკვალავს ხსნის გზას. საერთოდ პოეტის მოწამებობრივი გზა გრაფიკულად რომ გამოვსახოთ, ალბათ მხოლოდ ჭვარცმას კი არა, ღერძულ სიმეტრიაზე აგებულ იმ ქართული ეკლესიის გამოსახულებასაც წარმოვიდგენთ, სადაც ილიას ამალღებული თანმდევი სული გვმოდღვრავს ვედრებით, იმედით...

განსხვავებული მიმართება აქვს სა-



გუნდო პოემაში მოცემულ ორ „ვედრებას“. პირველი მათგანი „ღედავ, ღვთისაო, ეს ქვეყანა შენი ხვედრია“ (IV მონაკვეთი, Lento), — მიმართულია ღვთისმშობლისადმი ამ „მარადქალური სულიერების ქართული განსახოვნებისადმი“ (რ. სირაძე), მეორე კ — მამაზეციერისადმი — „მამაო ჩვენო, რომელიცა ხარ ცათა შინა“. (ეპიტაფია. VI მონაკვეთი, Largo religioso).

განსხვავებულია არა მარტო ამ ორი ვედრების „ხატი“, არამედ მასში გამოხატული ილიას შინაგანი გულისხმევა. პირველი „ვედრება“ აღვლენილია იმ მფარველისადმი ვისი წილნაყარიც და ნაკურთხიცი არის საქართველო და ქართველი ერი. ილია გრძნობს, თუ როგორ სჭირდება მის ქვეყანას მადლღვთისმშობლისა, რამეთუ ამ მადლშია ჩადებული სიყვარული ღვთისა, ლოცვა-კურთხევა ღვთისა და ძალა ღვთისა. მადლი კომპოზიტორის კონცეპციაში ცნობიერდება ხსნის გზად. ამიტონ ღვთისმშობლისადმი აღვლენილი ვედრება მფარველობის, მოსარჩლეობის, სასოების მოკრძალებული თხოვნაა. აღვსილი დედაშვილობის ინტიმით, გულმხურვალეებით იმედით.

უფლისადმი აღვლენილი ვედრება კომპოზიტორის იმ განცდამ განაპირობა, დროიდან მარადისობაში გარდასულს რომ სწავლია აღასრულოს უსპეტაცესი კანონი ქრისტიანული სარწმუნოებისა: „გთხოვდე, შეუნდე, არ იციან, ღმერთო, რას იქმან“. მეორე ვედრება უკანასკნელი და კათარსისული საფესურია ილიას მოწამებობრივი სულისა.

ამ მონაკვეთში მუსიკა კვლავ უბრუნდება ქართული საგალობლის მახასიათებლებს, ქორალურ ხმოვანებას, ფსალმოდირებას, სტერეოფონულ ნიშნებს.

ილია ჭავჭავაძის სულის ინტროსპექტულმა ამაღლებამ ნ. მამისაშვილის საგუნდო პოემაში ფრესკული სიწმინდისა და წამის გამარადიულობის ნიშნები შემოიტანა. აქ სასრული მიემართება უსასრულობისაკენ, მიწიერი ზეციერისაკენ, ხოლო ყოველივე კი მუ-

სიკის ქრონოტოპის თავისებურებას აპირობებს. ერთი ასეთი თავისებურებაა საგუნდო პოემაში წელი ტემპოების სერიზავლე (I მონაკვეთი — Grave, II — Adagio, IV — Lento, V — Adagio; VI — Largo religioso), რაც მსმენელის წარმოდგენაში აფართოვებს ტაქტის რეალურ ხანგრძლივობას. აფიქსირებს ყოველი წამის მნიშვნელობას და არა მარტო დროის „ჰორიზონტში“, არამედ სივრცის ვერტიკალშიც. ამგვარად, საგუნდო ნაწარმოებში ხდება ტაქტის პულსაციის „გაქიმვა“, რაც შინაგანი მუსიკალური დროის გაფართოვებას აპირობებს.

აღსანიშნავია კიდევ ერთი შტრიხი დროის გაფართოვების ილუზიას რომ ჰქმნის: საგუნდო პოემის კომპოზიციაში ზოგიერთ მონაკვეთის დასასრულს ხდება სიტყვის მარცვლების გამღერება, მუსიკალური ნაგებობის გამეორება, ხმოვანების სიძლიერის თანმიმდევრული შესუსტებით, მიღვეით, მარადიულ დროსა და სივრცეში გაფანტვით.

დროისა და სივრცის კატეგორიები პირდაპირ კავშირშია ტაქტული აკუსტიკის მონაცემებთან. ესენია: შერეული აკაპელა გუნდის შემადგენელი ხმების დიაპაზონის სიფართოვე, მაღალი რეგისტრის აქტიური როლი, ყოველი ხმის „ქორალური ხარისხი“. აღნიშნული მონაცემები მსმენელში აღძრავენ სივრცის განცდას, ეკლესიის გუმბათში ატყორცნილი ხმების შეკრებით მიღებულ სტერეოფონულ ხმოვანებას.

დროისა და სივრცის სიფართოვეს ხელს უწყობს აგრეთვე „არაკონტრასტული თემატური ჯაჭვი“ (ვ. ბობროვსკი). ინტონაციური მოდელები ნაწარმოებში ერთმანეთს კი არ უპირისპირდებიან, არამედ თითქოს ერთი მეორიდან გამომდინარეობს და ავსებს. ეს კი ერთ ემოციურ ზონაში ხანგრძლივი ჩაღრმავების, მედიტაციის ილუზიას ქმნის.

ნოდარ მამისაშვილის საგუნდო პოემას ახასიათებს მრავალგვეგმიანობა. ყოველი მონაკვეთი თავისთავში ჩაკეტილ სამყაროდ აღიქმება, რომელიც ილიას

მოწამეობრივი გზის ამა თუ იმ ეტაპს წარმოაჩენს: I — მონაკვეთი — დაბადება, რწმენითი შემეცნება („რამეთუ ღმერთი სიყვარული არს“), II — მონაკვეთი — იდეალის ილუზია, III — სიზმარი, აბოკალიფსური ხილვა, IV — მადლი, V — განათლება სოფლისა კიდეთა, VI — კათარსისი.

მრავალგეგმიანობა არ გამოირცხავს მხატვრულ მთლიანობას, რასაც კომპოზიტორი სხვადასხვა საშუალებებით ყლწევს. უჭირველესად აღსანიშნავია სახის მონოცენტრიზმის მარგანიზებული როლი. მთელ ნაწარმოებში განფენილია ერთი სახე — იდეა და მასთან დაკავშირებული გზის სიმბოლიკა. ეს არის ერთის მხრივ ილიას სულიერი სრულყოფის, ხსნის გზა, მეორეს მხრივ კი იგივე გზა ცნობიერდება როგორც სამშობლოს ხსნის წარმმართვა. ავღნიშნავ გამოლიანების კიდევ ერთ საშუალებას, რომელიც აპრობირებულია ლიტერატურაში — Ich erzähle-ს პრინციპი. პოემა იწყება ილიას მიერ ამბის თხრობით და მთელი მოწამეობრივი გზა აღიქმება როგორც მონოლოგი — აღსარება, რომელსაც შიდა დიალოგური ეპიზოდები უერთდებიან. აქედან გამომდინარე საგუნდო ზოგმა წარმოდგენს ლირიკული წიადსვლებათ გამდიდრებულ მასშტაბურ ეპიკურ ტოლოს.

ნ. მაისისაშვილის საგუნდო პოემა თავისი მრავალგეგმიანობით ენათესავება ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლებს და ქართული ტაძრების ფრესკულ კომპოზიციებს, სადაც ყოველი ფრესკა იკითხება დამოუკიდებლად და როგორც მთელი კომპოზიციის შემადგენელი ნაწილი.

„როცა ხელი და თვალი ცალ-ცალკეა და ქანდაკების თვითეული ნაწილი დაბნეულია, სრულიადაც არ წარმოდგენენ ისინი ვინმესათვის მშვენიერ სახაობას, ხოლო როცა ბოლოს და ბოლოს ეს ნაწილები წესისამებრ შეიკრიბება, უცბად წარმოჩნდება სილამაზე მათი. შემოქმედმა კი თითოეულის მშვენიერება ნაწილთა შეკრებამდე იცის

და ყოველ მათგანს აქებს. რადგან გულში უკვე წარმოდგენილი აქვს მათი გასრულება. „(ძველი აღთქმის) კომპოზიტარი, პომილია III).

ნ. მაისისაშვილის საგუნდო პოემა საინტერესოა პოლიეანრულობის თვალსაზრისით, ნაწარმოებში მოცემულია ორი უანრის — პოემისა და პასიონის მახასიათებელი ნიშნებისა და სააზროვნო კატეგორიების სინთეზი.

აკაველა საგუნდო პოემაში, ბუნებრივია, მკაფიოდ იკითხება პოემურობის ნიშნები ასაფიევისეული „ფართო“ და „ვიწრო“ გაგებით. ფართო გაგებით პოემურობას უნდა შევხედოთ, როგორც კომპოზიტორული აზროვნების კატეგორიას, როგორც შემოქმედებით მეოთდს, რომელიც ისეთი ტიპის დრამატურგიას აყალიბებს, თავისუფალ ლირიკულ აღსარებას რომ უახლოვდება. აქ მუსიკასა და პოეზიას შორის მჭიდრო კონტაქტები მყარდება. საგუნდო პოემა ლირიკული აღსარების ისეთ ტიპს მიეკუთვნება, რომელშიც ასაფიევის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ადგილი აქვს „ეპოსის ლირიზაციას“ ან „ეპოსში ლირიკული საწყისის განხავებას“. ჩვენ დავინახეთ Ich erzähle-ს გზით როგორ მკვიდრდება ეპიკური საწყისი საგუნდო პოემის პირველივე ტაქტებიდან და როგორ ხდება მისი ლირიზაცია მუსიკის განვითარების პროცესში. ილიას „ნაამბობი“ ამის მაჩვენებელია.

რაც შეეხება პოემურობის „ვიწრო გაგებას“, იგი მუსიკალური ნაწარმოების ფორმის დონეზე წყდება და მოაზრებულია როგორც ფორმის აგების პრინციპი. დაკავშირებული რადაც მნიშვნელოვანი იდეის გამოხატვასთან. ამგვარ მოდელს ასაფიევი უწოდებს „შემაკავშირებელ ხიდს მუსიკის ემოციურ სამყაროსა და იდეების სამყაროს შორის“. თუ როგორაა ნ. მაისისაშვილის საგუნდო პოემაში ემოციური სამყარო ამოზრდილი ილიას ეროვნული კონცეფციიდან, ამის შესახებ ზემოთ უკვე ითქვა. პოეტურ-ფილოსოფიურ იდეის გამოხატვასთან უშუალო კავშირშია ის

ფორმის მარგანიზებული საშუალებე-  
ბი, რომლებიც აყალიბებენ ერთნაწი-  
ლიან ციკლიურ ფორმას ექვსი მონა-  
კვეთით და ლაიტმოტივის პრინციპით.

თუ ნ. მამისაშვილის საგუნდო პოემას  
შევხედავთ პასიონურობის პოზიციები-  
დან, დავინახავთ საინტერესო კავში-  
რებს მის „ფართო“ და „ვიწრო“ ასპექ-  
ტებთან. „ფართო“ გაგებით პასიონუ-  
რობა, როგორც აზროვნების კატეგო-  
რია, ჩანს უკვე კომპოზიტორის კონ-  
ცეპციაში, მის იდეურ-მხატვრულ ჩა-  
ნაფიქრში. აქ პასიონურობის ისეთი  
მკაფიო ნიშნებია მოცემული, როგო-  
რიცაა თხრობა ტრაგიკულ ამბებზე და  
მასთან დაკავშირებული ლირიკულ-ფე-  
ლოსოფიური მედიტაცია. წინასწარგამ-  
ჭვრეტა მოსახდენისა და კათარსისი,  
რაც მთავარია, საგუნდო პოემის მუ-  
სიკა შთაგონებულია რეაქციით ილია  
ჭავჭავაძის ტრაგიკულ ამბავზე და აღი-  
ქმება როგორც მორალური სენტენცია  
მომხდარზე და მოსახდენზეც. როგორც  
ნაყოში გაცნობიერებული მყობადა.  
მამისაშვილი საგუნდო პოემაში პას-  
იონურობის კიდევ ერთ მსაზღვრელს  
ხედავს — **ამაღლებულობის იდეას**.  
რავინდ უნივერსალური და იდეალთან  
მიახლოებული არ უნდა იყოს სახე,  
იგი არსებობს იმდენად, რამდენადაც  
უნდა წარმოაჩინოს იდეის ამაღლებუ-  
ლობა. ეს ნიშანი საგუნდო პოემას აახ-  
ლოებს ქართულ აგიოგრაფიულ ძეგ-  
ლებთან. რ. სირაძე აღნიშნავს: „გრი-  
გოლ ხანძთელის ცხოვრება“ **ამაღლე-  
ბულის ესთეტიკას** ემყარება. აქ სილა-  
მაზეც ჩანს, მაგრამ არსებითი მაინც  
ამაღლებულობაა, რადგან ასეთი ნაწარ-  
მოები იწერება არა ესთეტიკური სია-  
მოვნების მოსანიჭებლად, არამედ შთა-  
გონებისათვის. ამის გათვალისწინება  
აუცილებელია ნაწარმოების სწორად  
წყაითხვისათვის. ნ. მამისაშვილის ნა-  
წარმოებს პასიონურობის ნიშანი იმა-  
თაც გამოარჩევს, რომ აქ ეპიკურ-ლი-  
რიკულ და დრამატულ საწყისთა ორგა-  
ნული სინთეზია მოცემული.

დაბოლოს, პასიონურობის ყველაზე  
დამახასიათებელ ნიშანზე მინდა გავა-

მახვილო ყურადღება. ეს არის ის <sup>საკ-</sup>  
რალური იდუმალება, რომელიც <sup>მოქ-</sup>  
მის შესავალშივე იბადება, <sup>მოდუნსე</sup>  
გუნდი უსიტყვოდ წამოიწყებს გალო-  
ბას და შემდეგ გასდევს მედიტაციურ  
მონაკვეთებს. ამ იდუმალების სიტყვე-  
ბით გადმოცემა ან ახსნა შეუძლებე-  
ლია.

პასიონურობის „ვიწრო ასპექტთან“  
დაკავშირებით მამისაშვილის საგუნდო  
მუსიკაში აგრეთვე ბევრი მონაცემია  
თვალსაჩინო. უპირველესად ის, რომ  
ნაწარმოები აღიქმება როგორც თავი-  
სუფალი აგებულების ლირიკულ-დრა-  
მატული ფანტაზია, რომელშიც სიუ-  
ჟეტური ქარგა გაშლილია ნაამბობის  
ფორმით. მკაფიოდ ჩანს სახარების მო-  
დელის ისეთი დამახასიათებელი ნი-  
შანი, როგორიცაა ილიას Ich erzähle,  
რომელიც მახარებლის პარტიასთან  
ასოცირდება, ხოლო თვით ილიას სახე  
— ქრისტესთან.

ასევე აღსანიშნავია გუნდის სხვადა-  
სხვა დრამატურგაული ფუნქცია: გუნ-  
დი — თხრობა, გუნდი — მოქმედება,  
გუნდი — ვედრება: სხვადასხვა ფორ-  
მები: გუნდი — მონოლოგი, გუნდი —  
დილოგი, გუნდი — ფსალმოდია. ზო-  
გიერთი მონაკვეთი სახარების სხვადა-  
სხვა მომენტებს მიესადაგება: მესამე  
მონაკვეთი — „განკითხვის დღეს“, მე-  
ექვსე მონაკვეთი — „გარდაცვალება-  
სა და კათარსისს“.

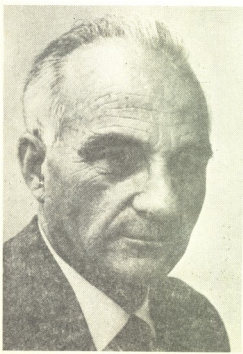
ნოდარ მამისაშვილის საგუნდო პოე-  
მაში დრო-სივრცის კოორდინატები გა-  
მოზრდილია თვით ილია ჭავჭავაძის  
ეროვნული კონცეპციიდან, ილიას მო-  
ღვაწეობის ყველა სფეროსათვის უძი-  
რითადესი „ყოვლად-მპყრობელი მნი-  
შვნელობის“ სიტყვა **მამული** რომ გა-  
მოხატავს. იგი სიმბოლოა ეროვნული  
თვითშემეცნების იმ ურთულესი და უგ-  
რძესი გზისა, რომელიც ილიას ქართ-  
ველი ერის ხსნის გზად აქვს გაცნობი-  
ერებული. „მაგ სიტყვის აზრი, — ამ-  
ბობს ილია, — ცხოვრების მიმნიჭებე-  
ლი სულია“. როდესაც ქართულ მიწაზე  
შემოკრავს ესქატოლოგიური ჟამის ანუ  
აღსასრულის გარდუვალობის ზარი, ერს



# ხუროთმოძღვარი ივანე ჩხენკელი

მასხანა ღაპითაია, სიმონ კინწურაშვილი

ხუროთმოძღვრის ნაღვაწი, გამომდინარე მთლიანად დარგის და კერძოდ ინდივიდუალის, შემოქმედის შრომის სპეციფიკიდან, განუყოფლად დამოკიდებულია არსებული სახელმწიფო და საზოგადოებრივი წყობის აკარგინობაზე. ხუროთმოძღვრის (მთლიანად ხუროთა) საპროექტო იდეა თუ განხორციელებული ნაგებობა სარკვე, უტყუარი სარკვე, რომელშიც თანაბრად და სრულად აირეკლება (გვინდა ეს თუ არა), როგორც შემოქმედის ნაჭი, პროფესიონალიზმი თუ მოქალაქეობა, ისე მთლიანად სახელმწიფოს თუ საზოგადოების ადგილოგიურ-ზნეობრივი დონე, სოციალური, პოლიტიკური, ეკონომიკური სტრუქტურების სიძლიერე



თუ უსუსურობა, სიჯანსაღე თუ ავადმყოფობა. ასე იყო მუდამ. ასე იყო „ჩვენ“ „საბჭოურ“, „სოციალისტურ“ სინამდვილეშიც.

ისიც ფაქტია, რომ ღვაწლმოსილმა ქართველმა ხუროთმოძღვარმა ბატონმა ივანე ჩხენკელმა ისე მიაღწია თუ გადააბიჯა კიდეც 80 წელს, რომ არავის (დიახ, არავის, გარდა ახლობლებისა!) არაფერი გაუგია.

თვით ბატონი ვანო მუდამ წინააღმდეგი იყო საიუბილეო თარიღების საჯაროდ, ქვეყნის შესაძრავად აღნიშვნისა.

ხოლო არქიტექტურული საზოგადოების მრავალწლიანი, ერთსულოვანი მცდელობა სათანადოდ ყოფილიყო დაფასებული ბატონი ვანოს შემოქმედებითი და მოქალაქეობრივი მოღვაწეობა, წააწყდა ასევე მრავალწლიან ფარულ, ჯიუტ წინააღმდეგობას, რამდენიმეჯერ ოფიციალურად წარდგენილი შუამდგომლობა ივანე ჩხენკელისათვის სსრ კავშირის სახალხო არქიტექტორის ან საქართველოს სსრ სახალხო არქიტექტორის წოდებათა მინიჭების თაობაზე (გასაგები უნდა იყოს — ეს თავის დროზე პრესტიჟული აქტი იქნებოდა), დატყვევებულ იქნა ზოგიერთი „ხელმძღვანელი მუშაკის“ საწერი მაგიდის უჯრა-

\* სტატია დასაბეჭდად შზად იყო, როცა შევიტყვეთ გამოჩენილი ხუროთმოძღვრის გარდაცვალების ამბავი, ჩვენი რედაქციის თანამშრომლები ღრმად დაამწუხრა ბ-ნი ვანოს სიკვდილმა.

ში თუ საქართველოს კომპარტიის ცკ-სა და საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის არქივებში. რატომ? აქ უთუოდ სუბიექტური მოტივი უნდა ჭარბობდეს, თორემ ისიც ხომ ფაქტია, რომ ათეული წლების მანძილზე იგივე ივანე ჩხენკელი (ჯერ კიდევ ახალგაზრდობაში) არქიტექტურის [დარგში გამოჩენულ, ხელმძღვანელ სახელმწიფო, „ნომენკლატურულ“ — თანამდებობებზე მოღვაწეობდა.

სხვადასხვა დროს იგი იყო — ქალაქ თბილისის მთავარი არქიტექტორის მოადგილე, რესპუბლიკის არქიტექტურის საქმეთა სამმართველოს განყოფილების გამგე, საპროექტო ინსტიტუტის „თბილქალაქპროექტის“ დირექტორი, დედაქალაქის მთავარი არქიტექტორი (თორმეტი წლის მანძილზე), საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის თავმჯდომარე (თვრამეტი წელი). მას მიღებული აქვს საბჭოური ორდენები და მედლები. წოდებაც აქვს — რესპუბლიკის ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწისა.

იგი მუდამ ირონიულად იყო განწყობილი საბჭოური სამთავრობო ჯილდოებისადმი. მაგრამ ისიც გვახსოვს,

როგორ გულით გაიხარა, როდესაც საქართველოს ფილარმონიის დირიჟორ-ბაზის არქიტექტურისათვის მთაველის სახელობის რესპუბლიკური სხელმწიფო არემია მიენიჭა.

მაინც რა უნდა ყოფილიყო „სუბიექტური მოტივების“ მიზეზები?

ბატონი ვანოს ბუნება ძნელად ეუება პირობით რეფლექსებს, ყოველთვის ვერ ახერხებს სხვისი აზრის გამოცნობას, „საჭირო მოქნილობით“ ვერ ესადაგება ოფიციალურ (და არა მარტო ოფიციალურ) სიტუაციებს. უჭირს ჩაშოყალიბებული, დაჯერებული პროფესიული აზრის დათმობა. ალბათ, ამიტომაც იგი მუდამ ძნელი, უხერხული „პარტნიორი“ გახლდათ ოფიციალისათვის.

ერთხელ, ე. წ. უძრაობის პერიოდში, ბატონი ვანო ერთ-ერთ გახმაურებულ სასამართლო პროცესზე დაიბარეს — კოლეგის წინააღმდეგ მოწმედ (ე. ი. ცრუ მოწმედ) უნდოდათ გამოეყენებინათ. მოსამართლის მიერ გამიზნულად, მიკიბულ-მოკიბულად დასმულ კითხვებზე იგი, როგორც სჩვეოდა, ჯიუტად სიმართლეს, მხოლოდ სიმართლეს პასუხობდა. მოსამართლეს ეს არცთუ დიდ-

თბილისი დიდი საკონცერტო დარბაზი



ად ესია მოვნა და ჰკითხა, თუ რით დაამტკიცებდა მოწმე თავის ნათქვამს. ბატონმა ვანომ უპასუხა — იმით, რომ ეს თქვა ვანო ჩხენკელმაო(!).

განა ყველას აქვს უფლება ასეთი პასუხი წარმოთქვას! და განა ყველას მოსწონს ასეთი პასუხის მოსმენა?!

ჩვენს არქიტექტურულ საზოგადოებას მუდამ სჯეროდა (და სჯერა) ივანე ჩხენკელის ნიჭის, პროფესიონალიზმის და მოქალაქეობრიობისა. სწორედ ამან განაპირობა საზოგადოების ის ძალიან ხშივა და მხარდაჭერა, რაც არასოდეს არ აკლდა ბატონ ვანოს. ამან თავის მხრივ განაპირობა მისი ხანგრძლივი „სამსახურებრივი“ კარიერა. ოფიციალური მას მხოლოდ ითმენდა, დიდხანს ითმენდა, ვინაიდან ბატონ ვანოს ბუნებაში ორგანულად შეზრდილი სიმართლის სამსახურის ალალ ჩვევას იგი უფრო ხშირად ვერაფერს უპირისპირებდა. მაგრამ როდემდის?

კოლეგებს ახსოვთ — ქალაქის მთავარი არქიტექტორის თუ საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის თავმჯდომარის პოსტებიდან ისე გაისტუმრეს, არავის აუხსნია არც მისთვის, არც საზოგადოებისათვის თუ რა დააშავა „ივანე ნოევიჩმა“. უზნეო საზოგადოებაში უზნეო ჩვევები ისაღდგურებს. ისიც გვახსოვს — თანამდებობით კუთვნილი არც ერთი და არც მეორე კაბინეტიდან წესიერად გამოსვლაც კი არ აცალეს.. კარგია, რომ მას შესწევს უნარი უჩუქრად ითმინოს უმაღურობა.

ჩვენ არ შეგუდებით იმის მტკიცებას, რომ ბატონ ივანე ჩხენკელს არ გააჩნია ადამიანური ნაკლი, რომ მას არ დაუშვია პროფესიული შეცდომა ისეთი რთული სიტუაციებით გადაჯერებულ საქმიანობაში, რომელსაც ეწეოდა წლების, ათეული წლების მანძილზე. ასე თუ ვიტყვით, თვით ბატონ ვანოს არ ესია მოვნებოდა, არ დაგვიჯერებდა. მას არც მამებლობა უყვარდა.

მაგრამ რაც თვალნათლივ ჩანს, უნდა ითქვას — იგი იყო კაცი, რომლის მოქმედებაში (მცდარ ნაბიჯშიც კი) აუცილებლად იგრძნობდა სიმართლის, ჭეშმარიტების ძიების სურვილი. მისი

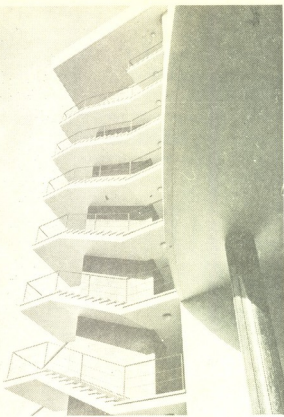


სამაყურებლო დარბაზი, ფოიე

სიფიცხე, მისი ეჭვები, სიჯიუტეც კი გჯეროდა ყოველთვის (თითქმის ყოველთვის), ნაკარნახევი იყო უკმარისობით, სიმართლის უკმარისობით.

...თექვსმეტი წლის იყო, როდესაც თბილისის მე-14 შრომის სკოლის (სოლოლაკში, გერონტი ქიქოძის ქუჩის დასაწყისში მდებარე) დამთავრების შემდეგ, არქიტექტურის სპეციალობით დააპირა სწავლის გაგრძელება. მცირეწლოვანების გამო უარი უთხრეს. ამიტომ ცხოვრებაში პირველად და, ვფიქრობთ, უკანასკნელად თქვა (თუ ათქმევინეს) ტყუილი — ორი წლით მოიმატა წლოვანება.

1933 წელს, საქართველოს საინჟინრო-სამშენებლო ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ, საქართველოს ეროვნუ-



თბილისი. დიდი საკონცერტო დარბაზი.  
ნაგებობის ფრაგმენტი

ლი ხუროთმოძღვრული კადრების პირველი თაობის ერთ-ერთი ყველაზე ახალგაზრდა სპეციალისტი თამამად შეერწყა მრავალმხრივ საინტერესო პლეადის საქმიანობას. თავიდან ყურადღება მიექცია საქმისადმი საზრიანი, დინჯი, აუჩქარებელი დამოკიდებულებით. ნიჭმა, პროფესიისადმი ერთგულებამ და საშურმა შრომისუნარიანობამ საკმაოდ მალე თავისი გაიტანა. ივანე ჩხენკელი წამყვანი, აღიარებული ქართველი ხუროთმოძღვარი გახდა. მისი პროექტებით აგებულია მრავალი შენობა არა მარტო თბილისში, არამედ ქუთაისში, ღუშეთში, ჯავაში, მშობლიურ ხონში და სხვაგან. არ დარჩენილა თითქმის არცერთი დარგი ხუროთმოძღვრული და სამშენებლო პრაქტიკისა, სადაც თავისი სიტყვა არ ეთქვას, შესამჩნევი კვალი არ დაემჩნიოს ბატონ ვანოს.

გავიხსენოთ 40-იანი წლების მეორე ნახევრიდან მისი ნაყოფიერი მუშაობა საქართველოში საცხოვრებელი სახლების პროექტირების საქმეში. ივანე ჩხენკელის მიერ დამუშავებული ოთხ და ხუთსართულიანი საცხოვრებელი

სახლების სექციები (ე. წ. სერია № 14) დამტკიცებული იყო, როგორც ტიპური. პროექტანტმა გონივრულად შეაფასა ვალისწინა ახალი ყოფის მოთხოვნებისათვის ადგილობრივი ისტორიული ტრადიციების მისადაგება და კლიმატური თავისებურებები. სერიის დადებითი მხარე ისიც იყო, რომ მასში კოლეგისათვის, რომელიც გამოიყენებდა ტიპურ სერიას, შემოქმედებითი შესაძლებლობები არ იყო მკაცრად ლიმიტირებული.

ასეთი ხასიათი ტიპური პროექტებისა და მშენებლობისა, ალბათ ერთ-ერთი (და არა ერთადერთი) სწორი გზა იყო. არც ბატონ ვანოს და არც მის კოლეგებს არ მიუძღვით ბრალი, რომ სახელმწიფო (საკავშირო) მასშტაბით ე. წ. მასობრივი ბინათმშენებლობა მრუდე გზით წარიმართა.

ივანე ჩხენკელის პროექტებით თბილისში აშენებული საცხოვრებელი სახლების არქიტექტურა დავით აღმაშენებლის პროსპექტზე თუ კონსტანტინე გამსახურდიას პროსპექტის დასაწყისში (ხუროთმოძღვარ ქეთევან სოკოლოვა-ფორაქიშვილთან ერთად) გამოირჩევა კონკრეტულ ქალაქმშენებლობით სიტუაციაში საჭირო მხატვრულ-კომპოზიციური გადაწყვეტებით. პირველ შემთხვევაში რიგით განაშენიანებაში ჩაწერილი სახლი ხაზგასმულია ფასადის ცენტრალური არის მკაფიო დეკორატიული გამოყოფით, ხოლო მეორე შემთხვევაში საკმაოდ გრძელი, რიტმულად დანაწევრებული ფასადის ასიმეტრიული მოცულობა შეკრულია კომპოზირი ნაწილის ლოგიკური აქცენტირებით.

ორივე შენობის ფასადების გადაწყვეტისას მომარჯვებულია ძველ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში გავრცელებული დეტალები თუ კომპოზიციური ხერხები — თაღები, კოშკი, ორნამენტი და სხვ. კონკრეტულ ისტორიულ პირობებში, რა თქმა უნდა, ეს არ იყო მარტო ხუროთმოძღვარ ივანე ჩხენკელისათვის დამახასიათებელი შემოქმედებითი კრედო. ე. წ. საბჭოური არქიტექტურისათვის 30-50-იან წლებში სახასიათო

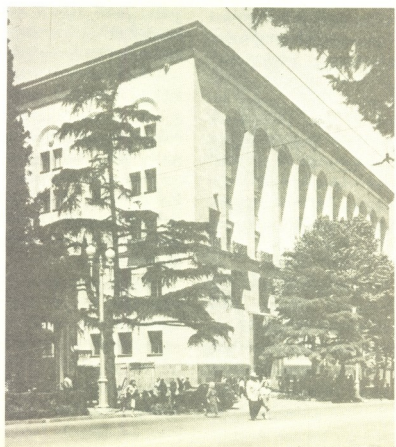


იყო (უნდა ყოფილიყო) კლასიკური (უმეტეს შემთხვევაში იგულისხმებოდა ე. წ. რუსული კლასიციზმი) ან ეროვნული არქიტექტურული ტრადიციებისათვის ნიშანდობლივი ფორმის, კომპოზიციური ხერხების თუ დეტალების გამოყენება. ეს იყო გზა „ძიებისა“: „სოციალისტური რეალიზმის“ (არქიტექტურაში?) მეთოდის მომარაგებით უნდა შექმნილიყო, დამკვიდრებულიყო არქიტექტურა — „ფორმით ეროვნული და შინაარსით სოციალისტური“ (თავად ფორმულაა აბსურდული!). ასეთი დირექტიული წესით, დადგენილებებით აპროექტებდნენ ორმოცდაათი წლის განმავლობაში უფროსი თაობის ქართველი „საბჭოთა“ არქიტექტორები: ჭასავები უნდა იყოს თუ რა სულიერ, ზნეობრივ, ფსიქოლოგიურ ტკივილებს განიცდიდნენ ზუროთმოძღვრები შემოქმედებითი პრინციპების არაერთგზის ძალდატანებით, (ზოგჯერ პიროვნებათა კაპრიზებით გამოწვეული ამბიციებით) ცვალებადობათა გამო. ასეთ პირობებში იმ ხანებში განხორციელებული ნაგებობის ავტორიანობაზე მსჯელობისას საბოლო-

ოდ, ავტორის ნიჭის გარდა, მისი შემოქმედებითი ალღო, პროფესიონალიზმი რჩება განმსაზღვრელი.

აქ არ იქნება ზედმეტი გავიხსენოთ, რომ ივანე ჩხენკელისათვის ძველი ქართული ზუროთმოძღვრება, შონუმენტური თუ ხალხური, არასოდეს ყოფილა მზა ანაზომებიდან, უკრაფებიდან გადმოხაზული ელემენტების ჯამი. ახალგაზრდობაში თავად მუშაობდა ნაყოფიერად ზუროთმოძღვრული ძეგლების აზომეებზე. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მის მიერ 1949 წელს შესრულებული დოკუმენტური მასალა კახეთის ქალაქებისა და სოფლების საცხოვრებელი სახლებისა თუ სამეურნეო ნაგებობებისა. ვისაც უნახავს ეს ნახაზები — მოხიბლულა გრაფიკული შესრულების მაღალი დონით. დასანანია, რომ ივანე ჩხენკელისა და მისი მეგობრების მიერ იმ ხანებში საკმაოდ მაღალპროფესიულ დონეზე შესრულებული ეს ნამუშევრები დღემდე არ არის გამოქვეყნებული და სათანადოდ ცნობილი სამეცნიერო ლიტერატურაში.

თბილისი. კავშირგაბმულობის სახლი



ვფიქრობთ, უშუალო, შემოქმედებითა კონტაქტებმა მემკვიდრეობასთან ბევრი რამ არსებითი განსაზღვრა ივანე ჩხენკელის შემოქმედებაში. ჩუქურთმას თუ თაღს იგი იყენებს არა თვითმიზნურად, ფასადის გასაფორმებლად, „გასალამაზებლად“, არამედ იმისთვის, რომ ლოგიკურ ადგილზე დასვას მართებული მახვილი, გააძლიეროს ნაგებობის მხატვრული აღქმა.

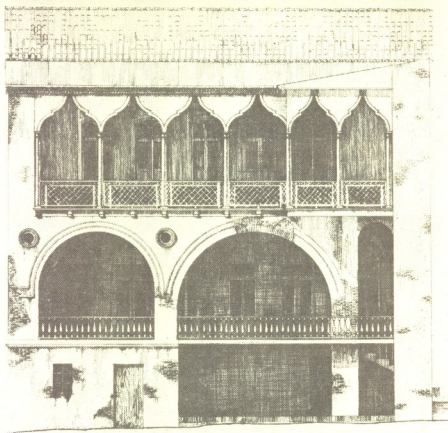
ჩვენი მოსაზრების დასასაბუთებლად, ვფიქრობთ, საჭიროა ივანე ჩხენკელის ერთი მნიშვნელოვანი ნაგებობის გახსენება. ეს არის თბილისში კავშირგაბმულობის სახლის ფასადის რეკონსტრუქცია, რომელიც 1950 - 1954 წლებში ჩატარდა. ე. ი. არქიტექტურა-სა და მშენებლობაში ე. წ. ზედმეტობის შესახებ ცნობილი, იძულებითი პარტიული (ხრუსჩოვისეული) დადგენილებების გამოქვეყნებამდე. ძირითადად, სტილისტურად რა თქმა უნდა, ნაგებობის არქიტექტურა გაბატონებული მიმართებისაა - გადაწყვეტია ძველი ქართული ეროვნული არქიტექტურის მოტივების მომარჯვება. მაგრამ სახეზეა ჯანსაღი მომენტი - უარის თქმა დახვეწებულ დეკორატიულ მოტივებზე. სახეზეა კედლის სუფთა, ტექტონიკურად ლოგიკური დანაწევრება, კომპოზიციური სისადავე. ამ ტენდენციის ჩასახვა ჩვენ შეიძლება შევამჩნიოთ ქართულ „საბჭოთა“ არქიტექტურაში ჯერ კიდევ 40-60-იანი წლების მიჯნაზე (მთავრობის სახლის წინა კორპუსი, ყოფ. ზოვეტერინარული ინსტიტუტი და სხვ.). სასიამოვნოა და ხაზგასასმელი, რომ ზოგიერთი ქართველი ზუროთმოძღვარი, მათ შორის ივანე ჩხენკელიც, ადრე მიხვდა იმ ხანებში გაბატონებული არქიტექტურული „სტილის“ სიავსს.

1960-იანი წლების დასაწყისში ივანე ჩხენკელი მუშაობას იწყებს კინოსაკონცერტო დარბაზის პროექტზე. საბოლოო გადაწყვეტას წინ უსწრებდა დიდი მუშაობა, ძიება. ბევრი რამ დადგინდა და დაიხვეწა მშენებლობის პროცესში. საჭირო გახდა გადაწყვეტა ისეთი საინჟინრო საკითხებისა, რომლებიც საერთოდ პირველად უნდა მოგვარ-

ებულიყო რესპუბლიკის არქიტექტურულ პრაქტიკაში - დიდი სამაყურებლო დარბაზების აკუსტიკა, განათება, ვენტილაციონური რადიოფიცირება, კონდენცირება, სცენის ტრანსფორმაცია თუ მექანიზაცია და სხვ. ეს საკითხები ზოგჯერ უფრო მეტად იყო ზუროთმოძღვრის საზრუნავი, ვიდრე მხატვრულ-არქიტექტურული თუ კონსტრუქციული მხარეები.

საბოლოო შედეგი შთამბეჭდავია - საინტერესოდ, ორგანულად არის ურთიერთმორგებული ნაგებობის კონსტრუქციული სქემა (ინჟინერი შალვა გაზაშვილი) და მისი საერთო ფორმა, მთლიანად სივრცობრივ-მოცულობითი გადაწყვეტის მხატვრული მხარე; ირგვლივ მდებარე სივრცე (ქუჩა, განაშენიანება) და ინტერიერი (ფოიეები, კიბეები, პოლი) საერთო მაჩისცემით სუნთქავენ, რაც განსაკუთრებით იგრძნობა ღამის განათებისას; მხატვრული იერი გაძლიერებულია სკულპტურისა („მუზა“; მოქანდაკე მერაბ ბერძენიშვილი) და ინტერიერში რელიეფური პანოების (მოქანდაკეები - ელგუჯა და მერაბ ბერძენიშვილები) ძალზე მორიდებული მოხმარებით; ყოველ კონკრეტულ მონაკვეთში გააზრებულია მოსაპირკეთებელი მასალების ფერისა და ფაქტურის ნიუანსირება (მაგალითად - ფოიეების კედლის ფირუზისფერ ქვის სიბრტყეზე ჩინებულად იხატება ქათქათა თეთრი სვეტების რიტმი); დაბოლოს, შემინული, შიშველი ცილინდრის უკან იკითხება ტანმალაღი, ორიარუსიანი კოლონადის ილუზორული ორდერი, რომელიც კიბეების სისტემასთან არის შერწყმული და „თბილისური საცხოვრებელი“ სახლის ღია ეზოების სტრუქტურებსაც კი ვეავიანებს...

გარკვეულ დროს, განსაკუთრებით თბილისის მთავარ არქიტექტორად მოღვაწეობის პერიოდში, ბატონმა ვანომ თვალსაჩინო კვალი დაამჩნია საქართველოში ქალაქმშენებლობითი დისციპლინის განვითარებას. 60-იანი წლების მეორე ნახევარში სპეციალისტების დიდი კოლექტივმა (არქიტექტორები გივი შავდია, გელა ჯაფარიძე, ალექსანდ-



სიღნაღი. საცხოვრებელი სახლი, ფასადი. ივანე ჩხენკელის ანაზომი

რე ჯიბლაძე, ეკონომისტი ლევან ლორთქიფანიძე, იოსებ ბოლქვაძე) ბატონ ივანე ჩხენკელთან ერთად, მისი ხელმძღვანელობით ნაყოფიერი, შრომატევადი მუშაობა ჩაატარა თბილისის განვითარებისა და რეკონსტრუქციის მესამე გენერალური გეგმის პროექტის შესაქმნელად.

ბატონი ვანოს შემოქმედებითი მოღვაწეობის პორტრეტი არ იქნება სრულად წარმოდგენილი, თუ არ აღვნიშნავთ მის პედაგოგიურ საქმიანობას თბილისის სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურულ ფაკულტეტზე პროფესორის, კათედრის გამგის თანამდებობებზე. მდიდარი პრაქტიკული გამოცდილება, პროფესიონალიზმი, შერწყმული მის პირად ადამიანურ თვისებებთან, განსაზღვრავს ჩხენკელ-პედაგოგის ნაყოფიერ საქმიანობას.

დაბოლოს, არ შეიძლება არ ვახსენოთ ბატონი ვანოს სანიმუშო ოჯახის „ხუროთმოძღვრული“ გადახრები. იყო შემთხვევა — მეუღლე მომხიბვლელი

ქალი — ხუროთმოძღვარი ლელი ჰაჯიბეილი და ერთ-ერთი ვაჟი, უკვე ცნობილი ხუროთმოძღვარი მერაბ ჩხენკელი საკმაოდ საინტერესო, ერთობლივ პროექტზედაც კი მუშაობდნენ...

ივანე ჩხენკელს მუდამ უყვარდა ყოველი საკითხის ყოველმხრივი მოსინჯვა, დინჯად აწონდაწონა და მხოლოდ შემდეგ გადაწყვეტდა. იგი თითქოს ჩრდილში იყო, ხელს არ უშლიდა მოვლენების განვითარებას თუ აღსრულებას, მაგრამ ეს გარეგნულად, მოჩვენებითი — თავის დროზე იგი თავის სიტყვას ამბობდა და კვალსაც ამჩნევდა საქმეს.

ასე შეერწყა ბუნებისაგან მონიჭებული თვისებები მისი შრომისა და ცხოვრების რიტმს.

# მილანის თეატრ-სალონის სენაჟე ქართული გაბრიაძე მოგვითხრობს ჩიჭი ბორისის აბავს

პატარა მარიონეტები დიდი კოეჭური სულით.

## სერჯო ტორეზანი

ვირასოდეს ვერ წარმოვიდგენდი, რომ მარიონეტებსაც უცვდებათ ფეხსაცმელი. ალფრედოს, ვიოლეტას შეყვარებულს, დახეული ფეხსაცმელი აცვია. მათზე მოგვითხრობს ქართველი რეჟისორი რეზო გაბრიაძე — მწერალი, სცენარისტი, მხატვარი, კინოხელოვანი და ამავე დროს შემქმნელი პაწაწინა, შესანიშნავი მარიონეტებისა, რომლებიც სხვა სპექტაკლებთან ერთად თამაშობენ ვერდის „ტრაგიატასაც“.

ამ დღეებში მილანში უჩვენებდნენ ქართულ ორიგინალურ პიესას (ავტორი თვითონ რეზო გაბრიაძეა, მისივეა დადგმა). „ჩვენი გაზაფხულის შემოდგომა“. სათაური იდუმალია, სპექტაკლი — ბრწყინვალე. სიამოვნებით დავბრუნდებოდი უკან იმ მშვენიერი დეკორაციების სანახავად, რომლებიც ახლა ალბათ უკვე სიბნელემ დაფარა და უსიცოცხლოდ გამოიყურებიან. ვნახავდი — რკინიგზას, ციხეს, ბანკს, დომნას სახლს; დუქანს, დისკოტეკას, თერძის სახელოსნოს, მონადირეთა მაღაზიას და სხვა მრავალს, ყველას რას ჩამოთვლი!

საერთოდ ადვილია ერთი ადგილიდან მეორეზე გადანაცვლება, როცა ფრთები გაქვს და შეგიძლია იფრინო. ბორისი, ამ პიესის მთავარი გმირი, ჩიტია. ის ესწრება საწყალი მეარღნის ვარლამის სიკვდილის სცენას. ზომავდავი ბორისს აბარებს მეუღლის თავს, სთხოვს

მისი სიკვდილის შემდეგ იზრუნოს დომნაზე და აფრთხილებს, როგორც ფრინველი, მოერიდოს კატას. და აი, იწყება ჩიჭი ბორისის ჰუმანური საქმეები. დომნას დასახმარებლად, რომელსაც ფული არა აქვს, რომ ელექტრონის გადასახადი შეიტანოს, ნისკარტით დაამტვრევს „ელექტრო-მრიცხველს“, მაგრამ მილიციას არ სძინავს, ბორისს დანაშაულის ადგილზე წაასწრებენ. დომნას მისი ქონების აუქციონზე გაყიდვა ემუქრება.

მაგრამ სანამ აუქციონი მოეწყობოდა, ერთი ებრაელი-თხზ აჩუქებს, რომელიც დღეში 3 ლიტრ რძეს იწველი და თავდებით მიაქვს სახლში დომნა ავეჯი. ავეჯის გამოსასყიდად საკმარისია მხოლოდ 25 მანეთი და ბორისიც არ დააყოვნებს, ეშურება, შეფრინდება ბანკში და გამოიტანს ამ თანხას. ამ დღიდან მოყოლებული მისი ცხოვრება სხვა არა არის რა, თუ არა დანაშაულთა ჯაჭვი. ბუნებრივია, პირველ 25 მანეთს მოჰყვა სხვებიც. მართალია, ყოველივე ამას მეგობრებისთვის აკეთებდა (რომლებიც გაჭირვებაში ჩავარდნილი ხეიბრები იყვნენ) ამით, რა თქმა უნდა, სიკეთეს სჩადიოდა. მაგრამ მიზანი ამართლებს საშუალებებს?

ყველაფერს ამასთან ერთად ბორისი ქალების ტრფიალიც გახლდათ. ეარშიყებოდა ერთ გათხოვილ ქალბატონს.

ერთხელ კინოში მოუნდომა პირდაპირ ტუჩებში კოცნა... ბორისი ლოთიცი იყო — იტყოდა ბიბლიოთეკებში მივდივარო და იმის ნაცვლად დუქანში ან რესტორანში მიდიოდა, თუ კითხულობდა, კითხულობდა მხოლოდ (ისმინეთ ხალხო, კარგად ისმინეთ) „დეკამერონს“ — ამ „გარყვნილების სახელმძღვანელოს“ (აქ დარბაზში სიცილია).

არც ახლა ეძინა მილიციას: ეს ფრინველი ლოთობდა, იგინებოდა, ხარჯავდა კაცმა არ იცის საიდან ნაშოვნ ფულს, იყო გაუზრდელი, ჩხუბისთავი და აყალმაყალის მოყვარული... აუცილებლად უნდა დასჯილიყო, მის ასე თავისუფალ პარპაშს ბოლო უნდა მოღებოდა. მართლაც ის შეიპყრეს, გაასამართლეს და გამოიტანეს განაჩენი — მთელი ცხოვრება უნდა გაეტარებინა მონადირეთა მაღაზიის ვიტრინაში.

ამ უსამართლო განაჩენით აღშფოთებული პროტესტის ნიშნად ორჯერ გაიქცა „საპყრობილედან“, რათა მონახულებინა დომნას საფლავი, ორმოცი დღის წინ რომ გარდაცვლილიყო.

ეს ჩიტი ბორისის უკანასკნელი გაფრენა გამოდგა. მონადირემ მიზანში ამოიღო, ესროლა და მოჰკლა. ასე აღმოჩნდა იგი ზეცაში დომნას, თხისა და

ვარლამის გვერდით, იმ მეარღნის გვერდით, რომელმაც გააფრთხილა — მორიდებოდა კატებს და არა ადამიანებს, ადამიანის ხელით კი დაიღუპა.

ასეთია ჩიტი ბორისის ეს ნაღვლიანი ისტორია, ძალზე გულუბრყვილო. მაგრამ სავსე პოეზიითა და დახვეწილი, ნატიფი იუმორით. ამ დადგმის შთაბეჭდილების გამოსახატავად ჩვენ მხოლოდ სიტყვები გაგვანჩნა, რაც ნამდვილად ცოტაა. სანახაობა დარჩა დინოს ქუჩაზე, თეატრ-სალონის სცენაზე — ეს იყო განუმეორებელი სპექტაკლი; ყველაფერი საკუთარი თვლით უნდა ნახო და განიცადო — თუ როგორ მოძრაობენ ეს პაწაწინა მარიონეტები, როგორი ზუსტი და ჰარმონიულია თვითთელი მათი ყესტი, როგორი ძლიერი ძალითაა გადმოცემული მათ მოქმედებაში ადამიანური გრძნობები — ტანჯვა, ირონია. გამბედაობა, ბედისადმი უსიტყვო მორჩილება, ზუმრობა. და მართლაც, როგორც საყოველთაოდ გავრცელებული აზრია, ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც, პოეზია უთარგმნელი და სიტყვით ძალზე ძნელი გადმოსაცემია.

იტალიურიდან თარგმნა  
ზაირა სტურუა.

ვაზ. „ლიბერტა“ პიჩენცა.

**მთარგმნელისაგან.**

ამ რეცენზიის ავტორი თეატრმცოდნე პროფ. სერჯო ტორეზანი იტალიელი გოლდონისტია. მის კალამს ეკუთვნის უამრავი გამოკვლევა იტალიურ თეატრზე, კარლო გოლდონიზე, მის შემოქმედებაზე. არის რამდენიმე წიგნის ავტორი. განაგებს თეატრის განყოფილებას მილანში გამომავალ ჟურნალ „სიპარიო“-ში („ფარდა“).

პირველად მას შევხვდი 1987 წელს, ჩემი შემოქმედებითი მივლინების დროს ვენეციაში, გოლდონის სახლში. ამ შეხვედრის შესახებ მან გამოაქვეყნა სტატია

ჟურნალ „სიპარიოში“, სათაურით — „გოლდონი — ქართულად“. მეორედ — გასულ წელს — გოლდონის გარდაცვალების 200 წლისთავისადმი მიძღვნილ მოსამზადებელ სიმპოზიუმზე. საქართველოში არასოდეს ყოფილა, დიდი სურვილი კი აქვს გაიცნოს იგი, მისი თეატრი, დიდი სიმპათიითაა განწყობილი ჩვენი ქვეყნისადმი, რეზო გაბრიაძის სპექტაკლით აღფრთოვანებულა. იქვე გაზეთში დაწერა ეს რეცენზია და გამოემიგზავნა, თხოვნით, რათა იგი ქართველი მკითხველისათვის გამეცნო, რასაც დიდი სიამოვნებით ვასრულებ.

ზაირა სტურუა.



ერლომ ახვლედიანი  
გია ანთაძე

# უცნობი

## მოკმედი პირნი:

მოხუცი

უცნობი — იგივე შეახნის კაცი

ახალგაზრდა

შეუპარებაული ძალი

შეუპარებაული ვაძი

ქმარი

ცოლი

ქორეობარაფი

მოცეკვავე

მუნჯი

ხრიოკი ადგილი, მხოლოდ ერთი ხე დგას. აქა-იქ ლოდები ყრია. სიღრმეში პატარა ბორც-ვია. ბორცვს გვერდით ნაკადული ჩამოუდის. ისმის ნაკადულის ჩუხჩუხი. სცენის მარჯვენა კუთხეში, ლოდს უკან ვიღაც წევს.

სცენაზე შეყვარებულები შემოდიან. გარემოს მოათვლიერებენ. მიეღვენ წყაროსთან და სახეზე წყალს შეისხამენ.

**შეუპარებაული ძალი.** დავისვენოთ.

დასდებიან ერთმანეთის პირდაპირ.

**შეუპარებაული ვაძი.** აქ ვიღაც არის.

ადგილს შეინაცვლებენ.

კულისის მეორე მხრიდან შემოდიან ცოლ-ქმარი. ცოლს კალათა უჭირავს. ქმარი ჭიბეზე იტაცებს ხელს, მერე მეორე ჭიბესაც მოისინ-ჩავს გარედან, ჭიბეში ხელს ჩაიყოფს და ცხვირსახოცში გახვეულ რაღაც ნივთს ამოი-ღებს.

**ქმარი.** ეხლა შენ შეინახე, მე დავივალე-ცოლი სწრაფად გამოართმევს და შეინახავს.  
**ცოლი.** ჩუ, აქ ვიღაცეები არიან.

ცოლ-ქმარი შეყვარებულებს გადახედვინ, მერე მიმოიხედავენ და იმ ლოდისკენ უხარულ-ხარულად რომლის უკან ვიღაც წევს.

ხმა ლოდს უჩინდნ: გამარჯობათ!

ცოლ-ქმარი არ უპასუხებენ მისალმებაზე  
**ქმარი.** წყაროსთან ვისადილოთ.

მიეღვენ წყაროსთან, ჩამოვდებთან. პატარა ფარდაც გაშლიან და კალათიდან საკმელს ამ-ოალაგებენ.

სცენაზე შემოდის მუნჯი. მოათრევს მძიმე ყუთს. წყაროსთან მივა და ცოლ-ქმარს თავს დაუქნევს მისალმების ნიშნად. ცოლ-ქმა-რი მუნჯს ზურგს შეაქცევენ და ჭამას განაგ-რძობენ. მუნჯი მათარას ამოიღებს, წყლით ააე-სებს, ყუთზე ჩამოვდება, დღევას დააპირებს. მაგარმ ცოლ-ქმარს გადახედავს. არ დაღევს და თავის ყუთიანად ლოდისკენ წავა. ლოდთან მწოლიარეს შეამჩნევს და წამით შეყოვნდება.

**ხმა ლოდს უჩინდნ:** გამარჯობა!

მუნჯი მიესალმება, ყუთზე ჩამოვდება და მათარას მოიყუდებს.

კულისებიდან მოცეკვავეები გამოდიან. კა-მათობენ.

**ქორეობარაფი.** სამი კი არა, ოთხი უნდა იყოს.

მოცეკვავე ოთხეტი შემოკრავს ტაშს და ჩაფიქრდება.

**ქორეობარაფი.** ოთხი უკეთ ჩავეტვიოთ.

**მოცეკვავე.** ვხინჯოთ.

ცეკვავენი. სიცილი მოესმებათ და მხოლოდ ახლა შეამჩნევენ, რომ აქ მათ გარდა, სხვე-ბიკ არიან.

**მოცეკვავეები.** უკაცრავად... უკაცრავად...  
გამარჯობათ!

ქმარს სიცილისაგან ლეკვა გადაცდება. ცო-ლი ხელს ურტყამს ზურგზე.

მოცეკვავეები უხერხულად შეიშუშუნებიან განზე გაულენ, ჩურჩულით განაგრძობენ ცეკ-ვის შეთხზვას, თან მიწაზე ჭოხით რაღაცას ხაზავენ.

შეყვარებული ქალი ვაფს მხარზე დაადებს თავს.

მუნჯი წამოდგება და ყუთს უტრიალებს. ცოლ-ქმარი განაგრძობენ ჭამას.

შემოდის ახალგაზრდა. მიმოიხედავს. ყველა დაკეცულია. მიდის მოცეკვავეებთან. ისინი თავის საქმით არიან გართულნი. მერე ცოლ-ქმარს მიუახლოვდება. მერე მუნჯთან მივა.

**ახალგაზრდა.** მოგესმარები...

მუნჯი უარის ნიშნად, თავს გააქნევს.

**ახალგაზრდა:** რატომ, მოგესმარები...

მუნჯი ანიშნებს, რომ ეს ჩემი ტვირთია და მე უნდა ვზიდო.

**ახალგაზრდა.** მუნჯი ხარ?

მუნჯი თავს დაუქნევს და, მადლობის ნიშ-ნად, მხარზე ხელს მოუთათუნებს.

**ქმარი.** ის შენა გაქვს?

ცოლი. ზო. მე მაქვს. ხე მაქვს.

მშარნი. ზღაღ რა გვექნება სადილადა?

ცოლი. ერთად მოვიფიქროთ.

ფიქრობენ.

ახალგაზრდა დინახავს ქვის უკან მწოლიარეს და მისკენ წევა. შორიანდო დადგება. ქვის უკან მწოლიარე ხელს დაუქნევს, ახლოს მოდის. ახალგაზრდა მივა.

ლოდს უბან მწოლიარე. (წამოიწყებს სიმღერას) გალიაში რომ გავზარდე, ბოშო ჩაჩი-ჩაშა...

ახალგაზრდას ჭერ გაუყვირდება, მერე გაეცინება. ლოდს უკან მწოლიარე. ხელით ვაიმზნევებს — ამყვირო. ახალგაზრდა აყვება და ჩამს შეუწყობს. როცა დაამთავრებენ, ორივე გულიანად გადაიხარხარებს.

მოცეკვავეები ტაშს დაუკრავენ.

ლოდს უკნიდან გამოდის მოზუცი.

მოზუცი. (ახალგაზრდას) მე მგონი, დახაწყისხათვის კარგად გამოგვივიდა.

ახალგაზრდა. რა ვიცი.

მოზუცი. ვკითხოთ.

მოზუცი მოცეკვავეებთან მივა.

მოკრემობრაში. მოგვეწონა, ოღონდ, ჩემს აზრით, მეორე ნახევარი მაფორში უნდა გააღწევილიყო.

მოცეკვავე. მეც მაგ აზრისა ვარ.

მოზუცი. (მღერის)... ჩაჩი-ჩაშა, ჩაჩი-ჩაშა და... ასე?

მოზუცი. თქვენ მოცეკვავეები ხართ?

მოკრემობრაში. არა, ჩვენ ვთხოვთ ცეკვებს.

მოცეკვავე. სხვები კი ჩვენ ცეკვებს ცეკვავენ.

მოკრემობრაში. აი, მაგალითად. ეს ცეკვა ჩვენი გამოგონილია.

რალე ცეკვის დასაწყისს იცეკვებს.

მოზუცი. ოჰ, ძალიან სახიამოვნოა!

მოცეკვავეები, მოზუცი და ახალგაზრდა ერთმანეთს ხელს ჩამოართმევენ.

მშარნი. ჰმ. იპოვეს ერთმანეთი.

ცოლი. ნუ ხცი შენ ყველას დაციწვა. ძალიან კარგი სახლია. (ახალგაზრდას) მოდი აქ. (ახალგაზრდა ცოლ-ქმართან მიდის. ცოლი ვაშლს აძლევს ახალგაზრდას.)

ახალგაზრდა. გმადლობთ.

ცოლი. მარტო ხარ?

ახალგაზრდა. მარტო ვარ.

ცოლი. საით მიდიხარ?

ახალგაზრდა. არ ვიცი.

მშარნი. თუ არ იცი, ახა რაღას დადიხარ? ახალგაზრდა. რა ვიცი, ერთ ადგილას ვერ ვჩერდები.

მოზუცი. გამარჯობათ! თქვენ საით მიდიხართ?

მშარნი. გზის პირას ერთი მიტოვებული სახლი გვაგულდება ჩვენთვის და იქ მივდივართ.

შეუპარებულები. (წამოიშლებიან) ჩვენც ვაფიქვთ იმ სახლის შესახებ...

ცოლი. თქვენ ვინა ხართ?

შეუპარებულნი ძალი. ჩვენ გვიუარს ერ-თმანეთი და იმ სახლს ვეძებთ.

მოცეკვავეები. ჩვენც იმ სახლში მივდივართ, ოღონდ გზა არ ვიცით.

შეუპარებულნი ძალი. (ცოლ-ქმარს) თქვენ ხომ არ იცით, რომელი გზის პირასაა ის სახლი?

მშარნი. რომ ვიცოდეთ, როგორ, გგონია, გეტუოდით?

ცოლი. ყველას კი არ გვეოფთა ის სახლი.

მუნჯი მითხლოვდება მით და უნდა თქვას, რომ ისიც იმ სახლისაკენ ძებნს გზას.

მშარნი. (მუნჯე) ესლა გვაკლდა. იმ სახლში ყველასთვის კი არ არის ადგილი. მუნჯს უნდა თქვას, რომ რახან მუნჯი ვარ, კერი მე არ მჭირდება? მარტო თქვენ ხომ არ გავწით და მარტო თქვენთვის ხომ არ არის წამთარი, ანდა პაანაქება სიცხე? მეც ხომ უნდა შევჯერო სადმე თავი?

მოზუცი. (ახალგაზრდას) შენთვის ხომ სულერთია საით წახვალ. წამოდი ჩვენთან ერთად. მე კიცი გზა იმ სახლისაკენ. წამოხვალ? ენერგიულად შემოდის უცნობი და ითვლის სცენაზე მყოფთ.

უცნობი. ერთი, ორი, სამი, ოთხი (პაუზა. დაკვირვებით მიამჩრდება ქმარს), ხუთი, ექვსი (მიესალმება მოზუცს) გამარჯობა, რვა ცხრა... (ინერციით განაგრძობს მსაყურბლის დათვლას) ათი, თერთმეტი, თორმეტი... ოცი... ორმოცი... ასოცი... ხომ არ გახულა ვინმე? ყველანი აქა ხართ? დახურეთ კარი დაგვიანებულები ჩვენ არა გყავს? (კვლავ ითვლის სცენაზე მყოფთ) ცხრა, რვა, გამარჯობა, ექვსი, ხუთი, ოთხი (პაუზა. ავეკირდება ქმარს), სამი, ორი, ერთი... აჰა! (გადის სცენიდან).

ყველა გაკვირვებული გააყოლებს თვალს უცნობს.

მოზუცი. (ახალგაზრდას) წამოხვალ?

ახალგაზრდა. შენც იმ სახლში მიდიხარ?

მოზუცი. შენოდენა ვიყავი, იქიდან რომ წამოვიდი. ახლა უკან ვბრუნდები, შინ ვბრუნდები.

მშარნი. რატომ წამოხვედი?

მოზუცი. ახა რა ვიცი, უცეთეს სახლს ვეძებდი.

ცოლი. მერე, ნახე?

მოზუცი. ვერა. (ახალგაზრდას) წამოხვალ?

ახალგაზრდა. წამოვალ.

შეუპარებულნი შარნი (მოზუცს). მერედა, გახსოვს გზა?

მოზუცი. დიდი სახლია. ვინც აქა ვართ, ყველას დაგვითქვს.

ახალგაზრდა. ეხო აქვს იმ სახლს?

მოზუცი. მწვანემოლიანი ეხო აქვს წინ.

ეხოს ბოლოში კი უზარმაზარი ცაცხვი დგას.

რავინდ პაანაქება იყოს, იმ ცაცხვის ქვეშ მუდამ ხივრილია.

ცოლი. სამზარეულო თუ აქვს იმ სახლს?

მონუცი. საშარულოცა აქვს, საკუტნაოც და სარდაფიც...

ქორამობრაში. მოწრდელი ოთახი თუ მოიძებნება იმ სახლში?

მონუცი. რა თქმა უნდა. ცხენი გაქვინდება, ამოღენა დარბაზი აქვს. ჰერწე ლამაზი ჰალი ჰკიდა.

მონუცი. უკაცრავად ხარკე... ხარკე, აი მთელი ტანით რომ გამოვჩნდეთ.

მონუცი. ერთი კედელი მთლიანად ხარკი-საა.

შეშვარბაშლი მბში. მუდრო ოთახი თუ არის იმ სახლში?

მონუცი. როგორ არა. იმ ოთახის ფანჯარა ხალჩაში ვადის. ზაფხულის დამეგში შეშვები ვალოხენ იმ ხალჩაში... ერთ ოთახში კი ბუ-ხარია. ზამთრობით ბუხართან შევიკრიბებით ხოლმე, ვწრუბავთ ღვინოს და ერთმანეთს მოვუთხრობთ აქაურს, იქაურს.

მბარი. ცხოვრობს ახლა იმ სახლში ვინმე? მონუცი. არავინ.

ცოლი. ჩარაზულია? მონუცი. არა, ღიაა, ჩვენ გველოდება. დროს ნუ ვკარგავთ, გავუდგეთ გზას.

შემოდის უცნობი. უცნობი. (მიდის მოხუცთან) ხომ მოგესახალმეთ?

მონუცი. მომესალმე. ოღონდ მე არ მიპასუხია.

უცნობი. ვერ მოახწარიო? არა უშავს. გინდათ, კედე მოგესალმებით? გამარჯობათ! თქვენ ნუ შეწუხდებით. პასუხი არ არის საჭირო. მიღიხართ?

მონუცი. სად? სახლში.

უცნობი. იმ სახლში?

მონუცი. იმ სახლში.

უცნობი. ისევ?

მონუცი. ისევ.

უცნობი. კიდევ?

მონუცი. კიდევ.

უცნობი. კვლავ?

მონუცი. ისევ, კიდევ, კვლავ, მუდამ...

უცნობი. მაინც?

მონუცი. მაინც.

უცნობი. (მიდის ქმართან) თავს როგორ გრძნობ?

ცოლი. კარგად.

უცნობი. კარგად?.. (მოხუცს) უ-უ, რა შორსაა!...

მონუცი. აქეთაა.

უცნობი. გასაღები? გა-სა-ღე-ბი!

მონუცი. ის სახლი არ იკეტება.

უცნობი. (სიცილით) და სახლში, რომელიც არ იკეტება, მარტო მიღიხარ?

მონუცი. რატომ მარტო, ყველანი ერთად მივდივართ.

უცნობი. როგორც მაშინ?

მონუცი. როგორც მაშინ.

უცნობი. დანარჩენებს ვატოვებთ, არა? ჩვენ ვატოვებთ?!

უცნობი. ჩვენ ვატოვებთ? უჩვენოდ მიღიხარო? უჩვენოდ მიღიხარო და ჩვენს გარეშე?!

ჩვენ ხომ ერთმანეთის ნაწილები ვართ?!

უერთმანეთოდ არ შეგვიძლია ვიყოთ ერთი, მთლიანი.. მიღიხარო?!

და თუ თქვენი ნაწილი მადის, ჩემი ნაწილიც თქვენთან ერთად უნდა წავიყვანო?!

და წავიყვანო ერთად და ნაწილ-ნაწილ, მხოლოდ ჯერ ერთად! იმიტომ, რომ მე ახლა წავალ და მოვიტან. თან ჩემი ნაწილი ისეთ რაშებს მოიტანს, რაც გზაში დასტორდება. ცოდავია ის ხომ მინია და რომ დატოვოს, დაიკარგება და აღარ მიქნება. ასე რომ გირჩევთ დამელოდოთ და. თუ მაინცდამაინც არ დამელოდებით, ცოტა ხანს დარჩით მაინც, მანამ მე მოვალ. შევთანხმდით? ხომ არ შეგებვებებით? ფეხი არ მოიცვალათ აქედან! დასხედითო! იცი? შენ აქ დაჯექი, შენ აქ. არა, აი აქ. ანდა შენ დაჯექი აქ, იქ ის დაჯდეს. უში აი. აქ და ასე დაჯდებით ცალ-ცალკე, ოღონდ ერთად. შევთანხმდით? პირობა პირობაა. მესმის, მესმის, განა არ მესმის მოლოდინი დამელოდო. მომახერგებელია. მაგრამ ერთობ საამოა, განსაკუთრებით მაშინ, როცა მე აი, აქ ვწვივარ... აქ ხომ არავინ არა ზის? არა? შევთანხმდით?!

(გარბის სიცილიან).

მბარი. (ცოლს) შემომხედე ერთი, ცუდ ფერზე ხომ არა ვარ?

ცოლი. არა.

მბარი. ახა რატომ მკითხა, როგორა ხარო?

ცოლი. რა ვიცი.

ახალბაზრდბ. წავიდეთ?

შეშვარბაშლი მბში. დაველოდოთ თუ წავიდეთ?

ცოლი. ნელ-ნელა წავიდეთ და ის დაგვეწავა.

მბარი. შენ გაჩერდი.

ქორამობრაში. უხერხულია. უნდა დაველოდოთ.

მონუცი. დიდი სავალი გზა გვაქვს წინ?

მბარი. იმან თქვა შორს არისო და შევძლებთ მისვლას?

მონუცი. შევძლებთ, რატომ ვერ შევძლებთ! მბარი. შეიძლება ზოგმა შეძლოს და ზოგმა ვერ შეძლოს.

ცოლი. რა მოგივიდა შენ, კაცო?!

მბარი. რადაცა ვერ ვარ კარგად.

მონუცი. შორს არ არის, მაგრამ გულსისხმიერებაა საჭირო, რომ არ დავიფანტოთ და გზას არ ავცდეთ. გრძელი არ არის ის გზა, მაგრამ ბევრი მოულოდნელობა შეიძლება შეგვხვდეს. აი, შეიძლება ისე მოხდეს, რომელიმე ჩვენგანს მოეჩვენოს, რომ ის რაც იცოდა, დაავიწყდა. (მოცუპეპეებს) მაგალითად თქვენ, ერთ მშვენიერ დღეს მოგეჩვენოთ, რომ არაფერი არ გახსოვთ და ახალ ციკვას ველარ იგონებთ. მაშინ აღარ მოგინდებათ იმ სახლში მისვლა. მაგრამ ეგ ნუ შეგაშინებთ. როგორც კი საჭირო გახდება თქვენი ციკვა, ხელად ყვე-



ლაფერი მოვაგონდებთ. ანდა, შეიძლება, უნდ-  
ბურად, საუვარედ ადამიანს აწუენირო, იმას კი  
ევგონოს, რომ აღარ გუყვარს და ამიტომ უარი  
თქვას ამ გზაზე უსიყვარულოდ სიარულზე.  
ზოგს შეიძლება მოეჩვენოს, რომ ძალია აღარა  
ყოფნის და ვერახოდეს ვერ მივა იმ სახლამდე.  
სინამდვილეში, იმ სახლში რომ მივა, მთელი თა-  
ვისი უძღურება სასაცილოდ მოეჩვენება. შე-  
იძლება ისეც მოხდეს, რომ ამ გზაზე ვიბრუ-  
ნით ერთ ადგილას, თითქოს მორევში მოვხვ-  
დით, და ხელი ჩავიკინეთ სახლზე, გზისადმი  
სიძულვილიც კი ჭაგვიჩნდეს, მაგრამ გზა აქ  
არაფერ შუაშია. მთინც ლამაზია ეს გზა. მთა-  
ვარია მოთმინება და იმედი გვექონდეს, ერთ-  
მანეთი არ დაეკარგოთ, ერთმანეთი არ დავა-  
დანაშაულოთ და ბზირად ვიმღეროთ, რადგან  
სიმღერა გვახსენებს, რომ ჩვენ გზაზე ვდგა-  
ვართ... ანდა, ვილცას, შეიძლება მოეჩვენოს,  
რომ მარტო იპოვის უფრო იოლ გზას სახლი-  
საკენ. მაგრამ მე ხომ ვიცი, რომ ეს ერთადერთი  
გზაა...

ამბარი. ვერაფერი ვერ გავიგე — აღმართი  
მეტი იქნება, თუ დაღმართი?  
ქორმომბრბაში. ეგ რა შუაშია, მთავარია ბა-  
ლისი გვერდებსო და ვერც იგარნობ, რომელია  
მეტი, აღმართი თუ დაღმართი.

შეშვარამბული ქალი. მე თქვენთან ერთად,  
სულ არ მაშინებს ეს გზა.

ახალბაზრდა. წავიდეთ, წავიდეთ!  
მილიან. უცებ შეჩერდებიან. უცნობი გარ-  
დევს რკალს, წინ გამოვა და ჭიბებში და  
მიწაზე რალცას ეძებს.

ამბარი. (ცოლს) ის შენა გაქვს?  
ცოლი. მე გაქვს.

უცნობი. (ეძებს) სულ ახლახანს... ნეტავ...  
უცნობი... კი მაგრამ, სად უნდა წახულიყო?..  
უპ!.. აი, აი, ძლივს... არა...

ამბარი. რა დაკარგე?

უცნობი. არაფერი.

ამბარი. არაფერი?

უცნობი. ვერა ზღვები? ვითომ არ იცი?

ცოლი. რას უნდა მიხვდეს?

უცნობი. (ყველას) ხომ არ გიპოვიათ?

ახალბაზრდა. რა?

უცნობი. ვითომ არ იცი?

ახალბაზრდა. რა ვიცი?

უცნობი. (ყველას ექვით ათვლიერებს)

ქარგით, არაფერი, არაფერი.

ამბარი. თუ ვინდა, მოგებმარები ძებნაში.

უცნობი. მინდა? როგორ არ მინდა, ძალიან  
მინდა! ამ მინდაზე უფრო არაფერი მინდა. ისე  
მინდა, რომ... უპ!.. ეძებეთ, ეძებეთ!

ცოლი. რა დაკარგე?

უცნობი. ე-ე-ბეთ!

უცნობი მოცეკვავეებთან მიდის.

ცოლი. რა დაკარგა?

ამბარი. არ ვიცი.

ცოლი. როცა იცი რა დაკარგა, უფრო ად-  
ვილია ძებნა.

ამბარი. ეძებე!  
უცნობი. (მოცეკვავეებს) თქვენ არ ეძებთ?  
ჩვენ კი ვეძებთ (ცოლ-ქმარისაკენ გაიშვრის  
ხელს) დაგვებმარები ძებნაში.  
მოცეკვავეები ცოლ-ქმართან მივლენ. უცნობ-  
ბი მუნჯთან მივა. ერთხანს უცქერს მას, აკ-  
ვირდება. მერე მხარზე ხელს უთათუნებს და  
მებნელებზე მიუთითებს. მუნჯი მორჩილად  
წამოდგება და თავის ყუთს მებნელებისაკენ  
წაათრევს.

უცნობი შეყვარებულებს მიუახლოვდება,  
ღონიწმომოყრილი დადგება მათ წინ.

უცნობი. უხერხულია, უხერხულია! ისინი  
ეძებენ და თქვენ კი აქ... უხერხულია. ახლა  
წადით და კარგად დაიმახსოვრეთ ჩემი სიტ-  
ყვები. სიტყვები წინადადებები! ახლა ცეცხ-  
ლი შეყვარებულები მებნელებს შეუერთდებიან.  
უცნობი ახალგაზრდასთან მივა.

უცნობი. გთხოვ?.. მე განა გთხოვ? ბავშ-  
ვები, ქალები, მოხუცები, ახალგაზრდები ჩვენ  
ყველა ერთად ვართ და ერთად ვეძებთ. შენ?  
ნწ... ნწ... ნწ...

ახალგაზრდა ჭერ მოხუცს გადახედავს, მე-  
რე — მებნელებს და მათგან წავა.

უცნობი, ხელების ფშვნეტით, ყველას გარს  
შეისი.

უცნობი. ეძებეთ! მე წავალ და ახლავ  
მოვალ. თქვენ ეძებეთ! უცნობი გადის.

ქორმომბრბაში. რას ეძებს?

მომცამპაპე. არ ვიცი.

შეშვარამბული მამი. არავინ იცის, რას  
ეძებს?

მომცამპაპე. არ ვიცი.

შეშვარამბული მამი. არავინ იცის, რას  
ეძებს?

ამბარი. აღბათ იმას, მაშინ რისთვისაც წა-  
ვიდა, რომ მოეტანა.

შეშვარამბული მამი. რა უნდა მოეტანა?

ამბარი. აი ის, რაც ახლა დაკარგა.

შეშვარამბული მამი. მომხერდა ძებნა.

ახალბაზრდა. იქნებ გვეიოთა, რას ეძებს.

აბა, ისე აზრი არა აქვს ძებნას.

ცოლი. მეც ეგ ვთქვა.

ამბარი. შენ ეგ არ გითქვამს. ეძებე, ეძებე!

მომცამპაპე. დაველოდოთ. მოვა, გვეტყვის, რას  
ეძებს და მაშინ ერთად ვეძებოთ..

ახალგაზრდა გვერდით მიუჭდება მოხუცს.

ქორმომბრბაში. მართალია.

მომცამპაპე. დაველოდოთ.

შეყვარებულები განცალკევდებიან და ერთ-  
მანეთს რალცას ეჩურჩულებიან.

მუნჯი თავის ყუთზე ჩამოჯდება და ჩა-  
ფიქრდება. ცოლ-ქმარი ერთმანეთს გადახედა-  
ვენ.

ამბარი. მე უნდა ვეძებო. (ცოლს) შენც  
ეძებე.

მოცეკვავეები იწყებენ ცეკვას. არ გამოს-  
დით, ხედავენ, რომ ცოლ-ქმარი ეძებს.

**ძორაშობრაშვი.** უხერხულია, ვიპოვოთ და მერე ვიყვირო.

**მოსცაპაპაძე.** ჰო, მოვეხმაროთ, ყ ერთად უფრო მაღე ვნახავთ.

(მუნჯი თავს ასწევს, გახედავს მძებნელებს და ისიც ეძებს).

**ძორაშობრაშვი.** (მიუთითებს შეყვარებულე-ბზე, მოხუცსა და ახალგაზრდაზე) ისინი რომ არ ეძებენ?

**მშარბი.** რა ჩემი საქმეა, ისინი ეძებენ თუ არა?

**ცოლი.** მართალია მთავარია, რომ ჩვენ ვეძებთ.

**მოსცაპაპაძე.** ისე, კარგი იყო გავვიგო, რა გვაქვს მოხაინძე.

**ცოლი.** (წელში გასწორდება, შეყვარებუ-ლებს გახედავს) უჰ, ზრახი მომდის. ჩვენ ყვე-ლა ვეძებთ, ეგენი კი ერთმანეთს ეძუებუქვი-ბიან. სირცხვილი დაკარგეს სულ.

**მშარბი.** (შეყვარებულებს გასძახებს) არ გეს-მით? მოდით აქ და ეძებეთი არა გრცხვენიათ?!

შეყვარებულები წამოდგებიან და შეუერთ-დებიან მძებნელებს.

**ძორაშობრაშვი.** (ახალგაზრდას) ბოლოსდა-ბოლოს ჩვენ რა, უსაქმურები ვართ?!

ნახევარი ცეკვა კიდეც გამოსაგონებელი გვაქვს...

**მოსცაპაპაძე.** ვეძებოთ. ყველამ რომ ვეძებოთ, ნამდვილად ვიპოვით.

ახალგაზრდა წამოდგომას დააპირებს. მოხუ-ცი მხარზე ხელს დაადებს იჭეითო. თვითონ წამოდგება და მძებნელებში გაერევა. ცოტა-ნანს ეძებს, მერე დაიხრება და, თითქოს რა-ღაცა იპოვავს. „აიღებს“ მიწიდან და მუქს მალ-ლა ასწევს.

**მოხუცი.** (მშვიდად და დარწმუნებით) ვიპო-ვე.

ყველა მოხუცს მიაჩერდება. შეწყვეტენ ძებ-ნას. მოხუცი „არაფერს“ თავის აბგაში ჩადებს და თავს მოუტრავს.

**ცოლი.** (ქმარს) რა იპოვა?

**მშარბი.** (მოხუცს) რა იპოვე?

**მოხუცი.** (მშვიდად) არაფერი.

**უცნობი.** (ენერგიულად შემოდის. ჭერ არ შეუფასებია სიტუაცია) ეძებთ? (გაკვირვებუ-ლი მიმოიხედავს) არ ეძებთ?

ყველა მოხუცს შეხედავს. რომელიც მშვი-დად ზის ლოღზე.

**მშარბი.** აჲან იპოვა.

**ცოლი.** ჰო, მაგან თქვა, ვიპოვეო.

**ძორაშობრაშვი.** ვიპოვეო და აბგაში შეინა-ხა.

**მოსცაპაპაძე.** ჩვენ იმიტომ დავანებეთ ძებნას თავი. მუნჯი ზის ყუთზე. თავი ჩაუჭინდრავს.

**შეყვარებულეები.** მართალია, მართალია.

**უცნობი.** (ჩაიციენებს) იპოვე?

**მოხუცი.** ვიპოვე.

**ახალგაზრდა.** ჰო, იპოვა, იპოვა!

**უცნობი.** რა იპოვე?

**მოხუცი.** ის, რაც შენ დაკარგე-  
**უცნობი.** მე რა დაკარგე?  
**მოხუცი.** ის, რაც მე ვიპოვე.  
**უცნობი.** მაშინ მე ჩემი მომეტყველე  
**მოხუცი.** კარგი.



მოხუცი წამოდგება, აბგაში ხელს ჩაყოფს, მუქს ამოიღებს, მივა უცნობთან და იმავე ჭი-ბეში ჩაუღებს „არაფერს“, სიადნაც იმან ამო-ილო თავდაპირველად.

**მოხუცი.** ზომ ის არის?

უცნობი ჭიბეში ხელს ჩაყოფს.

**უცნობი.** (ისტერიულად) რისიც მეშინოდა, ის მოხდა! მოხდა ის, რისიც მეშინოდა! ეგ რომ მცოდნოდა, სულ არ დაჯარგავდი! ანდა რა იყო დასაკარგავი, როცა არაფერი იყო მო-ხადებნი. ამისათვის, მაინც და მაინც, მხცოვანი შეაწუხეთ?!

ხედვისუნაროკლებული, სქენა-დაქვეითებული, ხელფეხაკანკალებული, წელში ორად მოკაყოლი, ძალახალგამოღეული, მი-ბუზული, დაღარული—ასეთია უხედური. თქვენ კიდეც შეაწუხეთ და აძებნიეთ. ალბათ თვითონ შეწუხდა და მონახა (იწყებს ტანისცემას).

ყველა ზურგს შეაქცევს უცნობს.

**ახალგაზრდა.** წავიდეთ, წავიდეთ!

**უცნობი.** მართალია, მართალიაქ! ბოდიში, ბოდიში! დაღამდა, დაღამდა! გავვიანებთ, ვაგ-ვიანებთ! ერთი სიტყვა! შენ; შენ, შენ, შენ, მოზარადით, შენ, შენ აქ (ყველას შეკრებს სცენის მარჯვენა კუთხეში, ცოლ-ქმრის გარდა) ცოლმა იცის? ალბათ ვერც ხვდება.

**მშარბი.** რა იყო, რა მოხდა?

**უცნობი.** მთავარია არ გაიგოს. როგორ მე-ცოდება! პირდაპირ წამოსვლაც არ მინდა (მი-ირბენს ქმართან) არაფერია, არაფერია, ნუ დე-ლავ, შენ სავსებით ჩანმრთელი ხარ, უზრა-ლოდ ცოტა შეგაცია, იმიტომ ხარ ასე გაყ-ვითლებულ-გაღურტრებული. ყურადღებას ნუ შიაკცევ. (მიუტრიალდება დანარჩენებს). რო-გორ ვერ წამოვა! აბა, ნახავთ, თუ ჩვენზე კარ-გიად არ იაროს. ბოლოსდაბოლოს ყველა ავად-მყოფობას თავისი წამალი აქვს. დამავადეთ. ყველა კარგად უნდა ვიყოთ. მთავარია ფარ-ხმალი არ დაეყაროთ. (გაღის).

**მშარბი.** (ცოლს) ეგეც მე ვარ?! ზომ გეუბ-ნებოდი, ქალო, რაღაც ვერა ვარ კარგად-თქო. აუცილებლად სხვამ უნდა გიოხრას. მე რომ დამაჩერო?!

**ცოლი.** რა გაწუხებს, რა გტკივა?

**მშარბი.** შენ, რა, ავადმყოფობა მართო ტკი-ვილი გგონია?!

**ცოლი.** აქამდე რომ არაფერს უჩიოდი?

**მშარბი.** მე ველარ წამოვად.

ყველა ცოლ-ქმარს შემოეხვევა.

**ძორაშობრაშვი.** რა მოხდა?

**ცოლი.** რაღაც უხედურებაა ჩვენს თავს.

**მშარბი.** არ მინდა ამ გზაზე ტვირთად აგვი-დოთ.

მუნჯს უნდა თქვას. რომ ნუ გეშინია, ამ ყუთს დაეტრავს. შენ აგიკიდებ და მიგიყვანს.

**მოსამკვამე.** რატომ გადაწყვიტა, რომ ვერ წამოხადო? ფეხი ატკივდა?

**მშარნი.** (ფეხებს ისინჯავს) ფეხები არა.

**შეხვედრის ვაჟი.** აბა, ცოტა გაიარე.

**მშარნი.** (ცოლს) მოდი, დამეხმარე. (ძალიან ფრთხილად) (გადადგამს რამდენიმე ნაბიჯს. გაჩერდება) ფეხები არა, ალბათ გული, ანდა თირკმელები. შესაძლოა დვიძლი.

**ახალგაზრდა.** იქნებ ფილტვები?

**მშარნი.** ფილტვები? (შეისუნთქავს) თავბრუ დამესხა, ეტყობა თავია.

**ცოლი.** ვაიშე, წყალი იქნებ დასუბტი, გეგამა, რამე. რა გინდა მოგიშალო.

**მშარნი.** დაწოლა მინდა.

**ცოლი.** მიშველეთ, ხალხო ვიდუბები! მოხუცი. ნუ შემოგხვევით, ჰაერს ნუ უხუთავთ... მე ვიცო, მაგას რა სჭირს. ახლაც მოვარჩენ... თავბრუ გესხმის, არა?

**მშარნი.** ჰო.

**მოხუცი.** მუხლები გიკანკალებს?

**მშარნი.** ჰო, ჰო.

**მოხუცი.** შადა დაგეპარგა. ცვიც ოფლი გასხამს. არაფრის ხალისი აღარა გაქვს.

**მშარნი.** ზუსტად, ზუსტად ეგრება.

**ცოლი.** გვიშველეთ, შენი ჭირიშვილი!

**მოხუცი.** ეგ იოლი საქმეა, ოღონდ ცოტა უნდა მოითმინოს.

**მშარნი.** ტკივილს ვერ ვიტან.

**მოხუცი.** აბა, წამოდექი. |

ქმარს წამოაყენებენ.

**მოხუცი.** უფრო მოაჩოჩეთ. (მოაჩოჩებენ. შედგება ყუთში. მთავარი მოვანახო. (თმაში რალაქის ეძებს) აი, ისიც! სულ სხვა ფერის თმა. ამ ადგილას იცის ხოლმე. მოვაშორებ და ხელად მომჭობინდება. (ერთ ღერ თმას ამოაძრობს).

**მშარნი.** ვაი!

**მოხუცი.** ახლა რამდენიც გინდა იარე და რაც გინდა ჭამე.

ქმარი ჭერ ფრთხილად, ხოლო მერე უფრო გაბედულად დაიწყებს სიარულს სცენაზე. შემდეგ სირბილზე გადავა.

**მშარნი.** (ცოლს) მაკვამე რამე.

**ცოლი.** გმადლობთ, გმადლობთ. (თან კალათას ხსნის) მოხარბანდით, თქვენც, თქვენც დაგვიწვიეთ.

შემოდის უცნობი. ხელში თოკი უჭირავს, რომელიც რამდენიმე ადგილისაა გადანასკეპული.

**უცნობი.** ჭამთ? ყველანი ჭამთ? უნდა ჭამოთ! უცველთვის უნდა ჭამოთ, მაშინაც უნდა ჭამოთ, როდესაც ჭამთ. რას ჭამთ? ჭამა აუცილებელია. დღას ჭამა სახარგებლოა. შუადღეზე კიდევ უფრო საჭიროა, საღამოს თავისთავად. ზოლო, რაც შეეგება ღამით, ძილის წინ და ძილის შემდეგ, ვისაც რამდენი შეუძლია. ჭამეთ! ოღონდ ჭერ საქმე. უნდა გავწოლოთ (ცოლ-ქმარს) მოდით! ეს ხოლო დაიჭი-

რეთ, აი, ასე, შენ გადაზომე იქამდე. დაიჭირე (ამოიღებს ბლოკნოსს და კალამს, რალაქას იწყებს. მოიხმობს პირველ მოცეკვავს) შენ აქ დადექი. შენ? (მოიხმობს მეორე მოცეკვავს) ვაგეს! რამდენი ნაბიჯია? ერთი, ორი, სამი, ოთხი, ხუთი... მივუშატოთ კიდევ ერთი და გამოვაკლოთ ორი. სულ გამოვა თერთმეტი და ორი-მესამედი. (შეყვარებულებს) თქვენ იდექით. არ გაინძრეთ! ახლა შენ ეს კანძი დაიჭირე. კიდევ ერთი ნაბიჯი. შენ აქ დაიჭირე. აი, ასე: არა (მუნჯთან მივა და ანიშებს ბორცვზე ავიდეს) გეყოფა. (ახალგაზრდას) აი, აქ დადექი. აქ არ გინდა. მაშინ, აქ. არა, ცოტა მარჯვნივ. კიდევ ცოტა მარცხნივ. დაიჭირე. კარგია. (ოფლს მოიწმენდს. მივა კალათასთან. ამოიღებს ვაშლს და ჩაკებჩს) მახსოვს ერთხელ... უბ, რა კარგი იყო! ჩვენ ყველა ერთად! (ბლოკნოსში რალაქას იწყებს, ანგარიშობს) ნახვარი აკლათ. უფრო ზუსტად, ორი მთელი და სამი მეთოდი. (წააქვებს თოკის მეორე ბოლოს ხელს და ჭამა-ჭამით გადის კულისებში) ახლაც მოვა.

ყველას, მოხუცის გარდა, თოკი უჭირავს. **ახალგაზრდა.** რამდენი ხნით წაიდა? **მორამობრაზნი.** მგონი არ უთქვამს. **მშარნი.** ახალგაზრდა და მოთმინება კი არა აქვს.

**ცოლი.** შენ რაღა გადევნებს? **მორამობრაზნი.** ნეტა რა გაზომა? **მშარნი.** რა სულელური კითხვაა. (ცოლს) მოდი და ნუ იღვრები. (მოცეკვავს) მანძილი. **მოსამკვამე.** რისთვის? **ცოლი.** რომ იცოდეს?

**მორამობრაზნი.** რა იცოდეს? **მშარნი.** რომ შეუქამოს, რამდენია აქედან იქამდე, იქიდან იქამდე; შემოდან ქვემოთ და ქვემოდან შემოთ. განა ადვილია?!

**მოსამკვამე.** ა, მისამატებლად წაიდა. **ახალგაზრდა.** მე კი მგონია, გახაყოფად. **მორამობრაზნი.** მაინც რად უნდა? **მშარნი.** ალბათ იქ გამოგვადგება.

**მოსამკვამე.** (ქორეოგრაფს) მოდი, ვცადოთ. ხად გავჩერდით? **მორამობრაზნი.** ბრუნე.

მიხედებიან, რომ ვერ მობრუნდებიან. **მოსამკვამე.** მე მგონი ბრუნი მანდ არ უხდება. ჭობია ჩაბუჭნოთ.

ამ დროს კულისებიდან თოკს გამოქაჩავენ. ყველანი მოიანცელებენ ადგილს და შემინებულები თავთავიანთ ადგილს დაუბრუნდებიან.

**მშარნი.** ეტყობა უფრო მაგრა უნდა გავიჭოროს. **მორამობრაზნი.** მოდი ჩაბუჭნაე შევცვალოთ.

**მოსამკვამე.** რითი შევცვალოთ, ხელების გაშლით? **ცოლი.** საქმე გამოლევიათ. **შეხვედრის ვაჟი.** (ვაქს) იცი, დავიდალე. **შეხვედრის ვაჟი.** მე შენს მაგვარა-

დაც დავიკერ. შენ კი ვითომ გიპირავს და და-  
ეყრები.

**მშარი.** რომ მოგვშვივდება, როგორ უნდა  
ვკამოთ?

**ახალბაზრდა.** მანამდე მოვა.

**მშარი.** (გაბრაზებული) შენ რა იცი, მე რო-  
დის მომშვივდება?! მე უკვე მშია.

**ცოლი.** ეს მოხუცი იმითომ არის თავისუ-  
ფალი, რომ ხაქმელი მოგვართვას.

**ახალბაზრდა.** კი მაგრამ, როდემდე უნდა  
ვიდგეთ ესე?

მოხუცი წამოდგება, მივა თოკის ბოლოსთან  
და მიბაბს კულისის მოპირდაპირე მხარეს...

**მოსუცი.** მანამდე, შვილო, სანამ ამ თოკს აქ  
არ მივახამთ.

ყველამ "შიშით გაუშვა თოკს ხელი და როცა  
დარწმუნდნენ, რომ თავისუფლები არიან, მო-  
ცეკვავეები ხალისიანად შემობრუნდნენ და  
ჩაბუქნენ. ცოლ-ქმარი თავის კალათასთან მი-  
ვიდნენ და სხვებისაგან ზურგშექცევით ჰამა  
დაიწყეს. შეყვარებული ვაჟი შეეშველა თოკის  
ჭერისაგან დალილ ქალს და თავის ჩვეულ  
ადგილას ჩამოსხდნენ.

მოცეკვავეები ცეკვავენ. ყველას ყურადღებ  
მათზე გადადის და სახეზე ღიმილი ეფინებათ.  
მაკრატლით ხელში, ენერჯიულად, შემოდის  
უცნობი, ჰრინ თოკს და მოცეკვავეებს უახ-  
ლოვდება.

**უცნობი.** (მოცეკვავეებს) აი, უკვე ერთი  
კვირაა. უფრო მეტაც, რამდენი უძილო ღამე  
და უკვე ზამთარიც გავიდა. რასაკვირველია ასე  
არა...

მოცეკვავეები შეჩერდებიან.

**ქორამობრაზნი.** აბა, როგორ?

**უცნობი.** მე მგონი ჯერ არ დამიშთავრებია  
(გადახიზარებებს) უფრო სწორად, არ დამიწ-  
ყია; ყველამ მიყურეთ! აი, ახლა ვიწყებ!  
(მოცეკვავეებს) განსაკუთრებით თქვენ. ეს ხომ  
თქვენი საქმეა? (დანარჩენებს) ძნელია, როცა  
კაცი უსაქმოდ რჩება. ესე იგი, მე შეჩვენება.  
თქვენ იმახსოვრებთ. ვაჩვენებ ერთხელ! ბო-  
ლონდაბოლოს შეც ადამიანი ვარ და დავიდა-  
ლე. როდემდე უნდა ვაკეთებდე უველაფერს  
მე?! მუსიკა (ცეკვაუს) მოულოდნელად შეჩერ-  
დება შუა ცეკვის დროს. მუსიკაც შეწყდება  
ტაში საჭირო არ არის. (ენერჯიული ნაბიჯით  
გაღის. ყველა მოწყენილი რჩება. გაუნძრევლად  
დგანან.)

**მშარი.** რა ჩამოყარეს ყურები. სულერთი  
არაა როგორ იცეკვები?!  
**მოსამკვამებნი.** როგორ თუ სულერთია?

**ახალბაზრდა.** რა შედარებაა! თქვენი ცეკვა  
უფრო ღამაზია.

**ქორამობრაზნი.** ჯერ ჩვენ ბოლომდე არ მი-  
გვიყვანია, ჯერ მხოლოდ ბრუნე ვართ გა-  
ჩერებულნი.

**მოსამკვამნი.** იქით ისეთი ჩანაფიქრი გვაქვს,  
რომ თქვენ არახოდეს არ გინაბავთ.

**ცოლი.** ღიღი ამბავი, თუ ვერ ვნახეთ. სუ-  
ლაც არ გვიკორდება.

**შეპყარებული ძალი.** თუ შეიძლება იცეკ-  
ვით კიდევ.



**შეპყარებული ვაჟი.** ძალიან გობოვთ.

მოცეკვავეები მოეშადებიან. ამ დროს,  
დაგდებულ თოკზე, როგორც ჭამბაზი, შემო-  
დის უცნობი და პირდაპირ შეყვარებულებს-  
კენ მიდის.

**უცნობი.** (შეყვარებულებს) რასაკვირველია,  
სწორედ ასე! რა ბედნიერებაა, რომ ადამიანს  
აქვს სიყვარული. ეს საოცრებაა! ეს ძალიან  
ღიღია! ის ვერაფერში ვერ ჩაებვა ანდა რა-  
ღი უნდა ჩაადო? ხელსაც ვერ შეახებ. ვერ და-  
ინახავ და, მიუხედავად ამისა მაინც ჩვენი მო-  
ნაპოვარია. მხოლოდ ასე, მხოლოდ ასე უნდა  
გიყვარდეთ ერთმანეთი და სულ. აი, სად არის  
სიყვარულისათვის საშიშროება. ამ სიტყვებში —  
სულ! და ამისათვის...

**მოსუცი.** მე მგონი ჩვენ ის კუთხე არ გა-  
გვწოზია. თოკს მე დავიკერ...

**უცნობი.** მომეცის წადით იმ კუთხეში!

მოხუცი კუთხისაკენ წავა. უცნობი თოკის  
ბოლოს დააგდებს და შეყვარებულებისაკენ შე-  
მოტრიალდება.

**უცნობი.** (შეყვარებულებს) ამიტომ საჭი-  
როა, რომ უფრო ძლიერ გიყვარდეთ ერთმა-  
ნეთი. აბა, მოკიდეთ ხელი ერთმანეთს! მაგრად,  
კიდევ უფრო მაგრად!

გოგონა კვნესის. თვალებზე ცრემლი მოად-  
გება.

**უცნობი.** ცრემლები! სიყვარულმა ასე  
იციხს... უტანჯველად სიყვარული არც არის  
ძლიერი.

**ახალბაზრდა.** მათ ისედაც უყვართ ერთმა-  
ნეთი.

**უცნობი.** ა-ხალ-გაზრ-და? შენ ხომ ახალ-  
გაზრდა ხარ?! შენ სიყვარულის არაფერი გავე-  
გება, ხოლო მე ყველაფერი განვვლე, შენ მიტ-  
რიალდი... (შეყვარებულებს) თქვენ კი აკო-  
ცეთ ერთმანეთს. რა მოგივიდათ?! თქვენ ხომ  
გიყვართ ერთმანეთი?! აბა, გაბედულად! აი,  
ასე! (უცნობი თავისკენ მოზიდავს ქალს —  
სურს აკოცოს. ვაჟი არ დაინებებს, ჩაიხუტებს  
ქალს და იმის შიშით, უცნობმა არ აკოცოს,  
თვითონ დაუწყებს კოცნას ყველას თანდას-  
წრებით. ქალი სირცხვილისაგან და უგრძნობი  
კოცნისაგან შეურაცხყოფილი, მოიშორებს ვაჟს  
და ჩაქდება. გაოგნებული ერთ წერტილს მი-  
ჩერება და გაუნძრევლად ზის.)

მუნჯი წამოვარდება და უცნობთან მიიჭ-  
რება. რაღაც გაუგებარი ბგერებითა და ეეს-  
ტიკულაციით ლანძღავს მას, უნდა რომ სცე-  
ნილად გაავლდეს.

**უცნობი.** მერე რა, ხულ არ დავლილვარ...  
არა უშავს, არა უშავს, ოპ, გეყოფა ჩემი ქება.  
არაფერი ღირსშესანიშნავი მე არ ჩამიღენია.

შეხვედით, რა ხალხური მითითებით გამოხატავს სიხარულს... გამადლობთ, გმადლობთ... ემ, ხაყალს ენა რომ ქონდეს! ჩემთვის კი არა, სიყვარულის გულიხათვის. ნახვამდის, ნახვამდის! (ყველას საპაერო კონცას უგზავნის) ნახვამდის! (გაუარდებო კელსებში. შემობრბენს მეორე მხრიდან) შე მალე დავბრუნდები (გაღის).

**ახალგაზრდა.** (აღღებულად) წავიდეთ, წავიდეთ აქედან!

ახალგაზრდა ეჭით იხედება, საითაც უცნობი წავიდა. შევერებულ ვაქს ქალის წამოყენება უნდა. ქალი იშორებს მას.

მუნჯი ზის ყუთზე და ცდილობს გასაგები ბეგრები წარმოთქვას...

მოცეკვავეები ცალ-ცალკე სხედან და დამბულად რაღაცას ისინებენ.

ცოლ-ქმარი ერთმანეთს ეჩურჩულებიან.

მობუცი ყველას აკვირდები.

**მოსუძი.** (ახალგაზრდას) ნუ ვიჩქარებთ.

ესენი ჩვენთან ერთად ჭერ ვერ წამოვლენ.

**ახალგაზრდა.** ჩვენ წავიდეთ, დანარჩენები დავგწვივან.

**მოსუძი.** როგორ დავგწვივებ, როცა მათ არ იცოდა. რომელი ჭრის პირას დგას ის სახლი.

**ახალგაზრდა.** მაშინ აქედან ვერასოდეს ვერ გავალთ.

**მოსუძი.** ჭერჭერობით ჩვენ სხვა გზა არა გვაქვს.

**ახალგაზრდა.** ჩვენ მაინც მივიდეთ, თორემ სახლი სულ უბატონოდაა. მართალი ვითხარადვილაღე. სახლში მინდა ყოფნა.

**მოსუძი.** იმ სახლში, მათ გარეშე, მაინც ვერ ვიცხოვრებთ, სინდისი შეგავაწუხებს.

**ქორეოგრაფი.** (მიუახლოვდება მოცეკვავეს რომელსაც თავი ხელზეში აქვს ჩარგული) ახლა რა ვქნათ?

**მოსამკვამე.** შე ყველაფერი დამაიწყდა, შენ რომ ერთ ბრუნს აკეთებდი, შე ხომ ორი მქონდა?

**ქორეოგრაფი.** ჰო, მგონი ეგრე იყო.

**მოსამკვამე.** შენც არ გახსოვს? აბა, ვსინჯოთ.

მოცეკვავე წამოდგება. ორივენი დატრიალდებიან და ერთმანეთისაგან ზურგშექცევით აღმოჩნდებიან. ძალიან აღღვდებიან.

**მოსამკვამე.** რა მოხდა? რაღაც არ გამოდის. არა, ასე არ იყო. შენ ორჯერ შემობრუნდი?

**ქორეოგრაფი.** ორჯერ... და შენ ნამდვილად ერთხელ? იქნებ ნახევარი ბრუნი გააკეთე.

**მოსამკვამე.** (ერთ ბრუნს გაკეთებს) ერთი ქორეოგრაფი. შენ ყოველთვის უყურადღებო იყავი.

**მოსამკვამე.** შენ კი სულ ჩქარობ და ამიტომ არაფერი აღარ გვახსოვს.

**ქორეოგრაფი.** მოდი, ნუ ვიჩხუბებთ, ქობია გავიხსენოთ.

იწყებენ ცეკვას.  
**მოსამკვამე.** აი, ხომ ხედავ, ახლა შენ დაგვიანე.

**ქორეოგრაფი.** იმიტომ რომ შენ დაგვიანე. ეგრე არაფერი არ გამოვა.

**მოსამკვამე.** ისე კი. შენ მართალი ხარ. რაღაც აღარ მინდა ცეკვა. მოდი ცოტა ხანს ნუ ვიცეკვებთ.

**ქორეოგრაფი.** ეგრე ხომ უფრო გადაგვავიწყდება. უნდა გავიხსენოთ...

**მოსამკვამე.** გადაგვავიწყდება და გადაგვავიწყდები.

**ქორეოგრაფი.** გესმის რას ამბობ? აშდენი შრომა წყალში ჩაყვარო?

**მოსამკვამე.** მესმის, ძალიან კარგად მესმის. შენ მოცეკვავე კი არა მანქანა ხარ.

**ქორეოგრაფი.** შენ ესე ფიქრობ? ძალიან კარგი. ეხლა კი ჩემთვის ყველაფერი გასაგებია. (მშორდება და ზურგშექცევით დაჭდება):

მოცეკვავე თავს ხელზეში ჩარგავს. მობუცი მიუახლოვდება მოცეკვავეს და მხარზე ხელს დაადებს.

**მოსუძი.** უკაცრავად... სულ მინდოდა თქვენთვის შეეითბა. ჩემს ახალგაზრდაობაში ერთი ცეკვა ვნახე, ოღონდ ცხადში იყო თუ სიწმარეში, აღარ მახსოვს: ორი მოცეკვავე წრიდან გამოდიოდა — ერთი ერთი მხრიდან, მეორე მეორე მხრიდან. ერთი მეორეს თითქოს შეჭობში იწვივდა და თითქოს მისი დაჭახნა უნდოდა. მაგრამ მეორეც არ შეუშინდა. ეტყობა, ისიც ნაკლები ვთვაცოც არ იყო. ჭერ ჩვენ ეს თამაში ვგვგონა, მაგრამ მერე ხმლებზე გაიხვეს ხელი და დაუშოგავად დაუწყებს ერთმანეთს ხმალია. და, უცებ, სად იყო სად არა, ვინღა ლამაში ქალი გამოვიდა, თავიდან თეთრი მანდილი მოიხდა, უშოზრად გაერია მათ და ეს თეთრი ქათქათა მანდილი პირდაპირ მიწაზე დააგდო. იმ დღის შემდეგ, აშეთებს ერთმანეთისათვის უბატონოდ ზმა არ გაუციათ... მითხაროთ, მართლა არის ასეთი ცეკვა თუ შენიშნა?

**მოსამკვამე.** არა, არ გეხსენება. მართლა იყო მთაში იგეთი ცეკვა (წამოდგება) პირველი ვატი ესე გამოდიოდა, არა? (ცეკვას).

**მოსუძი.** ჰო, ჰო, ჰო, აი, ეგრე, ეგრე!

**ქორეოგრაფი.** (ახარტში შესული) ეგ რომ ერთ წრეს შემოუვლის, მეორეც გადმოუხტება. აი, ასე. (ქორეოგრაფი გადმოხტება და იწყებს ცეკვას).

**მოსუძი.** ზუსტია, ზუსტია! არ შენიშნა, არ შენიშნა!

მოცეკვავეები მთიულურს ცეკვავენ.

**ქორეოგრაფი.** (შეჩერდება) ამ დროს ლამაში ქალი გამოდის და თეთრ მანდილს აგდება.

**მოსუძი.** ო, რა მოხდენილად გამოგვიცადათ! მოსამკვამე. (ქორეოგრაფს) გამახსენდა! შენ

ბრუნე იმ მხარეს არ გაკეთე. ახა მეორე მხრიდან ცაღე?

შემობრუნდებიან და ერთმანეთის პირისპირ აღმოჩნდებიან.

**მომცემბავი.** აი, ხომ ხედავ?

**ქორძეობრაზი.** მართალი ხარ ახა, მოდი გავაგრძელოთ.

მიწაზე იწყებენ რალაცის ხაზვას.

მოსუცი დაიხრება და ყვავილს მოწყვეტს. მტუახლოვდება შეყვარებულებს და მათთან ჩამოქდება.

**მოსუცი.** მე დამავიწყდა თქვენთვის მემამხა ფერდობისა და ყვავილების შესახებ, რომელიც სახლს უკანაა. ფერდობს იქით რა არის, არა: ვინ იცის, რადგან თვით ფერდობი ისეთი მშვენიერია, რომ იქით გადახველა არც გინდა. წამთარში, პირველი თოვლი ამ ფერდობზე მოდის და ყველაზე დიდხანს და ხელუხლებლად სწორედ ის ფერდობი ინახავს ზოლმე. ფერდობს იქით, ხანდახან, საშინელი წუილი ისმის, მაგრამ ფერდობი ქარს არ უშვებს და აქეთ მხარეს ნიავე ქრის. გაწაფულობით კი ეს ფერდობი უჩვეულო ყვავილებით იფარება. ასეთი ყვავილები არსად არ მინახავს. ამ ყვავილებს გული მზისფერი აქვს, ხოლო ფურცლები სხივივით გამჭვირვალე და თეთრი. შალიან ღამაწია... (პაუზა. მოსუცი ყვავილს შეყვარებულ ვეს გადასცემს. ვაჟი ქალს გაუწყდის. ქალი გამოართმევს. ყველა იღიმება).

**ქმარი.** რა კარგი ფერდობია! სადღის შედეგ მაგ ყვავილებში გაგორებას არაფერი აქოხებს.

მუნჯი მიუახლოვდება ცოლ-ქმარს და თავის ენაზე ეუბნება, რომ ყვავილებში გაგორება ვის გაუგონია, ხომ სულ გაითვლება, თან ამხელა ხარ, მთელ ფერდობს გადათელავ, ყვავილებს უნდა შეხედო, ფრთხილად უნდა იარო, უნდა მორწყა. ყვავილებს მოგლა უნდა, სხვებმაც ხომ უნდა ნახონ და უყნოსონ... შენ კი, გავგორდებო...

**ცოლი.** მართალს ამბობს. შენც სხვაგან გაგორდი.

**ქმარი.** კარგი, ქალო, უთხარი მაგას, რომ ისე ვთქვი. მართლა კი არ გავგორდები.

**ქორძეობრაზი.** კი მაგრამ, რადან ვუცდით, წავიდეთ.

ყველა იქით გაიხედავს, საითაც უცნობი წავიდა.

**ახალგაზრდა.** (ჩურჩულით) წავიდეთ, წავიდეთ.

წამოიშლებიან და მიდიან.

ლუკიდან თავს ამოყოფს უცნობი, შემდეგ ამოძვრება.

**უცნობი.** (ძალიან ოპტიმისტურად) ისვენებთ? ძალიან კარგი მგზავრობის წინ აუცილებლად უნდა დაიხვენოთ, მითუმეტეს, როცა არ იცი, რამდენ ხანს უნდა იარო. ამიტომ,

რაც უფრო შორი გზა გეღის, მით უფრო მეტი უნდა დაიხვენო. გზის ბოლოს ხომ უნდა დაიხვენო და დაიხვენო. (მოიწყენს) გზის ბოლოს ყველა ისვენებს (ოპტიმისტურად) <sup>მეც ვიხვენო</sup> ვაბათ ეს ორი დახვენება. სამაგიეროდ შერე სულ ვივლით და ვივლით, ანდა პირიქით. სხვათა შორის, ჭერ არ არის დადგენილი, რომელი ჯობია. ერთი ნათელია, რომ დახვენების დროს ფიქრობ და ფიქრობ სიარულზე. მაშინ რა მნიშვნელობა აქვას, მიდიხარ თუ ისვენებს, რადგან, (როცა მიდიხარ, მხოლოდ მიდიხარ, ხოლო როცა ისვენებს, ფიქრში მიდიხარ. ახა, დაუკვირდით: იქ — ერთი, აქ — ხანი. რომელი უფრო მეტია? უბრალო მათემატიკაა — აქ!... მაგრამ უნდა დაიხვენო მრავალფეროვნად და სხვად. მაგალითად, ასე (აჩვენებს დასვენების პოზას) ან ისე (აჩვენებს დასვენების სხვა პოზას) ზოგს უყვარს ისე (სხვა პოზა აკეთებს) მე ასე მიჩვევია (მთქნარებით გაღის).

ყველა გახეებულა. ვერავინ ვერ ბედავს აღგილიდან დაძვრას.

### ფარდა.

### მეორე მოქმედება

იგივე ხრიკი ადგილი. უცნობის გარდა ყველა სცენაზეა. მოსუცი ლოდზე ზის. ახალგაზრდა აქეთ-იქით დადის. დანარჩენები ისვენებენ იმ პოზებში, რომელიც უცნობმა აჩვენა წასვლის წინ. ახალგაზრდის სიარული ცოლ-ქმარს, ეტყობა, აღიზიანებს.

**ქმარი.** რას დადიხარ აქეთ-იქით.  
**ცოლი.** ხომ ხედავ, ჩვენ ვისვენებთ. შენც დაიხვენე.  
**ახალგაზრდა.** მე არ დავდლივდარ.  
**ქმარი.** არაფერს არ აკეთებ და რა დაჯდლივდა.  
**ახალგაზრდა.** თქვენ რას აკეთებთ?  
**ცოლი.** უწარდელი!

**ქმარს.** (ცოლს) შენ გაჩუმდი, მე ყველაფერს აფხსნი. (ახალგაზრდას) შენ გეგოიბი, თუ რას ვაკეთებთ და რამ დავგდოლა, არა? ახლავე აფხსნი. შენ გგონია, რომ ადამიანებს მხოლოდ საქმის გაკეთება ღლით? არაფერიც ადამიანი შეიძლება ფიქრმა დალალოს, წარუწვამ დალალოს, შეიძლება სიფრთხილემაც დალალოს. იცი, როგორ ღლის ადამიანს ღელვა და დარდი... კიდევ ბევრი რამ ღლის ადამიანს. ახლა ხომ გაიგე, თუ რატომ ვისვენებ?  
**ქორძეობრაზი.** დახარჯულ ენერჯიას აღდგენა სჭირდება.

**მოსამბაშვი.** მართალია. ადამიანი, ხანდახან, შეგინდან უფრო იღვლება, ვიდრე გარდენ.

**შეშვარბაშული ვაჟი.** იქნებ თქვენ უკვე დაისვენეთ და გავაგრძელოთ გზა. ჩვენ ძალიან დავიღაღეთ...

**ახალბეჭდები.** წავიდეთ, წავიდეთ, თორემ ვერასოდეს ვერ გავათ აქედან. (მოხუცი).

თქვი რაზე, მოხუცი!

მისხუცი წამოდგება და მივა ცოლ-ქმართან. **მოსხუცი.** მართალია, უნდა წავიდეთ.

**ცოლი.** როგორ თუ მართალია? ეს მართალია და ჩვენ მტყუანები ვართ? შენგან მიკვირს, მოხუცი!

**მოსხუცი.** არა, მე ეს არ მინდოდა შეთქვა. ძმარნი, ეგრე კი გამოვიდა და...

**მოსხუცი.** არ გეწყინოთ... მე მჭერა, რომ დაიღვლებო. ადამიანს ძალიან ღლის ფეჭრი, წარუნვა, სიფრთხილე, დარდი... მაგრამ, როდესაც ადამიანი შეგინდან იღვლება, მაშინ მან უნდა იმოძრაოს, უნდა სიარულით ჰდაისვენოს, უნდა იმედროს და იტყუოს, მოძრაობა აქარწყლებს ამგვარ დაღლას. თორემ წარუნვა და წუხილი; ისე ჩაითრევს ბოლმე ადამიანს უმოქმედობის ტაობში, რომ არც სიარული მოუნდება და ყველაფრის ხალისსაც დაკარგავს...

**ძმარნი.** (უცებ შეიცხადებს და ჭიბუზე იტაცებს ხელს) ის რა იქნა?

**ცოლი.** ზო, მართლა, სად არის?

**ძმარნი.** შენ გქონდა ბოლოს, მე კარგად მახსოვს, რომ ბოლოს შენ შეინახე.

**ცოლი.** (კალათაში იწყებს ძებნას) აქაც არ არის.

**ძმარნი.** კარგად მოძებნე! შენ გქონდა ბოლოს, შენ!

**ცოლი.** ყოველთვის მე მახრალბე ყველაფერი. კაცი ხარ და შენ შეინახე ბოლმე.

**ძმარნი.** ახლა ვიპოვო და მერე მე ვიცი, სადაც შევიხახავ.

ცოლ-ქმარი იწყებენ თავისი ნივთის ძებნას. ეძებენ ყველგან, სადაც შეიძლება და სადაც არ შეიძლება იყოს იგი.

შეყვარებულები წამოდგებიან.

**შეშვარბაშული ვაჟი.** ჩვენ დაბრუნდებით. ახალბეჭდები. აი, ხომ ხედავთ!

მოხუცი ავანსცენაზე გამოდის.

**მოსხუცი.** ჩვენ უკვე დიდი ხანია ერთად ვართ და შეგვიყვარდა ერთმანეთი. ჩვენ უკვე აღარ შეგვიძლია უერთმანეთოდ ყოფნა. თუ რომელიმე ჩვენთაგანი გამოკაცდება, ვიდრე გავიკვლევთ გზას სახლისაკენ. ის კი, ჩვენი სახლი, სულმოუთმენლად გველოდება, მას ახლა გზისკენ უჭირავს თვალი. სახლსაც სურს, რომ ვიღაცამ იცხოვროს მასში... ცოტა კიდევ მოვითმინოთ. თანავუგრძნოთ და გვაშინებოთ ერთმანეთი... აი, ნახავთ, ყველაფერი კარგად იქნება...

მუსიკი მიდის შეყვარებულებთან და სთხოვს, რომ დაჩრჩენ. მას ძალიან ეტკინება გული,

თუ ისინი დაბრუნდებიან. მისთვის ყველაფერი აზრს დაკარგავს: სახლიც, გზაც, ეს ყველაფერი. მოვითმინოთ, ცოტაც მოვითმინოთ, დავუტყულოთ მოხუცს.

**მორამობრბაში.** (მოცეკვავეს) ვიცეკვოთ რაზე. **მოსამბაშვი.** ვიცეკვოთ!

მოცეკვავეები ცეკვავენ „ჩაგუნას“ მაგვარ ცეკვას.

ყველას, ცოლ-ქმრის გარდა, გუნება ეცვლება. ისინი პირიქით, იბოლმებიან დანარჩენებზე, რადგან ვერ იბოვებს თავისი ნივთი.

ბოლოს ქმარი იბოვის.

**ძმარნი.** აი, სად ყოფილა!

**ცოლი.** რა გინდა, კარგ ადგილას შემიხახავს!

**ძმარნი.** შენ შენახავს, უკეთესია, დაკარგო. უფრო ადვილად ნახავ.

**ცოლი.** (ატრიდება) სულ ეგრე იცი, არაფერი არ მოგწონს ჩემი.

**ძმარნი.** ზო, კარგი, გეყო. მაგას ჭობია ერთი ვაშლი იმ გოგოს მისცე, შადლია.

ცოლი ზღოქუნებს და კალათიდან ერთი ვაშლს ამოიღებს.

**ცოლი.** ეს წავუღო?

**ძმარნი.** სხვა ნახე.

ცოლი უფრო მომცრო ვაშლს ამოიღებს და წამოდგება

**ძმარნი.** დაქეი. არ გინდა. ისედაც რჩებიან.

**მორამობრბაში.** (სიამოვნებით) ო, როგორ დავიღაღე!

**ძმარნი.** აშდენი დასვენება სულ ქარს გაატანეს.

**მოსამბაშვი,** ზო, რამდენი ხანია ეგრე გემრიელად არ გვიცეკვია.

მოცეკვავე წყლის დასალევად მივა წყაროსთან.

**მორამობრბაში.** არ გინდა, გახურებულნი ხარ, გაივადებო.

**ახალბეჭდები.** ახლა წავიდეთ აქედან!

**ძმარნი.** (მოცეკვავეებზე) რისი წამომხვედლები არიან, ფეხზე ძლივს დგანან.

**მოსამბაშვი.** ეხლა, თუ გინდათ, ცხრა მთას გადავივლი.

**ძმარნი.** (ჩაიცინებს) ვნახოთ, ვნახოთ, (წამოდგება) ადექი, ქალო!

ერთად შეგროვდებიან და დაიძვრებიან, მოხუცი სიმღერას წამოიწყებს. სხვები აყევიან.

შემოდის უცნობი. მხარზე ქალაღდის უზარმაზარი გრავნილი გაუღვია. გრავნილი, ეტყობა, მძიმეა და უცნობი სიმძიმისაგან ბარბაცებს, ადგილზე ვერ ჩერდება.

**უცნობი.** (ყვირის მთელი ხმით) მომხმართო! მიშვედეთ! მომხმედეთ, მისხენით! მოეხმარებიან და გრავნილს ძირს ჩამოადებიან.

**უცნობი.** (დაჭდება) უჰ!.. დააყენეთ! (გრავნილს ვერტიკალურად დააყენებენ)

**უცნობი.** (წამოდგება) დავისვენე. (ქორე-

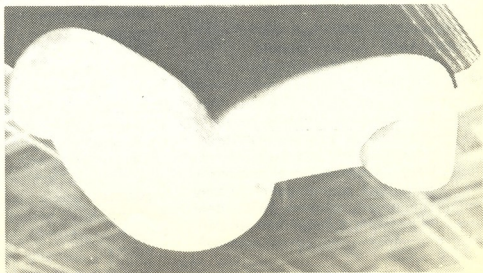


გ. კეხიძე  
ვარიაციები  
მაზე

ეროვნული  
ბიბლიოთეკა  
ანტიკურ თე-



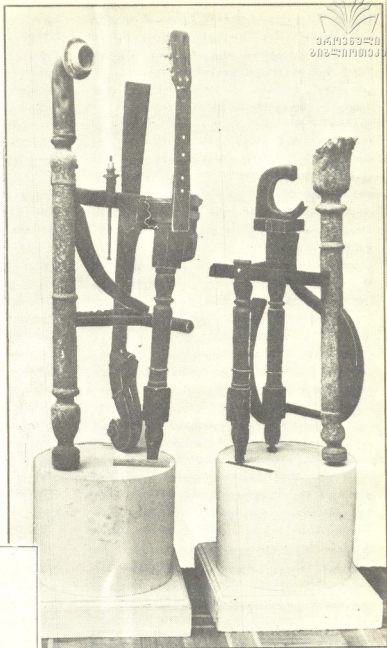
მ. ივანიშვილი  
ტორსი





ო. ჩხარტიშვილი  
ნივრცობრივი კომპოზიცია

ერეკნული  
გინეოლოგია



ა. თოფურიძე  
ქალიშვილის პორტრეტი

ოგრაფს) მოდი აქ! შენ ეს ბოლო დაიჭირე. (მეორე მოცეკვეცს) შენ ის ბოლო. როცა გეტყვი „სუთს“, შენ დაიწყებ გაშლას, შენ კი დახვდები. გასაგებია? თუ არ არის გასაგები, მაშინ შენ ის ბოლო დაიჭირე, შენ — ეს. გასაგებია? აი, ასე. უპი (დანარჩენებს) ყველა ხედავს? თუ ვინმე გიშლით, გადავხვამ. ხად დავხვამ? ეს ჩემი საქმეა. შენ აქ დაქვეყი; შენ — აქ. შენ ცოტა იჯით. — შენ — შუაში. არა, შუაში მე დავქვები. ხომ უნდა აგის ხანა? შენ ფეხზე დადები, დასაქლომი ადგილი არ არის, ყველა დაკავებულია. ყურადღება! ახლა მე თქვენ გაგახარებთ ჩემი სიხარულით!.. მზადა ხართ? მე მზად ვარ! „სუთი“ — ვიწყებთ!..

გრაგნილი ისეა მოწყობილი, რომ როდესაც ერთი მხარე იშლება, მეორე — იხვევა. გრაგნილზე სრულიად ერთფეროვანი გზა დასატული, რომლის ორივე მხარეს უსტად ერთნაირი სიმაღლის ხეები რიგი გასდევს!..

**უცნობი.** ოპ, რა მშვენიერია!.. რა დიდებულია... ამას რას ვხედავ!.. რამდენჯერაც არ უნდა ვნახო, ვერ ვტკბები ამ თვალწარმტაცი ხანახანობით. შეაჩერეთ!.. შეაჩერეთ, გთხოვთ! აი, ამ ადგილზე გეუბნებოდით! რა მრავალფეროვნებაა, არა? განაგრძეთ გზა... შეაჩერეთ! აქ კი ხუდ სხვა დაწყობაა. შეადარეთ, იქით სულ სხვა იყო, არა? თუ გინდათ დავბრუნდეთ და შევადაროთ. ეს ორი დამიხსნისკრეთ, ნუ გეშინიათ, კიდევ ბევრი იქნება... სდექ! აი, ეს! იცით, არ მინდა თავზე მოგახვიოთ, მაგრამ ეს ჩემი საყვარელი ადგილია. აი, ამას რომ ვუყურებ, რაღაც სულიერად ვისვენებ.. გატყობთ, რომ თქვენც. გამოტყდით, გამოტყდით, გგონიათ, ვიქვეიანებ? ხომ ასეა?.. გათავდაცემ!

გადის სცენიდან და გრაგნილსაც გაათრევს. სცენაზე სამარისებური სიჩუმე ისაღვრება. ყველანი გახევებულები სხედან ქაფქაფიანთ ადგილას. ხანგრძლივი პაუზა.

პირველად ახალგაზრდა შეირხევა. მიმოიხედავს, წამოდგება. გახვდავს მოხუცს. ის თავჩაქინდრული ზის.

**ახალგაზრდა.** (იწყებს თითქოს თავისთვის თანდათან აღეგნება) გზის პირას ერთი სახლია. სახლის წინ მწვანემოლიანი ეზოა. ეზოს ბოლოში ტოტებგაშლილი ცაქვი დგას. სახლის უკან კი ღამაში ფერდობია. ფერდობი ზაფხულობით უჩვეულო ყვავილებით იფარება. იმ სახლში ყველას თავისი კუთხე ექნება. თქვენთვის დიდი ღარბანია, რომლის ერთი კედელი შთლიანად სარკისაა, თქვენთვის კი ოთახის გარდა სამწარეულოცაა და საკუჭნაოც. არის იქ კიდევ ერთი ოთახი. ამ ოთახის ფანჯარები ზაღრაში გადის, ხადაც ზაფხულის ღამეებში შაშვები გალობენ. ჩვენ შეგვიძლია მარტოც ვიყოთ და, როცა მოგვიდებია, ბუნბარბან

შევიჭრებით ყველანი ერთად... და რაღაც ჩვენი სახლი გზის პირასაა, ბევრ დადილ მგზავრს შეგვიძლია მივცეთ თავშესაფარიც. გვიგოთ ქვეყნის ამბავი და ჩვენ ჩვენ... მოვუყვებით. და ეს ყველაფერი რომ იყოს, ამტომ უნდა ავადგეთ და წავადგეთ აქედან.. მაგრამ ყველაფერი ეს მოხუცის ოცნებაა. მე კი არ მინდა მის ოცნებაში ყოფნა. არ მინდა ვიყო მისი ოცნების ღანდი. იმიტომ, რომ ოცნება — ტყუილია, სიმართლე კი ის არის, რომ ჩვენ ვართ აქ, ამ გახრიკებულ მიწაზე. ამ ლოდებს შორის და მე მოხუცის ოცნებას, აი, ეს ცხადია მირჩევნია. (პაუზა. ყველა მოხუცს უტყვობს) მე შენი აღარაფერი აღარ მჭერა, მოხუცი!

მუნჯი მიუახლოვდება მოხუცს და აწყენარებს, ეუბნება, რომ ახალგაზრდამ სულ დაკარგა გონება, რას ამბობს, თვითონაც არ იცის. ნუ მიაქცევ მის ლაპარაკს ყურადღებას. მერე მუნჯი ახალგაზრდასთან მიდის და ეუბნება: როგორ არა გრცხენია; ხომ ხედავ, როგორ ატყდა გული; მას ხომ გულწრფელად უნდოდა ჩვენი წყაყენა: შენ კი უმაღლური ხარ. ეგრე არ შეიძლება.

**ახალგაზრდა.** კიდევ კარგი ენა რომ არა გაქვს, თორემ ყველაფერში ცხვირს ჩაყოფდი. მუნჯი გაეცლება ახალგაზრდას. ახალგაზრდა სცენის კუთხეში, მაყურებლისაგან შურგშეკევივით დაქრდება.

**შეშვარბებული მამი.** (წამოდგება. მიდის მოცეკვეცებთან) ეხლა რა ვქნათ? არ წავიდეთ? მოცეკვავი. მოხუცს ძალიან დაწყდა გული. ძორამორბაზნი. რას იზამ, ახალგაზრდა და თავი ვერ შეიკავა.

**შეშვარბებული მამი.** არა, არა, რაღაც უნდა მოვიფიქროთ, ეგრე აღარ შეიძლება.

**მოცეკვავი.** ახლა მოხუცი არხად წამომხვლით არაა.

**მამი.** ხელს გაიშვებს ახალგაზრდასიკენ) მაგან ხომ არც იცოდა, ხად მიდიოდა, რა უნდოდა. თუ არ წამოვი, ნუ წამოვი.

**ძორამორბაზნი.** გზა მხოლოდ მოხუცმა იცის **შეშვარბებული მამი.** ნუთუ არ არის გამოსავალი?! უნდა დავარწმუნოთ მოხუცი, წამოვიდეს, ახლავე წამოვიდეს!

**ძორამორბაზნი.** არა, ნუ ვიჭარბებთ.

**შეშვარბებული მამი.** იქნებ ყველანი მოვიდეთ და ვთხოვთ (ახალგაზრდაზე მიუთითებს) ცოტა აღიშნა, რა მოხდა, მოხუცი გაიგებს. (მოცეკვეცებს) წამოდი, მივიდეთ... არ წამოხვალთ? მაშინ მე მარტო მივალ მოხუცთან და ვთხოვ.

**შეშვარბებული მამი.** (შეყვარებულ ვაჟს) რაღაც მინდა გითხრა... ჩვენ ვერ მივალთ იმ სახლში... იცი, ისეთი გრძნობა მაქვს, რომ ჩვენ ამ ადგილიდან ვერასოდეს ვერ გავალთ... მოდი დავბრუნდეთ... ანდა რას ვამოხბ... შენ წადი, მე კი დაველოდები... რატომ არაფერს ამბობ? ნუთუ გგონია, რომ არ დაველოდები?...

მე ვგარძნობ, რომ ამ გზაზე ხელს შევიშლი. უჩემოდ უფრო ადვილად მიხვალ. ამას იმიტომ ვამბობ, რომ მერე ხელ ერთად ვიყოთ. შენ უკვე გეყოლინება გზა სახლისაკენ და მეც წამოიყვან. შენ მე არ მისმენ?... შენ ჩემი არ გჯერა... კარგი, მაშინ მეც აქ დავრჩები...

**შეუპყრობილი ვაჟი.** შენ მართალი ხარ, წადი.

**შეუპყრობილი ძალი.** არხადაც არ წავალ. ძორამოგრაზმი. იცი, რა გამახსენდა? მე რომ ცეკვა გამოვიგონე, ცერებზე დახტომით რომ თავდებოდა. ლამაზი ცეკვა კი იყო, მაგრამ იმ დღის შემდეგ არახოდეს არ გვიცდებია, გახსოვს?

**მოსამძებნი.** არაფერიც არ მახსოვს.

**ძორამოგრაზმი.** როგორ არ გახსოვს?! იმდენი ხალხი, იმ დღეს რომ მოვიდა, მე მართლაც არ მახსოვს. მაგრამ შენ რომ ხოლომც ცერებზე დახტი, ფეხის ძარღვები დაგვეიშა და ცერებიდან ვერ ჩამოხვედი, ეს კი კარვად მახსოვს. ხალხი დაწყდა ტაშისცემით და შენ კი ცერებზე იდექი და იდექი. თვალებიდან ხიმწრის ცრემლები მოგდოდა, შენ კი ვითომ არაფერი, მალურბედულს უღიმოდი. ხოლომც მალურბედულმა დაამთავრა ტაშისცემა და აქ იყო, მე რომ გიშველე. ჯადმოვხტი ცერებით, გვერდით ამოგადექი და ხელკავით გაიყვანე მოედინიდან.

**მოსამძებნი.** შენ სულ რაღაც სისულელები გამახსოვრდება. მაგას ქობია, იმაზე იფქრო, როგორ დავამთავროთ ჩვენი ცეკვა.

**ძორამოგრაზმი.** ეხ, ვის რად უნდა.

**მოსამძებნი.** ზო, რამდენი ხანია არავინ მოსულა ჩვენთან. აღარ მიაქვთ ჩვენი ცეკვები.

**ძორამოგრაზმი.** თბილები რომ არა გვაქვს?

**მოსამძებნი.** ზო, დაგვირდება. აღერ არც გვიფქვია ამაზე.

**ძორამოგრაზმი.** აღერ ცეკვა გვათბობდა.

**მოსამძებნი.** ეხ, ვის გვონა, რომ სახლი ასე შორს იყო.

**შემოდის უცნობი.**

**უცნობი.** ყველაფერი წესრიგშია. მოვინახე. აი, (აჩვენებს რაღაც ხვეულს) ხაინტერესოა, ჩემოდანში ჩაეტევა? თუ არ ჩაეტევა, ისე წამოვიღებ. ამის დატოვება არ შეიძლება. უკეთესია მე დავრჩე, ვიდრე ეგ დავტოვო. რომ დავტოვო, რაღა წამოვიღო? რას უცდდით, წამოდეთ. მთავარია ხალხის არ დავკარგოთ. ერთმანეთის უკან უნდა ვიაროთ, რიგში, რომ ერთმანეთის ზურგებს ვხედავდეთ. მაშინ არ დავკარგებთ. პირველი ზურგი მოხუცის იქნება. მეორე ზურგი ვინ იქნება? თუ ვინდა მე ბოლო ზურგი ვიქნები. ნუ გეშინიათ, მე არ დავიკარგები და არც არავის ზურგს დავკარგავ. ჩვენ ერთმანეთის ზურგი უნდა გვექონდეს, ხოლო მე ყველას ზურგი მიქნება. (ჩამოქდება ჩამოდანზე. მოიწყენს. ამოიხორბეს) ზომხედავთ, როგორ ვწუხვარ და არ ვიმჩნევ. ახალ-

გაზრდაა, რას იხამ. უნდა შევედუოთ, მიზნუ-  
დავად იმისა, რომ ამის შეგუება შეუძლებელია.  
არც ვეცდები. (გადის სცენიდან)

**ძმობრი.** (ცოლს) წადი ეს კალათა. მხოლოდ  
გაშალე.

**ცოლი.** რატომ?

**ძმობრი.** ახლა სწორედ დრო..

**ცოლი.** რისი?

**ძმობრი.** ეხ მე ვიცი.

ცოლი მოხუცის წინ სუფრას გაშლის. მოხუ-  
ცი ყურადღებას არ აქცევს. ქმარი მოხუცთან  
დაჯდება.

**ძმობრი.** იქით მზემ დააპირა. აქ კი გრილა.  
ხომ შეიძლება აქ ჩამოვქდე? თან ცოტა წა-  
ვიხეხოთ. (მოხუცი ხმას არ იღებს) იცი რა  
ვიფიქრე? მგონი კარგი აზრი მომივიდა თავ-  
ში და რას იტყვი მაგაზე, ზა, ზა? ახალგაზრ-  
და — ახალგაზრდაა. ხან ეს მოუვა თავში, ხან-  
ის. ქარის მოტანილს ისევე ქარი წაიღებო. ხომ  
ხედავ რა უზრდელია და თავხედი, როგორ  
გატყინა გული. მაგას ვერ აღწრდი. სულ კულ-  
ში უნდა ხდიო. მაგას დრო ხად არის? ჩვენ  
დახვენებაც გვინდა. ის თავის გზას ყოველ-  
თვის ნახავს... შეყვარებულები კი, მგონი, გა-  
მოქცეულნი არიან. რომ წაიყვანოთ, რაღაც  
ხიფათში არ გავხვიოთ. გამოქცეულები რომ  
არ იყვნენ, ერთად დიდხანს მაინც ვერ გაძ-  
ლებენ. ზომხედავ, უკვე გაიხუტნენ ერთ-  
მანეთს. იმ სახლში კი მთელი აყალ-მყალი  
ექნებათ. მერე, კიდევ, იმ ხალხისაკენ რომ ოთა-  
ხია, შენ უფრო გამოგადგება. სიწყნარია, სულ-  
თა ჰაერი. რას იტყვი? ზა, ზა? სწორი ვარ?  
ანდა ეგ მოსცეკვავები. კარგი ხალხია, მაგ-  
რამ ბევრს ხმაურობენ. ეგენი რომ ცეკვის გა-  
მოგონებას დაიწყებენ, ზომ სულ არ გვექნება  
მოსვენება. მაგნაირი ხალხი ღამ-ღამობით შუ-  
შაობენ ხოლმე. ჩვენ, კი, მზე ჩავა თუ არა,  
ვიძინებთ. მერე ვის რაღათ პირდება მათი  
ცეკვები, მაგრამ, გავიხედე და დახტირდა. ეს  
კიდევ უფრო უარესია. დაიწყება მისვლა-მოსვ-  
ლა. სახლსაც გააოხრებენ და ეწონსაც. მე კი  
ამას უკვე ვეღარ ავიტან. ზომ სწორი ვარ?  
ა, ზა! აი, ეგ მუნჯი რომ არის, უნდა წაიყ-  
ვანო. ეწონს მიხედავს, იქვე დაიძინებს სულთა  
ჰაერზე. ეგ მიწაზე ძილს ისეა მიჩვეული, ოთა-  
ხის ჰაერს ვერ აიტანს და ავად გახდება... ის  
კი, ჩემოდინანი, ძალიან საქმიანი კაცი ჩანს,  
კარგსაც არჩევს და აესაძ. რაც მთავარია, წა-  
მოსასვლელად მოიკება. ეგ ისეთი გაქნების  
კაცია, რომ ხარკებიანი დარბაზი მაგას უნდა  
დავუთმოთ. ჩემმა ცოლმა კი ისეთი კერძე-  
ხის დამზადება იცის, რომ იმასაც მოეწონება.  
ვიქნებით ჩვენთვის წყნარად. მოხსვლელი ჩემ  
არ გვეყოლება და წასვლითაც არხად წავალთ  
და შენც არ გავიშვებთ არხად. დაისვენე, კა-  
ცო. სიმღერა შენ არ შეგაწუხებს და ცეკვა.  
მარტო შენი თავი გეყოლება ხაზრუნავი. ზომ  
სწორებს ვამბობ, ზა, ზა?!

მოხუცი წამოდგება და კვლავ ლოდის უკან წამოწეება.

**ცოლი.** ეს რა ქნა, მაჲ!

**ძმარი.** მა და მამა ა!

ახალგაზრდა მაცურებლისაგან ზურგშექცევით ზის.

ცოლ-ქმარი სადილობს, უხალისოდ ღებავენ ლტემას.

შეყვარებულნი თავჩაქინდრულნი სხედან.

მუნჯი თავის ყუთზე ზის. ამოიღებს მათარას, მიიყუდებს, სახე დაემანქება და წყალს გადაღვრის.

მოხუცი ლოდს უკან წევს.

მხოლოდ მოცეკვაეები დაბორიალობენ უზროდ. ხანდახან შეჩერდებიან და ერთ-ორ სიტყვას გადაუდებდენ ერთმანეთს.

**ძორამობრაზი.** მოხუცი ლოდს უკან წევს. მოცეკვავე. რომ მოვედით, მაშინაც მანდ იწვა.

**ძორამობრაზი.** გახსოვს, ყველას იქიდან გვესალმებოდა.

**მოცეკვავე.** ახალგაზრდასთან ერთად ისე იმღერა, მაგ ადგილიდან არც ამდგარა.

**ძორამობრაზი.** (რალც საცეკვაო ილუქს გააკეთებს) არ გახსოვს, რომელი ცეკვიდან არის?

**მოცეკვავე.** (დაფიქრდება) არა, არ მახსოვს.

**ძორამობრაზი.** (სინანულით) მეც არ მახსოვს.

შემოდის უცნობი. ხელში დიდი ქვასანაყი უჭირავს, ღვამს შუა სცენაზე.

**უცნობი.** სხვა გზა არ იყო. ერთადერთი გზა მხოლოდ ეს არის და ის მე ვიპოვე. მართლ ამ გზით შეიძლება სიარული იმ გზაზე, სადაც ყველამ ერთნაირად უნდა იაროს. ვინმეს რომ ფეხი დაცდეს, ხომ უნდა დაიძახოს: მოდიო, მომხმარეთ, მიშველეთ, ამაყუნეთ, დამაყუნეთ გამაწაფრეთ, მერზობდებო, მეგობრებო, ძმებო, ამხანაგებო, ნათესაებო, დიდებო, პატარებო, ნაცნობებო, აი, ეს რომ დაეცეს (მუნჯზე მიუთითებს) იტყვის ამას? ვერა! რატომ? რატომ? ნუ დავაწუხებთ, ჰეირანი გამოვკიდოთ ეს „რატომ“. მართლაც, რატომ უნდა ვთქვათ, რომ ეს კაცი მუნჯია? რატომ? ნუ ვილაპარაკებთ. პირიქით. ნურც თავს შევიქებთ, ნურც დავაყვენადრით, ნურც დავამადლებთ. ისე, ვითომ ეს ჩვენ არც გავციკეთებია, უხასყიდლოდ, ტყუილად, მხოლოდ იმიტომ, რომ ჰიეტოთა; მაგალითად, ჩემში. მივცეთ წამალი, რომელიც დიდის წვლივით, ძლივს-ძლივით, მოთმინებით, წვეთ-წვეთობით შევკაოწაფოთ, მაგალითად მე. ახლცდასამი წვეთის შეგროვება, წვალბება, გარიერაზე ადგომობა—მუნჯის ენის აღდგომობა. აი, აქ მაქვს, უნდა ნაყო (მიმართავს მუნჯს) წყალს გავს, გემო არ გაუსინჯო. თუ დაიღალე და მოგწყურდა, აი, ის წყალი დალიე. უნდა უკან ჩავაბაროთ. ერთი წვეთი წყალიც რომ დაიღვაროს, წულის ნაყვა სულ

წყალში ჩაგვეყრება, დამნაშავე დაიხრება, მუნჯიც ვერ ალაპარაკდება; დასტაქარი-გაჯერდება, თავის მოჭრა მოუხდება. განა შენ ეს მოგისდებია? ერთი თავი დაგაკვალდებია, მაშინვე დება არ /ქნება, სიყვით დაიკარგება, ბორცობა აღიძვრება, სინანული მოგვედება, სიხარულს სულ გაქრება. ნახვამდის უმ!

მუნჯი იწყებს ნაყვას. ნაყვის ხმას, თანდათან ქარის წუილი შეუერთდება. ყველას შეაფრეოლებს, მოცეკვაეები ადგებიან, აიღებენ თოქს და უაზროდ იწყებენ რალცების ზომვას, ალბათ გათბობის მიზნით ცოლ-ქმარიც, ასევე, უაზროდ იწყებენ ძებნას. შეყვარებულნი მობუზულნი სხედან, ცდილობენ მხრები ხელებით გაითბონ. მოხუცი ლოდს უკან წევს. ახალგაზრდა ადგილზე დასტის.

მოცეკვაეები შეჩერდებიან დანარჩენებზე მოძრაობენ.

**ძორამობრაზი.** რა კარგია, როდესაც ჩაგაბარებენ და შენ ხდები დარაჯი. და რაც უფრო უმინიშნელო რამეს გაბარებენ, არავის რომ არ ჰიერდება, მით უკეთესია. უფრო ნაკლებად იღება კარი. შენ თვითონ შეგიძლია გაათხოვ ის ადგილი. ზიხარ და შეიძლება საერთოდ დავიწყდეთ ის ნივთი და შენც დავივიწყონ. მე ყოველთვის მინდოდა თურმე...

მოცეკვაეები კვლავ ზომვას იწყებენ.

ახლა ცოლ-ქმარი შეჩერდება  
**ძმარი.** კაცს ყველაფერი უკეთ გამოსდის, რომ ამბობენ — მართლ კაცი, კაციაო! არაფერი არ მიძებნია და ვერაფერი ვერ ვიპოვი. ახლა ვეძებ, ვეძებ, რომ შენ დაგაკარგო, და მაშინ, მაშინ შეიძლება, ჩემი თავი ვიპოვო. რაღა დროსია, რად მინდა?

ცოლ-ქმარი განაგრძობს ძებნას.

შეყვარებული ქალი წამოდგება და ავანსცენაზე გამოდის.

**შეპყვარებული ქალი.** თორმეტი წლის ვიყავი და დედაჩემის ნებართვით, კვირა დღით, დედაჩემთან წავიდი; დედაჩემი მერზობელ სოფელში ცხოვრობდა. ის სოფელი თითქმის ემიჯნებოდა ჩვენსას. მხოლოდ მცირე წიფლიანი გვეყოფდა, 15 წუთის სავალი თუ იქნებოდა. მთელი დღე დედასთან გავატარე და წამოვიდი, რომ დაბნდებამდე შენ ვყოფილიყავი. დედაც გამოვეთხოვე. გზაში ჩემი ამხანაგები შემხვდნენ, რომლებთანაც ისე გავიერთე, რომ ვერც კი შევნიშნე, როგორ დაბნდებულყავი. წიფლიანში როცა შევიდი, უკვე ღამე იყო. მომეჩვენა, რომ გვერდით, ხის უკან, ვიღაც იმალებოდა. საშინელმა შიშმა ამიტანა. დაბრუნებაც ვერ გავხედე. უცებ გავიქეცი. ისეთი გრძნობა მქონდა, რომ ვიღაც მომედგადა. სიმღერა დავიწყე, მაგრამ ეს უფრო უვიროლს გავდა. ბუჩქები და ხეები გარდაიქმნენ ზღაპრის იმ საშინელ პერსონაჟებად, რომლებსაც მე ახვ მემშინოდა. მე ველარ

ვარძობდი, რომ ვაჭრობდი. მესმოდა ჩემი ხშირი სუნთქვა. მეგონა, რომ ვიდევნი და უველაფერი ჩემსკენ შორბოდა და ჩემი ფეხის ხმაც მათ ეკუთვნოდა. ისინი ჩემსკენ იშვრდნენ თავის საწარმელ ხელდებს. თითქოს უნდოდათ ჩემი თან წაყვანა, მაგრამ ვერ ახწრებდნენ, რადგან თვითონ გარბოდნენ ვიღაც უფრო საწარმელისაკენ... ის კი თანდათან მი-ახლოვდებოდა... მე ძალიან დავივალე.

შეყვარებული ქალი თავის ადგილზე ბრუნდება. წამოდგება შეყვარებული ვაჟი.

**შეშვარებული მამი.** ჩემთვის სულერთი იყო, რას ვხედავდი და, სულერთი იყო, რას არ ვხედავდი. სულერთი იყო, ვის ვიცნობდი და, სულერთი იყო, რამდენი შეგობარი შეყოფილობოდა. მერე, ცოტა ხანს, სულერთი არ იყო... ახლა, ის ცოტა ხანს, სულერთია.

შემოდის თბილად ჩაცმული უცნობი.

**უცნობი.** რა ხაოცრებაა ბუნება! რამდენ რამეს ვაჩუქებ ხოლმე და, სამაგიეროდ, არაფერს ვეფხოვს. კიდევ ამხოზენ, ადამიანი ბუნების შეილია. არაფერიც! არაფერს არ მოგცემს ტუთივალად. ბუნებამ კი რა მშვენივრად აატივა გარემომი ლამაზად გამოივიდა, არა?! მიყვარს სიცოცხის აღწერა. აი, როცა, პირიდან ორთქლი გამოშდის და ცხვირში გეღიბინება. პერსაკ როგორ ამჭვირვალდება! აქედან სიტყვა პურქელი. ხომ ლამაზად გამოივიდა?! რამდენი ხარგებლობა მოაქვს თბილად ზომუნდა ჩაიცვა? მაგალითად, ზოგი ასე იცვამს თბილად (გაიხსნის პალტოს, პიჯაკს, აიწვეს სეიტრს, გაიხსნის ზედა პერანგს. აიწვეს მაისურს, გამოაჩენს შიშველ სხეულს (შემცივდა, სწრაფად იტყვის) შიშველი, მაისური, პერანგი, სეიტრი, პიჯაკი, პალტო. უპი დამცხა თქვენ არა გცხვლათ? სხვანაირადაც შეიძლება, უტანსაცმელად, როგორც სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნახევარსფეროში ჩრდილო-დასავლეთელიც აქეთებენ ზომუნდ. უნდა თქვა ხმაშლია შენთვის, სხვაზე რომ არ გაიგოს, თორემ შექიბრი არ გამოვა. ცოტა გრძელი მ-თი, მ-თბილია და ხელად გათხები, როგორი სიცოცხეც არ უნდა იყოს. უკვე გაიხსტულია. შეგნით უნდა თქვათ, ოღონდ უნდა შეეჭიბროთ. შენ ამას შეეჭიბრები, შენ — ამას; ეს დიდია, ამას ორი შეეჭიბრება; შენ პატარა ხარ და შენ თავს შეეჭიბრე, ვინც ეჭიბრება, ის პირველი იქნება. მერე რა, იყოს, ვის რას უშლის.

ახალგაზრდა მიდის უცნობთან. პერანგის ღილებს გაიხსნის.

**ახალგაზრდა.** მე თუ მ-თბილია, ვისლა შეეჭიბრო, როცა ყველას ცივა.

**უცნობი.** როგორ თუ ვთბილია!

**ახალგაზრდა.** მშთბილია (პერანგს გაიხსნის)

**უცნობი.** ეგ არ შეიძლება! ბუნებამ სიცოცხე გვიკარნახა! შენ რა, კარნახი არ გეხმის?

შენ საიდან თბები? შეგნიდან ხომ არ გაცვია რამე?

**ახალგაზრდა.** ალბათ შეგნიდან უცნობი. ეს მიუღებელია უველაფერად და შენ შეგნიდან? ეხლავე გაიხადე და გარედან ჩაიცვი!

**ახალგაზრდა.** გარედან აღარ შეტევა, გავიწარდე.

**უცნობი.** მაშინ მე გავიქცევი და ახლავე დიდი ზომით მოვიქცევი. შენ მანამდე როგორ მოიქცევი? მე კარგად მოვიქცევი.

ახალგაზრდა იღებს თავის პერანგს და უკუღმა იცვამს.

**ახალგაზრდა.** რამდენი დრო გავიდა არავინ იცის. ხად ვართ, არავინ იცის, არავინ იცის, რა გვიწდა აქ... მე ხეტიალი მიყვარდა. უმიწ-და სიარული იყო ჩემი მიზანი. არ მინდოდა ყოფნა იქ, სადაც ვიყავი. იქით მივდიოდი, სადაც ფეხებს მიყვავდი. ვიარე, ვიარე და მოვედი აქ... არ მქონდა მიზანი და მინც მივდიოდი. მიზანი გამჩნდა და ვეღარ მივდივარ... ვეღარ მივდივარ! რა მინდა, არ ვიცი. (მიმოიხედავს) მოიცა! მე მგონი ვხედე, რა მინდა ახლა (მიდის ცოლ-ქმრის კალათთან) მე ახლა მშინა (იქვე ჩამოქდება და კალათიდან ეაშლს აბიოლებს. ცოლ-ქმარი დოინწმემოყრილი თავს დაადგებიან).

**მშარი.** არ უნდა იკითხო, შეიძლება თუ არა?!  
**ახალგაზრდა.** (უხეშად) არა (ვაშლს ჩაკეხს).

ცოლ-ქმარი ერთმანეთს გადახედავენ.

**ცოლი.** (ქმარს) რა მოხდა, აიღოს ერთი ვაშლი.

**ახალგაზრდა.** 'მე კიდევ მინდა (მეორე ვაშლს აბიოლებს).

ცოლი კალათისკენ ხელს წაიღებს. ახალგაზრდა კი ხელს დაფარებს კალათას.

**ცოლი.** არა, მანდ მსხალიც სრის.

**ახალგაზრდა.** ვიცი. (აბიოლებს მსხალს.) შეყვარებულებს გახედავს და მათგან წავა. მიუახლოვდება შეყვარებულ ქალს და მსხალს გაუწოდებს. ქალი ვაქს გახედავს. შეყვარებული ვაჟი წამოდგომას დააპირებს. ქალი ახალგაზრდას მსხალს გამოართმევს. შეყვარებული ვაჟი აღარ წამოდგება და გვერდზე გაიხედავს.

**ახალგაზრდა.** ახა, გავომთ რამდენია იქიდან (ცოლ-ქმარზე მიუთითებს) ქვანახამდე (მოცეკვავები გაზომავენ) განახევით ახლა გავომთ იქიდან (შეყვარებულებზე მიუთითებს) ქვანახამდე. (გადაზომავენ და განასკვავენ) ახლა — მოხუციდან ქვანახამდე (გადაზომავენ და განასკვავენ) ახლა კი ჩემგან ქვანახამდე (გაზომავენ და გადანასკვავენ) მოდიოთ აქ! (მოცეკვავები მივლენ ახალგაზრდასთან) ყველაზე ახლოს ვინ არის ქვანახამდე?

**მომავალში.** (თოკს დახედავენ) შენი ახალგაზრდა. მე (ჩაფიქრდება. ეტყობა რაღაც ვადაწყვეტილებას იღებს) „დღისტაქარი გაჯავრდება, თავის მოჭრა მოუხდება“...

ახალგაზრდა მუნჯთან მიდის და მზარზე ხელს დაარტყამს. ანიშნებს შეგველოთ. მუნჯი მოიშორებს მის ხელს. ახალგაზრდა ქვასანაყს მიეტანება, უნდა წყალი გადაასხას. მუნჯი კვლავ მოიშორებს. ყველა მათ უტყვებს. ახალგაზრდა კვლავ ცდის მივარდეს ქვასანაყს და წყალი გადაასხას. მუნჯი გაბრაზებული ხელს კრავს. ახალგაზრდა დაეცემა; თვალები ცრემლითა აქვს საყვ. ძლივს წამოჯდება იატაკზე.

**ახალგაზრდა.** მე ერთი მოხუცი დამეხიზმრა. ასეთი მოხუცი არვის არ დამეხიზმრებია. ის ყველა მოხუცში გამორჩეული იყო. მას შეეძლო ყველაფერი: იცოდა ადამიანების შერიგება. ყველაზე უფრო მეტად ის სიყვარულს უფროსილდებოდა. იცოდა მეგობრობა. ყველაფერი. საინტერესო იყო მასთან: საუბარი, ზუმრობა და, რასან, ჩვენ ორივე სიზმარში ვიყავით, სიარული არ შეგვეძლო, თორემ მასთან გზაც საინტერესო იქნებოდა და კიდევ, მან შესანიშნავი სიმღერა იცოდა. ახლა გამედვიძა და მეტი მოხუცი არახოდეს დამეხიზმრებია.

(ახალგაზრდა წამოდგება და ისევ მივარდება ქვასანაყს... მუნჯი მას ხელს კრავს. ახალგაზრდა კვლავ წიბიკვება. მუნჯი ცდილობს რაც შეიძლება შორს გაათრიოს ქვასანაყიდან ახალგაზრდა. სხვები ცდილობენ, გააშველონ ისინი).

**მოხუცი.** თქვენ ყველას სიმღერა დაგავიწყდათ.

(ყველა შეჩერდება და მოხუცისკენ გაიხედავს. მოხუცი წყალს გადაასხამს. მუნჯი მისთან მიიბრუნს.)

**მუნჯი.** ეს რა ჰქენი! (ყვირილითა და ხელების ქნევით შემოვარდება უცნობი)

**მოხუცი.** (უცნობს) გაჩუმდი, შე თავხედო! ხმა არ გავიგონო შენი! (უცნობი გაშრება. მოხუცი სიმღერას განაგრძობს და თან მუნჯს ანიშნებს, ამყვირო. მუნჯი და მოხუცი მღერაინ. სიმღერა დამთავრდება. მუნჯი სხვა სიმღერას ლიღინებს თავისთვის და თვითონ უსმენს თავის ზმას)

**მოხუცი.** (უცნობთან მივა. ღიმილით, მეგობრულად, მშვიდად) წყალი მე გადავასხი (მოკიდებს ხელს უცნობს და კულისებში გაყავს).

**მუნჯი.** როგორც იქნა! ახლა კი შეგიძლია გითხრათ ის, რისი თქმაც ასე მინდოდა. და ვერ ვამბობდი. თქვენ ყველა ძალიან ღამაზები ხართ. (შეყვარებულებს) ხომ ძალიან გყვართ ერთმანეთი! უძრთმანეთოდ თქვენ ჰიცოცხლებს აზრი არა აქვს. თქვენი ქალქმრობა ხევრს შეშურდება. ანდა თქვენ რა საუცხოოდ ცეკვავთ (ახალგაზრდას) რამდენი ნიჭი და იუმორია შენში. სიცილი არ ვიცოდი,

იცი, რამდენს მაცივებდი?! მე თქვენ ძალიან მიყვარხართ! მოხუცო, შენ რომ არა... (მუნჯი უბრუნდება მოხუცს და უცნობი კონსერვირებას)

**უცნობი.** რა საინტერესო კაცი იყო მაგრამ ცოლა უცნაურო. წავიდა. სად, არავის უთხრა, გაქრა. იმდენი ვეძებთ ყველგან! მაგრამ მოკითხვა ყველას შემოგითვალათ. ეს მოახწრო.

**მუნჯი.** მე კიდევ მინდოდა მეთქვა... (რალაის ამბობს უცნობზე, მაგრამ ხვდება, რომ ისევ დამუნჯდა)

**უცნობი.** (მუნჯს) ქება საჭირო არ არის. არ არის საჭირო ქება. ქება.

ისმის ქარის წულიო.

**ქორეოგრაფი.** კარგი მოხუცი! იყო.

**მომავალში.** ბო, ცეკვაში კარგად ერკვეოდა.

**ცოლი.** გახსოვთ, ჩემი ქმარი რომ მოარჩინა?! შეშვარბული ვაბი. სადაც მივყავდით მგონი.

**ქორეოგრაფი.** სად მივყავდით?

**მომავალში.** სახლში.

**ქორეოგრაფი.** რომელ სახლში?

**შეშვარბული** ძალი. გზის პირას რომ არის.

**ძმარი.** რომელი გზის პირას?

**შეშვარბული** ვაბი. ეს კი არ უთქვამს.

**ძმარი.** არავისთვის არ უთქვამს?

**ქორეოგრაფი.** მგონი არავისთვის, ალბათ ვერ მოახწრო.

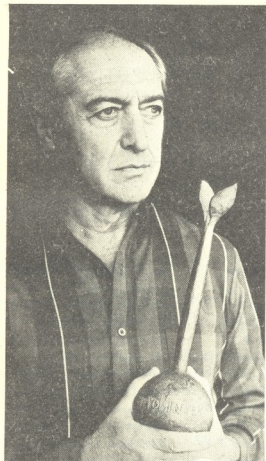
**მომავალში:** იქნებ ახალგაზრდას უთხრა?

**ახალგაზრდა.** არც ჩემთვის უთქვამს.

**ცოლი.** მაშინ, სადა წავიდეთ?

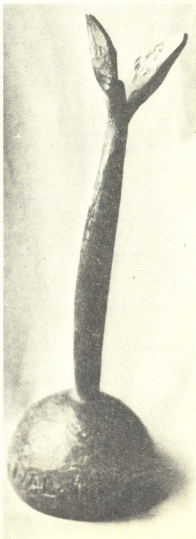
**ახალგაზრდა.** 'ის გზა მართლ მოხუცმა იცოდა და ჩვენ რომ ძებნა დავუწყეთ, შეიძლება ერთი სიცოცხლეც არ გვეყოს, მოდით, აი, აქვე ავაშენოთ ჩვენი სახლი. აქვეა წყალი. გარშემო უამრავი ლოდებია. შეიძლება ისეთი ლამაზი სახლი არ გამოვიდეს, მაგრამ ტერი ხომ ექნება... (ახალგაზრდა მიდის ლოდთან და სიმღერას წამოიწყებს: ამ სიმღერას მოხუცი მღეროდა. მუნჯი თავს ასწებს, მივა ახალგაზრდასთან და პირველ ლოდს გადააგორებენ).

# ქრონიკა



ოთარ მელქინეთუხუცესი

„გრან პრი“



● ტოკიოში გამართულ დიდი საერთაშორისო კინოფესტივალის ფიურიმ ოთარ მელქინეთუხუცესს მიანიჭა „გრან-პრი“ მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის.

ქართველმა მსახიობმა — კინოკრიტიკოსთა მოწმობით — ბრწყინვალედ ითამაშა ებრაელი მოტლის როლი კინორეჟისორ დიმიტრი ასტახანის ფილმში „განვედ“ (კუმარინის, ბახელის და შალომ-ალეხემის ნაწარმოებთა მოტივების მიხედვით).

ჩვენი რედაქცია გულწრფელად ულოცავს სასიკადულო მსახიობს ამ დიდ წარმატებას.

אלבום לזכרו של

# הרצל באזורב ז"ל

במלאת 50 שנה להוצאת

## გეგსელ ბაზოვი

תל אביב 1990

1904-1936



● ისრაელში გამოვიდა ორენოვანი (ივრითი, ქართული) ფოტოალბომი, რომელიც გერცელ ბაზოვის (1904—1936) ცხოვრებასა და შემოქმედებას ასახავს.

განათლებული და მრავალმხრივი პიროვნება იყო გერცელ ბაზოვი, შვილი საქართველოში სიონიზმის ფუძემდებლის, ებრაელთა უფლებებისათვის შეუპოვარი მებრძოლის რაბინ დავიდ ბაზოვისა. მისი პიესები („იცა რიჟინაშვილი“, „როცა მუნჯები ალაპარაკდნენ“ და სხვ.) წარმატებით იღმებოდა ქართული თეატრის სცენაზე.

1978 წლის 2 მარტს, ისრაელში ქ-ნი გოლდა მეიერის ბელმძღვანელობით გაიმართა დავიდ და გერცელ ბაზოვების ხსოვნისადმი მიძღვნილი დიდი საზეიმო საღამო.

აი, რა ბრძანა ქ-ნმა გოლდამ, ისრაელის სახელმწიფოს მაშინდელმა პრემიერმა: „...ჩვენ ვცხურს ვუჩვენოთ, რომ ბაზოვების მოღვაწეობა ერთ-ერთი

მნიშვნელოვანი ფურცელია ებრაელი ხალხისა და სიონიზმის ისტორიისა. ისრაელის საზოგადოებრიობამ უნდა იცოდეს, რომ საქართველოს ებრაელებს აქვთ ხანგრძლივი ისტორია და მათ საპატიო წვლილი შეიტანეს სიონისტური იდეების გავრცელებაში. მათ ბევრი სიმწარე იგემეს ამ ბრძოლაში და საუკუნეებში გამოატარეს სიყვარული თავისი ისტორიული სამშობლოსადმი“.

ალბომი, რომლის შემადგენელია გერცელის და პალინა (შემდგენელი ალბომის უძღვის თავის უფროს დას—ფანის), საქმის ცოდნით, გემოვნებით და დიდის სიყვარულითაა შესრულებული, სრულ წარმოდგენას იძლევა ამ თეატრალური მოღვაწის მიერ განვლილ გზაზე. ალბომში 200-ზე მეტი ფოტოა დაბეჭდილი. ვის და რას არ ნახავთ აქ — სცენებს საქართველოში და ისრაელში დადგმული სპექტაკლებიდან, სპექტაკლში მონაწილე მსახიობთა პორტრეტებს (ცხოვრება-

ში და როლებში) დეკორაციებისა და კოსტიუმების ესკიზებს (ალბომის მშვენიერება პეტრე ოცხელის მიერ შესრულებული კოსტიუმების ესკიზები: 38 ესკიზი და სამი დეკორაციის ჩანახატი), რეცენზიებისა და პირადი წერილების ფოტოპირებს, აფიშებს, პლაკატებს, გამოცემული წიგნების სუპერებსა და ფორზაცებს, ერთის სიტყვით, უველაფერს მას, რაც საჭიროა იმისათვის, რომ სრული წარმოდგენა შეგვექმნეს ამ ცხოვრებიდან უდროოდ წახულის, რეპრეზირებულია და შემდეგ რეაბილიტირებული (1956 წელს) გერცელ ბაზოვის პიროვნების ირგვლივ.

ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ალბომი დაბეჭდილია ცარცის მაღალხარისხოვან ქაღალდზე, რაც ილუსტრაციების კარგ ხარისხს განაპირობებს.



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА  
КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ГРУЗИЯ

Димитрий Джанелидзе

ТЕАТРОВЕДЧЕСКИЕ  
ИСКАНИЯ

Притча, басня, как одна из форм зрелости — такова направленность поиска проф. Д. Джанелидзе (стр. 2).

Элисо Эристави

ЗВУК И РИТМ В ФИЛЬМАХ  
МИХАИЛА КОБАХИДZE

Автор статьи анализирует особенности ритмического и звукового языка кинопроизведений известного грузинского режиссера, постановщика всемирно известных фильмов «Свадьба», «Зонтик», «Музыканты» — Михаила Кобахидзе (стр. 24).

АРТИСТ ДОЛЖЕН БЫТЬ  
ЛИЧНОСТЬЮ!

С популярным артистом театра и кино, актером театра им. К. Марджанишвили Гиви Чугуашвили беседует молодой театровед Тамар Гутателадзе (стр. 34).

Марина Салуквадзе

ПРОБЛЕМА ДОКУМЕНТАЛИЗМА  
В КИНО

Публикуемая в рубрике «Мастерская молодого критика», статья М. Салуквадзе касается исторически сложившихся особенностей специфики и современных аспектов в кинодокументалистике (стр. 48).

Вадим Гаевский

НЕОЖИДАННАЯ РАДОСТЬ

Предлагаем статью известного музыкального критика В. Гаевского о грузинской балерине Нино Ананишвили. Предисловие Ирины Робиташвили (стр. 58).

Бачана Халваши

ФЕНОМЕН УСЛОВНОСТИ  
И КИНОИСКУССТВО

В рубрике «Мастерская молодого критика» публикуем статью Б. Халваши о проблеме и специфике условности в кинематографе (стр. 62).

Натела Арвеладзе

ДИКТАТУРА СОВЕСТИ

Беседа театроведа Н. Арвеладзе с выдающимся режиссером грузинского театра Шалвой Гацерелия (стр. 72).

Нана Долидзе

ЮМОР В ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ  
СОВРЕМЕННОГО ГРУЗИНСКОГО  
КИНО

В статье одна из форм комического — юмор, рассматривается в жанровой кинематографической структуре, где он является не доминирующим, а лишь одним из составных (стр. 88).

Надя Шалуташвил

РОДИНА, ОДНА ЛИШЬ  
РОДИНА...

Театровед Н. Шалуташвили знакомит нас с малоизвестной книгой Алек-

სანდრა Сумбаташვილი-Южина «В железных тисках», изданной в 1919 году в Петербурге. Это книга о трагической истории грузинского народа «под крылом» России ставила себе целью ускорение признания независимости Грузии (стр. 101).

**Давид Шуглишвили**

### О ПРИРОДЕ ГРУЗИНСКИХ ЦЕРКОВНЫХ ПЕСНОПЕНИИ

В статье рассмотрены некоторые особенности грузинских церковных песнопений и аспекты их исследования. Статья публикуется в рубрике «Мастерская молодого критика» (стр. 108).

**Нино Самхарадзе**

### В МАСТЕРСКОЙ ЮРИЯ МЕКВАБИШВИЛИ

Посетив мастерскую живописца Юрия Меквабишвили, представителя поколения художников-шестидесятников, автор делится своими впечатлениями, выделяя характерную черту творчества художника (стр. 113).

**Вахтанг Давитая,  
Симон Кинцурашвили**

### АРХИТЕКТОР ИВАНЕ ЧХЕНКЕЛИ

Статья о творчестве замечательного грузинского зодчего, автора многих значительных зданий, воспитавшего целые поколения грузинских архитекторов в Тбилисской Академии художеств (стр. 115).

**Нодар Гурабанидзе**

### ИМПЕРИЯ И ТЕАТР

Развитие театрального искусства под прессом большевистской идеологии

и тоталитарной системы, трагическая судьба деятелей театра — эти реалии прошлого находят новое осмысление у критиков. В это русло направлены размышления театроведа Н. Гурабанидзе (стр. 115).

**Анна Чавчавадзе**

### НЕОТВРАТИМОСТЬ ИЗМЕНЫ

Рецензия о спектакле Цхинвальского грузинского Государственного театра им. И. Мачабели «Измена» по пьесе А. Сумбаташвили-Южина. Постановку осуществил молодой режиссер Г. Габилая (стр. 127).

**Нана Кавтарадзе**

### ИЛЬЯ ЧАВЧАВАДЗЕ И ПРОЦЕССЫ КОМПОЗИТОРСКОГО МЫШЛЕНИЯ

В контексте общих тенденций адаптации произведений И. Чавчавадзе, автор анализирует новую хоровую поэму композитора Нодара Мамисашвили (стр. 147).

**Серджи Торезани**

### НА СЦЕНЕ МИЛАНСКОГО ТЕАТРА- САЛОНА ГРУЗИН ГАБРИАДЗЕ РАССКАЗЫВАЕТ ИСТОРИЮ ПТИЧКИ БОРИСА

Рецензия итальянского критика С. Торезани — «Маленькие марионетки с большой душой», опубликованная в газете «Либерта», посвящена гастролям Тбилисского театра марионеток в Италии (стр. 154).

**Эрлом Ахвледiani, Гия Антадзе**

### НЕЗНАКОМЕЦ

Пьеса в двух действиях (стр. 156).

გადაეცა წარმოებას 23. 08. 91 წ.  
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 16. 12. 91 წ.  
საბეჭდი ქაღალდი 5,25,  
ქაღალდის ფორმატი 70×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5,  
საილუსტრო-საგამომცემლო თაბახი 19,65.  
შეკვეთა № 1463, ტირაჟი 2.500.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაზოვის და  
ო. კვაჭანტირაძის ფორტობი.

რედაქცია ბოდიშს უხდის ხელისმომწერლებს  
ქალაქის დეფიციტის გამო გაორებული  
ნომრებისათვის



ფასი 2 მან. ფასი 4 მან.

5 11353



ქართული  
ნაციონალური  
ბიბლიოთეკა



0502361 76177