



ISSN 0132-1307

საბჭოთა სელოვნება

1979 1



1/1979

160291

საბჭოთა ენციკლოპედია

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური ჟურნალი

შინაარსი

ნიკოლოზ ჯანაშია — ქართული ლიტერატურის მშენებელი	2
ლიბერთი ალექსიძე — მოზარდ მავთრებელთა სახელმწიფო ქართული თე- ატრის იუბილე	10
მეფეაღა ცხომარია — ქიზის ორმოცდაათი წელი	12
გუბაშ მეგრელიძე — ღაპით კლდიაფრინის სამხარეო	25
სიმონ კინწურაშვილი — მღვდელ ავახუშტი	28
ოთარ ბაქანიძე — ბრიტულ კვიტა-მსწვენიანყო	39
პარმენ ჯაქარია — თბილისის არქიტექტურული სახისათვის	45
ნოდარ ანდლუაძე — ვითარული ხელმოწერების ზოგადი თეორიის მეთოდო- ლოგიური საკითხები	48
ლიბერთი თუმანიშვილი — ქართული სიძველეთა შესწავლის რატორიული	52
ალექსანდრე გვენცაძე — ქართველი კინემატოგრაფი ამირკაკაძის რეპუბლი- კის კინოტეორიები	62
აკაკი ვასაძე — მომონები და ფიქრები	67
„ღონ შანი“ თბილისში	75
იოსებ მეგრელიძე — ლუჩარი ნაღური ლეოს-სიმონის ორი ნიშნები	76
იური პლატონი — ავტოსტრასტოგრაფი ნაბეგობები საზღვარგარეთ	78
ლერი ჩანტაძე — შემომედიტი — ფილოსოფიური პრობლემა	94
ვასილ კიქნაძე — წიგნი და ვისი ავტორი	92
ლაშა თაბუკაშვილი — ღარაბის მიღმა ბაჭყალი	98
ქონიძე	113

105

თავტრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
თეორიები

მთავარი რედაქტორი
თამაზ ბილაძე
სარედაქციო კოლეგია:
აკაკი ბაქანიძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ ბაბუნიანი,
ჯუმაბეგ თითუმბერი,
(პასუხისმგებელი რედაქტორი),
ვასილ კიქნაძე,
ნოდარ მგალობლიძე,
ზურაბ ნიშანაძე,
გივი ორბელიანი,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანდრო ფულაძე,
ნიკო ბაგვაშვილი.

ქართული მწერლობა დღიდან თავისი გაჩენისა ქართველი ხალხის აზრისა და გრძნობის, საჭიროებისა და ოცნების, სახისა და არსისა საუკეთესო გამომატველია. ამიტომაცაა, რომ დღეს ქართველი ხალხი ასე ზეიმობს ქართული ლიტერატურის უძველესი ძეგლის იაკობ ლომთაძის „შუშანიკის მარტვილობის“ დაწერის შეთქმულთავე წლისთავს.

ქართული მწერლობის წარმოშობა, ბუნებრივია, პირდაპირ უკავშირდება ქართული დამწერლობის შექმნას. ცხადია, ქართული მწერლობა შეიძლება გაჩენილიყო მხოლოდ ქართული დამწერლობის შექმნის შემდეგ, სამწუხაროდ, დღესდღეისობით ჩვენ ჯერ კიდევ არა გვაქვს ზუსტი ცნობები ქართული დამწერლობისა და ქართული მწერლობის შექმნა-წარმოშობის დროზე.

ქართული დამწერლობის ჩვენამდე მოღწეული უძველესი ნიმუშები V საუკუნით თარიღდება. მაგრამ ამ დროის დამწერლობას ცხადად ეტყობა, რომ მას უკვე განვითარების დიდი გზა აქვს გავლილი და მისი წარმოშობაც უფრო ადრინდელ ხანაში უნდა ვიგულისხმოთ. მკვლევართა დიდი ნაწილი იმ აზრისაა, რომ ქართული დამწერლობა წინაქრისტიანულ ხანაში უნდა იყოს შექმნილი, შესაძლებელია ძველი წგლისწილების III ს-ის დასაწყისში, ქართლში ფარნავაზის მეფობის დროს, როგორც ეს ნათქვამია „ქართლის ცხოვრების“ შესავალში.

დაახლოებით ასეთივე ვითარება გვაქვს ქართული მწერლობის მიმართაც. ქართული მწერლობის ჩვენამდე მოღწეული უძველესი ძეგლიც — „შუშანიკის წამება“ — V საუკუნით თარიღდება. მაგრამ ისიც ისეთ მაღალ ლიტერატურულ დონეზეა შესრულებული, რომ, საფიქრებელია, მას უნდა ჰყოლოდა წინამორბედად დიდი და მდიდარი ტრადიციების მქონე მწერლობა. ამიტომაც უუწოდებთ „შუშანიკის წამებას“ ჩვენამდე მოღწეულ უძველეს ლიტერატურულ ძეგლს. ამით ჩვენ ვგულისხმობთ, რომ იყო სხვა, ჩვენამდე არ მოღწეული თხზულებები. ამ ძველი მწერლობის კვალი თითქოს შეინიშნება გვიანდელ ქართულ ორიგინალურ ძეგლებში. ყოველ შემთხვევაში, უეჭველად ჩანს, რომ „შუშანიკის წამების“ დაწერის დროს უკვე არსებობდა სა-

ქართული ლიტერატურის მემორიალი

ნიკოლოზ ჯანაშია

კმაოდ მდიდარი თარგმნილი საქრისტიანო ლიტერატურა.

გასაგებია, რომ, როგორც ჩვენამდე მოღწეულ უძველეს ძეგლს, „შუშანიკის წამებას“ სრულიად განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ქართული ლიტერატურის ისტო-

1500



გეგლავთ ზ. ნივარაძის, თ. ნირზაშვილისა და ლ. ცუცუკერიძის ილუსტრაციებს

ზ. ნივარაძე

რიისათვის. იგი საშუალებას გვაძლევს წარმოდგენა ვიქონიოთ ამ დროის ქართულ მწერლობაზე და, როგორც უკვე ითქვა, თვით უფრო ადრინდელზეც. ამ თხზულების უდიდეს მნიშვნელობას მისი ქვეშაირტად მაღალი ლიტერატურული ღირსებები განაპირობებს.

„მუშანიკის წამება“ ქართული ლიტერატურის ერთ-ერთი უდიდესი მიღწევაა, მისი მშვენიერება.

„მუშანიკის წამება“ სვამს მრავალ საკითხს, როგორც კონკრეტულს, ისე ზოგადს, თეორიულს. ქართულმა, და არა მარტო ქარ-



თულმა, მეცნიერებამ ამ მოთხრობას კარგა ხანია მიაქცია ყურადღება. მთელი რიგი საკითხებისა, უფრო კონკრეტული ხასიათისა, უკვე შესწავლილად და გარკვეულად უნდა ჩაითვალოს. მაგალითად, დღეს ჩვენ უკვე კარგად ვიცით, რომ „შუშანიკის წამების“ ავტორია თვით თხზულებაშივე მოხსენებული ხუცესი იაკობი, შუშანიკის მოძღვარი. სხვათა შორის, პირველად ეს შენიშნა XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის გამოჩენილმა ქართველმა ლიტერატორმა და მეცნიერმა ანტონ ბაგრატიონმა (ანტონ კათალიკოსმა).

გაირკვა „შუშანიკის წამებაში“ მოთხრობილი ამბების ქრონოლოგია: „წამებაში“ მოთხრობილი ამბავი იწყება 468 წლის ბოლოსა თუ 469 წ. დასაწყისში, ხოლო მთავრდება 475 წ. 17 ოქტომბერს, შუშანიკის გარდაცვალების დღეს. ამან, თავის მხრივ, დააზუსტა „შუშანიკის წამების“ დაწერის თარიღი. V ს. სომეხი ისტორიკოსის ლაზარ ფარბეცის ცნობით, ვახტანგ გორგასალმა 482 წ. მოაკვლევინა ვარსკენ პიტიაში. თავის დროზე ავად. კ. კეკელიძემ შენიშნა, იაკობს რომ სცოდნოდა ვარსკენის მოკვლის ამბავი, აუცილებლად აღნიშნავდა თავის თხზულებაში, თუნდაც როგორც ლეთის სასჯელს შუშანიკის წამებისთვის. აქედან ირკვევა, რომ „შუშანიკის წამება“ დაიწერა 475-482 წლებს შორის, უფრო კი უშუალოდ შუშანიკის სიკვდილის შემდეგ, 475 წ. ბოლოსა თუ 476 წ. დასაწყისში. როგორც თვით იაკობის სიტყვებიდან ჩანს,

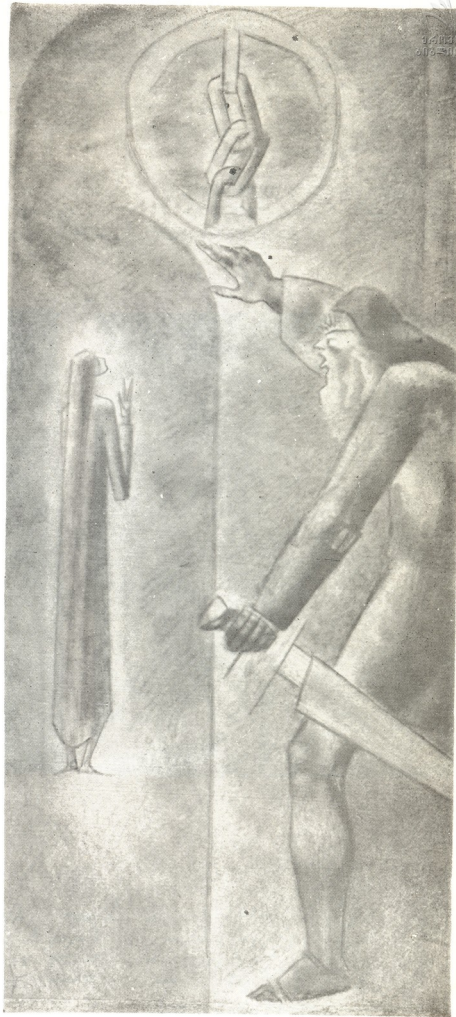
შუშანიკის ამბავის აღწერისათვის იგი ემზადებოდა ვარსკენის გამაზღვანების შემდეგ სასახლიდან შუშანიკის წასვლის პირველვე დღიდან. ამიტომ, საფიქრებელია, რომ „წამების“ დაწერას იგი არ გადასდებდა და შუშანიკის სიკვდილისთანავე მოჰკიდებდა ხელს.

ჯერ კიდევ საბოლოოდ გარკვეული არაა ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხი, თუ რამდენად სრულად მოაღწია ჩვენამდე იაკობის თხზულებამ. საქმე ისაა, რომ „შუშანიკის წამების“ ჩვენამდე მოღწეული უძველესი ნუსხა მეათე საუკუნით თარიღდება. გამოირიცხული არაა, რომ სანამ ამ ნუსხის გადამწერის ხელში მოხვდებოდა, „შუშანიკის წამება“ არავითხელ იქნა გადაწერილი და რაღაც ცვლილებებიც განიცადა. მაგალითად, მიზნულა, რომ „წამება“ რამდენადმე განახლებულია ენობრივად. კერძოდ, მასში აღარაა ე. წ. ხანმეტობა.

შესაძლებელია, ტექსტმა ზოგი სხვა ცვლილებაც განიცადა: მაგალითად, ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, „შუშანიკის წამების“ ჩვენთვის ცნობილ ტექსტს აკლია დასაწყისი. ზოგი ფიქრობს, რომ ტექსტს აკლია შიგნითაც, ზოგიერთის აზრით კი მას გვიანდელი ჩანამატებიც აქვს.

როგორც ითქვა, რიგი ამ საკითხებისა საბოლოოდ გადაწყვეტილი არაა, მაგრამ ისე ჩანს, რომ „წამების“ ტექსტი მაინც საკმაოდ კარგადაა შემონახული. იმავე ენობრივ მხარეს თუ მივუბრუნდებით, ხანმეტობის მოსაბოხის გარდა, სხვა რამ არსებითი ცვლილება „წამე-

ლ. ცუქურიძე



ბას“ არ ეტყობა და იგი „ძირითადად ძველი ქართული ენის კვალობაზე არის გამართული“ (ა. შანიძე). არც მხატვრულ-კომპოზიციური თვალსაზრისით იგრძნობა ტექსტის რაიმე მნიშვნელოვანი ნაკლებობა.

ერთ დროს უცილობლად იყო მიჩნეული, რომ „შუშანიკის წამება“ ავთოგრაფიული ნაწარმოებია, ოღონდ რამდენადმე გამოსული ამ ეპოსის ფარგლებიდან. ბოლო ხანებში გამოითქვა აზრი, რომ იგი, და მასთან ერთად ძველი ქართული ლიტერატურის ზოგი სხვა ძეგლიც, რომელიც, აგრეთვე, ავთოგრაფიულად იყო მიჩნეული, საერო ლიტერატურას უნდა მიეკუთვნოს. ამ უკანასკნელი აზრის საწინააღმდეგოდ არის ცდა „შუშანიკის წამება“ განხილულ იქნეს როგორც სავესებით ავთოგრაფიული ეპოსის ნაწარმოები, თხზულება, რომელიც მთლიანად თავსდება ამ ეპოსში.

უნდა ითქვას, რომ ეს საკითხი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია „შუშანიკის წამების“ შესწავლისას აღძრულ პრობლემათაგან. მისმა გადაწყვეტამ უნდა გაარკვიოს „შუშანიკის წამების“ ადგილი როგორც ქართულ, ისე მსოფლიო ლიტერატურაში. სამწუხაროდ, ეს საკითხი ჯერ კიდევ სავესებით შესწავლილი არა ჩანს.

ავთოგრაფიული თხზულების გმირები უმთავრესად ცალმხრივნი არიან; დადებითი გმირები ყოველგვარი სიკეთით არიან აღსავსენი. უარყოფითნი პირიქით — ყოველგვარი ბოროტებით. ხასიათების განვითარება არა ჩანს. დადებითი გმირი თავიდან ბოლომდე

ერთნაირად კეთილია, უარყოფითი — ერთნაირად ბოროტი. შეიქმნა მთელი რიგი შაბლონებისა, შტამპებისა. მრავალი ტრაფარეტია სიუჟეტურ სიტუაციებში, მხატვრულ

ხერხებში და სხვ. მაგრამ აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ აგიოგრაფიული მწერლობის ერთ-სახიონად წარმოდგენა სწორი არ იქნება. ამასთანავე, აგიოგრაფიამ განიცადა მნიშვნელოვანი განვითარება. აღრინდელი აგიოგრაფია (იველისხმება ბიზანტიური აგიოგრაფია, როგორ ყველაზე ტიპური და რომელთანაც ყველაზე ახლო იდგა ქართული) ნაკლებად იყო შეზოქილი ზემოხსენებული შტამებით. აღრინდელი ბიზანტიური აგიოგრაფიის საუკეთესო ნიმუშები გვაოცებს თავისი თავის-

გამორჩევა თავისი გ.საკუთრებული ლიტერატურული ღირსებებით.

იგი საესებით რეალისტურად გადმოგვცემს ნამდვილ ამბავს, ადამიანების სულში ღრმა ჩაწვდომით გეხატავს მათ შორის ჭიდილს, მასში არცერთი მომენტი არაა ფსიქოლოგიურად გაუმართლებელი.

იაკობის გმირების ხასიათი იცვლება, ვითარდება ამ მოკლე მოთხრობის მანძილზე.

იაკობის გმირებისთვის დამახასიათებელია, რომ ისინი ცოცხალი ადამიანები არიან თა-



უფლებით, რეალისტური ელემენტებით, სივლით. შტამში და ტრაფარეტი განსაკუთრებით მრავლდება და მკვიდრდება VI საუკუნეიდან. ასე რომ, როგორც მიჩნეულია, აგიოგრაფიული ეპოსის განვითარება დაღმავალი გზით წავიდა. დღევანდელი მხატვრული თვალსაზრისით აღრინდელი აგიოგრაფიული თხზულებები უფრო საინტერესოა არიან.

„შუშანიკის წამება“ ქრონოლოგურადაც და ტიპოლოგურადაც სწორედ აღრინდელი აგიოგრაფიის ძეგლია. და, მაინც, ვფიქრობთ, რომ „შუშანიკის წამება“ მათ შორისაც კი

ვისი დადებითი მხარეებითა და ნაკლით. შუშანიკი, რომელიც წმინდანად არის წარმოდგენილი, როგორც ვნახეთ, ხასიათის გარკვეულ სისუსტეს—მერყეობას ამჟღავნებს. სიყვდილის წინ, ექვსი წლის თვითგვემისა და ამქვეყნიურ ვნებათა დათარგუნვის შემდეგ, შუშანიკი მოულოდნელად თითქოს რაღაც სინანულსაც კი გამოთქვამს ვარსკენის მიერ დაჩაგვრის გამო, ხოლო ქრისტიანული პატივის მაგივრად მის სიტყვებში ვარსკენის მიმართ მუქარაც კი ისმის. დაბოლოს, ის იხეუსამართლოდ და უხეშად მოექცევა თავისი მამლის, ჯოჯიკის ცოლს (სახეში შეაღწევენ

ღვინიან ჭიქას), რომ სრულიად მოულოდნელია არათუ წმინდანისაგან, არამედ ჩვეულებური მოკვდავისაგანაც კი. ის, რომ იაკობმა გაბედა ამის თქმა თავის დადებით გმირებზე, მის სიღიადეზე ლაპარაკობს. ასეთი გაბედულება შეიძლება ჰქონდეს მხოლოდ ჭეშმარიტად დიდი მწერალს.

ასევე საინტერესოა ნაჩვენები ვარსკენიც, შუშანიკის ანტიპოდი. წინააღმდეგ ტრადიციული აგიოგრაფიული მტარვალისა, ვარსკენს სახეებით აღამიანური თვისებებიცა

თვით „წამების“ ავტორის იაკობსაც, „შუშანიკის წამების“ ყოველ პერსონაჟს თავისი საკუთარი ინტერესები ამოძრავებს და ყოველი მათგანის მოქმედება ფსიქოლოგიურად საეხსებებით მოტივირებულია. ამასთან, ისევე როგორც რეალურ ცხოვრებაში, ეს მამოძრავებელი ძალები თვალნათლივ არა ჩანან, რის გამოც მათი გაგება სხვადასხვანაირად შეიძლება. ამიტომაც არის, რომ ამ პატარა მოთხრობის რადიკალურად განსხვავებული წაკითხვები არსებობს. რა თქმა უნდა, ესეც

ზ. ნიკარაძე



აქვს. მართალია, გააფთრებული და წონასწორობიდან გამოსული, იგი სასტიკად სცემს თავის მეუღლეს, მაგრამ დამცხრად* და გონს მოსული თითქოს იცოდებს მას, ცდილობს, შეირიგოს, ხანდახან ყურადღებასაც კი არ აქცევს მის გამომწვევ მოქმედებას. უფრო მეტიც — ჩვენ ვრწმუნდებით, რომ მისი სი-სასტიკე ზოგჯერ მოჩვენებითია, რადგან არავითარი შედეგი არ მოსდევს.

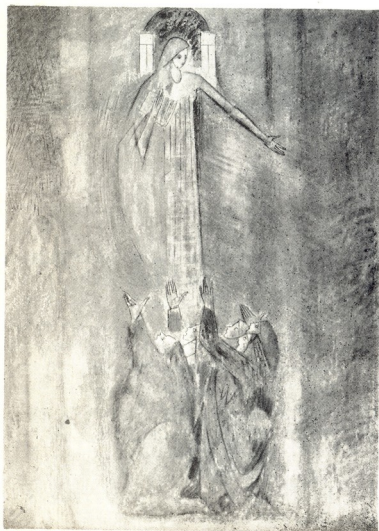
იაკობი ახერხებს ასევე ცოცხალ აღამიანებად წარმოვიდგინოს თავისი მოთხრობის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟებიც კი — ჯოჯოკი, აფოცი, ვინმე სპარსი. ცხადად ეხედავთ

მხოლოდ ჭეშმარიტად დიდი ლიტერატურისა და ხელოვნების ნიმუშის თვისებაა.

ვარსკენისა და შუშანიკის დაპირისპირებას. უეჭველად, მეტად ღრმა ფსიქოლოგიური საფუძველი აქვს. ჩვენი აზრით, აქ მოთავარა პიროვნებათა შეჯახება, ხასიათების ჭიდილი. სარწმუნოების საკითხი მხოლოდ საშაბია ამ შეჯახებისა, მისი დამაჩქარებელი და გამამძლავებელი. ეს ორი, მკვეთრად გამოკეთილი, ურთიერთსაწინააღმდეგო ხასიათი მაინც დეჯახებოდა ერთმანეთს, ვარსკენს ქრისტიანობა რომც არ უარეყო. ეს არის მხატვრული ნაწარმოების თავისთავადი ლოგიკა, ფაქტ-



ლ. ცუცქერიძე



ბის პარალელურად რომ წარმოიშობებოდა სტეპობს.

ცხადია, შუშანიკი მხოლოდ შეიღების აღზრდილია და საოჯახო საქმეებით გართული ქალი არ ყოფილა. ვარსკენის განდგომის გამო მას არა მარტო ოჯახი ენგრეოდა, არამედ განსაზღვრული პოლიტიკური ხასიათის საქმეც ელუპებოდა.

იაკობი დაჰილდობებულია დიდი პოეტური ნიჭით. შეუძლია სხვასაც მკაფიოდ დაანახოს, რასაც თვითონ ხედავს. ერთ-ორი სიტყვით შეუძლია გააცოცხლოს ამბავი, ხელშესახები გახადოს ადამიანი თუ ნივთი. მისი სიტყვა ყოველთვის ზუსტია, სწორედ იმას გამოხატავს, რისი თქმაც სურს ავტორს. იაკობი უღარესად ლაკონიურია, მის მოთხრობაში ვერაფერს ვნახავთ ზედმეტს. მისი ოსტატობა ამ მხრივ პირდაპირ ვასაოკრია. „შუშანიკის წამება“ ერთი ამოსუნთქვითაა დაწერილი და, შეიძლება ითქვას, ერთი ამოსუნთქვითვე ეთხება.

თუმცა „შუშანიკის წამება“ ავთოგრაფიული ნაწარმოებია, მას აქვს მთელი რიგი ისეთი თვისებებისა, რომლებიც დამახასიათებელია ბევრად უფრო გვიანდელი მწერლობისთვის, ის ჰემზარიტი წინამორბედი კართულიტერატურაში მრავალი მნიშვნელოვანი მოვლენისა.

ავთოგრაფიული თხზულებები უმარავია, ასეულობითაა დაწერილი, მაგრამ „შუშანიკის წამების“ მსგავსი სულ რამდენიმე თუ ჩამოითვლება.

ჩვენთვის „შუშანიკის წამებას“ იმიტომაცა აქვს დიდი მნიშვნელობა, რომ იგი არის უძველესი ქართული საისტორიო ნარატიული წყარო, რომელმაც შემოგვინახა უღარესად საინტერესო ცნობები V ს. მეორე ნახევრის ქართლის ისტორიისათვის. ეს მეტად საინტერესო ეპოქა ჩვენი ქვეყნის წარსულში. სწორედ ამ დროს ხდება ქართლის ფეოდალიზაცია და, ამასთან ამ დროს მიმდინარეობს დიდი გამათავისუფლებელი ბრძოლა ირანელი დამპყრობლების წინააღმდეგ. ამ დიდ ქართულ წიგნში აისახა ქართველი და სომეხი ხალხების ძველსძველი ურთიერთობათა და მეგობრობის მნიშვნელოვანი მომენციტ. „შუშანიკის წამება“ არა მარტო ჩვენამდე მოღწეული უძველესი ლიტერატურული ძეგლია, უძველესი საისტორიო წყაროცაა. მკითხველი მასში ნახავს მრავალ ცნობას არა მარტო პოლიტიკური, სოციალური, ეკონომიური ისტორიისათვის, არამედ ქართული ეთნოგრაფიისათვის, თვით მედიცინის ისტორიისთვისაც კი.

ბუნებრივია, რომ „შუშანიკის წამების“ დაწერის ათასწუთასი წლისთავი ასეთ დიდ

ზეიმად გადაიქცა ჩვენთვის, ამასთანავე, მეტად სასიამოვნოა ის ფაქტი, რომ მისი აღნიშვნა საჭიროდ ჩასთვალა ისეთმა ავტორიტეტულმა საერთაშორისო კულტურულმა ორგანომ, როგორცაა იუნესკო. ცხადია, ეს არის საერთოდ ქართული კულტურის, ქართუ-

ლი ლიტერატურის და, კერძოდ, მისი უმცირესი ლესი ძეგლის „შუშანიკის წამების“ მკაცრი აღიარება. ამავ დროს, უეჭველად, ეს არის დღევანდელი საქართველოს მრავალმხრივი კულტურული და სოციალური მიღწევების აღიარებაც.



ლ. მუქიბიძე



მოგარდ მაყურებელთა სახელმწიფო ქართული თეატრის იუბილე

ღიმიტრი ალექსიძე

ქართული კულტურის კიდევ ერთი კერა, მოზარდ მაყურებელთა თეატრი ზეიმობს თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების 50 წელს. მოზარდ მაყურებელთა თეატრი ჩვენს ქვეყანაში ჩამოყალიბდა ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ, მანამდე კი კულტურის მსგავსი დაწესებულება არსად, არცერთ ქვეყანაში არ არსებობდა. მაგონდება ჩვენნი, ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ჩამოყალიბების წლები, მისი პირველი სპექტაკლები. სრულიად ახალგაზრდა ვიყავი, როდესაც ოპერის თეატრში ვნახე ალექსანდრე თაყაიშვილის მიერ დადგმული „რობინ ჰუდი“ და მაშინვე ვიგრძენი, რომ თეატრს ნიჭიერი ხელმძღვანელი ჰყავს და დიდი მომავალი აქვს. ა. თაყაიშვილი იყო თეატრზე ფანტაზიურად შეყვარებული, მსახიობთა აღმზრდელი და დამფასებელი, ორიგინალურად, დროის შესაბამისად მოზაროვნე რეჟისორი, რომლის დედალს ქართული სასოფლოებო, კერძოდ კი მოზარდ მაყურებელთა თეატრი ვერასოდეს დაივიწყებს.

დღეს ჩვენ ბევრს ვწერთ და ვლაპარაკობთ მაყურებელზე, მის დამოკიდებულებაზე თეატრისადმი, მის ფსიქოლოგიაზე, მაგრამ როდის შედის ადამიანი პირველად თეატრში, როდის ხდება მისი ფსიქოლოგიის ჩამოყალიბება? რა თქმა უნდა, ბავშვობაში. მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სპექტაკლებზე და ამ სპექტაკლებზე მიღებული შთაბეჭდილება განასაზღვრავს შემდეგ მის დამოკიდებულებას თეატრისადმი. ამიტომ მოზარდ მაყურებელთა თეატრს თავისი სპეციფიკის მიხედვით უზარმაზარი პასუხისმგებლობა აკისრია მოზარდის გემოვნების, მისი სულიერი და ინტელექტუალური მოთხოვნილებების აღზრდაში. ჩვენ ზუსტად ისეთი მაყურებელი გვეყოლება შემდეგ, როგორსაც მოზარდ მაყურებელთა თეატრი აღვიზრდის. ასეთ თეატრს უნდა ემსახურებოდნენ საუკეთესო დრამატურგები, რეჟისორები, მსახიობები. ერთხელ, იმ პერიოდში, როცა მოზარდ მაყურებელთა თეატრები ყალიბდებოდა, სტანისლავსკის ჰეიბეს, როგორც უნდა ვითამაშოთ ბავშვებისთვის, რაზე დიდმა რეჟისორმა უპასუხა, ისევე, როგორც მოზარდობისათვის, მაგრამ ბევრად უკეთო. ამით მან ხაზი გაუსვა იმ სიართულეს, იმ დიდ პასუხისმგებლობას, რაც მოზარდ მაყურებელთა თეატრს აკისრია. ბავშვის სული სათვით ინსტრუმენტია და მას უნდა მიუდგეთ ფაქიზად, გულწრფელად. არ შეიძლება ბავშვის შეცდომაში შეყვანა, მისი მოტყუება. მას უნდა ვუთხროთ სიმართლე, დიდი სიმართლე, რადგან თუ ერთხელ გაუტყდა ჩვენზე გული, თუ ერთხელ დაგვიტყდა არაბუნებრიობაში, არაგულწრფელობაში, შემდეგ მისი შემობრუნება მეტისმეტად ჭირს. ამიტომ მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მსახიობები ისეთივე უმუალონი და გულწრფელები უნდა იყვნენ, როგორც მათი მაყურებელთა. ამ მხრივ ჩვენნი ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრი ქების ღირსია, მან ბევრი რამ გააკეთა იმისათვის, რომ ჩვენნი ბავშვებისათვის სწორი იდეური და ესთეტიკური აღზრდა მიეცა. და ეს შესაძლებელი გახდა იმიტომ, რომ ამ თეატრში თავი მოიყარეს ისეთმა ცნობილმა რეჟისორებმა, როგორც იყვნენ და არიან ა. თაყაიშვილი, ს. ჭელიძე, ბ.

50

გამრეკელი, გ. დარისპანაშვილი, კ. სურმაგა; მსახიობები: თ. თვალაშვილი, გ. კუპრაშვილი, მ. ერგელი, ვ. არეშიძე, ი. ნინუა, ა. კაკატიშვილი, ნ. სირხილაძე, ა. ლენინაშვილი, დ. ცხაკაია, გ. დიხაძე, ნ. ხორავა, გ. ჯაჯანაშვილი და სხვები.

სხვათა შორის, აქვე მინდა განვაცხადო, რომ საქართველოს თეატრალურ სასოგადოებასთან შეიქმნა სპეციალური ბიბლიოთეკა „ბავშვები და თეატრი“, სადაც მოზარდი თაობა გაეცნობა, როგორც თავისი თეატრის, ასევე საერთოდ ქართული თეატრის ცხოვრებასა და ისტორიას.

რაც შეეხება თეატრის მომავალს, ჩემი აზრით, მოზარდ მაყურებელთა თეატრი აღზავლობის გზას ადგას, რაშიც კიდევ ერთხელ დავგარწმუნა მოსკოვში ჩატარებულმა წლიურადელმა გასტროლებმა. ასე სრული სახით თეატრი არასოდეს არ წარმდგარა უცხო მაყურებლის წინაშე, განსაკუთრებით ისეთი მომთხოვნი მაყურებლის წინაშე, როგორც მოსკოველი მაყურებელია. თეატრმა ჩვენი ქვეყნის დედაქალაქში სუთი თუ ექვსი სპექტაკლი ჩაიტანა და თითოეულმა მათგანმა დიდი მოწონება დაიმსახურა. ეს აღინიშნა პრესაშიც და პირად საუბრებშიც. დამსწრე სასოგადოებას მართკ რეჟისორი ნამუშევრები და მსახიობთა თამაში კი არ მოეწონა, არამედ თეატრის რეჟერტივარში შეტანილი ქართული და კლასიკური პიესებიც. ერთი სიტყვით, ჩვენი მოზარდ მაყურებელთა თეატრი გამარჯვებით დაბრუნდა გასტროლებიდან. ჩვენ ახლაც ვლტებულობი წერილებს მოსკოვიდან, სადაც მაყურებლები აღტაცებით ლაპარაკობენ მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სპექტაკლებზე, აბა, რომელ მაყურებელს არ მოეწონება მიუზიკლი „მერი პოპინსი“, სადაც უნაკლოდ მგაღვანდება მსახიობთა სინთეზური ნიჭი სიმღერისა, ცეკვისა, მეტყველებისა, პლასტიკისა, რიტმისა, სადაც სიცოცხლე და ხალისი სუფევს. ამ სპექტაკლის წარმატებას დიდად შეუწყობ ხელი ჩვენი ცნობილი ბალეტკორიტრის ი. ზარეცკის მიერ დადგმულმა ცეკვებმა, რისთვისაც მინდა დიდი მადლობა გადავუხადო მას.

ერთადერთი პრეტენზია, რაც მე მოზარდ მაყურებელთა და საერთოდ ქართული თეატრის მიმართ მაქვს, ეს არის მეტყველების, სწორი ქართული ლაპარაკისა და სწორი სცენური მეტყველების გამოუმუშავება და დახვეწა. ქართველ ბავშვს სცენური მეტყველება პირვლად მოზარდ მაყურებელთა თეატრში ესმის და ეს გვაგადიდებულგაბედები სიფრთხილი გამოვიჩინოთ. ბავშვს ფაქიზი სმენა აქვს და ჩვენი ვაღლია მას გამოვუმუშავოთ სწორი, დახვეწილი სმენა, შევაჩვიოთ იგი აქტიურ, გამართულ მეტყველებას. ბავშვი ადვილად იმასსოვრებს იმას, რაც სცენიდან ესმის და როცა ჩვენ ვცოდავთ, ამით ბავშვის მეტყველებასაც ვამახინჯებთ. ერთი სიტყვით, მე მინდა მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მსახიობები განსაკუთრებით კულტურულნი, პროფესიულად დაოსტატებულნი, ყოველ მხრივ სანაქებო შემოქმედნი იყვნენ, რაც დიდ სარგებლობას მოუტანს როგორც მოზარდ თაობას, ასევე მთელ ჩვენს ხალხს.

რა თქმა უნდა, მოზარდ მაყურებელთა თეატრში მომზადვლა ქართული პიესები, ქართული მხატვრული ნაწარმოებების საფუძველზე შემქნილი სპექტაკლები, მაგრამ ამ მხრივ ჩვენ მაინც დიდი გასაჭირი გვადგას. არა გვყავს იმდენი და ისეთი დრამატურგები, რომლებიც ეროვნული თეატრის მოთხოვნილებებს დააკმაყოფილებენ. ამ მიზრი განსაკუთრებით უჭირს მოზარდ მაყურებელთა თეატრს, რადგან პიესის დაწერა საერთოდ ძნელია, ხოლო მოზარდთათვის — კიდევ უფრო ძნელი. უნდა იცოდ ბავშვის ფსიქოლოგია. იცნობდე გარემოს, სადაც მას უხდება ცხოვრება და სხვა ბავშვებთან ურთიერთობა, მაგრამ მიუხედავად ამ სიმძნელებისა, ჩვენმა დრამატურგებმა მაინც უნდა მოაკიდონ ხელი საბავშვო პიესების წერას. ბოლო წლებში ჩვენ რამდენიმე კონკურსი გამოვაცხადეთ საბავშვო პიესებზე, მაგრამ სასურველი შედეგი ვერც ამ კონკურსებმა მოგვტანა. პიესები აღმოჩნდა მდარე, უხარისხო, გაუმართავი. ასე რომ, ეს პრობლემა ჯერ კიდევ გადაუჭრელია, რაც თეატრის განვითარებას დიდად უშლის ხელს.

ულოცავ ჩვენს საყვარელ თეატრს შემოქმედებითი ცხოვრების 50 წლისთავს, ვუსურვებ წარმატებას, დიდ შემოქმედებით სიხარულს და, რაც არსებითია, ახალ, კეთილმოწყობილ, თანამედროვე ტექნიკის ყველა საშუალებებით აღჭურვილ შენობაში გადასვლას.





ქიეზის ორომხლაათი წელი

მაყვალა ცხომარია

პრემიუმს გადმოცემა, რომ თბილისის მოზარდ
საყურებელთა თეატრის მიერ საკუთარი შენობის
სცენაზე ნათამაშებ პირველ სპექტაკლს ორად-
ორი ბიჭი დასწრებია. ახლა ხშირად მიხდება შეს-
ვლა ამ თეატრის დარბაზში და როცა ცნობისწა-
დილით შეპყრობილ ხუთას წყვილ თვალს ვხე-
დავ, ვფიქრობ, რა კეთილშობილურია ის შრომა,
რომელიც მათ თვალებს ალაგზნებს, მათ გულებს
გაათბობს, მათ გონებას ასაზრდოებს, ცოდნის
წყურვილს აღძვრავს და დიად მიხნებს წააგო-
ნებს.

ჩვენში ბავშვებისათვის საკუთარი თეატრის
დაარსების იდეა ეკუთვნოდა რესპუბლიკის დამ-
სახურებულ არტისტის ელო ანდრონიკაშვილს,
ხოლო პირველი მისვეურები დოდო ანთაძე, გრი-
გოლ შიქელაძე და გრიგოლ სულიაშვილი იყვნენ.
თუმცა, მათ მიერ მომზადებული ორივე სპექტა-
კლი სუსტი გამომდგარა, მაგრამ იმდენად მნი-
შეწილადანი ყოფილა, რამდენადაც, საბავშვო

თეატრის დაარსების სურვილი გაუძლიერებია.
თბილისის საბავშვო ქართულ თეატრს სათა-
ვეში ჩაუდგა მამინ უკვე ცნობილი კინოსა და
დრამის მსახიობი, სრულიად ახალგაზრდა ალუ-
ქსანდრე თაყაიშვილი. ამ საპასუხისწევრო და
საპატიო პოსტზე იგი დიდმა ქართველმა რეჟი-
სორმა კოტე მარჯანიშვილმა დაასახელა. მარჯა-
ნიშვილის ნდობამ თაყაიშვილს ფრცხვი შეასხა
და იგი სასწრაფოდ შეუდგა საორგანიზაციო
საქმიანობას — კადრები შეარჩია, რეპერტუარი
დაამტკიცა და სარეპეტიციო მოედანი იშოვა.

თეატრის ორგანიზში რთულია. იმისათვის,
რომ შეიქმნას აზრიანი, საინტერესო სანახაობა,
საკირობა დრამატურგის, რეჟისორის, მსახიობის,
მხატვრის, კომპოზიტორის ორგანულად დაკავ-
შირებული შრომა, რის ნაყოფსაც, ჩვეულებრივ,
სპექტაკლს ვუწოდებთ. იდურად და მხატვრულ-
ად სრულფასოვანი სპექტაკლი კი ის სპექტა-
კლია, რომელშიც ყველა ეს ელემენტი ჰარმონი-

ალექსანდრე თაყაიშვილი



გიორგი ფერული



სერგო ჰელიძე



ულადა თავმოყრილი. გარდა ამისა, საბავშვო თეატრი სხვა მიზანსაც ისახავს, — მან უნდა აღზარდოს განათლებული, კულტურული, შეკუნებული, პატიოსანი ადამიანი, ერთი სიტყვით, კომუნისტური საზოგადოების მშენებელი. აი, სწორედ ამ მოთხოვნილებებს თვალისწინებდნენ ჩვენში საბავშვო თეატრის მესყურებები, რომლებიც თავიდანვე ცდილობდნენ ისეთი რეპერტუარი შეექმნათ, რომელიც შესაძლებდა მყურებლების ესთეტიკურ აღზრდასაც და მათ სამჭოთა ქვეყნის სრულფასოვან მოქალაქეებად ჩამოყალიბებასაც.

ოქტომბრის რევოლუციამდე საქართველოს თეატრში იყო დილის სპექტაკლები, მაგრამ ისინი არ ითვალისწინებდნენ ბავშვის ინტერესებს. ახლა საჭირო გახდა ამ ინტერესების გათვალისწინება.

ახლად ჩამოყალიბებულმა საბავშვო თეატრმა მუშაობა დაიწყო „რობინ ჰუდისა“ და „ფრიც ბაუერზე“. პირველი სპექტაკლი, რომელიც კოლექტივმა მყურებელს უჩვენა, იყო პოეტ კარლო კალაძის მიერ გადმოკეთებული „ფრიც ბაუერი“. პრემიერა შედგა 1928 წ. 11 ნოემბერს ოპერის თეატრის სცენაზე. მალე „რობინ ჰუდიც“ დაიდგა. სპექტაკლებმა ისე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინეს, რომ თეატრმა საკუთარი შენობაც მიიღო და მოზარდ მყურებელთა სახელმწიფო თეატრის სახელიც დაიმიკვირა.

ამ პერიოდში დასწი ირიცხებოდნენ: გ. კუპრაშვილი, თ. თვალთაშვილი, მ. ერგელი, ე. ცისიოსთავი, მ. ჭორელი, ბ. გამრეკელი, ე. ბარბაქაძე, ნ. ერისთავი, ქ. ჩენგლაშვილი, ე. მახარაძე, შ. ტყემალაძე, ბ. გამრეკელი, გ. დარისპანაშვილი, მ. ჯაფარიძე, ა. გომელაური, გ. ჟორდანიას.

ნ. მიქაშაიძე, გ. ლომია, ი. გვინიძე, შ. მჭავანაძე, ე. კობელი, ნ. ილურიძე, გ. როსება, ბ. სვანი, ა. ყიასაშვილი.

თეატრს კარგად ჰქონდა შეგნებული, რომ ეროვნული თეატრის განვითარება დამოკიდებული იყო ორიგინალური დრამატურგიის განვითარებაზე და თუმცა ამ პერიოდში ქართული საბავშვო დრამატურგია არ არსებობდა, იგი პეტრუხაი იბრძოდა ასეთი დრამატურგიის შესაქმნელად.

პირველი ქართული საბავშვო პიესა, რომელიც თეატრის სცენაზე განხორციელდა, იყო ამავე თეატრის მსახიობის ვ. კობელის „გოგია“. აჟას მოყვა შ. დადიანის „ბოთე და კუსპარა“ და ა. კერესელიძის „ემიკაი“. დასახლებული პიესები არ წარმოადგენდნენ სრულფასოვან მხატვრულ ნაწარმოებს. თეატრის დაუცხრომელი ხელმძღვანელი ა. თაყაიშვილი თავისი დრამატურგიის ძებნას განაგრძობდა.

თეატრის პირველი დრამატურგები იყვნენ ს. მთვარაძე და გ. ნახუციანიშვილი, შემდეგ მათ მიემატათ ალ. კაჭკაჭიშვილი, გ. დარისპანაშვილი, კ. გოგიაშვილი, ქ. ქუჭუჭაშვილი, ა. აგლაძე.

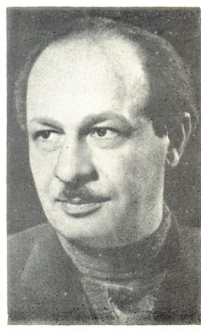
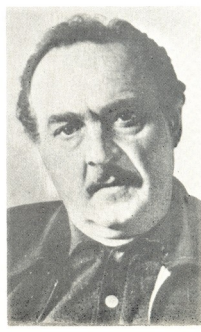
პირველი კლასიკური ნაწარმოები, რომელიც 1934 წ. მოზარდ მყურებელთა ქართული თეატრის სცენაზე განხორციელდა, იყოს ს. მთვარაძის მიერ დ. ჭონჭაძის მოთხრობის მიხედვით შექმნილი პიესა „სურამის ციხე“.

ახლმა ცხოვრებამ, ახლმა ყოფამ ახალი თემები მოიტანა, ახალი პრობლემები დასვა. ისინი პასუსს ელოდნენ, თეატრს მათი ასახვა ეწადა და აი, მან ახალგაზრდა დრამატურგს ს. მთვარაძეს შეუკვეთა დ. ჭონჭაძის მოთხრობის „სურამის ციხის“ ინსცენირება. ეს დადგმა თეატრის პირველ საეტაპო სპექტაკლად იქცა, მან გამო-

ბორის გამრეკელი

კოტე სურამია

აქვინტი გამსახურდია

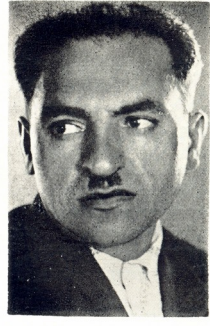




გუგა ნახუცრიშვილი



ტაშუვან ქუჩუკაშვილი



სიმონ მთვარაძე

ავლინა თეატრის პოზიცია — ყოფილიყო ცხოვრების მიერ დასმული აქტუალური პრობლემების ცენტრში და პასუხი გაეცა თანამედროვეობის საჭირობოტო საკითხებზე. აღნიშნული სპექტაკლი ოცი წელი შემორჩა სენას და ხუთასჯერ გათამაშდა. ეს სპექტაკლი გააფორმა ახალგაზრდა, ნიჭიერმა თეატრალურმა მხატვარმა პეტრე ოცხელმა.

„სურამის ციხის“ ჩვენებამ მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სენაზე კლასიკური სიუჟეტების ჩვენების ტრადიცია დაამყვირა და ამ ციკლმა ფართოდ მოიკიდა ფეხი. დაიდაგა ნ. ლომოურის „ქაჯანა“, „ბაში-აჩუკი“ და „ხატარა კახი“ ა. წერეთლისა. ამას მოჰყვა რუსული და უცხოური კლასიკა — პუშკინის „კაპიტანის ქალიშვილი“, ალ. ოსტროვსკის „შემოსაღიანი ადგილი“, შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“ და „ჭირვეული ცოლის მორჯულება“, მოლიერას „სკაპენის ოინები“ და სხვ.

„რომეო და ჯულიეტას“ და „სკაპენის ოინების“ დადგმას ქართული თეატრალური საზოგადოებრიობა და თეატრალური კრიტიკა დიდი აღფრთოვანებით შეხვდა. ასეთი მნიშვნელოვანი დადგმების შედეგად მოზარდ მაყურებელთა სახელმწიფო ქართული თეატრი კულტურის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კერად მიჩნეოდა.

თეატრი არ იფარგლებდა მხოლოდ კლასიკური რეპერტუარის ჩვენებით. სხვადასხვა წლებში იგი დაგმს მუშათა კლასის ბრძოლების ამსახველ პიესებს: გ. ნახუცრიშვილისა და ბ. გამრეკელის „ლადო კეცხოველს“, გ. ნახუცრიშვილის „ცეცხლის ხაზზე“, დ. თაქთაქიშვილის „ნენის შევარდნას“ და სხვ. „ცეცხლის ხაზზე“ საქართველოში კომკავშირის დაარსების ოცი წლისთავს მიეძღვნა და საკმაოდ დიდი წარმატებით სარგებლობდა ნორჩ მაყურებელთა შორის. ბევრი საინტერესო სპექტაკლი განხორციელდა სამოქა-

ლატო ომისა და პარტიზანული მოძრაობის თემაზე. დაიდაგა რევოლუციონერების ცხოვრებისა და გმირული ეპიზოდების ამსახველი სპექტაკლები. წარმოადგინეს საბჭოთა და სახლვარგარეის ბაგეშთა საჭმინაობის თემაზე შექნილი პიესები. მოზარდ მაყურებელთა თეატრის რეპერტუარში შევიდა ზღაპრები, სამამულო ომის ამსახველი პიესები, რუსი და ლომე დრამატურგების ნაწარმოებები.

ზემოთ მოცისცნეით მსახიობები, რომლებიც თეატრის დასში პიხი დაარსების დროიდან ირიცხვოდნენ. ისინი ამ თეატრის ისტორიის განუყოფელი თანამგზავრები არიან. შემდეგში მათ თანდათანობით შეემატნენ: ნ. სირბილაძე, ვ. ნინუა, ალ. კაჭკაჭიშვილი, ა. ღვინიაშვილი, დ. ცხაკაია, გ. დეისაძე, ვ. არეშიძე, ნ. ზორაგა, ს. გამრეკელი, გ. აბაშიძე, ე. ურუშაძე, ნ. ჯაჯანაშვილი, ი. დონაური და სხვები.

მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის წინსვლა და განვითარება წარმოუდგენელია ამ თეატრის უნიჭიერესი მსახიობების გოგუცა კურაშვილის, თამარ თვალაშვილის, გიორგი დარისპანაშვილისა და ვახტანგ არაშვილის შემოქმედების გარეშე. თავიანთ ჰროფისიაზე ფანატიკურად შეყვარებულმა მსახიობებმა მოზარდ მაყურებელთა თეატრს მთელი სიცოცხლე შეაღიეს. გოგუცა კურაშვილი ქართული ხალხის საყვარელი მსახიობია. მას საკმაოდ კარგად იცნობენ რუსეთსა და მოძმე რესპუბლიკებში. ამის ნათელი დადასტურება, მსახიობის ფოსტა, რომელიც უამრავი სამადლობელო ბარათითაა სახეკარგა ხანია, რაც გოგუცა კურაშვილი დატოვა მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის სენა, მაგრამ მისი წასვლის შემდეგ ამ თეატრში დარჩა ახალი თაობა, რომელიც აგრძელებს შემოქმედის მიერ დანერგილ ტრადიციებს.

გოგუცა კუბრაშვილის სახელი განუყოფელია მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრისაგან. მსახიობმა, მთელ კოლექტივთან ერთად, მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი ხელოვნების მშვენიერ ტაძრად აქცია და ჩვენი რესპუბლიკის წაყვანის თეატრების გვერდით დააყენა. ძნელია იმდენი სიყვარული და პატივისცემა მიიღო შენი ხალხისაგან, რამდენიც გოგუცა კუბრაშვილმა მოიპოვა. მან მოუტანა ჩვენს ბავშვებს ახალი ცხოვრების სიღამაზის, წიხი გმირული არსის შეგრძნებისა და შესწავლის დიდი სურვილი.

გოგუცა კუბრაშვილი პირველი პროფესიონალი საქართველოში ენქენიუ ტრაგედისტს (ბიჭუნები) ამბულუსი, ჩვენში მას წინაპარი არა ყოფილა. მან პირველმა შესძლო ენქენებთან თავისი მაყურებლისათვის ბიჭუნების შინაგანი სულიერი სამყარო, უმუალობა, თავისებურება და ამას აკეთებდა დიდი ოსტატობით.

მონდომებით დაიწყო მსახიობმა მუშაობა ალ. თაყაიშვილის სპექტაკლში, რომელიც მოზარდთათვის იყო განკუთვნილი. რა დასამალია, რომ სპექტაკლის წარმატება სწორედ გოგუცა კუბრაშვილის შესანიშნავმა თამაშმა განაპირობა. იგი თამაშობდა ჯიმის როლს ნატალია საციის პიესაში „ფრაქ ბაუერი“.

ოცდაათი წელი იღვწოდა გოგუცა კუბრაშვილი თავისი ხალხის სამსახურში. ოცდაათი წელი ეწეოდა მსახიობის მძიმე ჭაბანს, ეწეოდა თავდაუზოგავად, მთელი მონდომებითა და სიყვარულით.

მდიდარი და მრავალფეროვანია მსახიობის მიერ ნათამაშები როლები სია, თეატრის ისტორიაში განუწეოვრებელ სახეებად დარჩა მის მიერ შექმნილი ვახუშტის სახე გ. ნახუციროვილისა და ბ. გამრეკელის პიესაში „ნაცარქექია“, წუკა კ. ბუაჩიძის პიესაში „აურიე რგოლი“, გი-

ქორი ო. თუმანიანის „გიგორში“, სიმკა ვსევოლოძის პიესაში „მარნათი ბავშვობისა“, გი. ვ. კანდელაკის „ორ სპეცილისტიში“, ბუტუხოვი ს. მიხალკოვის პიესაში „შინ დაბრუნება მინდა“ და სხვა.

არანაკლებ ხანტერესო იყო მსახიობი, როცა იგი სცენაზე ქალების როლს ანსახიერებდა. გ. გუბრაშვილის გმირი ქალები ყოველთვის გამორჩეულდნენ სახის გახსნისათვის მოძებნილი ფერების მრავალსახეობით. აღსანიშნავია: მარინე ქ. ქუჩუკაშვილის პიესიდან „ზამთრის ზღაპარი“, ბეკი გ. მესხიშვილისა და ბაბალოვას პიესაში „ალმასის საბადოები“, ძიძა უ. შექაპირის „რომო და ჯულიეტაში“, კატარინა „ქირვეული ცოლის მორჯულებში“ და სხვ.

ხელისუფლებამ ღირსეულად დააფასა მსახიობის ღვაწლი. 1940 წელს მას რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის, ხოლო 1955 წელს სახალხო არტისტის საპატიო წოდება მიენიჭა.

გოგუცა კუბრაშვილი არასოდეს არ შემოფარგლულა მხოლოდ სცენური ცხოვრებით. იგი წლების განმავლობაში ხელმძღვანელობდა ბავშვთა მხატვრულ აღზრდას. მისი კონცერტები, მოგზაურობები პიონერთა ბანაკებში და საშუალო გამოსვლები ჩვენი წორჩი თაობის დიდ სიყვარულზე მიგვიტოთებს.

ერთად მოვიდინენ მოზარდთა თეატრში გოგუცა კუბრაშვილი და თამარ თვალაშვილი, და თითქმის ერთდროულად დაემშვიდობნენ თეატრს, მაგრამ ახლაც ხშირად ნახავთ ნაცნობი შენობისაკენ მიმავალ თამაშვერცხლილ მანდილოსანს. ეს რესპუბლიკის სახალხო არტისტი თამარ თვალაშვილია, რომელიც ხშირად მიდის თეატრში, რათა კვლავ იყემოს მის კედლებში მიღებული სიხარულის განცდა, გამოცდილი ოსტატის თვალთ შეაფასოს თეატრის ყოველი ახალი ნამუ-

შალვა გაჩეჩილაძე

თენგიზ მაღალაშვილი

თემურ ჩხეიძე





შეგარი, უმცროს კოლეგებს მიუთითოს და ასწავლოს.

თამარ თვალაშვილმა მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრება მოზარდი თაობის აღზრდასა და დავაჟაკებებს შეაღია. იგი თეატრის ისტორიაში დარჩა როგორც ნიჭიერი მსახიობი, რომელმაც უაღრესად ქალური კდემამოსილებით, პოეტური განცდით, სცენაზე წარმოსახული გმირის სულიერი სამყაროს თავისებური გახსნით მოზარდ თაობას ბევრი რამ შთააგონა და ასწავლა.

თ. თვალაშვილი განუმეორებელი ტალანტით თეატრში მოსვლის პირველი წლებიდანვე იქცა წამყვან ძალად. მან სამართლიანად დაიმკვიდრა ნიჭიერი შემოქმედის, საუკეთესო მეგობრისა და მოქალაქის რეპუტაცია.

უნდა აღინიშნოს, რომ თ. თვალაშვილი ერთ-ერთი ბრწყინვალე შემსრულებელია შექსპირის გმირ ქალთა როლებისა. მის მიერ განხორციელებული ჯულიეტა სპექტაკლიდან „რომეო და ჯულიეტა“, ქართული შექსპირიანას ოქროს ფონდში შევიდა.

თ. თვალაშვილმა სცენური ნათლობა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრში მიიღო. აქ იგრძნო სცენის დიდი სიყვარული და ნუცა ჩხეიძესთან პარტნიორობამ საბოლოოდ დააკავშირა სცენას. თ. თვალაშვილითან ერთად მიწვეული იქნა ბავშვებისათვის გამიზნულ სპექტაკლში „ფრიც ბაუერში“ მონაწილეობის მისაღებად. აქ იგი ანსახიერებს ფრიცის როლს. ამ როლის თამაშის შემდეგ დაიწყო მსახიობის მოღვაწეობა მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში.

ორმოცი წლის მანძილზე ემსახურებოდა თამარ თვალაშვილი მოზარდი თაობის ესთეტიკური და კომუნიტური აღზრდის საქმეს. მდიდარი და მრავალფეროვანი გამოდგა მსახიობის შემოქმედებითი



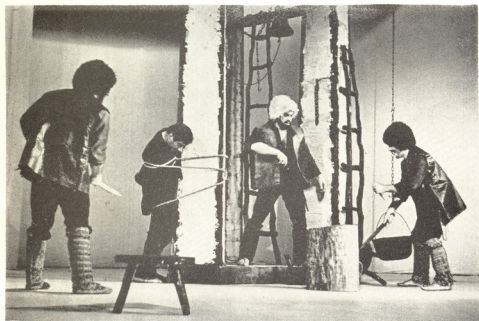


«ფრიც ბაუერი». ფრან ბიუტნერი —
 შ. ერგნელი
 სცენა სპექტაკლიდან „ნაიარეგია“
 „ბაში-აშუი“. აბდულ შაჰილი — ნ. ზო-
 რავეა
 «უკანასკნელი ორიანი». კაკო — თ. თვა-
 ლიაშვილი, კიკო — გ. კუბრაშვილი
 «კიკიქე». კომისარი მელოცსკი — გ. ლა-
 რისანაშვილი (1951-54 წწ.).
 სცენა სპექტაკლიდან „კომპლუ“

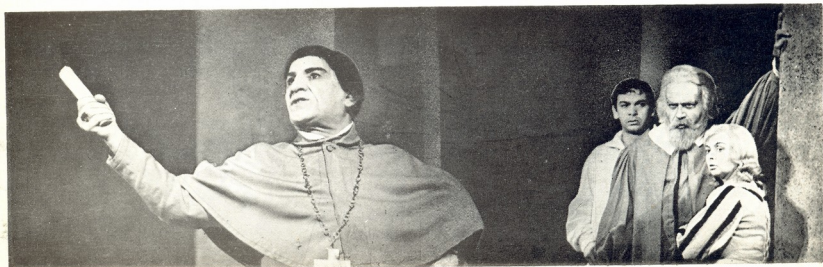




სცენა სპექტაკლიდან „ორღანელი ქალაქული“



სცენა სპექტაკლიდან „მოკვეთილი“



სცენა სპექტაკლიდან „გალოლეო ვალოლი“. ეპისკოპოსი — ვ. არეშიძე

ბიოგრაფია. იგი თამაშობდა ბიჭებს, გოგონებს, ბებიებს, მებრძოლ ქალებს და სხვა. მას 17მ-მდე რილი აქვს განხორციელებული, რომლებიც გამოირჩეოდნენ წარმოსახვის ორიგინალური მანერით.

მსახიობის შემოქმედებაში მნიშვნელოვან ნამუშევრებად იქნა მიჩნეული მზია ს. მთვარაძის პიესაში „შირაქის გული“, რემი ბონდის პიესაში „გამომგონებლები“, ზურაბის ს. მთვარაძის „სურამის ციხეში“, ჭაჯანა კ. გოგობის „ჭაჯანაში“, ჯულიეტა შექსპირის „რომეო და ჯულიეტაში“.

მთავრობამ და ხელისუფლებამ დააფასა თამარ თვალისმომხილვის მოღვაწეობა. 1970 წელს მას რესპუბლიკის სახალხო არტისტის წოდება მიენიჭა. მოზარდ მაყუბუნელთა სახელმწიფო ქართული თეატრი წარმოდგენილია რესპუბლიკის სახალხო არტისტის გიორგი დარისპანაშვილის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის გარეშე. გ. დარისპანაშვილის მოღვაწეობა თეატრის დაარსებისა და დაფუძვლების თანხვედრია, თეატრის სახის ჩამოყალიბებისა და მოზარდი თაობის აღზრდისათვის ბრძოლის თანაზიარია. იგი თეატრის ბიოგრაფიაში შევიდა, როგორც მსახიობი, რეჟისორი, დრამატურგი.

გ. დარისპანაშვილი ყოველთვის გამოირჩეოდა სცენაზე შექმნილი სახეების ორიგინალური გადაწყვეტით. მისი პერსონაჟები გმირული შემართებისა და ჭაბუკური გზების ადამიანები იყვნენ. მის თამაშში მოჩანდა თავგანწირვა შეუპოვარი ადამიანებისა (ლალო კეცხოველი, პუგაროვი), რომელნიც ნათელი საქმისათვის იბრძოდნენ და მას შესწირეს თავიანთი სიცოცხლე.

გ. დარისპანაშვილი გამოირჩეოდა ნიჭითა და მომხიბლავი გარეგნობით, სწორი, გამართული მეტყველებით, სახის ბუნებრივი დეტალების მოზარდების უნარით. იგი თავისი სცენური გამიერების საშუალებით დაუოკებელი მებრძოლი ადამიანის თვისებებს ააშკარავებდა და ამით მოზარდ თაობა-

ში გმირობისა და თავგანწირვის სურვილს ბაღებ-
და.

1928 წლიდან გ. დარისპანაშვილი მოხარდ მა-
ყურებელთა ქართულ თეატრშია. იგი მონაწი-
ლეობს თეატრის პირველ სპექტაკლებში „ფრიც
ბაუერსა“ და „რობინ ჰუდში“. პრესა გ. დარის-
პანაშვილის გმირებს მოიხსენიებს, როგორც დიდი
ოსტატობითა და გემოვნებით ნათამაშე სახეებს.

ამ დღიდან მოყოლებული, გ. დარისპანაშვილი
თეატრის წამყვანი ძალა გახდა. თეატრის სცენა-
ზე გაატარა ორმოცი წელი და 100-მდე როლი
გაასახურა, რომელთაგან მნიშვნელოვანი იყო
ლადო კეცხოველი გ. ნახუციანიშვილის ამავე სა-
ხელწოდების პიეზიდან, დურმიშხანი ს. შთვარაძის
„სურამის ციხიდან“, ემელიანე პუგაჩოვი პუშკი-
ნის „ჰაიტიანის ქალიშვილიდან“, ლორენცი შე-
ქსპირის „რომეო და ჯულიეტადან“, ბიძინა ჩო-
ლოყაშვილი ა. წერეთლის „ბაშა-აჩუკიდან“, რო-
ბინ ჰუდი ზაიციის „რობინ ჰუდიდან“, შპრიცი
ნატალია საციის „ფრიც ბაუერიდან“. დიდი წარმა-
ტება ხედა მსახიობს ლადო კეცხოველის როლში.
წვეტი იმდენად დიდი იყო, რომ მსახიობს ავა-
ლციმოსმა ნ. კეცხოველმა მისთვის ნაწუქარ წი-
გნზე წაუწერა: „ლადოს როლის უბადლო შემს-
რულებელს“.

გ. დარისპანაშვილს 1943 წელს მიენიჭა რეს-
პუბლიკის დამსახურებული არტისტის, ხოლო
1955 წელს რესპუბლიკის სახალხო არტისტის
საპატიო წოდება.

გ. დარისპანაშვილი არ იფარგლებოდა მხო-
ლოდ სცენური ცხოვრებით. იგი დრამატურგიაშიც
მუშაობდა და მრავალმხრივ საზოგადოებრივ სა-
მუშაოს ასრულებდა. დღესაც დაუშოვავად
ახმარს შემოქმედი თავის ენერჯის მოხარდი თა-
ობის აღზრდის საპატიო საქმეს.

1942 წელს თეატრმა ჩინებულად დადგა უ. შე-
ქსპირის „რომეო და ჯულიეტა“, რომის როლი
ბრწყინვალედ შეასრულა ვახტანგ არეშიძემ.

სამართლიანად უნდა ითქვას, რომ ზემოთ აღ-
ნიშნული სპექტაკლით დაიწყო თეატრის ისტო-
რიაში მეორე დიდი პერიოდი. მეორე პერიოდი
დაიწყო მსახიობ ვახტანგ არეშიძისთვისაც. სწო-
რად რომეოს როლის თამაშის შემდეგ გახდა მსა-
ხიობი თეატრისათვის ის ძალა, რომელსაც თეა-
ტრის დირექტორი და რეჟისორი გაბედულად ანდო-
ბდნენ წამყვან როლებს. ვახტანგ არეშიძის ნიჭის
მრავალპლანაიანობა საშუალებას აძლევდა განსა-
ხიერებინა დრამატული, ლირიული, კომიკური
როლები.

არანაკლებ საინტერესოა მსახიობის მიერ შექმ-
ნილი სურგო ორჯონიძის სახე, ხოლო ვახტანგ
არეშიძის მიერ განსახიერებული კიკვიძე, თეატ-
რის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ძვირფას ფონ-
დში შევიდა.

ვახტანგ არეშიძემ მოღვაწეობა პერიფერიის
თეატრებში დაიწყო. მას ვხვდებით ჭიათურის, სო-

კარგი თეატრი უკველთვის მო-
ხალისეენ ისრაფოს. იგი როგორც
ჩვენ მოზრდილებს, ასევე მოზ-
არდებს უნერგავს თვისებებს, რომლენ-
ბითაც დაიღვლებული უნდა იყოს
უკვლი დაჰაიანი: სიეთეს, პატიოსნე-
ხას, იდეალებს სიწმინდეს. ქართული
მოზარდ მუერებელთა სპექტაკლები
ქართულ ენაზე მიმდინარეობდა. მიუხე-
დავად ამისა, დარბაზის რეჟისორი და
სპექტაკლების გულბოლად მიღება
ცხადფოფოდა — სიკორი არა იყო პო-
ლიგლტი, რომ თეატრი გუვარდეს.

„სოციალისტკია პრავდა“, 1978 წ.
16 სექტემბერი, № 213.

... სპექტაკლში არ არის გმირები და
ხალხი, რაც მათ შეუქმნიდა კოლორი-
ტულ, მაგამ სორიულ ფონს. არის
მხოლოდ ხალხი, შემდგარი მრავალი და
სხვადასხვანაირი დამიანებისაგან. თე-
ატრისათვის თანხადა ძვირფასია ბრძე-
ნი ბურიაკიძეზე და ახალგაზრდა უმაწ-
ვლებიც, რომლებიც ჩვენს თვალწინ
ევაკადმებანი: ბრმა გოგონა ხატია (ო.
ლოლაშვილი) და მისი ერთგული რაინ-
დი სოფია (ა. მახარობლიშვილი), კვიე-
ანი ქალი ქეთო (ნ. ჩავახიშვილი) დახვე-
წილი, შთაგონებული სახის ნაკეთობით
და მზიარული, კეთილი და დონორი
სოფლის შერკილი ბეფანი (მ. ბოცია-
ძე). ამ სპექტაკლში მნიშვნელოვანია
ადამინათა ერთიანობა. ამ სოფლის
მკვიდრნი, მიუხედავად აჰოწურრავი
ქართული ტემპარანტიტო გამწვეული
უწინმეტელი კონფლიქტებისა, ცხოვ-
რობენ ნათესავებით, მათ უკვლავრი
ცივან ერთმანეთის შესახებ და ერთმან-
ეთის შორის იყოფენ ომის მძიმე წლე-
ბით გამწვეულ მუხუბრბასა და სიხა-
რულის ოფიათ წუთებს.

„სოვეტკია კულტურა“, 1978 წ.
15 სექტემბერი, № 74

ქართული მოზარდ მუერებელთა
თეატრი ენდობა თავის მუერებელს,
იმედი აქვს, რომ იგი სპექტაკლს აღიქ-
ვას არა მხოლოდ როგორც ჩვეულებ-
რივ გასართობს, არამედ ისეთ გასართ-
ობს, რომელიც გონებრავ და სული-
ერ დაძაბვას მოიხიფეს. თეატრის საუ-
კეთესო დაღვბებში ცხადად მუღავწე-
ბა რეისორული ჯროვნების თანაწე-
დროვე დაუდა და მსახიობთა დიდი შესა-
ძლებლობანი (თანაც ახალგაზრდა მსა-
ხიობების, რითაც, სამწუხაროდ, უკვ-
ლა მოზარდ მუერებელთა თეატრი
თავს ვერ მოიწონებს). ასეთი სპექტაკ-
ლების რიცხვს ეუთუნის დ. კლდიაშ-
ვილის „ქამუშაის გაჭირება“, ბ. ბრეხ-
ტის „სომონა მარამის სიჭრები“ და
სხვა.

„პრავდა“, 1978 წ. 2 ოქტომბერი № 275



სენა სექტალოდან „სიონა შაჰარის სიზმრები“

ხუმის, თელავის სახელმწიფო თეატრებში. აღნიშნულ თეატრებში გატარებული წლები მსახიობისათვის იყო საკუთარი შესაძლებლობების მოსინჯვისა და სცენური წრთობის წლები. სწორედ ამ წლებმა განსაზღვრა მსახიობის შემდგომი მუშაობის სტილი და მანერა.

1936 წლიდან მსახიობი თბილისში ბრუნდება და მუშაობას იწყებს მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში. ამ დროისათვის აღნიშნული თეატრი ზრდადასრულებულ ორგანიზმს წარმოადგენდა და ვახტანგ არუშიძემაც ოსტატურად მოახერხა თეატრთან შესისხლხორცება. როდესაც მსახიობს ეკითხებიან, თუ რამ განსაზღვრა ამ თეატრში მისი მოხვლა, იგი აცხადებს: „მე მიყვარს ამ თეატრის გულწრფელი მაყურებელი. მისი ტაში, მისი გულის ძახილი მისი სულის ნაწილია. დარა არის იმაზე დიდი საქმე, ყურს უგდებდე ნორჩების გულის ძახილს“.

ალ. თაყაიშვილთან შეხვედრამ მსახიობი გაამდიდრა მანამდე ჯერ კიდევ მსახიობისათვის უცნობი სცენური საიდუმლოებებით. სწორედ ალ. თაყაიშვილისაგან ისწავლა მსახიობმა თუ როგორ უნდა ესაუბრებოდას მოზარდებს სცენიდან. მისი პირველი როლი ამ დებულების ნათელი დასაბუთება იყო. გივის როლში პიესიდან „შემობრუნებულ“ და იწყო მსახიობმა პირველი ურთიერთობა მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მაყურებელთან.

ვახტანგ არუშიძეს ყოველთვის ახასიათებდა მაღალი პროფესიონალიზმი და პასუხისმგებლობის გრძნობა. მდიდარი და მრავალფეროვანი მსახიობის რეპერტუარი. განუმეორებელ სახეებად დარჩა მის მიერ ნათამაშები კომედიე გ. ნახუცრიშვილის პიესიდან „კომბლე“, მეფე ს. მთვარაძის პიესიდან „სურამის ციხე“, კიკვიძე დარასელის პიესიდან „კიკვიძე“, რომოე შექსპირის პიესიდან „რომეო და ჯულიეტა“, სკაპენი მოლიერის „სკაპენის ოინებიდან“ და მრავალი სხვ.

მსახიობი სამართლიანად და დამსახურებულად ატარებს რესპუბლიკის სახალხო არტისტის საპატიო სახელს.

უაღრესად დიდი და საპატიოა ის საქმე, რომელიც დრამატურგებმა გასწიეს თეატრის ჩამოყალიბებისა და დეაგაკციების საქმეში. თეატრისა და გიორგი ნახუცრიშვილის, თეატრისა და სიმონ მთვარაძის სახელები ერთმანეთის პარალელურად მიემართებიან და უსამართლობა იქნება, რომ მათი დეაწლი და დამსახურება სათანადოდ არ მოვიხსენიოთ. მათი პიესები ათეული წლების მანძილზე ამწვენებდნენ თეატრის სარეპერტუარო აფიშებს. და თუ ეს ნაწარმოებები ყოველთვის ვერ იდგა სათანადო დონეზე, მათ იმდენი გააკეთეს, რომ სწორედ ეს დრამატურგები გახდნენ მიმართულებისა და ჩვენს დღევანდელი საბავშვო დრამატურგიისათვის ბიძგის მიმცემნი.

იმდროინდელი მაყურებლისათვის საყვარელ სპე-

სენა სექტალოდან „მერი პოპინსი“



ქტაკლებად იყო მიჩნეული სიმონ მთვარაძის პიესების მიხედვით შექმნილი სპექტაკლები „ჩვენც, ჩვენც“, „აურიე რგოლი“, „შირაქის გული“ და სხვა. „აურიე რგოლი“ იმდენად პოპულარული გამხდარა, რომ მას ხშირად თამაშობდნენ სკოლის თვითთქმელ დრამატულ კოლექტივებში. ს. მთვარაძის მიერ ინსცენირებული „სურამის ციხე“ თეატრის საეტაპო სპექტაკლი გახდა.

მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის ყველაზე ამაგდარი დრამატურგია გიორგი ნახუცრიშვილი, რომელმაც მოზარდებისათვის რეჟისორ ბ. გამრეკელთან ერთად ქართული ფოლკლორის მასალაზე დაწერა პირველი პიესა „ნაცარქეჩია“, შემდეგ კი თეატრის რეპერტუარი გამამდიდრა რეჟისორის თემაზე შექმნილი მრავალი საინტერესო ნაწარმოებით („ლადი კეცხველი“, „ცეცხლის ხაზზე“, „სიტყბუკი ბელადისა“). დიდი ადგილი ეკავა თეატრის რეპერტურაში თანამედროვეობის თემაზე დაწერილ პიესებს, ზღაპრებს, თარგმანებს და ინსცენირებებს, რომელთა მსატერულ ღირსებებს თანდათანობით ზრდიდა და აღრმავებდა დრამატურგია.

გიორგი ნახუცრიშვილის მოთხრობები „მამამ გამომგზავნა“ და „სილვა ვასილიევა“ ჩვენს ახალგაზრდობის საყვარელი ნაწარმოებებია, მაგრამ მწერლის შემოქმედებაში ძირითადი ადგილი მაინც საბავშვო დრამატურგიას მიეკუთვნება. მწერალი საბავშვო დრამატურგიაში მოიყვანა მოზარდი თაობის დიდმა სიყვარულმა და ამ თაობის ესთეტიკური აღზრდისათვის ზრუნვის აუცილებლობის შევნიშება.

გიორგი ნახუცრიშვილი ერთ-ერთი პირველი დრამატურგი იყო, რომელიც გვერდით ამოუდგო მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრს და მისი რეპერტუარი საინტერესო პიესებით დაამშვენა. და არა მარტო ბავშვების თეატრი, არ დარჩენილ რესპუბლიკაში არც ერთი თეატრი, რომელსაც ფართოდ არ გაეუღოს კარი მისი დრამატურგიისათვის. მისი პიესები გასცდა რესპუბლიკისა და კავშირის ფარგლებს და უცხოეთის თეატრების სცენებზეც ყოიზა სიცოცხლეს.

გიორგი ნახუცრიშვილი დანიტერესდა თანამედროვე ბავშვის სულიერი სამყაროს ჩვენებით და თეატრს ამ თემაზე საუკეთესო პიესა „აჩაკუნე“ შესთავაზა. ეს პიესა ბევრჯერ დაიდგა მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის სცენაზე ყოველთვის დიდი წარმატებით სარგებლობდა.

არც ინსცენირებას მორიდებია მწერალი. მის მიერ ინსცენირებული ი. ჭავჭავაძის „გლახის ნამობი“, ა. ყაზბეგის „ციციას“, კუშკინის „კაპიტანის ქალიშვილი“, ვ. ჰიუგოს „კაკი, რომელიც იყინის“ — ასევე დიდი წარმატებით სარგებლობდა მოზარდთა შორის.

გ. ნახუცრიშვილი დღესაც დიდი შემართებითა და გატაკებით აგრძელებს საბავშვო დრამატურგიაში მუშაობას.

ქართულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სპექტაკლებში თითქმის არ გვხვდება ლიტერატურული და ცხოვრებისეული მასალის ადატაცია. მოზარდ მაყურებელს ესაუბრებინა როგორც ბავშვს, მას მიდენსავე პატვის სცემენ, რამდენაც საკუთარ ხელოვნებას და საკუთარ საქმეს.

„სოციალისტური კულტურა“, 1978 წ., 15 სექტემბერი, №74.

პირველი, რასაც ცოცხლად გამოგზავნა მოსკოველი მაყურებელი, დაკავშირებულია სპექტაკლების ეროვნული კოლორიტის, და არა იმდენად კოლორიტის, რამდენადაც ეროვნული ხასიათის წვდომისთან, თავისებურ მხატვრულ ხელწერასთან, ერის ისტორიასთან. სწორედ ესაა გაცხადებული სპექტაკლი „ქაშუშაძის გვირგვამი“, რომელიც დადგა ნიკოლოზ რტიციორმა შ. გაწერელმა, მხატვრულად გააფორმეს ბ. შავევაძემ და შ. იმერლიშვილმა. სპექტაკლს საფუძვლად დაედო დ. კლდიაშვილის ახვე სახელწოდების მოთხრობა. ჩვენ აქ არ შევძლებით ნაწარმოების დაწერისათვის ანალიზს, ურადლებას გავაზიარებთ მხოლოდ იმაზე, რომ იგი ვაკვირებს პოეტური რეალიზმის სიღრმით, რაც შეტყვევებს ქართულ ეროვნულ სცენის განვითარებას ხასიათზე. მოთხრობა რეალისტური ციამდელი ქართული სოფლის დუბჟირი ცხოვრებითაა გამსჭვალული და ეს ცხოვრება ხორცშესხულია ისეთი სცენური შინაარსით, რომ მაყურებელი ცოცხლად ერთიანობაში აღიქვამს მრავალმხრივად გამოხატულ საზოგადოებრივ (სინათლეს, ფერს, პლასტიკას, სუნსიას, რეალურ და სიმოლური ნიშნების სისტემას) და ცხოვრების უტყუარ დრამას, რომლის გახსნა ხდება ერთმანეთთან შერწყმული ინტელექტუალური ირინიისა და ნამდვილი ტივილის მემუფობით...

„სოციალისტური კულტურა“, 1978 წ., 11 ოქტომბერი.

ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სპექტაკლებმა დავგანახეს თანამედროვე ქართული კულტურის თავისებურებანი, რასაც მოსკოველი მაყურებელი იცნობდა რუსთაველის სახელობის თეატრის სპექტაკლებით და კინორეჟისორების იოსელიანისა და აბულაძის ფილმებით. რტიციორ შ. გაწერელმა სპექტაკლებს ახასიათებს დახვეწილი, ხშირად სულში ჩაშლილი ფსიქოლოგია და თავისუფალი, თავმჯობუნებული ესთეტიკა, რაც გამსჭვალულია სულიერი ენერგიით და რაც



სცენა სპექტაკლიდან „განთიადი კი აქ წყნარი იცის“



სცენა სპექტაკლიდან „მე ვხედავ მზეს“

„შიშველი მეფე“. მეფე — რ. თეატრ-თილიძე



ვინ იყო მიზეზი იმ წარმატებებისა, რამაც დღევანდლამდე სახელოვნად მოიყვანა თეატრი? — რა თქმა უნდა, მთელი შემოქმედებითი კოლექტივი, მაგრამ თეატრის ცხოვრებაში მკვეთრად ისახება რეჟისორი, როგორც ერთ-ერთი წამყვანი კომპონენტი სპექტაკლის გამარჯვებისა.

წლების მანძილზე ალ. თაყაიშვილს გვერდით ედგა და მასთან ნაყოფიერ შემოქმედებით მოღვაწეობას ეწეოდა რეჟისორი, დრამატურგი და მსახიობი, აწ განსვენებული ბორის გამრეკელი. იგი იყო პირველი ქართული პიესის დამდგმელი ამ თეატრის სცენაზე და თანაავტორი პირველი პიესისა „ნაცარქეჩია“.

მრავალფეროვანი და ვრცელია რეჟისორთა სია, რომლებიც წლების განმავლობაში მუშაობდნენ მოზარდ მასურებელთა ქართულ თეატრში. მათ საკმაოდ მნიშვნელოვანი კვალი დატოვეს თეატრის ისტორიაში. სხვადასხვა დროს მუშაობდნენ გ. შურული და ა. ჩხარტიშვილი, ა. მიქელაძე და შ. კილოსანიძე, ლ. იოსელიანი და ნ. გოძიაშვილი, გ. სულიაშვილი და გ. სარჩიელიძე, ი. კაკულია და გ. ლალიძე, თ. ალექსიშვილი და თ. წყნოძე, ი. ნინუა, ს. ჭელიძე, კ. სურმავა და რ. ჭარხალაშვილი, ა. გამასხურდია, თ. მალალაშვილი, თ. ჩხეიძე და შ. გაწურელია. მათ მიერ დადგმული სპექტაკლები წარმართავდნენ თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას, ამშვენებდნენ რეპერტუარს.

მოზარდ მასურებელთა ქართულ თეატრში 50 წლის მანძილზე დადგმულია 237 სპექტაკლი.

თეატრის პირველი მხატვრები იყვნენ: მ. გოციონიძე, პ. ოცხელი, ე. ახვლედიანი, ხოლო მოგვიანებით ნ. ყაზბეგი, ს. გირსალიძე, ბ. ვულჩინსკი, დ. თავაძე, თ. აბაკელია, თ. სუმბათაშვილი, ნ. კილოსანიძე, ს. გაბაშვილი, ი. ასკურავა, დ. თაყაიშვილი, შ. შორჭოლაძე, ი. ხუროშვილი, ი. შტენბერგი, ფ. ლაპიაშვილი, რ. თარხან-მოურავი, ა. სლოვინსკი, პ. ჭონაძე, ი. ჩიკვაძე, თ. ლითანიშვილი, გ. ყიფიანი, ი. ინაშვილი, მ. მალა-

ზონია, ჯ. მირზაშვილი, ა. რამიშვილი, კ. ივან-
ტოვი, თ. გეწაძე, გ. კასრაძე, რ. კვიციანი, გ. მურ-
ვანიძე, ლ. მესხულა, გ. მესხიშვილი, გ. ფაჩუა-
შვილი, მ. შველიძე, ლ. მანიძე, თ. ნინუა, მ. და-
თუნაშვილი. კომპოზიტორები: ვ. შავერზაშვილი,
რ. გოგინაშვილი, ვ. კურტიდი, ა. მაჭავარიანი,
თ. ბარამიშვილი, ა. კერესელიძე, რ. ლალიძე,
კ. მეღვინეთ-უხუცესი, ა. ჩიმაკაძე, ა. ანდრიაშ-
ვილი, ა. შავერზაშვილი, თ. თაქაქიშვილი,
ტ. ბაქრაძე, პ. ნალბანდიშვილი, გ. ციციშვილი,
შ. ჯოჯუა, გ. ცაბაძე, ი. ბობოხიძე, ი. გეგეაძე,
ნ. ნასიძე, გ. ყანჩელი, მ. მირიანაშვილი, შ. მილო-
რავა, მ. დავითაშვილი, ნ. გიგაური, ნ. ვაწაძე,
ნ. გაბუნია, ვ. აზარაშვილი, დ. ტურიაშვილი,
თ. ბაკურაძე, ი. კეჭყაყაძე, ა. რაკვიანიშვილი, რ. კა-
ჟილოტი.

დიდი ხანია თეატრის მტკიცე შემოქმედებითი
უროთიერთობა აქვს მხატვრებთან ი. გვეგშიძესთან
და მ. ჭავჭავაძესთან, ქორეოგრაფ ი. ზარეცკის-
თან და ბოლო წლებში განხორციელებული სპექტაკ-
ლების წარმატება მათი ნიჭითა და ინდივიდუა-
ლური თავისებურებებითაც არის განპირობებუ-
ლი.

თეატრში სხვადასხვა დროს მუშაობდნენ ლ. ძიგ-
რაშვილი, ე. სიხარულიძე, გ. სიხარულიძე, რ. ბა-
რამიძე, ც. ქიტიაშვილი, ი. ჟღენტე, დ. ძნელაძე,
ე. ჩაჩავა, ლ. ფერაძე, დ. ხულორდია, შ. ლორ-
თქიფანიძე, ლ. კოშკაძე, რ. ხუციშვილი და სხვ.
ამჟამად თეატრში ძველი თაობის მსახიობების
გვერდით საშუალო და ახალგაზრდა თაობის ბე-
ური მსახიობი მუშაობს: ნ. ცერცვაძე, თ. ბაღათუ-
რია, ვ. მექვაბიშვილი, ვ. მამუშვილი, თ. ფარცხა-
ლაძე, ვ. ივანიძე, ვ. გოზალიშვილი, ჯ. ჯანდიერი,
ლ. ჯაყელი, ბ. ხაჯავა, ნ. მაჭავარიანი, ნ. ჯავა-
ხიშვილი, შ. ქრისტესაშვილი. ტ. გითრაძე, ჯ.
ფილფანი, მ. გოგინაშვილი, მ. აბაშიძე, ი. მო-
ლოდინაშვილი, გ. მახათაძე, გ. ძნელაძე, ა. მახა-
როლოშვილი, ნ. პაატაშვილი, თ. გაბელია, ლ.
ფეფვაძე, მ. ბოცვაძე, მ. შარიქაძე, ლ. ლაზაშვი-
ლი, ა. ნუცუბიძე, ნ. ჩხაკიშვილი, ლ. ანათაძე,
ნ. კოპალეიშვილი, ნ. კერესელიძე, თ. ზარიშვი-
ლი, თ. ესიაშვილი, ა. შარმანაშვილი, ქ. შერვაში-
ძე, ნ. ბერაძე, ნ. გაგნიძე, გ. ცხვარიანაშვილი, ქ.
ლოლაშვილი, თ. შამათავა, ნ. ლორია, მ. ვაშა-
კიძე, დ. ჟღენტე, მ. მაჩაიძე, მ. აბაშიძე, ი. მახა-
რაძე.

თეატრის ახლანდელ წარმატებაში საკმაო
წვლილი მიუძღვის რეჟისორ თ. მალალაშვილს.
იგი ათი წელი ხელმძღვანელობდა თეატრს. მისი

ხშირად, პარადოქსალურ ასპექტებში
იხსენება. რეჟისორი გამაზივლებული
გრანდოზით აღიქვამს ცხოვრებისეულ
დრამატუზმს და ადამიანში ადამიანურ-
ის დამაბლებლის უყუღა ფორმას. ამავე
დროს, უყუღება რა დამაბლებული ადა-
მანის სულს, იგი არ ჩქარობს ვაწი-
როს ასეთი ადამიანი, პირქით, ცდი-
ლობს იპოვოს მასში ან ადამიანური
ღირსების ალდგენის უნარი ანდა იმედი
ამისა. შ. გაწურელია მყარად დგას ქარ-
თულ მიწაზე და რაცა ქმნის, იმთავით-
ვე ითვალისწინებს ქართული ხალხის
წინაშე მდგარ პრობლემებსა და მტვი-
ნეულ საკითხებს, მაგრამ მის ხელო-
ვნებას არ ახასიათებს ეროვნული სიჭრ-
ტე და დოკუმენტობა. სწორედ ამი-
ტომ მიმართავს იგი ხშირად ქართულ
დრამატურგებსა და ქართულ ლიტერა-
ტურას. მოსკოვშია მყოფებულმა
ორსულად შეფასა სპექტაკლები „ქა-
მუშაძის გაქირვება“ და „მე ვხვდავ
შეშეს“. ამავე დროს, ის პრობლემებიც
მიაჩვენა მოსკოველ მყურებელს, რა-
მდებრივ დამოუკიდებლობაშია მისი.
„სიმონა მამარის სიზმრები“.

„მოსკოვსკი კომპოზიტორი“, 1978 წ.
24 სექტემბერი, № 220.

ქართული ლიტერატურის კლასიკო-
ლის დ. კლდიაშვილის ინსცენირებულ
მოთხრობას მიხედვით შექმნილი სექ-
ტაკლი „ქამუშაძის გაქირვება“ ერისა
და იმავ დროს ქართული მოზარდ მა-
ყურებელთა თეატრის უყუღებ რეჟი-
სორული და უყუღებ აქტიორული სე-
ქტაკლია. სექტაკლია აზრსა და კოლო-
რიტს ანიჭებს ეროვნული ტრადიცი-
ებისადმი ერთგულება და საერთო კულ-
ტურული და სცენური დონე. როდესაც
მოხეტიალე დატაკები მეფურად მოაპო-
კებენ და ერთ-ერთი მათგანის მხარე
აქტიორული ოსტატობითაა გადამდ-
ებული წითელი მოსახსამი, ეს გადამდ-
ებება, თეატრალურ სიყუღებე კი არ
გვეჩვენება, არამედ ბუნებრივ არტი-
სტუზმს, რასაც ფესვები საუწყუნებში
სიღრმეში აქვს გადამდული.

„ნედლია“, 1978 წ. № 39.

სექტაკლი „ქამუშაძის გაქირვება“
გვაოცებს კონტრასტებით, რაც ვაწო-
ხატება სცენოგრაფიის საშუალებებს
არაჩვეულებრივი სიმწიფით და აქვს
გმირთა ხასიათების უაღრესად კოლორი-
ტული, ზოგჯერ გროტესკული აუციან-
ლი გადამდებულობა. თითოეული სცენა
იმდენად გამომავალია უწყრომანესი
იტეკლებით, იმდენად მდიდარია მსახი-
ობთა პლასტიკით, რომ ფერწერულ
ტილოებს გვაოცნებს. საერთოდ, სექ-
ტაკლი არაფრის დანაწევრების და



ხელმძღვანელობის დროს დაიდგა სპექტაკლები, რომლებშიც იგრძნობოდა პროფესიული კულტურა და საინტერესო რეჟისორული ძიებები: „სადა ხარ, სოფიკო“, ქ. ქუჩუკაშვილის „კონცია“, მთლიური „სკაპენის თიხები“, შილერის „ორელი ანელი ქალწული“, პ. ტრავერსის „ჭერი პოპინსი“.

1972 წელს თ. მაღალაშვილის მიერ დადგმული სპექტაკლი „სადა ხარ, სოფიკო“ რამდენიმეჯერ გადაიკა ტელევიზიით, მოეწყო დისკუბები და საჯარო განხილვები.

ამჟამად თეატრის მთავარი რეჟისორია შალვა გაწერელია. შალვა გაწერელია თეატრში 1958 წელს მოვიდა. მან ამ თეატრში გახაზორციელა ალ. თაბორიძის პიესა „დაკარგული დრო“. 1962 წლიდან იგი თეატრის დამდგმელი რეჟისორია, 1975 წლიდან — მთავარი რეჟისორი.

რეჟისორული მუშაობის გარდა, შალვა გაწერელია ეწევა პედაგოგიურ მუშაობას თეატრალურ ინსტიტუტში. მისი ხელმძღვანელობით მოძადადანი ორი ჯგუფი საბავშვო თეატრისათვის. პირველმა ჯგუფმა სადილომხო სპექტაკლად მოზარდის სცენაზე განახორციელა „ახა ფრანკის დღიური“ და თეატრს შემოჰმატა 1972 წელს, ხოლო მორეა ჯგუფი მოგვიანებით. ისინი მაყურებლის წინაშე წარსდგნენ სპექტაკლით „ქაშუშაძის გაჭირვება“. ორივე სპექტაკლის რეჟისორია შალვა გაწერელია.

ეს ორი ჯგუფი აქტიურად ჩაება შემოქმედებით ცხოვრებაში და იმ ძალად ექცა, რომელსაც ამჟამად დამყარებულია მიმდინარე რეპერტუარი.

შალვა გაწერელია დიდი მონაღმებითა და სკჰმის სიყვარულით ხელმძღვანელობს თეატრს. იგი თავის სპექტაკლებში ყოველთვის ცდილობს გულახდილი იყოს მაყურებელთან და არაფერი გააუბრადლოს. მისი საბავშვო თეატრი სკოლისაგან გამსხვავებულ საკითხებს აყენებს, მიუხედავად იმისა, რომ სკოლასაც და თეატრსაც ერთიდაიგივე ფუნქცია აკისრია.

თეატრს ბოლო ათწლეულში დიდი წარმატება მოუპოვა სპექტაკლებმა ა. ჩხაიძის „როცა მთავრდება ზაფხობა“, ქ. ქუჩუკაშვილის „კონციაში“, რ. მამულაშვილის „ძია ელიოზმა“, ვ. აქსიონოვის „კოლეგებმა“, დ. კლიაშვილის „დარისპანის გასაჭირმა“, „უბედურებამ“, „ქაშუშაძის გაჭირვებამ“, თ. მაღალაშვილის „სადა ხარ, სოფიკომ“, ა. ხმელიკის „ჯართმა“, ვ. დარასელის „დივიზია №16-მა“, ჰაკეტრის და გულდრის „ანა ფრანკის დღიურმა“, ვ.გა-ფშაველას „მოკვეთილმა“, ტრავერსის „მერი პოპინსმა“, ბრეტის „სიმონა მამარის სიზმარმა“, ნ. დუმბაძისა და გ. ლორთქიფანიძის „მე ვხედავ მზეს“ და სხვ.

ცალ-ცალკე განხილვის სურვილი არ გვახდება. აღსანიშნავია რეჟისორის ძიებებში და მსახიობ ჩაუესის ოსტატური თამაში... სპექტაკლი მთლიანად და დამყარებულია. მასში არ არის მოხაწუნე მორალი: სცენაზე წარმოდგენილია ცხოვრება, სადაც ბედნიერება და მწუხარება, სიყვდილი და დაბადები ერთმანეთის თანაწრობა. სპექტაკლი პარამონული იმითა, რომ უშაღდეს წნობრივ ფასეულობებს მაყურებელს ქუშმარტი სახით აწვდის, მთ არც ქვეის დამრგებლობას ანიჭებს და არც აუბრალოებს. ცნებები „სიყვარული“, „თანხმობა“, „ეთიკონომობილება“, „ერთმანეთისაღმი პატივისცემა“ ზოგჯერ გულისმამაუებლად გულუბრყვილოა, ზოგჯერ კი ამაღლებლად მარტვი, მაგრამ სპექტაკლის გმირებისათვის ყოველთვის ბუნებრივია.

„გონიოკ“, 1978 წ. ოქტომბერი, № 41.

მაყურებლისაღმი პატივისცემა გამოხატულია აგრეთვე პროფესიული დონითაც, სულერთია, რასაც არ უნდა ეხებოდეს ეს — გაწერელის ანალიტიკური რეჟისურას თუ პ. ტრავერსის მხიარულ მოუწილს „მერი პოპინსს“, რომელსაც დადა ნ. პატისკაძე მა, პირუთვნელად რომ ვიქვით, პირდაპირ აქაღლებს დარბაზს.

„სოვეტსკაია კულტურა“, 1978, 15 სექტემბერი, № 74.

ეს არის თავბრულმხვევი სპექტაკლი მსუბუქი რიტითა და ი. ზარციის მიერ დადგმული მოუქადობელი ცეკვებით, სადაც ყველა ასაკის მსახიობები უღარესად პლასტიკური, მუსიკალური არიან და დარბაზს მხიარული ენერგიით მსჰვალავენ.

„სოვეტსკაია კულტურა“, 1978 წ. 15 დეკემბერი, № 74.

ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრი, რომელიც ანგაროს უწყის მთაუფლიტორიის მოთხოვნებებს და შესაძლებლობებს, ინარჩუნებს ხელნევის საერთო მნიშვნელობას. ჩვენს მიერ ნაწახი სპექტაკლები არა მარტო დრმა და მნიშვნელოვანია, არამედ გზა, რომელსაც თეატრი ადგას შ. გაწერელიას ხელმძღვანელობით, გააზრებული და შემოქმედებითი ტანჯვითა გაკავალული. და ეს გზა ჩვენ სწორი და პრესჰექტიული გვეჩვენება.

„მოსკოვსკი კომსომოლეც“, 1978 წ. № 220.



დავით კლდიაშვილის

საქყაროში

გუბაზ მებრელიძე

დავით კლდიაშვილის შემოქმედების საფუძველია ადამიანის სახის განვითარებულად წარმოდგენა, მისი ემოციების, აზრებისა და განცდების პლასტიკური გახსნა. დ. კლდიაშვილმა შენიშნა საზოგადოებაში მიმდინარე პროცესები, იგრძნო ახალი ეპოქის მაკისცემა და ასახა ფსიქოლოგია ადამიანებისა, რომლებიც ცდილობენ ჩაებღაუჭონ ცხოვრების ყველაფერს წესს და ასე გაიტანონ ლელო. ეს საკითხები მწერალმა კონკრეტულ-ცხოვრებისეული მაკისციების ჩიხვდებით განაზოგადა და საერთო პრობლემებად აქცია.

რაც უფრო მეტი დრო გადის, მით უფრო იზრდება ინტერესი დავით კლდიაშვილის კლასიკური მემკვიდრეობისადმი. მისმა შემოქმედებამ თავიდანვე მიიქცია სცენის მსცვეურთა ყურადღება და ეს ყურადღება ტრადიციად იქცა.

დავით კლდიაშვილი აშუქებს თანამედროვე ცხოვრების სოციალურ შინაარსს და მას განვითარებულ მნიშვნელობას ანიჭებს. სწორედ ეს გახდა საშუალება ადამიანური ხასიათებისა და მათი სულიერი სამყაროს წარმოჩენისა. აი, ასეთი თვისებების გამო პიესები „დარისპანის გასაჭირი“ და „უბედურება“ მოხარდ მასურებებთა ქართულ სცენაზე მეორედ დაიგა, რადგან თეატრს მიაჩნია, რომ დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებში ისეთი მასალაა, რაზეც აუცილებლად უნდა აღიზარდოს მოხარდი თობა. რეჟისორმა თემურ ჩხეიძემ ეს სპექტაკლი ათი წლის წინათ განახორციელა ამავე თეატრში, ხოლო დღეს მან სხვა კუთხით შეხედა პიესებს და განახლებულად აღადგინა ისინი. „დარისპანის გასაჭირში“ შეიცვალა ცალკეული სცენები (მაგალითად, პოლოვში სპექტაკლის მონაწილეონი გარკვეულ ფოტოგრაფიულ პოზაში სხედან, რაც ადრე არ იყო), მაგრამ სპექტაკლის არქიტექტონიკა იგივე დარჩა. სასცენო განათებით ყურადღება გამაზვილდა ვიზუალურ მხარეზე. ხაზი გაესვა გმირების შინაგან ბუნებას, როცა ისინი დრამატურგიულად ჩრდილში იმყოფებიან.

დგორაკია უწინდელთან შედარებით უფრო სადა გახდა, იმატა მუსიკალურმა დატვირთვამ და იგი სპექტაკლში შევიდა სასცენო ქმედების დროს წარმომოხილ პაუზებში.

თემურ ჩხეიძე იმ რეჟისორთა კატეგორიას განეკუთვნება, რომელთა შემოქმედების ცენტრში დგას ადამიანი თავისი ბედითა და ურთიერთობებით. თ. ჩხეიძე პიესაში იძებს ცხოვრებისეულ პერიპეტეკებს, განცდებისა და გრძნობების გამო-

ხატვის საშუალებებს. რეჟისორი ცდილობს ასახოს და შეძლებისდაგვარად ახსნას ადამიანის ქცევების მიზეზები.

თ. ჩხეიძის სპექტაკლები გამოხატავენ ადამიანთა ბრძოლას დაბოლოებათა წინააღმდეგ — პირადი ან საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მქონე მოვლენებთან ამა თუ იმ მიზნის ძიანაწვევად.

ამ თვალსაზრისით დ. კლდიაშვილის შემოქმედებით და თ. ჩხეიძის რეჟისორული მრწამსი ერთმანეთს ემთხვევა. ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ რეჟისორი დაუბრუნდა მწერლის ცხოვრებისეული პოზიციების გარკვევას.

„დარისპანის გასაჭირი“ თითქმის ერთი ამოსუნთქვითა დადგმული. მოქმედება თავიდანვე ტემპში იწყება, რაც სპექტაკლს ბოლომდე რიტმულად გასდევს. წინა პლანზე წამოწვეულია დარისპანის (მსახიობი ხ. ცერცვაძე) სახე. მისი პიროველი გამოჩენა ხალისიანი და, ამავე დროს, თავშეკავებულია. თითქმის მას არავითარი ცხოვრებისეული პრობლემა არ აუჩუბებს. იგი შეტად სათნო და უწყიხარი ადამიანი ჩახს. მაგრამ, თანდათან, მოქმედების მსვლელობის დროს, მელანდედა მისი არსება. გმირის ხასიათი იცვლება იმ სცენაში, როცა დარისპანი შეიტკობს ხასიძის მოსვლას. აქ ნამდვილი ბრძოლა იმართება მასა და პელაგაის შორის, ორივეს ერთი მიზანი ამოძრავებს — ქალიშვილების გათხოვება. დარისპანი ცდილობს თავისი ქალიშვილი შეაძლიოს ხასიძის და ამ მომენტში ცხოველს ემსგავსება. იგი შზადა ყველა და ყველაფერი გაანადგურეს, რაც ხელს შეუშლის. რადიკალურად იცვლება თავიდანვე მოცემული ხასიათი. მასურებელი გრძნობს, რომ ჩვეულებრივ სიტუაციაში დარისპანი არ მოიქცეოდა ასე — ცხოვრებად გახადა იგი უმოპოველი, რადგან მას არავინ ანგარიში არ გაუწია.

დარისპანის ეს „არაბუნებრივი“ მდგომარეობა კვლავ რადიკალურად იცვლება, როცა ვიციებს საქმის ნამდვილ ვითარებას. იგი წელში ტყდება და აღარც ემშვიდობება ონისიმეს (მსახიობი გ. რევაზიშვილი), გაქცევებული დაპყრებს იატაკს და ღრმად ჩაფიქრდება. დარისპანის თავაზიანობა იცვლება უფრადლებობით, რაც დარისპანის ქცევისათვის დამახასიათებელი არაა. ნ. ცერცვაძე წელში მოხრილი რჩება. ნაღველის სახით და შემრიგებლური ტონით ემშვიდობება მართასა და პელაგაის, რომლებთანაც სამკვდრო-სასიცო-

ცხოვრობდა ჰქონდა გამართული. ბოლოს დარისპანი შლის ქოლგას. ამ დროს სცენაზე შუქი ქრება, მხოლოდ დარისპანი და კაროენა არიან განათებული, რაც გრძელი, მომქანცველი და გრძელ მარცხენებელია, რომელსაც დასასრული არ უჩანს. ქოლგის გამოდა დარისპანისათვის მომავალი იმედების გამოსის მიზნითმხატვლისა.

იქნას დარისპანივით აქტიური კაროენა. მართალია, ტექსტობრივი მასალა მცირეა, მაგრამ კაროენა სიჩუმითაც კი პროტესტს უხადებს დარისპანსაც და არსებულ საზოგადოებასაც. იგი ცდილობს გაერკვეს, ასე არ არია და გადასახვა ფერა ადამიანების. ნათლად ხვდავს როგორ იცვლება მამამისის რბილი ხასიათიც, მას უჩივდება და არ უნდა ასეთ ატმოსფეროში ცხოვრება, მაგრამ იძულებულია გაჩუმდეს, რადგან სხვა გამოსავალი ვერ პოულობს. მსახიობი ნ. ბერიძის თამაშში კი ეს მომენტები არ შეიმჩნევა. იგი როგორც გაჩნდის სცენაზე, ისევე ტრება. როლი არ განიცდის განვითარებას, — სრულიად სწორსაზოგადოებას. ნ. ბერიძის გმირს შეუქმებული სახე აქვს, იგი მორცხვი და თავდაბალია, მსახიობი თავის მოქმედებას სცენაზე უნდა ამართლებდეს გამომსახველობითი საშუალებებით, შინაგანი და გარეგანი მოქმედებით, რაც ნ. ბერიძის გმირში არ შეიმჩნევა.

საექტაკლოში გამოჩნეულად შემოდის ნატალია (მსახიობი გ. მახათაძე). მისი პირველი მოძრაობა გამოჩნისთანავე კაბის სწორებაა. აქედან უკვე ჩანს ნატალიას ხასიათი. მას ტექსტობრივი მასალა კაროენასთან ცოტა აქვს, მაგრამ გ. მახათაძე მოქმედებს. მისი დამოკიდებულება კაროენასადმი უშუალოა, იგი უფემოქმედით ასრულებს მართასა და დედამისის დარიგებებს, მაგრამ ნატალიაში იგრძნობა უტუნებობა, მას არა აქვს ის სიმძიარულე და სილაღე, რაც გასათხოვარ ქალიშვილს უნდა ჰქონდეს. სევდა დაუფლებია მის სულიერ სამყაროს. აღსანიშნავია ნატალიასა და კაროენას შებენდის სცენა მართას ოჯახში. ისინი ერთმანეთს თანაგრძობით ეცილებიან, რადგან ხედავენ, რომ ორივენი ერთ დღეში არიან. როცა კაროენას ხელიდან უვარდება ჭიქა, ნატალიას მომხდამი თი ფაქტი კი არ უხარია, არამედ აწუხებს. რეჟისორმა თ. ჩხეიძემ საინტერესოდ ათავსოვნიტა ნატალიასა და ოსიკოს ცეკვის სცენაც. ეს ცეკვა ნათლად ავლენს ამ ორი ადამიანის ინტერესებს. ორთავენი ცალ-ცალკე ცეკვავენ. ერთმანეთს არც კი უყურებენ, და ეს მათი ხასიათიდან გამომდინარეობს, ნატალიას ოსიკო, როგორც პირთვება და ადამიანი, არ აინტერესებს, მხოლოდ გათხოვება უნდა, რათა გაექცეს დედის გადაუთვებელ საყვედურებსა და წუწუნს.

ნატალია გრძობს, რომ „სიძე-პატარძლობანას“ თამაში ყალბი კომედიაა — მისი ღირსების შელახვაა. ამიტომაც პასუხობს პეღავიას: „ჩაებურდები, ბატონო, ჩაებურდები!“... ამ სიტყვებს მსახიობი ამბობს მთელი ენერჯითა და დამაბულობით. ეს იგრძნობს მისი ხასის გამომეტყველებამდე. იგი დაიბალა ასეთი ცხოვრებით, უჭირს საკუთარი თავისა და ნერვების დაღვება. ამიტომ ხსნას მართას სახლიდან გაქცევაში პოულობს. მაგრამ ეს გაქცევაც ზომ დროებითია.

— მეორე დღეზე შეიძლება იგივე სცენა განმეორდეს... ოსიკოს კი (მსახიობი ა. შარმანაშვილი) სხვა ინტერესები ამოძრავებს. იგი ცოლსა და ცხოვრების კარგ მგეობარს კი არ ეძებს, არამედ ჰქონებას — ვის რა აქვს და რამდენი.

ოსიკოს ირინიული ღიმილი არ სცილდება სახიდან — დასცინის ვარგში ყოფთა. იგი ბუნებრივად ცინიკოსი — ავადებულად უყურებს ზეობრივ ნორმებს. მისთვის ღიმილი ნი-

დაბია, რომელიც ფარავს მისი მიზნის არსს. ხოლო რეჟისორს შეატყობ, რომ არც ნატალიასა და არც კაროენას არცერთიანს ქონება არ გაჩანიათ, თავი დანიშნულად გამოაცხადა. იგი ბუნებრივ თაღლითა და მიზნის მისაღწევად არაფერს არ ერიდება. გმირის ასეთ სულიერ მდგომარეობას კარგად გადმოსცენს ა. შარმანაშვილი, რომელიც თეატრში ახალბედა მსახიობია, და მისი ეს ნამუშევარი სათანადოდ ყურადღებას იმსახურებს.

აღსანიშნავია, რომ როდესაც საექტაკლოს დასაწყისში დარისპანი და კაროენა მოდიან მართასთან, ოსიკო და ონიკო სურნის სიბრძნეში სხედან გრძელ ტახტზე ფოტოგრაფიულ პოზაში, თანაც ოსიკოს ერთი წამითაც არ სცილდება ონიკოს. მოქმედება ვითარდება და ისინი სცენიდან გადიან. როგორც დარისპანი დადის კარდაკარ ქალიშვილის გასათხოვებლად, ისე ონიკიმე და ოსიკო გადაიან ოჯახიდან ოჯახში. თითქოს და, ერთი ოჯახიდან წავიდნენ და სცენაზე კვლავ შემობრუნებისას უკვე სხვაგან იმყოფებიან. გმირების ასეთი რეჟისორული მოქმედება სცენაზე საინტერესო შთაბეჭდილებას ახდენს, უფრო ამდიდრებს ოსიკოსა და ონიკიმეს სახეებს, ხაზს უსვამს მათი ხასიათის მანკიერ მხარეებს.

ასევე საინტერესოა მართასა და პეღავიას მხატვრული სახეები. მსახიობები გ. ჯაფარიძე და ე. გელოვანი არ იშუტენ გამომსახველობითი საშუალებებს, რათა მაცურებელი დარარწმუნო და შეიყვანონ კლდიაშვილისთვის საყურადღო. მათი თამაში ხელს უწყობს საექტაკლოს მთლიანობაში აღქმას და პარტიციპირებას საკმაოდ ეზმარება. ამავე დროს, ისინი ახლოს დგანან ავტორისეულ ჩანაფიქრებთან, თლად გადმოსცემენ გმირთა ხასიათებსა და ფიქრებს.

ღრმა სოციალური და ადამიანური პრობლემები აისახა დრამა „უშუალებებისა“. ფარისევლობა, პირფერობა, ეგოიზმი, არაა, „საქმენი მასალა“, რომლის მოტივებზეც იშლება მოქმედება. „უშუალებების“ ღირსება ის არის, რომ მკითხველი მხოლოდ წარმოდგენილ კონკრეტულ გმირებს კი არ აღიქვამს, არამედ ზოგადად ათავსობიერებს ნაწარმოების დედაბაზს.

წით უფრო მკვეთრი და დამაბულობით აღსაყვ უნდა ყოფილიყვნენ გმირები სცენაზე. მაგრამ საექტაკლოში არ მოხდა ურთიერთობების ბოლომდე გამოვლინება. უფრო მეტი სიჩუსტე სჭირდებოდა მსახიობთა მიერ წარმოსახულ სახეთა ქცევების მოტივებისა. დააკლდათ შინაგანი ექსპრესიაც, მოქმედება უფრო ზერეულად და ინერტული ძალით ვითარდება. სუსტად ჩანს ძირითადი კონფლიქტი. ამ დღემში სრულიად ვერ გამოვლინდა თ. ჩხეიძის რეჟისორული თვალთახევა. ეს დრამა მსახიობისაგან მოითხოვს ყოველი ფრაზის აქტებს საინტერესო საექტაკლო, რამაც მაცურებელი არ ჩაფიქრა თავიანთ ქცევებსა და ურთიერთობებზე სხვების მიმართ და მან „უშუალებების“ აღიქვა, მხოლოდ როგორც სახასიათა.

თეატრის ცხოვრებამში მიზნებლოვანი ადგილი უკავია საექტაკლო „ქაქუშაძის გაქცევას“. აქვე კლდიაშვილის სამყარო ნათლად აწარმოვნილია. შენარჩუნებულია ავტორისეული კოლორიტა და ინდივიდუალობა, ამაში დიდი წვლილი რეჟისორ შალვა გაყურელისა მიუძღვის.

ყურადღებას იმსახურებს სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება. მხატვრებმა მ. ჭკავაძემ და უ. იმერლიშვილმა მთლიანად გახსნეს ნაწარმოების არსი. სცენა ცარიელია — როგორც გმირების შინაგანი სამყარო და სახლ-კარი. სცენაზე არც დეკორაცია და არც რაიმე ბუტაფორია დგას. მხოლოდ ნარინჯისფერი ცარიელი კედლებია. მსახიობებს მოქმედების შესვლისას თვითონ გამოაქვთ აუცილებელი ნივთები და ეპიზოდის დამთავრების შემდეგ კვლავ გააქვთ. ასე იცხვება და იცვლება ეს ცარიელი სცენა გმირთა ურთიერთობებით.

სპექტაკლი იწყება სამი მათხოფრის გამოსვლით, რომლებიც მოწყალეების სათხოვნელად მიადგნენ ოტია ქაშუშაძის სახლს. ეკვირნე (მსახიობი ლ. ჯაყელი) უწვდის მათ მოწყალეებს და იწყებს სცენაზე მოქმედებას. ამის შემდეგ ეს სამი მათხოვარი არ სცილდება ოტიას. ბედისწერასაკითხ დაყვებიან მას. სადაც არ უნდა წაივდეს იგი, ისინივე აუცილებლად იქ გაჩნდებიან — სახლში, სოფლის კანცელარიაში, მის ქორწილში. როცა ყველანი წაეღენ, სცენის ერთ მხარეს ოტია (მსახიობი გ. ძნელაძე) და სონია (მსახიობი გ. მახათაძე),

თბა ერთი ხერხითაა განხორციელებული. ისინი საოცრად ზგანან ერთმანეთს. სცენის ბოლოში გმირები ზურგიდთ დაზისავენ ერთ მწკრივად ლაგდებიან, სამხიარულო სუფრაზე სავაენ და ცეკვავენ, ქელებში კი მხოლოდ საქმელ-სასმელს ეტანებიან. ქორწილშიც და ძეობაშიც ბეგლარ ჭინჭარაძე (მსახიობი ა. იოსელიანი) შეზარხოშებული ჯერ რევოლვერს ისვრის, ხალხს ყურადღებას მიიპყრობს, შემდეგ კი ყანწით ხელში სადღეგრძელოს წყარმოთქვამს. ბეგლარის ეს მოქმედება მის ერთფეროვნებაზე ლაპარაკობს. იგი ყველგან ასე იქცევა — გამომუშავებული რეფლექსებით ცხოვრობს. სუფრის სცენებში ხალხი თავისი სკამებით მოდის, შემდეგ ზოგი იღლიაში ამოიწრის, ზოგიც ხელით მიათრევს მას. ესეც კიდევ ერთი მიმანიშნებელი დეტალია მათი ყოფისა. მათთვის სულერთია, ქორწილია თუ ქელები, ოღონდაც სუფრასთან ისხდნენ, ყველგან ერთნარი ხალხით მიდიან. — ქცევებში, ურთიერთობებში ერთფეროვნება ჩანს. გაურკვეველია მათი ცხოვრებისეული დანიშნულება. ყველას ერთი მისწრაფება ამოძრავებს — რაც შეიძლება მეტ სუფრაზე მო-



სცენა სპექტაკლიდან „ქაშუშაძის ვაჭრებზე“

საპირისპირო მხარეს კი მათხოვრები დგანან და ერთმანეთს შეჰყურებენ. ეს ხდება ჩაბნელებულ სცენაზე, სადაც მხოლოდ მათი სახეებია განათებული. მიდიან ახლადლაქორწინებულები და მათხოვრებიც ჩრდილოვით მოქცებიან ფეხდაფეხ და შემდგომ სიბნელებში უჩინარდებიან. მეორე მოქმედებაც მათი გამოსვლით იწყება. ისინი ოტიას ეზოში დგანან, როცა ეკვირნე სონიას ეზოს ათვალეფრებიან და ცარიელი სცენის ერთი კუთხიდან მეორეში გადაჰყავს, რაც ნათლად მიგვანიშნებს ქაშუშაძეების სიღატაკეზე. ამასთანავე, ისინი ძირითადად ჩანან მასიურ სცენებში, სადაც სოფლებში იყრიან თაეს და ეს მათხოვრები მათი სიმბოლოცაა. მათხოვრობა გამეფებულია მთელს სოფელში და მასთან ერთად ოტიას ოჯახშიც.

საინტერესოაა გადაწყვეტილი სუფრის სცენებიც.

ოტიას ქორწილი, ომანის შვილის ქელები და ოტიას ძე-

ხედს. მხოლოდ ერთხელ გამოცოცხდებიან და აფუსფუსდებიან ისინი. ოტიაც გაკვირვებულია, თუ რატომ დარბან მისი ეზოს წინ ასე აფორიაქებული მეზობლები. შემდგომ ირკვევა, რომ ამ არეულობის მიზეზი სუფრასთანაა დაკავშირებული. მათ მხოლოდ ცხოველური ინსტინქტები ამოძრავებთ. აქ ადამიანობა, კაცთმოყვარეობა უკანა პლანზე იწევს. ამის მაგალითია ის ასევე, როცა გამხეველები ომანი (მსახიობი გ. ივანიძე) ხელვებით გალახავს უდანაშაულო მოხუც ეფრონის (მსახიობი ე. გელოვანი). ეს უღმობელი და სამინდელი ბრბო ეთიკურ ზნეობას მოკლებულია. მათ ქცევებში არ არის არც ერთი ნათელი წერტილი. ხალხს სძულს ერთმანეთი. მეზობელი მეზობელს ვერ იტანს, ხოლო შეხვედრისას ზრდილობიანი კილოთი და გაცინებული სახეებით უყურებენ ერთმანეთს, ფარისევლობა და ორპირობაც არ აკლიათ დანარჩენ უარყოფით თვისებებთან ერთად.

ყველაფერს ამას ნათლად ხედავს სონია (მსახიობი გ. მახათაძე), რის გამოც მთელი მეორე მოქმედების მსვლელობისას ჩაფიქრებულია. მისთვის აუტანელი ხდება ისეთ პირობებში ცხოვრება, სადაც ყველაფერი ადამიანური და ამაღლებული გათვლილია, სონიასათვის ასეთი ცხოვრება ჯოჯოხეთია. იგი ხედება, რომ მასაც ასეთი სულიერი გამოფიტვა და ადამიანური დეგრადირება ელის. ამიტომაც სცენაში, სადაც იგი დედამთილთან ერთად სოფელში სასაიროდ გამოდის და ეგვირინე ჩაებმება სამ სოფელელ ქალთან საუბარში, სონია განზე დგას, არ ითქვიფება მათში და შორიდან შესცქერის მეზობლების მოჩვენებით ყალბ ტკბილ მუსაიფს. ყოველივე ამას მსახიობი ღრმად განიცდის და სახიერად წარმოგვიდგენს გმირის შინაგან მდგომარეობას.

გმირთა სულიერი მდგომარეობის ამსახველი სცენა აგრეთვე ნიშნობა კინჰარაქების ოჯახში. სტუმრად მოსული ოტია (მსახიობი გ. ძნელაძე) და პორფირ ბიაშვილი (მსახიობი ნ. ბოცვაძე) სცენის ერთ მხარეს განლაგდებიან, საპირისპიროდ კი სონია და დედამისი პელაგია (მსახიობი ლ. ლაზიშვილი), შუაში მაგიდასთან ზის კინშურ კინჰარაძე (მსახიობი ა. იოსელიანი). მათ შორის დიალოგი ვერაფრით ვერ აუწყო. მარტოდ დარჩენილმა სონიამ და ოტიამაც თავი ვერ მოაბუქს უბრალო ურთიერთობის დამყარებას, რადგან ერთმანეთისაგან გაუცხოებული არიან, მათ არ აკავშირებთ რაიმე საერთო ინტერესები, არ აქვთ ურთიერთგაგება და მათი დაპირისპირება შემთხვევითი არ არის. ეს სცენა თავიდანვე გვანიშნებს, რომ ისინი არასდროს არ დგანან ერთ პოზიციაზე — მათ მსოფლმხედველობას შორის არსებული მანძილი არ შემოკლდება.

ამ სცენაში დასამახსოვრებელია ნ. ჩხივიშვილის ბიჭის გვიზოდური როლი. მსახიობი ზუსტად იყენებს გამომსახველობით საშუალებებს, ამართლებს გმირის ქცევების მიზეზებს, ნათლად იგრძნობა მოსამსახურე ბიჭის ბუნება.

მ. აბაშიძე ფუსუტას როლში საინტერესოა. იგი ყოველთვის ჩაბმულია მიმდინარე მოქმედებაში. მსახიობი იმდენად ფლობს სცენურ სიმართლეს, რომ გამახსოვრებს უბრალო სოფლის გოგონას. მისი თამაში მეტყველი და ემოციურია.

სპექტაკლი არ მთავრდება ავტორისეული ფინალით, არ ჩანს, რა გადაწყვეტილებას იღებს ოტია საბოლოოდ.

სპექტაკლის ბოლო სცენა ოტიას ბიძის, ლევან ქამუშაძის (ნსახიობი თ. ბალათურია) ოჯახში ხდება, სადაც იქნება ცოცხალი ადამიანის პანაშვიდის დამაჯერებელი სურათი. სცენის შუაში ზის მომაკვდავი ლ. ქამუშაძე, რომელსაც ორივე წხარის მეზობლები უსხედან. ამ ხალხს მხოლოდ ლევანის სიკვდილის წინ აგონდებათ მისდამი მიყენებული წყენა და ახლა ცდილობენ თავის მართლებასა და ოდესღაც დამგებული შეცდომის გასწორებას. ეს მათი თავისებური აღსაჩებაა. ისინი ერთმანეთის თანდასწრებით ლაპარაკობენ თავიანთ ნაკლოვანებებზე. ეს მათი ადამიანობის პანაშვიდს უფრო ჰგავს, ვიდრე ლევან ქამუშაძისას. ცხოვრებაში მას არაფრად აგდებდნენ, ანგარიშს არ უწყებდნენ, ხოლო სიკვდილის წინ კი პატივისცემით ეპყრობიან...

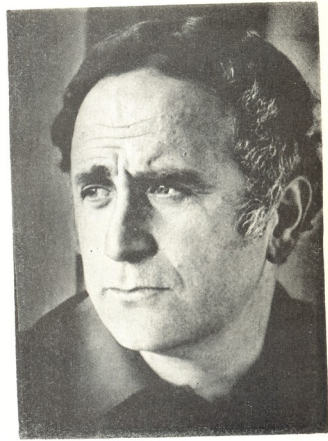
ამ ბოლო ხანს მოზარდ მაცურებელთა ქართულ თეატრში საინტერესო მუშაობა მიმდინარეობს. ზემოთ ხსენებული სპექტაკლები და მოგვიანებით დადგმული ბ. ბრეტის პიესა „სიმონა მამარის სიზმრები“ განსაზღვრავენ ამ თეატრის ორიგინალურ, თავისებურ ხელწერას, რაც, უთუოდ, თეატრის მთავარი რეჟისორის შალვა გაწერელიას დამსახურებაა.



50

ელგუჯა ამაშუკელი

სიმონ კინწურაშვილი



რძღმსმ ადამიანის დაბადებიდან
ორმოცდაათ წელს აღნიშნავენ, ხმა-
რობენ ხოლმე ეპითეტებს — „შუა
გზა“, „შუადღე“ და ა. შ. რაც არ
უნდა ლამაზად შეამკო ეს ასაკი, ერთი
ცხადია — ეს ანგარიშგების ასაკია.
ამ დღეს კაცი, ვინც და რა პროფე-
სიისაც არ უნდა იყოს იგი, ნებისთ
თუ უნებლიეთ გადახედავს განვილი
გზას, დაგროვილ ხელხვაებს და, სხვა
თუ არა, თავის თავს მანიც ჩააბა-
რებს ანგარიშს.

თუ ორმოცდაათწლიანმა მოასწრი
და ერისკაცობა დაიმსახურა, თარიღი
უფრო მნიშვნელოვანია — მას საიუ-
ბილო თარიღს უწოდებენ.
საქართველოს სსრ სახალხო მხატ-
ვარს ელგუჯა ამაშუკელს 50 წელი
შესუსრულდა.

20 წლის წინ კი, 1958 წელს,
ელგუჯა ამაშუკელი, მაშინ ახალგაზ-
რდა მოქანდაკე, ერთბაშად „გახს-
ნა“ ქართული ხელოვნებისათვის,
საერთოდ, საბჭოური ხელოვნებისათ-
ვის. ამას თითქოს უბიძგა ჩვენი რე-
პუბლიკის კულტურისათვის ორმა
მნიშვნელოვანმა მოვლენამ — 1958
წლის დასაწყისში ქართული ლიტე-

რატურისა და ხელოვნების დეკადამ
მოსკოვში და იმავე წლის ბოლო თვე-
ებში თბილისის დედაქალაქობის 1500
წლის დღესასწაულმა. მაშინ დიდმა
ერთოვნულმა, საზოგადოებრივმა აღ-
ტკინებამ ბევრ საშვილიშვილო სა-
ქმეს დაუდო სათავე, ბევრი რამ, ის-
ტორიულად მომზადებული, გამოამ-
ზეურა და დაამკვიდრა.

ელგუჯა ამაშუკელმა კი იმთავით-
ვე დაიკვივრა მკაფიოდ ინდივიდუ-
ალური, მრავალმხრივი, ნამდვილად
ერთოვლი ქართველი საბჭოთა ოს-
ტატის სახელი. მარტო ჩამოთვალა
კი ელგუჯას ნაწარმოებებისა, რომ-
ლებიც იმ წელს „დაიბადა“, ცნო-
ბილი გახდა ჩვენი ხალხისათვის, ბე-
ვრის მთქმელია.

მოსკოვში, სადეკადო გამოფენაზე
ინტერესი და მოწონება დაიმსახურა
მისმა სკულპტურამ „ბეტრე ზაგრა-
ტიონი“ (სადიპლომი ნამუშევარა,
1956 წ.)...

თბილისის 1500 წლისთავის ზე-
მის დღეებში დედაქალაქის ორ შე-
მოსასვლელთან — ჩრდილოეთიდან
(არქიტექტორი თ. კანდელაკი) და
სამხრეთიდან (არქიტექტორი ა. ბა-

ქრაძე) აღმართული ობელისკები მან
დეკორატიული ხასიათის რელიეფი-
ბით შეამკო...

რუსთაველის პროსპექტის დასაწყ-
ისში, ს. ჯანაშიას სახელობის სახე-
ლმწიფო მუზეუმის ყრუ კედელზე და-
მაგრდა მემორიალური ბრინჯაოს ბა-
რელიეფი (დიამეტრი 2,5 მ)... ჩამო-
ისხა რამდენიმე საიუბილო მედალი-
ონი და დამზადდა სამკერდე ნიმ-
შინი....

კომპაზირის ხევიანზე აღიმართა
ოცმეტრიანი სიმბოლური მოწონენტი
„ქართლის დედა“ (1958 წ. — ხე;
1963 წ. — ალუმინი) — მოქანდა-
კის ყველაზე აღიარებული ქმნილება,
რისთვისაც ავტორმა შოთა რუსთა-
ველის რესპუბლიკური სახელმწიფო
პრემია დაიმსახურა (1965 წ.)

და ბოლოს, გამარჯვება კონკურ-
სში, რომელიც პროფესიული დო-
ნით და მოქალაქეობრივი რეზონან-
სით დღესაც ინარჩუნებს ქართული
საბჭოთა მოწონენტიური სკულპტურისა
განვითარებში განსაკუთრებულ ად-
გილს — კონკურსის ვახტანგ გორგასა-
ლის ძეგლზე.

მაგონდება: მოსკოვიდან ჩამოვფლი.



ვახტანგ გორგასალა

საკონკრეტო მასალის გამოფენა რამდენიმე დღის გახსნილი იყო. გვეუსურე საქართველოს მხატვართა გალერეაში. დარბაზებში ცოტა იყიანაცნობი და არჩევანი „დაუსმარებლად“ გადავიკეთე... მეორე დღეს ბატონ გიორგი ჩუბინაშვილს ვკითხე აზრი. მან ჩვეული მორიდებით მიპასუხა: ალბათ, მაინც ეს... და იდაყვში მოხრილი ხელი აღმართა, ისე, როგორც ელგუჯა ამაშუკელისეულ ვახტანგ გორგასალს აქვს აღმართული. ამ ქუსტს, მხატვრის მიერ ასე ზუს-

ტად მიგნებულს, უმეტესობა მაშინ იყენებდა თავისი არჩევანის დასტურად. ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ კონკურსზე წარმოდგენილი იყო რამდენიმე პროფესიული და იდეურ-მხატვრული თვალსაზრისით მეტად საინტერესო პროექტი (მათ შუახებზე ვერაერ დაწერილა). მაგრამ ელგუჯა ამაშუკელის ვახტანგ გორგასალზე იმეტომ შეერდა არჩევანი (არქიტექტორები თ. კანდელაკი, დ. მორბეულაძე), რომ მასში იმდენი იყო ყველაზე მთავარი — იდეა იყო ხო-

რცმესხმული, მონუმენტული მეფე ბრძანებდა — ...რემი და ხალხის ნებით აქ, სწორედ აქ არის საჭირო იყოს საქართველოს დედაქალაქი...

რაც ჩამოთვალე, მგონი, ერთ კაცს (ზოგიერთ ერთ კაცს) მთელი ცხოვრების მანძილზე ეყოფოდა გამოსაჩინებლად და სატრამპიოდ. მაგრამ ასეთ კაცს ელგუჯა ამაშუკელი არ ერქმოდა...

რა აწრთობს და რა არ აქრთობს ტლანტს? ბუნებით ნაკარნახევი და შემდეგ ზუსტად არჩეული პროფესიონის რწმენა, სიყვარული და ერთგულება. და კიდევ, — შრომა უნდა იყოს ასევე ყოველდღიური თანამგზავრი კაცისა. სხვაგვარად ვერც შელოვანი და ვერც მოქალაქე ვერ ჩამოყალიბდება.

...ხუთი წლისამ დედა დახატა საცერავ მანქანასთან. ამის შემდეგ ფერადი ფანქრები და ქალაღლი მისი განუყრელი თანამგზავრი გახდა...

...ცამეტე წლის იყო, ქვიდან ბაბუას პორტრეტი რომ გამოაქანდაკა სოფლის სასაფლაოზე დასადგემლად. ...ცამეტე წლის იყო, ბევრს მოგზაურობდა საქართველოში... ეს იყო ბუნებისა და კაცის ნახვლევის სინთეზის, სამშობლოს აღქმის, ცნობისმოყვარეობისა და მიზანდასახულების პირველი გაკვეთილები...

...ღედა — პედაგოგი ქალი. მასთან დაკავშირებულია ლიტერატურის, მუსიკის, სიმღერის სიყვარულის გაღვივება (ელგუჯას შინახული აქვს მაგნიტოფონის ფირზე ჩაწერილი რომანსები დედის შესრულებით).

1947 წელს, სახერის საშუალო სკოლის დამთავრების შემდეგ, გადაწყვიტა სწავლის გაგრძელება თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში, ფრწუნის განხრით. მაგრამ შემთხვევამ დააზუსტა მისი ნამდვილი მიწოდება, — გამოცდების წინ იაკობ ნიკოლაძემ ნახა ელგუჯას თიხიდან ნაქერე კომპოზიციები და გადაჭრით ურჩია სკულპტურულ ფაკულტეტზე შესვლა.

სწავლობდა ნიკოლოზ კანდელაკის კლასში. აკადემია დამთავრა 1954 წელს და იქვე იმალებდა კვალიფიკაციას ასპირანტურაში, ისევე ე. კან-



დელაკის ხელმძღვანელობით (1956-1959 წწ.).

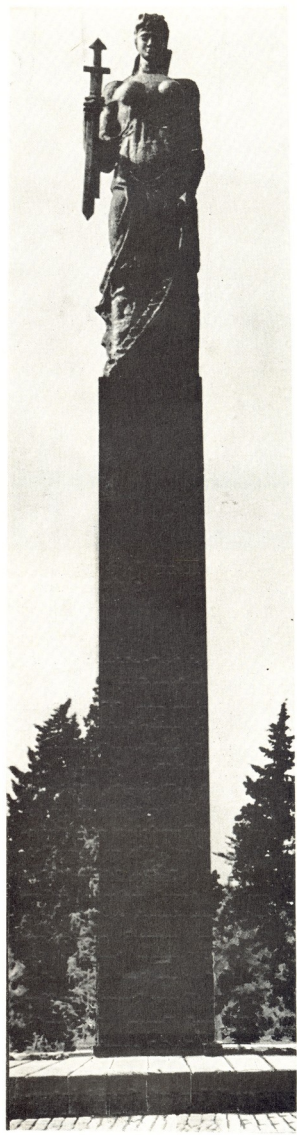
ეს იყო წლები სერიოზული, მიზნდასახული სწავლისა, შრომისა, აკადემიური ანბანის შტუდირებისა, ოსტატობის დაუფლებისა, მოწოდების საბოლოო გარკვევისა, წლები იმ რაღაც განუმეორებელს, სხვი საგან განსხვავებულის ძიებისა, რომელსაც ნიჭისა და შრომის დუღაბი იძლევა და რომლისაგან საბოლოოდ იტყდება ნამდვილი ხელოვანი, ოსტატი.

ელგუჯა ამაშუკელის სახელოსნოში, შესასვლელთან დგას ჭაბუკის ფიგურა — „მოჭიდავე“, რომელიც მან სწავლის დროს, მისამე კურსზე გამოძეწა (1952 წ. ტონინიფული თაბაშირი).

ამ ნამუშევარში უკვე ჩანს ბევრი რამ მომავალი ელგუჯა ამაშუკელისა. დონიხში მოყრილი, ოდნავ ფეხებგანარჯენილი მამაკაცი მყარად, ამაყად და თან თავისუფლად დგას — პოზა ბუნებრივია, ამასთან მახვილი, იმპოზანტურცი კი. ლაკონიური კომპოზიციის სიმეტრიულობა ოდნავ დარღვეულია — ღონიერ კისერზე „დადგმული“ თავი „შეუმჩნევლად“ მიზრუნულია. სივრცეში იხატება დასრულებული, შეგვრული სილუეტი, რომელიც ყველა წერტილიდან ერთნაირად შთამბეჭდვად იკითხება. ათლექტის მკვრივად ნაძერწი, „აკადემიურად სწორად“ აგებული სხეულის ფორმები მატერიალურია და განზოგადებული, სახე ინდივიდუალურია, პორტრეტული, მაგრამ ასევე განზოგადებული...

ეს ფიგურა ისტორიულადაც საინტერესოა. თავის დროზე მან ბევრი უსამომავლობა მიიყვანა მის ავტორს — ფორმალისტობა, აკადემიური სწავლების ნორმებიდან გადახვევა დაწყაიმეს... ახლა? ახლა კი ელგუჯა ამაშუკელის შემოქმედების (საერთოდ ჩვენი ქართული საბჭოური სკულპტურის) დღევანდლობის ფონზე „მოჭიდავე“ ნამდვილად აკადემიურია, მაგრამ ამ სიტყვის არა სქოლასტური, ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი გაგებით. ამის დასტურია ისიც, რომ „მოჭიდავემ“ წარმატებით მოიარა საკავშირო თუ უცხოური გამოფენები...

უკურთ ფიგურას და ნათლად ხე-



სამამულო ომში დაღუპულ გმირთა მემორიალი (ფოთი)

დაე — ელგუჯა ამაშუკელი ამსტერდამის დენტობისდროინდელ ნამუშევარშიც მონუმენტალისტია.

„მონუმენტურობა — მეექვსე გერმანია“ — ეს ელგუჯა ამაშუკელის სიტყვებია.

ვინც კი ელგუჯა ამაშუკელის ნაწარმოებებს ნახავს, იქნება ეს სამეცრედ ნიშანი თუ მრავალმეტრიანი ბრინჯაოს ჭანდაკება, პირველთვისებად მათ მონუმენტურობას აღიარებს.

საწერ მაგიდაზე მიდევს თბილისის საიუბილეო ბრინჯაოს მედალიონი (ჩემთვის ძალზე ძვირფასი საგანი — ავტორის ნაწარმი).

„წულიმ გასწორებული“, ფრთბშემართული მიმინო შემომჯდარა მყარ საფუძველზე — კაცის ხელს მტკვანზე; ეს ცნობილი ლეგენდის გასსენება პლასტიკური ხერხით. თუ კომპოზიციას „გავაშიშვლებთ“, მივიღებთ მეტად მარტივ სქემას — წრის ქვედა, ერთი მესამედი ნაწილი მოხაზულია რკალით (ხელის მტკვანი), რომელშიც მახვილი კუთხით ჩასმულია სამკუთხედი (მიმინო), რომლის ზედა კუთხეები წრის ზედა ნაწილს ეხებინება. თავისუფალ არეებს ავსებს რკალურად განლაგებული სამი წარწერა „თბილისი“ (ასომთავრულით და მხედრულით), „1500“.

ნასატე, ხაზი ლაკონიურია, სილუეტი მარტივი, თითქოს ერთი მონახაზით შექმნილი — ემბლემურად ნათელი, დასამახსოვრებელი, ერთი ფრთხით მრავლის მოქმელი, აფორაზმული.

მაგრამ ამ სიმეტრიულ, შეწონასწორებულ კომპოზიციასი იგრძნობა შინაგანი პლასტიკური პოტენციალი — თითქოს მას ბოლომდის არ უთქვამს სათქმელი. მართლაც, გავიდა ხანი და ელგუჯა ამაშუკელმა ჩაიფიქრა მონუმენტური კომპოზიციცა — „თბილისის დაარსება“ (ესკიზი. ტონინიფული თაბაშირი). მისი აღმართვა მოქანდაკეს განზრახული აქვს თაბორის მთის ერთ-ერთ ბოლო გორაკზე, ძველი თბილისის სამხრეთ სასლავრის თავზე. იგი ცის ფონზე წაიკითხება. ასე გახდა მედალიონის მარტივი კომპოზიციცა, სათანადო ნიუანსირებით, მონუმენტური სივრცითი კომპოზიციის საფუძველი.

ამიტომ არის, ალბათ, რომ მოქან-



სამამულო ომი დაღუპულ გმირთა მემორიალი.
ესკიზი (ტყეხელი)

დაკის მიერ შექმნილი ძეგლები სიმბოლოებად, ემბლემებად ქვეყლა— „ქართვის დედის“, „ვახტანგ გორგასალის“, „ვეფხისტყაოსნის“ და სხვათა ანფასური თუ პროფილური სილუეტები ამშვენებენ სამკერდე ნიშნებს, წიგნებს და ა. შ. დასტკერი ამ ემბლემებს და გრძობ მათ სივრცეში. ისინი მატერიული, მონუმენტური არიან. ამაში საიდუმლოება ელგუჯასეული მეექვსე გრძობისა — თითქმის ერთი მონასხითი შექმნილი სილუეტური გახსნა იდეა, იგრძინო ფორმა მომავალი მონუმენტისა.

ახალი, განზოგადებული თემებით, სიმბოლოებით, პოეტურიებული ხე-ტაფორებით მოვიდა იგი ქართულ ხელოვნებაში (4, გვ. 303). მონუმენტურ ხელოვნებას, ალბათ, ასეთი კატეგორიებით აზროვნება უფრო მიესადაგება. მაგრამ კონკრეტულად რომელი თემები აღდგევენ თუ იზიდავენ მოქანდაკეს? ეს საინტერესოა მისი მსოფლმხედველობის წარმოსადგენად. როგორ ხდება ამ თემების ხორ-

ცშესხმა? ეს საინტერესოა მისი ოსტატობის დასადგენად.

პირველსავე დიდ ჩანაფიქრში — „ქართვის დედა“ სავსებით გამოთქვანდა მისი მსოფლმხედველობითი კრეატივი: კიბნის სამშობლოს, მისი წარსულის განზოგადება, მშობლიური პოეზიის (ხალხურისა და კლასიკურის), თქმულებებისა თუ ისტორიის „გალეყვასა“ ქვასა და ლითონში.

მაგრამ რა შორსაა მისი კომპოზიციები სტილიზაციისაგან! ვერსად ვერ ნახავთ ძველის გადმომღერების ნიშანწყალს. ყველგან თანამედროვე კაცის, თანამედროვე ხელოვანის მიერ თანამედროვე პლასტიკის ერთი ნათქვამი ამბავია; ზოგჯერ ფორმით აღქმისათვის ძველად მისახვედრი, უჩვეულო, მაგრამ გულისათვის ყოველთვის გასაკვირი, ახლობელი.

გაიხსენით ვერა მუხინას სიტყვები: ჭეშმარიტი მონუმენტალიზმი წარმოდგენილია ხალხის პროგრესული იდეებთან სიახლოვის გარეშე და

იგი ყოველთვის იყო ხალხის იდეების ანარეკლი.

მოქანდაკისთვის არ არსებობს იდეა, თემა თავისთავად, გამოშვებული, პლაკატური. ის სიღრმედან, არსიდან მოდის, დღევანდელიდან ისტორიულ საფუძველს უკმნის, მარადიულ თემადა აქცევს.

„ქართვის დედა“, პირველყოფილისა, დედაა, ქალი, — ყველგან ყველა ქვეყანაში საწყისი, ფუძე ცხოვრებისა და სამშობლოს; აქ კიდევ იგი ქართველი ქალია, რომელსაც მყარად უჭირავს ისტორიის ქარცეცხლში გამოტარებული ორი ყველაზე დამახასიათებელი ეროვნული ატრიბუტი — საბრძოლო ხმალი და სამოყვრო თასი.

„რევოლუცია“ ძალაა, მიწიერი ძალა, რომელსაც ვერაფერი დააკავებს. მე იგი მაგონებს ნაბიჯებს ალექსანდრე ბლოკის ერთ-ერთი თორმეტთავანისა:

«... И идут без имени святого
Все двенадцать — вдале.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль...»

და შემდეგ:

«И вьюга пылит им в очи
Дни в ночи
Напролет...
Вперед, вперед,
Рабочий народ!»

სამამულო ომი, მისი გმირებს გახსენება პოეტურ ასოციაციებს იწვევს:

ზეტაფონში — ეს ვაჟას არწივია, დატრლი, მაგრამ უკვდავი...

ფოთში — შეძრწუნებული, მწუხარებაში გაქვავებული ქალი ობლისკია, მთელი კოლხეთის დედა...

ტყეხელში — ყველა ქართველი ვაჟკაცის გმირობის სიმბოლოა: ხალხური შედგენილი — ვეფხისტყაოსნის ტოლი კაცის შერკინების ბალადა...

ქართვი — გორის ციხის ძირში, ქართველ გმირს ხმლითა და ვახო შუმბართულს, რუსთაველისეული ლომი გაუხდენია. იგი ელგუჯასათვის ასოცირდება გალაკტიონის ლექსთან:

მედგრად გრძობამ წინ რომ გაიწიოს
შეგრძალვის რისი, მუშინის რისი —
ამ ნაწრევეზთან მშობლიურ სიოს,
მარად ვუპოვნი უკნობელ მაისს..



შორეული ასოციაცია? შეიძლება, მაგრამ იგი ამტკიცებს, რა ღრმა, ძირეული ნიადაგიდან იზადებიან ელგუჯა ამაშუკელის მონუმენტური სახეები.

კვლავ და კვლავ უბრუნდება იგი ქართული მიწის, მისი ბარაქის სურათებს, ქართველი კაცის, ამ მიწის პატრონისა და ბარაქის მოწყვეის სახეს. ასე იზადება კომპოზიციები: „კახეთი“, „ქართული ვაზი“ — (ორივე საქინი. ტონირებული თაბაშირი), და გაგონდება ბიზნი:

ვაჟო, შვილითი ნახარდო...

კონკრეტული პიროვნებების სახეები ისევ ზოგადდებიან, მათი სულიური საწყაროს ცოდნადან და გაგებიდან იზადებიან:

მისი ნიკოლოზ ბარათაშვილი ქართლის ბედზე ფიქრის, განსჯისა და ფილოსოფიური აზროვნების პოეტია —

ვაჟე ტაძარი შესაფარო, უდაბნოდ მდგარი;

მეუ ენთო მარად უქრობელი წმინდა ლამპარი...

ნიკო ფიროსმანს, მუხლმოდრეკილს, სამშობლოსათვის თავისი მიაშიტი, წმინდა ხელოვნების სიმბოლი — ასევე მიაშიტი, წმინდა კრავი მოურთმევი...

აი, ელგუჯას სამყარო — მშობლიური მიწა და ხალხი, მისი ხსტორია, მისი დიდი შვილები — ხალხისათვის მუდამ საჭირო „მუდმივი“ თემები.

როდესაც ამ სახეებს უყურებ ამაშუკელისეული ინტერპრეტაციით, რწმუნდები—მათ არ გააჩნიათ ვიწრო გაგებით ეროვნული, კუთხური თეისებები. ამიტომაც — ზოგადკაცობრიული, ჰუმანური, პროგრესული იდეებით დატვირთული ეს ღრმად ეროვნული სახეები თანამედროვე გულარდობისა.

მაგრამ ყოველივე ზემოთ ნათქვამი, ხელოვანისათვის მხოლოდ ამბავია, ახლობელი და კარგად ნათქვამი სიუჟეტი, მომავალი ნაწარმოებას დედაარსი — ერთი მხარე შემოქმედებისა. ხოლო ხორცშესხმა?

აქ იწყება ოსტატ-მონუმენტალისტის ხელოვნება — ამბავი მხატვრული ხერხებით „გვიამოს“ და დგე-

ვარწმუნოს თავისი „ენის“, პლასტიკური ენის სიმართლემი.

ელგუჯა ამაშუკელი მხატვრული იდეის კონკრეტისაცის უკვე ესაზუსში ახდენს. აქ იხატება მისი წყაყენი პლასტიკური იდეა, მომავალი კომპოზიციის მთავარი ძარღვი.

მთავარ თავისებურებად მისი კომპოზიციებისა მე მიმანია უმაფრესი ლაკონიურობა — ერთი შეხედვასა საჭირო მათ აღსაქმელად, ერთი ფრსხით არის მათში ნათქვამი სათქმელი.

აქ არ შეიძლება არ გავისხნოთ მეგვიდრეობა, პირველ რიგში, ქართული ისტორიული მონუმენტური ხუროთმოძღვრება. ლაპიდარობა, ფორმის უადრესი რაფინირება, ტექტონიკური წყობის ლოგიკა და სიმკვირე — ასეთია ჯვარი თუ სვეტოცხოველი, სამწვერისი თუ სამთავისი, თბილისის მეტეხი... მათ ვერც ვერაფერს დაუმატებ და ვერ მოაკლებ.

განგებ ვახსენე სხვადასხვა ძეგლები — ამით დასტურდება ქართული ეროვნული ხელოვნების მემკვიდრეობითი ხასიათი. უტყუარია, რომ ქართულ ძეგლებში ეძებდა და პოულობდა ელგუჯა ქართველი კაცის პლასტიკურ ბუნებას. ბევრჯერ გაუსხნებია — სვეტიცხოველს ვაკეთავდა, როდესაც ვახტანგ გორგასალის მონუმენტზე ვმუშაობდი.

ელგუჯა ამაშუკელის ნაწარმოებში ყოველი ნაწილი, დეტალი, ყოველი ფორმა ცალ-ცალკე აღიქმება, ცალკე ვახსენებ; მაგრამ ამ ცალკეული ნაწილების, ფორმების კონსტრუქციული ჩონჩხი, ტექტონიკური საფუძველი ერთიანია, ერთ საბოლოო ზგამოცანას, „ზეფორმას“ და-მორჩილებული. ამით არის მიღწეული მონუმენტისათვის ასე საჭირო განზოგადება და თვით მონუმენტალობაც. ამით არის მიღწეული მისი მონუმენტების მოცულობითი ხსავ-

სამაპულო ოში დაღუბულ გმირთა მემორიალი. ესკიზი (გორცი).





სე, მატერიალობა, სივრცობითობა, ან ერთი ხელოვნებათმცოდნის სწორი განსაზღვრით — „არტიკტურულობა“ (6, გვ. 34). ისევ უკან გავიხედოთ — ქართული არტიკტურა ხომ სკულპტურული და მონუმენტურია.

რადგან მემკვიდრეობითობა, ეროვნული ხასიათი ვახსენე, ხაზი უნდა გაესვას ელგუჯას შემოქმედებაში კიდევ ორ დამახასიათებელ მომენტს: დეკორატიულობას და ფერის გრძობას. ჭეშმარიტებაა — ერთიც და მეორეც დამახასიათებელი და სპეციფიკურია ძველი ქართული ხელოვნებათმცოდნის.

მისი ძეგლების დეკორატიულობა, დეკორატიული მორთულობა თვალში ხაცხვი არ არის, ვინაიდან აქ დეკორატიულობა ფიგურის (ისე როგორც ძველი ეპოქის ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ტაძრის კედლის) შინაგანი

არსებითი ტექტონიკური წყობის ხაზგასმას და გამოვლენას ემსახურება და არა „მდიდრულად“ მორთვა-მოკაზმვას. დეკორატიულია არა მარტო რიტმი ცალკეული დეტალებისა თუ მთლიანად ფიგურისა (ფიგურებისა), არამედ თვით მანერა ქანდაკების ზედაპირის ფაქტურისა. მათი უმეტესობა დამუშავებულია ორიგინალური მანერით — მიჯრით მიწყობილი ფოლკსესური, წრიული ნაქერ-წით (მათ ელგუჯა მარჯვენა ხელის ცერით „აწეებს“ ნატურალური ზომის მოდელზედაც კი. სტეკს არ ხმარობს — ხელით უკეთ ვაკალიბებ, კვრძნობ ფორმასო. ახლა წარმოიდგინეთ რა ენერჯის დახარჯვა უხდება მას).

ეს „ნაქერწი“ ხან მიყვება ფორმის წყობას, ხან აძლიერებს სასურველ ხაზს, ხან კი კონტრასტს ქმნა გულუვად დამუშავებულ ზედაპირთან.

ფორმისანი. ესკიზი



იგი ცხოველბატულს, ხორცეული მკვრის ხდის მოცულობას. „ნაქერწი“ თითქოს საწყისი მასშტაბია, პირველი ავორდი ფორმის წყობისა და მონუმენტის დეკორატიულობისა.

ელგუჯა ამაშუკელი მონუმენტზე კონკურსის ჩატარების ერთ-ერთ პირველ წინაპირობად მიიჩნევს მოთხოვნას — ესკიზი, მოდელი წარმოდგენილ იქნეს იმ ფერში, როგორც აქვე ჩაფიქრებული ავტორს მისი ნატურაში განხორციელება (1, 3).

მასლის ფერი, ელგუჯასეული გაგებით, კონკრეტულ ადგილს და მონუმენტის იდეურ მხარეს უნდა იყოს მისადაგებული.

ამიტომ არის: წითელი ქართული აგურიდან, „მიწური“ მასალიდან ნაგები „კახეთი“ (ესკიზი. თაბაშირი);

მტკვრის კლდოვანი ქარაფებიდან ამოზრდილი „ვახტანგ გორგასალის“ პიედესტალი რუხი გრანიტის, ცხენოსანი მფის ფიგურა კი ბრინჯაოსი; ქალაქზე გადმომდგარი „ქართველის დედა“ სანთელივით ანთებული...

კოლხეთის ხასხასა მწვანის, ლურჯი ცისა და ზღვის ფონზე ქართველ მესღეაურთა მემორიალი — ყალფზე შემდგარი სამი „ტალღა“ თეორად ქათქათებს (ბეტონი, მარმარილოს ფაქტურა)...

ელგუჯა ამაშუკელის მონუმენტები სიმეტრიის პრინციპზეა აგებული. ისინი, ერთი შესვლივით, სტატიკური, გარინდებული არიან. ამით აღწევს მოქანდაკე შინაგან დაძაბულობას, პოტენციას, შეშარტებას. მაგრამ ეს არ არის კანონიზირებულ მკვდარი სიმეტრია. ეს უფრო სიმეტრიული წონასწორობაა, რომლის საშუალებით მიღწეულია კომპოზიციის მონუმენტურობა, სიდიადე. ამასთან მხატვარი თუმცა არ არღვევს სიმეტრიას (წონასწორობას), მაგრამ შეუმჩნევლად მნახველისაკენ ხსნი მყარად „ჩაკეტილ“ კომპოზიციასაც კი.

ეს მიღწეულია — ხან ზუსტად მონახული ფესხით („ვახტანგ გორგასალი“);

ხან ტაქტიკით მოწოდებული სიმბოლოით („ქართველის დედა“ — ხმალი და თასი; „კოლხეთის დედა“ — ხმალ-ჯვარი და დაფნის რტო; „კა-



ხეთი“ — ლინის თასი; „ფიროსმანი“ — კრავი და ა. შ.);

ხან კონტრასტი („იდილია“ — „მიძიმე“ ცხენი და მასზე ამხედრებულ კაპეროვანი ქალი; „ბერიკა“ — ისევ „მიძიმე“, სტატეკური ცხენი და მასზე — მხიარული ბერიკა);

ხან კი ამას აღწევს უბრალოდ — თავის გადახრთი ან დახრთი...

და ყოველთვის მონუმენტის მთელი კომპოზიციური წყობის, მთავარი ღერძის მიმართებით.

სიმეტრიულობა ელგუჯას მონუმენტებისა არც მათ სუფთა ფორმალობას გულისხმობს. პირიქით, ისინი საოცრად მოცულობითი, „მრავალფასადიანები“ არიან.

მოქანდაკე განგებ, გამიზნულად არღვევს ფიგურის ანატომიურ წყობას (ადამიანი იქნება ეს თუ ცხოველი), მოძრაობის ბუნებრიობას (ყველაზე დამახასიათებელია „რეკლუკია“). მისთვის მთავარია განზომილების ძირეული — მხატვრული თემა, იდეა ნაწარმოებისა; გამოჩინის ის, რისთვისაც მომარჯვა პლასტიკის ენა, რათა „მოეცოლა“, ეწვევებოდა მხაზველისათვის აწმაღ და გეგონიერი და წაკითხული ლეგენდისტორია, განცდილი სიყვარული, ტივილი თუ არდავიწყება...

სარა ვალერიუსი აღნიშნავს, რომ ელგუჯა ამაშუკელის „...აზროვნება ყოველთვის მონუმენტურია, სახეები მხატვრულად განზოგადებული, თუმცა სპეციფიკურად არცგოლი ძერწვის სხვადასხვა ჟანრში“ (5; 2, გვ. 43).

შე შევეცადე აღმეჩინა ზოგიერთი იმ ხერხიდან, რომელსაც ელგუჯა ამაშუკელი იყენებს თავისი მონუმენტური, განზოგადებული აზროვნების დასამკვიდრებლად. „მუშაობის კვალის“ მოსასპობად. ეს ხერხები ყოველ ნამდვილ შემოქმედს, ოსტატს თავისი საკუთარი, შერჩეული აქვს. ასე აქვს ელგუჯასაც. ეს ანაქტის მის ნაწარმოებს ინდივიდუალობას, განუმეორებლობას. ამ ხერხების მომარჯვებით ქმნის იგი იმ კომპოზიციებს, რომლებიც შეიძლება ვინმეს ბოლომდის არ მოსწონდეს (ვერ გაიგოს) პლასტიკური ფორმის უჩვეულობის გამო, მაგრამ გულგრილს არავის ტოვებს, რადგან მასში მიგნებულია ის სიმართლე, რომელიც ხე-



ნიკოლოზ ბარათაშვილი

ლა განხორციელებულ ნაწარმოებზე... და რამხელა ამბავია: ერთმა კაცმა, ერთმა ელგუჯა ამაშუკელმა მოუტანო ამოდება ქალაქ თვალში საცემი და აუცილებელი“ (2, გვ. 33).

მერე საიდან მოვიდა კაცი, რომელმაც თაყვა და მოუმატა ვიდევ ამოდენა ქალაქს, ამდენ ქალაქებს „თვალში საცემი და აუცილებელი“!

ჩემს მიერ დასაწყისი ში ნახე: ნებორი მოვლენა — ქართული ლატურატურისა და ხელოვნების დეკადა და თბილისის 1500 წლისათვის, იყო მხოლოდ მიზეზი, რომელმაც საქვეყნოდ გამოამჟღავნა ელგუჯა ამაშუკელის ტალანტი. მაგრამ ის არც შემოვლენა ნიდაგზე მოსულა და არც მართო ყოფილა, თორემ ნაყოფსაც ვერ მოიმიკადა.

ოციანი წლების მეორე ნახევარში, თითქმის პირველად საბჭოთა კავშირში, აქ საქართველოში, მცხეთასთან, ზაპესის კავშალთან საფუძველი ჩაეყარა საბჭოთა მონუმენტური სკულპტურის განვითარებას. როგორც სარა ვალერიუსი ამბობს, ივანე შადრის მიერ ამ გარემოსათვის შექმნილი ვ. ი. ლენინის მონუმენტი იყო „პოლარული აღმოჩენა“, „...აღმართული სიფერობიერი გაქანებით და მოულოდნელი „ლოკალურობით“...

სამი ათეული წლის მანძილზე თბილისის სამხატვრო აკადემიაში ორი გამოჩენილი მოქანდაკის — იაკობ ნიკოლაძისა და ნიკოლოზ კანდელაკის მოღვაწეობამ შეუქმნა მყარი საფუძველი ქართული საბჭოთა პლასტიკის განვითარებას.

ორი ხელოვანი ორი სხვადასხვა შემოქმედებითი მიმართულებისა იყო. ნიკოლაძე მშვიდი, ძენწი სილუეტით, შექმნილით გამოვლენილი ორი მიმდებარებით ქმნიდა თავის თბილ, მიმზიდველ, ფსიქოლოგიურ კომპოზიციებს. კანდელაკი მოცულობით ფორმას მკაცრად, არქიტექტურულურად ავება, სივრცეში მკაფიოდ, ლაკონურად მოსაზული სილუეტით ქმნიდა ენერგიულ, ვაჟაკურ პორტრეტებს. ეს იყო ორი ჭეშმარიტი მხატვრის შემოქმედებითი დავა. მაგრამ მათ აწრთიანებდათ რეალისტური ხედა და ქართული ხელოვნებისათვის ოდითგანვე დამახასიათებელი პოეტურობა, ლირიზმი,

ლოვანთან ერთად გამღერებს ან გარინდებს.

სწორედ ეს არის მთავარი — ოსტატის მიერ მოსპობილია „კვადლი მუშაობისა“ და ჩვენ წინაშეა მონუმენტები პოეტური, ლირიკული, რომლებსაც ახლავთ ინტიმი (არა გამარჯული გაგებით) და სიბოძ. ამასთან მათი მონუმენტურობა არ არის კაზიონური, კერადა მოვლენილი. ელგუჯას სახეები ამბავს დინჯად და ზუსტად, ამაღლვევება, ადამიანური ტემპრით მოგვიფხობენ, გვარწმუნებენ.

ამიტომ თავისუფლად შეიძლება გავაგრცხლოთ ლენინის ლებანიძის მიერ „ქართლის დედაზე“ ნათქვამი სიტყვები ელგუჯა ამაშუკელის ყვე-

სიტობო, ფორმის რაფინირება, დეკორატიულობა.

უკვე საბჭოთა წლებში, აკადემიაში აღზრდილი ქართველი მოქანდაკეები (ს. კაკაბაძე, კ. მერაბიშვილი, ვ. თოფურაძე, შ. მიქაბაძე, ი. თორთოპრიძე, თ. ასათიანი და სხვ.) ცდილობენ მოთხოვნების შესაბამისად გააზრდონ და განახორციელონ მონუმენტური ამოცანები. მაგრამ, სამწუხაროდ, შადრის (და არა მარტო შადრის) ტრადიციები საბჭოთა ხელოვნებაში იმ დროს მივიწყებული იყო. ელგუჯა, როგორც ვოჭვი, ნიკოლოზ კანდელაკის მოწაფეა, მისი შემოქმედებითი კრედოს მიმდევარი. ცხადია — პლასტიკური გადაწყვეტის კანდელაკისეული ხერხები უფრო მიესადაგებოდა მონუმენტურობის ამოშკელისეულ ამოცანებს, დროის ამოცანებს.

50-იანი წლების დასაწყისში ფართო ქალაქმშენებლობითმა გარდაქმნებმა ახალი ამოცანები დააყენა მონუმენტური ქანდაკების წინაშე. მომწიფდა ნიადაგი ქანდაკებისა და დეკორატიული ხელოვნების დარგების დამკვიდრებისათვის ქალაქში, ჩრჩხელებში, მოედნებზე, სივრცეში. არქიტექტურაში ე. წ. „ზედმეტობის“ — ცრუ დეკორატიულობის, პომპეუსრობის, ძველი ფორმებისა და დეტალების ბრმად გამოყენების და ა. შ. წინააღმდეგ გალაშქრებამ ახლებურად დააყენა არქიტექტურისა და ხელოვნების სხვა დარგების სინთეზის საკითხები.

საჭირო გახდა მოქანდაკეების, მხატვრების მჭიდრო კონტაქტები არქიტექტორებთან. უკვე მოხდა დებულება, თვისობრივად ძვრამ არ დააყუენა — მოვიდა ახალი თაობა ქართველი საბჭოთა მოქანდაკეებისა, რომლებმაც მეტ-ნაკლებად იტვირთეს და გადაწყვიტეს საქართველოში მონუმენტური ხელოვნების განვითარების პიონერთა როლი (გ. კობახიძე, თ. ლვინიაშვილი, ე. კაკაბაძე, მ. ბერძენიშვილი, ა. გორგაძე, ი. და გ. ოჩიაურები; ცოტა მოგვიანებით მ. მერაბიშვილი, ჯ. მიქაბაძე, გ. კალაძე და სხვ.).

ელგუჯა ამოშკელი იყო ერთ-ერთი პირველი, თუ პირველი არა, რომელმაც ყველაზე ადრე და ყველაზე სრულად გამოამჟღავნა მონუმენტალის-

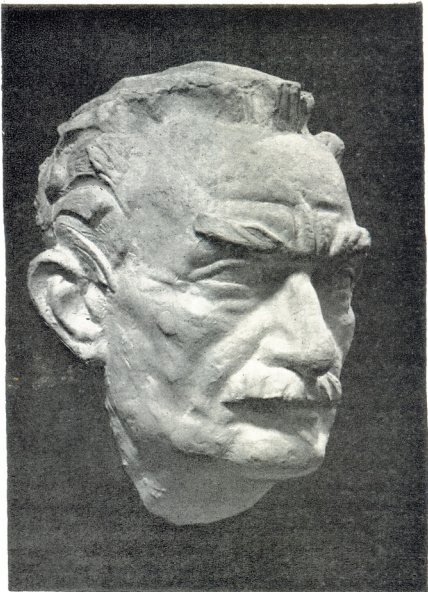
ტის თვისებები და 50-იანი წლების მეორე ნახევარში ქართველ ხალხს მთელი ხმით დელაპარაკა პლასტიკის ენით, ფართო დიაპაზონით, მატერიალიზებული იდეებით, გასაგები სამოლოგებით, პატრიოტული ენით.

გავისენით კიდევ ერთი მოთხოვნა, რომლის გათვალისწინება აუცილებლად მიაჩნია ელგუჯა ამოშკელს კონკურსის პირობებში — საჭიროა ზუსტად მითითება ადგილისა, სადაც უნდა აღიმართოს მონუმენ-

აკონკრეტებს, ხეწაფს სტიკას.

„მეექვსე გრძნობა“ კარნახობს მას მოედანზე თუ ქუჩაზე, გაშლილ სივრცეში გამოსვლის ადგილს და დროს; ეს „გრძნობა“ კარნახობს იდეური ჩანაფიქრისათვის საჭირო გამომსახველობის ფორმას, კომპოზიციას, სრულუტეს, აბსოლუტურ ზომას თუ შეფარდებით მასშტაბს, ე. ი., როგორ „დაიპყროს“, „მოთოკოს“ სივრცე.

„ქართლის დედა“ მთელ ქალაქ-



ივანე ჯავახიშვილი

ტი (1). აქცე ჩანს, რომ იგი არა მარტო მოქანდაკეა, რომელიც მონუმენტურ ამოცანებზე მუშაობს, არამედ, პირველყოფისა, მონუმენტალისტი, რომელიც კონკრეტული სივრცის კატეგორიებით მსჯელობს; მზად იდგას კი არ უსადაგებს ადგილს, არამედ ადგილიდან გამომდინარე

„ავსებს“ — მისი თბილისკური, სტატიკური კომპოზიცია შორეული და ახლო წერტილებიდან ერთიანად მახვილია და გამომსახველი.

„ვახტანგ გორგასალი“ ქალაქის გრძობივი ღერძის გადატეხის ადგილზე და ამიტომ მთელი კომპოზიცია ხაზს უსვამს, აფიქსირებს ამ გადატეხას — მონუმენტის მთავარი ღერ-



მი განივ აბზაცს ქმნის ძველი ქალაქის მიმართულებით; არალი იკურნება, თითქოს ივსება, ინტიმური ხდება.

დაღუპულ მუზღავურთა მემორიალში ხმელეთიდან „აბოზრდლი“, გაქვავებულ სამი თვითი ტალღა (15, 13 და 8 მ) „იფარას“ ტაბუკის ფიგურას (3.5 მ), რომელიც კვარცხლბეკზე (4 მ) შედგებულა. შექმნილია პოეტური, ლირიკული განწყობის სედიანი მიკრო სივრცე; მთელი კომპოზიცია, მასშტაბით და მოკულობითი პლასტიკით, ბატონობს ყოვლთვის დაბლობისა და ზღვას სივრცეებზე...

მონუმენტურობა ელგუჯას მიერ ყოველთვის სწორად არის გაგებულა. ეს არ არის მხოლოდ სიდიდე, გრანდიოზულობა. ეს არის მონახვა სწორი შეფარდებისა კონკრეტული გარემოცვის, სივრცისა და კონკრეტულ პლასტიკის ობიექტისა, როდესაც ხდება ურთიერთ დამორჩილება, უფრო სწორად, შესისხლბორცება ამ ორი მხარისა.

ეს არ არის გატაცება გაბარიტებით, აბსოლუტური ზომით, არამედ მომარჯვება მასშტაბურობისა (ამ მხნების ჭეშმარიტი, არსებითი გაგებით), როცა სივრცე, გარემო და მასში შემავალი კომპონენტები (ძველი, არსებული და ახალი) პარმონულ ერთმანებაში არიან, როცა ისინი ერთმანეთს ავსებენ და ხაზს უსვამენ.

ამდნად, ელგუჯა ამაშუკელისათვის მონუმენტური ქანდაკება სივრცის მხატვრული ორგანიზების ერთ-ერთი საშუალებაა, არანაკლებ მნიშვნელოვანი, ვიდრე არქიტექტურა. მისა მონუმენტურობისათვის ხშირად სწორედ არქიტექტურა, მთლიანად ქალაქია კვარცხლბეკი ან ფონი.

ალბათ, ამიტომაც, მის სახელოსნოში ყოფნის დროს ჩავიწერე: საოცარია — ყოველი მისი ესკიზი, დიდი თუ პატარა, გარემოს, სივრცეს იბნოს.

ფართოა გეოგრაფია ელგუჯა ამაშუკელის მიერ შექმნილი, ნატურაში განხორციელებული ქმნილებებისა. თბილისში — „ქართლის დედა“, „გახტანე გორგასალი“, „ფიროსმანინი“ (არქიტექტორი ნ. მგალობლიშვილი), რაფიელ — ენისთავის ძველი

(არქიტექტორი ვ. მირიანაშვილი), მეტროპოლიტენის სადგურის „შოთა რუსთაველის მოედანი“ (არქიტექტორები თ. კალანდარიშვილი, ი. ცხომელიძე) შესასვლელის თავზე ბარელიეფი და მიწისქვეშა ვესტიბიულში (არქიტექტორი ჯ. კანელიანი) ქედურები, ი. ჯავახიშვილის პორტრეტული სკულპტურა თბილისის საფ. უნივერსიტეტის საექტო დარბაზის ფოიემი, უნივერსიტეტის ბაღში სამამულო ომში დაღუპულ უნივერსიტეტელთა ძეგლი-ობელისკი (არქიტექტორი ა. ჯობიძე); ზემოთ ნახსენები მონუმენტები ფოიემი, ზესტაფონში (ორივე ძეგლის არქიტექტორია ვ. დავითია)... შექმნა ავღანეთის განთავისუფლების მემორიალი, ბულგარეთის ურთულე გმირის ასპარუხის მონუმენტის პროექტები.

ახლა იდგმება მონუმენტები: სამამულო ომში დაღუპულ გმირთა ხსოვნისა გორში, ტყებულში, დაღუპულ ქართველ მუზღავურთა — ფოიემი (სამივეს არქიტექტორია ვ. დავითია). აფორმებს მეტროპოლიტენის სადგურის „აკაკი წერეთლის პროსპექტი“ (არქიტექტორები ვ. აბრამიშვილი, დ. მორხედაძე) ვესტიბიულს. განზრახულია მისი სკულპტურული კომპოზიცია დაადგას უნგრეთის ერთ-ერთი ქალაქში.

ვრცელია ელგუჯა ამაშუკელის ყოველდღიური შემოქმედებითი გეგმები, უფრო სწორად, ყოველდღიური შემოქმედებითი შრომა. საოცრად მრავალმხრივია მისი მოღვაწეობა წიგნისა და დაზღურ გრაფიკაში, მედალიონურ ხელოვნებაში, აბსტრაგირებულ სკულპტურული ფორმების შექმნაში. მოქანდაკე თვლის, რომ გრაფიკულ-ფერწერულ ნამუშევრებზე (შექმნილი აქვს რამდენიმე მეტად საინტერესო ციკლი) შემოხმება მას უმსუბუქესი ქანდაკების სიმბიომეს — აქ ვისვენებო. მაგრამ ეს დასვენება ხომ ისევ შრომაა. აბსტრაქტული ფერწერულ-პლასტიკური ვარიაციები თუ ვიტაისა და საბერძნეთში მოგზაურობის ჩანახატების (კალამი, ფლომასტრი) მხატვრული განზოგადება იმავე თემებზე (ფილომასტერი, აკვარელის ტონი) მისთვის ისევ და ისევ მონუმენტურ-პლასტიკური არის ძიება, საფუძველი წმინდა დეკორატიულ-მონუმენტური გა-

ნზოვადებული ფორმების შექმნისათვის.

ცოლკ ალსანიშნავია ელგუჯა ამაშუკელის ნაბეჭდი სტატეები, შრომები, გამოცემები, ჩანაწერები. მათში გამოთქმული მოსაზრებები მონუმენტურ სკულპტურის არსის, არქიტექტურისა და სკულპტურის სინთეზის, ქალაქის, კერძოდ, თბილისის თავისებურებების, თანამედროვე ხელოვნებაში ერთგული ფორმის შესახებ მრავალმხრივი არის საინტერესო და ანგარიშგასაწევი. როცა კახთხულობ ამ შრომებს, უსმენ ელგუჯას, თქვენს წინაშე იხსნება, გასაგები ხდება მოქანდაკის შემოქმედებითა ლაბორატორია. იგი არაფერს გიშალავთ. იშვიათად შეგხვდებით შემოქმედი, რომელიც ასე ნათლად შედადეს და ნათლად ხსნიდეს მის წინაშე წამოჭრილ იდეურ-მხატვრულ და წმინდა პროფესიულ ამოცანებს. მისთვის თითქოს ისიც კი ვასაგებია, თუ რატომ არის ზოგიერთი რამ გაუგებარი. ეს ანალიტიკური აზროვნების უნარი გამაგრებულია მრავალმხრივი, დრმა განათლებით (ალბათ, ამიტომ ერთ-ერთმა საკავშირო გამოცემებში მას ახალგაზრდობისათვის წიგნის დაწერა დაუკავთა თავისი პროფესიული კრედიტის შესახებ).

ასე შემოქმედებით შრომაში, ერის ხსნიით და ჭირით, მოქალაქობრივი ინტერესებით ცხოვრობს ელგუჯა ამაშუკელი.

და აღიარებაც, ხალხის სიყვარული მივიდა.

ღაღად გუდაშვილმა განაცხადა: „განხორციელდა ჩემი დიდი ხნის ოცნება — მონახულ იქნა ქართული საბჭოთა სკულპტურის სახე, მისი ერთგული ფორმა...“

მე ძალზე მისარია, რომ მოქანდაკე ელგუჯა ამაშუკელი არის ახალი ქართული მონუმენტური სკულპტურის ერთ-ერთი დამაარსებელი...“

ნ. ვორონოვი (მოსკოვი) წერს: „ამაშუკელის შემოქმედებაში ჩვენ საქმე გვაქვს არა უბრალოდ ტალანტთან. ეს რაღაც უფრო მეტია და მი-

* სიტყვიდან, რომელსაც მას უნდა წაეხსნა ვახტანგ გორგასალის ძეგლის განახლება; შეუძლოდ იყო და ტექსტით გამოავლანა (ინახება ე. ამაშუკელთან).

სი შემოქმედების ნაშენელობა სცადდება ქართული კულტურის ჩარჩოებს. ეს ახალი მიმართულება ჩვენ მონუმენტურ ხელოვნებაში, ან და, შეიძლება, მუხინასეული მიმართუბის აღორძინებაა...“ (6, გვ. 48—49)

ლ. ვენვეი (ბულგარეთი) აღნიშნავს:

„საბჭოთა მონუმენტური ქანდაკების უკანასკნელი წლების მიღწევები მტკიცედ უკავშირდება ქართული მოქანდაკის ელგუჯა ამაშუკელის სახელს, რომელმაც შექმნა ბევრა მნიშვნელოვანი ნაწარმოები. მისი წარმატებაც მსოფლიო კონკურსში (ხანა ასპარუხის ძეგლის პროექტზე სოფიაში, ს. კ.) ბუნებრივი იყო. ლაკონიური აზროვნება, თანამედროვე ხედვა, მაღალი ოსტატობა მისი შემოქმედების დამახასიათებელი თვისებებია...“

მოქანდაკეს შემოქმედებითი კავშირი, მეგობრული ურთიერთობა აქვს საბჭოეთის და უცხოეთის მრავალ წამყვან შემოქმედთან. მის შესახებ ბევრი იწერება საბჭოურ და უცხოურ პრესაში.

მრავლისმთქმელია ერთი ბულგარელი ახალგაზრდა მოქანდაკის პირადი წერილი ელგუჯასადმი:

„მე 27 წლისა ვარ. უკვე მივიღე მონაწილეობა რამდენიმე გამოფენაში. ძალიან მომწონს კავკასიის ხალხთა თვითმყოფადი და ორიგინალური შემოქმედება. კერძოდ, საქართველოს მონუმენტური ხელოვნება. მე ვიცნობ თქვენს შემოქმედებას და მოქანდაკეთა შორის საუკეთესოდ მიმანინხართ. ამიტომ, თუ ეს შესაძლებელია, მინდა ვიყო თქვენი შეგირდი, ვიმუშაო თქვენს გვერდით... შევცდები ვიყო ღირსეული მოწოდებურთ წერილს თქვენი შემოქმედებით შთაგონებული დობრინ ანგელოვ დობრინ“.

როდესაც ელგუჯა ამაშუკელს, მასინ სულ ახალგაზრდას, ერთ-ერთ პირველს, დიდ ქართველ მოღვაწეებთან — ირაკლი აბაშიძესთან, ლდი გუდიაშვილთან და კონსტანტინე გამსახურდიასთან ერთად, შოთა რუსთაველის პრემია მიანიჭეს, ვახტანგ ბერიძემ ასეთი სიტყვები დაწერა:

„ელგუჯა ამაშუკელს ჯერ შორი გზა აქვს გასავლელი. ჩვენი ეროვნული პოეტის სახელობის პრემია დიდი ჯილდოდ არის, მაგრამ დიდი „ტივრითი“. ვუსურვებ ელგუჯა ამაშუკელს ამ ტვირთის სასახელოდ ზიდვას...“ (2, გვ. 39).

აკი იტივრთა და კიდიც ზიდავს ჩვეინდა სასახელოდ!...

მითითებული ლიტერატურა:

1. ელგუჯა ამაშუკელი, დედაქალაქის საკუთარი იერი, ვახ. პლიტარატურული საქართველო, 16. VIII. 1968.

2. ავტორთა ჯგუფი, ელგუჯა ამაშუკელი. სერია — რუსთაველის მემორიალი, ლავრიატა, თბ., 1966.

3. ამაშუკელი ე. დ., Художник и город в сборнике «Художник и город» (материалы симпозиума «Социалистическое градостроительство и синтез искусств»), М., 1973, стр. 220—228.
4. Беридзе В., Езерская Н., Искусство советской Грузии, М., 1975.

5. Валериус С., История и современность. Жур. Творчество, № 10, იგივე — სერიაში — რუსთაველის პრემიის ლავრიატები, თბ., 1966, გვ. 41—46.
6. Воронов Н., Элгуджа Амашукели, М., 1971.

ბერიძე



გრიგოლ კვიციანი-ოსნოვიანეცი

ოთარ ბაქანიძე

პირველმა უკრაინელმა პროზაიკოსმა გრიგოლ თევდორუს ძე კვიციანი-ოსნოვიანეციმ (1778-1843) მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ახალი უკრაინული ლიტერატურის განვითარებაში.

გ. კვიციანი დაიბადა 1778 წლის 29 (18) ნოემბერს ხარკოვის ახლოს სოფელ ოსნოვოში, მემამულის ოჯახში. კვიციანი ადრე ჩაება ხარკოვის კულტურულ ცხოვრებაში, ახლოს იდგა თეატრალურ სამყაროსთან, აქტიურ მონაწილეობას იღებდა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ერთ-ერთი ინიციატორთაგან იყო ქველმოქმედების საზოგადოებისა და ქალთა ინსტიტუტის ჩამოყალიბებისა.

გ. კვიციანი იყო ადმინისტრაციულ სამუშაოებზეც: მასწარის თავდაზნაურობის წინამძღოლი, ხარკოვის სისხლის სამართლის პალატის თავმჯდომარე და სხვ.

კვიციანი-ოსნოვიანეცის კალამს მრავალი მოთხრობა და პიესა ეკუთვნის. მათ შორის გამოირჩევიან — „პან ხალიცესკი“, „ცხოვრება და თავდადასავალი პეტრე სტეფანოვისა, სტოლბოიკოვის შვილისა“, „მარუსია“, „ჯარისკაცის პორტრეტი“, „კონოტოპელი ჯაღოქარი“, „შელმენკო — თემის მწერალი“, „შელმენკო — დენშჩიკი“, „ნიშნობა გონარის უბანში“ და სხვ.

თავის თხზულებებში, რომლებიც მას რუსულ და უკრაინულ ენებზე აქვს დაწერილი, კვიციანი-ოსნოვიანეციმ ასახა ფეოდალურ-ბატონყმური პერიოდის უკრაინული ცხოვრების მთელი რიგი მხარეები, შექმნა XVIII საუკუნის დასასრულსა და XIX საუკუნის დამდგენი უკრაინის ცხოვრების შესანიშნავი სურათები.

კვიციანი-ოსნოვიანეციმ ეყრდნობოდა სკოტორდასა და კოტლარევსკის კულტურულ მემკვიდრეობას და განიცდიდა რუსული პროგრესული აზრის გავლენას, თავისი მხატვრული შემოქმედებით ხელს უწყობდა უკრაინული ლიტერატურის განვითარებას და შემდგომ აღმავლობას. მწერალი გულისყურით ეკიდებოდა ხალხის ცხოვრების შესწავლას, მტკიცებულად განიცდიდა მათ მიმე მდგომარეობას და თავის ნაწარმოებებში ავლენდა ჰუმანიზმს ხალხისადმი, პროტესტს მხაგრელი კლასის არადამაინური საქციელისადმი.

ამავე დროს კვიციანს მსოფლმხედველობა ერთგვარი შეხედულებებით ხასიათდებოდა. იგი თვლიდა, მაგალითად, რომ არსებული სისტემა სასურველი და უწყვეია, ფეოდალურ-ბატონყმური ურთიერთობა სრულიად ბუნებრივი და კანონიერი მოვლენაა და ხალხის უბედურება იქიდან მომდინარეობს, რომ მეფის სურვილი და კანონი ირღვევა, მახინჯდება მისი „დაბალი“ შემსრულებლების მიერ. ამიტომაც ხალხი მეფესა და კანონს არ უნდა აღუდგეს წინ, ხალხის მხაგრელი თვით უმადლესი ხელისუფლებისაგან მიიღებს საკადრის სასჯელს. მიუხედავად ამისა, როგორც ზემოთ აღინიშნა, მის საუკეთესო მხატვრულ ნაწარმოებებში, რომლებშიც მართლად და სწორად აისახა ხალხის მიმე ცხოვრება, მწერალი აკრიტიკებდა ფეოდალური სისტემის ცალკეულ მხარეებს და ამით არცევიდა ამ სისტემის საფუძველსაც.

პ. პლეტნიოვისადმი გაგზავნილ ერთ-ერთ მარათში გ. თ. კვიციანი წერდა (1839 წლის 8 თებერვალს): „...ყველა ზეცაში დაფრინავს, იგონებენ ვნებებს, ქმნიან ხასიათებს, — რატომ არ უნდა მივიხედოთ მარჯვნივ, მარცხნივ, და არ ვწე-

როთ იმის შესახებ, რაც თვალში გვხვდება?“. კვიტკამ მოუწოდა მწერლებს — მწერით ნარტირდნ, ყოველგვარი შეღამაზებისა და გამუქების გარეშე. გ. კვიტკა-ოსნოვიჩნივო იმ მწერალთა წყებას ეკუთვნის, „რომლებმაც თავისი მოღვაწეობით მოამზადეს ლიტერატურაში „გოგოლისებური“ მიმართულების აყვავება“ (ი. ერისოინი).

ამა, ამ მწერლის ნაწარმოებზე დაიდგა თბილისში მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში.

1845 წელს მეფის ნაცვლის მიხედვით გორნაცივის დროს თბილისში არსდებოდა რუსული თეატრი. ამ თეატრის ჩამოსაყალიბებლად საჭიროთვლის დედაქალაქში სტავროპოლიდან, მიიწვიეს პროფესიული თეატრალური დასის ხელმძღვანელი გ. იაცენკო. იაცენკოს დასს დიდხანს არ უარსებია, იგი მალე დაიშალა. შემდეგ თბილისში მიიწვიეს მსახიობები რუსეთისა და უკრაინის სხვადასხვა ქალაქებიდან — ტავანროვიდან, ეკატერინოღარიდან, ხარკოვიდან, სიმფეროპოლიდან, ოდესიდან. საჭიროდღებო უკრაინული პროფესიული დასების მსახიობები ჩამოვიდნენ.

თბილისში გამართულ პირველივე სპექტაკლებზე რუსულ ნაწარმოებებთან ერთად წარმოდგენილ იქნა უკრაინული პიესებიც. მათ შორის: გ. კვიტკა-ოსნოვიჩნივოს „შელმენკო—დენშიკო“, „შელმენკო—თემის მწერალი“, „ნიშნობა განჩარის უბანში“.

როგორც ვაჩუკები აღნიშნავენ, უკრაინული სპექტაკლებისადმი ინტერესი ისეთი დიდი ყოფილა, რომ სპექტაკლის გამოცხადების დღეს სულ ერთი საათის განმავლობაში ყველა ბილეთი გაიყიდა... ბევრი დარჩა უბილეთო“.

საქართველოში უკრაინული სპექტაკლების თაობაზე პირველ ინფორმაციას ვაგაწვდის ჟურნალი „რეპერტუარ ი პანტეონი“. მასში ძალზე ძუნწად არის ნათქვამი უკრაინულია წარმოდგენის შესახებ, მაგრამ მაინც სწორად არის აღნიშნული, რომ უკრაინული პიესების მეშვეობით თბილისელმა მაცურებელმა გაიფიხა ცოცხალი, გულწრფელი სიტყვა, გაეცნო უკრაინელების ცხოვრებასა და ყოფას.

გაზეთი „იკავკაზი“ (1846 წ., № 12) ასევე აღნიშნავს თბილისში უკრაინელთა წარმატებას. იგი წერს: „პიესები „შელმენკო“, „ნატალკა პოლტავკა“, „ნიშნობა განჩარის უბანში“... ისე გამოკვეთილად, ბუნებრივად და შეიძლება ითქვას, ხელთნებრად სრულდებოდა, რომ ყველაზე მოზნობენმა კრიტიკოსმა... უნდა აღიაროს, რომ მათი უკეთ შესრულება შეუძლებელია“.

იმ დროს საჭიროთვლის სასოვადობრიობის წინაშე გამოდიოდნენ სცენის ისეთი ცნობილი ოსტატები, როგორც იყვნენ ი. დრეაიცი, ტ. პრიაკევიცკა, მარქსი და სხვანი. გასაგებია, რომ მათი თამაში მაყურებელთა კანონზომიერი აღტაცებას იწვევდა. ეს ითქმის განსაკუთრებით დრეაიციზე.

ეს მსახიობი თბილისში ასრულებდა შელმენკოს („შელმენკო—დენშიკო“, „შელმენკო — თემის მწერალი“) და სხვა როლებს.

დაახლოებით ოროციოდე წლის შემდეგ უკრაინელი მწერლის ეს ნაწარმოები დიდი წარმატებით წარმოადგინა თბილისის სცენაზე პირველმა პროფესიულმა უკრაინულმა დასმა, რომელსაც სათავეში ედგა მ. სტარაცი.

1889 წლის 27 ოქტომბერს, როგორც პრესა აღნიშნავს, უკრაინელებმა გული გაუზარეს თბილისელ მაყურებლებს.

მათ წარმოადგინეს ცნობილი უკრაინელი მწერლის გ. თ. კვიტკა-ოსნოვიჩნივოს კომედია „შელმენკო—დენშიკო“.

გაზეთი „იკავკაზი“ ზეგრომაციას ათავსებს მ. სტარიცივის დასის წარმატების თაობაზე, მაგრამ ამ სახელდახელოდ დაწერილ კორესპონდენციაშიც იგი გულწრფელად აქებს მსახიობებს. იგი მოხიბულია, დატყვევებულია უკრაინელი მსახიობებით და მათ სატერად სიტყვა არ ჰყოფნის. „ხახოლებმა თავიანთ შესრულებაში შეიტანეს იმდენი ცოცხალი, გულწრფელი პუმორი, — წერს გაზეთი, — რომ პიესის თითქმის ყველა მოქმედება და განაკუთრებით მესამე აქტი, ჩატარდა დაუსრულებელ, ჭეშმარიტად პომერულ ხანარში“. დასის წამყვანი მსახიობები ვერინა, ფენა სტეფანოვნა შაკაის როლი, ვანენკო—შაკაისა, მანკო—ლოპუცკოისა და კასინენკო—შელმენკოს როლი საუცხოონი ყოფილან.

დიდად მოსწონებია რევენტუნტს უკრაინელების თამაში. სიმართებით გამსჭვალულა იგი დაისადმი, მაგრამ სატეტაკლის შეფასებისას უმოტირებისა და რეალობის ციქნობის თვის მათიც უღალატნია.

კორესპონდენციაში აღნიშნულია: „საგებოა, რომ რამიე შემოსავალი მოცა ამ ძველ, წარმოდგენლად გატყითლ და მწირი შინაარსის პიესას, რომლის მთელი არსი მიპყრობილია, უმთავრესად, გაქნილი დენშიკოს თინებზე, მისი დადგმა რომ განურზახა ახლა რომელიმე საშუალო ძალის დრამატულ დასს, მაგრამ მალორისების წარმოდგენაზე ხალხი წავიდა“.

ჯერ ერთი, როდესაც ატორი დაპარაკობს „გაცვეთილიაზე“, სრულიად უმართლდებოლ მიიჩნევს, რომ „შელმენკო—დენშიკო“ თავისი დრო უკვე მოჭულია ქჭონისა, კვიტკა-ოსნოვიჩნივოს ეს პიესა, მართალია, იდგმებოდა რუსეთის დელავალაქებსა და უკრაინის თეატრებში, მაგრამ იდგმებოდ სტავროპოლად არა იმდებო, რომ დასები რეპერტუარის სიღარიბეს განიცდიდნენ და იძულებულნი იყვნენ ყოველგვარი პიესა დაედათ, არამედ იმიტომ, რომ ეს კომედია ხალხის საყვარელი კომედია იყო, მისი ავტორი კი — გამოჩენილი უკრაინელი შემოქმედი.

„შელმენკო—დენშიკო“ დრამაშიანარსიანი ნაწარმოებია, უკრაინულ კლასიკურ დრამატურგიაში ამ ჟანრის სხვა ნაწარმოებთა შორის მას ერთი პირველი ადგილი უკავია, პიესას უაღრესად დრმა სატირული ხასიათი აქვს და ამის გამოც მას მეფის ცენზურამ გარკა ხანს არ დაანახა სცენა.

შელმენკო პირველად გამოჩნდა როგორც ეპიზოდური გმირი „სათავადაზნაურო არჩევნების“ მეორე ნაწილში. ეს ნაწილი სათაურით „პოლიციის უფროსის არჩევნები“ დაიბეჭდა 1830 წელს. ეს პიესა საცენზურო მოსაზრებების გამო არ დადგმულა.

როგორც ჩასაღებიდან ირკვევა, კვიტკას „სათავადაზნაურო არჩევნებით“ დაინტერესებულა ცნობილი მსახიობი მ. შიკაინი.

1836 წელს პ. ნიშოკინი ალექსანდრე პუმკინს სწერდა „კიდევ გთხოვდი შიკაინისათვის... თებერვალში მას ბუნეფისი აქვს. გოგოლი დაპირდა მას პიესას, მაგრამ გოგოლი არ არის და შესაძლოა, პიესაც არ იქნეს; მას სჭირდება შემოსავალი. ამიტომაც საჭიროა ისეთი სახის პიესა, რომელიც მიიზიდავს მაყურებელს. ზუსტად ასეთიც გამოიძებნა — ეს არის „სათავადაზნაურო არჩევნები“. თხულებუბა კვიტკა-

სი. კომედია ცენზურის მიერ დაშვებული იყო, მაგრამ იმპერატორის კანცლარის შესაბამის განყოფილება დაბეჭდვითი სიხოვა სამხატვრო თეატრის კანტარას, მომავალ ნეპარავამდე არ წარმოადგინოს იგი. მაგრამ პიესის დადგმა ფორმალურად ჯერ აკრძალული არ ყოფილა. მას ასე, ხშირ შემთხვევაში გამოითხოვს ნებართვა მ. შჩეპკინის თანდაც კრიტიკული შეფასებისათვის“.

აი ეს შელმენკო, ცრუპენტელა და გაიძვრა, მხატვრულად განავითარა და სრულყო კვიტას პიესებში — „შელმენკო — თვის მწერალი“ (1831) და „შელმენკო — დენშნიკი“ (1837).

კვიტა-ოსნოვიანენკოს ნაწარმოებზე „შელმენკო — დენშნიკი“, რომელმაც მოხიბლა თბილისელი მაყურებელი, ერთგვარი გაგონება მოხადინა გოგოლის სატირში. განსაკუთრებით ეს გათვლილია შემხამულე — თავდაზნაურობის მსგეურნი სიმკაცრის, გონებაზღუნოვისა და მუქთახორობის მხილებასა და მათ მხატვრულად გარდასახვაში.

კომედიაში კონფლიქტი აგებულია იმაზე, რომ მიდიარი მუხამულე შაკი არ თანხმდება თავისი ქალიშვილი პრისინკა მათხოვოს ვინმე ჯიბეგაგერეტო კაპიტან სკაორცოვს. დენშნიკი შელმენკო იძინებს იხამს, რომ მინც მოახერხებს მემამულის კაპიტანის დაქორწინებას. ნაწარმოების მთელი კომიზი ისაა, რომ შელმენკო ატყუებს და საბოლოოდ ყინულზე გააცურებს გულურყვილო, უცივ მემამულე შაკას. ამგვარდრის ატკობი ასევე თავდაზნაურობის წარმომადგენელთა კონტრასტული ურთიერთობასა და ახიერებობას.

კვიტა-ოსნოვიანენკო თავის ნაწარმოებში დაუნდობელი სატირის სახეობად ხდის თავდაზნაურობას. მწერალმა კომედიაში მაცარად გააკრიტიკა „ბრწყინვალე“ თავდაზნაურობის მანერის მხარეები. მისი მხატვრული სიტყვა, მახვილი კალამი მკითხველისა თუ მაყურებლის თვალწინ ამოშვლდა ამ მანერებისა და ხალხს მათ ნაწილად სახეს უჩვენებდა.

„შელმენკო — დენშნიკი“ რუსული პროგრესული აზრის მეთაურებსაც მოსწონდათ. „იგი — წერდა კვიტას ამ პიესის თაობაზე ნ. ნეკრასოვი, — როგორც ყველა სხვა მისი თხზულება, ნიჭიერად დაწერილია და გამოირჩევა ცოცხალი, თრინალური ჰუმორით, რომელიც მხოლოდ მას ახასიათებს. მთავარი პირი არაჩვეულებრივი ხელოვნებით არის მოხატული: ეს არის ყველა შესაძლებელი „შელმენკოების“ ტიპი“. ასეთივე მაღალი აზრისა იყო ამ ნაწარმოებზე ზესარიონ ბეზინსკი.

ეს პიესა 1840 წელს სოფენიკის მონაწილეობით დაიდგა ხარკოვში, 1841 წელს იგი ალექსანდრე თეატრმა წარმოადგინა, ხოლო თითოდღე წლის შემდეგ — დაიდგა თბილისში. მას შემდეგ იგი სისტემატურად იდგმებოდა რუსულ და უკრაინულ სცენებზე. საბჭოთა თეატრში შელმენკო ახალი სუნთანვე შეიძინა, იგი ახლებურად იქნა გაგებული. „შელმენკო — დენშნიკი“ მაყურებელთა მოწონებას დღესაც იმსახურებს.

აი, ასეთ მაღალმხატვრულ და შინაარსთან ნაწარმოებზე წერდა გაცეცხილი „კავკასის“ კორესპონდენტი — „თუ ვინაა და დაკვირვებით“. შესაძლოა ატკობის ეს იმისთვის დასჭირდა, რომ გაერთიანებას საექტაკლის წარმატების შესაძლებლობანი და ამით ხაზი გაესვა უკრაინული დასის დამსახურებისათვის. ანდა შესაძლოა, იგი ამით ნაწარმოების იდეური გაკლენის შესუსტებას ფიქრობდა (ასე მოიქცა იგი მაგალი-

თად „ნაზარ სტოლოლის“ მიმართ). ასეა თუ ისე, გაზეთში ამ სათხიზების განმარტების დროს მინც შეცდომას უშვებს.

სიხილო სტარიციკის მეთაურობით საქართველოში 1889 წელს ჩამოსული უკრაინული დასის გასტროლები თბილისში გაზეთი „ივერია“ მინცდამატებ ხშირად არ გამოხმაურებოდა. ერთ-ერთი საინტერესო სატატია, რომელიც გაზეთმა მიუძღვნა მათ, იყო ალ. ფრონელოს ცრეცილი და შინაარსიანი წერილი. „თითქმის თვეზე მეტია, — ეწერა „ივერის“ (1889, № 257) მოწინავეში, — რაც ტფილისში მოღვაწეობს მალოროსების დასი ბ-ნ სტარიციკის და მწვეთერი წარმოადგენებით დამისახურა სრული თანაგრძნობა და სიყვარული არამც თუ მართო აქურის რუსებისა, არამედ ქართველებისაც“.

საქართველოს პრესაში აღინიშნა, რომ ქართველი მაყურებელი, რომელმაც არ იცოდა მალორუსული ენა, მინც კარგად იცნადა სექტაკლს, ესმობა მსახიობისა და გულთან ახლოს მიჰქონდა მათი წარმატება.

თბილისელი მაყურებელი ყოველთვის ინტერესით მიელოდა უკრაინული თანამომეების წარმოდგენებს. თეატრების დარბაზები ხალხით იყო სავსე. „ყოველი წარმოდგენა მალოროსებისა, — წერდა ა. ფრონელი, — კრუფოვი იმართება, თუ სასაფხულო თეატრში, სავსეა ხოლმე მაყურებლით, ასე რომ ზოგჯერ ადვილობის უქონლობის გამო გასავალშიაც კი სკამების ჩაჩირული“. ასეთი დიდი იყო ქართველი საზოგადოების ინტერესი უკრაინული ხელოვნებისადმი, დრამატურგიისადმი. ამიტომაც მიიჩნია ა. ფრონელმა საჭიროდ საზოგადოებრიობისათვის გაეცნო მათთვის უკვე ახლოდობა დასის „აღორძინების გარეშობა, მისი ბედი და უბედობა და მისი ზნეობრივი ძალა“.

ოლია ჭაჭუავაძის გაზეთის მოწინავე წერილი ატკობის თავიდანვე სურს მკითხველს აგრძნობინოს, რომ მას უკრაინულ და საერთო თეატრალური კოლექტივი მიანია ხალხზე მოქმედების შესანიშნავი საშუალება და იარაღად; ზნეობრივი ზემოქმედების ძალად ა. ფრონელი თავიდანვე ხაზს უსვამს იმ აზრს, რომ ეროვნული თეატრი ხალხის მიყურებული ეროვნული ტიპივების, გრძნობის გამაღვიძებელი და ადამიანების სამშობლოსადმი პატრიოტული სულისკვეთებით აღმზრდელი დიდი ძალაა, ხოლო თავისი მისისი მნიშვნელობით კი რეპერტუარი უპირველესი ფაქტორია.

ამიტომაც ენის, რომ ა. ფრონელი რეპერტუარზე აჩერებს მკითხველის ყურადღებას და მიუთითებს, რომ სწორედ გ. კვიტა-ოსნოვიანენკოს პიესები მ. კროპივინციკისა და მ. სტარიციკის პიესებთან ერთად ქმნიდნენ იმ არსებას, საიდანაც იარაღდებოდა ეროვნული პიესებით უკრაინული თეატრი. „ეს იყო და არის მთელი ავლა-დიდება მალოროსის რეპერტუარისა“, — წერდა იგი.

ა. ფრონელის უაღრესად საინტერესო, შეიძლება ითქვას, პრობლემურ წერილში უკრაინული თეატრის ისტორიისა და მისი ინფორმაციული მდგომარეობის მრავალი მტკიცებელი საკითხი სასებელი სწორად და ღრმად არის გაშუქებული. ამიტომაც არის ჩვენთვის მნიშვნელოვანი მისი მითითება გ. კვიტა-ოსნოვიანენკოზე, როგორც წყაროზე, საიდანაც საზრდოობდა უკრაინული პროფესიული თეატრი, მითითება იმ შემოქმედზე, რომლის პიესებიც მრავალჯერ იყო უკრაინული თეატრის წარმატების საწინდარი.

მ. სტარციუს მეთაურობით საქართველოში 1889 წელს პირველად ჩამოსულმა უკრაინულმა პროფესიულმა დასმა მაყურებელზე ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა. ქართველი ერის ცხოვრებაში პირველი შემთხვევა იყო, როდესაც ასე თანამიმდევრულად და ამავე დროს გამოჩენილი ხელოვნების შემოქმედებით ეგზოზოდნენ უკრაინული ლიტერატურისა და ხელოვნების მიღწევებს. თბილისის სცენაზე წარმოდგენილი პიესების საშუალებით გაცემო ქართველი ხალხი არა მხოლოდ პირველი უკრაინული პროზაიკოსის, სახელადანი დრამატურგის კ. კვიციანი-ოსნოვიანენის შემოქმედების, არამედ უკრაინული ლიტერატურის სხვა კლასიკოსების — ი. კოტლიარე-სკისა და ტარას შევჩენკოს, ახალი უკრაინული თეატრის „ბატკოს“, მარკო კროპივინციკისა და უკრაინული სცენის ერთ-ერთი ფუძემდებლის მისაილო სტარციუს, უკრაინული ლიტერატურის გამოჩენილი წარმომადგენლების პანას მირისი, ნიჟინ-ლევიცკისა და სხვათა შემოქმედების. თბილისის ლიტერატურულ-თეატრული ცხოვრებაში პირველი შემთხვევა იყო რომე უკრაინული ლიტერატურების სახელებისა და ნაწარმოებების ასეთი მოხვდევება:

კვიციანი-ოსნოვიანენკოს პიესები და მათ შორის „შელმენკო—დენშიკო“, რომელმაც ასე მიიზიდა ქართველი მაყურებელი, მომდევნო 1890 წელს კვლავ იქნა წარმოდგენილი თბილისში, ოღონდ ამჯერად უკრაინული თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, თავისი დროის უდიდესი მსახიობის მარკო კროპივინციკის მეთაურობით ჩამოსული დასის მიერ.

„დენშიკო—შელმენკო“... მალორისებთან მიდის ისე მწყობრად... ბანი კროპივინციკი ისეთი მშვენიერია შელმენკოს როლში, რომ ურიგო არ იქნებოდა დასს კიდევ ერთხელ ეჩვენებია მათი რეპერტუარის ეს მხიარული პიესები. ხალხი ამით, რა თქმა უნდა, კმაყოფილი დარჩება. დიდი ხანია არ მოგვსწრებია თბილისის თეატრებში მოგვემინა ამდენი გულითადი სიცილი და გვეხილა ამდენი მხიარული სახე („ნოვოე ობოზრენიე“, 1890, № 2330).

გაუტყობო ამ ინფორმაციამ ბევრი რამ არის ნათქვამი: დასი კოლექტიური თამაშით გამოირჩევა და მხოლოდ მწვერვალებში კი არა, მთელი დასი მოწოდების სიმადლეზეა. გამარჯვებაში მათ არც ახალგაზრდობა აფერხებს და არც გათოვლებობა; მარკო კროპივინციკი კვლავ ადსატურებს, რომ იგი დასის სული და გულია, დაუწყვეტია ხალხი სიცილით, მარკო ხაღვ რეისობრი და დადამტელია, მან შესძლო გამოუღებელი ხალხობარ ისეთი კოლექტივის შეკვრა, რომელიც ხალხს ყოველივეს ავიწყებს და სიცილით თვებაფს. ეს დადგმა თავისი მხატვრული სიძლიერით გამოირჩევა თბილისის სხვა თეატრებში მხვა დასების წარმოდგენებისაგანაც.

თეატრის მხანძრული გაუტყობი სული იმას წუწუებენ — ამა და ამ წარმოდგენას ხალხი არ დავსწრო, თეატრს ცოტა შე-მოსავალი ჰქონდა, ხალხს არ აინტერესებს ასეთი რომდელე-ბული სექტაკლებით და სხვ. ერთი სიტყვით, რეცენზენტები უკმაყოფილებას გამოთქვამენ თეატრებისა და ზოგჯერ თვით ხალხის გულგრილობაზე. მაგრამ 29 სექტემბრის „ნოვოე ობოზრენიეში“ იშვიათი რამ სწორია — „ურთიგო არ იქნებო-და დასს კიდევ ერთხელ ეჩვენებია მათი რეპერტუარის ეს მხიარული პიესები“. მანუ მტეი გულახდელი აღიარება უკრაინული დასის წარმატებისა რაღა შეიძლება იყოს.

შელმენკო-დენშიკოს როლის განსახიერება მოუხდათ თავის დროზე უკრაინული და რუსული თეატრის დიდ მსახიო-ბებს — შჩეპკინს, სოლენიცს, საქაჯანსკის, კარპენკო-კარი-სა და სხვებს. მათ შორის მარკო კროპივინციკისაც მისი შელმენკო გამოირჩეოდა ორიგინალიზმითა და შესრულების სიღრმით.

შელმენკო-დენშიკოს როლი მტკიცედ დამკვიდრდა კრო-პივინციკის რეპერტუარში. ჯერ კიდევ გაცილებით უფრო ად-რე, ვიდრე 80-იან წლებში სათავეში ჩაუდგებოდა უკრაინულ თეატრს, გაცილებით, ადრე, ვიდრე იგი მოხიზლავდა თავისი შელმენკოთი თბილისელ საზოგადოებას, კროპივინციკის შელ-მენკოს სახელი გაითქვა არა მარტო პროვინციაში, არამედ რუსეთისა და უკრაინის დიდ ქალაქებშიც. მარკოს დენშიკოც დაამყვავა ორივე დედაქალაქი.

თეატრის ცნობილი მოღვაწის ი. მარიანენკოს თქმით, რომელიც თვით მოღვაწეობდა 90-იან 1900-იან წლებში კროპივინციკისთან ერთად, მარკო კროპივინციკმ ჯერ ერთი, როგორც რეისობრა თავის დადგებებში ყურადღება გაამახვი-ლა მემულურ ყოფაზე და სექტაკალი ამ ყოფის მისაგრ სა-ტრადე აქცია, ხოლო მეორე, მან, როგორც მსახიობმა განა-ვითარა რა შჩეპკინისეული ტრადიციები, სრულიად ახლებურად გაასრებული შელმენკო წარმოდგინა საზოგადოებას, „შელმენკო“ თვით მარკო ლუკინის შეუდარებელი შესრულე-ბითიო.

მარკო კროპივინციკიმ გაამდიდრა და განავითარა შჩეპკი-ნისეული ტრადიციები შელმენკოსი და მოგვცა სრულიად ახ-ლებური, თავისებური გახაზება ცხოვრების ამ გმირისა. მარ-თალია, ქართულ პრესას არ მოაქვს ამის სალოუსტრაციო მას-სალები, მაგრამ იმავე 1890 წელს, კროპივინციკიმ სხვაგანაც წარმოადგინა ეს პიესა და იქ მომხდარა, ცოტად თუ ბევრად, ამ დიდ მსახიობის წარმატების მიზეზების ფიქსირება.

გაუთი „ნოვოსტი“ 1890 წელს აწვევებდა. მორდლე-ცის აზრს კროპივინციკის ნიჭიერ თამაშზე. მისი შეხედულე-ბით, კროპივინციკმ შეხერხებულ სახე „გაჩინილი სალ-დათისა, ჰკვიანი, მოხერხებელი და ყოველ მანიხზე უაირ-ცხვილოდ ბატუარასი... მ. კროპივინციკი დაჯილდოებულია მხატვრული ხელოვნების უდიდესი ნიჭით... მე მომისმენია ხოლოდ მოხუცისაგან, რომ კროპივინციკი მათ ათვინებს მოსაოვისა და პეტრბურგის რუსული თეატრების „გოლიან-თების საუკუნეს“ კროპივინციკის შელმენკოში — გრიმი, ჩვე-ყები და ფესტი, მტკვევლების ნუნანსები და გადასვლები — ყველაფერი მიზანშეწონილი, პარმონილია და ამავე დროს, ცხოვრებისეული. განსაკუთრებით კარგად გამოვიდა მას ის სცენები, როდესაც შელმენკოს დანამულზე წასწრებენ და იგი კი ცილებოს გამოძივრს მეგომარობიდან, ასევე შპაკის მოსამსახურე მოტრასისთან არმივიკის მომენტები“.

ასეთი ძლიერი იყო კროპივინციკი-შელმენკო. ჩვენ არა გვაქვს არავითარი უფლება ვიფიქროთ, რომ შეხანმზავი უკ-რაინელი მსახიობი თბილისში ნაკლები მონდომებით შესა-რულდება შელმენკოს როლს, ვიდრე რუსეთის სხვა ქალაქებ-ში. კროპივინციკის მომხიზვნობა, როგორც სხვაგან, ისე საკუთარი თავისაში, ყველასათვის ცნობილია. გვეცდომ არ იყოს, განა მის მაღალ ტექნიკურ ხელოვნებაზე, შესრულების მაღალ დონეზე არ მიუთითებს თვით „ნოვოე ობოზრენიე“

მეშვიდობის გადმოცემული ხალხის სურვილი — დასმა კვლავ გაიმეოროს ეს სპექტაკლი?

გ. კვიციკა-ოსნოვიანენკოს პიესებს შორის საზოგადოების დიდი ინტერესით სარგებლობდა „ნიშნობა გონჩარის უბანში“, რომელიც მ. კროპიენციკის დასმა თბილისში დადგა.

გ. კვიციკა-ოსნოვიანენკოს კომიკურ ოპერას „ნიშნობა გონჩარის უბანში“, რომელიც ავტორმა უკრაინულ ენაზე დაწერა, ეტყობა ი. კოტლიარევსკის „ნატალკა-პოლტავკას“ ანალოგი. თუმცა კვიციკას კომიკურ ოპერაში შეინიშნება მეგობრულთა და ბატონყმური ცხოვრების იდეალიზაციის ერთგვარი ტენდენციები, მწერალმა მაინც გაცილებით უფრო ღრმად, ვიდრე მისმა წინამორბედმა ი. კოტლიარევსკიმ, გახსნა ნაწარმოების კონფლიქტის სოციალური ბუნება.

ულიანას, ოდარვას, პავლო კანძიუბასა და სხვა მოქმედ გმირთა მასტერული სხვის წარმოდგენის დროს ავტორმა გასმოიყვანა თავისი სინტრექსო დაკვირვებებში უკრაინული ხალხის ყოფასა და ცხოვრებაზე. კომიკური ოპერის პერსონაჟების მწრლის ღრმა დავიერებების კვალს ამჩნევია.

უნდა აღინიშნოს, რომ ოლეგის სახით გ. კვიციკა-ოსნოვიანენკომ პირველმა უკრაინულ დრამატურგიაში გამოიყვანა ყმა გლეხი ნაწარმოების ერთ-ერთ მთავარ მოქმედ გმირად.

კომიკურ ოპერაში იმდროინდელი სინამდვილის ცალკეული მხარეების მართალი სურათები იყო წარმოდგენილი. კვიციკას ნაწარმოებებში, უხვად იყო გამოყენებული ხალხური ზეპირსიტყვიერების ნიმუშები, ხალხური იუმორი, ცმკვები და სიმღერები. ამან განაპირობა, არსებითად, გ. კვიციკა-ოსნოვიანენკოს კომიკური ოპერის წარმატება.

საქართველოში პირველად როდი მართავდნენ წარმოდგენებს უკრაინულში. ამიტომაც საქართველოს პრესა უფრო კრიტიკულად მიხედვომა მის შეფასებას.

გ. კვიციკა-ოსნოვიანენკოს ეს პიესა და მისი შინაარსი ნაწილობა იყო მაყურებლისათვის. ა. ფრონელი მაინც ახსენებს მას მეთხველს. „როგორც ყველა მაღალრუსიული პიესა, — წერს იგი გაზეთ „ივერიაში“ მოთავსებულ წერილში, — ან ოპერეტის შინაარსიც მდამობა ხალხის ცხოვრებიდან არის აღებული. პროტი მკურატს, ლოპანის უბნელს (ეს უნებები ხანოვის ნაწილებია ახლა), რომელიც არყის სიყვარულში მთლად გააღატაკა, ჰყავს გასათხოვარი ქალი ულიანა (ქ-ნ სულთსოვა) დედას (ქ-ნი ზატორევიჩი) უნდა მიათხოვოს თავისი ქალი სულელ ტეტყვას (ბ-ნი კრაპიენციკი), რომელიც თუმცა სულელია, მაგრამ შემძებელი მამა ჰყავს. რასაკვირველია, დღის განზრახვა ულიანას სრულიადიც არ მიაწონის. მით უმეტეს, რომ ერთი ყმაწვილი კაცი უწილი (ბ-ნი რუდკოვი) ძალიან უყვარს. აი კვანძი პიესისა. სამკმე თავდება მშვიდობით. შიგ ჩაერევა სამსახურიდან გამოსული ჯარისკაცი, ოსმა სკორიკი ბიძა აღტყისა, და ისე ატრიალებს ხავეებს, რომ ულიანას დასწერს ჯვარს ალექსიზე და სულელი ტეტყო კი პირში ჩალაგამოვლებული რჩება.“²

ა. ფრონელს კარგად შეუნიშნავს აღორძინებული უკრაინული თეატრის ძირითადი ნიშანი — მისი ხალხურება, პიესათა დემოკრატიულობა ხასიათი. ამგვარი პიესის ნიმუშიდ მიანიჩა მას გ. კვიციკა-ოსნოვიანენკოს „ნიშნობა გონჩარის უბანში“. ნაგრამ პიესის საერთო ანალიზს იგი მაინც არ

იძლევა. რეცენზენტი თავის ყურადღებას მსახიობთა თამაშს მიაპყრობს.

ქართველი მაყურებელი უკრაინული თეატრის მსახიობთაგან მოელოდა ხალხის ცხოვრების ამსახველი ნაწარმოების მაღალმხატვრულად ჩვენებას. მას იმედი არ გასცურვდა, კროპიენციკისა და ზატორევიჩის ხალხის მოწონება დაუშახურებიათ. „მეტისმეტად ხელოვნურად შესარქულებს როლები დასის ძველმა მოღვაწეებმა ბ-ნმა კროპიენციკიმ და ზატორევიჩიმა“, აღნიშნავს ფრონელი და იქვე დასძენს, — „არა უშავდა ბ აგრეთვე ბ-ნი პიტაევი-პროსენა... აგრეთვე ულიანას მამის შკურატის როლის ასრულებელს, ბ-ნ ლევიცისს.“

მარტო კროპიენციკი გ. კვიციკა-ოსნოვიანენკოს ამ პიესაში სულელ ტეტყვოს როლს ასრულებდა. ეს სახასიათო როლი მსახიობის რეპერტუარში მტკიცედ იყო დასაკვირდებული და მას მარტო დიდი მონდომებითა და ხელოვნებით განასახიერებდა. საერთოდ, კროპიენციკის მეტად ენერჯიულად სახასიათო როლებს შესრულებდა. როგორც მისი თანამედროვეები იგონებდნენ, მარტოს ამბულა ასეთ როლებში მთელი სიძლიერით გამოვლინდებოდა ხოლმე და მაყურებელზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებდა. ასე მომხდარა ამგვარადაც. მარტო კროპიენციკის სტეცყო ხალხს კარგად უგრძენია.

„ნიშნობა გონჩარის უბანში“ წამყვანი მსახიობების მუშეობით დასს კარგად ჩაუტარებია. ა. ფრონელი დასაკენის, რომი სპექტაკლით, მაყურებლები მეტად ნასიამოვნები დარწმუნდნენ. ხალხთა გატყენილ თეატრში ტაშით „ბეჭვარვას გამოიწვიეს ბ-ნი კროპიენციკი“, — წერს რეცენზისი ავტორი.

ხალხს პიესისა და მისი მთავარი გმირების გარდა მოსწონებია აგრეთვე უკრაინული ცმკვები, რომლებითაც დამშვენებული იყო თითქმის ყოველი უკრაინული წარმოდგენა. „ხალხს ისე მოეწონა ცმკვა, — წერს ა. ფრონელი, რომ გაამეოვებინეს.“

ცნობილი ქართველი პუბლიცისტის, ა. ფრონელის დადებით აზრს გ. კვიციკა-ოსნოვიანენკოს პიესაზე და საერთოდ მიუღ სპექტაკლზე არ იზიარებდა გაზეთ „ტფილისკი კლს-ტაისი“ რეცენზენტი. მისი შეხედულებით სპექტაკლი „უღმინდამოდ ჩატარდა“. ამ გაზეთმა დასს მთელი დამსახურება წყალობი გადაუყარა, როცა განაცხადა — სპექტაკლი „უხვიერი გამეოვიადა“. ა. ფრონელს თვითონაც ჰქონდა შენიშვნები ზოგი მსახიობის თამაშის მიმართ, მაგრამ ამის გამო იგი მთელ წარმოდგენას როდი იხსენიებდა აუგად. ა. ფრონელი სპექტაკლში კარგადაც ხედავდა და ნაწლავს. ასე მაგალითად, მას მიანიჩა, რომ მსახიობ ქალს სუსტოვას ვერ დაუვლევია ულიანას როლი და მაყურებელზე ვერ მოუხდენია ძლიერი გავლენა, რის საშუალებასაც მას გ. კვიციკა-ოსნოვიანენკოს პიესა აძლევდა. ასე მოსვლია მას პირველ მოქმედებაში, როდესაც დამწებებელი ულიანა დასტარის თავის ბედს. ამ ნაღვლიანი სიმღერის შესრულების დროს, იგონებს რეცენზენტი, რომელსაც ქ-ნი ზანაევეცვა ასრულებდა „მაყურებელს ტანში ყრუხატული უფლია და ბევრსაც ცრემლები ეროდა, — ეს ადგილი, — დასძენს იგი, — გუშინდელ წარმოდგენაში სრულიად დაიკარგა“. მიუხედავად ამ წარცხნის, რომელიც სულთსოვას ახალგაზრდული გამოუცდებლობის გამო მოსვლია („მეტად ახალგაზრდა და ეტყობა სცემს ჯერ კარგად ვერ შესრევიდა“), ა. ფრონელი მსახიობის მიმართ იჩენს ტაქტს

და ზოგად დასკვნებს მისი შესაძლებლობების შეზღუდულობაზე არ აკეთებ.

ასევე გამოჩნდება გამოსულა ნაწარმოების ერთ-ერთი მთავარი გმირის ალექსის შემსრულებელი რუდიკოვი. ყველაფერთან ერთად მისთვის ხმასაც უღალატინა („რუდიკოვმა ხომ სულ ვერ მოახერხა მღერა“, — წერდა ა. ფრონელი); ვერ გამოირჩეულა კარგი თამაშით სიპი სკრიპის როლში პიტაევკინისკი. მაგრამ სპექტაკლმა, ძირითადად, მაინც წარმატებით ჩაიარა და ხალხიც კმაყოფილი დარჩა.

...გადიდა წლები. საქართველოში ჩამოიხრდნენ უკრაინული დასები, და უნდა ითქვას, რომ იშვიათზე იშვიათი თუ ქმნიდა ისეთი შემთხვევა, რომ უკრაინელებს თან არ ჩამოეცანათ სცენაზე წარმოსადგენად გ. კვიტკა-ოსნოვიანეცის პიესები, განსაკუთრებით „შელმენკო—დენშიკი“ და „ნიშნობა გონიარის უბანში“. ასე იყო ეს 1892 და 1897 წლებში, როდესაც გ. ოდერკარმა ჩამოიფანა დასი საქართველოში, 1895 წელს, როდესაც თბილისში საგასტროლოდ იყო ო. სუსლოვასა და ა. სუხოლოვსკის უკრაინული დასი და სხვ.

თბილისში გ. ოდერკარის გასტროლების დროს ერთი დღისშესანიშნავი ფაქტი მოხდა. 1892 წლის 14 თებერვალს დასის ხელმძღვანელის საბუნების ბანკის თეატრში უკრაინელებმა წარმოადგინეს „შელმენკო—დენშიკი“. სპექტაკლში მონაწილეობა მიიღო ქართული სცენის გამოჩენილმა ოსტატმა ლალო მესხივილმა.

ლალო მესხივილი, როგორც ცნობილია, ერთხანს, რუსეთში ყოფნის დროს რუსულ სცენაზე გამოდიოდა. საქართველოში დაბრუნების შემდეგ მან სრულყო თავისი ხელოვნება და კლასიკური დრამატურგიის გმირების ბრწყინვალე შემსრულებელად მოგვევლინა.

ეს დიდი ხელოვანი გ. კვიტკა-ოსნოვიანეცის პიესაში კაპიტან სკვორცოვის როლში გამოვიდა. როგორც ცნობილია, პიესის ყველა როლი, გარდა შელმენკოსი, რუსულ ენაზეა დაწერილი. ასე რომ, ლ. მესხივილი სკვორცოვის როლს რუსულ ენაზე ასრულებდა.

ეს იყო პირველი შემთხვევა, როდესაც თბილისის სცენაზე გამოჩენილმა ქართველმა ხელოვანმა უკრაინული დასის სპექტაკლში წამყვანი როლი შეასრულა. ქართველი მაყურებელი და პრესა დიდს აღფრთოვანებით შეხვდა მგობრობის ამ სიმბოლურ გამოვლენას.

უკრაინული დასის გასტროლებს საქართველოს საზოგადოებრიობა, განსაკუთრებით თეატრალური საზოგადოებრიობა ყოველთვის დიდი ყურადღებით ეკიდებოდა. უკრაინელ და ქართველ ხელოვანთა ურთიერთგაგებასა და შემოქმედებით თანაზიარებაზე მეტყველებს ო. სუსლოვასა და ა. სუხოლოვსკის დასის გასტროლებთან დაკავშირებული საინტერესო მოვლენები.

ამ უკრაინელ ხელოვანთა გასტროლების ქუთაისში დასწრება დავით ერისთავი. იგი ისე გაუტაცანია მათ მიერ წარმოდგენილ პიესას „შელმენკო—დენშიკი“, რომ გადმოუქართულნია პიესა და „სიკოთა დენშიკის“ სახელწოდებით დაუდგამს კიდევ ჯერ ქუთაისში, ხოლო შემდეგ 1899 წელს — თბილისში. დავით ერისთავს თვითონ შეუსრულებია სიკოთას როლი. „18 თებერვალს, — წერდა გაზეთი „ივერია“ — ქართულმა დრამატულმა დასმა წარმოადგინა ზემოთ დასახელებული ორი რუსულიდან გადმოკეთებული კომედია. პირველი პიესა („სიკოთა დენშიკი“ — ო. ბ.) ქართულად კარგა ხანია, გადმოკეთებულია და ქუთაისში რამდენჯერმე წარმოდგენილია კიდევაც, ხოლო ტფილისში ამ საღამოს პირველად წარმოადგინეს იგი“.

დავით ერისთავმა გ. კვიტკა-ოსნოვიანეცის „შელმენკო—დენშიკის“ გადმოკეთების დროს, როგორც ცნობილია, პიესაში არ შეიყვანა ზოგიერთი პერსონაჟი. მოქმედება სოფლიდან ქალაქში გადაიტანა, გვარები გადმოქართულა და სხვა.

დავით ერისთავმა გადმოკეთებულ ნაწარმოებს შეუნარჩუნა უკრაინული პიესის საერთო სულისკვეთება. ის ნკაცირი სოციალური სატირა გონებანლუნგ, გაუნათლებელ მემამულეთა და თავადზნაურობის წარმომადგენელთა მიმართ, რმლოთაც თამირჩქვიდა გ. კვიტკა-ოსნოვიანეცის პიესა. პრესა აღნიშნავდა „სიკოთა დენშიკის“ წარმატებას. ეს პიესა, წერდა გაზეთი „ივერია“, — „იმდენად მხიარულია, რომ მაყურებელი სიამოვნებით უკვდება ყურს“.

ასე შეიძინა მეორე სიცოცხლე გ. კვიტკა-ოსნოვიანეცის პიესამ „შელმენკო—დენშიკი“ საქართველოში. უკრაინელი დრამატურგის, პირველი უკრაინელი პროზაიკის, გამოჩენილი მწერლის გ. კვიტკა-ოსნოვიანეცის ნაწარმოებები ახლებური ძალით ახმინადა საბჭოთა ხელოვნულების დაყარების შემდეგ.

დიდი ოქტომბრის რევოლუციამ მისი შემოქმედება ხელმისაწვდომი გახადა საბჭოთა კავშირის მრავალმილიონიანი მშრომელი ხალხისათვის. მრავალეროვანი საბჭოთა კავშირის ხალხები დიდად აფასებენ უკრაინელ მწერალს გ. კვიტკა-ოსნოვიანეცის.

დაცეს, როდესაც უკრაინელი ხალხი ზემოთ აღნიშნავს პირველი უკრაინელი პროზაიკის და დრამატურგის დაბადებიდან მეორასე წელს, ამ დიდ საიუბილეო თარიღს მთელსაბჭოთა ხალხთან ერთად, ყველა პროგრესულ ადამიანთან ერთად — აღნიშნავს აგრეთვე ქართველი ხალხიც, რომელმაც ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც უკრაინელ ხალხს ახალ ნაიარევად აზნდა დიდი მწერლის გარდაცვალება, თავისი სცენაზე წარმოადგინა მისი ნაწარმოებები და ქართველი მაყურებელი აზიარა დიდი ხელოვნების მაღალმატრულ ქმნილებებს და ამით ჩაუყარა საფუძველი საქართველოში უკრაინელი მწერლის უკვდავებას.

შ ე ნ ი შ ე ნ ა ო :

1 ა. ს. პუშკინი, თხზ., სრული კრებული, ტ. XVI, 1949, გვ. 212. ამ წერაში პიესის მეორე ნაწილზე საუბარია, სადაც შელმენკო გამოჩნდება. პირველი ნაწილი ცენზურას ადრევე ჰქონდა აკრძალული.

2 ა. ფრონელი, მალორუსული წარმოდგენა, „ივერია“, 1890, № 201.

3 „ივერია“, 1899, № 39, გვ. 4.



თბილისის

პრეზიდიუმის სესიისათვის

პარმენ ზაქარაია

საბჭოთა სინამდვილეში ბევრმა ქალაქმა და სოფელმა იცვალა სახე. გალაშქრდა და დამშვენდა თბილისიც. იგი გამოვიდა შუასაუკუნეობრივი ვიწრობებიდან, ფრთა გაშალა, გაჩნდა ახალი გამოხრები, ფართო ქუჩები, კეთილმოწყობილი უბნები. ბალ-პარკებმაც საგრძნობლად იმატა. სხვევზე რომ არაფერი ვთქვათ, ქალაქის განუყოფელი ნაწილი და მისი მშენებელი გახდა ფუნქციონირის პარკი, კომპაქტური სივრცე, ვაკის პარკი და სხვა მრავალი.

ამასთანავე, უნდა აღინიშნოს ის სამწუხარო გარემოება, რომ ბინათმშენებლობის ტემპის გაზრდის აუცილებლობამ ცუდად იმოქმედა ხარისხზე. აიგო ბევრი, მაგრამ ესთეტიკურ ღირებულებას მოკლებული ცალკეული შენობები და ზოგჯერ მთელი უბნებიც. ტემპმა მოითხოვა ტექნიკის გამოყენება, სტანდარტიზაცია, რაც აუცილებელია დღევანდელ სინამდვილეში. მაგრამ მისმა არასწორმა გამოყენებამ ფაქტიურად უგულებელყო არქიტექტურა. ასეთი მდგომარეობა განსაკუთრებით შეიმჩნევა 50-იანი წლების მიერ ნახევრიდან.

ნაგებობათა უსახურობას არ შეიძლება არ მოჰყოლოდა მოსახლეობის უკმაყოფილება. ეს უკმაყოფილება, მათი საყვედური ძირითადად

არქიტექტორების მისამართით ითქმებოდა, რაც არცთუ უსამართლო იყო.

საქართველოს კვ ცენტრალურმა კომიტეტმა და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭომ არაერთხელ მიუთითეს მშენებლობის ხარისხზე და არქიტექტურული ფორმების სრულყოფაზე. დადგენილებაში, რომელიც შეეხება „რესპუბლიკის ქალაქებისა და სოფლის გარეგნული იერსახის შემდგომი გაუმჯობესების ღონისძიებებს“, პირდაპირაა ნათქვამი, „რომ მთელი რიგი საცხოვრებელი რაიონების მასობრივ განაშენიანებას, რომელიც ძირითადად ქალაქების იერსახეს განსაზღვრავს, ახასიათებს მონოტონურობა და ერთფეროვნება“.

თავისთავად, თანამედროვე არქიტექტურის გზის გარკვევისას მრავალი პრობლემა თუ საკითხი წამოიჭრა, რაც ცალკე მსჯელობის საგნად შეიძლება იქცეს. ამჯერად კი ჩვენ შევეხებით თბილისის განაშენიანების მხოლოდ ზოგიერთ საკითხს.

თბილისი, ისე როგორც საბჭოთა კავშირის სხვა ქალაქები, ოცინი წლებიდან იწყებს ზრდას. მაგრამ ეს ზრდა საგრძნობი გახდა მხოლოდ ოცდაათიანი წლებიდან და მას შემდეგ, როდესაც ქვეყანამ ომით მიყენებული ტკივილები მოიშუშა და გი-

განტური ნაბიჯით დაიწყო წინსვლა. ქალაქის ზრდა ჩვენს ეპოქაში თავისთავად განსხვავდება წინა პერიოდის ზრდისა თუ საერთოდ ცვლილებებისაგან. ეს, უპირველეს ყოვლისა, გამოიხატება ქალაქის გეგმაზომიერ განვითარებაში. სოციალისტური ქალაქგეგმარების პრინციპებს, რომლებიც ათეული წლების განმავლობაში მუშავდებოდა, მართალია, დამთავრებული სახე ახლაც არა აქვს, მაგრამ ძირითადი გარკვეულია და გამოვლენილია ის, რაც მას ანსხვავებს საზღვარგარეთის ქვეყნების ქალაქებისაგან.

პირველად ქალაქ თბილისის გენერალური გეგმა შემუშავდა 30-იან წლებში და შემდეგც რამდენიმე ვარიანტი შეიქმნა. ამ ვარიანტების შედგენას ის უპირატესობა ჰქონდა, რომ ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში იგი წინა პროექტზე უკეთ პასუხობდა დროის მოთხოვნას. მაგრამ, სამწუხაროდ, არცერთი ეს პროექტი მთლიანად კი არა, ნაწილობრივადც არ განხორციელებულა. შეიძლება ასეთი ცვალებადობა ახსნა მოემქმნოს, მაგრამ შედეგი კი ნამდვილად უარყოფითია. გეგმების განხორციელების მომდევნო მიერ წინას მიღწევათა უგულებელყოფა ქალაქის ერთიანი სახის ჩამოყალიბებაზე ძალი-

ან ცუდ გავლენას ახდენდა. მზარდი ქალაქის გეგმაში ცვლილებები აუცილებელია. მაგრამ საჭიროა დავიკავთ ზომიერება. როცა ის ირღვევა, შედეგი სხვადასხვანაირია. მაგალითად, „ვაკეს“ ერთიანი გააზრება არ გააჩნია. უკეთესია, თუმცა თანამედროვე ქალაქგეგმარების პრინციპები „დიდების მასივის“ პირობებშიცაა ლური ან ვერტიკალური დაგეგმვა არ არის სრულყოფილი. საწყურბაროდ, ამ ნაგებობათა მასებს რომელი მხრიდანაც არ უნდა შეხედოთ, ანსამბლურობას, ერთიან კომპოზიციას ვერ დაღვივებთ, მას არა აქვს ცენტრი, არქიტექტურულად გადაწყვეტილი მოედანი, კიდევ ერთი მაგალითი: ვაგა-ფშაველას პრესბიტერის ბოლო უზარმაზარი „უტყვე“ შენობის ჩაყვება. ამ მიკრორაიონის პროექტი თავის დროზე სასოგადოების სამსჯავროზე რომ გამოეტანათ, ალბათ ვინმე ურჩევდა, რომ ამ ხეობის მთებს შორის მომწყველელი ადგილის სიღამაზე მის უსასრულო პერსპექტივაშია. ასევე, განცვიფრებას იწვევს, თუ როგორაა დაგეგმარებული და დაგეგმირებული ქალაქი. ვ. წ. „მესამე მასივი“. ჯერ ერთი, ეს ახალი უბანი ქალაქს ვერც მალე უგარტდება, რომელიც მანამდე გეგმატვირთული იყო (ამ ბოლო დროს ჩატარებული იმავე გზის რეკონსტრუქცია საქმეს ნაადვილად ვერ შევლას). მეორეც, უდიდამოსასახლებს, გზატკეცილის გაფართოების შემდეგ, წინ ჩაუმწყვრივს მაღალი სახლითა, რომელთა მთავარი ფასადები იმდენად უსახურია, რომ სხვადასხვა შენობების ნაწილებსაცანაწყოების შთაბეჭდილებას ტოვებს თანაც, ვერ გაიგებთ ეს შენობის შიდა მხარეა თუ გარე.

შინაურებზეც რომ არაფერი ვთქვათ, ამ გზატკეცილითი თბილისი ხვდება შორიდან მოსულსაც. ჩვენს ქალაქს ნიუთუ უკეთესი „პასპორტი“ არ ეკუთვნოდა? ეს სურათი ყოველ მხარველზე მხოლოდ უარყოფითად იმოქმედებს, აუჯად მოისწავნიებენ ჩვენს სურათმოდლებს.

ქალაქის სახეს, ჩვეულებრივ, არქიტექტურული ანსამბლები ქმნიან. მიუხედავად იმისა, რომ უკანასკნელ ათეულ წლებში არაერთი მოედანი და გამზირი შეიქმნა, სრულყოფილი ან-

სამბლურობა მაინც არ არის მიღწეული. ამ საკითხზე უპასურობას უნდა დაეწყოთ იმით, რომ ქალაქს ცენტრალური მოედანი არა აქვს. ოცდაათიან წლებში შექმნილი თბილისის ცენტრი, დღევანდელი ლენინის მოედნის სახით, ამჟამად ოდნავადაც არ აკმაყოფილებს გაზრდილი ქალაქის ახალ მოთხოვნებს.

ამ მოედანს ძირითადად ქმნიან ძველი სახლები, მაგრამ ახლებსაც სათანადო ადგილი უჭირავთ. თბილისელი თუ გარეუბნე შეიგუა ამ სახეს და იგი უნდა შევიზარუნოთ. ჩემი აზრით, საჭიროა „ქალიან ფრთხილად“ მცირე კორექტივების შეტანა, რადიკალური ცვლილება, ალბათ, სასურველ შედეგს არ მოგვცემს.

თბილისი უკანასკნელი ექვსი ათეული წლის განმავლობაში რამდენჯერმე გაიზარდა. სწორედ ამ გაზრდის გეგმაზომიერების დროს საჭირო იყო დღეისათვის და პერსპექტივაშიც ახალი ცენტრის გათვალისწინება. ვერ ვიტყვით, რომ დამეგეპარებულს ამ საკითხზე არ უზრუნოთ, მაგრამ გამოკვეთილად ჯერ არაფერი ჩანს.

ახალი მოედნიდან, პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს „კონსტრუქციის მოედანი“, რომლის შემდგენელი შენობები სულ ორმოცდაცხუ წლის განმავლობაშია აგებული. ჩვენ ამ შემთხვევაში არ ვუხეზთ ცალკეულ შენობათა სურათმოდლებული სახის ავგარეიანობას, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ამ მოედნის შემქმნელი ნაგებობები სწორედ ანსამბლურობის საწინააღმდეგო პრინციპებზეა აგებული. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს თითოეული შენობის აგებრივი ცდლობდა ადრე აგებული შენობების არქიტექტურისათვის ანგარიში არ გაეწია და მხოლოდ თავისი ცვათებინა. ეტყობა, ამ მოედანს დამტკიცებელი გეგმა არასოდეს ჰქონია, ან თუ ჰქონდა, იგი მხედველობის გარეთ დაუტოვებია.

შშირად ქალაქებში ცენტრალური მოედნის შემდეგ ვაგზლის მოედანს ანიჭებს უპირატესობას, რათა ჩამოსულ ადამიანს იგი ერთგვარად ქალაქის სახედ წარმოუდგეს.

თითქოს ასეც უნდა ყოფილიყო, მაგრამ აქაც ერთიანობას ვერ ვხვდებით.

ამ მოედნის რეკონსტრუქცია დაგეგმვაზე კიდევ ორამდე, არაერთი შენობა აწინდა მის ირგვლივ. მაგრამ ყველაფერი ერთმანეთთან შეთანხმების გარეშე ხდებოდა. უკანასკნელ პერიოდში შექმნილი რეკონსტრუქციის პროექტზე ძველი და ახლის შესაბამის უკეთეს გადაწყვეტას მოითხოვდა.

მართალია, შაუმიანის მოედნის რეკონსტრუქცია ჯერ მხოლოდ წამოწყებულია, მაგრამ ისე ცუდადაა დაწყებული, რომ მისი გამოსწორება ძალიან ძნელი იქნება. აქ, ჩრდილოეთით, ამ რამდენიმე უბანს წინაშე აგებს ისეთი უსახური, ტიპიური მაღალი სახლი, რომ მისი „გარეკიქტურულობა“ შეუძლებელი თუ არა მტკნად ძნელი საქმე გახდება.

ვეითხულობთ, რატომ ხდება ეს? ნუთუ არა ვართ ერთიანი მხატვრული სახის შექმნის მომხრენი? საოცარია, რამდენ ინსტანციას გადაის თითოეული დიდი თუ პატარა ანსამბლის, ან ცალკეული შენობის პროექტი და შშირად მაინც არადაშვავყოფილებულ სახეს ღებვლობს როგორც დაგეგმარების, შიდა გადაწყვეტის, ისე ფსახადების თუ კომპოზიციის მხრივ.

ურმავლეს შემთხვევაში აქ საქმე გვაქვს უზარისხო მშენებლობისთან. მაგრამ შშირად თვით პროექტი თავის სიმძლავზე არ არის.

სურთითმოდლება რომ ხელმოწევაა, ამ ჭეშმარიტებაზე მეონი არაკნ დავობს. მაშ რატომ უნდა განსაზღვრავდეს ამა თუ იმ პროექტის განხორციელებას მშენებელი? სურთითმოდლებისა და მშენებლის დამოკიდებულებაზე, მათ ურთიერთქმედებაზე და პრიორიტეტზე სწორად იყო საკითხი დასმული და ხმა ამაღლებული „კომუნისტისა“ ფურცლებზე არქიტექტორ ვახტანგ დავითიას სტატიაში „თაობათა პასუხისმგებლობა“ (2. XII. 77 წ) დღევანდელ ეტაპში. მაშინ როდესაც მშენებლობას არნახელი ტემპი აქვს, განა შეიძლება ინდუსტრიალიზაციის გარეშე გაიფიქროს ფონს! მაგრამ საუბარია ჩამორჩენილზე: ქალაქის ანსამბლითუ ცალკეული შენობა ხერხითმოდლებებაა, ხელუწინებაა, ამიტომ მისი გედი უნდა გადაწყვიტოს ხერხითმოდლებება, ხელუწინება.

მაგრამ აქ სულაც არ იგულისხმება



მშენებლის როლის უკუღებულყოფა. პირიქით, მშენებლის როლი დიდია. საშენ მასალაზე, მშენებლის კულტურაზე, მის პასუხისმგებლობის გრძნობაზე, მის სურსათების ხარისხზე, ძალზე ბევრია დამოკიდებული. ხელოვანის ჩანაფიქრი სწორედ მას მიაქვს მნახველამდე.

მიუხედავად ამისა, ჩვენ კიდევ ერთხელ ხაზს ვესვამთ, რომ ამა თუ იმ პრინციპს ბანსირცემილებს სპირიტის უნდა წყვეტდნენ არქიტექტორმა, არქიტექტორმა საბჭოებში და, საბჭოლოდ, ჩვენს სინამდვილეში „სახმშენში“.

არქიტექტორს არქიტექტორი რომ არა რქმეოდა და იგი არ ყოფილიყო უნაბრუნო მშენებლობაში, განა კაცობრიობას ექნებოდა ის საგანძური, რომელიც იქნებოდა საუკუნეების განმავლობაში თავისი ხუროთმოძღვრებით ამყარებელი ხალხი და, ცხადია, ვამაყობთ ჩვენც. ასე არის და ასე იქნება მომავალშიც, თუ ხუროთმოძღვარს ექნება ხუროთმოძღვრის ადგილი და იგი მშენებელთან ერთად განახორციელებს თავის ჩანაფიქრს.

როგორც აღვნიშნეთ, ქალაქი მართო ცალკეული შენობებით კი არ ფუნდებს, არამედ ანსამბლებით, ხოლო ამ ანსამბლებში საკმაოდ დიდი როლი ენიჭება სკულპტურას. არის თბილისი დამშვენებული ასეთი სკულპტურებით? ამ მხრივ ჯერ ძალიან ცოტა რამ არის გაკეთებული.

ალბათ, ყველას ახსნის თუ როგორი სიხარული მოჰყვა „ქართლის დედისა“ და „ვახტანგ გორგასალის“ ქანდაკების აღმართვას. ეს იმიტომ მოხდა, რომ თითოეული მათგანი მაღალი ხელოვნების ნაწარმოებია და კონკრეტულად დიდი თან კომპოზიციურად შერწყმული. ერთით, თუ მეორით ხარობს თბილისელიც და შორით მოსულეიც. ამ ქანდაკებებში თვითონ, როგორც ხელოვნების ნიმუშებმა, მოიპოვეს უფლება იყვნენ ქალაქის სიმბოლოები. თუ ვინმეს უნდა გამოაქვეყნოს თბილისზე რამდენიმე სურათი, ამ ქანდაკებებიდან ორივეს თუ არა, ერთ-ერთს მაინც აირჩევს.

სამწუხაროდ, იგივე არ შეიძლება ითქვას ქანდაკებათა იმ ჯგუფებზე, რომლებიც დგას რუსთაველის პროსპექტზე.

პექტზე, მთავრობის სახლის წინ. შესაძლოა, ეს ქანდაკებები პროექტის წარმოდგენის დროს დაამაყაოციონებოდა გამოიყურებოდნენ, მაგრამ მათი ადგილზე დადგმით შენობამ უსათუოდ წააგო.

ცხადია, ყველა ქანდაკება არ შეიძლება კარგი გამოვიდეს, მაგრამ მისი დადგმა-არ დადგმა ხომ ჩვენს ხელთაა. განმეორებითი კონკურსებით უნდა ვეცადოთ უკეთესის მიღვევას. მაგრამ ზოგჯერ ასეც ხდება, რომ კარგ ნაწარმოებს „გადავმალავთ“. ასე დაემართა დავით გურამიშვილის ძეგლი. ამ ბრწყინვალე ქანდაკებას პირიქით, გამოჩინა სჭირდება. იგი შესაძენვე ადგილას უნდა დაიდგას! მე მგონი ყველანი დამეთანხმებიან, თუ ვიტყვი, რომ რუსთაველს უკეთესი ქანდაკება და მოედანი შეჰყვარს...

კიდევ ერთი, მცირე შტრიხი. ამ რამდენიმე წლის წინათ ჩვენთანაც შემოიღეს პროსპექტების დასაწყისში იმ პირის ბარელიეფის მითაგება, რომლის სახელსაც ქუჩა ატარებს. ამის შედარებით კარგ წარსლის წარმოდგენს რუსთაველის პროსპექტის დასაწყისში შოთა რუსთაველის ბარელიეფი მუხუშუმის შენობაზე, მაგრამ, სამწუხაროდ, სათანადო შთაბეჭდილებას ვერ ახდენს ილია ჭავჭავაძის ბარელიეფი მისი სახელის მატარებელი პროსპექტის დასაწყისში. საჩუქ ის გახლავთ, რომ ეს სრულიად უხარისხო ბარელიეფი ვილაციის ღობეზე ჩამოდგეს. ამაზე ცუდი გადაწყვეტა შეუძლებელია.

შენობისა და ლანდშაფტის შერწყმის შედარებით კარგ ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს რესტორანი „არაგვის“ შინაბა თავისი მიდამოებით. არქიტექტორმა, მოქანდაკემ და მხატვარმა აქ კარგი ანსამბლი შექმნეს. შენობა შესაბამელია სანაპიროსა და კლდევან ფონს. აუზი, ქანდაკება და მოზაიკური პანო ერთმანეთთან მოხდენილადაა შერწყმული.

ჩვენ ამით იმის თქმა კი არ გვიწევს, თითქოს აქ იდეალური ანსამბლია შექმნილი. იდეალური ანსამბლის შექმნა მომავლის საქმეა, მაშინ როდესაც ამით ყველა ერთად იქნება აღინტერესებული. მაშინ დაიღვას უწყებრიობა და პირადი რაინტერესება ხელს არ შეგვიშლის. ყველას

მიზანი მხოლოდ ერთი უნდა იყოს — შეიქმნას ხელოვნების ნიმუში და ამშვენდეს ქალაქი.

ქალაქი თავისთავად მოითხოვს ხელოვნების მრავალ სახის ნაწარმოებს. კერძოდ, ქალაქისათვის ისტორიული პირის, დიდი მოღვაწის, გმირის ქანდაკება მისი სიამაყვა, პატივისცემა და არდადეგება იმისა, ვინც სახელი გაუთქვა ამ ქალაქს, თუ მთლიანად ქვეყანას. მაგრამ, ამავე დროს, ქალაქს აუცილებლად ესაჭიროება აგრეთვე დეკორატიული, სიმბოლური ქანდაკებები.

კონკრეტულად ერთად აღამიანს სჭირდება, თუ შეიძლება ითქვას, თვალის დასვენება, სილამაზის აღწერა. ასეთ როლს ქალაქებში, სხვა ნიმუშებთან ერთად, ასრულებს ე. წ. მცირე არქიტექტურული ფორმები და დეკორატიული ქანდაკებები. ქანდაკებები შეიძლება იყოს დიდი ან მცირე, დაკავშირებული შენობასთან, ან მოედანთან.

თბილისში ასეთი ქანდაკების მშვენიერი ნიმუში გვაქვს. ლინინისა და ნეილიშვილის ქუჩების კუთხეში. ფილარმონიის პავროვანი შენობის ფონზე აღმართული „მუხის“ მაღალი ქანდაკება კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებს მხსველზე. შენობა და ქანდაკება გაცილებით უკეთესი სანახავი იქნება მაშინ, როდესაც მარჯვნივ მდგარი სახლური დაინგრება და პარკი ჩაერთვება ამ ანსამბლში.

ქალაქში ცუდი შენობები რომ კარგით მტკიან, ამას შეიძლება, ერთი მიზეზიც ჰქონდეს: ენაა კონკრეტულზე თითქმის უარის თქმა. კონკურსი, როგორც ზემოთ ვწერდით, ერთი იმ იმპულსთაგანია, რომელიც მოქმედებს უკეთესი უკეთესის შექმნის მიძღვრულად. მაგრამ აქვე უნდა დავასვენოთ, რომ კონკურსი თვითმიზანი კი არ უნდა იყოს, არამედ საქმიანი, უკეთესის მიღვევის საწინდარი. სამწუხაროდ, ზოგჯერ კონკურსი უშედეგოა. განხორციელება არ უწყურია. ეს კი სპეციალისტებს ენთუზიაზმს უკარგავს.



ამ ზოგად კონკრეტული კერძო თეორიის საგანსა და მის თავიერებურებას, მოახდენენ ზოგადის სპეციფიკაციას.

ესეთიკურია ცნობილია „ესეთიკა ქვეყანა“ და „ესეთიკა ზეიდან“. პირველ შემთხვევაში გვექნება ესეთიკური ანალიზი რატიონალური ადამიანის მხატვრული შემოქმედებით გამოვლენის, პრაქტიკის, ხელოვნების ისტორიის განვითარებაზე. მეორე შემთხვევაში — ესეთიკური თეორია, გამოყვანილი შეუქმნეს თეორიიდან, დასტურებულია, აქსიომატიკურად. ერთი სიტყვით, — ფილოსოფიური სისტემიდან და ფილოსოფიური მსოფლმხედველობიდან.

ვოკალური ხელოვნების ზოგადი თეორიის მეთოდოლოგიური ფასდასახის შესაქმნელად, მეთოდოლოგიური საფუძვლების შესაქმნელად უნდა მივართვი ირვე ზეით მოყვანილ მეთოდოლოგიურ საფუძვლად და, შესაძლებლობისდაგვირავდ, თანმხედროვე შეხიერიებათა მიღწევების შესაძლებლად მოვახდინოთ ზოგივე მეთოდოლოგიურ-თეორიული სინთეზი.

ამიტომ უნდა განვიხილოთ, ერთის მხრივ, ვოკალური ხელოვნების თეორიული აზრისა და საშემსრულებლო პრაქტიკის ისტორიული გზა, მათი განვითარების ძირითადი ტენდენციები, მეორე მხრივ, ის ზოგად-მეთოდოლოგიური პრინციპები, რასაც ეყრდნობა ან უნდა დაეხმაროს ვოკალური ხელოვნების ზოგადი თეორია, რაკორც, ხელოვნების ფილოსოფია.

ვოკალური თეორიული აზრის ხანგრძლივი განვითარების მანძილზე სხვადასხვა დროს შექმნილა მრავალი თეორიული დინის მეტად ხანგრძლივი შრომები. ამ შრომებში შესაბამისი ისტორიული ეპოქის, ფილოსოფიის, პოეტიკის, მუსიკის თეორიის საფუძვლებზე, ვოკალური საშემსრულებლო და პედაგოგიური პრაქტიკის ემპირიული გამოცდილების საფუძველზე ჩამოყალიბებულია ვოკალური ხელოვნების ძირითადი პრინციპები.

ვოკალური ხელოვნების თეორიული დაფუძნების პირველი ცდა ეუთუნის სახელმანუსკრიპტული იტალიელი მომღერალისა და კომპოზიტორის მონდილის შემქმნელ ქვლიო კაჩინის, ჭულიო კაჩინის ხელოვალური ესეთიკა ადემუარა რენესანსის შემსახსრებელი იდებებს, რომლის ხელისაწამდელები მუსიკაში იყვნენ პოეტრი ტასო და მისი მიმდევრები ლეტერატორთა წრედა, ჯეზუალო ენოხელი, ნეპოლიური აკადემიის ფუძემდებელი, რომლის დევიზი იყო „მუსიკა პოეტისის სულია და მისი სიტყვა“, ფლორენტიანო ცნობილი ლეტინტი და მომღერალი ვინჩენცო გალილე (ცხრანობიის მამა), რომელიც კონტრაპუნქტის ხელოვნების „გოთურ“ სტილს უპირისპირებად დინების უბრალო მუსიკას და, განსაკუთრებით, განიჭობული *camerata* ფორმაციებით გრავ ჰოვანი მარდისა, სადაც თავი იპირდებოდა იტალიის მოწინავე ადამიანები, როგორც თეიონი ჯ. კაჩინი ამბობს: „ქალაქის (ფლორენტიის) ინტელექტუალები თაიგული (მუსიკოსები, პოეტები, ფილოსოფოსები და მაღალი სტილის ადამიანები), რომელთაც საუბრებში შე შეტე შევიძინე, ვიდრე მუსიკის შესწავლის 30 წლის განმავლობაში“.

ამგვარად, ვოკალური ხელოვნების პირველი სრული სახელმძღვანელო თეორიული საფუძველი შეადგინდა ლუდვიკის იტორც-ესეთიკური, ელინიზმის აღდგინის სულით გამსჭვალული შეხედულებანი და იდეალები.

თვის „წინასიტყვაობაში“ კაჩინი პირდაპირ მოითხოვს: „შე უძლეული არაგუთხილად დამარწმუნებ და მთავრო კომპოზიტორის ის მხარეა, რომელიც ისწრაფვის გამობავტის წინადა მუსიკალური სიკეთისაკენ, ანგრევის შინაგანად და მეცად შემწერვა სიტყვა მუსიკასთან ლტინის და სხვა ფილოსოფოსების შეხედულებათა შესაბამისად, რომელსაც ისინი ამაღლებულ კონცეფციას ვაგწავლიან და რომელიც გულისხმობს — მუსიკა რომ შესძლოს ეკთლისწამებულად გამსჭვალვი ადამიანის სული, სპირიტა და ვიკაცია მთელი სიტყვით ბუნებრივი კანონების თანამიმდევრება (წყობა) დაეწიყო სიტყვით, აქედან — რიტმზე, დაბოლოს — ბგერით დაავიკირკვიწით და არ ვავიკეთო ამის საპირისპირი“.

კომპოზიტორის ასეთი წესი უპირისპირდება ისეთ ვითარებას, რომელიც კომპოზიტორს და მომღერლებს სხვით აჩაფრთხი არ აჩიან გაერთილები თუ არა ვოკალური მომხილამობის მიღწევა (დაბა „*piacere acustico!*“ 6. ა.) და ავიწყლებანი, რომ მუსიკის არ შეუძლია დადმოგვცეს ნამდვილი განცდა თუ იგი არაა გაერთიანებული სიტყვებით მკაფიოდ გამობავტის ფორმასი, — „შე კი — განგარძობს“ კაჩინი — მომივიდა აზრი, ცვალო მუსიკის ისეთი სა-

ხეობა, რომელშიაც მივაღწევთ თითქოსდა პარმონიისა *საქმარს* (in armonia favellar)“.

ეს არის ვოკალური შესრულების ის წესი, რომელსაც ფლორენციის რეფორმით დაწესებული დედანდადენ სწავლების საშემსრულებლო ესეთიკა: მშაბაპლაბა — სინაპრის და მუსიკის სინაპრისთან სინაპრითი და სინაპრითი (*recitar cantando*). ამისვე მიხარვით-ფოდენ სხვადასხვა დროის რეფორმებებში: მონტევერდი, ლუსტი, ვაგნერი, ვერდი, მუსორგსკი. ამგვარად აღნიშნული პრინციპი *bel canto*-ს ჩასახვისთანავე ჩნდება და სრულებითაც არ წარმოადგენს მეცე საუკუნის „ამოჩინანს“ ვოკალურ შესრულებლობას.

შეივარია, ჩვენს კონკრეტულ ხანა ვაკვსა: მშაბაპლაბური მშაბაპლაბის და საშემსრულებლო სტილისტიკის ორნაბულ კავშირის პართის თეორიულ-მეთოდოლოგიური პრადო აღმამაბაბურ ასახვას მოკავსა მემორის ომსპრობულ ამონაბნაბი.

ასევე შეიღობ კავშირი შეადგინდება მუსიკალური ესეთიკასა, ვოკალურ ტექნიკასა და საშემსრულებლო სტილისტიკას შორის. XVIII საუკუნის პირველი ნახევრის უდიდესი ვოკალური თეორეტორის პიერ ფრანჩესკო გოზო კონცეფციით, მისი ნაშრომი გამოიკვეყნებული იონდონში 1728 წელს „*Opinioni de'cantori antichi e moderni* o sieno Osservazioni sopra il Canto figurato“ „შეხედულებანი ძველ და ახალ მომღერლებზე ანუ დაკვირვებანი ჩეჭურთმეგან სიმღერაზე“ — შრავაზმხრე არის საყურადღებო. მისთვის ამისავალბა სასიმღერო მუსიკის, ვოკალური ხელოვნების გაგება, როგორც თეორიის საწყისის გამგადგებებისა მუსიკაში; ბეგრებში. ზოლო ასეთი საწყლოფილი ჩამოინიხი მიღწევასივასი ბ, ტოვის მიაჩნია მომღერლის მუსიკალური ცნობიერებისა, ინტუციისა („გუთო ეყუთვებ დიდი მასწავლებლები“) და პროფესიული მუსიკალური და ვოკალური განახლების აუვანა მუსიკალური კომპოზიციის კონცეფციურ დონეზე, ყველა მისი პრაქტიკული რჩევა გაიპირებულბა ხელოვნების კონცეციის, მუსიკალური სტილისტიკისა და მხატვრული გამომსახველობითი სრულყოფის მიღწევის, განხორციელების უდიდესი შეუღრეტული მიზანსწრაფვათი.

„ძველი მომღერლები გათმეყნებენ იყვენენ, ითხო, რომ აუღლსმღერდონდენ, — ახლები (moderni) შეუღარებენდი არიან ყურის დამავტობელ სიმღერაში“.

ამბავტობა მანჩინის შრომით — *Pensieri e ribbisioni pratiche sopra il canto figurato*, რომელიც გამოქვეყნდა 1774 წელს ვენეციაში, შრავდებდა ბელკანტოს აღდგენის ხანის თეორიული შეგებება. მისი ავტორი ეყარება იმევე პოსტულატებს, რასაც მისდევდენ თეორიკო პიერ ფრანჩესკო გოზო, ზოლო სასიმღერო და პედაგოგიურ პრაქტიკას სისტემა, ბერნატი, ვაგნერი, ჭიციელი, გრიმალდი და დიდი ბოლიონის სკოლის“ სხვა ბრწყინვალე წარმომადგენლები.

განსაკუთრებულ აღნიშვნას მოითხოვს ის ფაქტი, რომ იმ პერიოდის იტალიურ კონსერვატორებში სასწავლო გეგმა თვალდასწრებდა და სიმღერის ხელოვნების თეორიის შესწავლასაც, რასაც ეთმობოდა ყოველდღე ერთი საათი. თუ ვაკვირვალხვინებთ იმას, რომ სწავლის პერიოდს გრძელდებოდა 11-დან 12-13 წლამდე, ვასევე იქნება, სა მასწავლებელი ზედმედი თეორიული საკითხების დაშვებებათიკის ეძიოს ინტონირებლ სასწავლებლობი.

Bel canto-ს ეპოქის მკვლევარი ამხსენს რომ ჩაზგახსნით აღნიშვნას ამ ვითარებას: „იმიჯათვის რომ მხა არ გადაღლილიყო მრავალი ექსერცისებით (სავარჯიშოებით) სიმღერის თეორიის შესწავლასა და სხვა დამამხრე კურსებს (დისკონტინენტს, დარტებს) ეთმობოდა იმდენეუ უურადღებო, რამდენიც სასიმღერო პრაქტიკასი“.

როსინის ტვლით შრავდებდა ძველი, კლასიკური *bel canto* და იქნება XIX საუკუნის ახალი იტალიური ვოკალური სკოლის პერიოდი, რომელიც ბევრ მნიშვნელოვან მომღერალ განსახადებდა XVII-XVIII საუკუნეების საშემსრულებლო სტილისა და თეორიული პრინციპებისაგან. თითქოსდა *bel canto*-ს მამამის მრავალწლიანი თეორიის ძირითადად ორიენტირებულნი საშემსრულებლო სტილისთანაა, მშაბაპლაბის თეორიისა და მეთოდოლოგიის ბარბარული, XIX საუკუნის მომღერალი თეორიის და პრაქტიკის ბარბარული განმავითარების ორიენტირებისა მოკალური ხელოვნების საზოგადოებრივად დაშვებაზე.

XIX და XX საუკუნეების ვოკალური ხელოვნების თეორია, მეთოდოლოგია და მეთოდოლოგია ვითარდება დიზკური და ფილოსოფი-



გიური თვალსაზრისის მონოპოლიზაციის ნიშნით. XIX საუკუნის კოკალური ხელოვნების უდიდესი თეორეტიკოსი და პედაგოგი მანუელ გარსია (შვილი) ასე ასახეობს ფოროლოგიური თვალსაზრისის აუცილებლობას კოკალური თეორიის შესწავლისათვის: „რადგან მე ვიყავი შვილი არტიკლის, რომელზედა სერიოზული მხადელი შეფასება მოიპოვა როგორც მიმდრელობა და სიღრმის მასწავლებელმა (რასაც მოწიწობს მისი მრავალრიცხოვანი მოწაფეების დამსახურებული რეპუტაცია), შევედი შემერბა მისი მითითებით, ნაყოფი მისი ხანგრძლივი გამოცდილებისა და მასალურ-თეორულ შესწავლის გემოვნებისა. იმე მიზნად მქონდა აღმეგობა მისი მეთოდი, მხოლოდ მეცადა მიმეცა მისთვის თეორიულად მმბად დასაშუთავსოვი სხამ და შედეგები მიზეზებით დამეკავშირებინა. რამდენადაც ურთიერი უპასულორი მოვლანა საბოლოო ჯამში არის პროდუქტი სახმო რბანების მუშაობისა მისივე მშვიდობიანად შეზღოიმიოვირი თვალსაზრისით (ზაი ჩვენია — ნ. ა.)“⁹.

XIX საუკუნეში ვენედიბო კოკალური მოვლების ფოროლოგიური ან ფოიკური ექსპერიმენტი შესწავლის ცდებს. იმავე შ. გარსიამ გამოიგონა და გამოიყენა ლარინგოსკოპი (1856 წ.) ცნობილი მოლორის ცდები ცხედარზე ხელოვნური მარტანჯადის გამოყენებით ბეგრის მიხედვად (1846 წ.)¹⁰, დღეი გერმანელი მეცნიერი პ. ჰელმპოლცი ქმნის რუგინანის აუცილებელ თეორიას მუსიკის თეორიის მეცნიერული ფოიკური საბირკველის ჩასაყრდელად¹¹. ეს განსაკუთრ. იმ დროის სამეცნიერო პირი და მედიოლოგია ბუნებისმეტყველების საფუძველზე ექმნებოდა. იმ სათაირი წარმატებების გამო, რასაც ბუნებისმეტყველებამ დაიწყო XIX საუკუნეში, საბუნებისმეტყველო თვალსაზრისი გავრცელდა საზოგადოებრივ მეცნიერებებზეც — ისტორიაზე, ფსიქოლოგიაზე, ენათმეცნიერებაზე და ა. შ. საზოგადოების, ადამიანის ცნობიერების, სეროლოგი, — გონივი სახეაროს მოვლენისაში ამგვარ მიდგომას შემდგენარად ახასიათებს კ. ტრეპლემი: „ცნობიერების ბიოლოგიური ფუნქციის თვალსაზრისით ნაეტრალისებრის დებულება იმის შესახებ, რომ ცნობიერება, აზროვნება, ნებისყოფა და საერთოდ ადამიანის მთელი სულიერი სახეარო წარმოადგენს მატერიალს ფიქოქიშიური ძალების განვითარების მხოლოდ უმაღლეს საფეხურს, რომლებიც უზარტკვს ორგანიზმში გამოვლინდება როგორც შედეგები პირველად რეფლექსები (კვების რეფლექსები, ძელი, — მღვანო, — გიო — და მისი. ტრანსპირები უნდა ექმნებოდეს მივირინოვად“.

„ამ საკითხების გარკვევაში გადაწყვეტილი როლი შეარტულს ბიოლოგებისა და ფოილოგების შრომებში და ბუნებისმეტყველამ წარმატებები ამ დარგში, მართლაც, რომ უზარტმარია; მაგამ ბუნებისმეტყველების (ფოილოგების, ბიოლოგების, ასევე ფსიქოლოგ-სუბიექტივისების), რომლებიც გრატყუბული არიან ცნობიერების გამოვლენების ბუნებრივი პრაციკების შესწავლით და რომლებიც დაკავყუბული არიან ორგანიზმის რეაქციის აქტების, ფიქოქიშიური ნერვ-კუნთოვანი პრაციკების უშუალო დაკვირვებით, რეფლექსების აღწერით და ა. შ. უზარტვად დასაშუვად მიანიშნა ამ პრაციკებში დაიხანო ადამიანის ცნობიერების უცხოურ საფუძველებში და მათი გამოვლენების არსი. ბუნებისმეტყველების ტყვენებათ, რომ ცნობიერების შესწავლა შეიძლება შემოიფარგლოს საკითხის ბიოლოგიური და ფოილოგიური მხრით. ისინი აღწერილობით არიან, რომ მათი გამოვლენებით ამოიწურება ადამიანის ქცევისა და ადამიანის აზროვნების წესის პრობლემა“.

„ნატურალისტური თვალთმედვის ცნობიერების ყველა საკითხი, ეგრობ, ადამიანის აზროვნება დაყავს ნერიო-ცენტრალური აქტივის ბუნებრივ პრაციკებამდე, რეცეპტორულ-მოტორულ პრაციკებამდე“.

„ნატურალისტური შეხედულებანი იმაში გამოვლინდება, რომ ცნობიერების ადამიანზე საფუძველს მიიჩნევენ ცხოველური ცნობიერების უშუალო გაგრატყვებად, ამ უკანასკნელის მხოლოდ გართულდულ ფორმად. მათ შორის ვერ ხედავენ პრინციპულ თვისობრივ განსხვავებას, არსებით განსხვავებას. ამის გამო ადამიანის ცნობიერებას და ცხოველის ცნობიერებას შესწავლანო ერთსა და იმავე სინტაქსზე. მათ გამოვლენვენ ერთი და იმავე ურთილებით, განხორციელებენ ერთი მასშეაბით, შესწავლანო ერთნაირი ხერხებით და დასკვნების მიხედვით ერთ სფეროში, ჩვეულებრივ, განავტოებენ მეორე სფეროზედა“.

„ნატურალისტების უნდათ ცნობიერების ბიოლოგია საფუძველ-

ზე დაურდნობით ახსნან მრავალფეროვანი და თვალუწყენებელი ცოროლოლი სიმდირე, იდოლოლოგიურ შედარებათა მთელი სახეარო, აკოსმოლოგის მთელი globus intellectualis“.

„თუ მართლა დადებობით ამ გზას, მაშინ ადვილად დაავსკნობთ, რომ შეიძლება ვაგუყუქოთ მთელი რიგი მეცნიერებისა, რომლებიც შესწავლან ადამიანს, მის სახეურერი და საზოგადოებრივ ცხოვრებას...“

„ამგვარად, ბიოლოგია შთანთქმავს ყველა საზოგადოებრივ მეცნიერებისა და ვადლება უფარტსალური მეცნიერებას“.¹²

ამ ტენდეციამ XX საუკუნის მეცნიერებაში გადმოინაცვლა. განსაკუთრებულ სიმძაფრით ეს პრაციკები მიმდინარეობდა ფოილოლოგისა და ფსიქოლოგის მომინავუ საკითხების დაშუვებების. ფოილოლოგიად, მასთან პერიფერიული — მოტორული ფოილოლოგიად თვალიხადება და რეკომენდაციები გადმოიწინადა მუსიკალურ-საშეშრულბელო მეთოდებშიც და არა მარტო კოკალურში. ცნობილი პედაგოგი ი. ს. აუერი ასე დადებდა ანტიმოტიურ-ფოილოლოგიური მეთოდის თავისებურებას: „ჩვენს დროის მრავალი აპტორლოგიკი შეეცადა მისცინარულად დასაბუთებინოს საკილონი ბელოვნების უკანასკნელი მიღწეობა. მათ ვადრატებს საკილონი შესრულების თეორია, შეიტანეს მასში ხელოვნების ფოიკური ელემენტების უზღწერებითი ანალიზი, საკითხს მიღწევის საბუნებისმეტყველო მეცნიერების თვალსაზრისით, თავისი დასკვნებით უზარტკვს ანაკოლონი ტაბულბო, ხელის აწახების საკითხი შეიტანეს დეტალბად მოუხედავად ამისა, აქამდე, თუ შეხედვლობაში მივიღებთ იმას, რომ ამ დღეი მონდომებით ფორმალურად მარცკიების მოზან შეადგინდა პრაციკული შედეგი, მხედველობიდან რჩებომათა ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი შემკრია — ფსიქოლოგი. არასოდეს აქამდე არ მიტყიათ სათანადო მნიშვნელობა ფსიქოლოგიური მუშაობისთვის, ვინების აქტივის მისთვის, რომელიც კონტრალბებს თითების მოქმედებას, მაშინ, როდესაც თუ პირველბად არ შესწევს უნარი მამე გონებრივ შრომისა და ხანგრძლივი კონცენტრირებულ ყურადღებას, ისეთი რეალბი ინტერმუნდის როგორც ვიოლინის დაუფლებების მამე რეალბ, დროის უფლებ დახატვა ექმნებოდა“¹³.

სწორედ ფოილოლოგიიდან და ფოილოლოგიაზე ორიენტირებულ ფსიქოლოგიიდან მომდინარეობდა პედაგოგიური და მედიოლოგიური მიზებები ნატურალისტური, მექანიცისტური, უფარტულ-მატერიალისტური თვალსაზრისით. ბუნების მეცნიერებებზე, აუცილებლად ფოიკურ, მექანიცისტ, ბიოლოგიაზე, ფოილოლოგიაზე დაკარტნობა თუ შეხედუბული პირბობა რომელიმე საშეშრულბელო პრინციპის ამ მეთოდური დებულების მეცნიერლობისა.

ფოილოლოგის მომღვატრების პარალელურად საზოგადოებრივ მეცნიერებებში სასიღრმეს ხმის მეტადეაშიც ვადა უფრო და უფრო იზრდება ფოილოლოგიური და აუციკატური გამოვლენების როლი. როგორც თყვა 1856 წელს მ. გარსიამ გამოიგონა და გამოიყენა ლარინგოსკოპი უნის მოქმედების პოროზონდული დანახების გამოსკვევად. 1878 წელს მ. ი. ოსტერვი ქმნის ლარინგოსკოპის ბოსკოს ომანებრივ ელექტრობრომოსკოპის წინამძებრად. 1918 წელს ექსპერიმენტული ფონიციის ფუძემდებელი ნაყინელი — კალკია და მეგენერი იღებენ პირველ ლარინგოსტრობოს. კოპულ ფოლმს, სადაც აღებუდილია სახმო ობიგის მოქმედების ფიციაციის დროს. იმავე 1918 წელს ა. მუხეზეანი აქვეყნებს უზენადამტერ შრომას მეტად დამახასიათებელი სახელწოდებით „ადამიანის სახმო ორგანოს ზოგადი აუციკატა და მექანიკა“; 1925 წელს ლ. რაბონოვი ადგენს სამეტყველო ხმოვანთა სუნქივითი ობიგებება რეების კანონზომიერებას, 1931 წელს ქვეყნდება მალიუტინის ისტორიული ენოფონოლოგის დეკრიფტა სახმო ობიგის საფონიციო მოქმედებზე მარტანჯადის გარეშე. 1932 წელს რაბონოვი გამოდის საპოპოლური საფონიციო „პარალელალური“ სუნქივის ტიპის შესახებ და აღმოაჩენს რბილი სახისა და დაფარტამის სინტრალბული მოქმედების კანონს (ე. წ. „რაბონოვის ეფექტი“); 1928 წელს კარტსვი და რევიერი აღმოაჩენენ ხმის სუნქივითი ე. წ. „ქვედა სასიღრე ფორმანტას“; 1933 წელს ამერიკული აუციკატორი ე. ტ. ბარტლომბო აღმოაჩენს ე. წ. „აღალ სასიღრე ფორმანტას“; სასიღრმეს ხმის სუნქივით, შრომას ასევე დამახასიათებელი სათაური აქვს „მამაკაცის ხმის საუყუტესი თვისების ფოიკური განსაზღვრისათვის“, ამავე 1933 წელს ოპო მანინის შრომა ქვეყნდება, სადაც პირველად არის გამოქმენილი მო-



საზრგა შექცევის ნერვის აქტიური მონაწილეობის შესახებ სახ-
მო ობიექტის საფონდური მოქმედებაში. ზოგან წლებშივე კვეთდება
ფრანგი ფონიკარტების ტარუნ და პირტანის ფუნდამენტური
საფონიკარი მონოგრაფიები. 1943 წელს იაინელმა მკვლევარმა
ახარ კირიძემ აღმოაჩინა სტრინოსკოპის გამოყენებით სახმო
ობიექტის მუშაობის თავისებურება; ფონაციის სახმო ობიექტის თავი-
სუფალი ნაირის ე. წ. დაშვება და შერტაობა და ცილების ფაზა-
ში. 1950 წელს გერმანელმა ანატომმა კურტ გორტონელმა აღმოა-
ჩინა სახმო კუნთის (musculus vocalis) ბუქციების გაღვლევის პრი-
ციპალი. 1950 წელს ფრანგმა მობილურმა ფიზიოლოგმა, აუსტერ-
კისმა და მათგანგისმა რაულ იუსინმა ჩამოაყალიბა ნივრქო-
რეზონანსული თეორია (მისი პირველი სადოქტორო დისერტაცია ბუ-
ნებისმეტყველების დარგში). 1951 წელს ქვეანება მოსკოვლი ფი-
ზიოლოგის და მომდრისლ დ. დმტრიაკის რენტგენოლოგიური
გამოკვლევის ბირის მდგომარეობის შესახებ სიმღერის პროცეს-
ში (ბირის სტაბილიზაციის პრინციპი სასიმღერო რეჟიმში). 1951
წელს გრანვეს გამოკვლევა ფუნდამენტური მნიშვნელობის გამოკ-
ვლევებს ბირის ნივრქოლოგიაში (ბირისა და ხაზის რთულქოლო-
გური ზონების აღიარება).

1952 წელს რ. იუსინი იკვლევს რტეკულარული ფორმაციის
მნიშვნელობას ფონაციის დრის ობიექტის მოქმედების სტამული-
სათვის. იმავე წელს ალბერტ ჯანი და რ. იუსინი ფრანგულური
ტომოგრაფიის წესით აღგნენ შექცევის მიმდინარის ზედაფენის
სახმო ობიექტის ვერტიკალურ სტრატუმიზმზე.

1953 წელს ა. ა. შაღო არკვევს პირბრუნების ზემოქმედებას C₁,
N₆ და K ობიექტის მეტაბოლიზმზე ფონაციის დრის ადამიანის სახ-
მო ობიექტში (იქმნება ენციკლოპედია) იმავე წელს ფრან-
გი ლარნელოგი ქირურგი ანრე მულონე ცოცხალ ადამიანზე
(in vivo) შეისწავლის შექცევის ნერვის პოტენციალებსა და სახ-
მო ობიექტის რბევის პოპირბრუნებას (რ. იუსინის თეორიის ფაქ-
ტური დადასტურება).

1954 წელს ა. ტომბისი ავლენს აუსტიკური (სმენით) ანალი-
ზატორის სახმო ობიექტის რეჟიმზე გავლენის ეფექტს (ტომბისის
ეფექტი).

1955 წელს ფრანგი ფსიქოფიზიოლოგი ანრე სულერკე აუდი-
ტების ვოკალურ-კორპორული სქემის ცნებას და მისი რეალზაციის
ფსიქოლოგიურ მექანიზმებს.

1956 წელს ოქსფორდელ ანატომი ელენა კრამპტირი აღმოა-
ჩენს მარტინენა და მარტენა შექცევის ნერვის ექსონების სტრუქ-
ტურა და ცილების განსხვავების მუხვს და აძლევს მას ზუსტ რაოდ-
ნობრივ ინტერპრეტაციას ფუნქციონალური ფიზიოლოგიის თვალ-
საზრისში (რ. იუსინის თეორიის შემდგომი დადასტურება).

1956 წელს ტრინილი იტალიელი ფიზიოლოგი ქალი და გორ-
კო გამოიკვლევს გულის მარტენა პარკუტის მუშაობის თავისებუ-
რებს დიდი ძალის სიმღერის დრის.

1957 წელს ფრანგი ინჟინერი ქალაქ ლილიდან ფილოფ ფაბრი
ქმნის ახალ აპარატს სახმო ობიექტის მუშაობის შესწავლად — ელექ-
ტროლოგიკორაფუს (ეკალიბრებს სიმღერის შესწავლის ახალი მე-
თოდი ელექტროლოგიკორაფია)

1958 წელს ქვეანება ი. იენიანის მრავალწლიანი გამოკვლევ-
ების შედეგად „მეტყველების მექანიზმები“ (სხვა აღმოჩენებთან ერ-
თად ამ შრომისში აუდიტობა ე. წ. „ანტიციპაციის პრინციპი“).

ერთი წლით ადრე, 1957 წელს თეინისსიკან დამოუკიდებლად
ელენა კრამპტირი ფონაციაში მონაწილე ნერვული გამტარი გზე-
ბის აღგნენებას და ნერვ-კუნთოვანი გადაცემის „ქრონოლოგიური
ინფორმის“ ადგენის საფუძველზე აუდიტობებს იმავე ანტიციპაციის
პრინციპს, რომლისკაც რ. იუსინი „კრამპტირი — თეინის ქვაზი-
პოპირბრუნებ მექანიზმს“ უწოდებს შემდეგში.

1957 წელს ზუსტდება იუსინის უფოპმედანსის თეორია ე. წ.
კაპრის ზონის (zone de course, zona cresa), კაპრის სიხირის
მათემატიკური გამოანგარიშების საფუძველზე (ივ რუკარის ებზარ-
ციის ზოგადი დინამიკის გამოყენებით). 1958 წელს რ. იუსინი ახ-
დენს ვოკალური ტექნიკის (ფონაციის მართვის) ფიზიოლოგიურ
ანალიზს.

1960 წელს ქვეანება იუსინის შემკამებელი შრომა „სასიმღ-
ერი ხმის“, ხოლო 1962 წელს მსოფლიო ლიტერატურაში პირველი
„ფონაციის ფიზიოლოგია“, სადაც სისტემატურადაა ანალიზრებული
ფონაციის პროცესის, სასიმღერი ხმის, სიმღერის ფიზიოლოგი-

ური მექანიზმების საერთაშორისო კვლევის შედეგები ფიზიოლო-
გიური მეცნიერების თანამართლებ დინეზე. 1965 წელს რ. იუსინმა
მეორე სადოქტორო დისერტაცია ემდებება ფიზიო-მათემატიკურ
თემას „ციის სირენის თეორიული და ექსპერიმენტალური შესწავლა
და მისი შედეგების თეორიის შესაძლებლობანი პავილიონის თეო-
რისათვის“. ამ შრომით მოაგრდება ფონაციის შესწავლის მათემა-
ტიკაცია (მათემატიკური მეცნიერებათა დოქტორის ხარისხით)!

1965 წელს ქვეანება ვლ. მოროზოვის „ვოკალური ხმენა და
ხმის“.

1966 წელს დ. დმტრიაკი და მ. ნოზაძე გოფუმანთან ერთად იდე-
ტენ ფლმს რენტგენოსწიქრონული მეოდიით, შესაბამისად — ბირ-
ის მოქმედების შესახებ და სუნთქვის მექანიზმის შესახებ სიმღ-
ერის პროცესში.

1967 წელს ქვეანება ვლ. მოროზოვის პირველი შემკამებელი
გამოკვლევა „ვოკალური მეტყველების საფუძველებანი“.

1968 წელს დმტრიაკის ასევე შემკამებელი შრომა „ვოკალური
მეთოდის საფუძველები“, რომლის ძირითადი III თავია „სახმო
აპარატის მუშაობა სიმღერაში“.

70-იან წლებში დაიწყო მნიშვნელოვანი დისერტაციები დ. იარ-
ოსლავცკისა, ა. კისელივისა, ა. კობლენცკისა და ვ. ჩაალინის.
დაბოლოს 1977 წელს გამოდის ვლ. მოროზოვის შრომა „ვოკალური
მეტყველების ბიოფიზიკური საფუძველები“ (სადოქტორო დისერ-
ტაცია).

ამგვარად, ფიზიოლოგია, განსაკუთრებით კი, ფიზიოლოგიური
აუსტიკა სულ უფრო უფრო ღრმად და არავალდებრივ მოსწა-
ვლის ადამიანის სახმო აპარატს, მის სამეტყველო და საფონიკო
მექანიზმებს.

ფიზიოლოგიისა და აუსტიკის და მათთან დაკავშირებული სხვა
თანამედროვე სამეცნიერო დარგების, როგორცა ბიონია, კიბერ-
ნეტია, ინფორმაციის თეორია, კავშირის თეორია, სიმღერის თე-
ორია და მისი. ინტერტესების თვალსაზრისით ეს ბუნებრივიცა და
კანონზომიერიც.

ასევე კანონზომიერია ფიზიოლოგიური და აუსტიკური ობიექტურ
მეთოდების კვლევა სასიმღერო მეცნიერებას, ფონაციის პრო-
ცესის ფონეტიკის, ფონაციის პოთენციოლოგიის, ლოკუედიის,
როგორც სამედიცინო-ფიზიოლოგიური დარგების ინტერტესების
თვალსაზრისითაც.

ვოკალური ხელოვნების თეორიის, საშემსრულებლო მოღვაწე-
ობის, განსაკუთრებით, ვოკალური დეკორაციისა და მეთოდისათვის
ამ მიზეზით ბევრი ჩამარის აქტუალულობა და საქარო.

ფაქტურად ჩვენ თვალწინ იქმნება საშრონაიმი-პოპულარი მ-
ქანიზმების თეორია.

ამ თვალსაზრისი წარმატებების გამო და აგრეთვე ხელოვნების
მოვლენების მხოლოდ და მხოლოდ ობიექტურ-ექსპერიმენტული
მეთოდებით შესწავლის პოსტულირების გამო ვოკალური მექანი-
ზმების თეორია ცდილობს შეენაცვლოს, აშშ-საშენებს ბენდენისა
შენეცკის ვოკალური ხელოვნების, როგორც ხელოვნების, ზოგ-
ად თეორიის, მთლიანად შთანქას იგი, გამოაცხადებს თავი ერ-
თადერთ ექსპერიმენტულ, მეტოროლოგიურ და, მაშასადამე, მეც-
ნიერულ თეორიად. სხვა მნიშვნელოვანი ვოკალური ხელოვნების თეორი-
ისადმი, ტექნიკური პრობლემებისადმი, ვოკალური მეთოდისადაში
შიიჩნება პირველ რიგში არამატეოლოგიკურ, სუბიექტივისტურ,
არამეცნიერულ, ემპირიულ, განზოგადებას ფენაროლოგიულ და
უფლებამოვლელ მდგომარე. ფუჭ სპეკულაციად, ისევე როგორც
იხტორიული მეცნიერებას მიანიშნავთ თავის დროზე.

სწორად ამ კონვენსიში დავაზ ვოკალური ხელოვნების
ზრდადი თეორიის მეთოდოლოგიური პრინციპების, მეთო-
დოლოგიური თვალსაზრისის უფოპმედანსის პრინციპებს.

შენიშვნები:

1. А. Лилев, О природе искусства, критика современных
концепций буржуазной эстетики, изд. «Искусство», М.,
1977, стр. 15.

2 დაწერილებით ესთეტიკური კვლევის მეთოდოლოგიური პრობლემების შესახებ იხ. ნ. ვაჟაძე, ესთეტიკის მეთოდოლოგიისათვის, გამომც. „მეცნიერება“, თბ., 1977.

3 ქ. კაინიმ (დაიბადა ტივოლი 1545 წელს, გარდ. — 1616 წ. ფლორენციაში, მისი მასწავლებელი იყო სციბონე დელა პალა) სახელი მოიხვეჭა როგორც მომღერალმა და ლეტისტმა ახალ-გაზრდობიდანვე ფლორენციაში 1564 წ., შემდეგ რომში, სადაც რომანო შარპეკს რომაელების მისამძი დიდი სიყვარულის გამო, მანტუაში 1565 წელს, მოგვიანებით პარისშიც 1601 წელს თავის ქალიშვილებთან ერთად — ფრანსეკა და სეტომია თავისი დროის ასევე გამოჩენილი მომღერლები იყვნენ, თავისი მამის მოწოდებით. თავისი „ახალი მუსიკები“ კაინიმ გამოაქვეყნა ფლორენციაში 1602 წელს, როდესაც იგი იყო 57 წლისა. მისი ნაწარმოები ცნობილია წინასიტყვაობით «Prefazione alle Nuove Musiche», საიდანაც მოტანილია წერტილი აღნიშნული ციტატა.

4 Rachele Maragliano Mori დასახ. შპ. გვ. 12—13.

5 Pier Francesco Tosi, Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il Canto figurato, ლუიჯი ლეონეზის შენიშვნებით და მაგალითებით, Napoli, 1904 წელს; იხ. აგრეთვე რაკელე მარალიანო მორის დასახელებულ პუბლიკაციაში.

6 С. В. Д. Багатуров, Очерки по истории вокальной методологии, ч. 1, М., 1929, стр. 117—129; აგრეთვე: Armand Machabey, დასახ. შპ., გვ. 59-62.

7 Angus Heriot, I castrati nel teatro d'opera, გამომცემლობა Rizzoli, Milano, 1962, გვ. 64.

8 ამ პერიოდის შესასწავლად უაღრესად მნიშვნელოვანია სტენ-დალის შრომები, რომლებსაც დღესაც არ დაუკარგავთ თავისი მნიშვნელობა საოპერო ხელოვნებისა და, განსაკუთრებით, ვოკალური ხელოვნების ისტორიისა და ესთეტიკის საკითხებისათვის იხ. Письмо о Метастазии; Жизнь России, Стендаль, Собрание сочинений в 15-ти томах, т. 8, изд. «Правда», М., 1959, გვ. 203—256; გვ. 259—647. აღნიშნული ეპოქისა და ხასიათებისათვის მნიშვნელოვანია აგრეთვე Дюзуэтте Мащини, Философия Музыки: Эстетика и Критика, избранные статьи, изд. «Искусство», М., 1976, стр. 229—264; შდრ. აგრეთვე Armand Machabey, დასახ. შპ., გვ. 84-100. ამ გარდამავალ ეპოქას ვოკალური ხელოვნების ისტორიაში დაეუბრუნებინათ სხვა საკითხებთან დაკავშირებით.

9 Мануэль Гарсия (сын), Школа пения, Музгиз, М., 1956, გვ. 7. რუს. თარგმანი მეორე ფრანგული გამოცემიდან *Traite'complet de l'art du chant*, Paris, 1856 (წიგნის რუსულ სახელწოდებას არაფერი არა აქვს საერთო ფრანგულ ლექსთან) შდრ. Морозов В. П., Тайны вокальной речи, изд. «Наука», Ленинград, 1967, стр. 10.

10 В. П. Морозов, Тайны вокальной речи, изд. «Наука», Ленинград, 1967, стр. 79.

11 H. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen als Physiologische Grundlage für Theorie der Musik, Sechste Ausgabe, Braunschweig, 1913.

12 К. Мергелдзе, Основные проблемы социологии мышления, изд. «Медицинба», Тбилиси, 1973, стр. 18—19.

13 А. С. Азэр, Моя школа игры на скринке, изд. «Музыка», М., 1965, стр. 30.

14 Raoul Husson, La voix chantie, Gauthier Villars Editeur, Paris, 1960, გვ. XI—XV; მისივე, *Physiologie de la Phonation, Mason et C-ie éditeurs*, Paris, 1962, ანოტირებული ბიბლიოგრაფიით, გვ. 561—574; მისივე, *Etude théorique et expérimentale de la sirène glottique et contributions diverses à la théorie des pavillons*, Paris, 1965, იხ. აგრეთვე: И. Б. Дмитриев, Основы вокальной методики, М., 1968, გვ. 79—85, გვ. 93—96; გვ. 117—126.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

პატრულ ნიკველეთა მუსხავლის ისტორიიდან*

დიმიტრი თუმანიშვილი

XVIII საუკუნის ქართულ მწერლობაში ჩნდება, ან, ყოველ შემთხვევაში, უადრესი ძეგლებით დასტურდება, ახალი ენური — მოგზაურობათა აღწერები, ანუ, როგორც ძველად იტყვოდნენ, „მიმოსვლათა“ თუ „მოხილვათა“ წიგნები, რომელთა უადრესი ნიმუშია სულხან-საბა ორბელიანის ცნობილი „მოგზაურობა ევროპაში“. ამ რიგის თხზულებათა შორის კარგადაა ცნობილი ტიმოთე ქართლის მთავარეპისკოპოსის, გვარად გაბაშვილის (გარდ. 1769 წ.) „მიმოსვლა“, სადაც მოიხრობილია ათონის მთასა და იერუსალიმს 1755-56 წწ. მისი მოგზაურობის შესახებ.¹

ტიმოთე გაბაშვილი თავისი დროის ცნობილი მწერალი და სწავლულია — დმრთისმეტყველი, ფოლოლოგოს-რედაქტორი, კარტოგრაფი, კათალიკოს ანტონ I-ის თანამოსაგრე.

* წინამდებარე წერილი სავსებით წინასწარულია და გულისხმობს როგორც მასში განხილულ, ასევე სხვა მსგავს საკითხთა დაწერილობით შემდგომ კვლევას. იმედია, რომ ეს მუშაობა, რაც არა ერთი და ორი ადამიანის შეერთებულ შრომას მოითხოვს, ერთგვარი წვლილი იქნება ქართული კულტურის, ქართველთა სულიერი ცხოვრების უფეთ შესაცნობად.

1755 წ. იგი, ერთხანს ქუთათელი ეპისკოპოსი, იმჟამად კი თავისი საყრდენად თურქთაგან განდევნილი და ქართლში მოღვაწე, თეიმურაზ II-სა და ერეკლე II-ის ხელშეწყობით გაემგზავრა უცხოეთში. მისა სიტყვით: „... მწირობად და უცხოებაში წარსვლის ცუდყოფად ვისწრაფოდით და ადგადა წმიდად ქალაქად იერუსალიმად, თავუანისგანად ცხოველს-მყოფელსა სავლავსა უფლისასა, და მთად წმიდად და მთად სინად... მოხილვად საცხოვრებელთა მათ და სწავებთა წმიდათა მამათა ჩვენთასა და აღავებსა მას წმიდასა“... ახალციხისა და ტრაპეზუნდის გავლით ტიმოთე „მიწია“ ათონის მთად, აქედან კონსტანტინოპოლს იმგზავრა, კონსტანტინოპოლით პალესტინას, იქიდან კი კვიპროსით, ათენითა (ტიმოთესთან: ათინა) და კონსტანტინოპოლით დაბრუნდა სამშობლოში.

ტიმოთე გაბაშვილი საკმაოდ გამოწვლილვით გავამცობს თავისი მოგზაურობის ამბავს, გვევლდის ცნობებს მის მიერ მოვლულ ადგილთა შესახებ, იმ პირებზე, ვისაც შეხვედრია და ა. შ. ბუნებრივია, რომ უმთავრესი ადგილი მის მოხირობაში საეკლესიო ამბებს აქვს დათმობილი — იგი წვრილად აღვიწერს თავის ურთიერთობას სხვადასხვა სასულიერო პირებთან, იხსენიებს ყველა მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვან კულესია-მონასტერს, რაც უნახავს და ისეთებსაც კი, რომლის სიახლოვესაც ჩაუვლია. ამასთან დაკავშირებით ტიმოთე მთავრებისკომის ყოველთვის ატყობინებს მეითხველს ყოველივეს; რაც შეიძლება გამოადგის მის კვალზე შემდგარ პირობებში — შეგახსენებს ამა თუ იმ საეკლესიო ცენტრში ოდესაც მოღვაწე იერარქებსა თუ ეკლესიის მოძღვართ, ამა თუ იმ ადგილს აღსრულებულ წმ. მიწაზე, ვსლახებ მოგვიხირობს სასწავლებლსა თუ ნიშებს, აღწახსებს რელიქვიებსა და მაინც, როგორც სასვებით მართებულად ასკების ელ. მეტრეველი, ტიმოთე გაბაშვილის „მიმოსვლა“ ვერ ჩათვლება „რეგულირებულ პოლიგრაფულ აღწერად“. ამის უმთავრესი პირობა, უთუოდ, ის ხაზგასმული ინტერესია ქართველთა უცხოეთში მოღვაწეობის ნივთიერი კვალის მიმართ, რაც გამგვლავს მიელს წიგნს და რამაც მისცა უფლება იმავე მკვლევარს ტიმოთესათვის „მოგზაური-არქეოლოგი“ ეწოდებინა.

ერთი შეხედვით, ქართველსა და სხვა „ნათესავის“ ნამოღვაწარის ტიმოთესული აღწერა-დახასიათება დიდად არ განსაკუდებდა ერთმანეთისაგან — ყველა შემოხვევაში იგი, პირველ ყოვლისა, ეკლესიისა თუ საგანის აღმშენებლის ვინაობას გვაგებინებს, ზოგჯერ ეკლესიისა და მისი სამკაულის აღწერასაც გვაძლევს. მისეული აღწერები ყოველთვის საკმაოდ ზოგადია, უხვად შესწავლებული რიტორული მრავალსიტყვაობით. შესაბამის ნაებობათა ნამდვილ სახეს მათ მიხედვით ძნელად თუ წარმოიდგენ — უკეთეს შემთხვევაში რაღაც ფერადი და ბრწყინვალე წარმოგვიდგება, მაგრამ შედარებისას ირკვევა, რომ როგორც ის საუბარი ქართველთა ნამოღვაწეუ კამოვარდება. თხრობაში გაცილებით მეტი კონკრეტული მითითება ჩნდება. ნიშნულად შეიძლება მოგიტანოთ რამდენიმე ადგილი.

კუნძულ ქოისზე მდებარე ცნობილი მონასტრის, ნეა მონის (ტიმოთესთან: აიაშინი) შესახებ ტიმოთე გაბაშვილი მოგვიხირობს: „და აღვლეთ რა აღმართი, მითათა შინა ნაძეფიჭებარიაზობა იხილვებოდა, და ტვერთა მათ შინა გამოინდა ბრძენითა დახურული მონასტერი ბრწყინვალე... და ვიკითხეთ აღმშენებელი მისი რა, გვეკუთვადუნე, ვითარმედ კონსტანტინე მეფემ მონაშამხან აღაშენა“.

ან მონასტრისათვის ვიტყვოდეთ: იატაკი ეკლესიისანი ფერადისა არღვანისა ქვისაგან ესრეთ ჩაწყვით, ვერა ხორასნულთა ორხოვა ესრეთ ვერ შეფერადდება. საყდარი არს რვაკუთხე და იმგვარვლივ ოცდაოთრმეტით არღვანის ფერადი სვეტი უდგას; კედელი — არღვანისა და ბალუმის ქვისა ფერადისა — ხონურებ ჩაწყობილი, არა თუ კირითა და ლორითა, არამედ ტყვია ჩასხმით და სპილენძით შემწერილ თავისის სხვისფერის აწივით, ვიდრე მოხრინეს კამარამდე; ხოლო გუმბათი და კამარნი — ელვარეს სოფიას კენჭით სახენი ჩაგულქანდებულნი; ხატნი კვალად ბრწყინვალეს სოფიის კენჭით იყვნენ. მისი ელვარება და კამარნი სამყაროსა დღისა ცისა და ღამის ლავარადანასა ფერსა უდრიდა. რაფაშ ჭიქისა და ვეცხლისა კომლინი აღანთდა, მსგავსი იყო მოთვარესა, ვეცხლისა სახესა, და ვარკვალთა, კელმესი იყო და მნათობად ღამისა მანათთა... კარისჭეჭთა რა გავხედუ იატაკთა, მეგონენეს, ვითარმედ ოქსინითა მოუფერადებოდათ ჩამოსაჩვენებლად. ვიხილე რა, განვევირდი, ქვანი იყვნენ ჩაწყობილი. განვეციფრდით სიკეთესა მისსა და თავუანის-ვევით ცერსა ნათლისმცემლისა, რომლითა შეგახო თავსა მაცხოვრისსა, და არს თავი მოციქულისა ფილიპესი, თავი მოციქულისა ტიმოთესი; თავი დიდისა ეფთვიმისი, თავი ვეგვიანისა, თქმე წმიდისა გიორგისი, ფეკი ხარიტონისი და სხვანი ნაწილინი მრავალნი“.

ათონის ქართველთა მონასტრის ეკლესიაზე ტიმოთე მთავრებისკომის ამბობს: „... და შევედით ეკლესია და თავუანის-ვევით ჯერისაგარ...“ შიგნით ეკლესია ასე გვეუცხოება, კინილდა აიაშინის ეკლესია დაგვაგვიწყა. რომელმანმე კელოვანმან მოქოვა ათრანენი სავედნი, ვითა იმა ეკლესიისა იატაკი ჩაწყობილი იყო ფერადისა იასპითა და ვუმისა ქვითა, რამეთუ აღუშენებია გიორგი მთაწმიდელსა მფვის ბავრატ კურაპალატის საფასითა. გუმბათის ჩამოსწვრივ, სინით მოხვეულს ნახწვე ეყრა: გიორგი მღვდელ-მონაზონი ქართველი“.

სხვასა ამას ვიტყვოდით, ვითა რუკა მეტადრავთა აჩვენებს სლვასა, ვერეთ მუნ იატაკი აჩვენებენ ღამისთვეისა დღესასწაულსა სადა საკურთხნი ბური ჯერ-არს დადგამდ, სადა სასანთლთა დადობა, სადა მღვდელთა და დიაკონთა დგობა, სადა ისოღია, — მღვდელთა განწყობა. კედელინი აქვს მარმარილოსა წმიდისა და ქაშანურისანი, კანკელი უცხოოდ ყვავილებით და ხრახნილებით ოქროცურვებული. სალხინებელი საკურთხვევისანი, ხარისხი წინამძღვრისა ოქროცურვებული უცხონი, ფანჯარანი თითოსახისა მინისა ყვავილებად მოჭრილი, დიდი პოლივლი უცხო და კომლი და ქორკანდელი ჭიქისანი და ვეცხლისანი ეკლესია, რამეთუ განსაკურთხებულ იყო



შეწინებრება ტაძრისა მის. და ერისა ტაძრისასა სამარხო
 ლუსკუმა ღირსთა მამათა ჩვენთა ეფთვიებეა, იოანესი (მამისა
 ეფთვიებესი) და გიორგი მთაწმიდელისა, კანდელთა ნიბითა
 პატიონსად შემკული, ხოლო კართონ მრჩობლუკენი კარისა-
 ტენი და კალვანინ და სხვა ზოგინ შეწებულხმა აღუმწებნა
 თორინე ქანის ერისთავსა“ (ამას მიხედვს თორნიკე ერის-
 თავის საყოველთაოდ ცნობილთა ცხტრათა).

იერუსალიმის გოლგოთის ტაძარზე შემდეგია ნათქვამი:
 „და აღველ მუნევი გოლგოთად, სისხლის საბაოთისათა დაღ-
 ტობილთა მას ლავასა... კლდე იგი განპებული საკვირველუ-
 ბით იხლოვებოდა და ჯვარი აღმართული და ზედ სახე ქრი-
 სტესა ძელსა დამოკიდებულთა, სისხლითა შესვრილი უცხოად გა-
 ნივდებოდა... და მუნ პატარაჲსის საფურქეს ქვაზედ ეწ-
 ურა ქართულებ: მეფემან ქართველთა და კახთამან ლონ წარ-
 მთავლიანთა ითაკიმ ჯვარის მამა საფასითა და საფლავი ქრის-
 ტკი დაქმეული და გოლგოთა მას აღაშენა. მას აქეთ წარს-
 რულ არს წული (222) ორას ოცდა ორი აქამომოდ“.

ნათელი უნდა იყოს, რომ ათონის ქართველთა მონასტრისა
 და გოლგოთის ტაძრის აღწერის რამდენადმე სხვა მიდგომა
 ჩანს, ვიდრე ნუა მონისაში — უკანასკნელის შესახებ ჩვენ
 მხოლოდ მონასტრის აღმშენებლის სახელს ვგებულობთ, ხო-
 ლო ქართული ეკლესიების აღწერისას აღნიშნულია წარწე-
 რები ქართველ მოღვაწეთა მოხსენიებით, შემენებლობის ხელ-
 მიძღვანელთა და მომხდებელთა ვინაობა, თარიღები, ცალკეულ
 ნაგებობათა აღმშენებლებიც კი. და ეს არ არის შემთხვე-
 ვათი — როგორც წესი, როდესაც საქმე ქართველთა მოღვა-
 წობას ეხება, ტიპითე გაბამილი გაიკლებით სრულ სურათს
 გვიჩვენებს, ვიდრე ნებისმიერ სხვა საკანზე საუბრისას. ეს
 იმავე ათონის მთის საჯანეთა მავალითთაგან ჩანს: იგი დაწე-
 რილებით გვიყვება თორნიკე ერისთავის ამბავს, რომელიც მის
 თხოობას უშუალოდ არ უკავშირდება, ხოლო მთაწმიდის უპი-
 რველესი მონასტრის, ლავრისა, და აქ სამონასტრო ცხოვ-
 რების დამწყობის ათანასე ათონელისას მხოლოდ მონასტრის
 ასაშენებელი სახსრის გაჩენისა და აიაზნის წყაროს აღმოცე-
 ნების სახარულებს გვიამბობს.

მასინაც კი, როდესაც სათქმელი თითქმის ბევრი არაფერია,
 ქართველთა საქმიანობაზე თხრობა მაინც სხვა ხასიათისაა. შე-
 ვადართო, თუნდაც, შემდეგი ორი ნაწიკეტი. ქილანდარის
 მონასტრის აღმშენებლობაზე ტიპითე იცხვის: „...გვებყოდ-
 ნენ, ვითარმედ სიმეონ სურათა მეფის ძე საბა მოვიდა აქა
 მთაწმიდად, მონასტრისა რომთასა, და სინდა ადგოლსა სიწმი-
 დე და მონაზონთა ცხოვრება და თეთიკა მონაზონ იქნა მან.
 ხოლო სიმეონ, მამა მისი, მოუწურდა, რათა წარვიდეს ხელდა
 მისი, არამედ საბამ არა ინება წარსვლა მთაწმიდით.
 ამისთვის თეთ მუფე სიმეონ მიიწია ხილვად ძისა თვისისა
 და იგიცა მონაზონ იქნა, და აღაშენეს მონასტერი ესე ქილან-
 დარისა მათ“. ფილოთეონის მონასტრის დამაარსებელთა შე-
 სახებ კი იგი ვგებუბნებ: „ხოლო არს ესე მონასტერი აღმშენ-
 ბული მთითიან-სროლომონიანთა პანკრატითთა ძეთაგანისა ქა-
 რთილისა და კახეთისა მეფისა ლეონისა მიერ, ბატონის თეიმუ-
 რაზის პაპის მამისა, რამეთუ წარმოუგზავნიათ და თვისითა
 საფასითა აღუმშენებია საკსენებლად საუკუნოდ და თავსმ-
 დგომი და გამეფ ყოფილა სულიერი ვინმე მამა ფილოთეონს.
 ამისთვის სახელდა უწოდეს ფილოთეონს მონასტრისა მას. რა-
 მეთუ აღმაშენებელნი მეფენი ლეონ და ძე მისი ალექსანდრე

პალატასა შინა სახიან მტვირთული მონასტრისა მისცა, რავეა
 თუ მეფე ლეონ ხატია ტახითა მომალლო, მოხუცებულნი, წყი-
 თური ცხვირკავი, მითია და წვერითა სპეტაკი, მოსილი გვირ-
 ცინითა და პოლიდრთა, ხოლო აღუქანანრე მთელ-პასაკითა
 მცირე, შეგინერი სახილავი, მითია მომავა, მოსილი იგიცა
 გვირგვინითა. წელნი არიან მას აქეთ ვარდასრულნი სკე“.
 რომც აღარაფერი ვთქვათ მეორე შემთხვევაში ცნობათა მეტ
 სიუხუბედ, ამ ორი ავლიონს შეპირისპირებებიან ჩანს, რომ
 თუ ქილანდარზე მარტოილენ ისაა მოთხრობილი, რაც უშუა-
 ლოდ მის აღმშენებას შეეხება, ფილოთეონის შესახებ ბევრი რამ
 სულაც არ გვეჩვენებთ აუცილებლად სათქმელი. რისთვისაა,
 მაგალითად, მოტახილი ასე ვარგობილად ქართველთა მეფე-
 თა სამომავლობა? ამის მეფეობით მხოლოდ ერთი მიზანი უ-
 შეიძლება იყოს მიღწეული — ყურადღება გამახვილდეს მო-
 ტახილი ცნობაზე.

მეტად საყურადღებოა ისიც, რომ ტიპითე გაბამილი აღ-
 გვიყვებს მეფეთა ფერწერულ გამოსახულებებს. გარდა იმ, მე-
 ტად იშვიათი, შემთხვევებისა, როდესაც გამოსახულება რაღაც
 რელიგიური მნიშვნელობის მქონეა (მაგ დიონისიოსის მონას-
 ტერში დაცული ყოფილა ალექსი კომნინოსისაგან შეწერილი
 ღვთისმშობლის ხატი, რომელმაც უკუაქცია კონსტანტინეპოლ-
 ის ზღუდითგან „სკივინი“. იგი, როგორც წესი, მხოლოდ ის-
 ტორიულ პირთა სახეებზე გვესაუბრება და, თითქმის უგამო-
 ნაკლისოდ, ეს ქართველ მოღვაწეთა სახეებია (თუმცა ასეთი
 ზუსტი აღწერა სხვაგან არსად გვხვდება). ასე, მას ჩამოთვლი-
 ლი აქვს იერუსალიმის ჯვრის მონასტერში დაცული ყველა
 პორტრეტული გამოსახულება. კიდეე მეტი, მას გადმომავალი-
 ხა კიდევ მეფე ლეონის ათონური გამოსახულება და იერუსა-
 ლიმური სახენი მონიან მეფისა, ვახტანგ გორგასალისა
 და ბაგრატ კურაპალატისა. გამონაკლისი ორად-ორია, და
 ისიც ერთი — ნაწილობრივ: ქვერობოტაშოსის (ათონის მთა-
 წე) მონასტრის აღმშენებელი ყოფილა ვინმე „ღირსი პავლე
 დავედებელი, ძე მეფეთა“. ტიპითე აღნიშნავს, „სახე ვნა-
 ხე მისი, უწვერული და უსაკო ყოფილაო“, და აქვე
 დაძინებს: „გაბრეილ ქართველი და პავლე ერთად ესახენ-
 სო“. მეორეგან, სადაც საუბარია ტრაპიზონის მახლობლად
 მდებარე დიდთაა გამოქვაბულ მონასტერზე, ტიპითე წერს:
 „... იყვნეს გამოკაფულ კლდისაგან ეკლესია და ქლოვანი
 შემკობილ სადგურნი და სხანანი მონასტრისა მის მეფისა
 ალექსის კომნინოსისაგან, რამეთუ თეთიკა მუნეფე ესახა დე-
 დით და მუღლიო“. მაგრამ მეტად ღირსშესანიშნავია, რომ
 ტექსტის თაობაირიველ რედაქციითა ნათქვამი იყო: „სადა იგი
 ბატნიცა მათნი იყვნეს მუნ: თეთ ალექსი კომინი და დედა
 მისი ირინე და მუღლუკ თეოდორა აღვისტინა“. ნათელი უნ-
 და იყოს, რომ ავტორმან, შეგნებულად თუ არაცნობიერად შე-
 არბოლა აქცენტის, ნაკლებ საჩინო ქნა პირვანდელ ტექსტში
 ხაზგასმით წარმომჩენილი გამოსახულება ბიზანტიელი იმპე-
 რატორისა.

ამგვარადვე, თუ სხვა დრის ტიპითე საჯანისა თუ ტაძრის
 დამაარსებელთ მოიხსენიებას მხოლოდ. ის ქართველნიც ყავს
 აღნუსხულთ, რომელნიც ამ თუ იმ სალოცავის აღმდგენელ-
 შემკეთებელნი ყოფილან. ათონის ქართველთა მონასტრის
 „სასანულო დი მისა ეკრძო გოლონი და სხანანი განუხუბრ-
 ბია მეფისა ალექსანდრეს ქართველსა... სხვა გოდონი და
 გალავანი-დადიან-გურიელთა“, იერუსალიმს ლევან კახთა



მეფემ აღადგინა უფლის საფლავი და გოლგოთის ტაძარი, გიორგი აბაშიძემ — აბრკაძის მონასტერი; იერუსალიმის ჯვრის მონასტერი განუხლებიათ და მოუხატვენიებიათ ჯერ შოთა რუსთველს, მიგვიანებით კი ნიკოფორე „ჯვარის მამის კელიში“ ლევან (1) დადიანსა და მის მეუღლეს ნესტან-დარეჯანს.

ასევე აღნიშნავს რა ხშირად საეკლესიო საგანძურს, ტიპით გაბაშვილი მხოლოდ ქართველ შემოქმედებით იხსენებს, — ასე მაგალითად, თავის თხზულებაში იგი ასახავს ცნობას ყვარყვარე ათაბაგის ძის, ქაიხოსროს მიერ ათონის ქართველთა მონასტრის „კარის ღმრისმშობლის“ მოჭედვის შესახებ, ჩამთვლის იქვე დაცულ ქართველ მეფე-მთავართა შეწირულ სხვადასხვა ნივთებს. მართალია, აქ იგი ბეტრე პირველისაგან შენაწირ სახარებასაც ასახელებს, მაგრამ საფიქრებელია, რომ ამასი ქართველი მოღვაწის რუსოფილური პოლიტიკის გამოხატული უნდა დაიხანობო, ეგებ საქართველო-რუსეთის კონტაქტების წინ წამოწევა (ცნობილია, რომ 1737-1740 წწ. ტიპით ელზად იყო რუსეთის მეფის კარზე).

გარდა ამისა, ტიპით მთავარებისკოპოსი გვაწვდის ათონის ქართველთა მონასტრის ქართული წიგნთსაცავის მოკლე მიმოხილვას და აქ ძველ დროს ნაცხოვრებ ქართველ ბერების ნუსხას. სხვაგან კი იგი მხოლოდ წმინდანთ თუ სასწრაფო-მოქმედთ მიხსენიებს. ასევე უჩვეულოა თორნიკის სასწრაფოს ხსენებაც, რაც ინახებოდა მონასტრის საღაროში, ე. ი. ნივთისა, რომელიც არ ყოფილა საეკლესიო რელიქვია.

ქართველი მოღვაწეების დამსახურების ნაზგასახმელად ტიპით სამწოდროდ ხერხებსაც მიმართავს. ამ მხრივ განსაკუთრებით ისაა საეკლესიო, რომ ლევან კახთა მეფისაგან გოლგოთა — უფლის საფლავის აღდგენის ამბავი ოთხგზისაა განივრცელებული. ამას გარდა, იერუსალიმზე თხრობისას ტიპით ცალკე გამოყოფს ქართველთა აქ მოღვაწეობის ისტორიას, რომელსაც წინ უძღვის სიტყვები: „უკეთო გუნების ცნობად, თუ ქართველნი ვითარ იპყრობდნენ იერუსალიმს, ესრეთ ვპოვნით მუნ წყრილთა შინა“ — თხრობა მირიან მეფისაგან ჯვრის მონასტრის ადგილის შოვნით იწყება. იმავე საკითხს ეხება ცალკევე გამოყოფილი ქვეთავი სათაურით: „აქა თუ ვის მიერ აღუმენეს იერუსალიმს მონასტერი, ისინიეთ“. ცხადია, რომ ტექსტის ამ ორ მონაკვეთში უნდა იყოს ცნობააა გამეორებანი. ამას ისიც ემატება, რომ ზოგ შემთხვევაში ამა თუ იმ აღმშენებელ-აღმდგენელის მოღვაწეობა თავად სალოცავთან დაკავშირებითაცაა აღნიშნული.

უთუოდ საყურადღებოა და, ერთი შეხედვით, უცნაურიც, რომ ტიპითეს ქართველთა აღმშენებელი მხოლოდ ერთი ცელქისაა აქვს აღწერილი. იერუსალიმის უმთავრესი ქართული კერაც კი, ჯვრის მონასტერი, მას არ აღწერია. ამის მიზეზი უბრალოდ ტექნიკური შეიძლება იყოს — თხზულების სხვადასხვა ნაწილები განსხვავებულ პირობებში იქნებოდა. სახელდობრ პალესტინის წმ. ადგილთა აღმნუსხველი, ე. მეტრეველის მოსაზრებით, უშუალოდ მეჯავრობისას უნდა იყოს დაწერილი. მაგრამ ისიც აშკარაა, რომ ტიპითეს არ უნდა გაჭირვებოდა. უარის თქმა ზოგადაა და რიტორულ-კახმულ მსჯელობაზე იქ, სადაც თავი და თავი ქართველთა ღვაწლის გამოიხვეურება იყო, მით უფრო იერუსალიმისათვის, სადაც იგი, თავის და გასოცადებ, ქართველთა უამარვ სამუშაოებს ვაწყავს.

გადაჭარბება არ უნდა იყოს იმის თქმა, რომ ტიპითე გაბაშვილი საგანგებოდ იყო დანტერესებული უცხოეთში ქარ-

თველთა ნამოღვაწის აღმოჩენით და სწორედ ესაა მისი ცხოველი გატაცება ეროვნული წარსულით მის ნაწილს სხვა სებით თავისებურ ხასიათს ანიჭებს. ზემოთქმულიდან ჩანს, რომ ტიპითე თავის უმთავრეს ამოცანად ეკლესია-მონასტრების ამშენება-განახლებასა და გამდიდრებაში ქართველთა წვლილის წარმოჩენას ხაზავს, რასაც ახერხებს კიდევ მრავალრიცხოვანი წყაროების მოშველებით — იქნება ეს წერილობითი ძეგლები, თვით ნაგებობათა კვლევებსა, თუ, როგორც ვიყობა, ნივთიერ დაფიქრი წარწერები, საეტიკორო გამოსახულებანი და ა. შ. მაგრამ ასეა თუ ისე, მისი გულისყური უპირატესად ნივთიერი ძეგლებსადმი მიპყრობილი — ეკლესიებისა, ძეგლფასი საეკლესიო განაშენილობის თუ წიგნბინასაში. (ტიპითე გაბაშვილს რომ სხვაგვარი საკითხებიც აინტერესებდა, ჩანს მისი ორგზის საუბრიდან სწავლულ ათონელ ბერთან, ეგვიპტისთან საქართველოსა და „შპანის“ ურიორთომიმართების გამო). ყოველივე ეს ამგაოდ ხელთენების ისტორიკოსთა საკვლევი მასალაა. და ამიტომაც, ხელთენებათმოდენის თვალსაზრისით, უთუოდ საინტერესოა ის, თუ რა ოზიდავად ტიპითე გაბაშვილი ამ ძეგლებში, რად ესახე-ბოდნეს მის ისინი.

საამისო პასუხი თავად „მიმოხილვაში“ შეგვიძლია ამოვიკითხოთ. თხზულების ზოგად შესავალში ნათქვამია: „ეკლ-ვაყუ საღმთთა ლექსთა განმარტებად... რამეთუ მიწვევდა შინაგანთა ჩემთა სიყვარული იმობისა და ერისუღბითობისა ქვეყანაგანთა ჩვენთა და კვალად დაიწყებინათვის მითანა მპყრობელობასა წმიდათა ამით ადგილთასა. ამისთვის მელმოდა, თუ ვითარ მეყნი საქართველოსანი ჯამთა მათ შინა მეპატრონიე და მპყრობელ სრულიად იერუსალიმისა და პალესტინისა ქმნილ ჰრიან, და მალად და ძლიერ ყოფილ არს ნათესავნი საქართველოსანი“... და შემდგომ: „ამა წიგნავისა აღმომცხიხელთა გვედგებით, რათა მიმოკით ყური სიტყვათა ჩემთა, რამეთუ წარედდ იერუსალიმად და მოაწმიდად, სამღვდელთა მათ წმიდათა ადგილთა, და ვიხილენით და აღმოვიკითხნით ჭირმარებლობით ნაღვაწი მამათა ჩვენთა ქართველთანი. და ფრიად განკვირებულ ვიყავ მათთვის, რამეთუ იგავადცა არა შამწოდეს ესენი, რადღენიცა მე აქა მათთვის აღესწერენ“. მსგავსადვე, იერუსალიმზე თხრობისას ტიპითე აღმოეთობით იტყვის: „აწ განკვირებულ ვარ დღად და, თუ რასათვის უკუწოდებულ ყვნეს ქართველთა და მისი ესე და წმიდანის ადგილი... რასათვის დაუგლიათ ესოდენი ჭირნახელი? კვალად ამასცა განკვირებულ ვართ, თუ ასე რასათვის უმეგარა იქმნეს საქართველოსანი? ერთი ვინმე რასათვის ვერ მოიწარა აქა, აჭურთ ამბავი შეუტყო, და აწუქად აწუქად წიგნთა შინა აღმოვიკითხა ეს ამბები და საქართველოთათვის უწყებინა? არავისა სმენეს, თუ იერუსალიმი ქართველთათვის არ არის, და არცა მე უწყობი დაჭური სეფითარი საქმე“.

ამგვარად, ტიპითე გაბაშვილის მიზანი ნათელია: გამოიძიოს, „შეიტყოს“ ქართველ მეფე-მთავართა წმიდა ადგილებში მოღვაწეობის ამბები, საცნაურის ნაჯავი, „მამათა ჩვენთა ქართველთა“, მათი „ჭირმარავალი“ ღვაწლი. სწორედ წინაპართა დამსახურების უტყუარ მოწამეთ ხელდას ტიპითე ნივთიერ ძეგლებში, ისინი აცხადებენ, მისი ჰართი, ქართველთა ერთგულებას სკულისას და, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, საქართველოს გარდასულ ძლიერების. ერთი სიტყვით, ეკლესიანი, სატნი თუ წიგნი მტენიერ-მღვდელ-



მიჯნობისათვის, რა თქმა უნდა, მათ სარწმუნოებრივ-რელიგიური დირებულების გარდა, ისტორიის ძველებია. სწორედ ამ კუთხით უდგება იგი ეკლესია-მონასტრების თავგადასავალს, რომლის „აღმოკითხვასაც“ ცდილობს ხელნაწერებმა და საყდართა კვლევებზე. აქედან ისიცაა გასაგები, რომ იგი, პირველ რიგში, ისტორიულ პირთა სხეულებია თუ გამოსახულებებს ეძიებს. სწორედ მათშია პერსონიფიცირებული მისთვის შობილური ქვეყნის წარსული, ისინი — მათი აღმშენებლებია და გულუხვობა — არიან კონკრეტული განსახიერება მისი ღვაწლისა მთელი საქრისტიანის წინაშე.

აღმშენებლის პიროვნების ღვაწლის გამოხატვლად განსივსა სულ მთლად ახალი რამ არა ყოფილა — ამგვარ მიდგომას კარგად იცნობს ქართული (და არა მარტო ქართული!) საისტორიო მწერლობა. ამის საკუთესო მაგალითია „მატიანე ქართლისაჲს“ ცნობილი, მრავალჯერ დამოწმებული, ადგილი, სადაც ბაგრატ III-ზე ნათქვამია: „ხოლო უკეთუ ვისმე ენებოს განცდად და გულისკმერს ყოფად ხიმაღლისათვის დიდებისა მეფობისა მისისა, პირველად განიცადოს სანაგული ბედისა და მისცან გულისკმეისი, რომელ არაიენ ყოფილ იდს სხუა მეფე მსგავსა მისა ქუეყანასა ქართლისასა და აფხაზეთისასა.“⁴ მაგრამ მიუხედავად გარეგნული მსგავსებისა, „მატიანეს“ დაწერისა და ტიპით გაბაშვილის შესხედულებანი მაინც სულ სხვადასხვანაირია. პირველი მსგავსად მისი თანამედროვე თუ წინამძებრს და მომდევნო ხანის სხვა მწერლებისა — ნივთიერ ძველებში ამა თუ იმ პირის მიღვაწეობის კიდევ ერთ გამოვლენას ხედვას, იგი მისი, ასე ვთქვათ, ატრიბუტია და სხვა მრავალთან ერთად. თანაც აღმშენებლობის ამავე დასწერისათვის უშუალოდ და ცნობილი, ისევე როგორც ხელისუფლის, ჩვენს შემთხვევაში ბაგრატ მეფის, ცხოვრებას საერთოდ. ტიპით მთავარ-ეპისკოპოსის პოზიცია პრინციპულად სხვაა: იგი ძველიდან — თუ მასთან დაკავშირებული წყაროდან — გებულობს ისტორიული პირის ღვაწლს, ისტორიას თვით ძველში ამოიცნობს. თუ მემატიანე ისტორიული ამბების თხრობით იწყებს, ჩვენი ავტორი ძველიდან ტყობილობს ისტორიას, ძველი, თუ ასე შეიძლება ითქვას, მისთვის გასაგანებელია, ნივთქმნილი ისტორიას.

ტიპით გაბაშვილის ასეთგვარი მიდგომა გასაგები გახდება, თუ გაიხსენებთ იმ კულტურულ გარემოს, რომელშიც ცხოვრობდა და იღვწოდა XVIII ს. მწიგნობარი ქართველი, წარმოვიდგინთ მას გვიანდელდარული ხანის საქართველოს კულტურის საყოველთაოდ ცნობილი მოვლენების ერთობლიობაში. ცნობილია, რომ ამ დროის კულტურაში მეტად ძლიერია „რომანტიკული“ განწყობილება.⁵ „აღორძინებული“ ქართული მწერლობის წარმომადგენელი, მტკიცეუნდად განიცდიდა რა თავისი თანადროული საქართველოს აშლილობას და დაბეჩავების, თვითღი მთაქრობებ წარსულს, ნაშეგერ დავით აღმაშენებლისა და თამარის ხანას, როდესაც, თეიმურაზ II-ის თქმით:

... ქართველი არ იყვნენ მტრისაგან შეწუხებულნი,
და მხარაულნი და შევებალნი ლხინიდან გახარებულნი“
(„გაბააგება რუსთველთან“)

უთოოდ, ამ განცდასაც უნდა მიეცა ბიძგი საისტორიო მწერლობის იმ გაცხვეულებსათვის, რასაც გვიდავთ XVII-XVIII სს. საქართველოში, რომლის დავიკრევივებას ვახტანგ VI-ის „სწავლულ კაცთაგან“ „ქართლის ცხოვრების“ ამმართვა-

გაგრძელება და ვახუშტი ბატონიშვილის „აღწერა შემწიფრეს საქართველოსა“. ინტენსიურად მუშაობდნენ წარსულის შესასწავლად ქართული ეკლესიის მოღვაწენიც. უპირველესად ყოფილა, ე. წ. „დავით გარეჯის სკოლის“ მწერალ-მწიგნობარი. XVII ს. მიწურულამდე დაწყებული, დგება პაკიორა-ფიული კრებულები (ინოფრე მატუტაძის, დომენტი II კათალიკოსის, ბესარიონ ორბელიშვილის, ანტონ I-ის („მარტიკია“), სადაც თავს უყრიან — საჭიროების შემთხვევაში ახლად დაწერილი — ქართველ მოწამეთა და წინადათა ცხოვრება-მარტვილობებს. ეთიოდრულად დავგენენ იაბუ ლიტურგიკულ კრებულებს, სადაც მასქამალური სისრულითაა შეტანილი ქართული მასალა — ქართველ მოწინადათა განცებიანი, ხშირად აგრეთვე ახლად შეისხული: ისტორიისადმი ინტერესის — რაც იმჟამინდელ ეროვნულ-პატრიოტული აღმავლობის თანხლები მოვლენაცაა — კიდევ ერთი გამოვლენაა არაბული მეფის მიერ გამოთქმული „მართლის თქმის“ პრინციპიდან გამომდინარე საისტორიო პოეზიის დამკვიდრება-განვითარება. ცხადია, რომ როდესაც არჩილი „თეიმურაზისა და ერუსველის გაბასების“ ბოლოს დართულ მინაწერში იტყვის: „ამის უწინ ქართულის ლექსით არ თქმულა, ესეც იგილით, ქორთონიონი ლექსად“, ეს მტი უნდა იყოს, ვიდრე ფაქტის უბრალო აღნიშვნა. ამ, რამდენადმე სახეიმი განცხადებაში იგრძნობა, რომ თეიმურაზ I-სა და თამარ მეფის „ამბავის“ გამლექსავს შენგებულ აქვს, რომ იგი მწერლობის ახალ, თანაც მნიშვნელოვან ჟანრს აფუძნებს. ცნობილია, რომ არჩილს მიეცა მიელი წყება მწერლებისა — ფემკლი, იოსებ ტვილილი და ა. შ.. ამ რიგშია მოსახსენიებული, ალბათ, ანტონ I-ის „წყობილსიტყვათაჲს“ — „პირველი ცდა საქართველოს წარსულის კულტურულ-ისტორიული მიმოხილვისა“.⁶

მიელი ეს ეპოქა ძალზე მწვავედ უნდა განიცდიდეს წარსულის „წარსულობას“. ცნობილია, რომ ვახტანგ VI-ის, „სწავლულნი კაცნი“ და, მეტადრე, ვახუშტი ბატონიშვილი მიმართავენ წყაროების კრიტიკულ შესწავლას, მათ შეკერებას — ამ მხრე ზომ ტიპით გაბაშვილიც თავისი დროის ღირსეული წარმომადგენელია. გარდა უდავო მეთოდოლოგია — აწინდელი ჩვენი თვალსაზრისით მაინც — წინსვლისა, აქ წარსულის ასლეთური განცდაც შეიძლება დავინახოთ. ლეონტი მროველი თუ ჟუანშერი ისე თავისუფლად მსჯელობდნენ დიდი ხნის წინანდელ ამბებზე, თითქმის ყოველივე, რაზუდაც მოვიკითხობდნენ, მათ თვალწინ მიმხდარიყოს; მათ ნააზრევში არ ჩანს შეკრძნება რაიმე დისტანციისა მათსა და წარსულს შორის. უარული მათ თითქმის უშუალოდ აქვთ მიცემული — სულ ბევრი იტყვიან „ვითარაც წერილ არს“ ამა და ამ „წიგნსა შინა“. ახლა კი მწერალი-ისტორიკოსი ჩჩრკვს, „აღმოკითხავს“ წარსულს, მათ შუა შეუვალი კედელია აღმართული. წარსული მართლაც „წარსულია“, ისტორიკოსმა უნდა გააცოცხლოს, ხელახლა აღმოაჩინოს იგი.

ამჭარბულია აწყობის წარსულად გადაქცევაც თუ რომელიმე გამოთქმულსათვის წინა თაობის ამბები თვალნათლად მოვითა, არჩილ მეფეს თამარისა და თეიმურაზ I „ამბავის“ ერთი რიგის „ქორთონიონად“ ესახება. ამგვარადვე, საეკლესიო მწერალნი წერენ როგორც დავით გარეჯელსა თუ იოსებ აღმაშენებელს, ასევე თავის თანამედროვე ან, თუნდაც, წინა თაობის ადამიანებზე — ბიძისა ჩილთვაშვილისა და ლეონტიანის მოკლულ გარეველ ბერ „ახლად მოწამე შიოზე“. ტიპი-



თესვისაც ერთდავეარი „წარსულია“ ვახტანგ გორგასალი და ჯვარის მამა ნიკიფორე ჩოლოყაშვილი.

არაფერია ვასაცარი იმაში, რომ ასეთ, რომანტიკულ-ისტორიულ განწყობილ ხანაში სხვაგვარად შესვლადუნენ წარსულის ნიკიფორე ნაშთებსაც. მათში გარდასულ ქაიშა მაცნე-მოამბეთ დიანახადუნენ. ახლავე უნდა ითქვას, რომ ტიმოთე გაბაშვილივით სრულად და ჩამოქნილად — ჩვენთვის ცნობილ ძველელთა მანაც — ნიკიფორე ძველის ისტორიის ძეგლად გაგებას არავინ იძლევა. მაგრამ მანაც ნიკიფორე ვახტანგის საბუთები, რომ ასეთი მიდგომა არა ყოფილა ერთი კაცის მონაპოვარი თუ თავისებურება.

ამ მხრივ მეტად საყურადღებოა თეიმურაზ I-ის ლექსი „თამარ მეფის სახე დავით გარეჯას“. მეფე-მეოსანი ამ ლექსში სამებისა, მაცხოვრისა და დედა-ღვთისა მიმართ ვედრებას წარუმიძღვარებს ტაქვას, სადაც თამარ მეფეს შემდეგნაირად მიმართავენ:

„მეფენ მოვლენ სურვილით, შენა სახესა ამონებენ,
შეურაცხყოფენ მშაობათა. ნათლად არ მოგონებენ,
სხივსიხივად გიშურენ, უკვდავყოფელად გგონებენ,
და იშებენ, მათთა პატივთა მათ ლხინთა შეუწურებენ“.

შეკარა, რომ, უშუერს რა ფრესკას, თეიმურაზი მასში თამარ მეფეს ღვთისმშობის, თამარ მეფეს როგორც გარკვეულ პიროვნებას და არა მის გამოსახულებას. თანაც იგი მისთვის უბრალო ოდესღაც ნაცხოვრებ ჩვეულებრივ ადამიან როდობდა; მის თვალში აღიმართება თამარი ვითარცა „სხივი-სიხივი“, „თამარ-მშაობი“ ქართულ სამყურდობო-სასიტორიო-სახალხო ტრადიციისა. ასე დანახული კი თამარ მეფე, უთუოდ, ბედნიერი წარსულის განსახიერებაა, ე. ი. პოტიკური გამოსახულებაში უპირატესად წარსულზე მოგონებას, წარსულის სახსოვრის ხედავს.

არანაკლებ, თუ მეტად არა, მნიშვნელოვანია XVII ს-ის პირა, აშკერად სახივით, ძველი. ნავსულისმგვილა ისტორიულ პირთა პორტრეტების ის ვალერეა, რომელიც, როგორც ქვიშეიტანდა და ანატაკიცა თ. ვირსალაქემე,¹⁶ 1643 წ. დაახტანგინა იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის კედლებზე ნიკოლოზ ყოფილმა ნიკიფორე ჩოლოყაშვილმა, ჯვარის მამამ. როგორც გაირკვა, მან (უთუოდ ნიკიფორეს ეკთვინის წყობილობით წყართა მოშველიებით შედგენილი მოხატულობის პროგრამა) შეაქმნევინა იმ პირთა გამოსახულებანი, ვისაც წილი ჰქონდა ტაძრის აშენება-გამშენებნისა. რათა გამოეხატა იღვასტანობა მიერ მონასტრის კანონიერად ჰებრინისა,¹⁷ მან გამოსახვინა აქ სხვადასხვა დროის მოღვაწენი. აქ უხვადეთ შორეული წარსულის ადამიანებს — მირიან მეფეს, ვახტანგ გორგასალს, ბაგრატ IV, შოთა რუსთველს და ნიკიფორეს თანამგდრევეთაც (ეს უკანასკნელი რიკხვით ჭაბობნეც კიდევ). აქვე არიან გამოსახულნი ქართული ეკლესიის წმინდანებიც — XI ს-ში მონასტრის მშენებლობის მოთავე პრიობორე, იერუსალიმელი ქართველი წამებელი ლუკა, პეტრე ქართველი, ექვთიმე და გიორგი მთაწმიდელნი. ყველაზე ქვენი—მოაწმინდელნი ვითარცა მონასტრის შენების ხელშემწყობნი, პეტრე ქართველი კი ვითარცა ერთი უადრესი პალესტინელი ქართველი მოღვაწე. — ნიკიფორე ჩოლოყაშვილის აზრით, უკავშირდებიან მონასტრისა და ტაძრის ისტორიას, ხლო იტკობა კი. თავის მხრივ, გარანტია მისი ქართველთა ხელში ეკლავა შენარჩუნებისა.

ნიკიფორე ჩოლოყაშვილმა, ასე ვთქვათ, დაახტანგინა ნასტრის ისტორია. ფაქტიურად მან იგივე გააკეთა, რაც წილის შემდეგ ტიმოთე გაბაშვილმა. და ამიტომაც ვეებ, სწორედ იგი (მი უფრო რომ მისეული მოხატულობა დიდხანს განსახლებად და ნაწილობრივ ახლაც განსახლებავს ჯვრის მონასტრის წარსულის კვლევას) უნდა იმსახურებდეს პატივს „იერუსალიმის ქართული კოლონიის პირველ ისტორიკოსად“ წოდებისა, რაც ე. ი. მეტრეველმა ტიმოთე გაბაშვილს მიაკუთვნა. ნიკიფორე ჩოლოყაშვილმა, როგორც დავიანბეთ, გამოასახვინა ის პირნი, ვისაც ასე თუ ისე ღვაწლი მიუძღვოდა მონასტრისა და ე. ი. იერუსალიმის წინაშეც. ეს იმის ნიშნავა, რომ მისთვის მონასტრის თუ მისი ტაძრის ისტორია იგივეა, რაც გარკვეულ ისტორიულ პირთა მოღვაწეობის ისტორია; ტაძარი სხვა არაფერია, თუ არა მათი ქმედების განსხეულება. ამდენად, ნიკიფორე ნიკიფორე ძველში საგნად ქველ წარსულის ხედავს, მისთვისაც იგი, პირველ რიგში, ისტორიის ძველია და თუკი იგი დიდ ადგილს უთმობს თავის თანამედროვეთ, ის აგრეთვე ლოგიკურად იქცევა — მათი მოღვაწეობაც, რაკი დასრულდა, წარსულია უკვე, იგიც მონასტრის ისტორიული ცხოვრების ნაწილია და აქედან გამომდინარე უკვე დაკვიფვის ღირსიც. აქ სულ სხვა მიდგომა გვაქვს, ვიდრე წინა ხანისა და მრავალ თანადროულ საკტიტორი პორტრეტებში, სადაც მთავარია გამოსახულების უშუალო დამოკიდებულება სალოცკათან, მისი რწმუნისა თუ ხვედამშობლობის ჩვენება. აქ სულ სხვაა — ეკლესია თავად ხდება მტვირველი თავისი საკუთარი ისტორიისა. თავიანი წარსულისა, რომლის განსახიერებაც თვითონ არის.¹¹

გვაქვს საუფუძელი ვიფიქროთ, რომ ნიკიფორე ძველთა ისტორიის ძველმებად გაგება უცხო არა ყოფილა XVIII ს. უღვიდეი ქართველი მეცნიერის — ვახუშტი ბატონიშვილისათვისაც. თავისი ნაშრომის მეორე ნაწილის — დამოწმებრ-მინდელი საქართველოს ისტორიას რომ გადმოგვეცემს — შესავალში, ვახუშტი, ასახულებს რა ქართველთა უწინდებურ ერთიანობას, სხვათა შორის, ამბობს: „არასადათა უწინდებურ დიდთა შენებულთა და ეკლესია-მონასტრთა ანუ ნატათა და ჯუართა ძრფავსთა, რომელთა ზედა იყოს სხუთა მეფეთა სახელნი, თხინორ: „ჩუენ მეფენმა საქართველოსამ ანუ ქართლისამან ანუ აფხაზეთისამან“¹² ნათელია, რომ აქ პრინციპულად იგივე თვალსაზრისია გამოთქმული, როგორსაც ტიმოთე გაბაშვილთან ვხედავთ. მართალია, თავის „აღწერისში“ ვახუშტი სინველიემიფინდებით აღწერებს თითქმის არ გვაქვს. ციხე-ქალაქები თუ ეკლესია-მონასტრები აქ, უმეტესწილად, რომელთაც გეოგრაფიული გარემოს აღმნიშვნელი, მახასიათებელი არიან. მაგრამ არის გამონაკლისიც — ცალკე ქვეთავად გამოყოფილი გელათის მონასტრის აღწერა. აქ მოთხრობილია მისი დაარსების, საეპისკოპოსოდ გადაქცევის, მისი მოზაიკით შემკობის ამბები, ჩამოთვლილია აქ დაცული რელიქვიები და აქ დაკრძალული მეფენი. საჭირო არ არის იმის მტკიცება, რომ აღწერის ზოგადი სტრუქტურა, როგორც ტიმოთე გაბაშვილის „მინთვალში“.

საინტერესოა სხვა ფაქტიც — „ქართლის ცხოვრების“ ე. წ. თეიმურაზისეულ ნუსხაში (XVIII ს. I მეთხედი), რაც, ვეების, ნიკოლოზ რუსთველის (ჩერქეზიშვილის) გადაწერილი იყოს, შეტანილია დამატებითი ცნობები ქართული საეკლესიო ისტორიისა და, სახელმძღვრ, საეკლესიო აღმშენებლობის გამო; განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ცნობა, რომ მცხეთის

სვეტიცხოველის ტაძარში დაცულა ვახტანგ გორგასალის საფლავის ქვა მისი „ხატით“.¹²

მსგავსივე წარმართული XVIII-XIX სს. მიჯნის ქართველ წყურალთა ინტერესები, ნიშნულად შეიძლება მოვიტონოთ იონა რუისის მიტროპოლიტის (გედევანიშვილის), გიორგი ავალიშვილისა და იოანე ბატონიშვილის ნაწერები. იონა მროველს, კ. კვეციანის ზუსტი დამასიათებიან, „მეცნიერი-ტურისტს“¹⁴ 1805-10 წწ. აღწერია თავისი 1780-იანი წლების მოგზაურობა ათონის მთას, იერუსალიმსა და ევროპისა და აზიის სხვა სანაპიროები. იონა ნამღვიბელი მოგზაური-მიმღვიველია. საველეობი წესებისა და რელიქვიების კიდ მას ყველაზე მეტად საკუთარი თავგადასავალი აინტერესებს. მისთვის არაა დამახასიათებელი ის გულისყური ეროვნული სიძველეებისადმი, რითაც გამოირჩეულა ტიპოვდ მთავარეპისკოპოსი და მით უფრო საგულისხმოა, რომ იონამ გადმოიწერა ათონის ქართველთა მონასტრის „კარის ღმრთისმშობლის“ მოქმედობის წარწერა (რაც მან ათონელი ბერების თხოვნით ამოიკითხა) და ასენებს ვფიქრობე, იოანე და გიორგი მთაწმიდელების გადაწერილ და ნათარგმნი წიგნების საცაეს.¹⁵ ავტორიოგრაფიული ელემენტრი მოჭარბებულია გ. ავალიშვილის „მგზავრობაშიც“.¹⁶ ისიც „მეცნიერი-ტურისტია“, ტიპოთვან განსხვავებით, მას თანაბრად აინტერესებს ყველა ძველი ნაწიტი — ალექსანდრიული ეგვიპტური იბოლისკი იქნება. აია სოფლის ტაძარი თუ იერუსალიმის ჯვრის მონასტრი. მაგრამ მისი შესხედლება მაინც ტიპოთვანაირია — ყველა ძველში იგი წარსულს, ისტორია ჭერებს, ყველგან თარიღებს, ისტორიულ პირებსა და წარწერებს აქვეს ყურადღებას. შეუმჩნეველი მას არც ქართული ძეგლები დარჩენია: იგი აღნიშნავს რომ იერუსალიმის იაკობ ძმა უფლისას მონასტრის ქართველთაგან აღშენებას ეტყვიან; მუითთებს ჯვრის მონასტრში მეფე ბაგრატის გამოსახულებას და ნიკიფორე აბაშიძისაგან შეწერილ ჯვარზე; რაც მთავარია, გ. ავალიშვილმა გადმოიღო აბრაჰამის მონასტრში იმხანად დაცული ქართული წარწერა, სადაც მოთხრობილია, რომ 1599 წ. იოანე აბაშიძის დავალებითა და სახსრით იგი განაახლა ვინმე გიორგი ჩიკოიძემ.

გელათის სიძველენიმცოდნეობით აღწერას ეპოულობთ იოანე ბატონიშვილის „აკალმასობაში“.¹⁷ იოანე ბატონიშვილი წერს: „რა შევიდნენ ეკლესია, ბერმან თაყვანისმცემიანდათა ხატთა და მერეთ გააშინჯა შენებულება ეკლესიისა მის, სიქვა: „კურთხეულ არს ღმრთით, კინაძაგან ქართველთაცა სცოდნათ ძველად არხილექტურობისა ხელთყვებამა“... და აკურთხის მეფენი აღმაშენებელი ამა ეკლესიისანი და განმახალღებელი მისინი. და მერე აჩვენეს საფლავნი მეფეთანი. და ამასთან თამარ მეფისა და დავით აღმაშენებლისა, რომელთა საფლავთა ქვათა ზედა იყო წარწერილ ესრეთ...“ ამას მოსდებს ეპიტაფიების ტექსტი (თამარის ეპიტაფია: „დავით აღმაშენებლის ეპიტაფიად“ ცნობილი ლექსის ვარიანტი ჩანს, ხოლო დავით აღმაშენებლისა ეპ ნახევრამდეა გადმოწერილი. მაგრამ აქაც და სხვაგანაც ჩვენ ცნობათა სიზუსტე გი არ გვანტერესებდა, არამედ ავტორისეული მიდგომა) და ხახულის ღვთისმშობლის ხატისათვის ყველისაგან მანის სამადლოებელდ შემოწერილი პატოსანი თვლების ამბავი; ბერი ათავალიერებს აგრეთვე გელათის სალორსაც, სადაც მის ყურადღებას იქცევს ხველი სამღვდელთმთავრო მიტრა. ამ თხზულებაშიც იგივე, ძველი აქვე დადასტურებულ გან-

წყობის ვხედავთ. აქ აწყობისაგან გულნაკლული რომანტიკოსის დადასივ ჩაგვეხსნის — ჭკონდათი ადრე ქართველთაც არქიტექტურა და ამსთანავე ეს არქიტექტურა მეფთა დავაწლი. მათი დამახასიათებელია, მათ ეკუთვნით საამისო ლეგაკურთხევა. შემთხვევითი როდია, რომ მოკალამხე ბერი ჯერ მეფეთა საფლავების წარწერას „მინჯავს“ და მხოლოდ შემდეგ გელათის წმიდა-წმიდას — ხახულის ღმრთისმშობლის ხატს. და მართლაც, ისტორიის თვალსაზრისით პირველი გაცოდებით ბერის მთქმელია.

XIX ს. დამდევს იერუსალიმში ცხოვრობს ქართული სიძველეთით დადა-დაინტერესებულ ვინმე ოკრიბოლი ბერი ლავერტი. მას თავისი დაკვირვებანი, მართალია, თხზულებად არ უქცევია, მაგრამ ბერი გი იმუშავა, რაც ჩანს მისეული მინაწერებიდან 1155 წ. სვიანქსარზე. იქ ნათქვამია: „... ყველგან ქვები და წერილები აცხადებს ჩვენს ქვეყნის განიხილვას და თუ ვის გაუკუყვებია და ხარჯი უქნია. და ვინც ამ ჯვარის მონასტრში (მთხველთ) „გოლგოთას სვიანქსარი“ აქ არის და დასაწყის თავში იხილეთ და ნახეთ თუ ვისთა გოლგოთა და აქა ჯვარის მონასტრში მხედრული მწერილი „მოსახსენებელი სახელები“ განიხილეთ დოსიეთოზ პატრიარქის დროს და მით სცნობთ ამა წმინდა ალავის ამბავს...“

აზრიგად, შეიძლება ვთქვათ, რომ ის მიდგომა ნვითიერი ძეგლებისადმი, რაც ტიპოვდ გაბაშვილის „მომოსვლაში“ გვაქვს, არ არის მარტოოდნე მისი მიღწევა, იგი ნიშნულია მისი ეპოქისათვის და განსაზღვრულია ქართული კულტურის მეცნიერული პატრიოტურ-რომანტიკული ორიენტაციით. მაგრამ არნაკლებ მნიშვნელოვანი ჩანს ისიც, რომ ამ-პირველ მიდგომა გვაქვს, როგორც ცნობილია, XIX ს. სიძველეთმცოდნეობაშიც. ცხადია, რომ XVIII ს. და XIX ს. აღმამათა დამოკიდებულება ძველი საქართველოსა და მისი კულტურისადმი იგივეობრივი ვერ იქნებოდა. განსხვავებულად იყო შეფერილი მათი რომანტიკოზი. XVII-XVIII სს. მთავარი იყო ეროვნული მეობს შემეცნება, რაც თავისებური თვითდამკვიდრებას საშუალებაა. ამ პერიოდის მიღვაწენი დაუძებნ წარსულში დიდ აღამაინებას და დიდ მოვლენებს, რათა დაადგინონ ქართველების დავწლი, შუაფასონ — და განადღობს! — იგი სხვა ერებისათამაშ შუპირისპირებით, ქართველობის ვისთანაც გნებათ შედარებით ტოლ-და სრულფასოვნებას დაამტკიცონ. ასე, მეფე არჩილი ალექსანდრე მაკედონელთან, დავით და სლომონ დიდარეალთა მეფეებთან, შაჰ აბასთანა და პეტრე დიდთან ერბად შეაქება დავით აღმაშენებელს, გიორგი III და თამარ მეფეს („მეფეთა საქულები და სამხილებელი“); ანტონ I „წყობილისეკვაობა“-ში საქართველოს ისტორიისა და კულტურის მიღვაწეთ სამყაროს ბიბლიური ისტორიის ფონზე გვიხატავს, შესაძლოა, არსადაც მომენტრი ისე პირდაპირ გამოითქვით. როგორც გრეკოდოლოგიქელის (ვახუშტიშვილის) შესიხულ ქვეყნად წამებულის საგლობელში, სადაც კიშნორგაფი ამბობს: „აღიარებ შენ, ყოველთა უპირატეს მოწამეთა შორის, მკნეთ დედოფალი, რამეთუ ხარ შენ სასოება ყოველთა ქართველთა და კახთა სრულიად ერისა და შენდა მიმართ დიდებასა შესწირვენი“.¹⁹ კახთა წამებულ დედოფალი, XVIII ს.-ის გარეჯული ბერის წარმოდგენით, აზრიგად, ისეთგვარი სულიერი დიებულებითა, რომლითაც ქართველობის შეუძლია დაუპირის-



პირებს მთელს საქრისტიანოს და დამიკვიდროს კიდევ უპირატესობა.

XIX ს. მდგომარეობა საგრძნობლად სხვაა. წარსული, ერთი მხრივ, უდავო ღირებულება და მინერალი — თვით ერეკლე II-ის შუობის ჩათვლითაც კი; მეორე მხრივ კი, იგი ინდუნად შორეულად განიჭდება, რომ ხდება კვლევით და დაკვირვებით სავსე. მაგრამ რაც უმეტესად დამოკიდებულების ნივთიერ ძველბაში, იგი არსებითად იგივე რჩება. XIX ს. და XX ს. დამდეგის მცენიერნი — პ. იოსელიანი, დ. ბაქრაძე, თ. ჟორდანიანი, ე. თაყაიშვილი თუ ნ. მარი ნაგებობაში, მხატვრობაში ხელნაწერში უმეტესკად ისტორიის ძეგლს, საისტორიო მასალას, საისტორიო წყაროს ხედავენ.

XIX ს. ქართული საისტორიო მცენიერებისა და, კერძოდ, სიძველეთმცოდნეობის განვითარებას არტუტ მცირე აზგი დასდევს რუსმა თუ ევროპელმა მეცნიერებმა — მ. ბროსემ, პ. უაჩოვამ, მ. პავლინოვმა და სხვებმა. ამ სწავლეულთა პირველ ყოვლისა კი აკად. მარი ბროსემ, შემოიტანეს საქართველოს ისტორიის კვლევაში მეტი სიმკაცრე, გაამდიდრეს იგი ევროპული მეცნიერების მიღწევებით. მაგრამ ამასთანავე ისინი, როგორც ვიცით, ქართულ სიძველეებს არქეოგრაფიის, ისტორიის თვალსაზრისით უღვებდნენ და ეს წამოჭრის საკითხს მათი ნამუშავეების მიმართებასა ქართულ ისტორიო-გეოგრაფიასთან და უფრო ფართოდაც, ქართულ კულტურასთან. მეცნიერების ყველა უახლესი საშუალებით აღჭურვილი, ისინი ამ მხრივ, უთუოდ დაწინაურებულნი იყვნენ ქართველ მეცნიერთაგან შედარებით. ვერაინ დაუკარგავს უცხოელ მეცნიერთა მ უზარმაზარ ღვაწლს და ვერც ვინ დაეყურებინს ქართველობას მის დავიწყებას. გაიხსენოთ თუნდაც, როგორ შეიყვარეს საქართველოში აკად. მ. ბროსე, რომლისთვისაც ქ. მამაცაშვილი ძეგლის აღმართებას მოიხმობდა და რომლის შესახებ, ილია ჭავჭავაძის წინადადებით, დავრქვა ტვილისის ერთ ქაქას. იგი ქართველებმა გიორგი წერეთლის პირით — „გულთ ქართველობა“ — თავის თანამემამულედაც შერაცხება²⁰. ანდა გაიხსენოთ, რომ ახლადდასაგებებულმა ტვილისის უნივერსიტეტმა ივ. ჯავახიშვილისა და პ. მელიქიშვილის წარდგენით (15 III 1918 წ.) თავის საპატიო წევრად აირჩია აკად. ნიკოლოზ კონდაკოვი — ხელოვნების ისტორიის საერთოდ და, კერძოდ, ქართული ხელოვნების ისტორიის შესწავლაში დამასხურების გამო.²¹

ოღონდ არც ის უნდა დავგავიწყდეს, რომ მ. ბროსე თავის მასწავლებლად თვლიდა თეიმურაზ ბატონიშვილს, რომელიც არა მარტო ევროპულს ყაიძის პირველი ქართველი მეცნიერია, არამედ დავით რექტორის, ანტონ I ნამოშვაფარის მოწაფეც და, ამდენად, XVIII ს. ქართულ კულტურულ ტრადიციასა აღზრდილი. და ისიცაა აღსანიშნავი, რომ თეიმურაზის ნაწერების სიაში სიძველეთმცოდნეობითი მასალის ნაშრომებიც მოიქმნება.²² საქვის ნამდვილი ვითარების წარმოსადგენად მეტად საყურადღებოა 1838 წ. 14/IV პლ. იოსელიანის წერილი მ. ბროსესადმი. ვინ. იოსელიანი წერს: „განვლო უწოდებოდა საუკუნეთა, და გონებათა განიღვიძიეს დასაბამად ამა დიდისა ეპოქისა; ვიტყვი პირუთენელად გამოჩნდი თქვენ... მრავალჯერ მსუროდა აღწერა რამეხასა საქუნებელად და დასამტკიცებლად, რომელს ერცა ქართულთა არა დარჩენილ არს უძრავად დროსა საზოგადოებასა მსწავლათა განუფილებსა... გარნა შიში, რათა არა უფროს საცინელ ვექმნე მეცნათა ევროპისათა, მაყენებდა მე ესრეთსა განზრახვისაგან.

ან ყოველსავე ქართულსა აქუს მოვალეობა, რათა ძალსხმეულად თვისისა შეეწოდეს საზოგადოსა ზრუნებასა აღდგენისმარტო დაიკუმშოს სიტყვიერებისა და მწერლობისა... ჩუენისა“.

თუმცა პ. იოსელიანი მწერლობაზე საუბრობს, მაგრამ რაკი დადამწერცა და ადრესატიც იმავ დროს სიძველეთმცოდნეიც იყვნენ, ნათქვამი შეიძლება ამ სფეროზედაც გაავრცელოდ. მ. ბროსეს უშუაბოდ, უთუოდ, სამაგალითოსა პ. იოსელიანისათვის; ქართული კულტურის მიმართ უცხოელის, შორეული მოწინავე ქვეყნის მეცნიერის დაინტერესება შეგულისხმებს და წაახალისებს ქართველ მკვლევარს. მაგრამ თავად სურვილი თავისი სამშობლოს ძველი კულტურის შესწავლისა, მისდამი ღრმა ინტერესი, მას საკუთარი აქვს. თუ გავითვალისწინებთ, რომ პლ. იოსელიანი პეტერბურგს იმავ თეიმურაზ ბატონიშვილის თაზამი ტრიალდავად (იხვევ როგორც დ. ჩუენის მიხედვით). თუ გავითვალისწინებთ ზემოთ მოტანილი XVII-XVIII სს. მასალას, ძნელი არ იქნება ამ ინტერესის სათაზის მიგნებაც — ესაა წინამორბედი პერიოდის ქართული კულტურის სინამდვილე. დაბეჯითებით უნდა ითქვას—მასაცა და სხვა ქართველ მეცნიერთაც ბევრი რამ შეეძლიათ და უნდა ესწავლათ ევროპული და რუსი კოლეგებისაგან. ზემოთაც გამომჩნდა, რომ XVIII ს. საქართველოში არ ჩამოყალიბებულა — და ვერც ჩამოყალიბდებოდა! — სიძველეთმცოდნეობა, ვითარცა გამოვეყენოთ სახის შიწნე სამეცნიერო დარგი. მაგრამ ის, რაც ჩვენ დავგანახა წერილობითი თუ სახვითი ძეგლების კანტილად, მეტად თუ არა, არანაკლებ ძვირფასია — ქართულ კულტურაში მოიპოვებოდა ის განცდა წარსულისა, ის მიმართება ისტორიისა და მის ნაშთადმი, ის ფსიქოლოგიური გარემო, ურომლისდაც ვერ განვითარდებოდა ეს მეცნიერება. მეტიც, თუმც დაუხვეწავად, მაგრამ ქართველი სწავლელები მის ხერხებას და მეთოდებსაც ფლობდნენ (წარწერების შესწავლა—მოკითხვა და მისთანან). ასე რომ, XIX ს. პირველ ნახევარშივე ქართველი მკვლევარი არსებითად სხვას არაფერს აკეთებდნენ (ჩვენ ამამად არ გვანიჭებებსა შეგვფათა შეუადრდნითი ღირსება). ვიდრე XIX-XX სს. მიჯნის დღის მეცნიერები: თავისი საჭიროებისათვის იმარჯვებდნენ ევროპული მეცნიერების მიღწევებს. ასე რომ არა, მ. ბროსესა და სხვებსაც შეეძლოთ როგორსაც გნებავთ მალად დონეზე აყვავათ ქართველობათა, ხოლო ქართველთათვის მათი ნაწერებიცა და თვით არსებობაც უთუოდ შეუმჩნეველი დარჩებოდა.

ერთგულად სიძველეებით დაინტერესება არც XIX ს. შემოიგარებოდა სწავალულ-მკვლევართა ვიწრო წრით. ივერის დასამარებული დიდების კაემნიან, გულისმომწყველელ გახსენებდა, გარდასულ დროთა ვითარების მცნობელად და მატანად ევლიანთან ძველი ნაშთები რომანტიკოს მკვანებს. გრ. ირემელიანი, შენატარის რა, თითქმის თეიმურაზ I-თან შეხმიანებით, „თამარ მეფის სახეს ბეთანის ეკლესიაში“ იტყვის:

მე, ვერ სოფელთ,
დაუღობლოთ,
შენში კეთილი სად არს ფერ-უცვლოდ?
დღებდა ჩუენი,
ცად სხვამომფიქვი,
ნეთუ ესდა ვაკვს, ვხედავო რასაცა?
დაკრებულსა,
გზა-შუაგულსა,
უღაბურს ტუეში ტპაარს დარღვეულს,
სად ხაზე მეფის,



დიდს თამარის.

სხანს ძველს კედელზე გამოხატულად...
(„თამარის სახე ბელოზის ეკლესიაში“)

იგივე გონობას ალპარაკობს მის მოგვარე ვახტანგ ორბელიანს, როდესაც იგი მიმართავს თავის სამკვიდრო დმანისს:

„მაგრამ ეს ციხე, შენს ვრცელს ქველზე მორტყმული გარე,
„მაგრამ ეს კოპი, ეგ ტაძარი და მამათ აბრ,
რომელ მაგარნი და ამაყნი, დღეს არაღვალსნი.
ჩემთ მამა-პაპათ ისტორიის წმინდა რვეულნი?“
(საქვე დმანისი)

ყურადსაღებია განახლებულ საკითხზე ქართული კულტურის დიდი მოტირანხუსისა და მისი ღირსების თავდადებული დამცველის ილია ჭავჭავაძის აზრი. 1889 წ. ილიამ დაწერა ნარკვევების წყება საერთო სახელწოდებით „აი ისტორია“. ამ წერილებში იგი მისთვის ჩვეული სიმკაცრით ეკამათება ივანე ჯავახიანს, რომელმაც თავის ნაწერებში განაქტა ქართველი ერის ისტორიული წარსული. სხვათა შორის, თამარ მეფის სახეზე იგი იმასაც ამბობდა, უმარავი თანხა დახარჯა ეკლესია-მონასტრების აღშენებასო. ივ. ჯავახიანის საპასუხოდ ილია წერდა: „თუ ესეა, მაშ ადამიანს ჯერ უნდა ჩამოართვათ ის ნიშან-წყალი ადამიანობისა, რომელიც იწვევს — თავისის სულის წყურვილი ასე თუ ისე სასოგარდო რამეში ხელოვნებით რაიმთ გამოთქვას, გამოსახოს, გულიდან გარეთ გამოიტანოს. განა ძველმა სარწმუნოებამ ძველის ბერძენებისა არ შეაქმნა იგი მათი ხელოვნება, რომელიც დღესაც ქვეყანას აკვირვებს და სახელს ბერძნისას ჰყენს მთელს ქვეყნიერებაზე? იცნე, რა თქმა უნდა, ჩვენს ხუროთმოძღვრებას ამისთანა საქვერო მნიშვნელობას არ ვაძლევთ, მხოლოდ ვამბობთ, რომ ერს შეხვდება ხოლმე დრო, როცა თუნდ მონასტრებისა და ტაძრების შენებით — წყურვილს სულისას იკლავს ხოლმე. ეს საპატიო წყურვილია, იმიტომ რომ სათავად წარმატებისა ეს წყურვილია და სხვა არა-რა.“

ილიას ხელნაწერში ორი მხარეა დასახელებული. კერ. ერთი, იგი ლაპარაკობს ხუროთმოძღვრებაზე თავისთავად. ცალკე აღებულზე, როგორც ადამიანთა საქმიანობის განსაკუთრებული ასპარეზზე. ხუროთმოძღვრება მას გააზრებულ აქვს ქართველთა სულიერი ცხოვრების კვლად, ერის შემოქმედების ისტორიულ ფორმად. მაგრამ ისიცაა გულისხმასაკოფი, რომ ქართული ხუროთმოძღვრება არ არის „სასოგად მნიშვნელოვანი“, მასში ისახება ერთ ცხოვრების ერთი ასის, „სულიერი წყურვილი“, ოდეს „როდეს იყო ასეთი“ და ერის გულისთქმა ამ სახით გამოისახებოდა. ასე რომ, ილიასთვისაც ხელოვნების ძველი ერთგვარი მამოძრავებელი, თუმცა კი წარსულის სულიერი ცხოვრებისა, მაგრამ მანაც საბუთი, ე. ი. პირველ რიგში ისტორიული ღირებულების მქონე რამ.

იგივე აზრია გამოთქმული ალ. ნანიშვილის წერილშიც, რომელიც 1883 წ. 6/XI „ივერიის“ მოწინავედ დაიხატა. იგი მიუყოფდა თანამემამულეთ უპატივობს და დიასახლე ძველი მონასტრები და ეკლესიები, ძველი ხელნაწერი წიგნები და ნივთები, რომელთა მიხედვით „შესაძლოა ჩვენის წარსულის ცხოვრების სასი.თისა და თვისების წარმოდგენა და შესწავლა“. შემთხვევითი, საფიქრებელია, არც ეს არის, რომ XIX ს. მიწურულიდან სულ უფრო მეტი ყურადღება ექცევა — არქეოგრაფიული მიღობის ფარგლებში — თავად ძველის აღწერას, მის შესწავლად-ფიქსაციას. ეს საუკეთესოდ ჩანს დ. ბაქრაძის და ე. თაყაიშვილის ნაწერებში.²³

კიდევ ერთი შემობრუნება მოხდა ქართული ხელოვნების

ძველებისადმი დამოკიდებულებაში 1910-ან წლებში. 1913 წ. აპრილში ივ. ჯავახიშვილმა მიწერა წერილი ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების საგანმომცემლო რედაქციას. იგი აუცილებლად თვალდა საკითხველის გზამკვლევის შედგენას. მასში შესატან ცნობათა შორის, წერს ივ. ჯავახიშვილი, უნდა იყოს ჩამოთვლილი „ყველა ადგილი და ნაშთები, რომელნიც ან წარსულის ცხოვრების და ხელოვნების ძველად უნდა ჩათვალოს ან თანამედროვე ცხოვრებისა და მრეწველობის დამახასიათებელია“. ცვლილება ნათელია — თუ ილია ჭავჭავაძისთვისაც კი ქართული ხელოვნების ძველი წარსული ცხოვრების ძველი იყო უთავიდად, ისტორიისი ივანე ჯავახიშვილი მასში ცხოვრებისა და ხელოვნების ძველს ხედავს. რაღა თქმა უნდა, ძველი აქვს და მუდამ რჩება ისტორიულს, რჩება წარსულის მოამბედ, მაგრამ ახლა მისი ახალი მხარე გამოჩნდა, ძველი როგორც მხატვრული შემოქმედების საყოფი. რომ ასეთი გაგება ივ. ჯავახიშვილის სიტყვებისა ტენდენციური არ არის, ამაში გულწრფელად ერთი წოთი გვიან, 1916 წ. 14/VIII ქართული ხელოვნათა საზოგადოების გამგებობისადმი მიწერილი მოხსენება, რომელშიც ივ. ჯავახიშვილი მსჯელობს ძველი საქართველოს მხატვრული მემკვიდრეობის შესწავლის საქმეში საზოგადოების მონაწილეობასა და როლზე. ლაპარაკობს რა ძველთა ისტორიული თვალსაზრისით შესწავლის საჭიროებაზე, ივ. ჯავახიშვილი იმასაც ამბობს, რომ „ქართული ხელოვნების ძველი ძეგლების“ შეგროვებადამუშავება ახალი ქართული ხელოვნების განვითარების ერთ გზათაგანია. აქ პირდაპირა გამოთქმული აზრი, რომ ძველი ძეგლები ქართული ხელოვნებისა — ნიშნობლივია თვით გამოთქმის ფორმაც; იგი „ძველ ხელოვნებას“ კი არ ამბობს, არამედ „ხელოვნების ძველ ძეგლებს!“ — არა მარტო ქართველობის ისტორიული თავდადასავლის ანარქელია, არამედ ცოცხალი ხელოვნებაც, ხელოვნება, რომელსაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა აწინდელი ხელოვნების წინსვლისთვისაც.

ეს რომ მხოლოდ ივ. ჯავახიშვილის პირადად შეხებულა არა ყოფილა, ამის საჩვენებლად იმის გახსენებაც კმარა, რომ მისი მოხსენების ერთ-ერთი საბაბი იყო საზოგადოების მიერ ასლების გადმოსაღებად ნაზატყვეს მივლენილი მხატვართა ჯგუფის შემოხდა. მაგრამ ჩვენ სხვა საბუთიც გავგაჩინა: იმავე 1915 წ. დ. კაკაბაძე, აყალიბებს რა თავის მრწამსს, ერთ-ერთ მუხლში ამბობს: საჭიროა განცნობა ხელოვნების ნაშთებისა, რათა შეიგონ რაში გამოისახებოდა წინათ „მხატვრული“ ლაპარაკობს, მაგრამ მისთვის ეს არა ისტორიის ნაშთებია, არამედ ადრე არსებული ხელოვნებისა, არა საისტორიო ცნობათა წყარო, არამედ ცოცხალი შემოქმედის გამოვლენა.

ამ ფაქტებთან შეპირისპირებით ერთსა და იმავე დროს ვასაზრდავც და უცვლილებელ-კანონზომიერადაც ვჩვენებთ, რომ სწორედ 1915-16 წწ. გამოქვეყნდა პირველი ნაშრომები, სადაც ქართული ხელოვნების ნიშნუში სპეციფიკურ-სახელოვნებრივად აღიქმული კვლევის ობიექტად იქცა — გ. ჩუბინაშვილის წერილები საბრძანისა და ბოლნის-ჭავჭავაძის კვლევის შესახებ. მთელ რიგ საისტორიო დარგებლად განტოტვილ სიძველეთმცოდნეობასთან ერთად, ნივთიერ ძეგლებს ამიერიდან



მის მონაპოვარზე დაფუძნებული ქართული ხელოვნების ისტორიაც სწავარს. ყოველივე ის, რაც აქამდე პოლიტიკური, სოციალური თუ ეკონომიკური ისტორიის მაილუსტრირებულ და შემავსებელ მასალად ითვლებოდა — ნაგებობანი, წიგნები, მცირე ხელოვნების ძეგლები, — მას აქეთ შეისწავლება ვითარცა ხელოვნების ნაწარმოები. გადაუბარებლად შეიძლება ითქვას, რომ დაიწყო ქართულ სიძველეთა გაცნობიერების ახალი — თუმცა ყოველივე წინამორბედიდან გამოძინანურ — ეტაპი.

რა თქმა უნდა, კულტურის ისტორიზმით გაჯერება, რამაც წარმოშვა ჩვენში სიძველეთმცოდნეობა, არ არის სპეციფიკურად ქართული მოვლენა, მას ყველა კულტურული ერის ისტორია იცნობს, მაგრამ მისი პრინციპული მნიშვნელობა უნდა იყოს, რომ ქართული სიძველეთმცოდნეობა, რომლის განვითარება იყო და არის ქართული ჰუმანიტარული მეცნიერების წინამძებნის საწინდარი, ეროვნულ კულტურულ ნიადაგზეა წარმოშობილი.

სიძველეთმცოდნეობის საფუძველზე ჩამოყალიბდა, როგორც ითქვას, ქართული ხელოვნების ისტორია, უმრწემესი ჰეროვლოლოგიური დისციპლინა. და ამიტომაც ქართული ხელოვნების ისტორიკოსის თვალთახედვით ეს მტკიცება შეიძლება შემდეგნაირადაც იქნეს გასხნილი: ქართული ხელოვნების ისტორია მრავალსაუკუნოვანი, ღრმად ფესვგადგმული ეროვნული ტრადიციის ნაყოფია, მისი შინაგანი ევოლუციის კანონზომიერი შედეგი, მისი გაჩენა განუყრელადაა დაკავშირებული იმ კულტურულ მოძრაობასთან, რომელიც ჯერ კიდევ გვიანი შუასაუკუნეების ხანაში ჩაისახა და, აშდვდაც, იგი ძირებით შუა საუკუნეების კულტურულ სამყაროსაც სწევდა. ანდა, თუ ადვილს შევეუწყალებთ წინადადებებს გ. ჩუბინაშვილის ერთ ცნობილ გამოთქვებში: ჩამოყალიბება ამ მნიშვნეობისა თუმც მარტივი და იოლი არა ყოფილა, მაგრამ ბუნებრივიც იყო და კანონზომიერიც.

და ბოლოს, თუ შესაწყნარებელია ყოველივე შემოთქმული, შემოდარწილი პროცესი წარმოგვიდგება კიდევ ერთ დადასტურებად იმისა, რომ ქართული კულტურა მთლიანი, ორგანულად განვითარებადი ორგანიზმია; რომ მიუხედავად მის ცხოვრებაში მრავალი მკვეთრი ტუბილისა და შემობრუნებისა, მიუხედავად მის თავზე დატვიხილ ათასგვარი უბედურებისა, ქართულმა არმა შესძლო შევანარუნებინა თავისი სულიერი ცხოვრების არსებითი ერთიანობა.

შენიშვნები:

1 იხ. ტიშოვ გაბაშვილი, მიმოსვლა. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა, ლექსიკონი და საძიებლები დაერთო ელ. მეტრეველმა, თბ. 1956; ქვემოთ როგორც ტიშოვსეული ტექსტი, ასევე გამოშვების მოსაზრებანიც ამ წიგნიდანაა მოტიანილი.

2 გამოწავლისა ჭიოსის წმ. ვიტორის ეკლესიაში გამოქანდაკებულ ანგელოსთა მოხსენიება, მაგრამ აქ, ეტყობა, ქანდაკებას შეუჩვეველი მართლმადიდებელი მღვდელმთავრის გაოცება ასახულია.

3 სხვა რიგისაა ცნობა ალექსი კომნენისისგან ხატის შეწერილობა — იგი ტიშოვს ეკსპიროვება, რათა ახსნას, როგორ აღმოჩნდა კონსტანტინოპოლური რელიქვია ათონის მთაზე;

4 ქართლის ცხოვრება, I, თბ., 1955, გვ. 281.

5 იხ. ნ. ბერაქნიშვილი, საქართველოს ისტორიის საიტიკური წიგნები საქართველოს ისტორიის საიტიკები ტ. III, თბ. 1966, გვ. 320—322.

6 იხ. კ. გრიგოლია, ახალი ქართლის ცხოვრება. ნარკვევები საქართველოს ისტორიის წყაროთმცოდნეობიდან, I, თბ., 1954.

7 იხ. მ. ქავთარია, „დავით გარეჯის ლიტერატურული სკოლა“, თბ., 1965, მისივე, ძველი ქართული პოეზიის ისტორიიდან. XVII-XVIII სს., თბ., 1977.

8 რ. სირაძე, ქართული ესოტეკური აზრის ისტორიიდან, თბ. 1978, გვ. 296.

9 Т. Б. Вирсаладзе, Росписи, Иерусалимского крестного монастыря и портрет Шота Руставели, Тб., 1978.

10 იქვე, გვ. 53.

11 ამ დროისათვის ასეთი „ნახატი“ ისტორიის სხვა შავალიტების მოკლედ შეიძლება. 1678-88 წწ. იხატება (ე. ბერაქის აზრით პირველად) ქართლის მოქვეყის სცენები მცხეთის სეციტიკოსლის „სვეტზე“ (ე. ბერაძე, მცხეთის კათედრალის „სვეტიცხოველი“ და ქართლის მოქვეყის სიძველები მის დრესკეში, ავად. ს. ჯანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, XV ს. თბ. 1948, გვ. 163-164). 1708 წ. იმამ-ყული-ხანისგან განახლებულ „ნინოწმინდის“ სიველ დატრავის მინიატურები ცხეთის ბაგრატიონთა — ლევან მუფთავან მოყოლებული — წარმოამდგენლათა სახეებით, რომელთაგან რამ უწყალობებოათ ნინოწმინდის საყდრისათვის (ს. კაკაბაძე, წერილები და მასალები საქ. ისტორიისათვის, თ. I, თბ. 1914, გვ. 1-10, ტ. II);

12 ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, ტ. VI, თბ., 1973, გვ. 292.

13 ქ. გრიგოლია, დს. ნაწრ. გვ. 166;

14 ქ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ. 1957 წ. გვ. 359;

15 „მიმოსტლა ანუ მგზავრობა იონა რუსის მიტროპოლიტისა“, ტფ. 1852, გვ. 32;

16 ე. ავალიშვილი, მგზავრობა თბილისიდან იერუსალიმამდე, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა, ლექსიკონი და საძიებლები დაერთო ელ. მეტრეველმა, თბ. 1967.

17 იოანე ბატონიშვილი, აკლმასობა, ტ. II, თბ. 1948.

18 ე. მეტრეველი, იერუსალიმის ერთი ხელნაწერი, ავად. ს. ჯანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, XV ს. 1948, გვ. 39-40.

19 მ. ქავთარია, ძველი ქართული პოეზიის ისტორიიდან, გვ. 163.

20 Ш. А. Хантадзе, Академик Мари Брюссе и европейское и русское грузиноведение, Тб., 1970, стр. 9, 190 — 191;

21 რ. მეტრეველი, კვალი განათლებული, თბ., 1975, გვ. 164-165.

22 გ. შირაძე, თეიმურაზ ბაგრატიონი 1, თბ. 1972, გ. 162-163.

23 გ. ჩუბინაშვილი, ექვთიმე თაყაიშვილი და ქართული ხელოვნების რენესანსი, კრებულში: ავად. ექვთიმე თაყაიშვილი, თბ. 1966, მისივე Д. Баградзе как археолог. მაცნე, ისტორიის, არქეოლოგიისა და ხელოვნების ისტორიის სტრია. 1973, № 1.

ქართული

კინომოღვაწეანი

ამირკაკაპასიის

რესპუბლიკების

კინოსტუდიაში

ალექსანდრე გვერცაძე

ძარმულ კინოხელოვნებაში სომეხ და აზერბაიჯანულ კინომოღვაწეთა სამსახური, ხოლო სომხურ და აზერბაიჯანულ ფილმებში ქართველთა მონაწილეობა ამ ხალხთა მეგობრობის ნათელი დადასტურებაა.

ნახევარი საუკუნე ემსახურებოდა ამირკაკაპასიის რესპუბლიკების კინოხელოვნებას ცნობილი რეჟისორი, სცენარისტი და მსახიობი ამო ბეკ-ნაზაროვი. საქართველოში ამო ბეკ-ნაზაროვმა გადაიღო „მამის მკვლელობა“, „ნათელა“ და „დაკარგული საუნჯე“, სომხეთში: „ზარე“, „ზანგეზური“ და „დავით-ბეგი“, ხოლო აზერბაიჯანში „სევილი“ და „საბუხი“. ამ ფილმებში მონაწილეობდნენ ცნობილი ქართველი, სომეხი და აზერბაიჯანელი მსახიობები. 1921 წელს ა. ბეკ-ნაზაროვი სათავეში ჩაუდგა საქართველოს განათლების სახალხო კინოსექციას. სომხეთში გადასვლამდე იყო „სახკინრეჟისი“ დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი.

ამირკაკაპასიის ხალხთა მეგობრობასა და მათ მიერ მიღწეულ შრომით წარმატებებზე მოგვიტყვობენ დოკუმენტური ფილმები: „ამირკაკაპასიის ხალხთა ფიცი“, „ფიცი სამშობლოს“, „მეგობრობის კვარტალი“, „ჩვენი ამირკაკაპასია“, „დროსა და საკუთარ თავზე“ და სხვა, რომლებიც ქართველმა, სომეხმა და აზერბაიჯანელმა კინემატოგრაფისტებმა გადაიღეს.

„თბილისთან ტიპილი მოგონებები მაკავშირებს. აქ დაირწა ჩემი შემოქმედების აკვანი. 1942 წელს თბილისში გადავიღე ჩემი სადიპლომო ნამუშევარი „ვაგიფი“. თურქატორმა ფ. ვისოცკიმ და მხატვარმა ლ. მამალაძემ დღი დახმარება გამიწიეს. ამიტომ თბილისს ჩემს მეორე მშობლიურ ქალაქად ვთვლი“, — ასე წერდა გაზეთ „თბილისში“ (15 აპრილი 1967 წ.) აზერბაიჯანის სსრ კინემატოგრაფისტთა კავშირის პირველი მდივანი ჰ. კიდებელი.

აღსანიშნავია, რომ პირველი კინოგადაღებები ერევანში 1910 წელს ქართველმა თურქატორმა ა. დიდმელოვმა განახორციელა. 1910-1911 წლებში მან გადაიღო დოკუმენტური ფილმები: „სომეხთა კათალიკოსის მათეოს II დაკრძალვა ეჩმიადინში“, „სომეხთა კათალიკოსის კურთხევა ეჩმიადინში“ და კიდევ რამდენიმე სიუჟეტი.

სომეხ და ქართველ ხელოვანთა მეგობრობის კიდევ ერთი დადასტურებაა ლადო მესხივილისა და ამო ბეკ-ნაზაროვის შემოქმედებითი თანამშრომლობა. 1916-1918 წლებში ისინი მონაწილეობდნენ კინოსაქციონერო საზოგადოება „ბიო-ფილმის“ მიერ გადაღებულ ფილმებში: „ემერალი კუვკიდან“, „გამოუვალი მდგომარეობა“, „ცხოვრების მუდმივი ზდაპირი“, „საღამოს მსხვერპლი“, „მგზნებარე ვნებათა ადამიანები“, „მამამოხე სული“, „სევედიანი ცეკვა და ამოება“, „ემშაკი სეერცი“, „ასე იყო, მაგრამ აღარ განმეორდება“, „მტაცებელი“, „თეთრად ფრიალებს აფრა ეული“, „მარგალიტის გვირგვინი“, „დანგრეული ტაძარი“ და სხვა.

სომეხ და ქართველ კოლმუწუნეთა მეგობრობაზე მოგვითხრობს 1955 წელს გადაღებული ორნაწილიანი ფერადი დოკუმენტური ფილმი „ურღვევი მეგობრობა“, რომელიც გადაღებულია საქართველოს დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდიაში (დამდგმელი რეჟისორი—მ. ხომერტი, თარგმანი—ლ. არ-ზუმანოვი). ფილმს საფუძვლად უდევს 1937 წლიდან სოციალისტურ შეჯიბრებაში ჩაბმული ოქტომბრიანის რაიონის სოფელ ნალბანდიანისა და მახარაძის რაიონის სოფელ შატანების ლენინის სახელობის კოლმუწუნეთა შრომითი მეგობრობა.

სუმეათელ და რუსთაველ მეტაღურგთა მეგობრობაზე მოგვიხსრობს დოკუმენტური ფილმი „მეგობრობის ფოლადი“, რომელიც 1959 წელს რ. ჭიკურელის რეჟისორობით გადაიღეს ოპერატორებმა თ. მერქვიანიშვილმა და ვ. კურანიამ.

სომხეთის კინემატოგრაფიის ჩასაგება და განვითარება მჭიდროდ არის დაკავშირებული ქართულ კინოსთან. 1924 წელს ერევანში სომხური მხატვრული ფილმების შექმნა განიზრახეს. სურათის დასადგმელად მიიწვიეს საქართველოს „სახკინმრეწვის“ დირექტორი და რეჟისორი ა. ბეკ-ნაზაროვი, რომელიც იმხანად „ნათელას“ იღებდა. საინტერესოა, რომ პირველი სომხური მხატვრული ფილმი „ნამუსი“ ა. ბეკ-ნაზაროვმა ქართველ კინემატოგრაფისტებთან ერთად შექმნა საქართველოს „სახკინმრეწვის“ ტექნიკურ ბაზაზე.

ფილმი „ნამუსი“ სომხური ლიტერატურის კლასიკოსის ა. შირვანზადეს რომანის მეორე ეკრანიზაცია იყო. პირველად ეს ნაწარმოები 1918 წელს ი. პერესტიანინმა გადაიღო. ფილმში მონაწილეობდნენ ჩვენი თანამემამულენიც ე. და ვ. ცხელაძეები. 1925 წელს სომხეთი კინემატოგრაფისტები კვლავ მიუბრუნდნენ ამ თემას. ა. ბეკ-ნაზაროვის ფილმში ნოვატორულადაა შესრულებული მონტაჟი, მაღალია სამსახიბო შესრულების დონეც.

ფილმის მხატვრები იყვნენ ვ. სიღამონ-ერისთავი და მ. სურგულაძე, მასში მონაწილეობდნენ ქართველი მსახიობები: ზ. ბერიანიანი. ა. ჟორჯოლიანი, ე. ბილანიშვილი, მ. ქავთარაძე და სხვები.

ა. ბეკ-ნაზაროვის ფილმში „სარე“ მონაწილეობდა ქართველი მსახიობი ზაქარია (შაქრო) გურამიშვილი.

1927 წელს ა. შირვანზადეს ნაწარმოების მიხედვით ა. ბეკ-ნაზაროვმა დაწერა სცენარი „ავი სული“. დამდგმელ რეჟისორად და მთავარი როლის შემსრულებლად თეატრისა და კინოს ცნობილი მსახიობი მიხეილ გელოვანი მიიწვიეს. ფილმმა ორიგინალური რეჟისორული მიგნებებით მიიქცია ყურადღება.

მომდევნო წელს „არმენკინოსა“ და „აზოოს-კინოს“ მიერ გადაღებული იქნა ერთობლივი მხატვრული ფილმი „სახლს ელკანზე“ (რეჟისორი ბეკ-ნაზაროვი), რომელიც ასახავდა ბაქოელ პროლეტარიატის რევოლუციურ გამოსვლებს სტალიპინის რეაქციის წლებში. გრიშორი იყო გიორგი ფარისაშვილი. საინტერესოა გერანული სახე შექმნა დიმიტრი ყიფიანმა, რის გამოც მას მომდევნო წლებშიც ხშირად იწვევდნენ სომხურ ფილმებში.

1929 წელს „არმენკინოს“ მოწვევით რეჟისორ-

მა ივანე პერესტიანინმა, თავისივე სცენარით გადაიღო ისტორიულ-რევოლუციური ფილმი „სამალუ“ („ხიდი უფსკრულზე“). ფილმში ნაჩვენებია ბოლშევიკების ბრძოლა დამნაშავეებთან, თეორეტიკული ფილმისა და უსტოელი ოკუპანტებისაგან სომხეთის განთავისუფლებისათვის.

ფილმ „ნამუსი“ შემდეგ „სახკინმრეწვის“ მთავარ მხატვრის ვლადიმირ სიღამონ-ერისთავის მეორეჯერ მოუხდა „არმენკინოში“ სომხე კინემატოგრაფისტებთან შეხვედრა. 1934-1935 წლებში მან იქ ს. საფარიანთან ერთად მხატვრულად გააფორმა პირველი სომხური მხატვრული ფილმი „პეპო“, რომლის სცენარი (გ. სუნდუკიანის კლასიკური პიესის მიხედვით) და დადგმა ეკუთვნის ა. ბეკ-ნაზაროვს.

ფილმი ძირითადად თბილისში — მეტეხის ციხეში, აგლაბარში, ორთაქალასა და სხვა ძველ უბნებშია გადაღებული.

ფილმს დიდი წარმატება ხვდა წილად. იგი ეროვნული ხელოვნების ჭეშმარიტ დღესასწაულად იქცა. ფილმს დიდი გამოხმაურება ჰქონდა პრესაში. განსაკუთრებით აღნიშნავდნენ დამდგმელ მხატვრის ვ. სიღამონ-ერისთავის ნამუშევარს, რომელსაც დიდი წვლილი მიუძღოდა ფილმის წარმატებაში.

ა. ბეკ-ნაზაროვისა და ვ. სიღამონ-ერისთავის შემოქმედებით თანამშრომლობით შეიქმნა ფილმები: „სურამის ციხე“, „მამის მკვლელობა“, „დაკარგული საუკუნე“, „ნათელა“, „ნამუსი“.

1956 წელს რეჟისორმა არტამ აი-არტიანინმა გადაიღო ფილმი „პატიოსნებისათვის“, რომელიც სომხური ლიტერატურის კლასიკოსის ა. შირვანზადეს ამავე სახელწოდების დრამის ეკრანიზაციაა წარმოადგენდა.

ფილმში როსალიას როლის შემსრულებლად მიწვეული იყო საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი მარინე თბილელი.

მომდევნო წელს მ. თბილელი კვლავ მიიწვიეს სომხმა კინემატოგრაფისტებმა. ფილმში „დედის გული“ (რეჟისორი გ. მელიქ-აგაიანი) მან გიარის როლი შესრულა, ხოლო 1961 წელს მიიღო მონაწილეობა რეჟისორ ე. კარამიანის ფილმში „თომარტი თანამეზარია“.

სომხეთის საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 50 წლისთავთან დაკავშირებით ა. ბეკ-ნაზაროვის სახელობის კინოსტუდია „არმენფილმში“ რეჟისორმა ი. ერსიკიანმა გადაიღო ფერადი მხატვრული ფილმი „სათაბალა“, რომელსაც გ. სუნდუკიანის ამავე სახელწოდების ცნობილი პიესა დაედო საფუძვლად.

ფილმში ერთ-ერთი მთავარი როლის (მაჭანკალ ხამფერას) შემსრულებლად კვლავ მარინე თბილელი მიიწვიეს.

ფილმში საინტერესო ეპიზოდური სახეები შექმნეს ქართველმა მსახიობებმა ი. ხვირიამ ნ. ჩხეიძემ, ე. ვერულაშვილმა, მ. გემეჭკორმა, ა. კუპრაშვილმა, ვ. კიკაბიძემ, ქ. მარაღიშვილმა, უ. ვლიაშვილმა, თ. ლომიძემ, ლ. სოსამშვილმა. ფილმში მონაწილეობდნენ აგრეთვე გ. თალაკვაძე, ვ. ჩიტეშვილი, ვ. დინდუაშვილი, გ. მუხუნაშვილი და სხვები.

დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 40 წლისთავს მიეძღვნა ფილმი „პირადად ცნობილია“ (რეჟ. ს. კვეორქიანი, ე. ჭარბიანი). რომელშიც ცნობილი რევოლუციონერის კამოს მოღვაწეობის ერთი ფაქტია ასახული. ფილმში მონაწილეობდნენ მოსკოვის, ერევნისა და თბილისის თეატრების მსახიობები. ქართველ მსახიობთაგან როლებს ასრულებდნენ: სტალინი — ანდრო კობალაძე, მედეა — მედეა ჩახავა, გივი — ვახტანგ ფირცხალავა, მედეუქნე — წყალობა — აკაკი კვანტალიანი, პოლიციელი — კოტე დაუშვილი, მენშევიკი ჩხეიძე — შერაბ გემეჭკორი, ყარაჩოხელები და კამოს მეგობრები — სპარტაკ ხატიაშვილი, კახი კავსაძე, ალექსანდრე ბეგალიშვილი, ნოდარ პეტრიაშვილი, ოთარ კობტონაშვილი, ლევან ფილფანი, ეპიზოდებში — ლუბა ადამია, ალექსანდრე გომელაური, ვალენტინ დონდუაშვილი, ერასტი ბილანიშვილი და სხვა.

ფილმის გადაღება მიმდინარეობდა სომხეთსა და საქართველოში. კომმინიჩრებულ გადაღებათა მხატვარი იყო რუსთისლავ ვაშაძე, ხოლო კომინიჩრებულ გადაღებათა ოპერატორი — ბორის ბურავლიოვი, რომლებიც აგრეთვე კინოსტუდია „ქართული ფილმიდან“ მოიწვიეს.

ს. კვეორქიანისა და ე. ჭარბიანის მომდევნო ფილმში „საგანგებო დავალება“, რომელიც კვლავ კამოს ცხოვრებასა და მოღვაწეობას ეძღვნებოდა, მონაწილეობენ ქართველი მსახიობები. ნიკო ვანთაძის როლს ასრულებს შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრის მსახიობი ტრინიტან ყველაიძე, ზაურბეგს — კოტე დაუშვილი, პარლამენტის დეპუტატს — აკაკი სვანიძე.

1974 წელს ცვრანზე გამოვიდა ტრილოგიის მესამე ნაწილი „კამოს უკანასკნელი გმირობა“.

ამჟერად ფილმისათვის სცენარი დაწერეს გიორგი კაპრალოვმა და სიმონ თუმანიშვილმა. ფილმის დამდგმელი რეჟისორი სსრკ სახალხო არტისტ ს. კვეორქიანი ერთად იყო სომხეთის სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე გ. მელიქი-ავაქიანი. ფილმში გ. ტონუშვიან, ა. ფალკოვიჩთან, ი. სავინთან, თ. ვანიანთან, ბ. ნერესისანთან ერთად მონაწილეობდნენ ქართველი მსახიობებიც: ბადრი კობახიძე (მაკონი), გურამ სადარაძე (ელჩი), გივი ჯაჯანიძე (ელჩის თანმხლები), გიორგი მუხუნაშვილი (გადამყიდველი), ლავრენტი კოშაძე (მოქალაქე) და სხვები.

სომეხ კინემატოგრაფისტთა ფილმებში სხვადასხვა დროს მონაწილეობდნენ აკაკი კვანტალიანი („ბატონი ჟაკი და სხვები“, „პირადად ცნობილია“), ზურაბ ლაფერაძე („სამკუთხედი“), ლია

ელვაია („მეზღი საროანები“), გივი თოხაძე („ქაოსი“) და სხვ.

თბილისში მე-19 საუკუნის 80-იანი წლებიდან დაწყებული მრავალი წლის მანძილზე მოქმედებდა საცამაოდ მძლავრი აზრთბიჯანული დრამატული წრე, რომელიც შემდეგ პროფესიულ თეატრად გარდაიქმნა. ბაქში ქართული წარმოდგენების



კადრი ფილმიდან „26 კომისარია“. მუშის ცალი — ვ. ანჯაფარიძე



კადრი ფილმიდან „სალამურის ხე“. საალი — ლ. ელიავა

ჩვენება ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის ბოლოს დაიწყო. აღსანიშნავია, რომ 1894 — 1936 წლებში ბაქოს ქართულ თეატრში 200-ზე მეტი სახელწოდების პიესა დაიდვა, რომელთაგან 120 ქართველ მწერლებს ეკუთვნოდა.

აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ ბაქოს ქართული თეატრის სცენაზე აიდგეს ფეხი ქართული თეატრის მსახიობებმა: მ. გელოვანმა, ა. ჟორჯოლიან-

მა, ვ. ჯიქიამ, ა. ჭუმბურიძემ, გ. პავლიაშვილმა, გ. მატარაძემ და სხვებმა.

თეატრალურმა ურთიერთობამ ერთგვარად ნიადავი მოაზარდა აზერბაიჯანელ და ქართველ კინემატოგრაფისტთა შემოქმედებითი თანამშრომლობისაკენ.

ქართული ეროვნული კინემატოგრაფიის დაბადება ბაქოში იწყება. 1908-10 წლებში ცნობილმა ქართველმა ოპერატორმა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა ვასილ ამაშუკელმა ბაქოში გადაიღო მოკლემეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმები: „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების წევრთა გასეირნება ქალაქის პარკში“, „მუშაობა ნავთის ტბურღილებთან“, „ღუნების პოლკის აღლუმი“, ი. რამიშვილის სტამბის მუშაობა“, „ბაქოს ბაზრის ტიპები“, „ქვანახშირის ზიდვა აქლემებით“, „გემის შემოსვლა ნაფსადგურში“, „გემის გადმოტვირთვა“, „ნავთის გადასხმა ტუმბოებით“ და სხვა.

მხატვრული ფილმები „სხვადასხვა ნაპირზე“ და „პაჯი ყარა“ გადაღებულია აზერბაიჯანში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ. ფილმებზე გრიმიორად მუშაობდა გიორგი ლაზარეს ძე ფარისაშვილი. იგი 30 წელზე მეტხანს ერთგულად და კეთილინდობიერად ემსახურებოდა აზერბაიჯანის კინემატოგრაფიის განვითარების საქმეს. გ. ფარისაშვილი აზერბაიჯანის კინოს ერთ-ერთი პირველი მხატვარ-გრიმიორია, რომელმაც შემდეგი ახალგაზრდობას გადასცა თავისი გამოცდილება. 1928 წელს გ. ფარისაშვილმა კურუკ-ხანის როლი შეასრულა ლ. მურის ფილმში „გილიანის ქალიშვილი“.

1929 წელს აზერბაიჯანელი მწერლის ჯ. ჯაბარლის პიესა „სევილის“ მიხედვით ა. ბუკ-ნაზაროვმა ამავე სახელწოდების ფილმი გადაიღო. ფილმის რეჟისორის თანაშემწე იყო ნიკოლოზ თარხანოვი. ფილმში ედილეს როლს ასრულებდა ამჟამად საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ბელა ბელეცკაია, რომელიც წლების განმავლობაში თბილისის ა. ვრთიფოდოვის სახელობის რუსული დრამატული თეატრის წამყვანი მსახიობი იყო. ფილმში მონაწილეობდა აგრეთვე ა. ბეზირგანიშვილი, რომელიც ედილეს შეყვარებულის ალი-ბეგის როლს ასრულებდა.

1930 წელს რეჟისორ მ. მიქაელოვის მიერ გადაღებული ფილმი „ლიატიფი“, კოლმუხრანოვის შექმნისათვის აზერბაიჯანის სოფლის მონასტრობის ბრძოლაზე მოგვითხრობდა. მასთან კულაჯ ჰაჯი-სამედის მთავარი როლი შეასრულა ა. ბეზირგანიშვილმა. ამ როლის შემდეგ ა. ბეზირგანიშვილს ხშირად იწვევდნენ აზერბაიჯანულ ფილმებში.

აღსანიშნავია, რომ ცნობილმა ქართველმა რეჟისორმა, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა ნიკოლოზ სანიშვილმა რეჟისორული მოღვაწეობა ბაქოში დაიწყო. აქ მან 1931 წელს გადაიღო



კადრი ფილმიდან „პირადად ცნობილია“
მეღვა — მ. ჩახავა, კამო — გ. ტონუნცი

კადრი ფილმიდან „ხაბაბალა“. ავეტიკა
— ი. ხეჩია



დოკუმენტური ფილმი „ნავთობის ხუთწლეულის ბოლშევიკები“.

1932 წელს ნიკოლოზ შენგელაიამ კინოსტუდია „აზერკინოში“ გადაიღო ისტორიულ-რევოლუციური ფილმი „26 კომისარი“ (სცენარის ავტორები ა. რეჟენსკი, ნ. შენგელაია და ა. ანერაგოვი). ფილმი მონაწილეობდნენ ვერიკო ანჯაფარიძე (მუშის ცოლი), კონსტანტინე ანდრონიკაშვილი (დამწყაობა მეთაური), მიხეილ აბესაძე (მაუსურისტი), ილია შამფორია, ზაალ ტერშიშვილი და სხვები.

26 კომისარზე ფილმის გადაღებას ადრეც აპირებდნენ ქართველი და აზერბაიჯანელი კინმატოგრაფისტები, რაზეც მეტყველებს 1925-1930 წლების პრესა.

ნ. შენგელაის ფილმი გამოირჩეოდა რეჟისორული გამოუმჯობესებით. დინამიური კადრების სიმრავლით, ნოვატორული ძიებით. ფილმის ირგვლივ გაცხველებული დისკუსია გაჩაღდა დისპუტების მონაწილენი ქება-დიდებას ასხამდნენ ფილმს. თითქმის ყველა გახვდამა გამოაქვეყნა ამ ფილმზე რეცენზია. გახვდამა „კინოში“ კი ნის განხილვას რამდენიმე ნომერი მიუძღვნა.

1938 წელს რეჟისორმა ვ. ტურინმა გადაიღო ისტორიულ-რევოლუციური ფილმი „ბაქოელები“. ფილმი ქართველი რევოლუციონერის ვასოს როლის ასრულებდა სსრკ სახალხო არტისტი ვასო ჯიძიაშვილი. ფილმი მოგვითხრობს რუსი, სომეხი, აზერბაიჯანელი და ქართველი პროლეტარიატის ბრძოლასზე თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ რუსეთის პირველი რევოლუციის დროს.

დიდი სამამულო ომის დასაწყისში ეკრანებზე გამოვიდა ბიოგრაფიული ფილმი „სახუნი“, რომელიც ასახავდა მე-19 საუკუნის გამოჩენილი აზერბაიჯანელი განმანათლებელ-დემოკრატის, ფილოსოფოსის, დრამატურგისა და საზოგადო მოღვაწის მირზა ფატალი ახუნდოვის ცხოვრებასა და შემოქმედებას.

მ. რაფილის სცენარით. ფილმი გადაიღო ა. ბეკ-ნაზაროვმა და ოპერატორმა დ. ფელდმანმა. მხატვარ-რეჟისორი იყო გ. ფარისაშვილი (ა. სამეფლიანთან ერთად). ფილმი აზერბაიჯანელ მსახიობებთან ერთად მონაწილეობდნენ ქართველი მსახიობებიც. თავადების ორბელიანისა და აბოეთიანის როლებს ასრულებდნენ ლევან ხოტივარი და კონსტანტინე ბიზინაშვილი.

ფილმი „შეიძლება თუ არა აპატოვი?“ (რეჟისორი რ. ტახბასიძე, 1959) საბჭოთა მილიციის ინსტლის სამართლის ძიების თანამშრომელთა რთულ მუშაობაზე მოგვითხრობს. ფილმი მონაწილეობდა სსრკ სახალხო არტისტი ვერიკო ანჯაფარიძე.

1960 წელს ეკრანებზე გამოვიდა პირველი აზერბაიჯანული ფერადი ფართოეკრანიანი მხატვრული ფილმი „ქორ-ოლი“. ფილმის სცენარი ზალხური ეპოსის მიხედვით დაწერა აზერბაიჯანელმა მწერალმა ს. რახმანმა, ხელი დამდგმველი რეჟისორია გ. სეიდ-ზაად. აზერბაიჯანელ

მსახიობებთან ერთად ფილმი მონაწილეობდნენ საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტები გ. თოხაძე (გურჯ-ოლი) და დ. ყიფიანი (ჯაფარ ხანი).

აზერბაიჯანში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების და მისი კომპარტიის 40 წლისთავის აღსანიშნავად „აზერბაიჯანფილმი“ მ. ჰუსეინის სცენარით რეჟისორმა ა. ყულიევა გადაიღო ისტორიულ-რევოლუციური ფილმი „დილა“. ფილმის ოპერატორი იყო დ. ფელდმანი. მონაწილეობდნენ გ. ჭიხონელიძე (ბაირამი), ა. კობალაძე (კობა), მ. ლაღანიძე (ჯაფარიძე) და სხვები.

ნიჭიერი მოცეკვავის მამკულ ესამაბევის ცხოვრებასა და შემოქმედებას ეძღვნება მხატვრული ფილმი „მე ვიცეკვებ“, რომელიც ეკრანებზე 1963 წელს გამოვიდა.

ფილმი ცეკვების დადგმაში მონაწილეობდნენ ქართველი ბალეტისტიკური გულბათ დავითაშვილი და ქორეოგრაფი ჯანი ბაგრატიონი.

ქალის მთავარი როლის — დაგმარას სახის შექმნისათვის ლეილა აბაშიძეს ჩენჩეთი-ინგუშეთის ასს რესპუბლიკის სახალხო არტისტის წოდება მიენიჭა.

1965 წელს „აზერბაიჯანფილმის“ კოლექტივმა „მოსფილმთან“ ერთად კვლავ გადაიღო მხატვრული ფილმი ბაქის კომისრებზე.

ფილმი მონაწილეობდნენ აზერბაიჯანელი, სომეხი, ქართველი, დაღესტნელი, ლატვიელი, უკრაინელი, რუსი, უზბეკი მსახიობები.

1970 წელს დადგმულ ფილმ-ოპერა „სევილში“ მთავარი ვოკალური პარტია შესრულა ქართველმა მომღერალმა მ. ქანარშვილმა, რამაც მნიშვნელოვნად განაპირობა ფილმის წარმატება.

„აზერბაიჯანფილმის“ მუშაობაში აქტიურ მონაწილეობას იღებდა ცნობილი ქართველი მსახიობი ლია ელიავა („დადუქიშვილი მტკვარი“, „ათასმერთე გასტროლი“, „სალაურის ხმა“).

ამიერკავკასიის რესპუბლიკების კინოზოლოგიაში შემოქმედებითი კონტაქტი კვლავაც გრძელდება. თბილისი, ბაქისა და ერევნის კინოსტუდიები ჩამბული არიან სოციალისტურ შეჯიბრებაში. ხშირად იმართება ამ სტუდიების მიერ გამოშვებული ფილმების ფესტივალები, კვირეულები, ტარდება ქართველ, სომეხ და აზერბაიჯანელ კინემატოგრაფისტთა შემოქმედებითი კონფერენციები, მუხედრები, რომლებიც პროფესიულ მიღწევათა დემონსტრირებისა და გამოცდილების გაზიარებისათვის ერთად ხაღვთა მფობრობის, მასების ინტერნაციონალური სულისკვეთებით აღზრდის საქმეს ემსახურება.



მღვონეები და ფიქრები

ბაბაი ვასაძე

ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ 1974 წელს (№№: 4—12) გამოქვეყნდა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის აკაკი ვასაძის „მოგონებებისა და ფიქრების“ პირველი წიგნი, რომელიც შემდგომ ცალკე წიგნად გამოვიდა.

ჟურნალის ამ ნომრიდან ვიწყებთ „მოგონებებისა და ფიქრების“ მეორე ნაწილის ბეჭდვას. იგი მოიცავს პერიოდს 1935 წლიდან 1955 წლამდე, როდესაც აკაკი ვასაძე რუსთაველის სახელობის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო.

ეს ნაწილი დაამუშავა და დასაბუღდა მოამზადა მწერალმა ა. გ. ვასაძემ ტიპტი იბეძემა შემოკლებით.

ახალ ეტაპზე

30-მდე წლები ეს ის პერიოდი გახლავთ, როდესაც საბჭოთა კავშირში საერთოდ ხელოვნება და, კერძოდ, თეატრალური ხელოვნება დიდ „მიწისძვრებს“ განიცდიდა; როგორც თეატრების შიდა ძვრები, ასევე თეატრებზე გარედან შემოქმედი ძალები აყენებდნენ საკითხს არსებულ მხატვრულ მიმართულებებში შესწორებების შეტანისა და უკვე შექმნილ ფასეულობათა გადაფასებისა. ეს ის პერიოდი იყო, როდესაც უკრაინული თეატრის ერთ-ერთი დიდი ნოვატორი და ფუქიმდებელი ლეს კურგასი ხელმძღვანელობიდან გადაყენებული იქნა; როდესაც „თეატრალური ოქტომბრის“ მედროშედ წოდებული, თეატრალური ხელოვნების ისეთი რეფორმატორი, როგორც ვსევოლოდ მეიერჰოლდი გახლდათ, თავის პოზიციებიდან უკან იხედავდა, თანამედროვე სეატვაპო სპექტაკლებს

უწინდებურად ვეღარ ჰქმნიდა და თავის დრამატურგებსაც ჰკარგავდა; როდესაც ვახტანგოვმა კრიტიკის შემოტევისა და სოციალისტური რეალიზმის მოთხოვნებს ბრწყინვალე პასუხი გასცა „ვეგორ ბულიოვიჩი“; როდესაც კამერულმა თეატრმა ვიმენესკის „ოპტიმისტური ტრაგედისა“ სცენური განხორციელებით ახალი სიტყვა თქვა. სოციალისტური რეალიზმის მოთხოვნებს შესანიშნავად შეუწყო თავისი შემოქმედებითი მაჯისცემა სამხატვრო თეატრმა ა. კონენიჩუკის „პლატონ კრეჩეტის“ დადგმით. ამ პერიოდში სამხატვრო თეატრის მესამე თაობამ ხმელიოვისა და დობრონრაგოვის მეთაურობით, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკომ თავისი ბრწყინვალე დადგმებით, ლევ ტოლსტოის „ადღომისა“ და „ანა კარენინას“ ინსცენირებით, მრავალი ახალი მხატვრული საშუალება აღმოაჩინეს ადამიანის ბუნების, ადამიანურ ხასიათთა ფსიქოლოგიური გადმოცემის საქმეში. ამასთანავე, ამ ურთუ-



„შემოღობის აზნაურები“. დარისპანი—
ა. ვასაძე (1936 წ.)

ლესი ნაწარმოებების ბრწყინვალე ინსცენირებებით, სამხატვრო თეატრმა კიდევ ერთხელ დაამტკიცა, რომ დრამატურგიასთან ერთად, პროზაც და პოეზიაც შეიძლება მაღალ დონეზე იქნას გამოყენებული სცენურ ტილოთა შესაქმნელად.

მე ღრმად მაფიქრებდა ის ამბავი, თუ როგორ უნდა წარმართულიყო რუსთაველის თეატრის, საბჭოთა კავშირის მოწინავე თეატრთა უკვე პირველ რიგში ჩამდგარი თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება. რუსთაველის თეატრისაგან პირდაპირ მითითდნენ სოციალისტური რეალიზმის მყარ გზაზე „დინჯად და დაბეჯითებით დადგომას“. უკანასკნელი ორი წლის მანძილზე, იმ საზღაპრო წარმატების შემდეგ (1930-1933 წლებში) თეატრმა ღირსშესანიშნავი ვერაფერი შექმნა და, ისიც ვიცოდი, რომ საზოგადოებას არც დიდი იმედი ჰქონდა იმისა, ახალი ხელმძღვანელობა თეატრს ამ „შეჩერების“ მდგომარეობიდან თუ გამოიყვანდა. რაც შეეხება მთავრობას, მისგან სრული მხარდაჭერა გვექონდა, ოღონდ, გარკვეული ჩარჩოების, მათი მითითებების დაცვის ფარგლებში.

პირადად ჩემს წინაშე, როგორც რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელის წინაშე შემდეგი ძირითადი და ზოგადი სასიათის ამოცანები წამოიჭრა: 1. თეატრს შეენარჩუნებინა და განეხილათ გმირულ-რომანტიკული სული და მისწრაფება სასცენო შემოქმედებაში; 2. აღმოეფხვრა უკვე დრომოჭმუ-

ლი და მხოლოდ ზიანის მომტანი კორპორაციული და „კასტური“ დამოკიდებულება სხვა თეატრებთან; 3. როგორმე აღმედგინა დასში (ამ დროისათვის დაკარგული), საქმისადმი თავდადება, გამარჯვებისადმი მისწრაფება და საკუთარი ძალის რწმენა; 4. რაც შეიძლება მჭიდრო შემოქმედებითი კავშირი დამემყარებინა მწერლობასთან; 5. თვალი არ აგვერიდებინა კრიტიკისათვის და, ამასთანავე საქმისადმი შემოქმედებითად კრიტიკული სული თვით თეატრის შიგნით დაგვემკვიდრებინა (არა ქილიკი, არამედ მითითება; არა დაგმობა, არამედ რჩევა); 6. არა მარტო სარეჟისორო კოლეგიაში, არამედ მის გარშემოც დამკვიდრებულიყო ერთსულოვნება, ერთმანეთის ნდობა და პატივისცემა, კოლეგიალური დამოკიდებულება.

მთავრობისგან ჩვენ მოვითხოვეთ შემდეგი უფლებები: სანდრო ახმეტელის მომხრენი და თვით ახმეტელი, თუ იგი თანახმა იქნებოდა, დაგვეტოვებინა თეატრში; (ნაწილობრივ ეს კიდევ ავასრულეთ; რაც შეეხება ახმეტელს — იგი მისკოვში გადავიდა სამუშაოდ). ამას გარდა, მოვითხოვეთ, რუსთაველის თეატრის სახელგანთქმული წარმოდგენები: „ანზორი“, „ლამარა“, „ყაჩაღები“, „რდევცა“ შეგვტანა მოქმედ რეპერტუარში.

რაც შეეხება ნაწარმოებებს, რომელთა სცენური განხორ-

ციკლებაც განვიზრახეთ: ეს იყო ს. კორნიჩიუკის „პლატონ კრეტი“ (უკვე ქართულად თარგმნილი, მაგრამ მთელი წლის მანძილზე „მუდ-კვე“ ამოდებულ) „შემოდგომის აზნაურები“ სერგო კლდიაშვილისა, რომლის დადგმასაც ს. ახმეტელი დიდი ხანი აპირებდა და ოცნებობდა (ბერიკა-ნობის სცენების შეტანით, ქართული ნიღბების ამოქმედებით სცენაზე) და ს. შანშიაშვილის „არენა“, რომელსაც ჯერ კიდევ ახმეტელის დროს და შემდგომაც, ავტორთან ერთად, დიდ ხანს ვამუშავებდი პირადად მე, რადგან ეს პიესა რუსთაველის თეატრის რეპერტუარისთვის, იმ პერიოდში, აუცილებლად საჭირო მხატვრულ ნაწარმოებად მივიჩნეე მისი სოციალური ფერადობისა და მებრძოლი სულისკვეთების გამო.

„პლატონ კრეტის“ დადგმა სარეჟისორო კოლეგიამ დაავალა შ. აღსაბაძეს, დეკორაციული გაფორმება მხატვარ სერგო ქობულაძეს, ხოლო მუსიკალური გაფორმება კომპოზიტორ იონა ტუსკიას. შოთა აღსაბაძემ წარმოგვიდგინა როლებების ასეთი განაწილება: პლატონ კრეტი — აკაკი ხორავა, ბერესტი — აკაკი ვასაძე, კრეტის დედა — ნინო დავითაშვილი, ლიდა — თამარ ბაქრაძე, ბუბლიკი — ემანუელ აფხაიძე და სხვები. მისი მოთხოვნა დაავამტკიცეთ და დასი მუშაობას შეუდგა.

თავიდანვე კარგი პირი უჩანდა შ. აღსაბაძის მუშაობას. მან გადაწყვიტა რეალისტურად დაესაბა სცენაზე პიესის გმირთა ყოველდღიური ცხოვრება, მათი ბრძოლა არსებული სინამდვილის გარდაქმნისათვის, მათი ადამიანური ურთიერთ-დამოკიდებულებები. დამდგმელმა ჩვენგან მოითხოვა ფსიქო-

ლოგიური ჩაღრმავება მხატვრული სახეების არსში, რათა ნაწარმოების იდეა გმირთა შინაგანი ცხოვრებით ყოფილად გამოვლენილი. იგი მოითხოვდა ჩვენგან — სასცენო ქმედების რიტმი და პლასტიკა პერსონაჟთა შინაგანი ცხოვრების შესაბამისად აგვეწყო, ხოლო გმირულ-რომანტიკული სული შინააღმდეგობისა სწორედ ამ შინაგანი ცხოვრებიდან ყოფილიყო ამომუშებულნი. მსახიობიც, მხატვარიც, კომპოზიტორიცა და დამდგმელიც ერთნაირად დიდის მონდომებით ვმუშაობდით სპექტაკლის შესაქმენლად.

განსაკუთრებით მიტაცებდა ბერესტის იმ სცენის შესრულება, როდესაც მე (ბერესტი) ჩემს „აღსარებას“, ჩემს წარსულს გულწრფელად ვიტყვი და პლატონ კრეტს წამოვუწყებდი უკრანულ სიმღერას: „რევება ი სტოგენე დნიპრ შიროკი, სერდლიტი ვიტერ ზავივა“, და აკაკიც თავისი ხავერდოვანი ბარიტონით მეორეს მეტყვიდა. ჩემის აზრით ეს ერთ-ერთი საუკეთესო ადგილი იყო მივლს სპექტაკლში და მაყურებელიც ყოველთვის ტრამში გავაჯილდოვებდა. ამ სიმღერასთან დაკავშირებით იმას მოგახსენებთ, რომ იონა ტუსკიამ მუსიკალურად გააფორმა სპექტაკლი უკრანულ ხალხურ მოტივებზე დაყრდნობით, რაც მსახიობებს დიდად გვეხმარებოდა სათანადო კოლორიტის შექმნაში.

შოთა აღსაბაძემ ამ სპექტაკლში უაღრესად მოხერხებულად, შთამბეჭდვით და გამომსახველად, ნამდვილად სათანაშო მიზანსცენები შეგვიქმნა და, ჩვენც, სხვა აბა რა გვეკრძალებოდა. მივეყვით დამდგმელს და, უთუოდ შევქმენით ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელი სახეები. ემანუელ აფხაიძემ, თავისი რბილი იუმორით, შესანიშნავად გაართვა თავი „ბუბლიკის“

სცენა სპექტაკლიდან „შემოდგომის აზნაურები“





სახეს. ნინო დავითაშვილი, როგორც ყოველთვის, თბილი და ლირიული იყო სცენაზე... საერთოდ, სექტაკალი ანსამბლური იყო იმდენად, რომ თვით ისეთი პატარა ემიზონდერი როლი, როგორც იყო „სანიტარი ქალი“, ჩვენს წარმოდგენაში თავისთავად დირიჟებულებს იძინდა, — ნატალია ჯავახიშვილმა „სანიტარი ქალის“ ამ პატარა ემიზონდერ როლში გასათვარი, სამხსობრო სახე შექმნა.

ახალგაზრდა თამარ ბაქრაძე ყოველნაირად ცდილობდა მხარი აეხა გამოდღობი მხასიხობისათვის. დამდგომლის ჩანაფიქრი და ჩვენი სურვილები ამ წარმოდგენაში უთუოდ განხორციელდა — აცვასება სამკოთა ხალხის პერიოზში და ოპტიმიზმი და ყოველდღიურბოთის რომანტიკული სული შთაგვიტოვა. ყოველი რეპეტიცია პირდაღ და მე მარწმუნებდა მე. აღსაბაძის საყრდნობ დაოსტატებაში და ეს დიდი ნუგეში იყო ჩემთვის, როგორც ხელმძღვანელისა და მისი კოლეგისათვის რეჟისურაში. რეჟისორის პრბობლემა ყოველ დროს და ყოველ თეატრში მტკივნეულად დგას და, როცა ხედავ, შენს თვალწინ, ამ სფეროში კაცი იზრდება და ძლიერდება, არ შეიძლება (თუ ღრძთ და თავყვარ არა ხარ!) არ გაეიხარდეს, იმედი არ მოგეცეს და თვითონ არ აღინთო შემოქმედებითი იმპულსით.

როდესაც ავტორი, საშო კორნეიჩუკი თბილისს ჩამოვიდა და, ჯერ რეპეტიციებს, შემდეგ პრემიერას დაესწრო, მან თავისი შთაბეჭდილება წარმოდგენის თაბაზე გულწრფელად გაგვიზიარა: — მშვენიერად არის მოწყობილი თბილისის სასცენო დაზღის სივრცე. სხვა თეატრებში სულს შემზუთველი პავილიონებია სცენაზე გაშენებული, თქვენთან კი დიდი პერსპექტივა და პაერფორმა სივრცეა. ასე გაიცლებით ჯობს. ხოლო პლატონისა და ბერესტის სახეები, ჩვენი ორივე აკაკის და ორივე აღდგენის-ძეთა შესწრლებით, არა თუ მაკამყოფილებს მე, როგორც ავტორს, არამედ დიდად მაღლებს და აღმაფიქრებებს, — თქვა საშო კორნეიჩუკმა და თითქმის იგივე სამადლობელი სიტყვებით გამოვიდა თბილისის პრესის ფურცლებზე.

პლატონ კრეჩეტის როლში აკაკი ხორავას დიდებუბოვანი ადამიანის (პლატონის) თავმჯავებული და მკაცრი სახევა თუ ჰქონდა მოსახული მხატვრული შტრისებით, — სახევა მაღალიდღერი ენთუზიასტის მიზანდასახული, გამბედავი, შეუპოვარი ნოვატორი კაცისა, მე უფრო რბილი ტონები ავარჩიე ბერესტის სახეების სცენური გამოსატვისათვის. ჩემი ბერესტი იყო გულისმომიერი ხელმძღვანელი, კომუნისტ — ადამიანი. ჩემი ბერესტი ადამიანური იყო ყოველ მის საქმეში და, იმავე დროს, თავის სთბომშიც, თავის გულისმომიერებაშიც, თავის გამგებიანობაშიც, საქმეში ჩახედული, მომთხროფი და დიდი ნებისყოფის გარე პიროვნება. ჩემი ბერესტი იყო ისეთი გმირი, რომელსაც ეპირველად, ვგებ, ვერც შენინში, რომ გვიბრია, — ანუ, იაეთი გმირი იყო, უზარალად რომ ჩაგივლის და არ მოითხოვს განსაკუთრებულ ყურადღებას. პლატონ კრეჩეტისა და ბერესტის სახეები შემოქმედებითად ახალი სახეები იყო აკაკი ხორავასთვისაც და ჩემთვისაც. ამ სახეზე მუშაობამ ბევრი რამ შემიძინა სცენური სიმართლის სულ სხვა კუთხით (ვიღებ ამას ადრე ვაკეთებდი) დაუფიქრბის საქმეში. რაც მთავარია, ჩვენ, ამ წარმოდგენაში მოსაწიფილე ყველა მსახიობმა, შევძელით პიესაში მოცემული ყოველი სახე ქართული კაცის ბუნებისთვის შეგვებამებინა და, მილიანად ეს ნაწარმოები კი, ქართული თეატრალური ხელოვნების უკვე ღრმა და მტკიცე ტრადიციის ფსევებსე დაგვეყნოს.

„პლატონ კრეჩეტის“ პრემიერა ჩატარდა 1935 წლის დეკემბერს. საზოგადოებამ და პრესამ მოიწონა სპექტაკლი ამ წარმატებას დიდი, ამასთანავე, ორმხრივი მნიშვნელობა ჰქობდა თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის: ჯერ ერთი, ნათელი გახდა, რომ ვინახავდით შექმნილ ტრადიციებს და ძალა გვეძობდა უღლის გავწივას, ტრადიციების გაგრძელებაში, თეატრის დინების დროშის კარავს; აგრეთვე, ამ სექტაკლით, ჩვენ გამარჯვებული პასუხი გავცით პარტიისა და მთავრობის მოთხოვნას — თეატრში სოციალისტური რეალისმის გზის გაკავებას და განმტკიცების მოთხოვნას. „პლატონ კრეჩეტი“ მოასწავებდა მომდევნო შემოქმედებითი ნაბიჯის გადაღებას და არა რაიმე ახალი მხატვრული ძირითადი მიმართულების დაწყებას რუსთაველის სახელობის თეატრში. რასაც ს. ახმეტელი ადრე აცხებდა, ეს მართ მისი ხაზი არ იყო — ეს იყო ჩვენი ხაზიც, ჩვენი მიმართულებაც და მისწრაფებაც თეატრში და, ახლა, სწორედ ამ მიმართულებას და მისწრაფებას ვაგრძელებდით, თეატრში აგრძელებდა ბრძოლას თავისი შემოქმედებითი ცხოვრებაში გმირულ-რომანტიკული სულისკვეთებისა და გამომსახველობითი ფორმების, ამ სულისკვეთებისა და ფორმების სოციალისტური რეალისმთან მისადაგება-შეთვისების გაღრმავებისთვის, განმტკიცებისათვის.

მეტი თუ არა, ნაკლები მნიშვნელობა არ ჰქონდა, ამ დროისთვის რუსთაველის თეატრში „შემოდგომის საპატარუბის“ განხორციელებას.

მწარალმა სერგო კლიდაშვილმა მისი წინაპრის, დიდი, დავით კლიდაშვილის ნაწარმოებების მისივეტი მშვენიერი მხატვრული გაბედული, ორიგინალური პიესა-ინსცენირება შექმნა. ამ პიესა-ინსცენირებაში ავტორმა თავი მოუყარა დავით კლიდაშვილის მიერ დასატყვევებელი კოლონიალურ სახეებს და სცადა, სიცილის მიშვევებით დავებო საზოგადოებრივი ცხოვრებისთვის დამახასიათებელი ნაკლოვანებანი. ს. კლიდაშვილმა საკმაოდ ფართო სამოქმედო ასპარეზი შეუქმნა პერსონაჟებს, ამ პერსონაჟთა მეტყველება რაც შეიძლება განხორბინა დილექტიზმებისა და კუთხური კილო-კავისაგან და აქცენტირება მოახდინა მეტყველების რიტმზე, დიალოგთა დინამიურობაზე. ავტორმა უთუოდ მასშტაბური, განსოგადებულბი ატმოსფერო შეუქმნა კომედის პერსონაჟებს. ეს პიესა მუსიკალური კომედისთვისაც ბრწყინებულ ლიბრეტოდ გამოდგებოდა; ამას ხედებოდნენ კიდევ რეჟისორი კვკური პატარბივე, კომპოზიტორი იონა ტყეცია და მხატვრული, ირაკლი ვარციხეის მიწაფე დიმიტრი თავაძე, და პიესის ეს მხარეც, დრამატული თეატრისათვის შესაფერისი ზომიერების გრძობით გამოიყენეს.

დავით კლიდაშვილის „დარისპანის გასაჭირის“ მსგავსად, აქაც, უმოდგომის ანხარებშიც“ მთავარი მოქმედი პირობი დარისპან ჯარსივე და სოლომონ მორბელაძე გახლდათ. ავტორმა ამ პიესაში ვასთხოვარი ქალებისა და ცოლსათხოვი ვაჭების მრავალრიცხოვანი გუნდები შექმნა. ეს გუნდები დარისპანისა და სოლომონის კვალდაკვალ მოქმედებდნენ და ადგილ-ადგილ, როგორც ქორი, მოძაბილს უუნებოდნენ.

დარისპან ჯარსიძის როლის შესრულება რეჟისორმა კ. პატარბივე მე დამავადა (დებლობად ბ. წუჯაბე დანიშნა), სოლომონ მორბელაძის როლი მიანდო ვმანუელ აფხაძეს, მართას როლი — ანა სანაძეს, კარონას როლი — თამარ თუშმიშვილს, სიცივის როლი — შალვა აბესაძეს, სოლომონ მორბელაძის მეუღლის როლი — ელიკო დინილს, მიფრინიან-მიფრინიანას როლი — ფელიკო ჰანტურისა და სხვა.



დარისპან ქარსიძის სახე ქართულ სცენაზე უკვე დამკვიდრებული და არაერთხელ შესანიშნავადაც იყო განხორციელებული. დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“ ქართულ სცენაზე პირველად დადგა და თბამაზა ჩემმა მასწავლებელმა, ცნობილმა მსახიობმა და რეჟისორმა ვალერიან შალვაშვილმა. ვ. შალვაშვილის მიერ შესრულებული დარისპანი ქუთაისის თეატრში ჯერ კიდევ 1914-15 წლის სეზონში იქონი. იმ საექტაკლოში კარგისა როლს ნატალია ჯავახიშვილი ასრულებდა, მართას — ლიპა ლოლობერიძე, მიფრინო-მიფრინიას — ართა ლოლა, ედვისი — დესპინე ივანიძე, ისიკოს — იუსა ზარდალიშვილი, ინისიმეს — ანდრო ბურუსიძე.

ქუთაისის თეატრში დადგმულ „დარისპანის გასაჭირი“ მაკურებელი ვოდვილად აღიქვამდა. მაგრამ თვითონ ვალერიან შალვაშვილის მიერ განხორციელებული სახე დარისპანისა როდი ეტყოდა ვოდვილის ჩარჩოებში. ვალერიან შალვაშვილი დარისპანს ასახიერებდა, როგორც ტრაგიკომიკურ ტიპს, ძალიან ღრმად და მრავალფეროვნად. შალვაშვილის მიერ შესრულებული დარისპანი დღემდე ცოცხლად შერჩა ჩემს მემსიერებას, როგორც რეალისტური სცენური ხეყნების გამსჭვალვით, სრულყოფილი მხატვრული პერსონაჟი: „დარისტი-პრინცის“ ტილოვის ქუდი, მხარზე ყაბალას გადაფებული... ტანთ ჩოხა და ახალუბი, ფეხებზე კი, ვერ კარგვედღი, გასაცხადებელი ჩემების ეცვა თუ წუღა-პაჭიკი. შეტყველ სახეზე კი ამპარტყველ იერს ამოგარეგულიწილი, ისინაწაღუ თუ დაბნელებულ ეხატებოდა. ყველაფერი როგორღაც შეუქამამო და უმისამართო იყო მასში და მის გარშემოც, და ეს უფრო თვალსაჩინოს ხდოდა დარისპანის გასაჭირს, მის ბოღმით დასველ ხასიათს, მის ენით გამოუთქმულ წუხარებას. არ შეიძლებოდა არ გაგცინებოდა და, იმავ დროს, თვალზე კურცხალიც არ მოგდებოდა მის შემხედვარეს. ნამდვილ ტრაგიკომიკურს ნიღბად შექმნა ამ სახეში ბ-ნმა ვალერიანმა. დანარჩენი მსახიობებიც დასამასხვრებელნი იყვნენ, იმ დროისათვის შობამეჭვდანიც, მაგრამ ვოდვილის ჩარჩოებს ვერ სცილდებოდნენ.

ჩემს შემოქმედებით ცხოვრებაში დავით კლდიაშვილის დრამატურგიამ დიდი აღმზრდელობითი როლი ითამაშა. დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბუნდოვანობა“ აბესალო სალამიძისა როლი ხომ პირველი დიდი როლი იყო, რომელიც უნდა განმსახიერებდა და რომლის შესრულებისათვის თვითონ ბ-ნმა დავითმა, მოსალოცად სცენაზე ამოსულმა, მხარზე მადლობითი ხელი დამაღო, შუბლზე მაკავა და მითხრა: ჩემი აბესალო სამიფო არატრისის ხელში ჩაყარდნობა და ანან გამიცოცხლა კიდევაც იგიო. ჩემს შემოქმედებით ცხოვრებაში სიმბოლურად მიმართია აბესალო სალამიძის როლი გამარჯვებაცა და მით უმეტეს, გენიალური ქართველი მწერლის „ხელდადება“, მისი დლოცობა. ბუნებრივია, რომ მასთან შეხვედრა ჩემი შემოქმედების ყოველ ეტაპზე სასიამოვნო, საბედნიერო და სახასუსისმეტებლო იყო.

ჯერ კიდევ იმნახიის წლებში და შემდგომ კიდევ უფრო მისთვის შევიგრძენი დავით კლდიაშვილის მხატვრული სიწყვეის ძალა. მის ნაწარმოებებს ამ ძალას ანიჭებდა მწერლის ნატიფი, რეალისტური აზროვნება, მისი გამჭრიახი თვალნი და შორსმჭვრეტელობა, სიყვარულითა და სიმბრალულით განმსჭვალული მისი გული, მისი მხატვრული გულწრფელობა, სადი გონება, უთუოდ დიდი გონება, დიდი სკადა და, რაც მთავარია, გამბედაობა. ყოველი დიდი ხელოვანისათვის, მწერალნი იქნება ეს თუ მხატვარი, კომპოზიტორი თუ მსახიობი,

ერთ-ერთი უმთავრესი და არსებითად დამასასიათებელი ფაქტორია სება — ეს არის გაბედულება, რომელიც მისი შემოქმედებით ბუნებრივად გამოიძინარბოს. დავით კლდიაშვილის (და მკეს შევიგრძენი თვადანვე), როგორც მწერლას და როგორც პიროვნებასაც, შეგელო პირდაპირ შევხვდნ ცხოვრებისათვის, შეგელო თვალნი არ დაესუქა მისი ძასრი შუერის წინაშე, — როგორც მწერალი, იგი არასდროს გაქცევია სინამდვილეს, იმდენი ძალაც ეყო, არც სასოწარკვეთში ჩაყარდნილიყო ცხოვრების შემზარავ, შემძარწუნებელ სანახაობათა გამო, არც რაიმე „გულის მოსაფხანნი“ სიხშარ-ტყულები გამოეგონა; და, ასე, გაბედულად მდგარც, ცხოვრების სატიკავართი გულ-განსჭვალულობა, სახეზე კეთილი დიმილიც შეყარდნიებინა. და არა მარტო შეყარდნიებინა, არამედ, ცხოვრების ტრაგიკულთა „შემოთვრუნებინა“ და ამოების შემგრძნობი იროული სიცილითაც დავემო და უარყყო. მწერლის სწორედ ამ თვისებებმა, მისმა ასეთმა შემოქმედებითმა ხასიათმა აქცია მისი ნაწარმოები, მისი „ფიხიურად“ მკედარი პერსონაჟები, მუდამ თანამედროვე ტიპებად. ნაწარმოების პერსონაჟები კი არ უძლებენ დროს, არამედ მწერლის სული, მწერლის ხასიათი, მწერლის გულწრფელობა და გინიერება. დავით კლდიაშვილის გმირები ყოველთვის მოქმედებენ გასაოცარი მნიშავნი განზრზობიერებით, მათი ქვეყა ყოველთვის (ფარულად ან აშკარად) მიხეც-შედგებობრივად და, რაც მთავარია, ბუნებრივად ვითარდება. ეს სახეები წარბოღენაშიც თანამიმდევრულად უნდა იხსენებოდნენ, ხორცს იმასმდენ და ბუნებრივნი, რეალისტური იყვნენ. სცენური განმოსახველობის მხრივ ექსცენტრულ-სტილიზატორული მიდგომა დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების მიმართ ყოველთვის მარცხით მთავრდებოდა და ყოველთვის ასშობდა მასხიობთა შესაძლებლობება, მათ ინდივიდუალობას, რადგან ცოცხალი, დინამირი, მზანავანა სავცე, სინამდვილესთან დაახლოება-შერყმის გონა უღიბებდა. საწუხაროდ, ვერც დიდოსტატმა კომპაჩინიშვილმა დაგვიტოვა თავის კინოფილმ „სამანიშვილის დედინაცვალში“ ცოცხალი, ღრმა გაგება დ. კლდიაშვილის გმირებისა...

„შემოქმედების აზნაურები“, მართალა, სერგო კლდიაშვილის პიესა იყო, მაგრამ აქ დავით კლდიაშვილის პერსონაჟებთან, დავით კლდიაშვილის პოეტურ სამყაროსთან გაჭნობდა საქმე, რადგან ეს პიესა დიდი მწერლის ნაწარმოებთა ინსცენირებას წარმოადგენდა.

რუსთაველის თეატრის სცენაზე, ძირითადად ჰეროიკული ხასიათის საექტაკლოები იგმებოდა, ხასიარა და კომედიათა მხოლოდ იშვიათად, შემთხვევითად შეხვდებოდნენ უკუნებებით მაკურებელს. „შემოდგომის აზნაურების“ სახით, როგორც დამდგელი ჯუფის, ასევე მასხიობთა ანსამბლის წინაშე რთული ამოცანა წამოიჭრა, — ამ საექტაკლოში ჩვენ განვიზრახეთ სოციალური, ფსიქოლოგიური და კუმანური მოტივები ურთიერთ შერწყმულად წარმოვეგინა იმ სიტუაციების შესაბამისად, როდესაც გარკვეული ისტორიულ და პოლიტიკურ პირობებში აღმამიფნი ჰკარგავენ თავიანთ ადამიანურ სახეებს, მაღალ თვისებებს და გარემოებრივი პირობების ზეგავლენით სათამაშო ტყინებად, უდირო არსებებად გადაიქცევიან. „შემოდგომის აზნაურებში“ ნაველისმხვე ამ სოციალურ-პოლიტიკურ და ფსიქოლოგიურ მომენტებს ჩვენთვის, ბევრის მხრივ, თანადროული ფერადობა ჰქონდა იმ წლებში.

საექტაკლომა მართლაც შესძლო დროის მოთხოვნებისთვის ეპასუხა. მან გარკვეული სიახლენიც კი შემოიტანა ქართულ



სასკენო ხელოვნებაში. დამდგმელი კუკური პატარძე თავისი ჩანაფიქრის განხორციელებას მსახიობთა მეშვეობით ახდენდა, მსახიობებისაგან კი ახალი გამოქმენილობით ხერხების ძიებას მოითხოვდა, უბიძგებდა მსახიობთა ახლის ძიებისაკენ, დავით კლდიაშვილის სახეთა ახლებური გააზრებისკენ. ანსაბლის ურთავლესობა დამდგმლის მოთხოვნებს „იბიძგება“ და მოითხოვს, სწორად, გუმანითაც ვხვდებოდათ და თავს კარგად ვართმედილთ სახის ხორცშესხმის პროცესს, რადგან უკვე ვფიქრობთ სამსახიობო ხელოვნებისთვის მომართულ ფსიქოფიზიკურ აპარატს. ჩვენ ყოველ ღონეს ვხმარავდით, რათა მხატვრული სახეები მოძრაობაში „დაეკვირა“ და განსახორციელებლად პერსონაჟთა განცდების მთელი კომპლექსი ტემპო-რიტმის მკაცრად კანონოზომიერ ყალიბში მოგვეჭიათ. ყოველთვის ამის აღასრულებლად კი, პატარძემ შესაბამისი მიზანსკენებიც შევიკენა და, ამ გზით, შესძლო კიდევ საინტერესო რეჟისორული ჩანაფიქრის განხორციელება.

ყოველთვის სიამოვნებით ვისვენებ დარისპანის სახეზე შემოხატას, როდესაც რეჟისორიც, მხატვარიცა და კომპოზიტორიც ყოველმხრივ მემხარებოდნენ, შინაარსისა და ფორმის თვალსაზრისითაც ახლებურად რომ გადამეწყვიტა ეს სახე. ასე მავალთადა, დარისპანისა და კაროვას პირველი გამოჩენა სცენაზე, დარისპანის პირველი გამოსვლა, რეჟისურას ასე ჰქონდა გადაწყვეტილი: პატივი დაეცემოდნენ საცადღებო ხილზე თავაყინული დარისპანი წინ მოუძღვებოდა შემინებული ქალიშვილი — კაროვას, რომელიც ორთავე ხელთ ისე ჩაფერხდა მაშის მარცხენა ხელს, თითქოს სასაკლავო მიძველებდა; დარისპანი კი, გაძვალტყვევული აზნაურშივლის კვლობასზე „გამოწყვიტოლი“, ვითომ უძარდვლად მოიძვროდა და, სიმღერის რიტმზე, სახსრებში მოშლილი მოაბიჯებდა მზერა-გაყინული; შემდეგ, იმავე გაყინული მზერით პირდაპირ თავაყინო ისე ჩაამტვრედობდა, რაცევიდებოდა თავის ნათესავს მართას, ვითომ სიცოცხლეში პირველად ხედავსო. როგორც ხედავთ, დარისპანის სახეს მე თავიდანვე სრულად და შთამბეჭდავად წარმოვუდგინე მაყურებელს: გარეგნული გამოხატაზელი — გაძვალტყვევული აზნაურშივლის კვლობასზე გამოწყვიტოლი; ფიზიკური გამოხატაველობა — თავაყინული, მაგრამ, სახსრებში მოშლილი; შინაგანი მდგომარეობის გამომსახველი ელემენტები — ვითომ უღარდლი სიმღერა და, იმავე დროს, გაყინული მზერა, ანუ, უძარდვრობა თვალბში.

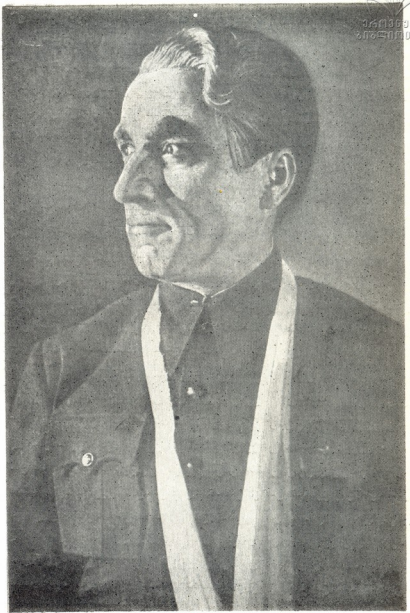
აღსანიშნავია, რომ ამ სპექტაკლში მოქმედ პირთა დიალოგები, ძირითადად, მუსიკალურ რიტმტყვევებს წარმოადგენდა. კუთხური კილოვაციც, შემსრულებლებს, რაც შეიძლება ნაკლებად უნდა გამოეკვეყვნებინა სახის ხსათის შექმნისას (ასე ვგულისხმებ თავიდანვე გადაწყვეტილი). მეტყველების ინტონაცია, ტონალობა და, საერთოდ, მეტყველების ხსათით, გარდასახული მსახიობის შინაგანი მდგომარეობით, გარდასახული მსახიობის მხატვრული გარემოში ყოფნისა და სხვა პერსონაჟთაა ურთიერთობით უნდა ყოფილიყო დამუხტული და განსახლფრული. აი, ამ გზებით და საშუალებებით, თეატრმა ძალიან საინტერესო შედეგს მიაღწია: კოტე პურკანოშვილის შემდეგ, დრამატულ თეატრში, სპექტაკლის მუსიკალურ მხარეს, დიდი ხანი იყო მაყურებელზე, „შემოდგომის აზნაურების“ მსგავსი შთაბეჭდილება არ მოუხდენია. „შემოდგომის აზნაურების“ მუსიკალური მხარე ამხვერება ემოციურ ზემოქმედებას, აღრმავდება განწყობილებას, ამსუბუქებს და მოქმედებს, აზრავაფერხებენდა მხატვრული ეფექტს. სპექტაკლში არც ერთი პაწია სცენური დეტალი არ

იკარგებოდა; პირიქით, იძენდა თავისთავად მნიშვნელობას ერთი სიტყვით; დამდგმელი ჯგუფი და მსახიობთა კრებულმა გააუმჯობესა და თავიდანვე ნატურალიზმს, ფორმალისტურ გადახრებს და წვრილმან ესთეტიზმს, კარგ შედეგებს აღწევდა მუსიკალური მხარის უაღრესი, მაგრამ მაინც დრამატული თეატრისთვის შესაფერისი, ზომიერი გამოყენების საფუძველზე.

მსაყოფილებით ვისვენებ ამ წარმოდგენასაც და რეპეტიციებსაც, რადგან, მაშინ, რეჟისორი, კომპოზიტორი, მხატვარი და მე, (ვისაც შეეცდებოდა, როგორც მსახიობს, სპექტაკლის გაძლიერა, მისი რიტმული და ემოციური ზაზის გატარება სცენაზე), ერთსეულვად ვეშუშობდით. ჩვენ შედგომეწვენი ვინცნაღით ერთმანეთის შემოქმედებით შესაძლებლობებს, მიდრეკილებებს, მისწრაფებებს; სპექტაკლის დღდაზრისა და მისი ფორმის რაც შეიძლებოდა სრულ, თანადროულ განხორციელებაზე ერთობლივად ვზრუნავდით, ერთმანეთს პრაქტიკულად, უშუალოდ რეპეტიციებზე ვავსებდით ჩრებივითა და ინდივიდუალური მიგნებებით. არც ერთს უსაფუძვლო დაეჭვებებით არ გაგვიწყარებია ერთი-მეორე; გულდაგულ, ნდობით ვშეშობდით და, ამიტომაც სარეპეტიციო დარბაზში ისეთი მაღალი შემთქმელებით ატმოსფერო დამყარდა, რომ იმდენხელ ვადაზე ადრე გაგართვით თავი საკმაოდ რთული სახეების შექმნას, წარმოდგენის შევრასა და აწყობას; და სპექტაკლიც ღირსეულად წარმოგარინეთ მაყურებლის წინაშე.

დარისპანის სახე დიამეტრალურად საწინააღმდეგო იყო ბერესტისა, რომელიც „პლატონ კრეჭტემო“ განვახორციელებ და მე თავიდანვე ვერ კივც რეპეტიციებამდე დაიკოწ მასზე ფიქრი: დაიწყე შეფუძნა დარისპანის სახესთან, დაიწყე დარისპანში შესვლა, მისი გაშინაგანება, — რაც ნიშნავს არტისტის შემოქმედებით ფსიქოლოგიურ გადასტრუტყვევებას. არტისტმა მხატვრული სახე რომ შექმნას, ჯერ უნდა გათავისოსოს, იგრძნოს იგი, — ჩასუფუძნოს სახის არსს, სახის ბუნებას, ღრმად გაითაროს სახისთვის დამახასიათებელი თვისებები, ფიქრები, განცდები, განწყობილება. ასეთი ფსიქოლოგიური შეშუადების, ასეთი ფსიქოლოგიური საფუძვლის შექმნის გარეშე სახე, გარეგანი გამოსახულების მხრივ რაც უნდა ვფუტტურად, რაც უნდა მსგავსად არ წარმოაჩინო სცენაზე, სრულყოფილი და ბოლომდე დამაჯერებელი მაინც ვერ გამოდგება; — ეს ექნება მხოლოდ თამაშობა და არა ცხოვრება სცენაზე. არიან მსახიობები, აღიარებული მსახიობებიც, რომლებიც ძირითადად გარეგან გამოსახვის ხერხებით ვადაინ ფონს და კიბივან ატყვევებენ გულმურყილო მაყურებელს; მაგრამ ისინი ვერ მოატყვევენ მილიონში იმ ერთ მაყურებელს, რომელიც თავისი ნატურე ვემოციებით, თავისი ინტუიციით მიხვდება „დიდი“ მსახიობის შინაგან გარდუსახველობას, სახის შინაგან არასრულყოფილ ვიწრობას და არასრულ დაუფლებას. ასეთი „დიდი“ მსახიობები აფუტტებენ მაყურებელს, რყვნი ამ მის გემოვნებას. თანამედროვე ქართველი არტისტისთვის უკვე იმდენი სასცენო გამოსახვის საშუალებები არსებობს, რომ მაყურებელთა უმრავლესობის „მოტყუებას“ იგი უთუოდ შესძლებს, თუ არ დაიზარებს ამ საშუალებათა შევივისებას. მაგრამ ეს ხომ მხოლოდ კომპილიაცია არის! ხლოთ ახალ საშუალებებს რომ მივართ, მისათვის განასხორციელებელი სახის შინაგანი წვდობა არის აუცილებელი, შინაგანი გარდასახვა, სახეში ცხოვრება. ასეთ დროს, ახალი საშუალებებიც უნებურად აღმოეცევიდება. ამიტომ, იყო, რომ, როგორც ყველა ადრე განხორციელებულ როლს, ვეცილობდი, დარისპანსაც შინაგანად ჩაუწვდომილი, ვეცილობდი მისი „ტყუების შიგნით“, მის

„ვალბრილიობში“ ჩამედწია. მარტო რიტმული მოძრაობით და გარეგნული ეფექტებით, რაც ჩემთვის ამ დროისთვის უკვე საჭისით იოლი რამ გახლდათ, ვიცოდი სასურველ შედეგს ვერ მივაღწევდი. მიუხედავად იმისა, რომ რეპეტიციებზე რეჟისორი ჩემი მუშაობით კმაყოფილი იყო, მე ჩემს გულსა და ფიქრში მოუხვენრად ვიყავი, შინაგანად არ ვგრძობდი კმაყოფილებას. სახის ახალი კუთხით გააზრებამ, მოითხოვა საკუთარ „შტამპებთან“ შეკინება, (ეს შტამპები ხომ უნებურად ავკვიატება ხელოვანს და ერთგვარ ცუდ ჩვეულებად გადაქცევა!). ეს „შებრძოლება შტამპებთან“ მე არაერთხელ განმიცდია ჩემს შემოქმედებით პრაქტიკაში, — ეს შებრძოლება ნიშნავს დიდ წვალებას, დიდ შინაგან დაძაბვას; იგი ნიშნავს საკუთარი თავის (ადრე მოპოვებულისა და გამოუმავლებულის) უარყოფასაც, რაც უარზედა არა მარტო ძელი, არამედ მტკივნეულიც არის. მაგრამ ეს პრიცივი გულისხმობს აგრეთვე დიდ სიამოვნებასაც, დიდ კმაყოფილებასაც, დიდ აღმაფრენას და შენი შესაძლებლობისადმი ხელახალი რწმენის დაბადებასაც, როდესაც ამ შეკინებაში გამარჯვებული, დაიჯერებ, რომ შენი სულის, შენი განცდების, შენი გონების შესაძლებლობები ამოუწურავია, რომ შენ სულ ახალი ხარ! ამ შეკინების, შტამპებთან ბრძოლის გარეშე ჭეშმარიტი ხელოვანი არ არსებობს. და დარისპანი ჩემთვის ერთ-ერთი ის სახე იყო, რომლის განხორციელების დროს მე ვებრძოდი ჩემს წარსულ შემოქმედებას. ეს ბრძოლა, როგორც აღვნიშნე, წარმოება დარისპანის სახის შინაგანი წვდომის გზით და, თუ ამ ბრძოლაში გამარჯვებული გამოვედი, რა თქმა უნდა, ეს მარტო ჩემი დამახსურება კი არ არის, არამედ მთელი დამდგმელი ჯგუფის, რომლებმაც გამარჯვებისთვის აუცილებელი პირობები შემიქმნეს.



„პლატონ კიჩიძე“. ბერესტი — ა. ვასაძე (1935 წ.)

უკანასკნელი წლების მანძილზე რუსთაველის თეატრში მტკიცედ დამკვიდრებულიყო ჰეროიკული სპექტაკლები, სატირის ხაზი კი არ იყო მისი შემოქმედებითი მიმართულებისათვის არსებითად დამახასიათებელი. ეს ვითარება დიდ მოვალეობას აკისრებდა დამდგმელ ჯგუფს (რეჟისორს, მხატვარს, კომპოზიტორს) და მსახიობთა ანსამბლს, რომ ჰეროიკულის დონეზე, ტრაგიკულის დონეზე ამოეწია სატირულ-კომიკური სახეები, სატირულ-კომიკური ხაზი. თუ სულ ვერა, ძირითადად, ეს მოვალეობაც განხორციელდა ამ წარმოდგენაში.

როგორც აღვნიშნე, რეჟისორი კ. პატრიძე თითოეულ დეტალზე ყურადღებას ზედმიწევნით ამახვილებდა. იგი ცალკეული სცენების აქტიურ ინტერპრეტაციას მოითხოვდა; ერთის მხრივ, ეს ამრავალფეროვნება, შინაარსობრივად სხვადასხვა მხრივ სიანტერესოდ შლიდა მოქმედების განვითარებას; მაგრამ, მეორეს მხრივ, სპექტაკლის მილიანიბა ოდნავ ირღვეოდა, ძირითადი ღერძი სადღაც სუსტდებოდა, — ამორფული ხდებოდა ის ნიადაგი, რომელზეც პიესის გმირებს თავი უნდა მოეყარათ და შეეკრათ ერთი მთელი. თუმცა, ეს ნაკლი სპექტაკლისა, ამ შინა, მაინცდამაინც არც შეუნახნავთ, იმდენად დიდი იყო მოთხოვნილება მაკორუნი, ჯანაიდი სანიდლისა, ენთუზიამისა, ეროვნული კომიკური ტიპების დამკვიდრებისა ქართულ სასცენო ხელოვნებაში. და ჩემი სასოწარკვეთილი დარისპან ქარსიძეც, ქალიშვილისთვის

სასურველი საქმის ეს თავდადადებული მაძებარი, ამ მიზნის მისაღწევად ყოველი ღონის მომხმარი ეს „გაძაღალტყავებუელი“ აზნაური, გაუნდებოდა თუ არა ნათელი ქალიშვილის გათხოვებისა, ამ იმედით აცუნდრუკებული, გაოვნებადმე ცეკვავდა და ამ განწირული, ნიდაგ გამოცლილი კაცის წამიერ სიხარულს მაყურებელიც ტაშით ჰყვებოდა.

ვალერიან შალვაკაშვილის მიერ და სახის შესრულების ტრადიციამ მეც და რეჟისორსაც დიდ დამხმარება გაგვიწია, უაზრო ტეხილებასა და ექსცენტრიულობისაგან თავი რომ დავგვეღწია და ჭეშმარიტი ტრაგი-კომიკური ნიღაბი შეგვექმნა დარისპან ქარსიძე კი ჭეშმარიტად ტრაგი-კომიკური ნიღაბი იყო გადატკეპული აზნაური, რომელიც ვერ შეგუებოდა ახალ გეონომიურ პირობებს, ცხოვრების საყრდენს და ნიადაგს გამოცლილი მაინც რომ ვერ თმობდა თავისი კეთილშობილი გვარისა და შთამომავლობითი ქედმაღლობას, მაინც რომ უდიდგულდებოდა მისი სურვილების საპირისპიროდ დატრიალებულ ქვეყანას.



ჩვენ ასე შევთანხმდით: დარისპანის მორთულობა და ჩაც-
მულობა თუმცა გაცვეთილი, მაგრამ ბეჟიანი და თავიდან ფე-
ხანებად ტრადიციული უნდა ყოფილიყო, გამორჩეული ახლენ-
დამ მოვლას მიხედვით სხვა ახანურთაგან. მე ისიც შევთავაზე
დამდგეულს, კარგი იქნება, მისი უფროსი ქალიშვილი კაროჟ-
ნაც, ასევე ტრადიციულად ჩიხტი-კოპით ყოფილიყო მორ-
თულ-გამოწყობილი და, ამ გარეგნულად დიდებული, უშეღა-
ვათი, თავდაჭერილი იერის მიგნვიდან სამწიველი სევადა, საში-
ნელი ბოლომანი გულისტკივილი მიგვეთხილა მამა-შვილის
ერთმანეთისთვის ჯერ კიდევ მანამ, სანამ მე ჩემს შორეულ
ნათესასეს მართა ურბეგდები და მასთან გულისტკივილის
გაზიარებას მოვასწრებდი. მაგრამ რეცესორმა მხოლოდ მე
დამართო ნება ჩანაფიქრი ჩემებურად განმხორციელებინა, ჩე-
მებურად მომერთო დარისპანი; ჩემი „შვილი“ — კაროჟნა
კი არ დამანება. მეც ამის შესახებ დავა-კამათი არ გამიმარ-
თას... ის-ის იყო ძლიერ შექმნილი, სასურველად შეთანხმე-
ბული მუშაობის ატმოსფეროს შერჩევაც კი მემწინდა. თუმცა
ისიც უკვე კარგად ვიცოდი, რომ მსახიობს და რეჟისორს შო-
რის ამგვარი კამათი ყოველთვის ზედმეტია. და მეც საკმაოდ
შშვიდად, გულდაჯერებით ვეჭრწადი დარისპანის სახეს.
ჩემს შემოქმედებით ცხოვრებაში მეორე შემთხვევა იყო, რომ
და კლდიაშვილის მიერ შექმნილი პერსონაჟი სცენაზე უნდა
გამხორციელებინა, და უნდა გამხორციელებინა იგი ახალ
სცენურ პირობებში. როგორც ყოველი ჭეშმარიტი მწერლის
მიერ შექმნილი მხატვრული სახის წინაშე ყოველი მსახიობი
დედამთავრისავე ადგილზედგება, ასე დედამთავრისა დავექმი
მე ახლაც დარისპანის წინაშე, მიუხედავად იმისა, რომ ხუთ-
მეტი წლის წინათ აბესალო სალაშთაძე („იორიეს ბედნიერე-
ბაში“) წარმატებით შევასრულე. მაგრამ, სწორედ დედამთავ-
რისა დარჩენილი მსახიობი უკეთ შესძლებს ახალი მხატვ-
რული სახის ქურჭლი შეძრომას, ახალი სახის განცდებით
ცხოვრებას. ძველი საშუალებები, თუ გამოდგება, მსახიობმა
უთუოდ უნდა გამოიყენო, ოღონდ, სულ მთლად ძველს არას-
დროს არ უნდა დაეყრდნო. მეც კარგად მესმოდა, რომ თხუთ-
მეტი წლის წინათ გამოიმუშავებული სცენური ხერხებით
იმავე ავტორის, თუნდაც იმავე სისტემით აგებულ სახეს,
თავს ვერ გავართმევდი; ეს მოსაწონი არ იქნებოდა: სასცენო
გამომსახველი საშუალებები უსასრულოდ მიმდინარე და
ცვალებადია, და ძველი ხერხების გამოყრება სხვა არაფერია
თუ არა ერთი და იგივე ადგილის ტკეპნა, მსახიობის შემოქ-
მედებისათვის მომხავედინებელი „ადგილის ტკეპნა“. ჩემი და-
რისპანიც, მრავალი ცდისა და წვალების შემდეგ, აბესალოსა-
გან სრულიად განსხვავებული წარსდგა მასურებლის წინაშე.

სპექტაკლში მონაწილე თითქმის ყველა მსახიობი მთე-
ლის მონდომებით, მაღალ აქტიურულ დონეზე ასრულებდა
თავ-თავიანთ როლს: ემანუელ აფხაძე — სოლომონ მორბე-
ლაძეს, თამარ თუშიშვილი — კაროჟნას, სტეფანე ჯაფარი-
ძე — არისტოს, გიორგი საღარაძე — როდამს და სხვა. და
ყოველი ჩვენგანის თამაშს, მთელი სპექტაკლის დინამიურ
მოქმედებას, სიცოცხლით აწვებდა იონა ტუსკიას მქეფარე

მუსიკა თავისი მწყობრი ელვარაობით, თავისი მდიდრი
სათით. იონა ტუსკიას მუსიკა ერთ მთელად ერწმუნებოდა
ველ მიზანსცენას, ჩვენს ყოველ სიტყვას, ჩვენს ყოველ მოძ-
რაობას და დიდად გვეხმარებოდა მხატვრული ფეხების შექ-
მანში.

მამინ ახალგაზრდა დიმიტრი თავაძის დეკორაციებით გე-
მონებთა და სისხდავით გამორჩეოდა: პირველ მოქმედე-
ბაში — ფერწერული პანორამა-პეიზაჟი, სცენის წრეზე და-
ქანებული დაზგა, შემოსაღებული ვიწრო შუკითა და ამ დაზ-
გაზე გადმოკიდებული ხიდი; მეორე მოქმედებაში იგი დაქა-
ნებული დაზგა, რომელზეც სოლომონ მორბელაძის ავიანი
ოდა-სასლი იდგა; მესამე მოქმედებაში, იმავე დაზგაზე, დე-
ფორმირებული ცკლესის მაკეტი იდგებოდა. ასეთი დეკორა-
ცია სრულ საშუალებას აძლევდა რეჟისორს, დინამიურად
აეწყო მისწინსწებილი და უწყვეტილად გადასულიყო ეპიზოდი-
დან ეპიზოდზე.

სპექტაკლი წარმატებით განხორციელდა რუსთაველის თე-
ატრის სცენაზე და სრულიად სამართლიანად დამისახურა
როგორც მასურებლის, ასევე კრიტიკოსთა მოწონება. რა თქმა
უნდა, ვერ ვიტყვი, რომ ქართულმა თეატრმა ამჯერად ბო-
ლომდე ამოხსნა ყველა შესაძლებლობა და კლდიაშვილის მიე-
რ შექმნილი მხატვრული ცხოვრების სცენური განხორციე-
ლებისა. თუმცა სპექტაკლმა ვერ აიცილნა მთელ რიგ სცენებში
სახეთა ზერელე დახასიათება და საფუძველსმოკლებული
დეკლამაციურობა, მაგრამ იგი მაინც წინ გადადგმული ნაბი-
ჯი იყო სინთეტური სახისათვის წარმოდგენათა შექმნის სფე-
როში. იმას, რასაც დამდგემლმა ჯგუფმა და მსახიობთა ან-
სამბლმა ამ წარმოდგენაში მიაღწია, დიდი პრინციპული მნი-
შელობა ჰქონდა, — იგი სრულიად სამართლიანად იქნა
ადიარებული მნიშვნელოვან ფაქტად თეატრის მიერ კლასიკუ-
რი მემკვიდრეობის ათვისების საკითხში.

მამ, ასე — შემოქმედებითი მუშაობა მალე აეწყო, დასი
გამოცოცხლდა. რუსთაველის თეატრი კვლავ მოწოდების სი-
მაღლეზე იდგა.

გაგრძელება იქნება

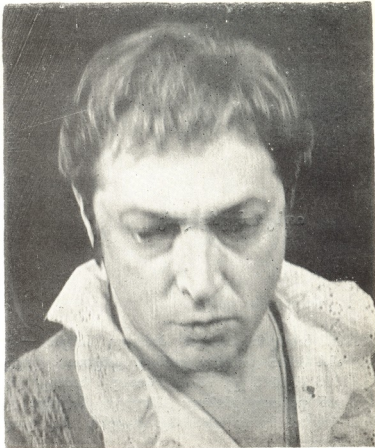
„დონ ჟუანი“ თბილისში



საპარამვილოს სსრ თეატრალურ საზოგადოებასთან არსებულმა „მეგობრობის თეატრმა“ თბილისში საგასტროლოდ მოიწვია მოსკოვის სახელმწიფო თეატრი მალაია ბრონიაზე თეატრმა თბილისში ჩამოიტანა ერთადერთი სპექტაკლი ჟან-ბატისტ მოლიერის „დონ ჟუანი“.

სპექტაკლი დადგა რსფსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ა. ეფროსმა, მხატვრულად გააფორმა ზ. ბოროვსკიმ, კოსტუმები ეკუთვნის პ. კუსაკოვას, როლებს ასრულებდნენ: დონ ჟუანი — რსფსრ დამსახურებული არტისტი, სსრკ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი მ. კაზაკოვი, სენარელი — რსფსრ დამსახურებული არტისტი ლ. კანევსკი, ელვირა — რსფსრ დამსახურებული არტისტი ვ. სალტიკოვსკაია, პუსმანი — დ. დორლიაკი, დონ კარლოსი — ლ. კრუგლი, დონ ალონსო — ვ. ლაკირევი და სხვები.

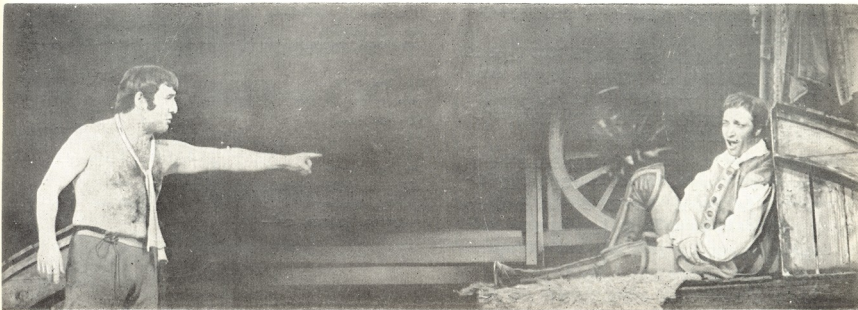
თბილისელმა მაყურებელმა გულთბილად მიიღო ეს სპექტაკლი.



სენა სპექტაკლიდან. შარლოტა — ტ. კრეჩეტოვა, პიერო — ა. გრაჩიოვი.

დონ ჟუანი — მ. კაზაკოვი

სენა სპექტაკლიდან. სენარელი — ლ. კანევსკი, დონ ჟუანი — მ. კაზაკოვი



ლახური

ნაწილი

ლექს-სიმღერის

თრი ნიმუში

იოსებ მეგრელიძე

ლახური ხალხური მუსიკის პირველი ნიმუში — „ურა ბიტი“ ამას წინათ დაიბეჭდა ჟურნალ „საბჭოთა სელოვნება-ში“ (1978 წ. № 5, გვ. 78-79), რითაც სათავე დაედო ძველთაგან ფართოდ ცნობილი ქართველი მოდგმის ლახი (ჭანი) ხალხის მუსიკალური შემოქმედების მავალითების პუბლიკაციას.

ამჟერად ვაქვეყნებთ ნაღურ (ყანურ) სიმღერას, რომელსაც ლახები „იამოს“ უწოდებენ. ცნობილი ისტორიული ვითარების გამო, საზღვარგარეთ მყოფი ქალი ლახებიც მუშაობენ ყანაში და ქალების ნაღს იწყევენ. ისინი კაცებისაგან განცალკევებით მღერიან.

„კაცების იამო“ ჩავიწერეთ ლენინგრადში 1936 წლის 29 მაისს, ლახი სტუდენტების შესრულებით. „ქალების იამო“ კი ჩავიწერეთ თბილისში 1975 წლის 25 დეკემბერს პირველ წერილში ხსენებულ სტუდენტთა გუნდის ხელმძღვანელის ხასან პელიმიშის (1907-1976) შესრულებით.

სახელწოდება „იამო“ არ ითარგმნება. ტექსტიც უმთავრესად რეფრენებისაგან შედგება, რაც მის სიძველეზე მიგვანიშნებს. ნაღურთა ლახურ ტექსტებს გურთავე ქართულ თარგმანს, რომელიც შეამოწმეს ხ. პელიმიშმა და ზ. თანდილაგამ. სიმღერა ნოტებზე გადაიღო მუსიკისმცოდნე თათარ ჩიჯავაძემ. ტექსტთა ვარიანტები, ცნობები გუნდის წევრთა და სხვა საკითხთა შესახებ ვრცელად გააქვეს გამოქვეყნებული კრებულში

„სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ზეპირსიტყვიერება“ (III, გვ. 10-12, გვ. 22-23). ამჟერად გთავაზობთ კაცებისა და ქალების „იამოს“ მუსიკალურსა და ლიტერატურულ ტექსტებს:

მოკლავუ იამო

კატაბის იამო (პანარი)

ბეი, ბეი, ბეიამო,
იამო, ბემო, ბეიამო,
ბეი, ბეი, ბეიამო,
იამო, ბემო, ბეიამო!

ბეი, ბეი, ბეიამო,
იამო, ბემო, ბეიამო,
ბეი, ბეი, ბეიამო,
იამო, ბემო, ბეიამო!

ბეი, ბეი, ბეიამო,
ლაზუტ მარანარორენ,
ბეი, ბეი, ბეიამო,
ლაზუტ მარანარორენ!

სიმინდი დაგვიმწიფდება,
ბეი, ბეი, ბეიამო,
სიმინდი დაგვიმწიფდება!...
ბეი, ბეი, ბეიამო,

ბეი, ბეი, ბეიამო,
დოფხაჩაქო ღო, ბეი, ბეი,
ბეი, ბეი, ბეიამო,
დოფხაჩაქო ღო ვეგზალათ!

ბეი, ბეი, ბეიამო,
დავთონხოთ და ბეი, ბეი,
ბეი, ბეი, ბეიამო,
დავთონხოთ და წავედით!

ბეი, ბეი, ბეიამო,
დაღის ქეშეზუხაჩაქო,
ბეი, ბეი, ბეიამო,
დაღის ქეშეზუხაჩაქო!

ბეი, ბეი, ბეიამო,
მამიდასი ჩავუთონხოთ,
ბეი, ბეი, ბეიამო,
მამიდასი ჩავუთონხოთ!...
ბეი, ბეი, ბეიამო,
იამო, ბემო, ბეიამო!

ბეი, ბეი, ბეიამო,
იამო, ბემო, ბეიამო!

ბეი, ბეი, ბეიამო,
იამო, ბემო, ბეიამო!

ბეი, ბეი, ბეიამო,
იამო, ბემო, ბეიამო,

ბეი, ბეი, ბეიამო,
დღეს კარგი დარია
ბეი, ბეი, ბეიამო,
იამო, ბემო, ბეიამო,

ბეი, ბეი, ბეიამო,
პანდლა კი ტარინი!...
ბეი, ბეი, ბეიამო,
იამო, ბემო, ბეიამო,

ბეი, ბეი, ბეიამო,
მამიდა, სადა თერმონი?!
ბეი, ბეი, ბეიამო,
იამო, ბემო, ბეიამო!

ბეი, ბეი, ბეიამო,
დაღი სორენ თერმონი?!
ბეი, ბეი, ბეიამო,
იამო, ბემო, ბეიამო!

ბეი, ბეი, ბეიამო,
დრო გავდა მალე!
ბეი, ბეი, ბეიამო,
იამო, ბემო, ბეიამო,

ბეი, ბეი, ბეიამო,
ორა მეკილე ორლო!
ბეი, ბეი, ბეიამო,
იამო, ბემო, ბეიამო,

ბეი, ბეი, ბეიამო,
შევეპოთ შოიტა-და!...
ბეი, ბეი, ბეიამო,
შევეპოთ შოიტა-და!...

ბეი, ბეი, ბეიამო,
ობკომათ, ქუშული-ღო!...
ბეი, ბეი, ბეიამო,
ობკომათ ქუშული ღო!...

1 იგულისხმება დეიდაც.
2 თერმონი ფელაუმის სახეობაა.

სიმღერა იანამ (ყანყარი)

Andantino 3/8

ჰყე, ჰყე, ჰყე ო. მო, და. მო, ჰყე. მო,
 ჰყე. ო. მო, ჰყე, ჰყე, ჰყე ო. მო,
 და. მო, ჰყე. მო, ჰყე. ო. მო! ჰყე, ჰყე,
 ჰყე. ო. მო, ლა წყად ჰა ზა ნა ნიხენ,
 ჰყე, ჰყე, ჰყე ო. მო, ლა წყად ჰა ზა(ა)
 ნა. ნიხენ! ჰყე ჰყე, ჰყე ო. მო,
 მოგ ხან ჰათ დო, ჰყე, ჰყე, ჰყე, ჰყე,
 ჰყე. ო. მო, დოგ ხან ჰათ დო ვიგ წა-ლია!
 ჰყე, ჰყე, ჰყე ო. მო, ლა დას ჰე ჰე-
 ჰყე. ნა. ნიხენ, ჰყე, ჰყე. ჰყე- ო. მო,
 ლა დას ჰე. ჰე ჰყე ხან ჰათ! ჰყე, ჰყე,
 ჰყე ო. მო, და. მო, ჰყე მო ჰყე. ო. მო,
 ჰყე, ჰყე, ჰყე ლამყუენი - მოგ და - მო, ჰყე. მო,
 ჰყე. ო. მო, ჰყე, ჰყე, ჰყე. ო. მო, ჰყე, ჰყე,
 და. მო, ჰყე. მო, ჰყე - ო. მო, ჰყე, ჰყე,
 ო. მო, ჰყე - ნდლა ვა - ი - ტა - ხო - ნი,
 ჰყე, ჰყე, ჰყე ო. მო, და. მო, ჰყე. მო,
 ჰყე. ო. მო, ჰყე, ჰყე, ჰყე - ლამყუენი - მო,
 ლა - ლი. სო. ხენ თუხ - მო - ნი?! ჰყე, ჰყე,
 ჰყე ო. მო, და - მო, ჰყე. მო ჰყე. ო. მო,
 ჰყე, ჰყე, ჰყე ო. მო, ჰყე, ჰყე, ჰყე, ჰყე, ჰყე

ჰყე, ჰყე, ჰყე ლამყუენი - მოგ და - მო, ო. მო, ჰყე. მო,
 ლა, ო. მო, ჰყე, ჰყე, ჰყე. ო. მო, ჰყე,
 და. მო, ჰყე. მო, ჰყე - ო. მო, ჰყე, ჰყე,
 ო. მო, ჰყე, ჰყე, ჰყე ო. მო, ჰყე, ჰყე,
 ჰყე, ჰყე, ჰყე ო. მო, ო. მო, ჰყე - ო. მო, ჰყე, ჰყე,
 ჰყე, ჰყე, ჰყე ო. მო, ო. მო, ჰყე - ო. მო, ჰყე, ჰყე, ჰყე

კალანგუზი იანამ

ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 იამო, ჰემო, ჰეიამო,
 ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 იამო, ჰემო, ჰეიამო!

ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 დოფხაჩათ დო ვიგხალათ!
 ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 დაღის ქეშეზუხაჩათ!
 ჰეი, ჰეი, ჰეიამო!

მანი, მანი დაღდედე!
 ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 სო ბიძრათ მა ნდლაღდედე!
 ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 დუზი ჩქუნის ნოდერი...
 ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 თუთასთესთი ივენ სერი...!

ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 ბიბირი ხაჩქერი-ხაჩქერი...
 ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 ჰემ სერი, ჰემ ნდლაღერი...

ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 მა ნდლა კაი ტარიონი...
 ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 დიდი სორენ თერმონი?!
 ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,

კალანგუზი იანამ (ხანური)

ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 იამო, ჰემო, ჰეიამო,
 ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 იამო, ჰემო, ჰეიამო!

ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 დავთობნოთ და წავიდეთ,
 ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 მამიდას ჩავუთობნოთ,
 ჰეი, ჰეი, ჰეიამო!

ჩქარა, ჩქარა, დებო!
 ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 ხად ვნახათ ასეთ დღეებს!
 ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 მიწორში ჩვენი ნაღი(ა)!
 ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 მთავრის შუქვუც (შვიც) იქნება
 ლამე!

ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 ვიშღერით თონა-თონებით...
 ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 ამ ღმერთ (და) ამ დღისით...
 ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 ამ დღეს არავი დარია...

ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
 მამიდა, ხადვა თერმონი?
 ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,

ორა მკეუღუ ორღო!
ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
ოჰკომოთ, კომული-ღო!...

ღრო გვიდა ჩქარა!
ჰეი, ჰეი, ჰეიამო,
შევეკამოთ, მოიტა-ღა!...

Andante **სულ'ახკუჟა იაკო**

ჰეი, ჰეი, ჰეი - აა - მო, აა ჰო, ჰეი მო,
 ჰეი ა. ჰო. ჰეი, ჰეი ჰეი - აა - მო,
 აა ჰო, ჰეი მო, ჰეი, - აა - მო, ჰეი, ჰეი,
 ჰეი აა მო, დოჰ სიხ ჯო დო ვი გზა-ღო!
 ჰეი, ჰეი, ჰეი აა მო, აა-დის ქე ჰეი,
 ჰეი, სიხ ჯო. ჰეი, ჰეი ჰეი - აა - მო!
 აა ვი. აა - ვი, აა - ლე ვე. ჰეი, ჰეი,
 ჰეი - აა - მო, სო-პიი ხოფი ჰა ნღა-ლე-ფი!
 ჰეი, ჰეი, ჰეი - აა - მო, აა ჰი ჩქე, ნი-
 ნო - აა- ჰი! ჰეი, ჰეი, ჰეი - აა - მო,
 აა- ოს- ოს- ოი ოი ოი ვი სე. ჰი! ჰეი, ჰეი,
 ჰეი - აა - მო, პი-პიი სიხ-ქე სიხ-ქე- ჰი,
 ჰეი, ჰეი, ჰეი - აა მო, ჰეი სე- ჰი, ჰეი
 ნღა ლე - ჰი. ჰეი, ჰეი, ჰეი აა მო,
 ჰეი- ლე ა - ო ტა - ოი ვი, ჰეი, ჰეი,
 ჰეი - აა - მო, აა- დი, სო ჰეი თეი მო ნა?
 ჰეი, ჰეი, ჰეი - აა მო, ო- ო- ო- ლე, ო- ო- ო!
 ჰეი, ჰეი, ჰეი - აა მო, ოჰკ-კომოთ, ჰეი აა- ლე!

ავტონასტრანსკორტო

ნაგებობები საგღვარგასო

იური პლამკინი

ავტონასტრანსკორტო სწრაფმა ზრდამ მთელს მსოფლიოში, განსაკუთრებით უკანასკნელ ათწლეულში, ინდივიდუალური ავტონასტრანსკორტოების მომრავლებამ, წამოაყენა მთელი რიგი პრობლემებისა, რომლებიც ინტერნაციონალურა თავისი ხასიათით, ამასთან ერთდარა აქტუალური სხვადასხვა ქვეყნის როგორც დიდი, ისე პატარა ქალაქებისათვის, მიუხედავად მაიო სოციალურ-ეკონომიური წყობისა.

ეს პრობლემები სულ უფრო და უფრო მჭიდროდ უკავშირდება ქალაქმშენებლობის თეორიის ყველა ამოცანას — დაწყებული გენგეგმიდან, პროექტების დეტალური გეგმარებიდან, დამთავრებული ახალი, შედარებით პერსპექტიული ტიპის საცხოვრებელი სახლებისა და საზოგადოებრივი ნაგებობების პროექტთა დამუშავებით.

უმრავლეს თანამედროვე ქალაქებში მოსახლეობის რიცხვი იზრდება უფრო სწრაფად, ვიდრე მათი ტერიტორია და გზების სიგრძე ან გამტარუნარიანობა. აქედან გამომდინარე, ავტონასტრანსკორტოების ზრდასთან ერთად რთულდება ქალაქის ტრანსპორტისა და განსაკუთრებით ავტონასტრანსკორტოების მოძრა-

ბა. სწორედ ეს პროცესი ბადებს სატრანსპორტო მაგისტრალას და საავტომობილო გზების ტერიტორიას, მსუბუქი ავტომანქანების მუდმივად და დროებით დასაყენებელი ნაგებობების შექმნის პრობლემებს.

ქალაქმშენებლობის პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ ავტოსადგომების განსაკუთრებით მწვავე საკითხებია იქმნება უშუალოდ ავტომანქანების თავმოყრის ადგილას — საზოგადოებრივ და სპორტსტრაციულ შენობებთან, საავტოო ცენტრებთან და აპირბულ-სამავტოებო ნაგებობებთან, ტრანსპორტთან მიზიდვის ობიექტებთან.

ამის გამო მეტად მნიშვნელოვან, პირველხარისხოვან პრობლემას წარმოადგენს მანქანების დიდი თავმოყრის ადგილებში მათთვის დროებით სადგომად განკუთვნილი სპეციალური ნაგებობების მშენებლობა.

ავტოსადგომების და გარაკების მშენებლობის პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ თანამედროვე პირობებში მანქანების დროებითი სადგომების მოწყობის ყველაზე რეალური შესაძლებლობა მიწისქვეშა და მიწისზედა დიდი ტევადობის მრავალბარუსიანი გარაკები, ერთსართულიან გარაკებთან და ღია სადგომებთან შედარებით ისინი უზრუნველყოფენ განაშენიანების ნაკვეთის ყველაზე რაციონალურ გამოყენებას. სწორედ ამიტომ ქალაქის ტერიტორიის დეფიციტურობის პირობებში, ასეთმა გარაკსა-სადგომებმა დიდი გავრცელება პოვის მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის დიდი მოტორისტების ქალაქებში — ამერიკის შეერთებულ შტატებში, საფრანგეთში, ინგლისში, გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში და სხვ.

თანამედროვე ქალაქების გეგმარების სტრუქტურაში მსუბუქი ავტომანქანების სადგომი ნაგებობების რაციონალური განლაგება სატრანსპორტო ქალაქმშენებლობის ერთ-ერთი ძირითადი ამოცანაა. მისი გადაწყვეტა მოითხოვს როგორც მთელი რიგი ავტორების ეკონომიური, სატრანსპორტო, ეკოლოგიური, სოციალური, სანიტარულ-ჰიგიენური და სხვ. შესწავლას, ისევე მათი ურთიერთგაყოფირის კომპლექსურ ანალიზს.

მსუბუქი ავტომანქანების დროებითი სადგომების ორგანიზაციის პრობლემა კიდევ უფრო რთულდება ქალაქების მჭიდრო განაშენიანების და შედარებით ახალი ნაგებობებისათვის ნაკვეთების უქონლობის გამო.

ავტოსადგომების აგების განსაკუთრებული სისწრაფე იქმნება ქალაქების ცენტრში, სადაც ხშირ შემთხვევაში კონსტრუირებულია სხვადასხვა დანიშნულების საზოგადოებრივი ნაგებობები და გროვდება მსუბუქი ავტომანქანების დიდი რაოდენობა.

ამ შემთხვევაში სიძნელე ატრანსპორტო-ქალაქმშენებლობის ორგანიზაციაში გაპირობებულია ცენტრალური რაიონების სპეციფიკით, რომელთა განაშენიანება, როგორც წესი, წარმოადგენს დიდ კულტურულ და ისტორიულ ღირებულებას. ასეთ პირობებში ახალ მშენებლობათა სირთულე სოციალურ-ეოიკურ პრობლემებში გადაიხრდება.

გარაკ-სადგომების ქალაქების რაიონულ ცენტრებში განლაგებამ შეიძლება დაარღვიოს განაშენიანების ატალისა და კომპოზიციის ერთიანობა, შეცვალოს თავისებური და მშობრად განუმეორებელი, ამ რაიონისათვის დამახასიათებელი არქიტექტურული სახე და კოლორიტი.

მიუხედავად ამისა, მსოფლიოს გამოცდილება ქალაქმშენებლობის პრაქტიკაში დამაჯერებლად მოწოდებს, რომ დიდი ტევადობის ავტოსადგომების მოწყობა ქალაქის ცენტრალურ რაიონებში აუცილებელი პირობაა ქალაქის ცენტრის ნორმალური სიცოცხლისუნარიანობისათვის. უფრო მეტიც, ქალაქმშენებლობის გარკვეული პოლიტიკის შერჩევა ქალაქი ავტომანქანების პარკებისა და ფხვით მოსარულეთა მოძრაობის მოწესრიგებისას, განსაზღვრავს მშენებლობის ორგანიზაციის პრინციპებს საქალაქო მასშტაბით.

ამასთან დაავიზრებით განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს ავტოსატრანსპორტო ნაგებობების, კერძოდ, მსხვილი სადგომი-გარაკების არქიტექტურა. როგორც საზღვარგარეთის პრაქტიკა გვიჩვენებს, ავტოგარაკების მშენებლობა ქალაქის არქიტექტურის ორგანული ელემენტია. ასე მაგალითად, ამერიკის ქალაქებში მანქანის სადგომები თამაშობენ გაცილებით მნიშვნელოვან როლს, ვიდრე დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში. გრძელვადიანი და დროებითი სადგომებით მანქანის მფლობელთა უზრუნველყოფა სპეციალურ დარგად იქცა „მომსახურების ინდუსტრიაში“. მრავალბარუსიანი, მრავალსართულიანი მიწისზედა და მიწისქვეშა მანქანების სადგომების მშენებლობა შეერთებულ შტატებში ადრევე დაიწყო და განხორციელდა შედარებით დიდი მასშტაბებით, ვიდრე დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში. მსხვილი გარაკ-სადგომების მშენებლობაზე ამერიკის სხვადასხვა ქალაქებში დახარჯულია 4 მილიარდი დოლარი.

არქიტექტურის ისტორიაში ცნობილია თუ რაოდენ ეფექტურია ნაგებობების მსატერული გამომსახველობისათვის მია კვლევის შედეგობის პლასტიკური დაშუშვება, რაც ნაგებობას ინდივიდუალურ სახეს ანიჭებს.

წინამდებარე წერილი მიზნად არ ისახავს, საზღვარგარეთ თანამედროვე სადგომი-გარაკების მშენებლობის ზოგიერთი ასლი მიმართულების განხილვას, ნაგებობათა არქიტექტურული-მსატერული სახის, მისი გარეგნული ესთეტიკური ღირებულების დეტალურ ანალიზს. ქალაქის არქიტექტურულ ანსამბლში ნაგებობის როლი განისაზღვრება არა მხოლოდ ფსალდებით, არამედ მთელი მოცულობით — მიაი „დიდი პლასტიკით“, სხვადასხვა რაკურსში აღქმით. მიზანშეწონილი და აუცილებელია ყურადღება შენების ფუნქციონალური დიფერენციალისადმი, როგორც კომპინირებული ტიპის — მიშენებულ ან ჩამშენებულ გარაკ-სადგომების მოცულობით-სივრცითი კომპოზიციის გამომსატკელო საშუალებებისადმი.

ნაგებობის კვლევის, როგორც პლასტიკურობის კაცევირას, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი მიეკუთვნება შენობის მსატერული ინდივიდუალობის ჩამოყალიბებაში. ამიტომ მისი შესაძლებლობის ფართო გამოყენება ქალაქის გარემომშენებლობაში იმედისმომცემი მიმართულებაა საერთო არქიტექტურული დონის და ხარისხის მიღწევის დროს.

განსაკუთრებული როლი აქვს არქიტექტურული კომპოზიციის ხერხებს, რაც ფუნქციური და კონსტრუქტიული ელემენტების ესთეტიკური შესაძლებლობების გამოყენებას გულისხმობს. ამ არქიტექტურულმა ელემენტებმა და ხერხებმა

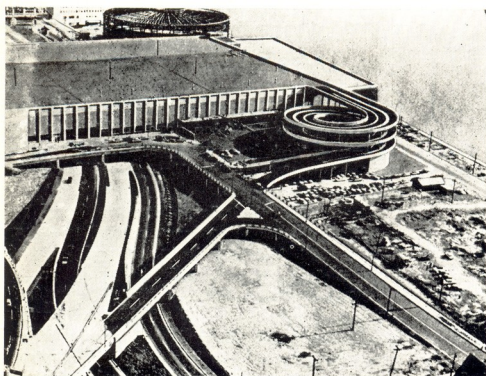
შეიძლება განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინონ ეკონომიური გარაჟ-სადგომების კომპოზიციების ფუნქციურად რაციონალურ გადაწყვეტაში ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა რაიონში, ტერიტორიულ-კლიმატურ პირობებში.

ქალაქის ავტოგარაჟების მშენებლობაში მაღალი ფიზიკური და მექანიკური თვისებების, გამძლე მასალების გამოყენებამ, ახალმა სინთეტიკურმა მასალებმა არა მარტო ფაქტურული და ფერითი კომპოზიციური პალიტრა გააძლიერეს, არამედ მსგავს ნაგებობათა ტექნიკური ხარისხის ამაღლებასაც შეუწყვეს ხელი.

უკანასკნელ ხანებში სახვარგარეთის გარაჟმშენებლობის პრაქტიკაში ფასადების გადაწყვეტისას დიდი გავრცელება ჰპოვა ნახევრად და სრულიად გამჭვირვალე კედლებმა, რისთვისაც სპეციალურ, შეკიდულ დეკორატიულ მოსაპირკეთებელ პანელებსა და ფილებს იყენებენ, ეს ტენდენცია შეინიშ-

პრაქტიკაში ეს საშუალებას იძლევა ფასადების სტრუქტურების გადაწყვეტისას გამოიყენოთ სხვადასხვა კომპოზიციური საშუალებები გარე კედლების აგება შეიძლება მსხვილგაბარითანი დაშტამპული ფილების — ლითონის ფურცლებისაგან, რომლებიც უშუალოდ ობიექტზე მონტაჟდება კარკასის დეკორატიული მოპირკეთების პროცესში. ცალკეული, ინდივიდუალური წესით დამზადებულ, შედარებით მცირე დეტალებისაგან შეიძლება გამჭოლი ლითონის ან ლითონპლასტიკატის გისოსების და პანელების შედგენა. ისინი „შეპირაპირებულინი“ არიან მსხვილ ელემენტებად და მხოლოდ ამის შემდეგ მონტაჟდება ადგილზე, ისმება და მაგრდება წინდაწინ გამზადებულ ჩარჩოებში, ან მიკვეება ფსადის სბრტყეს და შენობის კარკასის კონსტრუქციულ ელემენტებთან მაგრდება.

პროფილირებული ლითონის მსუბუქი ასაკრეფი ელემენტე-



„კობო-ხოლ“. ქ. დეტროიტში (აშშ, მიჩიგანის შტატი) სპორალური რამბა ავტომანქანების ასასვლელად შენობის სახურავზე, რომელიც ასრულებს ავტოსადგომის როლს 3000 მანქანისათვის.

ნება თითქმის ყველგან, მკაცრი კლიმატური პირობების რაიონებშიც კი.

ასეთ ევრან-კედლებს მზიდი კონსტრუქციული ფუნქცია კი არ აკნრიათ, არამედ მხოლოდ იცავენ, გამოყოფენ შიგა მოცულობით სივრცეს. შეკიდული პანელების საკუთარი წონის შესამცირებლად მას თანამედროვე სამშენებლო მასალებისაგან — პლასტმასისა და ალუმინისაგან, ლითონის სხვადასხვა შენადნობისა და ასალი სინთეტიკური მასალების სახეობისაგან ამზადებენ.

შეკიდული პანელების მონტაჟის დაჩქარებისა და გამართივებისათვის, თვით კონსტრუქციის მეტი ტენოლოგიურობისა და ინდუსტრიულობისათვის მისი ელემენტები მზადდება ქარხნული წესით, ეს არის ანაკრები დეკორატიულ-მოსაპირკეთებელი ან მთლიანი დამშაბული თხელკედლიანი ფილებით.

ბი, ლითონის თხელკედლიანი ფურცლები ალუმინის შენადნობებისაგან დამზადებული და ფაქტურულად დამუშავებული საჭირო მდგომარეობა ატმოსფერულ პირობებში. მათგან დამზადებული გამსვილებული „მოდელები“ ხშირად დაფარულია ფერადი ემალით, ფერადი პლასტიკით ან ანოდირებულია. მათ გააჩნიათ ყველა თვისება, რაც საჭიროა შენობის გარე ნაწილებს, ან მთლიანად ფსადის მოსაპირკეთებლად და გაერცვლებულია მსუბუქი ავტომანქანების გარაჟ-სადგომების მშენებლობაში აშშ-ში.

მსგავსი დეკორატიულ-დამცველი მოპირკეთება საშუალებას გვაძლევს არა მარტო ავიცილოთ მოპირკეთების ნაკლოვანებანი მშენებლობის დროს (დაზიანებული გამოშვარიანი ნაწილები, აგურის ცუდი წყობა), არამედ შენობებს მიენიჭოს თავისებური, სახასიათო იერი, სახე.

ასე მაგალითად, პიტსბურგში (აშშ) უნივერსიტეტის სა-



მედიცინო ცენტრის ოთხსართულიანი გარეჯის შენობას აღუ-
მინის დეკორატიული გიოსის აქვს. გარეჯის საღაროების სა-
თაგებშია, პერიპოლიტიროლის ფილებთან ერთად გამო-
ყენებულია პროტინიკრებული ალუმინისაგან შედგენილი ერ-
მანეთთან ნიკორფის ჭიმებიანი დაკავშირებული პანელიები;
საყრდენი ელემენტებიც მსუბუქი შენადნობებით დაპრესილი
ელემენტების სახითაა დამზადებული.

მშენებელი არქიტექტურულ-ესთეტიკური გამომსახველო-
ბისათვის დიდ შესაძლებლობებს იძლევა უქანავი ფოლადი.
მა ფართოდ იყენებენ გარეჯის შენობებისა და ავტოსადგო-
მების მოსაპირკეთებლად აშშ-ში.

დიდი ზოლები, აწყობილი ჭადრაკულად დანაწევრებული
ჩარჩოს ვერტიკალური დარჩენი, სხვადასხვა ფერად შეღე-
ბილი გარეჯის შენობას ლამაზ იერს, თავისებურ სახეს ანი-
ჭებს.

გარეჯების შენობებში უკანაგვი ფოლადს ფართოდ იყენე-
ბენ არა მარტო გარე-დეკორატიული, არამედ შიგა მოპირკე-
თებისათვისაც, მაგალითად, ალაზარების, ლიფტის შაქტებს
და სხვ. ცალკეული პატარა დეტალები ისევე, როგორც
მსხვილი მინიგანა და მზადებული ელემენტები, არ ითხოვს
სპეციალურ მოვლენას კესალუტაციის პერიოდში. მისი დიდი
შეჭინეური გამძლეობა, ქიმიური მდგრადობა გარემოს მი-
მართ განაპირობებს მისი თავდაპირველი ესთეტიკური სახის
შენარჩუნებას.

უნდა აღინიშნოს, რომ უქანავი ფოლადის (სხვა ტრადი-
ციულ მოსაპირკეთებელ მასალებთან შედარებით) მაღალი
დირებულება კომპენსირებულია მისი საექსპლუატაციო ხარ-
ჯების შემცირებით.

გარეჯების დეკორატიულ გაფორმებაში უკანასკნელ ხანებ-
ში დიდი უფრო ფართოდ გამოიყენება პლასტმასები, როგორც
დასაოკიდებლად, ისე სხვა ფართოდ ცნობილ საიზოლაციო
მასალებთან ერთად, როგორცაა აზბესტი. გარდა მოხდენი-
ლი არქიტექტურულ-მხატვრული სახისა, აზბესტი შენობას
ხანძარგამძლეობასაც ანიჭებს. ფერადი ლაქი-სადგავების
შესაბამით, კონსტრუქციულ ელემენტებთან ერთად, პლასტ-
მასები უზრუნველყოფენ მოპირკეთების გამძლეობას და ფერ-
თა მდგრადობასაც.

ლითონსა და პლასტმასის შენობის გარე მოპირკეთებისა-
თვის შედარებით დიდი ხანი არ არის, რაც იყენებენ. მანამ-
დე ქალაქების ავტოგარეჯების მშენებლობაში (პრაქტიკუ-
ლად მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ) ძირითადად ბეტონი
იყო გავრცელებული. ტექნოლოგიურებისა და მოპირკეთებ-
ის დიდი პლასტიკურობის გამო ამ პოპულარულობა მასალად
დიდი შესაძლებლობები შექმნა სხვადასხვა არქიტექტურულ
ნაგებობათა ესთეტიკური გამომსახველობის მისაღწევად.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს დეკორატიულ-მოპირკე-
თების აერული ფისისებისა და პანელების, როგორც ფორ-
მის შემქმნელის როლი ბრტყელი ფასადების გადაწყვეტისას.
ამ საშუალებების გამოყენება კედლების დაკავშირებისას
ცხადყოფს მათ ფუნქციონალურ მიზანშეწონილობასა და გა-
მართლებას.

ძინი ხელს უწყობენ გარე ატმოსფერული გავლენების შე-
სუსტებას, აკავებენ ქარის ნაკადებს, უაინფობის დროს ღია
სადგომ-ბაქნებზე რამდენადმე იცავენ ადამიანებს და ავ-
ტომანქანებს წვიმის, თოვლისა და მზის სხივების პირდაპირი
მოქმედებისაგან და გამორიცხავს მისი ანარეკლების წარ-

მოშობას მეზობლად მდგომ ნაგებობებზე. ამასთან, სადგომ-
ზონის ბუნებრივ ვენტილაციასთან ერთად, უზრუნველყოფი-
ლია მათი განათება დღის სინათლით.

ამგვარად, სადგომ-გარეჯების სპეციალური დეკორატი-
ულ-დამცველი მოპირკეთება მარტო ზემოთ ჩამოთვლილი
უპირატესობით როგორც განპირობებული. არანაკლებ მნიშე-
ნელოვანი და არსებითია ის, რომ მათი ხანგრძლივი მომს-
ახურების დროს, შედარებით დაბალ საექსპლუატაციო დანა-
ხარჯებთან, გარეჯი-სადგომები ინარჩუნებენ საკმაოდ მომ-
ხილავ და თავისებურ იერს.

აშშ-ში, რომელიც მანქანების რაოდენობით ორი ათწლეუ-
ლი უსწრებს ევროპას, ქალაქების პროექტებისა და განაშე-
რების დროს ხშირად გვერდს უვლიან ისტორიულად დამ-
კვიდრებულ ტრადიციებს და ანგარიშს უწყვენ მზარდ ავტო-
მობილიზაციას. ასეთ შემთხვევებშიც კი ახლად შექმნილი
ნაგებობები მანქანების პარკირებისათვის გადატვირთულია,
რადგან მზარდი საშუალებანი ყველა პროგნოზს სცლდე-
ბა.

ამის გამო სხვა მრავალრიცხოვან ფაქტორებს შორის, რომ-
ლებიც გავლენას ახდენენ მსუბუქი ავტომანქანების გარეჯი-
სადგომების ტიპის არჩევალს, განსაკუთრებით დიდი როლი
ენიჭება ქალაქის ტერიტორიის ეფექტურ გამოყენებას:

მსუბუქი ავტომანქანების დროებითი პარკირებისათვის ნა-
ეგობათა მშენებლობა მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებში
მსგავსია და გამოსახავს მზარდ მისწრაფებას ქალაქის ძვი-
რად ღირებული ტერიტორიის ეკონომიკასაც.

დაბალი ავტომობილიზაციისას პირად ავტომანქანების
მუდმივ განაწირებლად საცხოვრებელ რაიონებში აშენებენ
ერთადღივან გარეჯებს. დროებითი პარკირება განხორციე-
ლებულია ქუჩის საგულ ნაწილებში, ტრეტაურებთან, საჭი-
რო ობიექტების მაღლობად. პირადი სარგებლობის ავტო-
მანქანების რაოდენობის ზრდასთან ერთად იქმნება სპეცია-
ლური მოედნების, მრავალსართულიანი გარეჯებისა და ავ-
ტოსადგომების შექმნის აუცილებლობა.

ამგვამად მსოფლიოს ქალაქმშენებლობის პრაქტიკაში ავ-
ტოსადგომებისა და გარეჯების მშენებლობისას შეინიშნება
ტენდენცია ქალაქის ტერიტორიის რაციონალური გამოყენე-
ბისაკენ. ქალაქის მჭიდრო დასახლების პირობებში ცალკე
გარეჯი-სადგომებისათვის საკმაოდ ტერიტორიის გამოყოფა
ყოველთვის არ არის შესაძლებელი. ამიტომ უცხოეთის პრაქ-
ტიკაში გამოიმუშავებულია მთელი რიგი მეთოდები.

კერძოდ, აშშ მსხვილი გარეჯმშენებლობის პრაქტიკაში
განსაკუთრებით უკანასკნელ წლებში ჩანს მისწრაფება გა-
რეჯ-სადგომების იმ ადმინისტრაციულ, საზოგადოებრივ, სა-
ვაჭრო ნაგებობებთან ჩაშენებას, რომლებსაც ისინი ემსახუ-
რებიან. 2-5 ათასი ავტომანქანისათვის ათავალმწიფი ნაგებო-
ბის გარეჯი-სადგომი, რომელიც სხვა მრავალფუნქციური დანიშ-
ნულების შენობის შემადგენელი ნაწილია, აშშ-ის პრაქტიკა-
ში იშვიათი არ არის.

ასეთი შენობები ვერტიკალურად „შერეულია“. ზოგიერთ
სართულზე მოთავსებულია სავაჭრო, ადმინისტრაციული და
სხვა სათავსოები. ძირითადად მიწისქვეშა სართულზეც კი
მნქანების სადგომი ზონების განლაგებული.

ასეთი გადაწყვეტის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ

ნაგებობა ქ. აკრონში (აშშ, შტატი ოჰაიო), ორი მრავალ-სართულიანი კოშკით, რომელთაგან ხუთი სართული ავტო-მანქანებისთვისაა განკუთვნილი, 75% მანქანა-ადგილისაა მო-თავსებულია მიწისქვეშ, 25% კი — მიწის ზედათ. სავაჭრო ნაგებობების კომპლექსი ქ. ბალტიმორში დიდ მიწისქვეშა გარაჟებზეა აღმართული. ქ. ტამპაში ოცდასამართულიანი გარაჟის ექვსი სართული მიწისქვეშაა მოთავსებული.

მოცულობით ფუნქციონალური ვარიაციის კლასიკურ მა-გალითს ავტომანქანების სადგომების საჭირო რიცხვის ევრტი-კალიბრი და პირიზონტალური განლაგების ილუსტრაციასაც წარმოადგენს მედიცინის ცენტრი ქ. ხიუსტონში (ტეხასის შტატი, აშშ). მალდივი ოცდაათსართულიანი შენობა გარაჟე-ბის პოლიფუნქცია დასმული; პირველი სართულის მაღაზიების და ექსტენიული თავსუფ სამი სართული მანქანის სადგომი-სათვისაა დათმობილი. 1800 მანქანა-ადგილის ტევადობის ავტოსადგომები ცენტრის პერსონალისა და მათი პაციენ-ტების ავტომანქანებისათვისაა გათვალისწინებული.

საზღვაოგარეთ დიდი ავტოგარაჟების ჩაშენება ხდება არა მარტო უნივერსალური მაღაზიების, საავადმყოფოების, სას-ტუმროს შენობაში, არამედ ეკლესიებშიც. ფართის რაციო-ნალურად გამოყენების გარდა, ამ მომსახურება, საოკომები მაქსიმალურად მაჩვენებელი მათ მომსახურებულთან.

ასეა გადაწყვეტილი უნივერსალური საფირმო მაღაზია ქ. ელმხერსტში, ნიუ-იორკის მახლობლად. მშენებლობისათვის გამოყოფილი მიწის ნაკვეთი არ იყო საკმარისი საჭირო მან-ქანა-ადგილის მოთავსებლად. ამისთვის გადაწყდა მაღა-ზიის შენობას გარშემო სპეციალური რამბა შემოხვეოდა. მა-ღაზიის შენობა, რომელიც გრამში ჯგერის ფორმისაა, ბლოკი-რებულია ორი წრიული მანქანების სადგომ და ასასვლელ რამ-ბაშიაან საერთო ტევადობით 1500 მანქანა-ადგილი. მაღაზია-ში მიყვლელები მანქანით ადიან საჭირო სართულამდე და ტო-რევენ მანქანას აღდგომზე. სავაჭრო ზონა ისეა მოწყობილი, რომ უახლოესი დასოი ნებისმიერი ავტოსადგომიდან და-შორებულია არაუმეტეს 25 მ-სა. ყოველი სართული დაკავ-შირებულია გარაჟის ორივე „ექვიტასთან“.

მოცულობათა ფუნქციონალური დიფერენციაციის შეპანიშ-ნაივი ნიმუშია ქ. კელნის (გფრ) უნივერსიტეტისა და სასტუმ-როს შენობები. დიდ კომფორტთან ერთად მიღწეულია საც-ხოვრებელი ნორმებისა და მანქანა-ადგილის რაციონალურ განლაგება. შენობის შუა ღერძული ნაწილი ავტომანქანე-ბის გადაადგილებისათვისაა გამოყენებული, გარე, წრიული ნაწილი სათავსებისა კი — საცხოვრებელ ოთახებდა და მან-ქანების სადგომებდა.

ქალაქმშენებლობის ზოგიერთ კონკრეტულ შემთხვევაში ავ-ტომანქანების სადგომებისათვის ტერიტორიის ეკონომიის თვალსაზრისით, გამოყენებულია მსხვილი ნაგებობები და შე-ნობათა ბრტყელი სახურავები.

სწორედ ასეა გამოყენებული საავადმყოფოები ცენტრის „კომო-ხილის“ შენობა ქ. დეტროიტში (აშშ). ეს შენობა ე. წ. „არქინა“ იკავებს ტერიტორიის ფართობ 7 ჰა, მთელი ცენტრის (სპორტული, სავაშოქის დარბაზები და ა. შ.) სასარგებლო ფართობი — 148.640 მ²-ია. ცენტრის ძირ-სთანა ნაწილს, რომლის გადასურვა 3000 ავტომანქანის სად-გომდაა გამოყენებული, უკავია 4 ჰა.

უფრო ფართოდაა გამოყენებული სახურავების ფართი მან-ქანების ღია სადგომად კოვერტის (ინგლისი) ცენტრალურ

რაიონში. ქალაქის ცენტრის დიდი ნაწილი ფეხით მისასრუ-ლეთათვისაა გამოყენებული. ახლო-მასობ მდებარე შენობე-ბის — უნივერსიტეტის, სავაჭრო დარბაზების და სხვა, სა-ხურავები ქმნიან მრავალფეროვან ღია სადგომებს. ეს სად-გომები ერთმანეთთან გადასასვლელიებითაა შეერთებული ისე, რომ ცენტრალურ რაიონს აქვს „მალდივი ქუჩების“ დამა-ტებითი ქსელი, რაც ფაქტობრივად ცნობილია „მოტოპიის“ გეგმის იდეების ნაწილობრივი რეალიზაციაა.

როგორც პრაქტიკა გვიჩვენებს, მეტწილ ქალაქებში, მით უმეტეს მათ ცენტრში, გარაჟების და ავტოსადგომებისათვის საკვეთები დროულად არ არის გათვალისწინებული. ამ შემ-თხვევაში მსუბუქი ავტომანქანების გაჩერების რაციონალურ ორგანიზაცია მიწისქვეშა მოცულობის ინტენსიურად გამო-ყენების ვარიუფ შეუძლებელია.

ამჟამად მსოფლიოს ქალაქმშენებლობის პრაქტიკაში კერ-ძოდ, საფრანგეთში, აშშ, ინგლისში, შვეიცარიაში, გფრ, შვე-ციაში, ავსტრიაში და სხვ უკვე დადგინდა მიწის ქვეშ გარა-ჟი-სადგომების მოწყობის გამოცდილება.

მიწისქვეშ ხსენავსება ტიპის გარაჟების მშენებლობის პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ ცალკე მდგომ შენობებს მიშენე-ბულია და ჩაშენებულია შედარებით აქტო ცაცელებით მეტო მიწისობა და თავისებულბა მოცულობით-გეგმვარებით და კონსტრუქციულ გადაწყვეტაში, რაც თავის მხრივ განაპირო-ბებს შედარებით დიდი ტევადობის შენობის მცირესართული-ანობისა. თუმცა მიშენებულ და ჩაშენებულ გარაჟებს აქტო თავიანი უპირატესობა: ისინი საშუალებას იძლევიან ქალა-ქის ცენტრის, განსაკუთრებით დეფიციტური ფართობის ურელტიკრიზებისათვის. კერძოდ, მიწის ნაკვეთის მაქსიმალ-ურად გამოყენების თვალსაზრისით მიწისშენებულ დიდი ტევა-დობის მიწისქვეშა გარაჟების თავსუ ყველა სკვერები ან ქა-ლაქის პარკები.

უნდა აღინიშნოს, რომ მიწისზედა გარაჟები წარმოადგე-ნენ ძვირ და ტექნიკურად რთულ ობიექტს. სამშენებლო სა-მუშაოების და მასთან დაკავშირებული მიწისქვეშა საინჟინ-რო კომუნიკაციების მიყვანა ქალაქის ინტენსიური მოძრაო-ბის დროს დაკავშირებულ დამატებით სირთულეებთან, რომე-ლთა აცილება დახურული წესით სამუშაოების წარმოების გზითაც შეუძლებელია. ამიტომ მაგვას ნაგებობათა მშენებ-ლობა გამართლებული რომ იყოს, საჭიროა დამატებულ საბუები. ასეთ მიზნეს წარმოადგენს საზღვაოგარეთ მშევე-სულ უფრო და უფრო მზარდი დეფიციტი და ძვირად ღირე-ბული მიწის ნაკვეთები, რომლებიც კერძო საკუთრების შემ-თხვევაში აძვირებენ მიწისქვეშა სადგომ-გარაჟებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ქალაქების მსუბუქი მანქანებით გადატვირთვის შემთხვევაში არ იხსნება სპეციალურად აღ-ჭურვილი ღია მოედნების მოწყობის მოთხოვნილება, პრა-ქტიკაში მთავარი როლი მაინც მრავალსართულიანი და მრავ-ლაბარეუმიანი მიწისქვეშა და მიწისზედა სადგომებს ენიჭე-ბა, რაც სასაღვარგეთის სპეციალისტთა მთელი რიგი თეო-რიული გამოკვლევებით დასტურდება.

ცენტრალური ევროპის ქალაქებში სატრანსპორტო-ა-ქალაქმშენებლობის პრობლემების პროვალნი გამოკვლევის სა-ფუძველზე მიღებული მონაცემები წარმოადგენენ ქალაქის ცენტრში ავტოტრანსპორტის მოძრაობის კონტერნუმს, რაც გამოირიყება მანქანების შესროვებას. ამ მონაცემების სიდი-დეების დახასიათება გვიჩვენებს, რომ გარკვეულ პირობებში



განსაზღვრული ავტომობილიზაციის დონის მაქსიმუმით. (კერძოდ, ქალაქებისათვის 100 ათასი მაცხოვრებელით, ავტომობილიზაციის ზღვრული მაჩვენებლით 125 ავტომანქანა 1000 მაცხოვრებელზე) ქუჩის ღია ავტოსადგომების მოწყობა დიდ ქალაქებში გამორიცხვლია, საშუალო ან პატარა ქალაქებში კი შეუძლებელი ხდება არალიმიტირებული ავტოსატრანსპორტო გადატვირთულობის დონია გამო.

თუ ძიპოთეზურად დავუშვებთ, რომ ავტოსადგომების პრობლემის ასეთი გადაწყვეტა თანამედროვე ქალაქების ცენტრში მაინც შესაძლებელია წმინდა სატრანსპორტო ასპექტში, მისი მოუღებლობა ნათელი ხდება ქალაქმშენებლობის შემოხვევაში.

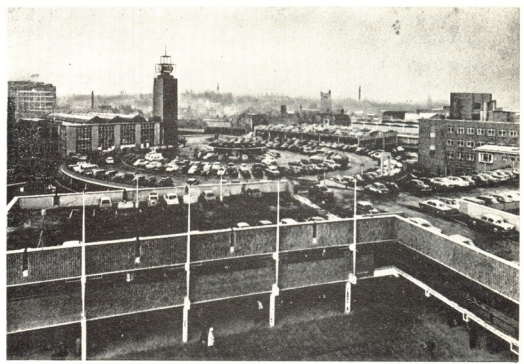
დადგენილია, რომ მოტორიზაციის დონესა და მოძრაე

სამი გამოკვეყნებული მონაცემები ავტოსადგომების მშენებლობის პერსპექტივაზე ქალაქების ცენტრალურ რაიონებში როგორც ევროპის, ასევე ევროპის კონტინენტის გარეთ, ამჟღავნებენ არა მარტო მათი რიცხვის, არამედ თანამედროვე გარაკი-სადგომების ტივადობის ზრდის ტენდენციას.

ასე მაგალითად, პერსპექტიული პროგრამის თანახმად ინგლისის ქალაქებში მრავალსართულიანი გარაკების რაოდენობა 1972-დან 1980 წლამდე უნდა გაიზარდოს ორჯერ და მიაღწიოს 1500-ს ისე, რომ თითოეული ახალი ნაგებობის ტევადობა არსებულთან შედარებით გაიზარდოს საშუალოდ 500 და 1000 მანქანა-ადგილით.

თანამედროვე გარაკი-სადგომების ტევადობა საფრანგეთში აღწევს 3000 მანქანას, შვეიცაიაში — 4000, გფრ-ში — 6000

ღია ავტოსადგომები შენობის სახე/რავებზე ახალ სავაჭრო ცენტრში ქ. კოვენტრი (ინგლისი)



და გაჩერებული მანქანებისათვის საჭირო ფართებს შორის არსებობს განსაზღვრული დამოკიდებულება. კერძოდ, ეს დამოკიდებულება ქალაქის პირობებში, რომლის მოსახლეობა 500 ათას კაცს შეადგენს (ავტომანქანების სიხშირით 10 მაცხოვრებელზე 1 მანქანა) გვიჩვენებს: თუ უძრავად მყოფი და მოძრაე მანქანების გასაჩერებლად საჭირო ტერიტორია შეადგენს ქალაქის ფართის 37%, ამ მაჩვენებლის (მანქანის სიხშირის ხარ.სხი) ორჯერ გადიდებით საჭირო ხდება მთელი ქალაქის ფართის ნახევარი ანუ მისი ტერიტორიის 67%.

საფრანგეთში, ინგლისში, შვეიცარიაში, გფრ, შვეიცაიაში და სხვა ქვეყნებში მრავალსართულიანი გარაკებისა და მრავალსართულიანი დიდი ტევადობის სადგომების მშენებლობა წარმოებს გრძელვადიანი პროგრამის საფუძველზე, რომლის განხილვა საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ საზღვარგარეთ ავტოგარაკების მშენებლობის კიდევ ერთი დამახასიათებელი და მნიშვნელოვანი თავისებურება. საზღვარგარეთის პრე-

მანქანა-ადგილსაც კი. უფრო დიდი მრავალსართულიანი ავტოსადგომები და მრავალსართულიანი გარაკები აშენებულია საქმის ცენტრში აშშ-ს მთელ რიგ ქალაქებში: სან-ფრანცისკოში — 8000, ბალტიმორში — 9600, ვაშინგტონში — 10000, ატლანტაში — 11000 მანქანა-ადგილისათვის:

როგორც ჩვენთან, ისე საზღვარგარეთ ავტოგარაკების მშენებლობის გამოცდილების შესწავლისა და განზოგადების საფუძველზე ამ სტატიის ავტორის მიერ შემოთავაზებული იყო მანქანების დროებითი პარკირებისათვის (მრავალიარუსიანი) რამპული ტიპის გარაკ-სადგომის პირინციპულად ახალი ტექნიკური გადაწყვეტა.*

ასეთი ტიპის გარაკის ერთ-ერთი პრინციპული სხვაობა მის ზოგიერთ მოცულობით გვეგარებით თავისებურებაშია. გარაკის შენობა შესაძლოა შედგებოდეს სამი კორპუსისაგან,

* დაწერილობით აღწერა მოცემულია საავტორო მოწმობაში №№ 318669, 343019, 473789.



რომლებიც ერთმანეთთან (გვეგამო გრძივი ღერძების გასწვრივ) 120° კუთხის შეადგენენ და ავტოსადგომებად არიან განაკუთვნილი. ავტოსადგომი კორპუსები ბლოკირებული არიან ერთმანეთთან ცენტრალური რამპული მოწყობილობის კოშკთან.

გვეგამო კორპუსების ასეთი, სამფურცლის მსგავსი განლაგება, ერთ-ერთი შესაძლებელი ვარიანტია. ქალაქმშენებლობის კონსტრუქციული პირობებისაგან დამოკიდებულებით შენობის ფორმა გვეგამო შეიძლება ნებისმიერად შეიცვალოს, რაც საშუალებას იძლევა ავიღოთ, „მიგებას“ როგორც არასწორი რელიეფის მონაკვეთზე, ასევე სიდიდით შეზღუდულ ნაკვეთზე. განაშენიანების ფართის შემცირება შეიძლება მოხდეს ცალკეული კორპუსების სიგრძის შემცირებით და სიმაღლეში სარეზონანსობის ოპტიმიზაციის ფარგლებში გაზრდით.

არსებითია ის, რომ ნებისმიერ გვეგამარებით გადაწყვეტაში გამოყენებულია ყველა უპირატესობა განპირობებული გარეგანი შენობის მთვრელ პრინციპულად მნიშვნელოვანი თავისებურებით — მისი რამპული სისტემის კონსტრუქციული მოწყობილობით, დიდი გამტარუნარიანობით. რამპული სისტემის ეს მნიშვნელოვანი ფუნქციონალური თვისება განაპირობებს შენობის მაკად საექსპლუატაციო მახასიათებლებს.

ზემოთ მოცემული აღწერა წარმოადგენს მოცემული ტიპის გარეგნის მოცულობით-გვეგამარებითა გადაწყვეტის პრინციპების და კონსტრუქციული ორგანიზაციის ზოგად ილუსტრირებას და ავლენს მის აშკარა უპირატესობას. ამგვარად, ავტოსადგომებისათვის სამი ბლოკირებული კორპუსის გამოყენება იძლევა გარეგნის შენობის ტყეადობის გაზრდის საშუალებას. რამპული სისტემის დიდი გამტარიანობა, მოქნილ გვეგამარებით გადაწყვეტასთან ერთად, იძლევა ტყეადობის რიცხვის ვარიაციის საშუალებას ფართო დიაპაზონში — რამოდენიმე ასეულიდან — რამოდენიმე ათას მანქანა-ადგილამდე.

სამივე კორპუსს, მშენებლობის პრაქტიკაში ცნობილი გადაწყვეტებისაგან განსხვავებით, ერთი რამპული სისტემა „ემსახურება“, რომელიც უზრუნველყოფს ამ ტექნიკური გადაწყვეტის ეკონომიკურობას. და ბოლოს, რამპული სისტემის ააში დამოუკიდებელი ასახველი (ჩამოსასვლელი) ამარტივებს და აფართოებს საგზაო ქუჩების ქსელთან მისი სატრანპორტო მიზნის შესაძლებლობას.

ჩვენს ქვეყანაში ქალაქმშენებლობის ფართოდ გაშლის შემთხვევაში მსხვილი საზოგადოებრივ-სავაჭრო ცენტრების შექმნისას, მომსახურების ქსელის, კულტურულ საყოფაცხოვრებო მომსახურების სახეობისა და ფორმის გაზრდისას, გარეჯი-სადგომების მშენებლობის საკითხი განსაკუთრებულად აქტიური ხდება.

უკანასკნელ ათწლეულში ჩვენი ქვეყნის ქალაქებში დიდი პერსპექტიული ტიპის მრავალსართულიანი მიწისზედა, კომინიკირებული მიწისქვეშა და ჩაღრმავებული გარეჯი-სადგომების მშენებლობა. ამ ნაკვებობების მშენებლობის პრაქტიკა გვარწმუნებს, რომ მათი ჩართვა ქალაქის გვეგამარებით სტრუქტურაში, მოცულობით-გვეგამარებით და არქიტექტურულ-მხატვრულ გადაწყვეტაში ხდება ქალაქმშენებლობის ორგანიზაციის, კომპლექსური მოთხოვნილებების გარეშე.

კერძოდ, არასაკმარისი არქიტექტურული მახასიათებლები და საერთო ხედის არადამაკმაყოფილებლობის გამოქვეყნდ გარეჯი-სადგომები ჩვენი ქვეყნის მსხვილ ქალაქებში გატანილია ქალაქის რაიონების პერიფერიებში, ამ ქალაქის გარეუბნებში.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დიდი ტყეადობის გარეჯი-სადგომები აუცილებელია ქალაქის ცენტრის სრულფასოვანი ფუნქციონირებისათვის. საზღვარგარეთის თანამედროვე გარეჯი-სადგომების არქიტექტურულ-ესთეტიკური მიმართულების განხილვა გვარწმუნებს, რომ ასეთ ნაკვებობებს ქალაქის არქიტექტურულ ანსამბლში დისონანსი კი არ შეაქვთ, არამედ ნაწილობრივ აცოცხლებენ, მრავალფეროვანს ხდიან მას.

ჩვენს ქვეყანაში და საზღვარგარეთ დამუშავებული მრავალრიცხოვანი შრომების მიუხედავად, რომლებიც იხილავენ კომპლექსური ქალაქმშენებლობის პრობლემების „ქალაქი და ავტომანქანა“ კერძო ასპექტებს, დაკავშირებულს გარეგნის და ავტოსადგომების ქსელის განვითარებასთან, ეს საკითხი, ჯერჯერობით საფუძვლიანად არაა შესწავლილი. მაგალითად აშშ-ი, სადაც დაგროვილია მრავალსართულიანი გარეგნის მშენებლობის ნახევარსაკუთრებანი გამოცდილება ზოგიერთი საკითხის მიხედვით გარეგნის ორგანიზაციას, დღემდე შეუსწავლელია.

დღეს გარეჯი-სადგომები ქალაქის შემადგენელი, მისი არქიტექტურისათვის აუცილებელი, ორგანული ელემენტია.

ბუნებრივია, რომ ავტომობილიზაციის განვითარების კონსოლიდირება ჩვენს სოციალურ-ეკონომიურ პირობებში პრინციპულად განსხვავდება იმისაგან, რაც იყო კაპიტალისტურ ქვეყნებში. ამის გამო საზღვარგარეთის ქალაქების ავტოგარეგნის მშენებლობის ტენდენციები და ზოგიერთი სპეციფიკური თავისებურებანი დაკავშირებულნი ავტომობილიზაციის განვითარებასთან არ შეიძლება მეტანიკურად იქნებ გამოტანილი ჩვენი ქვეყნის ქალაქმშენებლობაში, რადგან ისინი ვერ შეცვლიან ჩვენი ქვეყნის ქალაქების შესაბამის კომპლექსურ სატრანსპორტო-ქალაქმშენებლობის გამოკვლევებს და მით უმეტეს, საკუთარ გამოცდილებას.

მიუხედავად ამისა, ცალკეულ ნოვატორულ გადაწყვეტათ კრიტიკული გააზრება, რეალისტური შეფასება, შემოქმედებითი ძიება, ასევე თანამედროვე მაღალი მოტორიზაციის საზღვარგარეთის ქვეყნების გამოცდილება, საშუალებას გვაძლევს ავიცინოთ წინათ დამუშავებული შეცდომები, ამ სიტყვებში პირდაპირი მნიშვნელობით, ძვირად ღირებული შედეგობები.

შევიქმედება—

ფილოსოფიური პირობაა

ლერი ჩანტლაძე

1. ძნაღობა ყოფლთა?

„შემოქმედი—ყოელთა შემქმნელი“—ასე განმარტავს სულ-სან-საბა. ოდინდელი გაგებით შემოქმედება ღმერთის წილხვედრი საქმე იყო და უბრალო მოკვდავთ არ ხელუწიფებოდა. ეს ნიშნავდა, რომ შემოქმედება არის არარაგან ქნაღობა ღვთაებრივი ძალის მიერ. „ღმერთი შემოქმედი შენი და შემოქმედ ცისა და ქვეყნისა“ (ესაია, 51, 13), ამდაგვარი გაგების ანარეკლია დღევანდელი ფეხისტენციალიზმის ზოგიერთ განსტოებაში: „შემოქმედება არარას, არყოფნის გადასვლაა ყოფიერებაში თავისუფლების აქტის მეშვეობით“ (ბერდიაევი).

შემოქმედება უკვე ანტიკურ ეპოქაში „დაეშვა ციდან“ და აღამიანთა „ხელობადაც“ იქცა. განდა აღამიანური შემოქმედების მიმართ პრაქტიკული და თეორიული ინტერესი, რომელიც შემდგომში აღარ დაკარგულა, მაგრამ განსაკუთრებით ინტენსიური კვლევა ამ მიმართულებით ჩვენს საუკუნეში დაიწყო. საფიქრებელია, რომ ამის მიზეზია, უმთავრესად, მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუცია და მასთან დაკავშირებული საფუძვლიანი ცვლილებები აღამიანის ყოფისა და სულიერი ცხოვრების მრავალ სფეროში. ცხადია, მეცნიერებისა და ტექნიკის თავებრუდამხვევმა, გოლიათურმა ნაბიჯებმა ასლებურად დააყენა ბევრი, თითქოსდა, უკვე გადაჭრილი საკითხი, მოით-

ხოვა არაერთი მყარად დაფუძნებული ღირებულების გადაფასება. მითუმეტეს, ეს ითქმის ნაკლებად დამუშავებულ პრობლემატიკაზე, რომელსაც შემოქმედების პრობლემაც უნდა მივაკუთვნოთ. მიუხედავად ამ საკითხისადმი ოდინდელი ინტერესისა, მისი საგანგებო განხილვა და დამუშავება მეოცე საუკუნემდე არ ყოფილა ინტენსიური, შემოქმედების თეორიამ, ფაქტიურად, ჩვენს საუკუნეში გადადგა პირველი სერიოზული ნაბიჯები. აქვე უნდა ითქვას, რომ მონოგრაფიები და საჭურნალო სტატიები ამ სფეროში, ძირითადად, შემოქმედების ფსიქოლოგიას ეხებოდა, რაც, ცხადია, საკითხის მხოლოდ ერთ, თუმცა მნიშვნელოვან მხარეს აშუქებდა. კარგა ხანს იყო ჩრდილში შემოქმედების ფილოსოფიური პრობლემატიკა, რომლის კვლევის გარეშე შეუძლებელია ლაპარაკი შემოქმედების მთლიან, უნივერსალურ თეორიაზე.

თუ შემოქმედების ფსიქოლოგიას აინტერესებს საკუთრივ შემოქმედებითი პროცესის „მექანიზმი“, რომელიც შემოქმედი პიროვნების ფსიქიკაში „მუშაობა“, ფილოსოფიამ უნდა გაარკვიოს საერთოდ შემოქმედების რაობა, უნდა დაადგინოს აღამიანის შემოქმედებითი საქმიანობის საზღვრები, მისი ბუნება, გვანგეოს შემოქმედების აუცილებლობა და თავისუფლებასთან კავშირი და ა. შ.

შემოქმედების ფილოსოფიურ კვლევას უდიდესი თეორიული

და პრაქტიკული მნიშვნელობა აქვს. ამ თვალსაზრისით უნდა აღინიშნოს პრობლემის მეთოდოლოგიური სტატუსი. შემოქმედების განსახილველად აუცილებელი ანალიზის შედეგებს რეალური ღირებულება ენიჭება არა მარტო თეორიულად, არამედ პრაქტიკულადაც; ისინი შეიძლება თვალსაზრისით სტიმულად, თავისებურად, „საინაჩე ქვად“ იქნენ შემოქმედათვის. განსაკუთრებით ეს ითქმის მეცნიერული შემოქმედების ფილოსოფიურ კვლევაზე.

შემოქმედების პრობლემის ინტენსიური ფილოსოფიური კვლევა გაფუძვლებული ამოცანაა საბჭოთა ფილოსოფიაკებისათვის. შემოქმედების პრობლემაზე ჩვენზე არსებული ფილოსოფიური ლიტერატურა ჯერ კიდევ თითქმის ვერ გასცდა საკითხის მეთოდოლოგიური პრინციპების კვლევის სფეროს. რასაკვირველია, კვლევის მეთოდოლოგიური პრინციპების დადგენა სულაც არ არის მჭორებასობისთვის საკმარისი, მაგრამ მიზანი ხომ მაინც საკუთრივ პრობლემის უშუალო, პოზიტიური შინაარსის დადგენა და გადაწყვეტაა. ალბათ, პრობლემის დაუმუშავებლობით და არა პრინციპული სირთულით არის განპირობებული ზოგიერთი მკვლევარის მიერ შემოქმედების უნივერსალური (მისი ყველა ძირითადი სფეროს გათვალისწინებით) თეორიის კვლევისათვის თავის არიდება. „ჩვენ რამდენადმე ნადრეუად გვეჩვენება მეცნიერება, მასობითა და სხვა სახის შემოქმედება საკმარისობის ერთობლივი ანალიზი. დღესდღეობით ჩვენ კიდევ ვერ შევძლებთ გავარჩიოთ მთავარი და მჭორებასობისთვის წინააღმდეგობებითა და გამოცხადებით სახე შემოქმედების პრობლემა“ — წერს ერთი მათგანი. მაგაც პოზიციაზე დგას ედვარდ დე ბონო, რომელიც მხოლოდ მეცნიერულ შემოქმედების განიხილავს, მსატერულსე უკი ურას აცხადებს პრინციპული შემუშავებადობის გამო (5, 17).

საკითხისადმი ასეთი მიდგომა არ უნდა იყოს მართებული. შექმედებელი შემოქმედების პრობლემების ყოვლისმომცველი, სრულყოფილი კვლევა მიაი ყველა ძირითადი სფეროს თავისებურების გათვალისწინების გარეშე. შემოქმედების ფილოსოფიური კატეგორიის დღევანდელი სწორედ ამას უნდა ითვალისწინებდეს.

როგორ უნდა მოხდეს ეს?
თითქოს პასუხი ნათელია: უწინარეს ყოვლისა ადამიანის შემოქმედების ძირითად სახეთა სპეციფიკისა და საერთოს დადგენით.

საწყობაროდ, შემოქმედების პრობლემის ზოგიერთი მკვლევარი ასე არ ფიქრობს. ამ მხრივ ტიპური პოზიციას გამოხატავს ჯ. დავიდოვა, რომელიც წერს: „დიალექტიკა და შემოქმედება“ შემოქმედების პრობლემის ფილოსოფიური შინაარსის დასადგენად შემოქმედებითი მოღვაწეობის კონკრეტულ სფეროთა სპეციფიკურსა და საერთოს გარკვევას როდი თვლის საჭიროდ. შემოქმედების ცალკეულ სახეთა ანალიზის შედეგად საერთოდ შემოქმედების ბუნების დადგენა მას ცნებათა უბრალო დაჯამებად, ჩამოთვლად მიიჩნია (4,21-22).

იგი აქ „დაჯამების“ გზით საერთოდ ცნების მიღების წინააღმდეგ ირ ილაშქრებს, არამედ სახელდობრ შემოქმედების ცნების განსაზღვრებათვის ანალიზისა და ინტუქციის გზის გამოყენების წინააღმდეგ. სათაბედლობა რჩება, რომ მას სწორედ ასე წარმოადგენია საერთოდ ცნების მიღების პროცესი (სხვადასხვა ნიშნების „დაჯამება-შეკრება“). აღრ არის გასაკვირი, რომ იგი შემოქმედების ცნების დასად-

გენად მხოლოდ დედუქციურ მეთოდს მიმართავს და აწიოკმავს დედუქციას.

რასაკვირველია, დიალექტიკური მატერიალიზმის ფილოსოფიური პრინციპები მეთოდოლოგიური საფუძველია ყოველგვარი მეცნიერული კვლევისათვის, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ უგულვალეყოფი კერძომეცნიერული მეთოდები შემიცნებისა და ცალკეული ცნებები წინააღმდეგ დედუქციის გზით დადგენილი. არც მხოლოდ ინტუქცია და არც მხოლოდ დედუქცია — მეცნიერული კვლევა ორივე მეთოდის ორგანულ ერთიანობა უნდა წარმოადგინდეს. ამ დიალექტიკური პრინციპის გაუთვალისწინებლობამ შეიძლება არაერთი გაკვლევისათვის და კუროზის წინაშე დაგვყენოს. ასეთ შემთხვევაში იქმნება კვლევის მეთოდისა და აჯენის გაუმართლებელი გათვალისწინების შესაძლებლობა. ის გარემოება, რომ მარქსისტული დიალექტიკა შემოქმედების ფილოსოფიური პრობლემის კვლევის მსოფლმხედველობრივ საფუძველად წარმოადგენს, სრულიადე არ იმდენად უფლებას განგვცხადოთ: „მარქსისტული დიალექტიკა შემოქმედების ფილოსოფიური თეორიაა“ (4,89). ასეთივე წარმართებით შეიძლება გამოვაცხადოთ დიალექტიკა ფიზიკური, ბიოლოგიური, სოციალური და მიძრბობის სხვა ფორმთა თეორიად. თავისთავად ამ უწიორ დებულების აზრი მახინჯდება, თუ მასში საეციფიკური მეცნიერულ თეორიის ვიკულისხმება და არა ზოგადმეცნიერული თვალსაზრისის. თქმა მხოლოდ იმისა, რომ შემოქმედების თეორია დიალექტიკურ-მატერიალისტურია, საკუთრივ შემოქმედებაზე არფერი თქმას ნიშნავს.

საკმე ის არის, რომ ამგვარ თვალსაზრისს საფუძვლად უღვეს წინასწარ ნაკულისხმევი თუხისი: ადამიანის ყოველგვარი თავაქმანობა შემოქმედებას წარმოადგენს. აქედან დასკვნა: აქედან დადამიანის ყოველგვარი მოღვაწეობა შემოქმედებითია, მაშინ ამ მოღვაწეობის ზოგად-ფილოსოფიური თეორია ამავე დროს შემოქმედების თეორიაც უნება.

ამ დასკვნის უმართებულობა, უმთავრესად, ორი მიზეზი განპირობებულია: ნაკულისხმევი თუხისის მდარობა და მარქსისტული ფილოსოფიის ერთ-ერთი პრინციპული მომენტის ცალმხრივი ინტერპრეტაცია, მისი გაფხვირება.

დავიწყოთ ამ უკანასკნელი მიზეზის განხილვით.

2. „მეშობამეშობის“ (ორი მნიშვნელობა)
მარქსიზმის კლასიკაები ხშირად მიუთითებენ იმ გარემოებაზე, რომ ადამიანი თვითონ „ქმნის“ თავის ისტორიას, თვითონ „ჰკვდება“ თავის ბედს. ადამიანთა ისტორიული მოღვაწეობა შემოქმედების ერთი განუწყვეტელი პროცესია, რომელმაც თავისუფლების საბოლოო გამარჯვებამდე უნდა მივყავანოს.

„კომუნისტური შაბათობები, — წერდა ვ. ი. ლენინი, — იმიტომ აქვთ უზარმაზარი ისტორიული მნიშვნელობა, რომ ისინი გვაჩვენებენ მუშათა შეგნებულ და ნებაყოფლობით თათნობას... მეურნეობისა და ცხოვრების სოციალისტური პირობების შემოქმედებაში“ (2, 495).

იქვე ლაპარაკია ახალი კომუნისტური ურთიერთობების „შემოქმედებაზე“, ახალი საზოგადოების „შემოქმედებაზე“ და ა. შ. თუ ამ თვალსაზრისით ვიმსჯელებთ შემოქმედებაზე, მაშინ შემოქმედების „სუბიექტი“ გამოდის ადამიანთა მასა და ერთადერთ ღირებულ და განსახილველ მოქმედებად (შემოქმედებად) მისი რეველუციურ-გარდამქნელი მოღვაწეობა უნდა მივიჩნიოთ. ყველაფერი, რაც ადამიანთა ისტორიის არე-

ნაზე ხდება, სოციალური შემოქმედების, ვარკვეული მიზნით განსაზღვრული ისტორიის დადგენის ხანგრძლივი პროცესია. ძნელი შესაძრწნეობს არ უნდა იყოს, რომ აქ „შემოქმედებით“ აღნიშნულია საერთოდ ადამიანის მწარმოებლური მოღვაწეობა, რაც მისი საქმიანობის ყველა სფეროს ინტეგრირებას ახდენს. ამ კონტექსტში უფლებამოსილია დებულება: „შემოქმედება ადამიანის თვითყოფილების წესია“, თუმცა „შემოქმედების“ ადგილზე თამამად შეგვიძლია ჩავსვათ „შრომა“. ამ ორი ცნების შინაარსი კი არ ემთხვევა ერთმანეთს.

შემოქმედების გაგებან, როგორც მხოლოდ ისტორიული ქმნადობისა, შეიძლება ცალმხრივად წაუსვადებულ, მცდარ დასკვნებამდე მივიყვანოთ. აქ ალტერნატივაა: ან შემოქმედების და მისი აუბიექტის ფიქციონისაცა, დიწრთის ადგილზე დაყენება მოხდება, ან პირიქით: შემოქმედების უტილიტატორ დონეზე დაყვანა, მისი გაიგივება უბრალო „დახლებუნებასთან“.

როცა ლაპარაკი ადამიანის „კომუნისტურ“, სახეობრივ შემოქმედებაზე, როგორც ისტორიული ქმნადობის პროცესზე, შეუძლებელია გვერდი აუარო „გაცნობიერების“ მომენტზე. თუ შემოქმედება ცნობიერ არსებათა შემოქმედებაა, იგი გაცნობიერებულია. შემოქმედების გაცნობიერებულია (თუნდაც მიზნის თვალსაზრისით) მოქმედების შედეგი მხოლოდ მაშინ იქნება გამართლებული, თუ ჩანაფიქრი დაახლოებით მაინც გახორციელდა ადეკვატურად. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ადგილი ექნება შემოქმედის და საერთოდ, შემოქმედების ტრაგედიას: მიზნისა და შედეგის შეუსაბამობა.

ადამიანის ისტორიული მოღვაწეობის მიზანი (თუკი საერთო მიზნის დადგენა ყველა ადამიანისათვის ისტორიულ ეპოქებში შესაძლებელია), — როგორც იატორიის შემოქმედების, ცალკეულ ეპოქებში არ ემთხვევოდა მის რეალისაყისს. ამაში ჩანდა „ისტორიის ირონია“. ადამიანთა აქტივობის მიუხედავად ისტორია „ათაისი გზით“ მიდიოდა. თუ ასეა, ძნელია ლაპარაკი ისტორიულ-სოციალურ შემოქმედებაზე, რომელსაც რეალისაყისათვის ობიექტური სოციალური სინამდვილის პრინციპული შეცვლა ჭირდება. ცხადია, კომუნისტურმა უნდა მოხდეს სრულიად ახლებურ ურთიერთობათა დაფუძნება. მაგრამ ეს ურთიერთობები ციდან როდი ჩამოვარდება და არც ადამიანი იქცევა წადამთანად.

მხოლოდ კომუნისტისკენ მიმავალ ცაზე „იბადება ისტორიულ პროცესის თვისობრივად ახალი სუბიექტი“, რომელიც თავისუფალია გაუცხოების ბორკილებისაგან, რის გამოც უშუალოდ პირველ ად იფურქვება შემოქმედებისა და ისტორიის შემოქმედებითი ბუნება“ (4, 4).

მხოლოდ აქ დაბატულ ისტორიულ პერსპექტივაში შობილი პრინციპულად „ახალი სუბიექტი“ ეჩიარება ტეშმარტი შემოქმედებისა და მხოლოდ მისთვის გახდება ცნობილი ამგვარი შემოქმედების არსი. თუ ასეა, აზრი ვარგება მანამდე მცხოვრებ ადამიანთა ტეშმარტი შემოქმედებაზე ლაპარაკს.

თუ ასეა, არავითარი უფლება არა გვაქვს ვიმჯავლოთ შემოქმედების ისტორიულ ბუნებაზე (იგი მომავალი „ახალი სუბიექტისთვის“ გახდება ცნობილი).

შემოქმედების ისტორიულ პერსპექტივაზე მსჯელობისას შეიძლება უფრო შორს წავიდეთ: კომუნისტში, გონებრივ და ფიზიკურ შრომას შორის ანტაგონიზმის მოპოპობასთან ერთად, მოისპობა „მატერიალურისა და სულიერის, გონებისა და

გრძობების, ბუნებრივისა და ისტორიულის, ერთეულისა და ზოგადის“ დაპირისპირება (4,61-62).

სხვას რომ თავი დავანებოთ, გაუქმებულად ცხადდება ფილოსოფიის ძირითადი საკითხი („მატერიალურისა და სულიერის ურთიერთდამოკიდებულება“).

ის გარემოება, რომ საზოგადოებას და ინდივიდს შორის ანტაგონიზმი მოიპოპობა, სრულიად არ ნიშნავს ზოგადსა და ერთეულს შორის საერთოდ დაპირისპირების გაუქმებას, გონებისუელისა და გრძობისუელის გაიგივებას და სხვ.

მსგავსი გაუგებრობა წმინდა დედსკიების ლოგიკური შედეგია. სხვათაშორის, აქედან თითქმის აღარაფერი რჩება იდეალისტამდე. უკვე დასახლებულ მონორგანოზში ადამიანთა ისტორიული შემოქმედებითი მოღვაწეობა წარმოდგენილია, როგორც აბსოლუტურად შეუზღუდავი და ყოვლისშემძლე ისტორიის ქმნადობაში მთავარ როლს ასრულებს თუ მწარმოებლური მოღვაწეობა, არამედ ფილოსოფიური ანთროპიები, ობიექტი.

„სახეობრივობრივი სინამდვილე იცვლება ისტორიული განვითარების ფილოსოფიურად გააზრებული პერსპექტივის (მიზნის, იდეალის), მიხედვით, ე. ი. მაღალდება ფილოსოფიის დონეზე, ფილოსოფია ხორციელდება, იქცევა სინამდვილეად“ (4, 65, ხაზი ჩემია — ლ. ჩ.).

ფილოსოფია კი არ ასახავს სინამდვილეს, არამედ სინამდვილემი აისახება ფილოსოფია.

აქმედ შეიძლება მივიყვანოს არასწორად გაგებული პრინციპული დებულების ცალმხრივმა გამოყენებამ.

მარქსი ერთგან წერს: „ისტორიის მთელი მსვლელობა არის, ერთი მხრივ, კომუნისტის დაბადების ნამდვილი აქტი — მის ემპირიული ყოფიერების წმინდაობა, — მეორე მხრივ კი, იგი კომუნისტების მოახლოებუ ცნობიერებასათვის მისი ქმნადობის მისაწვდომად შემეცნებად მოძრაობას წარმოადგენს“ (1, 588).

აქ მარქსი ხაზს უსვამს საზოგადოებრივი პროცესის ქმნადობის შეფუძნებლობას და არა თვით „ნამდვილი აქტის“ განხორციელებას ფილოსოფიური „პროექტის“ მიხედვით.

ყველაფერი თავის ადგილზე მთავადდება, თუ ისტორიული, სოციალური შემოქმედება ცნების შინაარსს მართებულად მივსაზრებთ. მარქსიზმის კლასიკოსები ისტორიული შემოქმედების დახასიათებისას „შემოქმედებას“ ფართო გაგებით ხმარობენ, მასში არ დებენ მნიშვნელობას, რომელიც ადამიანი მატერიალურ-სულიერი მოღვაწეობის ერთ-ერთ სპეციფიკურ სფეროზე (თუნდაც უმთავრესზე) მიუთითებს. შემოქმედებაში ისინი გულისმობენ საერთოდ ადამიანის მოღვაწეობას, პრაქტიკულ საქმიანობას. „მარქსმა მატერიალისტურად განმარტა მოღვაწეობის ცნება, ჩამოაყალიბა მას ზნეობრივ-რელიგიური წინამდებობი, რომელიც კანტისა და ფიქტსათვის იყო დამახასიათებელი და განიხილა იგი როგორც საგნობრივ-პრაქტიკული მოღვაწეობა, როგორც „წარმოება“ — სიტყვის ფართო გაგებით, რომელიც ბუნებრივ გარემოს გარემქმნის ადამიანისა და კაცობრიობის მიზნებისა და მოთხოვნილებების მიხედვით. მარქსისთვის მახლობელი იყო აღორძინების პათოსი, რომელმაც ადამიანი და კაცობრიობა ღმერთის ადგილზე დააყენა, ამიტომ მისთვის შემოქმედებულ მოღვაწეობა ადამიანისა, რომელიც თავის თავს ქმნის ისტორიის მსვლელობაში. ისტორია კი წარმოვიგებება, უწინარეს ყოვლისა, როგორც ადამიანის მოღვაწეობის საგნობრივ-პრაქტიკული



ტიკული ხერხების სრულყოფა, რაც, თავის მხრივ, შემოქმედების სხვადასხვა სახეებს განაპირობებს“ (10, 187) — ასე აფასებს ისტორიული შემოქმედების მარქსისტულ გაგებას ცნობილი საბჭოთა ფილოსოფია პ. გაიდუკო.

შეიძლება თუ არა ითქვას, რომ საკუთრივ ფილოსოფიური კვლევა შემოქმედების პრობლემისა მხოლოდ ისტორიული ქმნადობის, ანუ მოღვაწეობის ზოგად პრინციპებისა და პერსპექტივების დახასიათებით უნდა ამოიწეროს? შეიძლება თუ არა ადამიანის, კაცობრიობის გარდამქმნელი, რევოლუციური შემოქმედება ჩაითვალოს შემოქმედების ერთ-ერთ ქვესახედ? ცნობა თუ არა შემოქმედების სპეციფიკისა და არსის დადგენას საფუძვლად იმის გასცხადება, რომ დიალექტიკური მატერიალიზმი, ასახვის მარქსისტული თეორია შემოქმედების თეორია?

ყველა ამ კითხვას უარყოფითი პასუხი უნდა გავცეს.

ისტორიის ქმნადობა, ისტორიული შემოქმედება არ შეიძლება შემოქმედების ფილოსოფიური მატეგორიის კვლევის დრის ერთადერთი ობიექტი იყოს. ისტორიის შემოქმედების კვლევის მეთოდოლოგიური მნიშვნელობა აქვს შემოქმედების სპეციფიკური პრობლემის ანალიზისა, ადამიანის სოციალური, საგნობრივ-პრაქტიკული მოღვაწეობა იძლევა გასაღებს საკუთრივ შემოქმედების პრობლემის კვლევისათვის. სხვა საქმეა, როცა კაცობრიობა ისტორიის ზოგად, საერთო ტენდენციას უკვანარაობით. ამ შემთხვევაში ისტორიული პროცესის (ისტორიული „შემოქმედების“) სუბიექტი სრულიად სხვაა, ვიდრე სპეციფიკურად გაგებულ შემოქმედ. სუბიექტი, ცხადია, ისტორიის „სუბიექტი“ და შეაბამისად, მისი „შემოქმედება“, გარკვეული ზრით, გადატანით მნიშვნელობით იხმარება.* როცა ვამბობთ: „ისტორია იქმნება“ — გულისხმობთ: „ისტორია კეთდება“ (делается, making).

ხომ ვამბობთ ხშირად: „ბუნება დიდი შემოქმედია“, ან: „ასეთია საგანთა ლოგიკა“ და სხვ. ცხადია, ბუნება არ შეიძლება შემოქმედი იყოს, ან უსულო საგნებს თავისი ლოგიკა ჰქონდეს.

„ისტორიის სუბიექტის“ შემოქმედებაზე ვიწრო სპეციფიკური ზრით ლაპარაკი არ შეიძლება. ასეთი ყაიღის შემოქმედი ან რელიგიური დემირი უნდა იყოს, ან ჰეგელისეული აბსოლუტური სული, ვინაიდან შემოქმედება წარმოდგენილია თვითონ შემოქმედი პიროვნების გარეშე. საკუთრივ პიროვნული შემოქმედების სიბრტყეში შემოქმედის, სუბიექტის, პიროვნების და თვითონ შემოქმედების საკითხი სხვაგანარად დგას, ვიდრე ისტორიის სუბიექტისა და ისტორიის შემოქმედების სიბრტყეში.

რააკვირვებელია, კაცობრიობის ისტორიული მოღვაწეობის ზოგადი პრინციპები საფუძვლად უდევს და განაპირობებს ადამიანის შემოქმედებითი საქმიანობის ყველა დარგს, მაგრამ ვერ მოგვცემს საკუთრივ შემოქმედებითი პროცესისა და რეზულტატის სპეციფიკურ დახასიათებას. შემოქმედების ფილოსოფიური პრობლემის კვლევისას უნდა გაეთვალისწინოთ ისტორიული ქმნადობის ტენდენციები, მასების რევოლუციურ-გარდამქმნელი საქმიანობა კომუნისტური საზოგადოებისაკენ

მიმავალ გზაზე, ცივილიზაციის, კულტურის მაკონსერვაციის მიმართულეობები, მაგრამ ყოველივე ამას არ უნდა ჩამოგვიცილოს მეცნიერული კვლევის ერთ-ერთ უმთავრეს მეთოდს: ინდუქციას, განზოგადებას, რაც ანუგზათა შემუშავების და ამდენად, ყოველგვარი ცოდნის საფუძვლია საფუძვლია. შემოქმედების პრობლემის კვლევა წარმოუდგენელია მისი ცალკეული სახეების: მსატერული, მეცნიერული, მითოლოგიურ-რელიგიური, მორალური და სხვათა ანალიზის გარეშე.

ცხადია, მეცნიერული კვლევის მეთოდოლოგია, ნებისმიერ შემთხვევაში, მარქსისტული ფილოსოფიური მატერიალიზმის ზოგადი პრინციპებიდან გამომდინარეობს და მას ეყრდნობა, მაგრამ ფილოსოფიის როგორც მეთოდოლოგიის საკვლევ კერძო ობიექტთან გათვითად უნდა შედგებოდეს.

განვიხილოთ ამ შეცდომის მხოლოდ მიზეზი.

3. შემოქმედების სასწავლებლი.
შეიძლება თუ არა ადამიანის ნებისმიერი აქტიანობა შემოქმედებად ჩაითვალოს?

ამ კითხვას პასუხის გასაცემად მზადყოფნისათვის უნდა ვიცოდეთ რას ნიშნავს „შემოქმედება“, როგორ საქმიანობა შეიძლება ეწოდოს შემოქმედებითი და როგორ — არა.

იმ შემთხვევაში, თუ ამ საკითხის გარკვევას ყვედებით, უნდა გიარკვევს რა კუთხით, რა თვალსაზრისით შევხედავთ მას: ფსიქოლოგიურით, თუ ფილოსოფიურით.

ზრუელ დაკვირვებითაც ცხადია, რომ ყოველგვარი საქმიანობა არ არის შემოქმედება. ინტუიცია გვეუბნება (როცა ცნება შემოქმედებისა არა გვაქვს), რომ, მაგალითად: ჭამა, ძილი, პიგიური პროცესები, მარტივი მათემატიკური ოპერაციების შესრულება და სხვ. არ წარმოადგენს შემოქმედებას. რაღაც იკეთი ნიშანი გვიჩრდება, რომელიც აუცილებლად უნდა ახასიათებდეს შემოქმედების პროცესს და შედეგს.

შემოქმედებითი საქმიანობის უამრავ განსაზღვრებათა შორის შევქვილია გამივიარნით ერთი, რომლის მიხედვით შემოქმედება ყოველგვარი ახლის, მანამდე არყოფილია შექმნა. მართლაც, თუ სიახლის, ორიგინალურობის ნიშანი არა აქვს, რა შემოქმედებაზე შეიძლება ლაპარაკი?

ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით სიახლის მომენტი შეიძლება სრულიად საკამრიანი იყოს შემოქმედებითი პროცესისათვის, მისი რეზულტატისათვის, მაგრამ ფილოსოფიური კუთხიდან ეს არ კმარა.

გარკვეული ზრით, ყოველგვარი მოქმედება და მისი პროდუქტი სიახლეა. ვინაიდან ზუსტად ორი ერთნაირი მოვლენა არ არსებობს, ყოველი ახალი მოვლენა რაღაცით განსხვავდება უკვე არსებულსაგან, ე. ი. შეიცავს მანამდე არყოფილის მომენტს. ყოველგვარ სიახლეს შემოქმედებად თვლიან, მაგალითად, პ. ენგელსიერი (7). ასე თუ მივუდგებით, ადამიანის ყოველგვარი შრომა და მისი პროდუქტი შემოქმედებად უნდა ჩაითვალოს. ხშირად ამ თვალსაზრის ისევ დედუქციური მეთოდი განაპირობებს: რადან მშრომელი ადამიანი ისტორიის შემოქმედი, მისი შრომის ყოველი პროდუქტი შემოქმედებით პროდუქტად უნდა ჩაითვალოს. თუკი იმ მუშის შრომა, რომელიც მეთიანასკურ აკეთებს ერთიდაიგივე ყაიღის დეტალს, შემოქმედებად ითვლება, რატომ არ შეიძლება ჩაითვალოს არანაგლებ შემოქმედებად ქარხნის დირექტორის შრომა, რომელიც ახვევ მეთიანასკურ იძლევა ერთიდაიგივე ხასიათის განარკვევლებას?

შრომა შემოქმედებითი პროცესის აცტელეობით თანამგზავ-

* შემოხვევითი რთლება, რომ ზოგიერთი ფილოსოფოსი ადამიანის მიერ ისტორიის „შემოქმედებას“ და ისტორიის მიერ ადამიანის „შემოქმედებას“ ბრკველებში სვამს, რაც მის არპირდაპირ გამოკვეხებაზე მიუთითებს (იხ. მაგალითად: Б. Григорьев, Философия о сущности человека, М., 1973, стр. 259).

რია, მაგრამ თავისთავად შრომა არ არის შემოქმედებითი პროცესი. შრომა შემოქმედებითი ჩანაფიქრის განხორციელების საშუალებაა და ამდენად აქვს აზრი გამოთქმას „შემოქმედებითი შრომა“.

ყველაფერი რომ შემოქმედებად ჩავთვალოთ, მაშინ მას ყოველგვარი ღირებულება ვკარგავთ, ნივთიერდება, ქრება. შემოქმედების პრობლემა იმითობს არის განსაკუთრებული პირობება, რომ იგი ადამიანის არსების გამომსახველი სპეციფიკური საქმიანობაა და ყოველ ნაბიჯზე არ გვგვდება. სულ სხვა საქმეა, რომ ამის აუზვილი გვაქვს. საზოგადოების პროგრესი მით უფრო მაღალია, რაც უფრო მათხვარისცხოვრების რაზმი ჰყავს მის შემოქმედებას, ადამიანი მთელ უკონგამისხატავს თავის არსებას, რაც უფრო მძლავრი, შთაგონებულები შემოქმედია.

იდეალური იქნება საზოგადოება, რომელშიც მხოლოდ შემოქმედი ადამიანები იქნებიან თავმოყრილინი, მაგრამ ასეთ შემთხვევაშიც გაუმართლებელი იქნებოდა საზოგადოების წევრთა ნივთიერება, მათი ინდივიდუალურ-პიროვნული თავისებურების უგულებელყოფა.

ცნობილი მარქსისტული დებულება იმის თაობაზე, რომ კომუნისტების დროს ადამიანი ყოველმხრივ განვითარებული ინდივიდი იქნება, როდი უნდა გავივით ვვლავარულად. ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ კომუნისტების დროს ყველა დიდი შემოქმედი, გენიოსი იქნება. შემოქმედების პრობლემაში მიძღვნილ ერთ-ერთ გრებულში წერია, რომ ერთ მშვენიერ დღეს ადამიანის „ადრინდელი გენიალურობა ორდინარულ მოვლენად მოგვეჩვენება“ (3, 9). იმავე კრებულში სრულიად სერიოზულად არის აღაპრავი შემოქმედების თეორიის მიერ „გენიოსთა კადრების აღზრდის“ მეთოდოლოგიის შემუშავების აუცილებლობაზე (იქვე, გვ. 40). ზოგიერთი ავტორის აზრით კომუნისტების დროს ყველა ადამიანი უერთდოვლად იქნება ხელოვნების (და ალბათ, მეცნიერებისაც) ყველა დარგის წარმომადგენელი: კომპოზიტორიც, მხატვარიც, მაცეკვავეც, არქიტექტორიც, პოეტიც, რომანისტიც და ა. შ.

მარქსის დებულების მსგავს ინტერპრეტაციებებს რომ ვერწმუნოთ, დადგება დრო, როცა ადამიანის ნაცვლად მოგვეჩვენება ბიოლოგიურად სრულიად განსხვავებული არსება, ერთგვარი ზეადამიანი, რომელიც შემოქმედების ყველა დარგში პროფესიონალია, სწორუპირადი ხუნციანობა.

ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ნუთუ მუსიკალურად უსმენთ ადამიანი არ დაიბადება? სმენის გარეშე კი, მოგესხენებათ, ძმელია კომპოზიტორი იყო.

ძნელი წარმოსადგენია არსება, რომელსაც ადრინდელი გენიოსები (მათ შორის პლატონი, ბუთოპენი, შექსპირი, ბოტჩინილი, მარქსი), რიგით მოაზროვნებდა მოგეგნება.

ჩვენი აზრით, ასეთი ვულვარელობა, ვულვარული შეხედულება მთავარად საზოგადოების შემოქმედი ადამიანებზე შორსაა მარქსისტული ფილოსოფიური პრინციპებისაგან.

აივითოდ, შორს გამიზნული პროგნოზები და ისიც ისეთ რთულ სფეროში, როგორცაა შემოქმედება, ფრიად საარისკო საქმეა. მითუმეტეს, რომ უპირველეს ყოვლისა, დამუშავებას და დადგენას მოითხოვს ადამიანის დღევანდელი შემოქმედებითი მოღვაწეობის პრინციპები, რომელიც წარსული შემოქმედების საფუძვლები და რეალური შედეგია და თავის მხრივ, მიმავლის ლოკუველი იქნება. ჯერ-ჯერობით, ორიათასწოთა-სი წლის წინანდელი გენიოსი ჩვენთვისაც გენიოსია და აღ-

ბათ, დღევანდელი გენიოსი ორპროცენტადი წლის შემდეგაც მაინც გენიოსად ჩაითვლება.

როცა შემოქმედებას ადამიანის ტოტალურ საქმიანობად ვთვლით (თუხდაც იდეალში), გარკვეული სიფრთხილია საჭირო. განცხადება, რომ „ჩვენს დროში ადამიანად ყოფნა შემოქმედად ყოფნას ნიშნავს“ (3, 14), უარს ეუბნება ადამიანობაზე მიიღეს არამის ადამიანებისა, რომლებიც შემოქმედებითის საქმიანობას არ ეწევიან. ამის მიხედვით კი შემოქმედების ცნების მცდარი გაგებაა. აქამდე მივყავართ შემოქმედების დავევანს ყოველდღიურ უტოლიტარობამდე, უბრალო დახელოვნებამდე, სიმარჯვეშიც. „შეუბრეთ, როგორი ოსტატობით მუშაობდა ამწევი ზევიკლას, ახ უსიკლასი, მხატვრის, ან ჯადოქარ-ილუსიონისტის ხელები. გახა ხელების ჯადოსხური ოსტატობა გუნთების, ნერვების, სულიერი უნერვისის შენადნობი არ არის? დასკვნა კი მხოლოდ ერთი შეიძლება იყოს: უნდა ვა სწავლოთ ხელებით შემოქმედება (рукотворчество)“. (3, 18. სახი ავტორისა).

ფიქორი, კომენტარი ზედმეტი უნდა იყოს. რაღა გასაკვირია, რომ მხატვრული შემოქმედების სწორუპირად ნიშნებად ცხადდება სამწეველი ნაწარნი და ენიჭება „კულტურული ღირებულების“ იარილიც, შემოქმედების უმადლეს პრინციპად ითვლება ეკონომიური ეფექტურობა (эфективностью). „ეფექტურობა — მატერიალური და სულიერი მოღვაწეობის ფუნდამენტური პრინციპია... პრობლემა ის არის, რომ უმცირესი დანახარჯით დიდ შედეგებს მივალწით“ (იქვე, 11).

ის, რაც შეიძლება გამართლებად იქნას პრავმატიკული ფილოსოფიის პოზიციიდან, გაუმართლებელია მარქსისტულ ფილოსოფიურ თეორიაში, თუგა ისიც უნდა ითქვას, რომ ზემოთ მოჩანული მისასწრებები ძნელია ფილოსოფიურად ჩაითვლოს.

შემოქმედების ცნების დეფინიცია ყოველთვის გამორწვევს გავუგებობას, თუ დედუქციასთან ერთად ინდუქციის მეთოდი არ მოვიწყველით.

სიახლის მომენტი რომ საკმარისი არ არის შემოქმედების პროცესისა და შედეგის განსაზღვრისათვის, ნათელია, მაგრამ აუცილებელი რომ არის, არც ეს უნდა იჩვენებდეს ეჭვს. შემოქმედი „უნდა მისწავლოდეს არა სიახლასკენ, არამედ რეალობის ობიექტური ასახვასკენ“ — წერს ნ. კირილოვი (3, 54). ჯერ ერთი, სიახლის აუცილებლობა შემოქმედებაში არ ნიშნავს, რომ შემოქმედი მაინცდამაინც შეგნებულად მისწავლებს სიახლასკენ, ორიგინალობისაკენ. შეიძლება ითქვას, რომ ასეთი სიახლეა ხშირად შემოქმედების ხელისშეშლელ ფაქტორადაც იქცევა. მხატვრულ შემოქმედებაში, მაგალითად, ორიგინალობისაკენ ხაზგასმული სწრაფვა პოზიტიონობისა და ხელთვნურობის არასასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს. შემოქმედების პროდუქტი თავისთავად წარმოაჩენს მასში მოქცეულ ღირებულ სიახლეს.

მეორეც ის, რომ არ არის გათვალისწინებული შემოქმედების ყველა სფერო და ძირითადად აქცენტრ მცნვიერულ შემოქმედებაზეა გაკეთებული. რეალობის ობიექტური ასახვისაკენ მისწრაფება მეცნიერული შემოქმედებისათვისაა დასახასიათებელი. ბუნებრივია, რომ ასახვის ცნება აქ შემეცნების ცნების იგივეობრივია.

ასეც რომ იყოს (შემოქმედება რომ შემეცნებით, ასახვით ამოიწერებოდეს), მაინც არ შეიძლება ითქვას, რომ შემოქმე-



ღებაში მთავარია ასახვის, შემეცნების მომენტი. გონებაში განასხვავებენ განაჯასა და ინტუიციას. განაჯა, — ლოგიკურ-დისკურსული აზროვნების უნარი, — ცოდნის მოპოვებაში მთავარ როლს ასრულებს, მაგრამ შემოქმედებით ხასიათი არ გააჩნია. შემოქმედებითი ბუნება აქვს ინტუიციას, რომელიც ინტელექტური მოღვაწეობის ერთი მომენტია. ცხადია, არც იმის თქმა შეიძლება, რომ შემეცნება არ არის შემოქმედებითი.

როცა შემოქმედების ზოგადი ბუნების დადგენას მიაიკრთობენ, რომელიმე სახის ანალიზის საფუძველზე ცდილობენ, გარდაუვალია გაუგებრობა და არასწორი დეფინიციები. კოლექტიური შემოქმედების განხილვისას ხშირად წერენ, რომ იგი ყველაზე უფრო ეფექტური ფორმაა, რომ „მარტოხელას, თვით გამოჩენილ პიროვნებასაც კი თანდათან უძნელდება რაიმე მნიშვნელოვანის შექმნა... აღარ გამარ განაკუთრებული ინდივიდუალური შემოქმედებითი უნარი. განაკუთრებული, იზოლირებული შემოქმედების ეფექტურობა ქვეითდება“ (3, 15).

თუ ამ მსჯელობას გავიზიარებთ, უნდა ვაღიაროთ, რომ კარგი ლექსის, ან პოემის დასაწერად — პოეტები, ღირებულნი სიმფონიის, ან სიმფონიის შესაქმნელად — კომპოზიტორები, ნოვოტორის ან რომანის დასაწერად — მწერლები და ა. შ. უნდა გაერთიანდნენ, წინააღმდეგ შემთხვევაში, მარტოხელა პოეტს, კომპოზიტორს, მწერალს არაფერი გამოუვა, ვერც ხეირანი ლექსი შექმნის, ვერც სიმფონიას და ვერც რომანს.

განა სინამდვილეში ასე ხდება, ამ უნდა მოვხდეთ? ვის, ალბათ, ზეწოლა მოყვანილი მსჯელობის ავტორმაც მშვენიერად იცის, მაგრამ საქმე ის გახლავთ, რომ მას საერთოდ არ უფიქრია იმ დროს მხატვრულ შემოქმედებაზე, მას მხოლოდ მეტყვეობის მოღვაწეობა ჰქონდა მხედველობაში და ისიც, ალბათ, არა ყველა დარგისა.

საერთოდ, როცა ადამიანის შემოქმედებაზე ვლაპარაკობთ, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ანალიზის ობიექტია მისი მოღვაწეობის ყველა ძირითადი სფერო, რომელიც მატერიალური და სულიერი ღირებულებებს მოიცავს. მხოლოდ ამგვარი ანალიზისა და დიალექტიკურ-მატერიალისტური ფილოსოფიური მეთოდოლოგიის კავშირის სიბრტყეში შეიძლება განხორციელდეს შემოქმედების ცნების მეცნიერული დეფინიცია.

4. დამოინიციის ცალა

შემოქმედების დეფინიციის დროს იგი მოაზრებულ უნდა იქნას „ვიწრო“ გაგებით, როგორც ადამიანის ცნობიერი მოღვაწეობის ერთ-ერთი სახე. ჩვენნი აზრით, სწორედ ეს არის საკუთრივ შემოქმედება, შემოქმედება პირდაპირი გაგებით, რომელიც კონკრეტულ პიროვნებასთანა დაკავშირებული.

სწორი ზუსტი იქნება თუ ვლაპარაკებთ არა ისტორიის „შემოქმედებაზე“, არამედ „შემოქმედებითობაზე“, ისტორია შეიძლება იყოს „შემოქმედებითი“, როგორც მთლიანი მოვლენა, მაგრამ სწორედ როგორც მთელი, არ იყოს დაკავშირებული პიროვნების შემოქმედებასთან.* შემოქმედება საკუთრივ აზრით (ვიწრო გაგებით) განუყოფელია პიროვნებისაგან, ბევრადაა დამოკიდებული მის ინდივიდუალურ თვისებებზე,

თავისებურებაზე. შემოქმედებისა და პიროვნების მიმართებაში სხვაგვარად დგება პრობლემა, ვიდრე საზოგადოებისა და შემოქმედების მიმართებაში. განსხვავებულია თავისუფლების პრობლემაც ა. შ.

შემოქმედება, რომელიც აუცილებლად უნდა შეიცავდეს სიასლის მომენტს, დაკავშირებულია პიროვნებასთან, შემოქმედების კონკრეტულ სუბიექტთან. სიასლის, მანამდე არყოფილის შემოქმედება რელიგიურ დოგმატიკაში პიროვნებასთან არის დაკავშირებული. აქ ასეთი პიროვნება არის ღმერთი, რომელიც არაფრისაგან კომბინირებას კი არ ახდენს, არამედ არასებულს აქვეყნებს არსებულზე. ზოგიერთი ფილოსოფოსის აზრით, ასეთი მიტიკარია ადამიანური შემოქმედების შინაარსსაც უნდა წარმოადგენდეს, წინააღმდეგ შემთხვევაში, არავითარ შემოქმედებასთან არ გვექნება საქმე. შემოქმედება მხოლოდ აბსოლუტური სიასლზე უნდა იყოს.

ცხადია, ამგვარი სიასლის მოთხოვნა შემოქმედებისათვის შეუძლებელია. როგორც სიასლზეც არ უნდა შექმნას ადამიანი, რაც არ უნდა გამოიგონოს, იგი აბსოლუტური სიასლზე მაინც ვერ იქნება, სიასლზე ყოველთვის შეფარდებითია. ადამიანს მხოლოდ ის შეუძლია, ამბობდა ფრენსის ბეკონი, სხეულები ერთმანეთს დაუახლოოს, ან დააშოროს, დანარჩენს ბუნება აკეთებს.

სიასლის მოთხოვნასთან დაკავშირებით ბუნებრივად ჩნდება კითხვა თვითონ სიასლის შინაარსის დადგენისა. ვის, ან რის მიმართ არის სიასლზე? ხომ შეიძლება ვინმემ არ იცოდეს ველოსიპედის არსებობა და ხელახლა გამოიგონოს? ჩათვლება თუ არა ეს შემოქმედება?

ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით ძნელია უარი უთხარათ ასეთ გამოგონებულ შემოქმედებაზე, ფილოსოფიური კუთხიდან არ უკვირ გამოგონებულის, არსებულის ხელახლა გამოგონება ვერ საკვთოდ შემოქმედება. სიასლზე მარტო სუბიექტისათვის კი არ უნდა იყოს, არამედ ობიექტურადაც სიასლზე უნდა წარმოადგენდეს. შორეულ წარსულში, კომუნიკაციის სიანდობისა და ინფორმაციის არარსებობის გამო, ალბათ, არცთუ იშვიათი იყო შემოქმედებითი დუბლირება. ისტორიულად არაერთი ცოდნა დაიკარგა და ხელახლა მოუხდა ადამიანს მინი აღმოჩენა (მაგ., პელოპონესური თვალსაზრისის, რომელიც კოპერნიკამდე დიდნი ხნით ადრე არსებობდა, ამერიკის კონტინენტი და სხვ.). დღევანდელ პირობებში, კომუნიკაციის მაღალი დონისა და ინფორმაციული სიხვის ეპოქაში, რაღა თქმა უნდა, მოთხოვნა შემოქმედების მინარჩე არსებობა. ყოველი დუბლირება და განმეორება შეიძლება შეფასებულ იქნას არა მხოლოდ როგორც მიზანძვა, რითაც მხატვრულ შემოქმედებას საერთოდ ეკარგება ფასი, არამედ როგორც პლაგიატი. ეს კი ხშირად სუბიექტს მორალურ პასუხისმგებლობასთან ერთად იურიდიულსაც აკისრებს.

ცხადია, შემოქმედების არსი, მისი პრინციპული ბუნება დღეადაც იგივეა, რაც პომპროსის, პიათეორას და რუსთაველის ეპოქაში იყო, მაგრამ ზოგიერთი მომენტი მაინც ახლებურად უნდა დაივინოს. აქ ლაპარაკია არა ჩვენი ცოდნის, ჩვენი მეთოდოლოგიის სიასლზე, არამედ თვითონ საკვლევი ობიექტის ცვლილებაზე.

* დასვლიებით ანალიტიკური მდგომარეობაა „სინამდვილის“ კატეგორიის შინაარსის დადგენის დროსაც. როგორც ცნობილია, ეს კატეგორია ორგვარია: — ფართო და ვიწრო მნიშვნელობით, — იხილეთ. ფართო გაგებით „სინამდვილე“ ყოვლისმომცველი შინაარსისაა, მასში იტულისმება ყოველივე არსებული — მატერიალური

და სულიერი. ვიწრო გაგებით, როგორც კატეგორიული წყვილის ერთი წევრი, „სინამდვილის“ კატეგორიაში მოიაზრება რაიმე შესაძლებლობის რეალუბაცია, განამდვილება. იგი, ამ შემთხვევაში, „სინამდვილის“ აზრით იხიარება.



ასე რომ, სიახლე შემოქმედებაში ობიექტური სიახლე უნდა იყოს, ეს თანამედროვე შემოქმედისათვის ერთგვარი დაუწერელი კანონია, მორალური იმპერატივი.

ჩვენი კვლევის ამ ეტაპზე შემოქმედება შეიძლება განესაზღვროთ როგორც მოღვაწეობა, რომლის შედეგადაც იქმნება ობიექტური სიახლე.

შეგვიძლია თუ არა აქ შევჩერდეთ? ცხადია, არა. განა ყოველგვარი ობიექტური სიახლე ჩაითვლება შემოქმედების პროდუქტად? ვთქვათ, ქებაში ნახეთ ახლებური ფორმისა და შეუფერლობის სანაგვე ურნები, როგორც მანამდე არსად ყოფილა, ან თქვენს ოჯახში დიასახლისმა მიაღწია სრულიად ახლებური (ობიექტურად) მურაბა (პ. ენგელშეიერის მაგალითია) — შეიძლება ერთი, ან მეორე შემოქმედების პროდუქტად ჩაითვალოს? არა მგონია, ვინმემ დადებითად უპასუხოს ამ კითხვას.

ჭეშმარიტი შემოქმედების პროდუქტს საზოგადოებისათვის (ან ადამიანთა დიდი ჯგუფისათვის) უნდა ჰქონდეს მნიშვნელოვანი მატერიალური ან სულიერი ღირებულება. იგი კულტურის შემადგენელ ნაწილად უნდა იქცეს, მეტ-ნაკლებ გავლენას ახდენდეს განვითარების ობიექტურ პროცესზე და ადამიანთა ფსიქიკაზე.

განივიარების უსოგადოები ტენდენციის, აღმასვლისა და პროგრესის სიბრტყეში განხილული შემოქმედება პოზიტიური შინაარსისა და საერთოდაც, შემოქმედების ცნებაში ყოველთვის დადებით შინაარსს ვგეგმთ ხოლმე მიუხედავად ამისა, არ შეიძლება იმის უგულებელყოფა, რომ არსებობს კულტურის, ცივილიზაციის თვალსაზრისით ნეგატიური შემოქმედება და მისი პროდუქტები. არსებობენ ე. წ. „ბოროტი გვირგვინი“, რომლებიც მატერიალურ და სულიერ ღირებულებებს ქმნიან.

აქ წინა პლანზე დგება შემოქმედებისა და მორალის საკითხი. ჩვენი აზრით, ეს მხარე გადამწყვეტია არ უნდა იყოს შემოქმედების ცნების დეფინიციისათვის, მითუმეტეს, რომ შექმნილ ღირებულებებში შეიძლება უარყოფითი შინაარსიც მოიპოვებოდეს. ღირებულება მხოლოდ დადებითი როდია, მხოლოდ სიკეთესა და პროგრესს როდი ემსახურება, მას შეიძლება სრულიად საწინააღმდეგო მიზანი და შინაარსი ჰქონდეს (მაგ. მასობრივი განადგურების საშუალებები). უარყოფითი ღირებულების შექმნილიც შემოქმედია, მაგრამ მისი პროდუქტის შეფასება განსხვავებული ეთიკური პოზიციიდან ხორციელდება.

ამჯერად, შემოქმედების ცნების განსაზღვრა შეგვიძლია როგორც პიროვნების ისეთი მოქმედებისა, რომლის შედეგია საზოგადოებისათვის მნიშვნელოვანი ახალი მატერიალური და სულიერი ღირებულებანი.*

ამ დეფინიციამ ძირითადად შემოქმედების ობიექტური ფაქტორს, რაც უმთავრესად შემოქმედების პროდუქტს და არა პროცესის შეფასებას წარმოადგენს. ხომ არ არის აუცილებელი რაიმე სუბიექტური ფაქტორის გათვალისწინება, ურომლისოდცა ღირებულება ვერ ჩაითვლებოდა შემოქმედების პროდუქტად?

იქნებ ასეთ ფაქტორს წარმოადგენს თავისუფლება? მხოლოდ დეტერმინირებული, აუცილებლობით განსაზღვრული

მოქმედება არ შეიძლება შემოქმედება იყოს. შემოქმედ პიროვნებას უნდა ჰქონდეს არჩევანის საშუალება, უნდა შეეძლოს ნებისმიერ მომენტში უარი თქვას ქმნადობის პროცესის განხორციელებაზე, იგი არ უნდა განიცდიდეს ამ მხრივ გარკვენი ფაქტორებისაგან იძულებას. შემოქმედების თავისუფლება ამავე დროს მისი გამომწვევი იქნება მანქანური „შერქმედებისაგან“, რომლის პროდუქტის შეფასებაში სუბიექტური ფაქტორის მონაწილეობა გამოირიცხება.

შემოქმედების თავისუფლება სამი მნიშვნელობით შეიძლება განვიხილოთ: ბუნების დეპატივიზმისაგან, სოციალური ჩაგვრის, ექსპლუატაციისაგან და ავტორიტეტების, ე. წ. „იდეოლოგიის“ გავლენისაგან. ეს უკანასკნელი მინიჭან თავისუფლებას წარმოადგენს, ურომლითაც არ არსებობს ჭეშმარიტი შემოქმედება.

შემოქმედების ცნების დეფინიციის საბოლოო სახე ასეთი შეიძლება იყოს: შემოქმედება არის პიროვნების თავისუფალი მოქმედება, რომლის შედეგია სრულიად მნიშვნელოვანი ახალი მატერიალური და სულიერი ღირებულებანი.

რასაკვირრება, ჩვენ არ მივფანინა, რომ ამ დეფინიციამ ყველაფერი რიგზე და მას ხარვეზი არ შეიძლება ჰქონდეს. რაც უნდა პარადოქსული ჩანდეს, უნდა ითქვას, რომ ჩვენი კვლევა ჯერ-ჯერობით ბევრად არ ცილდება მეთოდოლოგიური პრინციპების გარკვევის დონეს.

ჩვენს მიერ განხორციელებული დეფინიციაც, ადვილი შესაძლებელია, ერთ-ერთი რიგითი ცდა აღმოჩნდეს, მაგრამ გარკვეულად შეუწყოს ხელი მოზაიკა ჭეშმარიტ დეფინიციას. ეს განხორციელება ჩვენს მიერ, თუ სხვა მკვლევარების მიერ, არ უნდა ჰქონდეს გადამწყვეტი მნიშვნელობა.

საერთოდ უნდა ითქვას, რომ შემოქმედების ფილოზოფიური პრობლემა ყოველმხრივი დამუშავებისა და გააზრების გარეშე თვით შემოქმედების ცნების განსაზღვრა ყოველთვის არაზუსტი იქნება. მეორე მხრივ, შერქმედების ცნების უქონლობა გამაძნელებს ზოგად თეორიის დამუშავების საქმეს. საჭიროა იმათივე დიდგნული იქნას შემოქმედების შესაძლებელი საზღვრები, საკითხთა მთავარი წრე, უძირითადესი შემოქმედებითი მიმართულებანი და ა. შ.

ამ თვალსაზრისით, ალბათ, მნიშვნელოვანია პიროვნების, თავისუფლებისა და საერთოდ, ადამიანის არსების პრობლემები, რომლებთანაც მიმართების გარკვევა აუცილებელია შემოქმედების ჭეშმარიტი ბუნების დადგენისათვის.

ლიტერატურა:

1. К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений.
2. ე. ი. ლენინი, დიდი თოსნობა, თბზ., ტ. 29.
3. Человек и творчество, сб., М., 1973.
4. Давыдова Г., Диалектика и творчество М., 1976.
5. Эдвард де Боно. Рождение новых идей, М., 1976.
6. Григорьев Б., Философия о сущности человека, М., 1973.
7. Энгельмейер П., Теория творчества. Спб., 1910.
8. Эрберг К., Цель творчества. Петерб., 1919.
9. Налчаджян А., Некоторые вопросы интуитивного познания в научном творчестве, Ер., 1968.
10. Философская энциклопедия, т. 5.
11. Философская энциклопедия, т. 3.

* დაახლოებით ასე განსაზღვრავს შემოქმედებას ცნობილი რუსი ფსიქოლოგი ს. რუბინშტეინი.



წიგნი და მისი ავტორი

საპარტვალოს თეატრალური საზოგადოება. 1978 წელი.

გაილ კენაძე

მომცემი საზოგადოების რეგისტრაცია უნივერსალისტებისა და წარმართების მიხედვით მრავალსაფეხრო და ასპექტი. ახლა რეგისტრაციის გარეშე შეუძლებელია თეატრის, კინოსა და ტელევიზიის განვითარება, — მისი რომელიმე არსებითი პრობლემის გადაწყვეტა კი, რეგისტრაცია შეიქნება ფართო სანახაობით ზემოქმედება, სახალხო დღესასწაულებში. ერთი სიტყვით, გლობალური მასშტაბები მიეცა მას. თანდათან იტოვება მისი საზღვრები, სულ უფრო მეტად მრავალმხრივად ხდება იგი, ჩნდება ახალი სფეროები, ახალი ფორმები. რეგისტრაციის წიაღში იქმნება მოვლენათა და ტენდენციათა უამრავი შრეები. ერთმანეთს ეხრებიან ან ავსებენ სხვადასხვა დინამიკის მისი უამრავი შენაკადები. ყოველი ახალი მოვლენა აღძრავს ახალ ინტერესს, იწვევს ახალ ემოციებს, აზრებს, საბოლოოდ კი მისი სახელე განსაზღვრავს მისსავე ადგილს საერთოდ რეგისტრაციულ აზროვნებაში. ჩვენ ვინა ვისაუბრობთ სწორედ ამგვარ სახელეზე, თანამედროვე ქართული რეგისტრაციის ცხოვრებაში წარმოქმნილ ახალ მოვლენებზე. ეს მოვლენა კი ფიქსირებულია წიგნის სახით, რომელსაც „სანამ რეგისტრაცია დაიწყება“ ჰქვია...

მიხეილ თუმანიშვილის წიგნის განხილვა შეუძლებელია იმ გზისა და პროცესების გათვალისწინებლად, რომლებიც წიგნის შემქმნელის სახელთან არის დაკავშირებული. მ. თუმანიშვილის წიგნი მნიშვნელოვანი მოვლენაა თანამედროვე ქართული თეატრალური ცხოვრებაში.

მ. თუმანიშვილის წიგნამდე გამოვიდა კ. მარკანიშვილის ლიტერატურული მეტაკრიტიკის ტომეულები, მას შეემატა ს. აბმეტელის ერთომეული, გამოვიდა დ. ალექსიძის წიგნი „თეატრალური ხელოვნება“. მკითხველმა დიდი ინტერესით წაიკითხა ა. ვასაძისა და დ. ანთაძის მეშუარები. რეგისტრაცია და მსახიობთა ამ წიგნებს წინ უსწრებდა დ. ალექსიძის შრომა „რეგისტრაციის და მსახიობის ისტორიის საკითხები“, მ. გიომეორელის „რეგისტრაციის საკითხები“ და სხვა. ასე რომ, გარკვეული თეატრალური ლიტერატურა შემქმნის ჩვენმა რეგისტრაციამ. მკითხველთა ფართო ავდიტორიის გაყენების თაივანი დიდი გამოცდილების შედეგებში, გამოხატეს თაივანით ნაფიქრი და განცდილი. ერთი სიტყვით, კარგი საქმე გაკეთდა, მა-

გრამ საიღუმლო არ არის, რომ ქართული თეატრის მოღვაწეებმა მანც იშვიათად წერენ თაივანთ პროფესიისაზე (სხევე ცტოა იწერება მათ შესახებ). რეგისტრაციის პროფესიის თაივანებურება კი, პირიქით, მაგალითს უნდა იძლეოდეს. ძველი ქართული თეატრის მოღვაწეები (ვ. აბაშიძე, დ. მესხიშვილი, ვ. გუნიას, კ. უფიანი და სხვ.) სხირად წერდნენ შრომებს, რეცენზიებს სხვადასხვა პრობლემებზე, უფურადღებოდ არ რჩებოდნენ თეატრალური ცხოვრების ასე თუ ისე მნიშვნელოვანი მოვლენა. მათი შრომების მნიშვნელოვანი ნაწილი შეიკრინა და დ. ჩანელიძის რედაქციით გამოვიდა ამ რამდენიმე წლის წინათ. სამწუხაროდ, ამ სტრიის წიგნების გამოცემა შეწყდა.

ამჟერად ჩვენი საუბრის თემს შეადგენს მ. თუმანიშვილი და მისი წიგნი, რომელიც თეატრალურმა საზოგადოებამ გამოცემა. (წიგნს წინ უძღვის რედაქტორის ნ. ურუშაძის ლაიონიურად დაწერილი შესავალი).

* * *

მიხეილ თუმანიშვილი არა მარტო გამოჩენილი რეგისტრირია, არამედ ფართოდ აღიარებული პედაგოგიც. იგი განსახიერება პედაგოგი-რეგისტრირის დიპლომ და ამას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს თეატრში.

მ. თუმანიშვილმა დიდი როლი შეასრულა ქართული თეატრის განახლებაში, მის სახელთან არის დაკავშირებული ახლებური თეატრალური აზროვნების წარმოქმნის მნიშვნელოვანი ეტაპი. თუმანიშვილმა ძლიერ ბიძგი მისცა მრავალმხრივან ექსპერიმენტულ მიეებებს. დაიკვა და ადამალა თვით არსი ექსპერიმენტალიზმისა, თავის დროზე ახმეტელი რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტულ თეატრს უწოდებდა. მხოლოდ „უაჩაღების“ დადგმის შემდეგ განაცხადა, რომ დამთარდა ექსპერიმენტულ მიეებთა სიკაბუჯის ეტაპი (რომელიც რომარტეტული თეატრის ესთეტიკისათან იყო წინადაკარი). — იწეება მიეებთა ახალი ხანა.

მ. თუმანიშვილი კარგად იცნობდა ახმეტელის შემოქმედებას, სიკაბუჯის წლებიდანვე მოხიბული იყო მისი თვითმეობად ტა-

ლანტი. მან იცოდა თუ რა იყო ამხეტელის ხელოვნების ნაშედეგი ღირსება. ამიტომ გაეშალა მუტოთა ყველაფერ იმას, რაც „ამხეტელისმის“ ინტრაცას, მისი შემოქმედების არის ფასილიტაციას შეადგენდა. ფიქრი ერთობ ძლიერი აღმოჩნდა. ბევრს ასხვს თუ რა რეაქცია გამოიწვია 50-იან წლებში მ. თუმანიშვილის სექტალებმა. რეისორის გზა არ იყო ია-ვარდით მოფენილი. ერთობ სუსხინა და წინააღმდეგობრივი გახლათა იგი. თავადაც განიცადა წარმოებების ტყელო, მაგრამ თანდათან დაიპყრინა, დაკრისტალდა ბევრი რამ.

მ. თუმანიშვილი კეთილ ვითარებაში შეაღწეო რეისორად რჩებოდა. ქართული თეატრში კი პედაგოგ-რეისორის ტიპის წარმოქმნა თავის საწყის პერიოდშივე დაკავშირებული იყო რეისორული აზროვნების გართულებასთან. იგი ნიშნავდა თეატრის შემოქმედებითი არსების ვადატობებს, სამსახიობო ხელოვნების პროფესიული ოსტატობის ამაღლებას.

რეისორ-პედაგოგის განცნა ისტორიულად აუცილებელი და კანონიერი მოვლენა იყო, თეატრში ახალი ნაკადის შეჭრის მოთხოვნილება ახალგაზრდა მსახიობთა აღზრდასა გულისხმობდა. საკურო იყო მათი „გაწერონა“, სცენისთვის მომზადება, სცენისმონტაჟის პროფესიული „არტისტული“ ვადატება. მაგრამ არც ეს იყო საქმარისი. „ძველებსაც“ სჭირდებოდათ თვითგანახლება, სამსახიობო ტექნიკის ცოდნა. ასე რომ, ბევრი საფუძვლილ და საზრუნავი ჰქონდათ ქართული თეატრის თავაყცებს. ისინი დიდ დროს უთმობდნენ მსახიობის აღზრდის პრობლემებს. ჯერ კიდევ 1885 წელს კ. ყუდიანი მოითხოვდა შექმნილიყო სასცენო ხელოვნების შემსწავლელი სკოლა: „სასცენო ხელოვნების შესწავლისათვის სკოლა არის საჭირო; არც ერთს თეატრს არ უხერხინა ეგრნაში, თუ თავისი სკოლა არ ჰქონია; საზრუნავით, იტალიაში და ვერმონიაში არ მიიღებენ ხოლმე თეატრში იმ არტისტს, რომელსაც სწავლავანალაფერ არ მყოფია თეატრალურ სკოლაში“. მისი აზრით, „სახლავარგაით, თუ რუსეთში, ერთმა ვინმემ რომ დაიბახის, არიქა აქ მოდით, ჩემთან, მე გასწავლოთ სასცენო ხელოვნებას, — იმ წაშვებ ასობით ცეცხა იმას ხაზლი და დაუწყებენ ურის ვახლას“. კ. ყუდიანიც, კ. მუხისი, ვ. ახაშიძისა და სხვა მოდელვითა მოწოდება, სასცენო ხელოვნების შესწავლის შესახებ, არსებობდა. ნაწილი იყო იმ დიდი ბრძოლისა, რომელიც პროფესიულმა მსახიობებმა გაუმართეს სცენისმონტაჟურთა ჩვეულებსა და ილიტანტობას. პროფესიული ოსტატობის ამაღლებასთვის წარმართულ ამ დიდ მოძრაობაში ნაწილად ჩანს რეისორის ხელი.

კ. ყუდიანი და კ. მუხისი ევროპული განათლების ინტელექტუალები იყვნენ და მათი თეატრალური შეხედულებებიც გარკვეულ წინადადებებს უყრებოდა. მათი თეატრული ევროპული თეატრალური კულტურასთან არის დაკავშირებული.

აღზრდის პრობლემებზე ქართული მოდელვითა ვახაბიფიციური უყრადება შემოხვევითი არ იყო. თეატრის მსევერებთან გრძობდნენ, რომ პროფესიული თეატრი მოითხოვდა არაპროფესიული ჩვეულებსაგან განსწავლად, თეატრის ისტორიული მისია ავადმუდ და მათ თანამედროვეობის დონეზე წამართლო თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული საქმიანობა. ეს იმხვე წინაშეს, რომ სტრუქტურულად რთულდებოდა თეატრი, ოსტატებდა მისი როლი, ძლიერდებოდა მაყურებლის მომთხოვნელობა, თეატრი და მათურდებოდა სულ უფრო და უფრო კარავდა იყო ინფორმირებული თუ რა ღებობდა მსოფლიოს თეატრალურ ცხოვრებას.

საკურო ვახდა ქართული თეატრის ფეხი აწეყო ცეკვის ტრადიციის. ამ ფუნქციის შესრულებას თეატრს მხოლოდ მაშინ შეუძლია, როცა ჰყავს კარავდა აღზრდილი პროფესიული მსახიობი. ამ დღეი საქმის წინააღმდეგობა კი შეუძლია ფაქრი განათლების ადამიანს, — რეისორს. გამოჩენილი მსახიობები, რომლებმაც დიდი შემოქმედებითი ავტორიტეტი მოიპოვეს, ცდილობდნენ მტკიცე სასუძელოდ დაეყრნოთ სასცენო ხელოვნების შესწავლის საქმე. ამავარ პირობებში თანდათან ყალიბდება რეისორის ერთობ რთული ფორმა. მისი არსი ის ვახლავთ, რომ ერთსადაიმევე დროს იგი ზრუნავს საქცეკვის დავდებით მხარეზე, ეწევა ორგანიზაციულ-

ტექნიკურ მუშაობას, მეორეს მხრივ კი ასრულებს აღზრდილი-მედაგოგის რთულ საქმიანობას. ამ მეორე ტენდენციას უფრო ძლიერად ავლენენ ვ. ახაშიძე და მეხისოვილი. სწორედ მათ შექმნეს გარკვეული სკოლა: ვ. ახაშიძემ აღზარდა მსახიობთა მთელი თაობა, იგვევ ვაკეთა და მეხისოვილიც. ქართული თეატრში წარმოიქმნა ყოფითი რეალისტური კომედიისა და გმირულ-რომანტიკული თეატრის მძლავრი ტენდენცია. მათი მეორეობი არა მარტო დღეი მსახიობები, არამედ რეისორ-აღზრდებიც იყვნენ.

1890 წელს დრამატული საზოგადოების თავმჯდომარე ვ. თუმანიშვილი ერთობ საინტერესო საკითხი მოავდა. მან წინადადება შეიტანა საქარველოში დრამატული კლასების დაარსების შესახებ. მ. თუმანიშვილი სკოლის საქირობებს ასე ვახებუბებს. „...გამოუცდელობის ვახავარგებლად უფეველად საქირო სკოლა. სკოლა ამის გარდა ვარავრდებს მოთამაშეთ. ვინც ეხლა უხეშმადვანელოდ გულს ტარებებს სცენაზე და ჩქარა სტრავებს იმას, ის სკოლაში შეისწავლის და შეიყვარებს სცენას. ვინც ეხლა ვერ ბედავს პირდაპირ ვამოსვლას სცენაზე მოუწადუნელოვ, ის ხალისიანად მიიღებს მოწადუნობას სკოლის წარბოგებებში, ვისაც ეხლა თავისი მდგომარეობის გამო ეზინია აქტიორის თვისებები ხედავს, ის არ ითავლებს სკოლაში ვავარგებებს თავისი მოწიფისა კლასის უფროსი უნდა იყო დახელოვნებული... რეისორი... მხოლოდ ამავრად შესდებება მოთამაშეში ნაშედეგი დასი არტისტებისა“.

რა ხანტერესო დოკუმენტია ერთი საუყუნის წინ ქართული თეატრში იყვნენ ადამიანები, რომლებიც ფიქრობდნენ თანამოზრტო თეატრის შექმნაზე. ეს „ნაშედეგი დასი“ კი უნდა შექმნას აღზრდილი რეისორის. დამოწმებელი ფაქტი იმის მანვედენილიც არის, რომ საქათული მოღვაწეები არავის არ ჩამორბეოდნენ. — თავისი დროის მოწინავე თეატრალური აზროვნების დონეზე იდგნენ, ერკვეოდნენ ურთულვს თეატრალურ პრობლემებში. (საერთოდ კი ურსების დაარსება სტუდენტისა და უმაღლესი თეატრალური ინსტიტუტის წინა ისტორია ვახლავს). ვ. თუმანიშვილი მიერ ჩამოყრებული სკოლა მეხისოვილმა ვახვარდა და 1912 წელს შექმნა სასცენო განათლების კურსები, თავად კი რეისორ-სექვადავის როლი ითავა.

ჩვენ ეს საკითხი წინა ბუნწე შეშთხვევით არ წამოგვიყვია. ვინც მ. თუმანიშვილის მიერ შექმნილ „თეატრ-სახელოების“ იქნევა და მის საქეატლებს ნახავს, დარწმუნდება, რომ იგი ქმნის „ნაშედეგი დასი“ უმაღლეს ხარისხში აჰყავს სასცენო ხელოვნების სწავლების სტუდული პრინციის. მან ვაგარგებდა და ადამალა ქართული თეატრში რეისორულ-პედაგოგიური მუშაობის ის ხაზი, რომელიც ერთი საუყუნის წინ (უფრო ადრეც); დაიწყო და მის წარმატებას შეალო მრავალთა ნიჭი და ენერჯია.

„ქინოსულების თეატრ-სახელოების“ შექმნა თავისი სასუფელებით ახლის დავსა ს. ამხეტელის ნევატორული მიხედვით ერთ ასექეტთან. ამხეტელი სიქაბუის წლებში ფიქრობდა, რომ საქართველოში უნდა შექმნილიყო ექსპერიმენტული თეატრი-სტუდია, რომელსაც იგი პირბოლოდ ინტელექტუალთა თეატრს უწოდებდა. ეს იქნებოდა „თეატრი, როგორც ერთგვარი სტუდია, დამოკრტიკა“. ძალიან დიდ მისიას ავლენდა იგი ამვევარ თეატრს. მას უნდა მიეყვია დრამის ახალი ფორმებისათვის. აღუზარდა ახალი ტიპის მსახიობი (სტატო 1915 წელს არის დარწმობი). „ინტელექტუალთა თეატრი 200-300 კაცს დაიცავს“ — წერდა ამხეტელი. ხაზგასმით მიუთხოვდა, რომ ამვევარი თეატრი შექმნიდა მხოლოდ მსახიობის ერთ სისტემა, მსახიობთა აღზრდას ვაკრვეულ წესს.

სწორედ ამ ერთი სისტემით, „ქმედებით ანალიზის“ სისტემით მუშაობს მ. თუმანიშვილის თეატრის ს. ამხეტელის იდეებთან შეხვედრის ეს წერტილები თავისთავად საკულისსმო ფაქტია!

მ. თუმანიშვილი მუდამ ეწრაფოდა თანამოზრტო თეატრის შექმნას. ის ვერ ეტეება სხვაგვარი წერობის თეატრს. მისთვის პრინციპული მნიშვნელობა აქვს, — ესმით თუ არა მისი მათი, ვინც ხამუშაოდ იქნევა?

რუსთაველის თეატრის მუშაობის დროს ვ. თუმანიშვილი თით-

ქმის ყოველთვის იცავდა თანამოაზრეობის პრინციპს. მის საფუძველზე იქმნებოდა ახალი თვარტალური აზროვნება, ახალი სტილიტიკა. შემოქმედებითი მოწვევის ერთიანობა თვალსაჩინოდ იყო გამოკვეთილი მათშიც, როცა თუმანიშვილი იწყებდა რუსთაველის თვარტარ მოძღვრებას და მათშიც, „თვარტარ სახელმწიფოს“ რომ აღუძრებდა. მისიანი წლებიდან მოყოლებული, არ შეწყვეტილა მისი მოუსვენარი ძიებანი. მან გაიარა ძიებანთა მრავალი სფერო, და-შეხებას და აღწევების წლები და ახლა შემოქმედებითად დაბრძ-წებულ. სასყვე ნელაგნების არსში ჩაბრკვეული ქმნის ახალ სექტავლებს. თითოეული სექტავლი კი თავისებური სკოლა მსახიობისთვის. ამ სკოლაში მომზადდებოდა თითოგანაბლები როდულ პრეტენსი. ეს არის ხედავლი აღზრდის პროცესი, ესმდებ სკავრო და აუცილებელი მხარადული განახლებისათვის. მ. თუმანიშვილი თავისი მეთოდით უტყვის შტამს: „... აქტივობა სკავროს“ (მისახილ).

რუსთაველის თვარტარ მოღვაწეობა, ინსტიტუტი და ახალი თვარტარ დაფუძნება, ეს ერთი ადამიანის მოღვაწეობის სამი სტე-როა, მაგრამ თავისი არსით სამივე „ფერის“ ერთი საფუძველი აქვს. თითქოს უწყვეტიერი ეს თავისებურად შეგამდა დაფიქსირდა მის წიგნში „სანამ რეპეტიცია დაიწყება...“ ერთის შეხედვით, თითქოს პარადიქსალურია ჩვენი აზრი. იქ სადა ჯერ კიდევ სექტავ-ელი არ შექმნილა, არც შემოქმედების შედეგი იკითხება და არც ის, თუ როგორ „შეგამდება“ რეცესორის გზა. ეს თითქოს ასეცა, მაგ-რამ წიგნში ჩანს სწორი მეთოდოლოგიური საფუძველი რეცესორის ხელოვნებისა, იგი განაღწეულია ცრუდელ და მრავალ უკანაში, მოტა-ნილია უმღერდესი ცოცხალი მასალა, ჩანს რეცესორის ფიქრი, აჭრის სიღრმე. იგი სამი გზის საყარზე კი არ არის შექმნილი, არამედ „სამი გზის“ შერწყმა, მისი თაღვრება, იმის აღიარება, რომ კარ-გარ რეცესორი კარგი აღზრდელიც უნდა იყოს, ამგვარ აღიარებ-რის შემოქმედებით ცხოვრებას კი არა აქვს კიდევარი.

შემოქმედების რთულ სამყაროზე გვესაუბრება მ. თუმანიშვი-ლი. პირველი სტრიქონებიდანვე თანდათან შეუყვარო თვარტარს ქა-ლდონსარი სამყაროში. „... მე მიყვარს მოძალადე სექტავლის შენგება. წიგნის, როცა გულის ფანქვალთ ცვლილობა დაიწინა და შევი-გრძნინ მოძალადე სკენური სამყაროს, მასში მოზინადრე ადამიანთა ოდნავ შესამჩნევი კონტრები“.

ასე იწყება ეს მწვენიერი წიგნი. მერე თანდათან უფრო და უფრო ცხადდება რეცესორის გზებმა, რაღაც ზეიურად შეაღწეულ და იმისი შემოქმედების აღსარება: „... ვინ ვიტანებო თვარტარად, რი-ცედი ბავშვი უღელდ... მე არ მინდა ვიცხოვრო ფარდების, კუ-ლდონების, რეცესორის, დეკორაციების გარეშე“, მაგრამ მისთვის ნათვარი მსახიობია, იგია მისი სიხარული და ტკილო, მსახიობების სულში განაწეული მისი ცხოვრება, მისი ფიქრისა უძილო და მკე-ნი. ბედნიერი ტანქეტი აღსავსე გზა. „... თუცა ისინი ხშირად მკე-ნივდ ტკილეს, მაგრამ ბავშვები, ჩვენი საყვარელი ბავშვები ტკი-ვილს არ გავაძეობენ?! ... მე მიყვარს უველა ჭრის ფარდა: მძიმე და მსუბუქი, პავროზები და ტლანტი ტორბების ამ ბრუნებების მსგავსი, რკოდულზე თუ კოჩებზე დაედლებო“, როგორ პოეტურად არის განაწეული ფარდის რამანგატა კოთხილობით და თითქოს გვესმო ფარდის იღმული შრადლი. თვარტარი ხშირად იხვევა ამ იღმული-ების სამოსში და მას განიცდინ პოეტური სულის ადამიანით. თუ-მანიშვილი გრძნობს მოქმდს ამ სამყაროს და გატაცებით ისწავთვის შერწყმას და შენიჭების მას.

„სკენაზე მიღის ადამიანი შერი და მტრობა, ხან სიხარულის, ხან ტირილის გულევილი გრძნობა — სანახაობს! ყველაფერი რტუნის ვარდა, არ გავაშორებს მას სწვენიერი თვარტარის ფარდა.“

მსგავსად გასტკიონისა, თუმანიშვილისთვისაც ქალდონურია ფარ-დის მღმა წარმოსახული სინამდვილე. მისი განუწყვეტილი მოძ-რარობა. „... მიყვარს თვარტალური კონტრები, ნიღბები, გრძობი, მი-ყვარს განათება, იტირბი, რომ ყოველგვარ ეს მგებარება ჩემი თავისა და სხვების მოტყუებაში. თვარტარი ხომ ბოლოს და ბოლოს, და-მარ, ქალდონური სიტყვა“ — გვეჩხის რეცესორის გულწრფელი ღალადისი და გავაწელება ისევ გასტკიონის სტრიქონები:

დეკორაციონი ამზადებს ფარდებს, სღვამს ტყვის და იქით კოჩებს თოვლიანს შენ და პიესის მითხარ, რა გმარებებს ამ მანერებებზე რომსე მოვინდ? სკენა — სუნეშკვა გამზირებულ, სამწამელი აღებება ჭკობით, რამდენი მასხვოს ატრებულნი ამ დერებებში, ამ ფარდებს იქით.

ამ ქალდონურ სამყაროში „დეკორაციების, როგორც იალმენებს, მიკავო ხომოდელ უცხო ქვეყანაში“ (ვ. გარბინაშვილი). ამ „... თუ-ვი კვენიის“ იღმული სამყაროს შეცნობა სურს რეცესორს, მისი ხელახალი აღმზრუნა წყალი მას და ამით არის ბედნიერი. ეს არის ძლიერი და ვნებანი ძიება, რომლის გარეშე სიციცხელს არ ღრის, ამიტომ გვეჩრა თუმანიშვილისა, როცა ის ამბობს: „... მე არ შემიძ-ლია სიციცხელ თვარტარს გარეშე“, მას უყვარს არა მარტო ის, რაც უყვე შექმნილია, არამედ მის წარმოქმნამდე განაწეული დროც. მისთვის მჭირფახია საწყისიდან დაძრული მთელი პროცე-სი, „... მიყვარს თვარტარი დამით, როდესაც წარმოდგენის შემდეგ შეი-ძება წინარდა იწვედ მოხერხებულ საკვარებელს და მღვლვარებით უცქრო ჩანდებულ სკენას, ერთი სიტყვად ნათვარი რომ ანა-თებს... რა სახეურია ამ თვარტალურ სიმრავლის წრებში, ჩანებ-ლებულ სკენაზე მომავალი წარმოდგენის კონტრების ამოცნა-ბა...“ და რეცესორიც ეძებს მომავალ სექტავლის „... განაწელებს“. შთავაზებული რიალებებს, ზორგება, რეცესორის ნაწარტი ფორ-მისა, რომ ფრთხილ შეიხას და ხორციელად მოველონის ქვეყანას. შთავრდება მ. თუმანიშვილის წიგნის შესავალი, კბაუტური გზებით გაცხადებული სიყვარული თვარტარისადმი და თქვენს ცნო-ბიერებაში ცოცხლება ბესარიონ ბელონსკის სტრიქონები: „... გან-მსახამდებელი აღწერა თვარტარს ყველა მწვენიერებისა, ადამიანის სულზე მთელი მისი ქალდონური ზეგაწელებინა...“ ი, წადით, წადით თვარტარ, იცხოვრებ და მოკვდით იქ, თუკი შეგიძლიათ“.

აი, ასე გატაცებით უყვარს მ. თუმანიშვილი თვარტარს. ქართული თვარტარ ისტორიაში ბევრი არაა სეთი შემოქმედი, რომელიც მხოლოდ თვარტარი ცხოვრების (სიყვარულით კი თითქმის ყველას უყვარს), მხოლოდ თვარტარზე ზღვავს თავისი არსებობის აზრს. ინ-სტიტუტში სტუდენტობის ურთიერთობის საფუძველიც თვარტარს იღმულიან არის დავაგმობებული, სტუდენტობისა გატაცებული ურთული სათაი, ყოველი ერთი სასევა თვარტარზე თვარტარ, თვარტარს მოლოდინი რეცესორი წიგნის ისეთ თვარტარს, სადაც ყველაფერი მხოლოდ ერთხელ განიცდება, ერთხელ იმდებმა. „... მანდელი თე-ვარტალური სტუდენტობი — წერს თუმანიშვილი — ერთადერთი ეგ-ზეგმარია. მისი განცდა ერთხელ ხდება და ამიტომ თავისი ბუ-ნებით უნიკალურია“. რეცესორი აქვე ხანგრძობს პარადლებს ავ-ლებებს პეტრალიტის ცნობილ სიტყვასთან. პეტრალიტე ამბობდა: ენობა და იმავ მდინარეზე ორგერი ჩასვლა უშეძლებელია, როცა მდინარე დავაგმობებ ჩასვლას, ის მდინარე აღარ იქნება. ერთი პი-რი წუთი ჩაივლის და მის ადგლას ახალი მოკავ. ასეა ნამდვილი სექტავლის ბუნება. „... როცა მსახიობი მორავ სექტავლზე მიღის, მივლით არსებულ უნდა შეზღავდს ამ განუმორებელი პროცესისა-თვის, ემწადოს, „... თვარტალური სამწამელი“ წარსაგენად“. მ. თუმანიშვილის წიგნში ზუსტად არის შერჩეული მასალა, მრავალ მაგალითს შორის იგი ასახელებს ა. ხორავას იტელის, ს. ზაქარია-ძისა და ვ. ყვეტრინჩილისა ორბარძობასაც „... ანტოგონური...“ . ეს ბრძოლა თავისებურად განუმორებელი იყო! — ასკენის ავტორი. თვარტარს ბუნების გარკვევისას რეცესორი ორმა ანაღვს უუთებს თანამდროვე თვარტარს თავისებურებას, კიტოკულად ფასებს რეცესორისა და მსახიობის ოსტობობის ზოგიერთ მოვლენას. მ. თუმანიშვილს მაჩინია, რომ თანამდროვე თვარტარი შენეულ გარ-დასახვისში უტრადდება და ამან არ შეიძლება უარყოფითი ვა-დენა არ მოახდინოს თვარტარს განათვარებულში. „... სტანისლავსკის მეთოდოლოგიური დებულებათაგან ერთ-ერთი გრძნავს, რომ როდულ მუშაობისას მსახიობი საყუთარ „მედან“ უნდა ამოვიდეს. მსახიობი და რეცესორია უტრადგლობს ამ პრინციპს სწინად-მოდერ დებულებებს აქცია. ერთხელ ა. პოპოვის ამას გრძნე-ბას: საყუთარ „მედან“ უნდა მოვიდეთ, მაგრამ საით წავიდეი?“ უთ საით უნდა წავიდეი, ამას თუმანიშვილი ვრცლად და დამაჩერებლად განმარტავს.

მ. თუმანიშვილის წიგნში განაღწეულია თვარტარის ორი გზა, ერთი — „... თმბარტი მსგებამბინა (მისკენ მიიღვტონდენ მარად სა-



უკუნიშნის მანძილზე) და მთაბარი ცხოვრების მოდელიზაციას, რომელიც მეორედ დაიბნა და მოქალაქეობრივი უფლება მოიკარგა ბრეტის თვარტორი რეფორმის შემდეგ და რომელიც წარმოშვა ევროპულულ ავანგარდში (სხვა თვარტი შუა საუკუნეებში უკვე არსებობდა)“. თ. თუმანიშვილის აზრით, შექმნილია ამ ორი თვარტის სინთეზი, იგი პოლიტიკა იწყებს თვარტმოდულს, რომლებიც ეძებენ საერთო წერტილებს, შემხვედრ ადგილებს ამ ორ სისტემას შორის. „ორი ტიპის თვარტი... ამბობს თუმანიშვილი... — ორი საპარლამენტო წერტილი, ორი თვარტი-სისტემა, რომელიც პოლიტიკურ დამართვით უზღვევს მწვერვალზე: სტანისლავსკი და მეტროპოლი და ჩარჩო ეს უსურადა გამოიყურება ზოგადად თვარტმოდულს ცდა — „შეარვის“ ეს ორი ბუმბარა, ეს ორი შეუთავსებელი წინააღმდეგობა. მათი შეერთება, უფროდ იმიტომ არ შეიძლება, რომ დაბრუნება მათი სისტემის სიმწიფრე და ისინი დაკარგულიან“. ამ ერთობ კატეგორიული განცხადების ლოკური გაგრძელება რეესორის შეხედულება იმაზე, რომ ანალიზური მოვლენებს საქართველოში აქვს ადგილი. მისი აზრით, „დაახლოებით ასეთი ცდები იყო ჩვენში, როცა ცდილობდნენ სანდრო ამბეტის შემოქმედების „რეაბილიტაციას“. ცდილობდნენ დეიტაციებიან ამბეტის „სტანისლავსკის სისტემის“ შემოღებას. იწყებოდა ახტები, იკითხებოდა მოსხენებები, ესეც მტრებლობა იყო არაფერი მგავსი არ შეიძლებოდა სინადალდები მოხმარება ანდრო ამბეტის, ალბათ, საუთარი, უფლოდ მისთვის დაბახსიალდები „სისტემით“ მუშაობდა. თუმცა, უფლოდ ესაგრებოდა მეოცე საუკუნის და საერთოდ, თვარტის მთელი მსოფლიოს მონარქებობა, და მინც, ვისაც ეს ახსოვს მისი საუკეთესო წარმოდგენა, არ შეიძლება არ აღა... რის, რომ მისი თვარტი უფრო ცხოვრების მოდელიზების სფეროში არსებობდა, და არა სინადალ თვით ცხოვრების ჩვენების სფეროში. ეს უფლოდა დასვენა ეს ასეთი იქნება: სანდრო ამბეტელი და სტანისლავსკის შემოქმედება ურთიერთგამომრიცხველი სინადალებია“. ეს საუთარდლები მოხსარება. ეგების ზოგა რამ აქ საქამოთუ იყო, მაგრამ არა ნათქვამია გულახდობლივად და პირდაპირ ჩვენის მხრე შეუნიშნა, რომ ამბეტის სტანისლავსკის სისტემასთან დავაპირების ტენდენციას სხვა მოტივაცია ჰქონდა. იყო დრო, როცა უკვლას ბრალდება ეკლავებოდა ის, რაც სამხატვრო თვარტს არ ჰგავდა. გენიალური სტანისლავსკის შემკვარდებობის უფვარარება, თვარტური არ პროცესების თავისებურებათა ნივარტების ტენდენცია შეეხა არ მარტო ამბეტის, არამედ ა. ნიკაჩინოსლავსკს.

მ. თუმანიშვილი ერთმანიშვილს განმარტებს „სტანისლავსკის თვარტს“ და „სტანისლავსკის სისტემას“. რეესორი ხაზს უსვამს რომ „სისტემა... მსახიობის ორგანული მოქმედების კანონია. იგი აუცილებელია უველასათვის, ალბატრე თუ არა მას. თვარტი არ შეიძლება მოქმედდეს არ მოქმედდეს“.

ჩივის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილია „შემოქმედებითი წარმოსახვა“. რეესორის აზრით, „ცხოვრებისეული შთაბეჭდილებების დაგროვების, დამუშავების და შენახვის მექანიზმი უზრუნველყოფს ადამიანის აზროვნებას და წარმოსახვას მასობით, რომელსაც ის საჭიროების შემთხვევაში იყენებს. სწორად ცხოვრებისეული დაკვირვების შედეგად დაგროვებული მასლის (ფაქტების, ფიციების, შთაბეჭდილებების...) საყურად არსებაში გატარების უნარი არის შემოქმედებითი წარმოსახვა“.

ფანტაზიის საშუალებით ფარისებრება „სინადალდების სახლებზე“. ცხოვრების დაკვირვების შედეგად მიღებული მასალა განისტამოცე სასუქველს მხატვრული წარმოსახვისათვის. ძნელია ვთქვათ თუ სიდან იღებს სათავეს ეს თუ ის მხატვრული დედალი. შემოქმედების სუბიმი ისინადალ შეუჩვენებელი, შედეგად დიდდება, მას შემოინახავს მდებარეობა თავის უნიჩარ საყურადობა და როგორც ეს შეიქმნება სათანადო პირობებში, იგი ამოტივტივდება სცენაზე გამოიფრება და ფიქსირდება მსახიობის მიერ ოდესღაც განცდილი ფანტაზიის საშუალებით.

მკვლევან ერთი ასეთი შემოხვევა: ს. ზაკარაძე ფორსმანის სიკვდილის სცენაში (ჯ. ნახუციშვილის „ფორსმანი“ დ. ალიქიძის დღებში). პირდაპირ საოცარი სინუსტივი გაფორმდებოდა კლინიკური სიკვდილის აქტს. ამასთანავე, ეს მხატვრული სიკვდილიც“ იყო. მსახიობს ფორსმანის სიკვდილის ხატად, მის „ფორსმად“ დ. გუდაშვილის ცნობილი სურათი ჰქონდა წარმოდგენილი. კომპოზიტორად ასეთხვედ პოზნა იყო ამოწყვედილიც“ მომავლად

ფორსმანი. ს. ზაკარაძეს ვითხე, თუ როგორ აღწევდა „სიკვდილის განცდილ“ ასეთ ზუსტ ფიქსირებას. მან განხილვა შემთხვევით რომელიც ბავშვობაში შეხვარდა:

ერთხელ, ზესტაფონის ხილდან ვიუტრებობი, დაინახე ორი ახალ-გაზრდა ჩხობებდა, ერთმა დანა დაარტა მეორეს და მოკლა. მეც ერთ ადგილას ვაგმუნილ და ასე ვაგრძელებდი დაქვეითება. სიკვდილის მთელ პროცესს“. მას შემდეგ მრავალი წელი გავიდა და აი, ახლა, ფორსმანის სიკვდილის სცენაში ვაიცოცხლე ბავშვობის შთაბეჭდილებები. მან ისიც მიახლო, რომ ერთი ძალზე ახლობლის სიკვდილს შეესრულ და თვითვე ვერ მოუყვარა, „გაიკვია“ სიკვდილის პროცესში. მტრე უფრე ნანობა კიდევ, რომ ახვარა რამ შეეხვია. ვერ განიცადა ახლობლის დაღუპვა. მტრცენია, ამა

დ. ტოლსტოის თავისი ქალიშვილის სიკვდილის გამო ჩაუწერა: „1906 წლის 26 ნოემბერი, ახლა ღამის სიკვდილი საათია. გარდაცვალა მამა. უცნაური ამბავია, არც თვარტი დამეძვია, არც შევნიშნებულვარ, არც ის მიგრატია, რომ რაღაც განსაკუთრებული მოხმარებოყ. სიბრალელი და მწუხარება რამ, ისეც ეს ვერ ვიგრძნებ, მე თითქმის სპირიტოდ ვივლიდი, გული ამჩუქებოდა და მწუხარების გრძობით ვაგმუნილვდი და ვაგმუნილვდი კიდევ. მაგრამ სტლის სიბრემლი უდრტინველი ვიყავი... დაბ, ეს იყო ხორცისმიერი მოვლენა და ამიტომაც იყო უნიშვნელო. როცა ეკვდილია, თვალს არ ვაყვლილები, ვასაკრებ და მზივლია შევეუკვნილები, ჩემთვის იგი იყო სულისამბული არსება, თვით ჩემი სულის ახელის წინაშე. მე თვალს ვადევნებდი მის სტლის ახელს და ეს სიბრალეს მგვრდა და მაგრამ აი, ეს სტლის ახლა ჩემთვის მისაწვლილ ფარგლებს ვასცად, ესე იგი, ეს სტლის ახლა ჩემი თვალისთვის უხელავი ვადა. მაგრამ იგი, რაც ის არის, არსებობს. სავე? როდეს ეს ის კითხვებია, რომლებიც შეუხვია აქ სტლის ახელის პროცესს, არ შეიძლება მიგზაროს შემოხვევა — სიგრცისა და დროის გარეშე მაგრამ ცხოვრებას“.

რაღაც უცნაურად დრმა, ზოგჯერ აუხსენელი და სტლის უფსკრული ჩაიხელი ვანცა ხაზისთან ვაგრკვევლი ფორმით მოედლებო სტლის წიაღთან და არავინ იცის სადა და როგორ პოვევს ვამოსახლს დ. ტოლსტოის ამ უცნაურ და თითქმის აუხსენლ „სიკვდილ“. ზერე, ფენება შეუი ჩრავ იგი დიდებოლო ჩახწერს: „...ეუცელოდ და ხშირად ვიკონებ მამას უცანასკნელ წიხებას. წამოშარდაა ლოგანზე, ირავლი ბაღოშეში უყვია, მის ვამბდარი, ძვირახს ბული მიქრავს და ვგრძობს როგორ ღეფა სიკვდილი, როგორ გავხდება მამა. ეს თხუთმეტი წუთი ჩემი სიკვდილის ერთ-ერთი უნიშვნელოვანი, უარსებობის ნაწილია... ეს არის შვილის სიკვდილის ნამდვილი ვანცა!“

უ. ჩხეიძის ს. ზაკარაძისთვის უშაბია, რომ მას ჰქონია სხვა-წარტყვის, სიკვდილებთან ვამბრების წუთის ნამდვილი შეგრძენება. ამ დროს მომავლადვით ვაფორტოვან და როცა ხანდლის წერო წუთის მოახლებოდა უარტია, სატყისთან მიხული, რაბა ეპიკრა თუ როგორ მოეფრება სიკვდილი. ამ დროს ვახსენებია მამლდის სიტყვები („რად არ შეიძლება ეს სხუელი...“) ვერკეთიარ ლოკური კანონებით ვერ ახსნა, რა ხდება ამ დროს შემოქმედების სტლში, სად და როდის ხდება „სული ახლა“.

რეესორი ეძებს შემოქმედების ბუნების საიდუმლოებას, ეძებს ვახსლებს მის ასახსნელად. „სიდან იწყება მუშაობის პროცესი? — კითხვობს თუმანიშვილი და იქვე ვამარტავს: „თმედაც, პატარა იდეად, რომელიც ჩემში მწივდება“ და აქვდან მოყოლებული წიგნი უკვე „ვიწარ“ პროცესები ენაზე მოკვითობის სიქტავლი დაბადების ისტორიას, ის არის მშობიარობის ტრიკლიეტი წყნავე, მაგრამ დიდი სიბარული მოლოდინის ვანცა. ვეუდაფერი იქნება იმი, რომ „თვარტის ვაგმუნილ“ ლიტერატურა „ქმედების“ ენაზე, ზუსტად ისევე, როგორც კომპოზიტორის ვადავას ლიტერატურა მუსიკის ენაზე“. ამას მოსდევს ლოკური ახსნა და თანამდევ-რეესორი ვანვიარება შემოქმედებითი პროცესისა. თუმანიშვილი მეცნიერება და ხელოვანის, ანალიტიკოსის და პოეტის ხელით თან-დათან ძირწვდა და სახიფათო ხელს თავის ნააზრს. მისი მზაშია გვიჩვენოს „ქმედების“ როლი და ადგილი თვარტში. „რეესორი და მსახიობი... წერს არა... იღებენ ლიტერატურულ ვანარმოებს, რომლის ძირითადი მასალაც არის სიტყვა. აქ სიტყვა ვანარტავრება ვეუდაფერს, ის არის იმ იდეის მეჭვრეტი და ინფორმატორი, რომელიც ადლებენ ვანცარს. შემოქმედებითი წარმოსახვა სიტყვის სა-შუალებით ქმნის ნაწარმოების ფორმას. ნაწარმოები შეიძლება დაი-



მეღეს, შიშლება წაიციონ. მას შეუძლია დამოუკიდებელი არსებობა, როგორც ხელოვნების ქმნობა. რევისორისა და მსახიობის ხელოვნება გამოიხატება სიტყვების მიღმა დადავლული ამბის არსით ჩაქნობისა და მის ქმედის ენაზე გადატანაში. მაგრამ რადგან ადგილის სიტყვების მიღმა მოქმედ სირია ფსიქოლოგია იმალბა, მასხამით **არ რამდირჩი რამუღნიმანი** აშამინანაბლ, **რგულეზი** თარგანინა ამ ფსიქოლოგის საციქოლის ენაზე.

ახე იყება სექტუალის საფუძვლების ძიება. მოხვალა სექტუალის მოღლის ვარკვევის რევისორი იშველეთის თავის მიღარც გამოვლენას. წრეში განხილულია წარმოდგენის იდეურ-თემატურა ჩანადვარა. თეატრალური ანალიზი. მასთან დაკავშირებული გარემოს შექმნა, მრწამსი, ზეგავლენა და გამოვლი მოქმედება, ქმედით ანალიზის მეთოდის ისტორია, გრძობა, დავტერვა, ანალიზი, ფაქტების შეფასება, გარდასახვა, გრძობაბა ბუნება; და ასე გრძელდება პრობლემა და საციქობა წრე, რომელითა დრა ანალიზის მხარდება რევისორის ნიკე, დიდი გამოვლილება, ცოდნა და ენერგია, მისი ხედვის არეში ექვევა ეველაფერი. რაც წინ უაწრებს სექტუალის დაბადებას. წრეში სანიშნოდ განხილულია რამდენიმე სიკა. აშამინა ჩვენს პურადგებას და კლდიაშვილის „დარისანის გასაკირზე“ შეფარებთ.

და კლდიაშვილის თეატრმა განვითარების სხვადასხვა საფეხრეში გაიარა. მის ისტორიაში კარგად იკითხება ქართული თეატრის ბევრი ნიშნდობული თვისება. ქართველი შურთობიდან არცერთს არ გამოუშვია თეატრში ისეთი დიდი აზრობა სხვაება, როგორც და კლდიაშვილის შემოქმედებამ გამოიქცა.

შემოხვევათ არ არის, რომ გამოიქცა და კლდიაშვილის შემოქმედება ვადა ცხოველი ინტერესის საგანი. მისი შემოქმედებით დაინტერესება ეს სულ სხვადასხვა თვალსაზრისით იყო განიჭვეული. ზოგჯერ კოლარულად სანჩინაშვილდეკო ეს იყო დამოტერებების მიზეზი. მაგრამ ასეა თუ ისე, და კლდიაშვილის შემოქმედება ახალი თეატრალური ესთეტიური პრინციპების დავკვიდრებისათვის ბრძოლის აუგანარდში მოექცა. მასში გამოჩნდა ქართველ რევისორთა პოეტიკის სხვადასხვაობა.

„ორინეს ბედნიერება“ პირველად ვ. აბაშიძის რევისორობით დაიდგა (1901 წ.). დღემდე ჩავარდა, მაგრამ აზრთა სხვაობა მიანდ იყო: ეს წარმოდგენაში ვარკვეული ასახავდა ქართული თეატრის წიახში მიმდინარე პროცესების ხასიათს.

და კლდიაშვილის დრამატული წარწამებები ქართული თეატრის რთულ ტრავზე დაიდგა. თეატრში ხდებოდა მალთა გადაგუება. ბევრი რამ იყო გაურკვეველი და დაუდგენელი, თავს რჩედა კრძობილთ მოვლენების სულიერი ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში. ამ პერიოდში განსაკუთრებულად ინტენსიური ვადა სტილისტური ხასიათის ძიებანი. უფროსი თაობის მსახიობთა გვერდით გამოჩნდნენ ახლავარდები, რომლებმაც სულ მალე შეწყვიტეს მდგომარობა დაიჭირეს თეატრში. აჯ. ფლავას სექტუალმა, — იგორენებს და ანათაძე — ცხოველი გამომხატურება მპოვა როგორც ფადატორისა, ასე პრესისა, ხალხი აღტაცებულ მოპყვედა ყოფით უაღრმესებში ვადაიჭირა სექტუალს... სექტუალს განსაკუთრებულ უყრადღება მიაპყრეს აქტიორებმა, და მოვარა სწორედ ეს იყო, ისინი თამაშობდნენ შეუზნებრივად, კოლარცტულად“. ეს იყო ერთი ხაზი და კლდიაშვილის წარწამებთა სტენური ისტორიაში, მაგრამ მის გვერდით ერთობ ძლიერი იყო და კლდიაშვილის შემოქმედების ნივლორების ტენდენცია. და აი, დაიწყო და კლდიაშვილის პიესების იმეგარი სტენური ვადაწყვეტა, როგორც ვ. ერისთავის სკოლის მიესადაგებოდა.

სწორედ ამ თეატრალურმა პრაქტიკამ შეუწყო ხელი ამ მდინარი თეორიის ვარკველებასაც, თითქმის და კლდიაშვილი უღმიშობელი საკატორისა, რომ მისი წარწამებები სატირის მახვილით ამხვენი ადამიანთა მანერებებს, მათ ჩამორჩენილსა და დროშობულ შეხედულბებს.

და კლდიაშვილის შემოქმედების თავისებურების უფულბებლყოფამ ვ. ერისთავის დრამატურგიათთან მისმა მექანიკურმა დაკავშირებამ, კლდიაშვილის წარწამებთა დადგებში წინა პლანზე წამოსწია ის, რაც სასაცილოა მასში.

და კლდიაშვილის წარწამებთა ვოდევილიზაცია ქართულ თეატრში ვ. ერისთავის სკოლის დრამატურგის წესქველზე ასახავდა წყალს.

„კლდიაშვილისეული სიცილი“ ქართული თეატრის წრეში დაიწყო და ესთეტიკური პრინციპს აუენებდა. მისი პრაქტიკული გამოაშენება იმას ნიშნავდა, რომ უნდა წარმოქმნილიყო და ჩამოყალიბებულიყო ახალი ხაზი ქართულ თეატრალურ შემოქმედებაში. ჩვენ შეხედვლებში ვაგვიქტრავაგონიდა: ეს იქნებოდა ქართველ ხალხის ისტორიის, მისი დღევანდლობისა და სარტოოდ ერისთავის ცხოვრების თეატრალური საინერების ერთ-ერთი საციქოლის ფორმა.

მაგრამ ისე მოხდა, რომ 20-იანი წლების მეორე ნახევრიდან და კლდიაშვილის თეატრში კვლავ იძალა წარწამების წარწამებების ხან სატირული დღემის ტენდენციამ და მას მისმა ვოდევილიზაციამ. მხოლოდ 50-იან წლებში დაიწყო ახალი ტრავი და კლდიაშვილის თეატრის ისტორიაში. დაიწყო შურტლის შემოქმედების ნამდვილი ბუნების სწორად წაიციონების, მისი თავისებურების ახსნის რთული პროცესი. ამ პროცესის საფუძვლთან მ. თუმანიშვილი დგას. იმთავითვე ნათელი ვადა, რომ და კლდიაშვილი დიდ სიციულს პირველად ქართულ თეატრს. ქართულმა რევისორამ მიაგინ ახალ წყაროს, რომელმაც ქართულ თეატრში წარმოიშვა ახალი დინგა. იგი დაიწყო 50-იანი წლების ბოლოდან, შემდეგ იმდროინდელი 60-იან წლებში და პროცესი დღესაც გრძელდება. ახლა წარმოუდგენელია ქართული თეატრის რუსთაველის თეატრის „სამანიშვილის დედინაცვლის“, „კაშუშვილის გასაკირის“ (მოხარდა მაყურებელთა თეატრი, ვაგრეთვე უკეთესის, მახარაბის თეატრები), „უბედურების“ (ცირი, შიგების, მოხარდა მაყურებელთა თეატრები) ვარკვები. მათ ქართულ თეატრში შეტანეს სახელ, ვადაინდენ მისი სტილისტიკა, წარმოქმნეს ახლებური თეატრალური აზროვნება.

და ეს ყველაფერი ჩაისახა 1958 წელს, როცა მ. თუმანიშვილმა დადგა ტალღავადი, დარისანის გასაკირი“. პირველად იქნა მიწინაღობი ორი კამერა, პირველად ვადაინდენ სახელ კარკუნს სახის ვადაინდენ. მედია ვადაინდენ განხილულია ვარკვების რაღმში წარმოადგენდა სრულად ახალ ტრავს და კლდიაშვილის ვერთა სტენური ისტორიაში. ს. ზაკარაიამ დიდი პირდაპირი შეასრულა დარისანის რაღმ. წარმატების მიზეზი პირველ რაღმში მის ახლებურ მოაზრებში იყო. მასხაობა თითქმის მოთლანდა მოხსნა კომიკის სწრაფის და მედია ვადაინდენ დრამატული მოტივი. თავისთავად ეს იყო ვადაინდენ სახეაყო ვადაინდენ, მაგრამ იგი რადაიჭირდა ახალ ტენდენციას აშკარად ვადა იმდენად ვადაინდენული იყო. და კლდიაშვილის თეატრში „შემობრუნების უბნები“ ვადა ზაკარაიის დარისანის, ნამდვილი კლდიაშვილისეული მოხილდა თეატრის. მ. თუმანიშვილი — დარისანის გასაკირი“ დადგა რუსთაველის თეატრის მეორე დარბაზში (1963 წ.). და „პოუზის სადარში“ ტრავა მის სექტუალს. პირველი შემოქმედება დაიწყო „უფროსი“ და „დარისანის გასაკირი“. ამავე საღამოს წარმოადგინა პანტომიმაც. ერთხელთა ვარკვირთან და სხვადასხვა ფორმები. ყველაფერი შეცრა და შეანათა პოეზიამ: ამ საღამოს პატრიტად ვადაინდენ ხელში სტენაზე ავიდა ს. ზაკარაიის დარისანის და პირველი პირობით დეტალურად ვადაინდენ ახალი ხეხი, რომლისგორ ახლებური მიდგომა. თუმანიშვილმა ვმის ჩამოაცალა „ისტორიის ჩარჩო“, ვადა მისი ხეხი. და უფსურად თანადროული უფრადობა მისივე დარისანის ხატეს.

„მასხაობისა და რევისორმა დრამდ უნდა ისწავლინ თავითაი ხელოვნების მართლწერის წესები, უნდა შეისისხსობროცონ, ვითავიონ იგი. თუ არ არის მუარი მალაქერი, ვერც შენობა დაზრდება მასზე, კიდევ რომ აშენდეს, მალე დაინგრება, შემოქმედების საფუძვლების შესწავლა ხელოვნის ათავისუფლებს ვადაინდენი ვიჩრ. კილებსაგან, ანიქებს ნამდვილ თავისუფლებას. „ადამიანი, — წერს თუმანიშვილი, — რომელმაც ერთხელ მტკიცედ შეითვის მართლწერის წესები, შემდეგ მთლი სიცოცხლის მანძილზე, ის მასზე სწორედ, რომ ამ წესებზე აღიჭრება. მტკიცედ უნდა ფლობდეს კანონებს და მთელი სიცოცხლე ცდილობდეს მათი ხელშეშლის წყლმას, რათა შემოქმედება შენი ლლი იყოს და თავისუფალი, რათა ქმნიდეს კანონების მიხედვით ისე, თითქოს არც ვადაინდენ მათ შესწავლა“. კანონების სახელობელებს ვადაინდენ დიდ მახობებში, რევისორებში, ვადაინდენ იგი, რომ ზოგჯერ თითქოს ვერც იყო ვადაინდენ მათ არსებობას. ეს არის ისტატობის სტენური და ამის ვარკვე უფრავინ ვერ მიაღწევს შემოქმედებით შევერვალებს!

მ. თუმანიშვილის წიგნი ძირითადად „ქმედითი ანალიზის“ პირობდება. მისი ბუნების კონკრეტული ვადაინდენ, ვადაინდენებს და

* დ. ანათაძე, „რადები ახლი წარსულსა“, 1962, გვ. 82.

დასაბუთებს იმდენზეა სპეციალური თავი. შრომას გამოყო მოქმედება დატანს ბ. ბრეტის არა: „უკველავი მნიშვნელობანი, რაც შეესაბამება სპეციალურ ახალ თეატრს, არის ფიქტორი მოქმედება თეორია“.

რეჟისორი ქართველი მოხელე განიხილავს სპექტაკლის დახედვასთან დაკავშირებულ ყველა სფეროს, მას უპირატესობას გარეშე არ აჩივს არაფერი, რომელ საკითხსაც არ უნდა შეეხებოდეს, ყველა სანდოტერესოა, ყველა აქვს ზუსტი აზრსა, გამოიხატება ნიჟარსებზე. ი. თუმანიშვილს თეატრის შემოქმედებით პროცესის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მოვლენას მიაჩნია ეთნოლოგიური რეპრეზენტაციის პრობლემა. „ეთნოლოგიური რეპრეზენტაციის პერიოდში, — წერს იგი, — აზიარათ შემოგვინებამ არ შეიძლება რომეს ფიქსირება. ვიშორებ — რამბოტიონი ნინუასა კავასთან, აბისონას, მიმდევრებთან, თანამედ უნდა ვცვალოთ მდგომარეობები, მოქმედების ადგილი, მაყურებელთა დარბაზის ადგილიც არ, რომ მსახიობს არ მოუხერხებოდა ამაროვირება, არ მიიჩნის ეთნოლოგიის სხვა სტენად, რომელსაც წარმოადგენს გადატანს, არ უნდა დაივიწყოთ, რომ ეს მხოლოდ ნაშრომი, სხვანაირად ასეთი რეპრეზენტაცია არგავს ახარს“. შემდეგ იძლევა მტელ პროცესებზე და მნიშვნელოვან განმარტებებს: „რა ამაროვირება რეპრეზენტაციის არსა? აშქამბანაშობა, რაც შემოქმედება ზუსტად ავაგონთ გვირის ძეგლს, რომლის საზუა-ლაშითაც ხილული ღვთაება ადამიანის შემოქმედებითი ცნობა-რება, შემოქმედებითი სტრუქტურა შეიძლება ხსნა, ხსნა პრაქტიკაში. ი. თუმანიშვილის შრომას სახეილო წიგნის მნიშვნელობა აქვს წიგნის ყოველი თავი მიღარა ინფორმაციას იძლევა რეჟისორის შემოქმედების საფუძვლებზე, მსახიობის შემოქმედების არსზე, მცენარეულად არის დასაბუთებული და განაწილებული შემოქმედებითი პროცესის კარდნაწილი საკითხები. განსაკუთრებით ფასილია: იგი ახალგაზრდა მსახიობთა და რეჟისორთათვის.

ი. თუმანიშვილის წიგნი ასე მთავრდება: „...იმისათვის, რომ სპექტაკლი მწიფობს სისტემაზე იქცეს, ეს სისტემა უკვე სარეჟისორი გეგმით უნდა იყოს შექმნილი. ვიშორებ, ცნება — საერე-ინსორი გეგმა“ სპექტაკლის მიღწევა, პრაქტიკით ცნება, ახალგაზრდას, რომ ეს გეგმა უთუოდ დაწერილი იყოს, ამის გამო ბევრს და ამაოდ დამოკ. რეჟისორი უნდა მოიქცეს ისე, როგორც ეს მოსთავსა მისიხერხებულად. მაგრამ მისი საქმიანობისათვის გეგმა აუცილებელია. ამიტომ იგი უთუოდ უნდა არსებობდეს. რეჟისორს არ აქვს უფლება შეიღვას რეპრეზენტაცია, თუ ასეთი გეგმა არ გააჩნია, მეც ამიტომ აღწერიქს. ის, თუ არს ვაკეთებთ ჩვენ, რეჟისორები, ხანამ რეპრეზენტაცია დაიწყება“.

აღწერილია შესანიშნავად, რეჟისორი დინჯად, კონკრეტულად გიგნობლად ხსნის ყველა საფეროს, რომელიც სპექტაკლის დახედვას უღვდის წინ. მაგრამ ეს წიგნი, ახალგაზრდას ნუსხა. შემოქმედება მდებარეობს რთული სტერეოა იმისათვის, რომ იგი უპრეზენტაციად დაეკავშიროს. მე მხოლოდ ვცადე მოეხილავისათვის ჩემი გამოცდილება გამეზარებინა“. — დასაკენის ვიქტორის.

მიხილო თუმანიშვილს კი ძალიან დიდი გამოცდილება აქვს. რა ან შეიძლება ცნობების რთულ გზაზე. მაგრამ ყველა წინააღმდეგობას სძლია ნამდვილ შემოქმედებს სულმა. იგი უკუდღწერილად რაღაც ელემენტს მიწვევებზე ახარებს ქართული ადგილობრივს. მარტო ბოლო სამიოდ წელსწინ იმდენი რამ გააკეთა, რომ ერთი ადამიანის მიღწევაზე მთელი სიკეთელო უკეთა. თეატრალურ ინსტიტუტში შექმნა სპექტაკლების მთელი „სერია“, რამდენა შორის იყო ერთი მაგნას კოვანაშორის პრემია მიენიჭა. ამ სპექტაკლების დასრულებაზე შეიქმნა ახალი თეატრი, ვასულ წელს ხასხასილო ფაკულტეტის მესამე კურსის სტუდენტებთან მისი ხელმძღვანელობით დაიწყო და კლდიაშვილის „ბაუდის ღრებში“. შეიქმნა ახალგაზრდა დიდი, მჭკფარე, ღრმა სოციალური უფარდაობის სპექტაკლი (რეჟისორები ნ. მაკრატონი-გრუზინსკი, ც. ნაკაშიძე). ამ წარმოდგენის მნიშვნელობა უფრო მეტია, ვიდრე ერთი კარგი სპექტაკლის წარმატება. იგი სწორად დამზადდებითი სპექტაკლია, იმ პრინციპების ქმედითობის დადასტურებაა, რომელიც ასე ვრცლად არის მოახერხებულ თუმანიშვილის წიგნში. ერთმანეთს შეერწყა თეორია და პრაქტიკა, იცნება და სინამდვილე, წიგნში ვაფენილია მისი ავტორის სული, მასშია ჩაქსოვილი რეჟისორის ათასი ფიქრი და ცანძობა. კითხულობთ წიგნს და თვალწინ ცოცხლდება რეჟისორის ნაწილი გზა. თითქოს ზორცის ისამენ მისი სპექტაკლები, დიდეს რუდენებში შექმნილი ყოველი სტენა და წიგნის სტრუქტურა. ყვე-

ლაფერი ეს ერთი მთლიანობა, ერთ არხებად ქცეულმა მოვლენებმა ისინი უფრომხილი არ არსებობს.

„სანამ რეპრეზენტაცია დაიწყება... ათასი დღეა. ათასი ტვირთი... და ათასი უფრო მეტი, როცა სპექტაკლი იმადება.“

ი. თუმანიშვილს ბევრჯერ განუცვლია ერთი და მთელიც. ზოგჯერ მარტო დარჩენილა თავის უკლებლილოდ, მარტო ვადუ-ტანია ათასი უსამართლო, მაგრამ ბევრჯერ გაუხარებიათ მოწვევებზე. მოწვევები ხომ შურად მას აღმერიტებ. სწორად მასზე ბედვედ ისეთ ადამიანს, ვსაც შეუძლია თეატრისადმი ფანატიკური სიყვარული ადგანოს ისინი. გატაცების წუთები მედამ დასუ-წიყვარი და ბედნილია, რადგან იგითად იმდეთა ადამიანს. ასეთი გატაცების შედეგად დაიბადა ი. თუმანიშვილის სპექტაკლები „და-მამიბე, იყავით ფიქსლად“ და „ესანდელი მდგდელი“, „როცა ასეთი სიყვარულია“, „სწავის შედეგები“, „ფილოსოფიის დოქტორი“, „ამაგი სიყვარულია“, „რა ახალი სხვა, ამ წარმოდგენებში ის-მოდა ახალი არტისტული თაობის ხმა. იგი მოაბრუნდა მტკიცედ და გაბედულად, მაღალმეტად პროფესიული ოსტატობა. თუმანიშვილს ისინი მიჰყავდა დიდი სიმაღლედასვენე...“

ი. თუმანიშვილმა მრავალ მსახიობს ასწავლა შა არის ნამდვილი პროფესიონალიზმი, როგორც უნდა იყოს ქვეშაირები შემოქმედ-ელი. სწავლების მიხედვით საზუალებები კი, ეს არის გარკვეულ-სკოლა და ვერსიების ვერ დაივიწყებს ის, ვინც მას უნარება. როცა ი. თუმანიშვილის სპექტაკლი „როცა ასეთი სიყვარულია“ მდიდოდა თეატრში, იმ ხალხის უკველვარი — კანკაღდენებთან დაკავებული და საგრამიორის თანამშრომლებით დაშთავრებულად — შემტრული იყო. ხმამაღლ ლაპარაკზე კი ვერჯერ ვერ ჰელდად უცხვის ცერზე და მიღწენდ თანამშრომლებს. საოცარი სიხუმრე და შესწავრად თბილი ადმინისტრაციის სუფთად სპექტაკლის ირგვლივ ყველას სურდა თავისი „წულიანი“ შეიღვას სპექტაკლის წარმატებაში, ყველა გრანძობდა, რომ სუვენარ მიიღოდა რაღაც განსაკუთრებული სპექტაკლი. ეს განსაკუთრებულია მის ყველაფერ ახალგაზრდასთან. „იგნეშობალობაში“ იყო. იქ თითქოს არა-ფერი არ მოქმედებდა. ყველაფერი თავადან იწყებოდა, ეს იყო ერთი დიდი, მძიმე და ლამაზი ცხოვრება, სადაც მიღწეაობდა ნამდვილი შემოქმედებითი პროცესი, იგი ხდებოდა მაყურებლის თვალწინ, მისი მონაწილეობით. ამ პროცესს უერთდებოდნენ თეატრის რაღაც უნიანა ხაზები, მისენ, როგორც ცენტრად ელემენტალისხიკენ, მისიწარმოდენდ ადამიანები, რომელთაც სურდათ ესიღათ ნამდვილი შემოქმედება. ესიღათ სწავნაზე განუწყვეტლად იღებდა აზრის და მოქმედების, დენაგან თუ როგორ იმადება ადამი-ანთა ახალი ურთიერთობა და როგორ ფიქსირდება იგი მიზანსტენაში.

ი. თუმანიშვილი ავტორია მრავალი საუთესო სპექტაკლისა და მათ რიგს ახლა წიგნიც შეემატა. ქართული მეიობელი უკვე კარგად იცნება. ი. თუმანიშვილის წიგნსა და მის ავტორს, რამდენა პატივს მიავებს რეჟისორის ნიქსა და მაღალ ოსტატობას, ღადან მან იცნოს სამი. ი. თუმანიშვილის სახელის გარეშე წარმოიღებება ქართული სპექტაკლი თეატრის ისტორია.

ბევრი რამ, რაც ი. თუმანიშვილმა შექმნა, უკვე ისტორიის კუთვნილება გახდა, მაგრამ მთავარი მანდი მისი თანამედროვე თეატრებზეა. მან კვლავ შეიძლება ახალი ნაკადი ქართული თეატრში, კვლავ დაბეჭდა განმანახლებელმა სიომ მისი თეატრადან.

ი. თუმანიშვილი ახალგაზრდული გზებით, მისთვის ჩვეული ფანატიკური სიყვარულით ქმნის თავის ახალ, გადოსწავლად და ღვა-რული თეატრალურ სამყაროს. უბედნიერეს წამებს განიცდიან ახალ-გაზრდები, რომელთაც თუმანიშვილისეულ სამყაროში უხდებათ ცხოვრება. ეს არის „დამოკლად გამოხეული სიხარულის წუთები, დაუ-წიყვარი წუთები“ (ე. კლდიაშვილი).

ლაშა თაბუკაშვილი

ღარაბებს

მიღვა

გაზაფხულია

ღარაბ ორ მოქმედებად
და ათ სურათად

მოქმედი პირნი

- კოკა მზიები — შეხუთე კერის სტუდენტი, ფილოლოგი ნინიკო — მგორე კერის სტუდენტი, არტიტქტორი.
- ელენე — კოკას ბებია
- ზადრი
- გელა — კოკას მეგობრები
- კირილე
- ლენა — კოკას მეზობლები,
- დედა — სიზმრის პერსონაჟი.

მოქმედაზ პირველი

სურათი პირველი

(ღილის მკრთალი შექით განათებული ოთახი, მივიდა, რამდენიმე სკამი. ტახტი, ტახტზე ოკიოდ წლის ემაწილს ძინავს. ოთახში ტელეფონის ხმაური შემოდის.)

ტელეფონის ზარი. ბიჭი შეიმუშვნება, ტელეფონის გულისგამაწერილებელი ზარი. ემაწილი ტახტზე წამოყდება და ცოტახანს უ-

ზაროდ უეუერებს გამძინავრებულ ტელეფონს. სადეთქლებს ისარესს, შემდგა დგება, კოკალობით მიდის და უერმილს იღებს).

კოკა. გისმენი ვის? ლენას? არა, შედელი, აქ არ ცხოვრობს მეგობარი, აბა საიდან უნდა ვიყოდე, სად ცხოვრობს ლენა! არაფერს (ციღებს უერმილს. ნატენ ვებს გაქნეს, ტიკილიო სტერება სახე. შემდეგ კოკალობით გადის, ისმის შხაისის ხმა.)

ტელეფონის ზარი. პირასხოცუმოხვეული კოკა ოთახში შემოკწწწილდება და უერმილს იღებს).

კოკა. ღიას... ლენა აქ არ ცხოვრობს და ლოთიანად, დააზუხტ რა მისი ტელეფონი.. რა შუაშია სოფელი? შორიდან ჩამოხვედი? მოსავალი როგორია? აგაწენა ღმერომა!

(ციღებს უერმილს, ტახტზე ჩამოყდება და სიგარეტს უციღებს. ევლავ ტელეფონის ზარი.)

კოკა (მოშლილი) გისმენი! შენა ხარ, ზადრი? კინადამ გიუტობხე... ამილო ვილაცამ დილიდან ვერ მოვედი, გულას ვეზმარბიდი, რემინტი წამოიწყო. შენ რა, არ იცილი, პო, ორი დღეა... ფეხი ვიღრძე... კიბიდან ჩამოვევარი. კარგი, ხვალ! აუცილებლად შევთანხმდით!

(ციღებს უერმილს და ჩაქვას იწევებს, შემოდის ქალბატონი ელენე, კოკას ბებია, მობუცი, ლამაზი ქალი)

ელენე. (შუბლზე კოკისის შევილიშვილს) გტკივა კიდევ? კოკა. არა.

ელენე. გასიებული რომ გაქვს? კოკა. არაუშავს, დაცხრება მალე.

ელენე. კოკა, მართალი მოიხარო, ხომ არ ირზუბე? კოკა. დაწუნარდიო, ქალბატონო ელენე, თქვენი შევილიშვილ უკვე გამოვიდა მაგ ასაკიდან.

ელენე. საშინელი წვიმა გარეთ. კოკა. პო, წვიმს.

ელენე. საფენს გამოგიცვლი! კოკა. ბებია, არაფერია სერიოზული.

ელენე (ამოიოხრებს) კარგი. (საწიფარის იცეამს და ქოლგას გაშლის.)

კოკა. სად მიდიხარ ასეთ წვიმაში? ელენე. საწითლები უნდა დავუნთო შენს შშობლებს.

კოკა. დადლოდე, გადაილოს ჭერ. ელენე. არაუშავს, ქოლგა დამოცავს.

კოკა. პო, მართლა, რა უნდა მეუთქვა. გუშინ ისევე შეკრავი ღენ ამოვარდა. წყალი ჩახვლიათ.

ელენე. (შეწუხებული) ალბათ მოშუებული დამარჩა. კოკა. მალე მოხვდელ?

ელენე. შევეცდები. ხომ არ დამაბარებ რამეს? კოკა. კუთხეში რომ კოსსკია, იქ მიდი, რაფეკა ქეია გამოიღვდის და უთხარი კოკასთვის „კოლბეთი“ მომეცი-თქო!

ელენე. კარგი. საუზმე არ გაკიყო. (გადის. კოკა მაგნიტოფონის ჩართავს, ზარის ხმა კარზე. კოკა კარს აღებს.)

კოკა. (ცოტა არ იყოს გაკვირვებული) მობრძანდით! (შემოდის გრძელღომიანი, ლამაზი გოგონა ჩინით ხელში.)

ნინიკო. გამარჯობათ! კოკა. გამარჯობათ!

ნინიკო. ქალბატონი ელენე სახლშია? კოკა. არა, ეს წუთია გავიდა.

ნინიკო. ამ დროისთვის დამიბარა... კოკა. დადლოდე.

ნინიკო (საათზე დიხედავს) არა... მერე მოვალ. კოკა. არ წახვიდით! მალე მოვა.

ნინიკო. (ჩაფიქრება) დავიციდი ათ წუთს. კოკა. რასაკვირველია, ასე ავიბებს, დაბრძანდით. (საწიფარს გახდის).

ნინიკო, გამაღობო.
 კოკა, წვიმაში მოხვდით?
 ნინიკო, დიახ... ქოლგა არ წაშოვიდე და უცებ გავწიოდა.
 კოკა, მო, თითქოს არ აპირებდა წვიმას...
 ნინიკო, ღიბი.
 კოკა, (დადის და ბროწეული და ორი ჩურჩხელა შემოაქვს)
 მიირთვიო.
 ნინიკო, გამაღობო, ნუ წუხვებიო!
 კოკა, რა შეწუხებია?
 ნინიკო, დარწმუნებული ხარ, რომ მაღე მოვა?
 კოკა, ახი პროცენტით, (პულხის შემდეგ) კოკა!
 ნინიკო, ბოღში.
 კოკა, მე კოკა მქვია!
 ნინიკო (გაიღიშება) ნინიკო.
 კოკა, ძალიან სასიამოვნოა.
 (პულხა).
 კოკა, თქვენ სწავლობთ?
 ნინიკო, დიახ.
 კოკა, სად?
 ნინიკო, აკტივტორულზე.
 კოკა პირველ კურსზე თუ...
 ნინიკო, მეორე კურსზე ვარ.
 კოკა, იმედია, ფრიაღისანი ბრძანდებით.
 ნინიკო, არა, ორი ოთხანი მყავს.
 კოკა, ერთი პოლიტეკონომიაში, ხომ?
 ნინიკო, (გაკვირებული) დიახ, როგორ მიხვდით?
 კოკა, ტაბიური შემთხვევა, გაეიშა ხართ თუ სახმატვრი აკადემიაში?
 ნინიკო, აკადემიაში.
 კოკა, და იქვე ახლოს ცხოვრობთ, არა?
 ნინიკო, არა, ვაკეში ცხოვრობ.
 კოკა, ვაკეში ყველა ტელეფონი 22-ზე იწყება.
 ნინიკო, დიახ.
 კოკა, ალბათ თქვენც.
 ნინიკო, რასაკვირველია.
 კოკა, შემდეგ?
 ნინიკო, რა შემდეგ?
 კოკა, შემდეგ რა ციფრები მოყვება ოცდაორს?
 ნინიკო, (საათზე დაიხედავს) იცით, მე მგონი ადარ ღირს მეტი დედა.
 კოკა, რატომ, ხომ გითხარით, ბებია წუთი წუთზე განდებამეო.
 ნინიკო, ვისი ბებია?
 კოკა, როგორ თუ ვისი, ჩემი.
 ნინიკო, (განკვირებული) ქალბატონი ელენე თქვენი ბებია?
 კოკა, დიახ, რამ გაგაკვირვებ?
 ნინიკო, მე მითხრეს ორმოცს შიდაწესი ქალიაო.
 კოკა, (იციის) ბებია სამოცდაათი წლისაა.
 ნინიკო, უცნაური ამბავია.
 კოკა, თქვენ წვიმიდან მოხვედით!
 ნინიკო, (გაკვირებული) რა გნებავთ ამათ თქვათ?
 კოკა, როცა ადამიანი წვიმიდან მოვა, ეს ყველთვის რაღაცს ნიშნავს.
 ნინიკო, რას?
 კოკა, არ ვიცი, მაგრამ რაღაცს ნიშნავს.
 ნინიკო, (დამტრუხებული) თქვენ სად სწავლობთ?
 კოკა, მე დახალეობით ბებიაჩემის პროფესიის გახლავართ.
 ნინიკო, (ცოტა არ იყოს დაბნეული) თქვენ რა, ეკრავთ?
 კოკა, რას ვფრები?
 ნინიკო, რა მკერავი ხართ?
 კოკა, ბატონო?

ნინიკო, (თქვენ არა თქვით, ქალბატონი ელენეს პროფესიაო...
 კოკა, დიახ, მეც ფილოლოგი ვარ, ოღონდ ბებიაჩემი ენათმეცნიერია, ჩე კუახებს ქართულზე ვარ.
 ნინიკო, (განკვირებული) ენათმეცნიერი?
 (უეცრად სიცილი წასვდება, დიღანს იციის).
 კოკა, (ცოტა არ იყოს ნაწყენი) რა ვთქვი სასაცილო?
 ნინიკო, (თვალზე იმპრალბეს) არაფერი, გაუგებრობა მოხდა.
 კოკა, მომთმინეთ, მომთმინეთ... თქვენ მკერავი ლენა გიღობდა?
 ნინიკო, (იციის) დიახ.
 კოკა, კი, მაგრამ კარზე ხომ ეწერა — მზეიძე.
 ნინიკო, მე მისი გვარი არ ვიცოდი...
 (ორივეს სიცილი აუტყდება და ეს თითქოს ახსოვებს მათ).
 ნინიკო, (აჩნდება მის კოლმობას) ფეხზე რა დაგემართათ?
 კოკა, ვაგახუხულს მშინი დილა იყო, ბავშვები ნახსატართან თამაშობდნენ. უეცრად ერთ-ერთმა ნანგრევების ქვეშ ნაღმი აღმოაჩინა, ჯერ კიდევ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ დარჩენილი, ამ დროს გამოჩნდი მე, ახალგაზრდა, ღამაში კომკავშირელი, ხელში იმის ყონა მეჭარა და ვაგახუხულს შეგხარობა, ჩემმა გამჭრახმა მჭერამ წამსვე შეამჩინა ნაღმი, ფიცხლად მივეპერ ბავშვს, ნაღმი შორს მოვისროლე და... ბავს კიბიდან ჩამოვვარდი!
 (ნინიკო იციის და ტაშით ავიღოვებს კოკას).
 კოკა, ამასწინათ ჩემს ლექტორს ვესტუმრე, საგანი მქონდა ჩასაბოლოელი, კარი მიმა მუღუღე გამოლო, შემაქო, რა სწრაფად მოხვედო, აივანზე გამოყვანა და მთელი საათიანგვარი ბუხრის შესა მხერხარა, ღურმე მისი ქმარი მისი შესიანბნება და იმას ელდა, ბოლოს ხუთმეთერთი რომ გამაჩინებდა, მთვის ხუთმეთერთე, ქალბატონო, თქვენი მეუღლის სტუდენტი ვარ-მეთქი!
 ნინიკო, (სიცილით) მერე რა ხდება?
 კოკა, რა უნდა ეთქვა, უუ, ჩემი სიკვდილი! ამ დროს ჩვენი მხრისან ლექტორიც მომარსნდა და სიტუციაში გარკვევის შემდეგ ისე დარჩენიანა, რამ ულანარკოდ ჩამოთვანდა საგანი, ტყუილად ხომ არ ჩაივლიდა ეს განწირული სულსიკეთება!
 ნინიკო, გამოითეთ მაგნიტოფონი, გათავდა სიმღერა.
 კოკა, გნებავთ, ლოხა მინელი მოგასმენინოთ. „ნიუ-იორკ-ნიუ-იორკი“ ახალი მიუსიკელი გამოვიდა.
 ნინიკო, არა, გამაღობო, ინსტრუტში უნდა გავიქცე.
 კოკა, რა აუცილებლობას წარმოადგენს თქვენი მისხლა, ლექტორებს ნანდებან უნდა მოაჩტროთ კიდევ თავი.
 ნინიკო, (იციის) არა, სამწუხაროდ...
 კოკა, რა გაეუწობა... (საწიგნო აუქვენს გოგონას) მე კი ისე მინდოდა ცოტა ხანს კიდევ მესაზროა თქვენთან... თქვენ ხომ წვიმიდან მოხვედით, ეს კი რაღაცს ნიშნავს!
 (მთელმუნდელ მართკარებს ნინიკოს და ნახად კონის ტუჩებში. გოგონებელი გოგონა ადვილზე გაშუშდება).
 არაფერი მითხარა! დამწავე ვარ, ვღალირებ! მე თვითონ არ ვიცი, როგორ მოხდა ეს! რატომღაც გადავწყვიტე, რომ წვიმიდან მოსულ ადამიანს მოვერება და სულოერი სიბოო სჭირდება. შევადი, მაგამ მე თვითონ გამოვუტან სკუთარ თავს განაჩენს!
 (ხელმეორედ კონის გოგონას, ახლა ოღოო ხანგრძლივად). ნინიკო სახეზე აივანებს ხელებს და შეტორტმანდება).
 კოკა, არ გრცხენიათ, რა გატრებოთ? აი, ახლა ცხვირი დაგწილდებათ და ადარ იქნებით ისეთი ღამაში! შემომხედეთ, რატომ მე არ ვტრია: მიუხედავად იმისა, რომ მკლავი ამომტრიალეთ და ძალით მაკოცეთ, რისი საბაბიც მე თქვენთვის არ მომიცია!
 ნინიკო, (გაოგნებული მისი თავხედობით) მე გაკოცეთ?
 კოკა, დიახ, მკლავი ამომტრიალეთ და მაკოცეთ! ყველაფრის ვეტივი მკერავ ლენას!



... (წინიყო ჩანათს დაავლებს ხელს და გარბის, კოკა კოკლებით მისდევს მას). მომიცადეთ, გავაყოლებთ!
(შეღებვა).
სად გდით, ჩემო წინუცა, ნატკენი ფეხით!
(ხელს ჩაიჭყნებს, ტელეფონის ხარბი).
კოკა. გიხმენო! ლუიზა ახაზანს იღებს, გენაცვალე!

სურათი მეორე

(ფანსიკენაზე შეჩერებული ლენა ზომას უღებს წინიყოს. ფაშიკამ შემობოლოდალება ხოლმე ლენას ქმარი კირილე, ორმოცდაათის მიტანებული მსუქანი ვატი, უღვაშის პრეზით ათავალერებს გოგონას და კვავად ვაღის).

ლენა. ეცებ ასე, გენაცვალე... მართალი გიბოზა, ისე ვიღუღუბი ხოლმე, რომ უარს გეტუდი ავტოილებლად, მაგრამ ვიოლას გამოგაწავნილო რავა გვიცხტურბო კამ?
წინიკო. დიდი მადლობა!

ლენა. რისი მადლობა, გენაცვალე... ანგელოზივით გოგო ხარ. შენზე უფოეთეს ვის შევუტყავ?
(საიდანღაც ვაისის რიტმული მუსიკის ხმა).

ა. ბატონო, ისევე ჩართო იმ გადარეულმა
წინიკო. ვინ?
ლენა. მეზობლის ბიჭმა. სულ გადარებები ჰყავს, სულ ბრავაბრუგი და აღაქოთია... ხულოვიანი, შუაიხისთავი... ისე კეთილი გულის ბიჭია, საწყალი.

წინიკო. რატომ საწყალი?
ლენა. ობოლია, შვილო, დედამისი მაგის შმობიარობას გადაუცა, შენ რამდენი წლისა ხარ?
წინიკო. თვარბატის.

ლენა. ჰო, ზუსტად შენებლა იყო ცხოვრებული. შენ ჭვარი გწერია. მამა კორის გზაზე დედულაა ოთხი წლის შემდეგ და ასე-ამოწედა ოჯახი ბებიაშ გაზარდა.

წინიკო. თქვენ კოკაზე ბრძანებთ?
ლენა. რავა, იცნობ თუ?
წინიკო. შორიდან.

ლენა. კირილე, ნუ დაბოლოდობ აქ, ხელს მიშლი.
კირილე. გაზეთებს ვეძებ.
ლენა. შენს ოთახშია.

(ხარის ხმა კარზე. კირილე კარს აღებს. შემოდის კოკასთან ერთად).
კოკა. გამარჯობათ თქვენი. აბა, მაჩვენეთ სად ჩამოვიდა წყალი?

კირილე. (აქეთ-იქით დაატარებს) ადერ ა, აქაც, აქაც...
კოკა. (ზურგზე ხელდაწყობილი ყურადღებით ათვალერებს ჰერს) მდა... ბლმად ჩამოსულა...

ლენა. აბა, რა გგონა, ვტყურო თუ?
კოკა. ტყუილს ვინ გავადრებთ, ქალბატონო ლენა, ხვალვე მოვიყვან მღებავს. (ითიქოს ახლავა შეამჩნიო, გამშრალ წინიყოს მიუტრიალდება).

წინიკო. სიდან საღაო? მთელი სამი დღეა არ მინახიხარ. სად დიკარგე? აკადემიაში ვიყავი...
წინიკო. (უხერხულად აწრიალდება) მე... მე...
ლენა. როდის მოვიყვან მღებავს?
კოკა. ხვალ ან ზეგ.
ლენა. იქნებ მარჯე იყოს?

კოკა. როგორც იტყვი. თუ არა და, თვითონ შევღებავ. ოღონდ გერ უნდა გამოზრდეს კარგად.

ლენა. (გაქაასდა) ჰო, მთლად დეგაღუბანებ ჰერს, მაგ ჰკუაზე ვარ სწორად.

კირილე. მაგ ჰერს რა გამოაზობრბს?
კოკა. აბა რა ვქნათ, იყოს ასე?
ლენა. მე შენ გიჩვენებ, იყოს ასე!

კოკა. წინიკო, არ გავიკირდეს, ჩვენს კეთილმეზობლობაში შეხუმრებულიები ვართ ერთმანეთს.

წინიკო. (ძლივს იკავებს სიცილს) ქალბატონო ლენა, კარგად ბრძანდებოდეთ... ესე იგი, გამოვივლით ამ დღეებში.

ლენა. აქობებს ტელეფონის ნომერი დამიტოვო, შემოვიკავებო. მე თვითონ დავიკრავ.

წინიკო. კი, ბატონო... ოცდაორი... (შეებება და ყურებდაცქვეტილ კოკას შეხედავს) ქალბლად და ფანჯარი მომცილო, ჩავიწერო.

კოკა. (სწრაფად იღებს ბლოკნოტიდან ფურცელს და ცალამ მომობარგვებს). მე ჩავიწერ, წინიკო, საღაღც დავკარგე შენი ტელეფონი.

წინიკო. (არ პასუხობს) ინებეთ! (ლენას აწვდის ქალბლად ნაკვებს).

კოკა. არაუშავს, მაინც საქმეები მაქვს აკადემიაში, კირილე ბატონო!

კირილე. რა თქვი?
კოკა. სამხატვრო აკადემიაში ვარ მისასული-მეთიკი.

კირილე. მერე ჩემთან რა გინდა?
კოკა. არაფერი, იქ ვიშვივი მღებავს.

წინიკო. ნახვამდის.
კოკა. ნახვამდის, ქალბატონო ლენა, არ ინერვიულოთ. მე გავიცილებ წინიყოს.

წინიკო. არ მინდა.

კოკა. ნახვამდის, ბატონო კირილე!
(ხელკავს გაუყრის დაბნულ გოგონას და მასთან ერთად გადის).

კირილე. (შურით) უუუერე ახლა ამას?! ამ შემოდგომაში ხომ წაილო ტვინი, წვიმს და წვიმს გაუთავებლად.

სურათი მესამე

(კოკას ოთახი. მაგიდას ოთხნი უსხედან. კოკა, წინიკო, ბადრი და გელა. კოკას ხელში გიტარა უჭირავს).
კოკა. (მღერის)

ყველა სწულუღებავ
სიყვარული მწელია...

(კოკა გიტარას გადმოობარუნებს და დლოივით აბზავუნებს. გელა წმობსტება და წინიყოს გაიწველი საცეკვოდ. წინიკოც მოხმენილად ატოვდება ადგილზე. მშვენივრად ცეკვავს, გელას ახლა ბადრი შენეაცვლება. ცეკვა მოაგრდება და ყველა მაგიდას უბრუნდება წინიყოს ცნობა მწელია. ის ბავშვურ, აღტაცებულ მზერას არ ამობრებს კოკას).

ბადრი. წინიკო, შენ გაგიმობარჯოს, ორი თვეა რაც კოკამ შენი თავი გავაცნო და დასავით შეგაკვივარდი მე და გელას. ბედნიერ ცხოვრებას გისურვებ!

წინიკო. მადლობო, ბადრი!

გელა. და დაყოლუ მადლობოთ, გელა! იმიტომ, რომ მთელი სულითა და გულით ესხამ შენს საღღღერტიქოს. ხანდახან ბადრიც იტყვის ხოლმე ჰკვიანურ სიტყვას!

კოკა. გაგიმობარჯოს მართლაც ორი თვე გავიდა.
გელა. (ფანჯარასთან მიდის) აუ, რამხელა თოვლი დაღო.

ბადრი. ვერ ვიტან ზამთარს. ერთი სურვილი მაქვს დათვივით ჩავილო თათი პირში და შეძინო და შეძინოს.

კოკა. იმღერე რა, წინიკო!
წინიკო. რა ვიმღერო?

კოკა. იხოლას სიმღერა, რომელიმე!

(წინიკო მღერის, კოკა გიტარას აკომპანემენტს უკეთებს). ოთახში შემოსული გულენე სიმღერის შემდეგ წინიყოსთან მიდის და მუბოხე კოკისს გოგონას).

ბადრი. დაბარბადივით, ელენე ბებია!
ელენე. არა, არა, არ შევიშლით ხელს, მე ჩვენი მშვენიერი



ნინიოს მოსამხნად შემოვიდი (წასვლას აპირებს, მაგრამ კოკა ხელში აიტაცებს, სკამთან მივყავ და ფრთხილად დასვამს ზედ).

ელენე. (სიცილით) გადარულდი!
კოკა. ბატონო, გაუმარჯოს ჩვენს სათაყვანებელ ქალბატონ ელენეს!

(ბიჭები ფეხზე წამოიჭებიან).
ელენე. კოკა, აღარ დალოი!
ბადრი (ხელზე ეთხოვება ელენეს) ჩანრთლობას და სული-

ერ სიმშვიდეს გისურვებო, ელენე ბებია, და თქვენი არანორმალური შვილობილის ნორმალური შვილების გავრდას!

ელენე. (ხელებს ვასავსევებს) რას ამბობ, ბადრი?
ბადრი. პროტესტს არ ვებულებო!

(ბიჭები ფილას დაცილან, ელენე გაიღს).
კოკა. (თვალს მორქუტავს) გინდა მგრინავი თევზი გაჩენინო? (ხელს სტაცებს ერთ-ერთ თევზს და ბევრს ვაღაუბლებს, ბელაძის მოასწრებს დაქვას).

გელა. შე კაცო, ერთად არ ვსვამთ, რამ დაგაბორო ასე სწრაფად?

კოკა. სიყვარულმა, ბატონო ოფიცერებო, სიყვარულმა!
ბადრი. მშრანავ თევზებზე ვაიხსენდა, გვიო მიიტაცებდა, კუს ტახზე წამოიყვებო, ყოველ ღამე სამ საათზე მკაფიოდ მორანსო.

გელა. მთელი ქალაქი ერთმანეთს უმტკიცებს, დავინახეო.
ნინიო. ძალიანაც კარგი, არ სჭობია ადამიანებმა ისევ დაიწყო ცაში ყურება?!
ბადრი. ისე რა იცი, იქნებ ის თევზებში კვი გულის ბიჭები სხედან.

გელა. ქართველები თუ უცვარო?
კოკა. კი, განსაკუთრებით ზემოიწერლებზე გივდებიან თურმე.

(ტელეფონის ხარი).
ბადრი. ვისმენო.. ლუიზა? (კოკას შეხედავს).
კოკა. მომკლა მაგ კაციის საცადაობაში!

გელა. (ქიქს იღებს ხელში) გაუმარჯოს ჩვენს წასულ მეგობრებს. ვაუფუხავთო ვიო აბაშოძეს ერთი სადღეგრძელო...

ბადრი. თქვენ შეცდით!
(იკლებს ყურბისლ).

კოკა. (ჩაფიქრებული) ფოტო ვნახე ძველი, სკოლის დამთავრების შემდეგაა ვადაღებულო... კიოვის პარკში ვდავართ ათიოდე ბიჭი, მაგარი ქარია და თმები ვაწერალი გვაქვს ქარში... უყვალ ბედნიერად იცინის, მხოლოდ ვიო აბაშოძის იმიტირებო ოდნავ მორცხვად და ნაღლიანად...

ბადრი. შე კი ნელ-ნელა მავიწყდება მათი სახეები. საოცრად გამოფრქობილდა მათი სიცილი, სიმღერა...

გელა. კარგი, გვეყოფა... დალოიო! (სვამენ).
ელენე. (შემოღოს) კარტოფილი ზთო წუთში შეიწეება...

ბადრი. აღარაფერი გვიინდა, სჭობია ჩვენთან ერთად დაბრძანდეთ.

ელენე. ცოტა ხანში...
(ნინიო დგება და ცარიელი ბოთლები გააქვს. ტელეფონის ხარი).

კოკა. ვისმენთ... დაბ, აქ არის, ნელი დიდა... ვსადილობთ: დაუფასო? არა? კარგიო... ნახვამდის, დიდ-შენი იყო, ბადრი, არ დაავიანოსო.

ბადრი. მომკლა ამ შემოწმებებმა... ხანი წლის ვგონივარ კიდევ.

კოკა. დაფასებ, ძამიო, დაფასებ! ისე კი მართლაც უცნაური ხალხია დედები... შე და ბოჩის ჩხუბი მოგვივიდა გლდანელუბთან, პოდა, ვაგვკვიანებს და მოლოცვაში მიგვბრძანებს... ზუსტად ერთ საათში დედაშინი მოვიდა და მაიორს ეტყვნება, ჩემი ბავშვი დააკვებს და ნახვა მიინდა ვამოაბუღებულს ჩენი ბოჩია ნაორიგეო... მაიორმა ეს ორმეტრიანი მუტრუკი რომ დიანახა, დაიკვნება, ეგაა, ქალბატონო, თქვენი ბავშვიო? გაუშვით, გაუშვით, აქ მაინც ვერ დაეატებო მაგხელა სპილოსო.

გელა. მერე, გაუშვეს?

კოკა. (სიცილით) უშვებდნენ, მაგრამ ბოჩიამ ქვა ააგდო... დედა თავი შეუშვია, სანამ კოკასაც არ გაუშვებო, ფეხს არ აძვინებო... ვლი აქედან! ამ განცხადებებზე მაიორს ლურჯი ფერი დაელო, შეაგდეთ ეს ახმახი უკან და ათ წუთში ოქმი გაუფორმეთო. მერე დედამისს მიუტრიალდა და ეუბნება, ხომ ზედაც, ქალბატონო, რა ტუტტო-ტუტტო ვაყავო, ძალით მავუტუბინებს თავსო. ტუტტოც კი არა, რანდია, დედა ენცავალის, მეგობარი არ მიატოვა გასაპირ-შიო... აქ კი იმბუღლა მაიორმა, დანის და იარაღის არ მემინია, ისე როგორც დედებისო, გაუშვით ორივე. ნეავთო უოფაც ვატერო! ასე, რომ, დაფასებო, ძამიო... (დაქვდიანდება).
ბადრი. რა კარგია, როცა მილოცის მაიორს იუმორის გრძობა გაინია.

კოკა. ჩვენს მეგობრებს გაუმარჯოს, ღმერთმა დიდხანს ვგოცხოლოს შეგნების თაბი მაშინ წავადლოს წერალო, როცა ერთმანეთს აღარ გვემასოვრება ღრმა სულტროვის ვაშო.

(სვამენ. შემოდის ნინიო და ტავა შემოაქვს).
კოკა. საღ დავეკვარებო ქაღენი, ბებია საღ არის?
ნინიო. ახლავე მოვა (სათხე დაიხედავს), ვაშმე, უნდა გავიქე!

კოკა. რა გეჩქარება?
ბადრი. დარჩი, ნინიო, უშენოდ ჩვენს სუფრას ფსი არა აქვს.

ნინიო. ხაშფუხაროდ, უნდა გავიქე!
კოკა. ტაქსიო ჩავხვამ და მოვად.

კოკა. ნინიო ვაკელია, არისტოკრატების უბნიდან.
ბადრი. მართალია, ვაკეში ვყავ ამოხვითო?

(იღინან, ნინიო ეშვილებება ბიჭებს და ელენეს, იცავს და კოსასთან ერთად გამოდის ავანსცენაზე).
ნინიო. კოკა, ადი, ვაკევიდები!

კოკა. არაუშავს.
(მანქანების მოძრაობის ხმები. კოკა ხელს უწევს, მაგრამ არავინ აჩერებს. დანაჩენი დიალოგი ამ ფესტიკულაციის ფონზე მიმდინარეობს. კოკა თან ნინიოს ესაუბრება, თან მანქანის გაჩერებას ცდილობს).

კოკა. ნინიო, ერთი რამე უნდა გიბოხრა... ხვალ ბებია მთელი დღე არ იქნება ხახლში... თი არ გაჩერდა მო, რას ვამბობ-დე?! მოყლდე, მარტო ვიქნებ... მოხვალ?

ნინიო. (თავს მაქინდრავს) არ ვიცი.

კოკა. რას ნიშნავს არ ვიცი... ნინიო, ვაგებ, რომ პლატონური სიყვარულის კაცი არა ვარ... შე შენ შეყვარბარი!

(უეცრად ორ თითს პირში ჩაიღებს და უსტეტნს) არა გაჩერდა ოხებმა აღარავინ უნდა ჩემი მანეთიანი?

ნინიო. კოკა, ადი ხახლში, ძალიან ნახვამი ხარი!

კოკა. ნინიო, აუცილებლად უნდა მოხვიდე ხვალ, მე გიბოხე, აღარ შემიძლია ასე! ორი თვეა სული ამოხვადი!

ნინიო. კოკა, ვაგაშო!

კოკა. რა დაგეზნათა? ვანა დარეკი შენგელა იყო, ომებს რომ იგება, შენ კი ელემენტარული, ბუნებრივი რადაიცს გემინია? (ხელს აქნევს. ბორბლებს პირიანის ხმა. უხილავი მანქანისკენ წავლენ).

ნინიო. კიდევ ერთხელ მიიხარო!

კოკა. რა?
ნინიო. კი. რომ გიყვარბარი!

კოკა. მიყვარბარი მიყვარბარი!
ნინიო. კი. მოვალ!

(კოკა ხელს მოხვევს. კონცის და მანქანისკენ მივყავს, ცოტა ხანში ბრუნდება).
ბადრი. ვაკელიო?

კოკა. პაი!

გელა. არ გაიყენ ასე?
კოკა. არა!

(ცოტა ხანს უმოხროდ სევმს ბოლოს ოთახში. ამხანაგები ვაკევირებებით შესტკირაბან).
ბადრი. ახალგაზრდაც, იქნებ მოვაკეციოთ ყურადღება?!
კოკა. (ვამურკვევა) რა თქვე?

გელა. არაფერი, ნუ გამოშტერდებიო!

კოცა მაგიდსთან მივა, მოზრდილ თასს ვავესებს ღვინით).

ბ ა რ ი. სულ ვადარია ეს ცაცი!

გ ე ლ ა. სწრაფად ვინდა გაგავიხსენებო?

კოცა. (ღიანად ქანაობს ადგილზე) მე მინდა იმ მშვენიერებას გაუმარჯოს, როცა უველაფერი იცდის ფერსა და სურნელს...

გ ე ლ ა. როცა დაღბონიყ ხდები...

კოცა. დიახ, სწორი ბრძანებები, ეწაწვილი! და როცა რაღაც უზარმაზარი, ნათელი და ღმობიერი შემოდის სულში...

გ ე ლ ა. დაუსტავინა ნიკოლოზს!

ბ ა რ ი. არა, სიყვარულს სადღერტრელის სვამს.

კოცა. ბიჭებო, თქვენ რომ იცოდეთ... ეს!

(მოიყუდებს და სულმოუთქმელად დღის თასს).

ბ ა რ ი. შეუვარებულა ღმობი!

გ ე ლ ა. ვინ არის ის ბედნიერი ქალწული?

(კოცა პასუხის მაგიერ მაგნიტოფონის ჩართვას, ნახად მოხვეცს მკლავებს უხილავ გოგონას და ნელა დაიწყებს ტრიალს ოთახში. ბიჭები ღმობით გადახედვენ ერთმანეთს, საშხარეულთან გამოსულ ელენეს ტუჩზე თითის დადებით აინიშნებენ არ შეაწყვეტიტონოთა და ჩუმად მიუბახუნებენ ერთმანეთს კიკებს. ელენე გადის).

ბ ა რ ი. მამ, გაუმარჯოს ნიკოლოს!

გ ე ლ ა. გაუმარჯოს, ბრწყინვალად გოგოა!

კოცა. არა, არა, ძალიან კარგი გოგოა, დიდ პატავს ვსცემ, გარკვეული სიმპათიაა მაქვს, მაგრამ ეს არ არის ის, რასაც მე ვაბზობ! მე მინდა იმ იდეალური ფანჯომის, იმ შორეული იდეალის სადღერტრელი დაჯლო, იმ გოგონასი, რომელსაც მართლა შევიყვარებ... მე პიროვნებას ვეძებ, ჩემო გელა, პიროვნებას!

ბ ა რ ი. შენ ტვინი გაქვს ანდერგული, ძაბიყო, და აქვე გაფრთხილებო, მეც და გელაც. მაგ გოგოს მოუარე და არ აწყენინო, ბავშვს გულწრფელად უყვარხარ!

კოცა. არ გვიხიბ ჩემი, მეც ხომ მშვენივრად ვეპყრობი? მეც ჩემებურად მიყვარს!

გ ე ლ ა. მე კი არ მიყვარს, როცა თვითმგაყოფილი იდიოტის შთაბეჭდილებას სტოვებ.

კოცა. (სახე აწითება) გელა, წინათ მაგ სიტყვების გამო მეგობრებიც კი დიდებო იწყებდნენ ერთმანეთს.

გ ე ლ ა. რომელი ღერმონიტიც მნახე, კავალერგარდო მხეიჭი?

ბ ა რ ი. მორითი ბაზარს, ელენე ბებისა არ გაგაგონო!

კოცა. (მოგარლი ადგილზე ქანაობს, უეცრად მკლავებს ვაშლის და...)

როგორც ხნაში, ძმებო, ტაშერდნისა, სიყვარული ისე დამკახები!

მე მიგტორი დამეს ზამბახებიანს და სიყვარულს ათაბაგის ქალისას.

ბ ა რ ი. (შეშაბრავად) ტრამალ და ტრამალ გამოვიღებენ...

კოცა. (თვალდახუტული)

ტრამალ და ტრამალ გამოვიღებენ, შემოვამტვერე გზები ტალოი.

მცხეთას ვუბტვირე საეკატერბო, ვლენე ტაშრები კელატრინი!

მაგრამ თვითონაც ვადილენენა, დაბადებულა ვინც კი ეიწახლად...

გ ე ლ ა. დავიღებო!

კოცა. (ანდერგული თვალებით მიანერდება) შენ რა, მთვრალი გაინივარა?!

გ ე ლ ა. ნუ მიყურებ ასეთი მომავკიდინებელი ირონიით. გაიარე ახა სწორი ხაზზე!

კოცა. კი პატრონი!

(მკლავებს გამოსი და ძალიან ცდილობს სწორად გაიაროს, მაგრამ დღინო აქეთ-იქით აქანავებს. ბიჭები სიცილით იგდებდნენ, ელენე წაწვენი ღმობით მისწერებია შთვრალ შვილოშვილს. ბოლის კოცასაც გაეცინება, ხელს ჩაიჭყვებს. წაბარბადლება, ტაბტუ დაეცემა და მოხერხებულად იწყობა ზედ).

კოცა. თქვენ გააგრძელებო, მე ოროდ წუთს წავთვლემ და შემოგიერთდებით.

(მაშინვე ძინებებს).

ბ ა რ ი. მოდი ვაგადალო!

(სამივე მღერის კოცასთან და ფრთხილად იწყებენ მის გახდას).

გ ე ლ ა. (ფიქსკმულს გააბრბობს) პირველად ვხედავ კოცას ასეთ მოვარალს.

ბ ა რ ი. (ღმობით) სიყვარულმა დაცადა.

(შარვალს გააბრბობენ)

კოცა. (უეცრად ტრუსების ამარა წამოვიარდება)

მიყვარდა მაშინ, მათობადა მაშინ მშვიდი დღების თეთრი ბრლუბა, მინდგობის ფოლღები შენს დაშვლელ თმაში

და თმების ქართი გამოქროლება. მომწვეურად ახლა, ისე მომწვეურად ვით უზინაოს ყოფნა ბინაში...

თეთრი ტუტების მიმყვება გუნდი.

(პაუზა) მერე ადარ მახსოვს... (წამოწყება და საბანს ვადიხუტავს).

ბ ა რ ი. დაძინე, მიქნურო, დაძინე!

გ ე ლ ა. ნახავდის, ელენე ბებია, დიდი მადლობა!

ე ლ ე ნ ე. კარგად იყავით, ბიჭებო,

(მუბლზე კიციხის ორივეს).

კოცა. (ცქვავ წამოვიარდება)

დედოფალი ლურჯი რაში მიქპრის საშვო ჭკარი

და ბილიკით ლურჯ კვიშაში მიპქვს მძაფრი ქარი!

მიქპრის დაღლა-დაღვრული: დღიან, დივენ, დღვლდ...

თოვლი, ფფფქი და ძპრალი, ვარდისფერი თოვლი.

(ბიჭები ხარხარით ეცემიან და ლოვისს მივაჭვავებენ). იდიოტებო! ვაგაგაგა!

(ბიჭები ხელს უშვებენ. კოცა წამოვიდება და სწრაფად ჩაიცივამს)

ბ ა რ ი. რას შერებო?

კოცა. რა და, ვრძელდება ქეიფი ქალბატონო ელენე, განვახლო სუფრას!

(გიტარას იღებს ხელში და მღერის).

ველა სნეულღებზე სიყვარული ძნელია...

გ ე ლ ა. (ამბობობებს) დავიღებო! ეს ახლა დილაზე ადარ გაგაშვების!

(ყუბების მის სიღერას).

სურათი მეიოხე

(კოცა საწურ მაგიდასთან ზის, სქტლტინიწი წიწვნიით ვარწმომორტუტული, შემოდის ელენე, ჩაის და ბუტერბროდს დადებს მის მაგიდაზე და ფეხაკეფით გადის).

კოცა. (ფურცელს იღებს ხელში და კითხულობს).

ველაზე ტრაგიკულ მომენტში ისინი ვაგოლანს დრმა ზნეობრივი კრიზისის მჯანს, ერთვარ კთარზისს და ახალი, მანამდე უცნობი მორალით გამდიდრებულა ადარ უბრუნდებთან ადრინდელ, შინაგანად უშოროტულ ცხოვრებას... ისინი წამიერი პროტესტანტები კი არ არიან, არამედ ზნეობრივად ახლადშობილი...

(ტელეფონის ზარი)

გისმენო... ლეზო ორი თვით წავიდა მოსკოვში (შეეცობება) არა, გუხუმრე შე კაცო, ნუ ჩაივარდა ხმა... მო, ისევე ჩემთან მოხვდით... რას იზამ, არ იცი ჩვენი ტელეფონების ამბავი? ახა მე რა ვიშველო, ძამაი კარგად! (იღებს ყურბრებს. ცქვავ ტელეფონის ზარი). გისმენო... მო, გელა, რას შუები, მორჩი რჩინებუ? მოგოლოცავ! გეიყვარა და ეგ არის... რამდენს? ოც კაცამდე? შერე და

სად ატევ ამდენ ხალხს? (იციის) მე ვის ჩამიგენ მუხლებში? ახა
ლა? აჰ, ის შენი ფაშაა მეზობელი? დიდი მადლობა, მაგრამ მე
აღმოსავლური გემუნების კაც არ ვახლავარ დილობზე ვემუშაობ,
ვაჯ-ფშაველს „აღლდა ქეთელაური“. ლიტერატურა? გრაგოლ კაც-
ნამე, აკაცი გაწერლია, თამარ ჩხენკელი, ბენაშვილი, ზადდელი,
კიტა ახაშიძე, კალადარიშვილი... ასე რომ, მაგარი გაქედელი
ვარ კარგი, შეთანხმდით! (ცილებს ყურმილს. ზარის ხმა კარზე).

ბები, გააღე რა!
(ელენე კარს აუღებს და შემოდის ნინიოსთან ერთად)
ელენე. ჩვენი მშვენიერი ნინიო მოვიდა.. სად დავეყარებ,
მთელი თვეა აღარ მინახხარ!

ნინიო კ. სესხები მქონდა,
ელენე. ხომ უფლავებ რიგზეა?
ნინიო. დიახ!
ელენე. ეჭვიც არ მებარებოდა!

კოკა. მობრძანდით ექ, ქალბატონო ხუთოსანო!
(ელენე გადის. კოკა ომზე მოეფერება გოგონას და სავარძე-
ლში ჩასვამს),

კოკა. ძალიან მომწონარტი!
ნინიო კ. მეს!
კოკა. შესიზრებოდი ხოლმე..
ნინიო კ. მეს!

კოკა. რა „მეს“, „მეს“ აჯიქდა, მომიყვი შენი ამბები. რა
არის ახალი შენს ცხოვრებაში.

ნინიო კ. (ჩაფიქრდება) მოგიყვები
კოკა. (შეავილიანებს) ახა, მე,
ნინიო კ. რას მეთყვინებ?
კოკა. დილობს ვაკეთებ
ნინიო კ. გაცდენ!

კოკა. არაფერსაც არ მაცდენ, პირიქით... მონატრებულზე მი-
პირდა კიდევ ჩაჯობა... (ფერება) სულ შენი საზე მედგა თვალ-
წან.

(შემოდის ელენე, ტახტს მიაღებებს და გადის).
კოკა. (ჩურჩულით) ბებია ამ დღეებში სოფელში მიდის ერთი
კვირით...

(ნინიო დგება, მკლავებს გადააჯერებლებს და ჩაფიქრებული
ბოლოს სევტს ოთახში)

კოკა. (გაკვირებული) რა დაგეპარათ?
ნინიო კ. დედა გახსოვს? (რალაც ფოტოსურათს ათვლი-
რება).

კოკა. რა თქმა უნდა, არა.
ნინიო კ. დამაჩი გოგო, მაგრამ შენ არა გგავს, არც მამა
გახსოვს?

კოკა. ბუნდოვანა. ნინიო, რა მინორულ განწყობაზე ხარ,
სხვა თუმა ვერ აირჩიე სასაუბროდ?

ნინიო კ. მამაკე, კოკა, წყალ მომიტანე რა!
კოკა. კოკა უკუფიქვის წყალს ვერ მოიტანს!
(გადის, ნინიო კოტა ხანს ხელეში ჩარგავს სახეს, შემდეგ მა-
გიდას მიუღდება და ჭიქას აბზრიალებს ჩიკორიით).

კოკა. (შემოდის წყლით სავსე ჭიქით ხელში) ნინებო, ქალბა-
ტონო, მურაბანია.

ნინიო კ. გამაღლოთ.
კოკა. (ყურადღებით ჩააყირდება) აღარ მეტყვი, რა მოხდა?
ნინიო კ. გამოთიშე რა...
(კოკა გამორთავს მაგნიტოფონს და გვერდზე ჩამოუჭდება ნი-
ნიოს).

ნინიო კ. კოკა, მამაკე, რომ გეითობე...
კოკა. გიხმენ.

ნინიო კ. გიყვარვარ?

კოკა. არა.
ნინიო კ. (შეკრთება) რა სთქვი?

კოკა. (გაიღიმა) მე შენ არ ვეძებ, ვეძრფო,
ვით სხვანი ვეძებ...
ნინიო კ. (მეხვება და შუბლზე აკოცებს) კარგი ბიჭი ხარ!

კოკა. იდეალური.
ნინიო კ. იცი... (ელენე პაუზა).

კოკა. (სიცილით) ე. ბოში!
ნინიო კ. მე მაგონ რალაც ხდება ჩემს თავს.

კოკა. ნუ დამიიღე სული!
ნინიო კ. კოკა, ბავშვი შეყვლება.

კოკა. (ელენე ვერ მოსულა აზრზე) ახა ბავშვი?
ნინიო კ. კოკა!
(მეხვება და მის მეკრძმი ჩარგავს თავს. ბიქს ნელ-ნელა ეყო-
ნება სახეზე ღიმილი, ის მხოლოდ ახლა მიხვდა ნათქვამს).

კოკა. (ჩახსენილი ხნით) ხუმრობ თუ მცდი?

ნინიო კ. კოკა!
კოკა. (რატომღაც ჰგონია, რომ სციდან) მერე და ამას რა
სჭიბია, ძვირფასო, ეს ხომ გენიალური ამბავია!

ნინიო კ. მე კი ისე მუშინოდა შენივის ამის გამხელა, თითქოს
ლოდი მომწულა გულიდან.
კოკა. (წამობტება) შენ რა, სერიოზულად ამბობ?

ნინიო კ. კოკა, ძალიან მემიწინოდა, მე ხომ არ ვიცოდი, როგორ
შეხვებოდი ამ ამბავს.

კოკა. შეავს არ გეკითხები ბავშვის ამბავი მართალია?
ნინიო კ. (გაოცებული) შენ ხომ ვაკებარდა?!

კოკა. (ყვირის) მე შეგონა მცდილი! (ცილობს მშვიდად ილა-
პარაკის) იქნებ მოეჭვენა, ხომ შეიძლება რომ ცდებოდეთ?

ნინიო კ. (ჩამწყდარი ხნით) არა.
კოკა. დედაშენისთვის ხომ არ გითქვამს?

ნინიო კ. მე დედა არა შეავს, დაგაყენდა?
კოკა. დამაყენდა. არავისთვის გითქვამს?

ნინიო კ. ვისთვის უნდა შეთქვა, მამას ხომ არ ვეცყოდი?
კოკა. (გეივით დადის აქეთ-იქით) ჩასაკვირველია...

ნინიო კ. რა ვქნათ, კოკა?
კოკა. რა უნდა ვქნათ შენ თერამეტი წლის ხარ, მე ოცდაე-
რთის, რა დროს ჩვენი ბავშვებია.

ნინიო კ. (სასოწარკვეთილი) რა მოგდის?
კოკა. როგორ თუ რა მომდის, შენ გესმის რა მოხარის?! რა-
ტომ არ გაფრთხილდი?

ნინიო კ. (სახეზე ათვარებს ხელებს) ვარწმუნი
(ტელეფონის ზარი)

კოკა. (ყურმილს იღებს) დიახ... მეტი აღარ დარეკო, შე
კრეტინო, თორემ...

ნინიო კ. არ შეიგინო! (ყურებზე წაიღებს ხელებს)
კოკა. (მომწყვდით დაადებს ყურმილს) რა მშვენიერი დილა
გამოიწინდა რას ათივებ ახლა?

ნინიო კ. (პაუზის შემდეგ) რას უნდა ვაპირებდე?
კოკა. (უეცრად დაწინარდება და გაიღიბებასაც მოახერხებს).
ჩაბზე მოვიფიქრებ... ხომ არა გზია?

(ნინიო გაოცებით შეხვდება და არაფერს პასუხობს).
ელენე. (შემოდის) ნინიო, მოდი ერთად ვისადილოთ!

ნინიო კ. გამაღლოთ, არ მინდა, ელენე დედა!
(უნებ გადის)

ნინიო კ. (ჩურჩულზე გადის) რა ვქნათ, კოკა?
კოკა. პრინციპია არაფერი ისეთი არ მომხდარა... შენ უკვე
დიდი გოგო ხარ და... ხვდები, რას გუუენები?

ნინიო კ. (თავს გააქნებს) ვერა.
კოკა. მოყვლე... არსებობს საშუალებები, რომ, რომ თავი
დავაწყოთ ამ უსიამოვნებას.



წიწიკო. (გაოგნებული) შენ რას მთავაზობ, მე ხომ შენ შეივარარა?

კოკა. (ბებულებაში გამოსვრის) მე არ შეივარარა, მე!

წიწიკო. (გაფითრებული) დაგავწყდა, რა სიტყვებს შეუბნებოდი?

კოკა. როდის გეუბნებოდი?

წიწიკო. (უწყურად) მეუბნებოდი!

კოკა. (სწრაფად) ლოგინში არ ითვისება! არ იტირო! არ იტირო-მეთქი!

(წიწიკო სახეს ხელეში ჩარგვის და ტირის. კოკა ცდილობს დაამშვიდოს, თავზე ხელს გადაუსვამს).

კოკა. კარგი, დაწუნარო, რას არ იტყვის ვაშარბეული ცაცო.. ასე მოულოდნელად დამატაკე ეგ ამბავი, რომ...

წიწიკო. შენ მე არ გიყვარვარ!

კოკა. ვინ გიზიარა, სულელი?

წიწიკო. (ტირილს უმატებს) შენ... შენ მითხარა და მიყვიერ კიდეც, ჩემთვის მამასაც კი არ უყვიარა.

კოკა. (მოშლილი) უნდა ეყვირა, კამრიათაც უნდა ეცემე... (ყვლილ ღიმილით), ასეთი მტრალაა გოგო!

წიწიკო. (თავს წვეს და განცევფებით შეშუპურებს კოკას). არა, შენ ვიღაც სხვა ხარ, მე შენ ვერა გცნობ.

კოკა. გავმდიდრდები!

ეღენე. (შეშოლის) კოკა, გემახიან!

(კოკა გაღის)

სად აპირებ წასვლას არადადეგებზე, ბიჭები ბაკურიანში აპირებენ.

წიწიკო. არ ვციცი, ალბათ არსად.

კოკა. (შეშოლის და კურტკას იცვამს) მე უნდა გავიდე ცოტა ხნით. ამხანაგი მეძახის.

ეღენე. კი, მაგრამ, წიწიკოს არ უხდი ბოდიშს!

კოკა. წიწიკო შემიძობს, შინაურია!

(გაღის).

ეღენე უკველი მისი ვასლა ლავარიით მცემს გულში. ისეთი ფაფარკიანია. შენ ხომ გესმის, წიწიკო, მის გარდა არაფერ შეავს ქვეაზანზე.

წიწიკო. დიახ.

ეღენე. რაღაც სევდიანი მეჩვენებ!

წიწიკო. (მკრთალი ღიმილით) დავიღაღე!

ეღენე. პო, თუმცა გამოცდები... მოდი, ჩია დაველიოთ! (წიწიკო უღონოდ დიქნებს თავს თანხმობის ნიშნად. ეღენე უკრავლობით ჩახვადს, მაგრამ აღარას კითხვებს და გაღის. ცოტა ხანში კვლავ შეშოლის და სუფრას აწყობს).

წიწიკო. (წამოიწყებს) დაგებმარებით!

ეღენე. დაქვით! ახა რა დახმარება მქირდება?!

წიწიკო. ნუ წუხლებით!

ეღენე. წიწიკო, ნუ შემაწუხებ შენი კარგი აღზრდილობით, რა შეწუხებია, პირიქით, მიხარია, შენთან ერთად უფუნა. ვინ იცის, იქნებ აც მოგეწყონის ჩემთან.

წიწიკო. რას ბრძანებთ?

ეღენე. (პაუზის შემდეგ) წიწიკო, კოკა როგორი ბიჭია.

წიწიკო. (ჩაფიქრების შემდეგ) რთული!

ეღენე. რთული?

წიწიკო. ძალიან მრავალწახანავიანია... ერთხანად ვერ გაუგებ!

ეღენე. (ცოტა არ იყო ნაწყენი) მეგობრებს ძალიან უყვარია!

წიწიკო. (გაუღიმიებს) მეც მიყვარს!

ეღენე. (ჩაფიქრდება) ძალიან ნათელი ბავშვი იყო. ცოტა სევდიანიც გახლდათ... შემდეგ მამლაყინობა დაიწყო. ქუჩა, ჩხუბები, უჩემოდ სიყვარულები, რომლებსაც თვითონვე იგონებდა, მოს-

წონდა რომანტიული კავშირი... (იციის) ლექსებს წერდა... სხვათა შორის არც თუ ისე ცუდად... შემდეგ გატლანდა, რადაცინადასკეტებს აქამდე... მაგრამ მე მჭერა, რომ მოზურღდება ეს ძენა და ისევ ისეთი ნათელი ბიჭი დამიბრუნდება... (ხაზგასმით) უფრო სწორად, დავიბრუნდება, წიწიკო, შენ, მე, თავის მეგობრებს. ამიტომაც, რომ არ ვაწუხებ ზედმეტი ქეჟის სწავლებით.

წიწიკო. (არ პასუხობს. რალაცაზე ჩაფიქრებულია. შემდეგ გამოერკვა) კოკას ლექსები ხომ არა გავკით?

ეღენე. სამუხაროდ, არა. უნივერსიტეტი პირველ კურსზე მისი ლექსებს განიღვდა მოწყეო. ძალიან საინტერესოდ ჩაიარა დისპუტაცია, მაგრამ ხომ იცით მისი ხასიათი... მინიმალური კრიტიკა და სახლში დაბრუნებისთანავე უკვლი ლექსი დაწვა, ერთიც არ დაიტოვა.

წიწიკო. (საათზე დაიხედავს) დეიდა ეღენე... დღი მადლობა...

ეღენე. შენ პირველობაც გცოდნია, დეიდას მეძახი...

წიწიკო. (გაწიფდება) არა, ჩემთვის ასე უფრო მოსახერხებელია.

ეღენე. (სერბოვრულად) წიწიკო, არ მინდა ასეთი განწყობი წახვიდე აქამდე. დაელოდე კოკას, მე ხელს აღარ შეგვიშლი... (საათზე დაიხედავს) ახლა მოწვევ უნდა მოვიდეს ჩემთან... შენ ჩამოქვით, მუსიკა ჩართე... მეც მალე შემოგვიერთდები. (გაღის).

წიწიკო. (მარტო რჩება, ნიკას მუხზე ჩამოსდებს და სევდიანად ჩილიაპარაკებს).

ვაიშე, ჩემო დეიდაო... გაცოცხლდი რა!!!

(ნიკას ჩართავს, მკვლავებს კვლავ შემოიღობს და ცოტახანს ასე ტრალალებს ადგობს. შემდეგ ჩაიკვამს და ჩუმად მიდის).

სურათი მეხუთე

(ვანაცნენაზე კოკა და წიწიკო. ეტყობა ორივეს სიცოცხლე. თბილად არიან ჩაცმულნი).

წიწიკო. (უბედოდ) რა ვწნათ, კოკა?

კოკა. შენამდე ეგ შეკითხვა ჩერნოშესკიმ დასვა.

წიწიკო. კოკა!

კოკა. პო, თუმცა... მე ხომ მოტენციფური მამა ვარ, რა დროს ხუმრობა! (აცემინებს)

წიწიკო. (მეჭამიერად) სიცოცხლე.

კოკა. მადლობით!

წიწიკო. როგორც ცევა!

კოკა. შენ აპირებ ეგ ადგილი!

წიწიკო. ავირჩიე, იმიტომ, რომ დეიდა ეღენეს ვერ ვუყვარებ თვალბოში.

კოკა. წიწიკო... უნდა დამიჩერო, სხვა გამოსავალი არა გვაქვს... მე უველაფერს მოვაგვარებ ჩემი ნაცნობის დეიდა სახლში დღეობობს... ავადმუცლებს. არ შემაწუხებინო!

წიწიკო. კოკა, კოკა, რა მოგდებ?

კოკა. მაგას კითხვა უნდა!

(აცემინებს).

წიწიკო. (ნერვიულობს) სიცოცხლე!

კოკა. (სტევე ნერვიულად) მადლობით მოყლედ, ზვალ უნდა მივიდე!

წიწიკო. კოკა, რამ გამოგვავლა ასე! შენ ხომ ლექსებს წერდი?

კოკა. მერე და ახლა რა ვწნა, აპორტების საწინააღმდეგო ტრატება დაწერილი!

წიწიკო. ნუთუ ეს შენა ხარ?!

კოკა. წიწიკო, მელოდრამატების გარეშე, გიზიოვ! (დაცუბუნებას აპირებს).



ნინიკო. (ისტერიულად) აღარ დაამკვიცო!
 კოკა. (გაოცებული) რა არა ენა?
 ნინიკო. ნუთუ შენვის გაუგებარია, რომ მიყვარხარ, როდესაც შემიძლია ასეთი გაუბრუნო.
 კოკა. როგორც, ვრიპიანს?
 ნინიკო. მე შენ მიყვარხარ, გესმის?!
 კოკა. შექსარარ!
 ნინიკო. (სახე ეცინება) იცო, დეიდა ეღუნე ცდება შენ ნიღას არ ეტებ, შენ ნიღას არ ეტებ, შენ სწორედ ასეთი ხარ!
 (ყოკა აცემინებს.)
 ნინიკო. სიცოცხლე!
 კოკა. დამანებ რა თავი, შენი სიცოცხლის ძახილით!
 ნინიკო. კოკა!
 კოკა. (მოშლილი) თავმოყვარეობა არა გავქნს?!
 ნინიკო. თავმოყვარეობა? რა დროს თავმოყვარეობაა, როცა გუყვარს!
 (ყოკა აცემინებს, ნინიკო გარბის)
 კოკა. (აპოიობრებს) ეს რა ხათაბალაში გავბეი!
 (აცემინებს და გადის).

სურათი მეექვსე

(ყოკა ოთახი. ყოკა კვლავ საწერ მაგიდასთან ზის სექტანტინა წიგნებით გარშემორტყმული. ხელში ქაღალდის სატრეკლი დანა უჭირავს და ფურცლებს კრის.)
 (ტელეფონის ზარი).
 კოკა. მეექვსე რაიმელიცა გისმენს!
 (ღმილით ატრიალებს ხელში ყურმილს) რა მოსხლეთით დაკიდა ლუიზის სატრეკო?!
 (განაგრძობს ქაღალდების კრას. ზარის ხმა კარზე. კოკა კარს აღებს და ხასიათიანად ბრუნდება უკან ნინიკოსთან ერთად ნინიკო საცოდავად მობუფულა სიცივისგან, გათოშულ ხელებს ითბობს და სველ თმას იშვრალებს.)
 კოკა. შარად თოვს?
 ნინიკო. ძალიან.
 კოკა. (პირსახოს აწვდის) გაიშვრალე თმა... ქოლგა არ გქონდა?
 ნინიკო. (გათოშული გამოიმეტყველებით) ტროლეიბუსში დამარხა.
 კოკა. ხომ არ გშია?
 ნინიკო. ძალიან სტუმართმოყვარე ხარ, ყოველ მოსვლასე ერთა და იგივე შეიკოხვას მამულე!
 კოკა. მოდი, ვისადილოთ!
 ნინიკო. არ მინდა, მეცადინეობდი, ხელი შეგეშალდი!
 კოკა. ველოდითო ერთმანეთს და ვატაროთ ასე დრო!
 ნინიკო. გიხარია, სწავლას რომ ამთავრებ?
 კოკა. არ ვიცი.
 ნინიკო. გამოთიშე რა! (მავნიტოფონზე მიუთითებს).
 კოკა. კი, ბატონო, წინათ ძალიან გუყვარა?!
 ნინიკო. შემიძლება დავტრეკო?
 კოკა. (ეცინება) არა, არ შეიძლება. იცი, მკლავს შენი ზრდილობიანობა! ეს მამნიაც შეგამჩნიე, ლენა მკერავს ქალბატონო რომ უწოდდი!
 ნინიკო. (რეკავს) მამა, მიხვედი სახლში?
 კოკა. არა, ჯერ არ მისულა!
 ნინიკო. მამა, გადაწყდა ჩვენი პრაქტიკის ამბავი... ჰო, ორი თვითი, ტალინში! მთელი ჭკუფი უკლებლივ... როგორი ხმა? ჩვეულებრივი ხმა მაქვს კი, მიხარია! მართლა მიხარია, რატომ არ

ჯერა! ამხანაგონა... შენ არ იცნობ! სადილი ივანესა... მალე მოვა!
 (იღებს ყურმილს და მოულოდნელად ატრეკება)
 კოკა. (გაეცირებული) რა გატრეკებს?
 ნინიკო. მიყვარს მამა...
 კოკა. შენ ხომ არ აურთი ამ ბოლო ხანებში?
 ნინიკო. წესიერად მელაპარაკე!
 კოკა. ძველი ბიჭო გახდი, ტრანსლოხას მიკონტროლებ!
 ნინიკო. (თავისთვის) სახლში შესვლა არ მინდა, არაფერი დამიძლავს მამისთვის... ახლა კი...
 (ტელეფონის ზარი).
 კოკა. გისმენი! 22-23-ან? ჩვენ საერთოდ არა გვაქვს ტელეფონი!
 ნინიკო. იცი რა მომეწონა პირველად შენში?
 კოკა. რა?
 ნინიკო. შენს წინანდელ რომანებზე რომ არ მიყვებოდი!
 კოკა. რა გავიყირა, დედაკაცი ხომ არ ვარ?
 ნინიკო. კიდევ რა მახსოვს იცი?..
 კოკა. (გაღიზიანებით) ნინიკო, დაენებოთ ამ ლირიკულ წიღვლებს თავი დარწმუნებული ვარ, რომ მშვენიერი შესიერება გავქნს!
 ნინიკო. (ჩამოყვარული ხმით) კარგი!
 კოკა. (რბლად) მამატი, გამაწამა ამ დიპლომა. ადვილად ვლიზანდები!
 ნინიკო. გასაგებია, ბებია სად არის?
 კოკა. სასალლოზე!
 ნინიკო. დედა და მამა ერთად არიან დაქრალულნი?
 კოკა. ჰო.
 ნინიკო. დედა გახსოვს?
 კოკა. რამდენჯერ უნდა მჯიბოხ? და ხატროოდ რა „გახსოვს“, „გახსოვს“ აგიტყუა?.. საიდან უნდა მახსოვდეს, როცა ჩემს დაბადებას შეფერია.
 ნინიკო. მჭაბიტი.
 კოკა. გაბატობ, ბატონო!
 (მოუთმენლად ცემს ბოლოს ოთახში და საათზე იხედება).
 ნინიკო. (ნაღვლიანად) გეჩქარება სადმე?
 კოკა. (ჩაბუტყუნებს) იხე რა... ნახევარ საათში უნდა გამომარხონ.
 ნინიკო. წავალ მე...
 კოკა. მოიცა. მე მგონი, მთავარზე არ გვილაპარაკია.
 ნინიკო. მე არ ვიცი, კოკა...
 კოკა. სამაგიეროდ მე ვიცი! ზეგისთვის მუყავს შეთანხმებული ის ქალი.
 ნინიკო. მე არ წამოგვები.
 კოკა. ნინიკო, გონს მოდი, გირჩევნია!
 ნინიკო. მე არ წამოგვები.
 კოკა. აბა რას აპირებ?
 ნინიკო. ვიტოვებ.
 (მოულოდნელად კვლავ ატრეკება, მაგრამ სწრაფად მოსიპავს ცრფლად).
 კოკა. (გაოცებული) და მე არ მჯიბოხები, ხომ?
 ნინიკო. მე შენ გჯიბოხე!
 კოკა. (ყვირის) ხომ არ გავიწყდება, რომ ჩემს შეიღვება ლაპარაკი?
 ნინიკო. (მწარედ). მე არ მავიწყდება!
 კოკა. (გვერდზე ჩამოუტყდება) ნინიკო, მომიხინე. ბავშვები ხომ არა ვართ?!
 ნინიკო. შენ არა თქვი, ჯერ თვითონ ბავშვები ვართ, რა დროს ჩვენი ბავშვებიანო!
 კოკა. ნინიკო, ჭკუას არ გადამავდინო!
 ნინიკო. იცი, ერთი მშვენიერი აზრი მომივიდა თავში. მოდი ხელი მოვაწეროთ, გადაიხადოთ მშვენიერი ქორწილი, ბადრე და გელა შენი მეგვარეები იქნებოდნენ, ნანა და ლიკა ჩემი, წავიდეთ საქორწილო მოგზაურობაში გემით, ბერე პატარა ბაიაც ვაჩნდება...
 (კოკა და ნინიკო ხელებს აკრავს)

კოკა. აი, თურმე რა იღებენ ვაწუხებს; პრინციპში მე ველო-
და, რომ ადრე თუ გვიან ჩამოვადგები ამ თემაზე საუბარს. იგი,
რას გეტყვა, ჩემო კარგო, კორწინების სახლი ჩემთვის თბილისის
გეოგრაფიაში არ არსებობს.

ნინიკო. მაშ არ გინდა, რომ შენი ცოლი გავხდეთ?
კოკა. შენ წარმოადგინე, არა.
ნინიკო. მე კარგი ცოლი ვიქნები, ერთგული, მოსიყვარუ-

ლი.
კოკა. (უეცარი დავუბვილი) შენ ხომ არ დამცინი?
ნინიკო. არა, დასაცინი რა გვიჩრს. ერთი ეს მითხარი, რომ
გრიგოლ რა მოხდება?

კოკა. (გაოგნებული) რომ მიჩივლო?
ნინიკო. ჰო, მილიციამო. შემადგინა და ახლა ბავშვის მამობა
არ საუბ-მეთუი. მამინ აღბათ ან ციხეში წახვალ. ან ცოლად შე-
პირთავ, არა?

კოკა. (შწარედ ჩაიცინება) გაიყიდე ბოლოს და ბოლოს, ახლა
სინდისივ აღარ შემეწუხებს. დიდი დიდი მომხსენი გულიდან. შენ
რა იფიქრე, შენტავთი შემამინებელი? ციხეში წავალ, მაგრამ შენ
არ შეგირთავ...

ნინიკო. (ყრუდ). კარგი, გაჩუმდი
კოკა. არა, მომხსინე, შენ გგონია, იმას ვათქმევინებ, კოკა
მხეტიმე მიქარა და ქალი შეტრენაო. გამორიცხულია გამოქრატზე
რომ ხართ აყვდა, მაგიტომ ვერ გიტანი ახლანდელ გოგოებს. შენ
იცა, რომ ამდენ ბიჭურ ორომტრიალებში შიში არ მოგტყნის?

ნინიკო. ახლა გავიგე, რა არის ცხოველური შიში, მას შემდეგ
რაც შენ გამოიქცხადე. ბავშვი ამეყო. ყოველ შენს მოსკლზე გუ-
ლი მისვლება და მივიღებო. ციხეში წავალ და შენ არ შეგირთავ,
იმიტომ რომ მძულხარ, იმიტომ რომ ხაფანგი ხარ, გესმის, ხაფანგი!

ნინიკო. გაჩუმდი, გაჩუმდი!
(წამობტება, ხელს სტაცებს ქალადის საკრულ დანას და მიე-
ლი ძალით ჩააბრტყას მტერში კოკას).

კოკა. მაგ საქმისთვის უფრო წვეტიანი დანა უნდა შეგერჩია,
ეგ ქალადის საკრელია!

ნინიკო. (თითს ვიშვერს მისკენ) სისხლი
კოკა. არაფერი, გააყრა მხოლოდ.
(ცხვირსახოცი იწუნენს სისხლს და ძირს დავარდნილ დანას
იღებს). ან რომ გზა სხლით გაქვს... (უცებ ამჩნევს, რომ გოგონას
ციხეშიანობი აუწყალებს) რა გეპრთება?

ნინიკო. (ტბილები უქანალებს) ააარ ვვიცი!
კოკა. მოდი, აქ დავუქი!

(ტახტზე დაწვეს ნინიკოს, გარბის და წყალი მოაქვს).
დალივი (იციინს) რა წყააწუხი აუტუბე გოგო ჭიჭის? (ნინიკო
ცტარა ხანს უბრავად წვეს, შემდეგ ტახტზე ჩამოყდება და თმას
ისწორებს).

კოკა. ტალინი მილიხარ?
ნინიკო. ჰო, პრაქტიკაზე.

კოკა. რა ხნით?
ნინიკო. შენ რა, მართლა დაიჯერე რაც გითხარი?

კოკა. მხოლოდ პირველ წუთებში, რომელი მომჩინა შენა
ხარი მომხსინე, განდაბას ჩემი თავი, მოვანეროთ ხელი და ორ
თვეში დავცილებდი. ვითომ ხასიათიანი ვერ შეეწყვეტო, მაღლო-
ბა აღერბს, არავის გაუვირდება. პანტა-პუნტით ცილდებიან დღეს
ერთმანეთს. ოღონდ ბავშვის მოცილება მინც საქორი იქნება, ასე
გავცივით, ჩამოხვალ თუ არა, ხელს მოვწერო. ბევრი ხმარის
გარეშე...

ნინიკო. არა...
კოკა. რაო?

ნინიკო. ეს არ მოხდება, კოკა!
კოკა. (სასწრაფკეთითი) აბა, მეტი რა ვქნა, გამაგებინე!

ნინიკო. დამშვიდდი, ალბათ არ უნდა შეწვალბინე ამდენ
ხანს. კოკა, მე ახლა ერთი ადგილიდან მოვიდვარ. ეს ერთი თვე,
რაც შენ ეს მამბვი გაიგე, მე ბევრს ვფიქრობდი... მოკლედ, მე
თვითონ ვაგაყიეთ ყველაფერი.

კოკა. (გაოგნებული) რა გააკეთე?
ნინიკო. რაც ასე ძალიან გინდოდა. მოვიცილდი!

კოკა. მართლმ ამბობ?

ნინიკო. (წამობტება) ჰო, (მეტრატმანდება, კოკა
ამუცლებს) შე უნდა წავიდე!
კოკა. მოიცა, ერთი რამე ამისხენი, რაში დავკირდა ეს გათა-
მაშეა?

ნინიკო. დამკირდა. ახლა ბევერად უფრო ადვილი გახდა
ყველაფერი.

(საწვიმარს იცვამს).
კოკა (დარტყინებული) გააკაცილებს

ნინიკო. (ისტერიულად) არა! არა! არა!
კოკა. (შემოწმებული) ჰო, კარგი, კარგი.

(ნინიკო გადის, კოკა ცოტა ხანს უბოხნოდ დაბობიალებს, შემ-
დეგ სავარტლში ჩაეშვება, ცხვირსახოცს მტერში ჩაიფენს და
დაბნეულად გაშლის მკლავებს).

პირველი მოქმედების დასასრული

მოქმედება მეორე.

სურათი მეშვიდე.

(ოთახი, კოკა და ბებიის საუბრობა. ბიჭი რაღაცაზე ჩაფიქრებუ-
ლა, ხანდახან ლტყუდ უჩერდება პირში)

ე. დ. რა გეპრთება?
კოკა. (გაოგნებული) არაფერი.

(სიგარეტს უტილებს).
ე. დ. დაამთავრე საუბრე.
კოკა. აღარ მინდა.

ე. დ. ბოლო ხანებში რაღაც აფორიაქებული ხარ.
კოკა. გეჩვენება.

ე. დ. (პაუზის შემდეგ) კოკა, სად გაქრა ნინიკო?
კოკა. (მხრებს აიჩეჩავს) აბა მე რა ვიცი?!

ე. დ. რატომ არ იცი?
კოკა. რატომ უნდა ვიციდე?!

ე. დ. რამე მოხდა თქვენს შორის?
კოკა. ბები, შენ წინათ არ იციდი ასეთი ჩაიცივება!

ე. დ. ნუ გიკვირს, არც ისე დიდი დრო ამძმარა შენს გვერ-
დით სამყოფად, რომ შენს საქმეებში არ ჩავეერიო!

კოკა. არც მასეთ ლაპარაკს ვარ შენგან ჩვეული.
ე. დ. რაო? რატომ ლაპარაკს?

კოკა. წუნუნა ბებიების...
ე. დ. (იციინს) იგი, რას გეტყვავ, შენ მაგ კონტრპედატებს
თავი დანებე. მასხვი შეეცოტება.

კოკა. რა გინდა, ბები, ამისხენი!
ე. დ. შენ ხომ გიყვარს ნინიკო!

კოკა. ცდები?
ე. დ. იქნებ შენ ცდები? იქნებ ის იღმუშალი ფანტომი, რო-
მელსაც დედებე, გვერდზე გუავს და შენ კი ვერ ხვდები ამას!

კოკა. (მოშლილი) ბები, დანანებე თავი!
ე. დ. (მკაყრად) როგორ მელაპარაკები!

კოკა. ბოდიში, (პაუზის შემდეგ) მე თვითონ ვერ გავრყეულ-
ვარ რაღაც-რაღაცებში ჩერ რიგინადა!

(ელენე მაგიდის ალაგებს)
კოკა. (ეხმარება) ხომ მამატიე?

ე. დ. ნუ გეგმუდ სიგარეტით!
(გადის. კოკა ცოტა ხანს უბოხნოდ სკეპს ბოლას ოთახში, შემ-
დეგ წდება, დანას მოიპარყებს და ფანტრების გაოლას შეუდგე-
ბა. ეპიპეო ჩაფიქრდება და თვალთუ უშტერდება. ბოლის დგება,
გაუმტდავად მიდის ტელეფონთან. ცოტახანს ხელში ატრიალებს
ყურბილს, მერე კი თითქმის რაღაც გაღაწყევიტება მიიღო,
რიტებს კრფეს).

კოკა. (ხმადალა) ნინიკოს სიხოვითი (სახე ეცვლება) წავიდა!



სად წვიდავ?... ტალინში? გუშინ? მე ამხანაგი ვარ! ბოდიშო... კარ-
გად ბრძანდებოდით!

(ტრიაკულ დასი თიხაში, შუშვად სწრაფად კრებს რიტმებს).
ბადრი, კოკა ვარ! მომიხსენე, სასწრაფოდ მჭირდება ფული!
ტალინში მივდივარ! გელასაც დაუბრუნე! რამდენსაც იშვითი!
მა დროს ხუმრობა, ხომ არ გაგივლი მართლა, მართლაც... კარგი, გად-
მოშორე! ცილებს ყუბილს, მაკილის ურას გამოალებს და ფულს
თავისი ბებიის!

(შემოდის ელენე, ძველმოდური, გრძელი თეთრი კაბა აცვია,
თითქოს ოცი წელი გახალგაზრდავდა იდგეს).

კოკა. (დავირეხებული) რა ამბავა, ქალბატონო, ამხელა სი-
ლაშაზე რომ დავგაბებთ თავზე?

ელენე ე. (სიცილით) უცხარა ძალიან მომინდა ჩემი უწყვეტ-
ქალბინდობის დღის კაბის ჩაცმა... ამ კაბასთან ხომ დიდი მო-
ვნიებები მაკავშირებს. მხოციკები ეხვალ ნარჩევი ვევაკებები იტყე-
ნი, მაგარი ბაბუშენი მათშიც კი მარაგალიტები გამოიჩინოდა,
ქუვას ვყარავდით მის გამო გოგონა... და უცხარად, ვანჩენე, რომ
ბოლო დროს რაღაც უხშირა ვერბეტებს ჩვენს სახლში. ზის ქანდა-
კებასავით მაგიახთან, თვალს ვერ მამორებს და ახდაუბდალ პა-
სუხობს მამაჩემს შეუიხებებზე... ერთხელაც ბზობაზე წამოვყვანა ეტ-
ლით... მაშინ ჭკრ კიდევ იყო ერთობი. დედაჩემს ვერხვებ, რა წე-
სია, ქალშეიკო ქალს მართო ხომ მატანთ მაგ კაცს-მეთქი, მიზა-
სუხა: ელიზბარა მზეტი ქეშმარიტი რაინდა და უშვილოდ რეპუტა-
ციის პატივით, უხერხული იქნება დასაბუთებელი უარო ვთუ-
ხრათ და თავმოყვარეობა შეუფლებოთ... ძალიან ამაყი კაცი იყო
ბაბუშენი, კოკა სხვა რა დამჩინებდა, წყავევი ბზობაზე... ეტლ-
ში ასახველდა ხელი რომ გამოწოდა, კინადა ვეხები წამერთავა...
(იცილის) წავდივით ასე ჩაჩქაპით სიონისკენ... გაბუტულბებივი
ჩუხად ვსხდებარე, ხმას არ ვიღებო... არცერთი... მალულად თვალს
შევაკულ და დედავკაცის ფერს არ ადევს... სიონს რომ მივუახლოვ-
დით, ეტლი გაჩერებინა, გადავიდა და რველოდერი საფეთქელზე
მიიღო... დგას ახლ ვერდაკარგული ეს მშვენიერი ვევაკი და მშუ-
ბენბა — ელენე, მრავალსიტყვიანობა არ შეგაწუხებთ, ჩემი სი-
ცხარულ შეთვისე ხელშია, ან იხლავ წმინდა გიორგის ხატთან სიყ-
ვარულ შემოხვევათ, ანდა, ჩემი სიყვლის ხატით აქ არ წე-
წუხებთ, ისე კი თავს არ ვიცოცხლებო.

კოკა ე. (სიცილით) უფუნე ერთი, ან ოპერატორად მომიქმედ-
ბა ბაბუშენი! შენ რადა უნახვე, ცოტა მაინც არ გაიკლუე?

ელენე ე. სად იყო, ბიჭო, ამის დრო? ვინ მაცალა განაზბა,
გულს გამოსცა, რამე ისეთი არ ექვია და არ დაიკრიალის საფუ-
ქელში ტუტა-მეთქი... შენნაირი გადარეული იყო ისიც! სხვათაში-
რის, გარეწულადაც და ხასიათითაც გუქრილი ვაშლივით გავხარ
ელიზბარა... მოდა, სხვა რა დამჩინებდა, დავიფიციტე ხატის წინ.
ორი კელაბრტი დავაწვით და დიდხანს ვიღებო ვაგობითა და სა-
კმეველის სუნით გაგარებულნი... საქმოდ დამაზრ წყვილი ვიყავით
მომინი დანრუნებისას, სახლს რომ მივუბლოდით, ელიზბარამ ბზა
გამოძარა და ხელზე შემოხვარა, და უცხარად და თანერებიდან გა-
ისა „პროირიტას“ მანვენი...
(საღლად ყრულ შემოდის „პროირიტას“ მელოდია).

კოკა ე. როირიტა რა არის?

ელენე ე. სიმღერა იყო ასეთი, საცეკვაო... და მას შემდეგ ეს
კაბა და „როირიტა“ იმ ბზობას, იმ სამადის მაკონებს.

კოკა ე. ბები, მამაკი, ცოტა პროზაულ საქმეზე რომ დაველა-
პარკო, შენი მშვენიერი მონაყოლის შემდეგ ფული მჭირდება სა-
სწრაფოდ!

ელენე ე. რამდენი?

კოკა ე. აი, ჩემი კოსტუმისთვის რომ გეკვს გადაღებული, ზუს-
ტად ის თანხა მჭირდება.

ელენე ე. (ნაღვლიანად) მერე და კოსტუმი?

კოკა ე. ბები, ვერ წარმოიდგენ როგორ მჭირდება, ტალინში
მივდივარ ორი დღით, ნინიოსთან.

ელენე ე. ნინიოსთან? (გაიძიეს) კარგი. (გადის ფულის მო-
სატანად. ზარის ხმა, კოკა კარს აღებს).

ელენე ე. (შეშოკებულა თიხაში ყვირილით) რამდენჯერ გავა-
ფრხოხლოთ, წყალი ნუ გრჩებთ მოკრებულ-მეთქი, ახლა ჩამო-
დი და შენი ხელით მოწმინდე იტაკი!

კოკა ე. (ვეღრებით) ჩუმად! ჩუმად! გიხოვთ! ხვალვე შეთავაზდება
მეუხს და...

ელენე ე. ხვალისა ხვალ იოს, ბატონო, ახლა კი ჩამობრძანდით,
მათ თავნიშნობა მოიშულ და შენი ხელთ მოწმინდე იტაკი!
კი რა ე. (რომელიც უძრავად დგას მის გვერდით) დამწვი-
დი, ლენა!

ელენე ე. ჩამოხვალ თუ არა?

კოკა ე. (მოთმინდადაკარგულ, ვეღრებით) ჩამოვალ, ეველა-
ფერს გაავიწყობ, ოღონდ ნუ ყვირით და ბებიას ნუ გაავიწყობი მა-
ცალით, წყალს გადავკვდა.

(გარბის და წაშეშე შემობრბი);

ელენე ე. რა კვანთ, აბა, კალმობით ვიაროთ საკუთარ სახლში?
კი რა ე. დამწვიდი, ლენა, გენაცვალ!

კოკა ე. (მოსული) გავიფიციტე. მე გავამოხარებდი თქვენს იტაკს,
ოღონდ დროზე გავიფიციტე აქედან.

ელენე ე. ბებიას და ენაზობა მეფის დროს იყო, ახლა ევე-
ლა ერთი ვართ...

კი რა ე. ნუ აიშლი ნერვებს, გენაცვალ!

ელენე ე. დამანებე ერთი თავი, თუ ღმერთი გუწამს!
(გადინა, ცოტა ხანში შემოდის ელენე, ფულის შეკრით ხელ-
ში და დაბნეულად ათვალაჩემს ოთახს).

ელენე ე. კოკა, კოკა!
(გადის სასწრაფოდ). იქიდან იმის მისი ძაბრილი

კოკა ენდა რა იქნა ეს ბიჭი?
(ჩამოვდება საცემე და დაბნეულად იწვეს ფულის თვალს, შემე-
და ფულს გვერდზე გადასდებს, ნიკას ხელს გულს ჩამოავადნობს
და ჩამოვდება. საღლად შორს გაისმის „პროირიტას“ მელოდია,
ტელეფონის ზარი. ელენე ფიქრებდად გამოერეკევა და ყურბილს
იღებს).

ელენე ე. ალო... ოჰ, ბადრი, გამარჯობა... გმადლობთ, მშვენი-
რად... არ ციკო, ხუთი წუთის წინ ოთახში იყო და უცებ საღლად
გარბა... შეიძლება მერხობლებთანაა... ახლდო არ ჩაუვტამს... კარგი,
ვერტვი...

(ყურბილს კილებს და დგება, რამდენიმე ნაბიჯს გაკეკვებს და
უცხარად შერბრძანდება, ძლივს შეინარჩუნებს წონასწორობას,
მგარამ ადგილიდან ვერ იძვრო).

ღმერთო, ან მგმარებო (შეშინებული) კოკა, მიწვევს, კოკა!
(უღრმოდ ქანაობს აქეთ-იქით. შემოდის კოკა, ვერ ამხნებებს ბებიას
და მთელი ძალით ხეტივს კედელს მუშტს).

ელენე ე. (სუსტად) კოკა
კოკა ე. (ახლად შეამჩნევს ბებიას არაბუნებრივ პოზას). რა
დაგებოვართ?

ელენე ე. ვყვები!

კოკა ე. (შეშოკებული მიქერა მას) რა თქვი?

ელენე ე. არ დამძრა ადგილიდან, საშინელი ტკივილია, კოკა!

კოკა ე. (შეშინებული) რა მოგდის, ბები?

ელენე ე. (ნაწყვეტ-ნაწყვეტ) მაგარად ჩამოკარი, მივდივარ, კო-
კა, გტოვებ მარტო, ჩემო ბიჭო!

კოკა ე. ბები!

ელენე ე. (თვალდაბრუნებული) მინდოდა სიყვლის წინ ღმი-
ლი დამეტოვებინა შენთვის, მაგარამ რა კვანთ, არ შემოძლია გაღამე-
ბა...

კოკა ე. (ღრიალებს) ექიმი, ექიმი სწრაფად! სასწრაფოში დეა-
რკევი!

ელენე ე. არა, არა, არ გამოიშვა ხელა... არ დაუთმო ჩემი თავი,
იქ სიცივეა, სინდელი... არ გამოიშვა, კოკა, არ მინდა! ტახტამდე
ვერ მივალ, მოდი, აქვე დამაწვიენი...

(ბებიას-მილოშობილი იტაკზე ეშვება. კოკა მუხლებში ჩაიღებს
ბებიას თვალს) კოკა, მივდივარ... არ დაანებე ჩემი თავი, მეშინია...
მეშინია... (მა უწყდება და გაიჩინდება).

კოკა ე. (მეგრდში ჩაიკრავს მის სახეს და დაჭრულივით ბლა-
ვის).

არაააააა

(მშლავად და მხიარულად შემოიჭრება „პროირიტას“ მელო-
დია).



(კოკას ოთახი. აულაგებელი მაგიდა, აულაგებელი ტახტი, უწყს-რივად მიყრილ-მოყრილი საკმები. შემოდის კოკა, ხელში ვახუშ-ში გახვეული კონსერვები და პური უქირავს. პალტოს საყლეო აწეული აქვს, წვერი კარვა ხნის გაუბარასივს და საერთოდ, ძნელი საცნობია, ისეა მოტივბილი და მომეხვეული. პალტოს იქვე სკამზე მიავლავს, დაიფრთხავს დამტვრულ ჰუჭავს, გადის და კოტა ხან-ში უნაზრუნდება, ხელში პირსახოცი უქირავს, შეიშრალებს ხელ-ებს და პირსახოცსაც ტყვე მიავლავს. ჯაყვა დანიო კონსერვს ხნისს და პურს ჭრის. ტელეფონის ხარი).

კოკა. ვისმენო... პო, გელა... სასაფლაოზე ვიყავი, ეს წუთია შეგოვდი... აღბათ ორ კვირასი მოვიტყვი საფლავს... არა, რა დახ-მარება, ისიც უღმდები იყო, რაც გაკეთებო... არა, გელა, არ მინ-და წასვლა... სახლში მირჩენია ყოფნა... არა, არ გეწყინოს და მარ-ტო მინდა დავჩრე... ნუ ამოხვალს უბრალო... ნახვადის!

(ტელეფს უყრმილს. მაგიდას უბრუნდება, დანას კონსერვის ქი-ლაში ჩაყოფს და უხალისოდ, მექანიკურად იწვეებს კვამს. ტელე-ფონის ხარი).

კოკა. ვისმენო... ისე ლეუზას ეძებ, ძმობილი? რა გიყო, რი-თი დაგხმარო, არ იცი ჩვენი ტელეფონის ამბავი? რას ამბობ, სრულდები არ მაწუხებ, პირიქით, ორი დღე რომ არ დარტყა-თიქოს მაქიალო რაღაცა გულზე... ასე რომ, არ მოვიდები!

(ტელეფს უყრმილს და კვლავ მაგიდასთან ჩამოყდება. ცოტახნის უძრავად ზის რაღაცზე ჩაფიქრებული, შემდეგ გამოტყვევა, უხა-ლისოდ მოიციქნის პურს და კვამს ვაგრძობს. კვლავ ხარის ხმა, ამყარდა კარზე რვაჯერ. კოკა წამოილაზრუნება და გადის).

კოკა. (ავციკრებულად) მოძარბანდით!

კირილე. (შემოდის. ხელში კონიაკის ბოთლი უქირავს) აქ: მშვიდობა!

კოკა. დაძარბანდით.

კირილე. (ყდება, კონიაკის ბოთლი მაგიდაზე დებს) არ გაგი-კვირდება, ჩემო კოკა... უცებ მომინდა მგზობელთან ერთი ჭიქა სას-მელი ამწვია ხომ იცი, კარგი მეზობლობა... (შეუბნება) შენ გულზე ხომ არ ჩაიღე იმდღევანდელი?... ლენა კი გულის ქალია, მაგრამ ხანდახან რო გაბარუნდება...

(წამოღვდება კამეზის მოჩხრაკვეს და სიგარეტს იღებს) შენც შეირაფე კოლს და ნახვ, რა ჭურის არიან ქალები... მაგრამ (კირლე თითს აწებს გააფრთხილებლად) ლენაზე ვინმეს გადაბრუ-ნებელი რომ წამოიკლებს, სისხლს დადვდვი, ივოლი!

კოკა. (ცეცხლ) მე რატომ მეუბნები ამას?

კირილე. შენ მოვიყვდა ჩემი თავი, მაგი რავა იფიქრე, შენ არ გაგულისხმობდი... (კონიაკს გახსნის) არაა წესი საუთარი სასმე-ლით მოსვლა, მარა... (კოკას ჭიქებს მოჰქვს, კირილე ჩამოსასხამს) ბიძაშვილი გავაცილებ ახლა... ერთი ბოთლი კონიაკი მიბთან ერთად გავეკულები... კი ავიღიანს მუშაობა, ასეა (თითს მიბთან უშე-ლან) პო, ვუთხარო შენი ამბავი... გაგაფორმებს მუშად, თვეში სა-მას მანეთამდე გექენება, კვირასი ორჯერ დაგვირდება მისვლა, ისეც უფასოა... სამასი მანეთი გექენება პენსიასავით!

კოკა. გმადლობო, მაგრამ...

კირილე. რა მაგრამ?

კოკა. მე სხვა პროფესია მაქვს.

კირილე. მუშის სახელს თუ თაკილობ, არ ვიცი და... თითის თითზე დარტყმა არ დაგვირდება.

კოკა. რატომ ვთაკილობ? მე უკვე ვმუშაობ მეტროში, ღამის ცვლაში.

კირილე. (რატომღაც შეშინებული) რავა, ბურღავ?

კოკა. (იყინის) არა, იქ პროფესიონალები მუშაობენ... მე მხოლოდ ბიველებს და ვაგონებს ვრეცხავ შლანგით... ცხაა და ეს. კირილე. მერე მაგ კამიკეთის გავი იტყვე კვებებს?

კოკა. ბატონო კირილე, მოდიტე დაგვიჩვენოთ თავი ამ თემას, თუ გამიძირდა, აუცილებლად მოგმართავ.

კირილე. (კოტა ნაწყენი) კი, ბატონო...

კოკა. ისე კი, ძალიან მაღლებილი ვარ ოქვენის...

კირილე. (გამოცოცხლებია) შე კაცო, ერთმანეთს თუ ვხედავ, მოვადგები, რაღა ამა ეს ცხოვრება? ამ ჭიქით, ჩემო კოკა, კლას-ბატონი იუნესკოს დასაფრთხილებელ-შესანდობარო უნდა დალოლო, თუმ-ცა არ გინდა შესაღწებობარო, როგორც ცოცხალს, ისე გაუმარ-ქოს!

(ფეხზე წამოიჭრება, კოკაეც დგება). დიდებული ქალი იყო ცხონებულ ბებიაშენი, ჩემო კოკა, გაუ-მარტოს და იქ გახარებოლდ შენი წარმადებები.

კოკა. (უხმად) ლენა, ბატონო კირილე! დაძარბანდით რა! (სიბღბიან) კირილე, მდაა. ესე იგი, შენ სულ მარტო ცხოვრობ, ახ-ლა...

კოკა. და! ბანდახან ჩემი მეგობრები ათევენ ხოლმე...

კირილე (თვალს ჩაუქრავს) მეგობარი ვოგონები? კოკა. (ზრდილობიანად იყინის) ბატონო კირილე, ერთი წა-მით თუ მიმიღებ, კარტოფილს შეეწვავ.

კირილე. ესეც საქმარისია მიხატანებლად... შენ ერთი ეს ბიზანსია...

კოკა. ბრძანდით!

კირილე. შენ ახლა... ისა... ბლომად გოგონა იცნობ, არა?

კოკა. (ავციკრებული) გოგონებს კი, საქმარისად.

კირილე. (სუფთეს გადასაფრთხელს აწეულად) ჰოდა, ისა... ახლა მარტო რომ ცხოვრობ შენ... ისა... ახლა მარტო რომ ცხო-ვრობ შენ... ისა... (ნახალაღვეად იყინის) აღბათ ძან მამამალობ, ხომ?

კოკა. (ცეცხლ) ვერ გავიგე...

კირილე. იგი, ეს ცხოვრება ისე მურდლადაა მოწყობილი, რამე მოლო-მოლო დავასკვნერი, მაგავ დღი სიამოვნება არაა... მო-და, ისა... ახლა, გამიჩნდება ხოლმე კი ვარიანტი, ბინა კი არ არის, აჰ, ამსწინით ერთი ცხენივით ქალი დავპატარე რესტორან-ში, ხუთი თუმანი დავახარე, წყევლით კი ვერსად წვაიყვანე...

კოკა. (ძიხვდა რაშიცაა სკეზე) ზავერა არა გავი?

კირილე. ზავერა? (ძიხვდა) პო, სწორად ზავერაზე ვამ-ბობდი, ახლა მამაკაცები ვართ და რა გვაქვს ერთმანეთთან საპარ-ფარეოში? ჰა, ჰა, ჰა...

კოკა. საივარტრომ მშვენიერი კალამბურია, ბატონო კირი-ლე!

კირილე. (გამიზარტებული) ჰოდა, იმას გუებუნებოდი, რო ტყვილა ნუ გავადუნე დროს... შენ შენი გოგონები მოიყვანე... ხარ-ჯებს კი მე ვაგივლებ... ისა... შამანურის... პურმარლის... მანქანა-საც დავიგობო ხოლმე... და ასე კონსპირაციულად ვატაროთ ეს დრო. მტრ რა შეგვჩრება?

კოკა. მშვენიერი წინადადებაა, ბატონო კირილე, მოვიყვანოთ შხვარა-შხვარა გოგონები და ვავახროთ გრუპებს სკესები მთე-ლი ამბებო... ოღონდ (უცერად მოიწყობს) ერთი დაძარბოვება...

კირილე. (ჩაფრთხილი) რა დაბოკოვდება, შე კაცო?

კოკა. (თავს ჩაქინდრავს) ქალბატონ ლენას როგორღა შეუხელო თვალებო?

კირილე. რაო?

კოკა. მეუხერხულდება რაღაც...

კირილე. კაცო, შენ არ გამაგიფო? ვინ ეკიოხება ლენას ამ ამბავს?

კოკა. მიიცი მეუღლეა და...

კირილე (განვიფრებული) მერე რა?

კოკა. რა და როგორ შეუხელო თვალებში?

კირილე. კაცო, ნუ შეხედავ ამ თვალებში!

კოკა. (ჩაფიქრდება) არ შეხელო?

კირილე. პო, ამა რას გუებუნები? გამაკვირვებ ახლა შენ ძა-ლიან, ჩემო კოკა!

კოკა. თუშეცა ეს პრობლემა არ არის, ესე იგი სუფრის ხარ-ჯებს თქვენ გაიღებო?

კირილე. მთავი რა საკითხავია.

კოკა. ძალიან კი მეუხერხულდება, მაგრამ ფრმა სიგარეტების ყრდეც თქვენ ითაკოთ. ბარაგებში ბლოკი სამი თუმანი ღირს, მე კი, მოგებხებო, მაინც ტელეფონი კაცი ვარ...

კირილე. (გათახებდებოდა) ახლა მილადაც ნუ გადაყვევით იმ კამეზებს, „ქოლომეტოვს“ იოლად გადავიღიან.



კოკა. სწორი ბრძანება. ზედმეტი არაფერი ვარკა.
კირილე. ხო, თორემ ხომ იცი მაგათი ამბავი... (კონიაკს დაისხამს) შენ დე ამიერივ და არ წავაბე (ფებს ფუხზე გადიდებს და ოთახს შეთავალებს) ახლა შენ მიაღებე აქაურობა, მილად საღერეს ნუ დაგვამცხენ...

კოკა. ახლა დავიწყო, თუ თქვენი წასვლის შემდეგ, ბატონო კირილე?

კირილე. მოესწრება. აბა, გაგვიპაროს! ჰო, მართლა, შენი ამბავებიც არ ამბორიალო ახლა ზედმეტად!

კოკა. დღეს საღამოთი შემიძლია მოვიყვანო ორა...
კირილე. ჰმ, კარგი იქნება...

კოკა. (შეიშუმუნება) ჰოდა... იხა... მერიღება კი...
კირილე. რა გერიღება ბებო, ფული? აბა, ...რაც გადაგრჩეს შენთვის გამოიყენე

კოკა. (ფულს გამოართმევს) სულ მინდოდა თქვენთვის შეკითხვა, რამდენი წლის ბრძანდები?

კირილე. ორმოცდახუთის, რა იყო?

კოკა. არაფერი, ეხე იგი არ იქნება მიღად უსინდისობა ჩემი მხრიდან... (არ ამთავრებს სათქმელს, მიდის კორლუსთან, ნიკაში მოკიდებს ხელს და ფულს დასატას შიარტავს ცხვირში) ნუ ზეოი, კამერო ეს ერთი, ეს ორი ეს სამი, ოთხი, ხუთი... აუპ, ორმოცდახუთამდე რა ავა, ხელი დამეღალა!

(ხელს ფუშვებს, კირილე დამედურღულივით წამოვარდება).
კირილე. დავაპერინებ დავაპერინებ შენს თავს, კაცო არ ვყო!

კოკა. (შვიდად) ცხვირის ექსპერტიზა გააკეთებინე! (ხელში ჩაჩრის კონიაკის ბოთლს და ფულს, კირილე ვადის, კოკა მაგიდას ათავებს)

კირილე. (უეცრად ისევ შემოაბოტებს) კარი ვერ გავადე!
კოკა. რა?!

(ცილებს კარამდე, შემდეგ ბრუნდება, ჯიბიდან სიგარეტს ამოიღებს, უცილებს და ტახტზე ჩამოყდება, ზის ასე უძრავად, რიდაცხზე შუარედ ჩაიჭრებულ ტელეფონის ხარის).

კოკა. (ყურმილს იღებს) გისმენ... დაიბ! (სახე ეცვლება) ნიკა, შენა ხარ?... გამარჯობა როდის ჩამოხვედი? ბებია აღარ არის... უყვე გაგვე მოხვალ? როდის მოხვალ?... ახლავე? (ყურის) გელი აგლი!

(ცილებს ყურმილს და ცოტა ხანს ვიცივით დარბის ოთახში, არ იცის საიდან დაიწყოს მილაგება, ხან რას წაყრანება, ხან რას... შემდეგ სახე მოიცავს ხელს და ხედება, რომ გაუპარსავია, სწრაფად დაბრეტავს დამტერულ ჰიკასს და პერანგს, წელზემთ ტრეტვდება და აბახანისკენ გაბრბის... სირბილით ბრუნდება უკან, ერთი ხელს მოსმით მოხვეტავს ქურკვლს, საპმლის ნარჩენებს და გაქვს, ცვლავ გაბრბის აბახანისკენ და ცოტა ხანში გაპარსული სახით შემობრბის პირსახალის ასაღებად. რამოდენიმე წუთის შემდეგ გაპარსული და სადღესასწაულოდ გამოწყობილი შემოდის ოთახში და უძინოდ სკეშს ბოლოს. უეცრად მესიკა წუდება და უკუ-ლაფერი ბნელდება).

კოკა. ოპ, თქვენი დედა ვატირე! რა დროს გადაიწვა ეს ოხერი?!

(ფრჩინდან სანთლების შეცქერას იღებს, განაწილებს ოთახის სხვადასხვა კუთხეში ალაგებულ ტახტზე ჩამოყდება და სიგარეტს უცილებს, კაცუნის ხმა კარზე).

კოკა. (წამოვარდება და კარისკენ გაბრბის) ახლავე!
(შემოდის ნინიოსთან ერთად, ნინიოს ცვლავ საწვიმარი აციკია, მას წვიმის მინიორირი ხმადრი შემოყვება და მთელი მოქმედების მინიორილზე თან გასვლეს მათ სთუბარს).

კოკა. გამარჯობა!
(უცრბულად ართმევს ერთმანეთს ხელს)

ბოლო ხანებში სულ წვიმაში მოდიხარ! ქოლგა აღარ გრჩება ხოლმე?

ნიკიო. რა ქოლგა?

კოკა. ტროლიბუსში რომ დაგრჩა მამონი.

ნიკიო. ჰო...
კოკა. არ გაგვიკერდეს ეს სანთლები, სინათლე გადაიწვა. (ხელს პალტოს).

ნიკიო. კოკა, არ ვიცი დედა ელენეს ამბავი... (არაჩვენებს ნიკაშვილებს)

კოკა. ტალინი როგორ გაიგებდი
ნიკიო. საცარად დამწუხა გული!

კოკა. ბებია ძალიან უყვარდი!
ნიკიო. ვიცი.

კოკა. (შუბლზე შემოიკრებს ხელს) სულ დამავიწყდა... (გარბის და შიშანური ბოლით შემოაქვს. მაგიდასთან სხდებიან).

კოკა. (შამპანურის ბოთლს ხსნის) გაუმარკოს შენს დაბრუნებას.

ნიკიო. გაუმარკოს.
ნიკიო. ქაყოფილი ხარ?

ნიკიო. მშვენიერი ქალაქია, პატარა, მუდრო...
კოკა. მე ჩამოსვლას ვაპირებდი...

ნიკიო. სად?
კოკა. ტალინი, შენს სანახავად.

ნიკიო. ბებია დღესაც იწვალა?
კოკა. არა. ჩემს ხელზე გარდაიცვალა. უმწველი ქალბები დროინდელ კახში დავასილავავე. საწინელი ქარი იყო!

ნიკიო. სიგარეტი მომეცო!
კოკა. შენ რა, ეყვი?

ნიკიო. ხანდახან...
კოკა. მამა როგორ არის?

ნიკიო. კარგად.
კოკა. ალბათ ძალიან მოენატრე!

ნიკიო. ჰო, ძალიან.
კოკა. მეც მომენატრე!

(პაუზა)

ნიკიო. მეც ბევრს ვფიქრობდი შენზე, კოკა! ძალიან ბევრს! კოკა. გუნტს სასაფლაოზე შებინდებამდე დაჯარი. წამოსვლა რომ დავაპირე, შორს, სასაფლაოს სიღრმეში თვალს მოვკარი თვითრ საწვიმარს, შენ რომ გექვს ისეთს, იქით გაქვნილი და გვარანად და ვაფუთ ვიღაც გოგონა... მერე უკანასკნელი ავტობუსი ჩამოვდა. სულ მარტო აღმოჩნდი შავოსანი ქალბები გარშემორტყმული. იცი, ისინი ძალიან სხვაანერგე არიან, აღმაინები, რომლებიც შებინდებამდე რჩებიან სკურისუფლო საღდავებთან, ძალზე განსხვავდება ჩვენგან. ჰოდა, ვიციკი იმ გადაწყვეტილ ავტობუსში და უეცრად სახარებოა, ერთი აუხსნელმა შიშმა ამიტანა. დავინახე, რომ უყვლი მთავანი მე მომჩრებოდა... მიუტრებდნენ შავოსანი ქალბები და თითქოს მივიძლიდნენ კიდეც... უსწარო იყო ის მჭერა... ბრბინული, აღერხანი, მაგრამ თითქოს... როგორ ავიხსნა... იქიდან მიუტრებდნენ... იმ ქვეყნიდან. თითქოს გარდაცლილია ლანდენე შორის აღმოჩნდნენ. თვალბი დავუბეცა და შეეცადა შენზე მეფუქრა... და როგორც კი შენი სახე დავხატე, წამსვე დავწყნარდი... რაღაც საოცრად კარგად ვიგრძინე თავი: ვიცი რა ტკივილი და შეურაცხუთა მოგაყენე. მაგრამ არ შემიძლია უშენოდ. მიყვარხარ!

ნიკიო. კ. მეც მიყვარხარ. მე შენ არ მიგატოვებ, ოღონდ ნუ გამახსენებ იმ ძველს.

(პეტე-ივით იხელება, მოდი, მივალაგებ ოთახს).

კოკა. (ღიმილით შეაჯავებს) ამ ოთახის მილაგება ალბათ მთელი ცხოვრების მანძილზე მოგიწევს. (მცერდს ნიკაყვარს) გუჯარკარ?

ნიკიო. კ. მიყვარხარ!
(წინა ნახალ კაცის)

კოკა. (უეცრად უკან დაიხეხეს) რა გეპარობება?
ნიკიო. რა აფერხებ?

კოკა. ქანდაკებასივით ხარ...

ნიკიო. კ. (უეცრად გამოცოცხლებდა) იცი, მე მაინც მივალაგებ აქაურობას. სად არის ცოცხი?

კოკა. რა დროსია!

ნიკიო. კ. რა იცი, (სიცილით) იქნებ დიასახლისად მინდა ვიგრძნო თავი!

კოკა. (გაიბარდება) მაგ შემთხვევისთვის ცოცხი თქვენი განყარგულებაშია, ქალბატონო!



(მოაკისვ ცოცხი და აქანდაზი, ნინიო ანუფთავეებს და ალაგებს
ოთახს, რაღაც ნაწილად სისწრაფე იგანძობა მის მოქმედებაში.
კოკა ეცილობს დეზმაროს მას).

ნ ი ნ ი კ. ხელს მიშლი! (ამთავრებს მილაგებას) ხელებს გადა-
ვიხან და მოვლად. (დადის).

კოკა. (მკლავებს გაშლის და უჩრბს გაქიამებს).

ნ ი ნ ი კ. (ბრუნდება) ხომ არ გნია? ვინდა რამე მოგამზადო?

კოკა. არა, ნულარ გახვალ!

(მკლავებს მოხვევს კვლავ და ლოდინს).

ნინიო, რადავამა საქმე, რა გემართება?

ნ ი ნ ი კ. არაფერი, გენჯენება!

კოკა. არა, რაღწენჯერ ხელი მოგხვავი, იმდენჯერ მოიბუჯე და
აქანაღლი!

ნ ი ნ ი კ. მომენატრე ალბათ და იმითმ. ხომ გითხარი მიყვარ-
ხარ-მეჭი.

(ახლა თითონ მოხვევს მკლავებს, მაგრამ უცერად ხელს კრავს,
სახეზე აითარებს ხელებს და ტახტზე დადგობა).

ნ ი ნ ი კ. (ტირის ისტერიულად) არ შემძლია, არ შემძლია!

კოკა. (დაბნეულად) ნინიო, ნინიო!

ნ ი ნ ი კ. ვაიშ, არ შემძლია!

(ტახტზე იერუნნება და ტირის).

კოკა. (გაოგნებულ) რა არ შეგძლია?

ნ ი ნ ი კ. არ ვიცი.

კოკა. ნინიო, რა მოგძიდა?

ნ ი ნ ი კ. არ შემძლია!

კოკა. რას აიკვირე ეს სიტყვა, რა არ შეგძლია?

ნ ი ნ ი კ. მოვლიდი და ფეოქობიდი, ყველაფერს დავივიწყებ,
ის ახლა მარტოა, მას მე ვჭირდები...

კოკა. ვინ არის მარტო?

ნ ი ნ ი კ. შენ. შენ ხარ მარტო... ფეოქობიდი, ის ყველაფერს
მიხვდა, მე ის მიყვარს, მიყვარს, მიყვარს... მაგრამ არ შემძლია და-
ვიწყებ. მე შენ მიყვარდი შენი ღიმილი, თავის შემოპირუნება თუ
ხმის გაგონება ჩემთვის დღესასწაული იყო. მიყვარდი მაგიტომ და-
გათანადი ბაშვის მოკლებდა. ვეღარ გიუტრადი დამფრთხალა,
უფლებს, უფშს... სახედაყარგულს! შენ ხომ არ იცი, რა გრძობაა,
წვიმარო რომ მიღიხარ მარტო, აქანაღლებული, გათვლილი... რკვა
ექიმის მოხადვლში ზიხარ და ექიმის ვაჟი დაიკინავი დიმილით
პაემანზე გათანაზნება!

კოკა. მე იმას მოყვლავ!

ნ ი ნ ი კ. მე ბევრი ვიფიქრე იქ, იმ ქალაქში, მაგრამ გადაწ-
ყვითი ყველაფერი გადავიწყვიტე... ვიფიქრე, ჩავალ და ყველაფერი
გაირკვევ-მეოტი და აი გაირკვევ კიდევ.

კოკა. რა გაირკვევ?

ნ ი ნ ი კ. არ შემძლია შენთან ყოფნა.

კოკა. ვერ მპაიჭი?

ნ ი ნ ი კ. არა, აქ რაღაც სხვაა... შენ რაღაც იღვალს ეძებდი,
მე კი ვერ დამინახე!

(წამოყდება, ტრემლებს იმზარალებს).

კოკა. რა უნდა დამენახა, როგორ უნდა დამენახე, შენ ხომ არ
მომიტე ამის საშუალება წამოიკა არ მაგონებინე, რომ პირიგნე-
ხა ხარ, რომ საყუთარი რამე გაგანია!

ნ ი ნ ი კ. იმითმ, რომ შემოყვარდი, გესმის, შემოვიყვარდი
წამსვე ვავეცი, მორჩილად, უხლოდ, ანგარიშითუცემლად, იმითმ,
რომ კლდის მიკნაა ვიყავი შეფარებულდი, მე ხომ შენამდე ბოისთვი-
ხავ არ შეგნოვ... მეგონა, თუ გიყვარს, ქვესნულზე უნდა გა-
დავუცემოქი თურმე არა, თურმე უნდა მეწვალბინე! ფხიშლად და
შეუცემლად, დროის მონაკვეთებზე უნდა გამენაწილებინა ჩემი
მოწყულება! ხვალ კიწოწი წასვლზე დავთანხმდები. ერთი კვირის
შემდეგ კაცინს უფლებას მივცემ... ერთი თვის შემდეგ ცოტახ ვაე-
ქიანებ, ორი თვის შემდეგ... და ასე შემდეგ... და ასე შემდეგ. იმ
გინდოდა აუცილებლად?!

კოკა. მე მაშინვე მიყვარდი, მაგრამ ვერ ვხვდებოდი ამას. ვი-
დაცას ველოდი და შენი მოხვლა ვერ შევამჩნიე. ზედმეტად ჩვეუ-

ლებრივად მოხდა ყველაფერი. შენ რომ იცოდე, ერთი ორჯერ უფლებ
მავეც კი ვიგრძენი, საყუთარი მამობის გამო, მაგრამ წამსწავლ
მივიცი თავს ამაზე ფიქრის უფლება...

ნ ი ნ ი კ. ნუთუ შემიძლება ვერ მიხვდე ამას?

კოკა. შემიძლება. ბუბამ იცოდა ეს და მაგრამონიხა კიდევც!

ნ ი ნ ი კ. როგორც კი რაღაც ნათელი გაგინდებოდა თვალბე-
ში, წამსვე ამოტიტვივებოდა სიტყვა „ხაფანგი“ და აღარ იცოდი,
როგორ მოგეცილებინა თავიდან. სულ იც ხაფანგი გელანდებოდა.

კოკა. იქ, ტალღში ხომ არ მოხდა რამე?

ნ ი ნ ი კ. რა უნდა მომზადარიყო?

კოკა. იქნებ ვინმე შეგხვდა ჩემზე უფრო მიხვდრილი!
ნ ი ნ ი კ. კოკა, კოკა, მე რას გუბუნები, შენ კი რაზე ფიქ-
რობ! შენ, რომელზე ხუთი თითივი მცინობ, როგორ იფიქრე, რომ
მე... შემძლია ახლ სწრაფად...

კოკა. სწრაფად, არასწრაფად, მე არ ვიცი. მერე რას აპირებ?
ნ ი ნ ი კ. ვერ გავიგე, რას მეკითხები?

კოკა. საერთოდ, რას აპირებ?

ნ ი ნ ი კ. (უღიმილად) რას უნდა ვაპირებდე, ვიცხოვრებ?
(ქარზე გაქენის ხმა გაიხსის, გაქენი მეორდება. შემდეგ კირი
ლუ შემოიღს, ნინიოს დანახვებზე შედგება).

კ ი რ ი ლე. კარლი და დავრჩენია, კოკა!

კოკა. რა გნებავთ?

კ ი რ ი ლე. ბოლოშს კი მოვიხიდი ქალიშვილიდან... შემიძლება, ერ-
თი წუთით!

(გვერუზე გაყვას კოკა)

ახლა შენ წუნას ნუ ჩაიხდე გულში, არც მე ჩავიტივებ. მარტო-
ლა კი არ გიპირებ რადაცას!

კოკა. მას იცი.

კ ი რ ი ლე. მოვდა ახლა... ისა... ლენას კი ნუ ტევი ამ ამბავს.
არ დამოულო, ბიჭო!

კოკა. (გავიჭრებულ) მაგ რამ გაფიქრებინა, შე კაი კაცო!
კ ი რ ი ლე. (შეებთ ამოსუნთქება) ხუმრობით ვითხარა, თორე
მაგას რაჯა იხამდა!

კოკა. კარგი, მერე ვეხუმროთ ერთმანეთს, ახლა დაკავებუ-
ლი ვარ!

კ ი რ ი ლე. (თან მესაიდუმლოს ღიმილით) ვხედავ, ვხედავ და
მედივარ!

კოკა. (უეცარი გაღიზიანებით) რას ხედავ, ჩემი მეგობარია.

კ ი რ ი ლე. ჰო, მეგობარია, ახა რა!

კოკა. კირილე, ნერვები ნუ დამაწყვიტე, ერთი და იგივე ნუ
გტრობალებს ტვიშო!

კ ი რ ი ლე. (შეფრთხალი) კაცო, მე რამე ვიჭვი? ვიჭვი რა-
მე? მეგობარია და ღმერთმა შეგარგოს!

კოკა. ოჰ, კირილე, კირილე, დიდი არახიეროზული კაცი ხარ,
კირილე!

კ ი რ ი ლე. (გაღის და ბურტყუნებს) რა უნდა ამ კაცს ჩემგან,
გითია ნალდალ! (გაღის).

კოკა. (პაუზის შემდეგ) იქნებ ცვადო... იქნებ დავიწყოთ თა-
ვიდან! შენ ხომ გჭირა, რომ ახლა სულ სხვანაირად იქნება ყვე-
ლაფერი.

ნ ი ნ ი კ. არ შემიძლება, კოკა, შენ არ გეგონოს აქ პატიება-არა-
პატიების ამბავი იყოს. ბოლოს და ბოლოს, ყველა ქალს ძალაუნე-
ბურად ხეუბნა იმის გაკეთება, რაც შენ მიიშუღე, იც არ არის შთავა-
არი მე არ შემძლია დავივიწყო შენი შემინებულდი, უაბლი სახე,
მე არ შემძლია დავივიწყო ის, რომ შენ, ჩემმა სათაყვანებელმა
ბიჭმა, როგორც კი ზავივი იგრძნო, საგნის თხრა დაიწყო, შიგ
ჩაწვიე და მიწავ დაიყარე ზემოდან, არავინ დამინახოს!

კოკა. საინტერესო ლიტერატურული შედარება! კარგი მოხდა,
ყველაფერი რომ მიზიხარი, ახლა მე ვეღარ ვაპატიებ მაგ სიტყვებზე!

ნ ი ნ ი კ. ვაწვალეთ, ვაწვალეთ ერთმანეთი და ორივე გადავი-
წყვიო!

კოკა. ცდები, მე ჭერ არ გადავწყვარარ!

ნ ი ნ ი კ. (ღებება). წავალ მე, კოკა!



კოკა გაიხადე
 ნიციო რა თქვი?
 კოკა გაიხადე!
 (მიღის მასთან და პერანგს ჩამოახსენს).
 ნიციო. (ცოტახანს უძრავად დგას და ნახევს გულდასმით ათვალვარებს) ნემსი და ძაფი მომეცი!
 კოკა. ნემსი და ძაფი?
 ნიციო. (მწუხრად) ჰო, ნემსი და ძაფი ასე ხომ არ წყავლ?
 კოკა. (მოულოდნელად, მოჩინილად) კარგი!
 (მიღის უტარასთან)
 რა ფერის ძაფი გინდა?
 ნიციო. ლურჯი!
 კოკა. შავი მკვებს.
 ნიციო. სურფითაი!
 (კოკა აწვდის ძაფს და ნემსს. ნიციო ცელიობს ძაფი ნემსში გაუფაროს, მაგრამ ევრადიობთ ახერხებს ამას).
 ნიციო. არ ჩანს არაფერი!
 კოკა. მომეცი, მე გაფურჩი!
 (ნიციოს ძაფგაფრლო ნემსს აწვდის)
 ნიციო. გზადლობთ!
 კოკა. არაფერს (პაუზის შემდეგ) ძალიან ძლიერი გახდი. ვე-
 ღარ გცნობ.
 ნიციო. მართლა, სულ მინდოდა მყიფითა. ბიჭები როგორ
 არაინ?
 კოკა. კარგად.
 ნიციო. ძალიან კარგი შეგორებები გყავს.
 კოკა. ერთი მე ვარ ცული.
 ნიციო. არა, შენც კარგი ხარ, ყველას უყვარხარ!
 კოკა. პირდაპირ ბურძმავათ ტანში ჩემი სიყვარული!
 ნიციო. მართლა, მართლა, შენ ბევრს უყვარხარ. ეს უნდა
 იცოდეთ.
 კოკა. ვატყობ შავი საწოლები უნდა დამწერთ, უფრო შეეფერ-
 რება სიტუაციას.
 ნიციო. გაღაიწვა სინათლე?
 კოკა. არა. გადაუხდელი მამქს მთელი თვის და გადაამიერეს.
 ეტყობა!
 ნიციო. დილობი დამაძაგრე?
 კოკა. თითქმის.
 ნიციო. ახლა რას აპირებ?
 კოკა. ზუსტად არ ვიცი... ასპირანტურას მოვაზაზობენ. მე
 მთავრდებოდა ვაპირებდი წასვლას ორი წლით.
 ნიციო. (ოდნე ირონიულად) მეცხვარულე?
 კოკა. არა. მასწავლებლად. მძინაფიციები მკავს მთაში... და
 ახლა ვეღარ შევძლებ!
 ნიციო. რატომ?
 კოკა. გამიპირდება შენ რომ ვერ განახავ.
 ნიციო. იცი, ძალიან მსიამოვნებს ამას რომ მეუბნები. მარ-
 თლა, მართლა! და იცი რა გგონია?
 კოკა. რა?
 ნიციო. რომ ის გოგონა, რომელიც მომავალში შეგაყვარ-
 დება, ძალიან ბედნიერი იქნება შენთან. ამ ისტორიის შემდეგ შენ
 სხვანაირად მოეპყრობი მას.
 კოკა. რას ნიშნავს სხვანაირად?
 ნიციო. უცეთესად, ვიდრე მე მომეცეცი.
 კოკა. არ იქნება ის სხვა...
 ნიციო. შეტრიალდი, უნდა დავაყრო.
 (კოკა ზურტონ შეტრიალდება)
 კოკა. იცი, რა გამახსენდა?
 ნიციო. (აფერებს პერანგს) რა?
 კოკა. შეადე კლასში ერთი გოგონა მომეწონა...
 ნიციო. ვინ გოგონა?
 კოკა. შენ არ იცნობ. ჰოდა, საიდან არ მოვუდღევი, ვერაფერი
 გაწვეუე, ახლოსაც არ გამიყარა, ერთი კვირა გავატარე ამგვარ წვა-

ლებში, მერე კი ხელი ჩავიქნიე და უმტიკინეულოდ დავიწვიე. ე-
 ამბავი... გვიდა ერთი წელიწადი და სრულიად მოულოდნელად
 მამა მეგობრას გოგონამ გამომიხადა, რომ ლიას ძალიანაც მოსწო-
 ნი. მაგრამ თვლიდა, რომ ზედმეტად თავდაცრებული ხარ და ზე-
 დმეტად ჩიპარობ, ამიტომაც გადაწყვიტა ცოდა გაეწვალებინა.
 ხომ წარმოიდგენ როგორ კანდაღებდა ეს ამბავი? არ გასულა ამის
 უშემდეგ ორი დღე და კონსტანტინოპოლ ვხვდები ლიას, მეგობრე-
 ბთან ერთად იყო. იქვე დავაზნარებულე ბაღში და გვლა და ისე მო-
 ვახებრებ, რომ მართკ მე გამეცილებინა სახლში. იმ საღამოს დიდი
 თოვლი დადო თბილისში. ფეხთი წამოვდებით და უყვარდა, რატომ-
 ლაც გადავუვივინე შური ამაზე მასზე და დამეცინა, კედამალე-
 რად, ცოცხა გვიღობს დილობით დავუწეე დაპარაჯი... გოგონად სა-
 წყალად გოგო. მე კი დარწმუნებული, რომ ხელში სამი ტუჩი მი-
 ქირავს, სულ უფრო და უფრო ვუმატებდი დოზებს. და უცებ, რო-
 ცა ხელი გავუწოდე, აქ ფეხი არ დაგისხლტეს გენაცვალე-მეთი.
 თვითონ დამისხლტა და ტყაპანი მოვადინე თოვლში. თანვე ხომ
 დამეღმობდა მოხდინილად. სპირტუალად წაქვე, არა, მოკრძლი
 მორიგითი გავადინე ბრავინი. ვწევარ ასე თოვლში, მერე მავსა ცხვი-
 რი და ფეხებობ, რა საშუალებით მოვიკლა თავი... შეეწე ავღლიქი
 ნირწმებარა, გაბითურებული...
 ნიციო. (სიცილით) გოგონამ რა თქვა?
 კოკა. ხომ არ იტივინე რამე? მოკლედ, სანამ სახლამდე მივა-
 ცულე, ენებარე წაქვექე. არ ვიცი რატომ მისხტებოდა ასე უსა-
 შეულოდ ფეხი... სასოთან არ მივიყვანე გვარაინი ნაცემივით ვიყა-
 ვი, დალოდავებულ, თოვლებუაში ამოგანდგული ლიამ მოიზარა,
 ამოიდა ერთი წუთით, არა-მეთქი! მაშინ ესოდა ნუ ჩახვალ. დი-
 დი დაქინება, უჭითი დაბრუნდიო, შენ ნუ დეღავ, არაფერი მომი-
 ვა-მეთი, შედეგ ფეხი დაქინებაზე და თურმე ნუ იტივი, ბავშვებს
 წყალი დაესხათ სასრიალად... მოკლედ, ბოლო კადრი ის გახლდათ,
 თუ როგორ მისრიალდება კოკა მხიმიე სმარცხვირად ფეხგანჩა-
 დი ყინულზე.
 (ორივე გულიანად იცინის).
 სამი წელი ვემაღებოდი მას შემდეგ, სადაც იმ დავინახავი, მე-
 როე ქუჩაზე გადავდიოდი. გეშინ შემხვდა, გათხოვიდა, ბავევი მო-
 ყავდა ბაგადან... გავიხსენეთ ეს ამბავი და ბევრი ვიცინით.
 ნიციო. შეგიძლია მოტრიალდე!
 კოკა. მოტრია? ნიციო. კი.
 (საწვიმარს დაწვედა, კოკა ეხმარება ჩაქმობს).
 იქნებ მოიცადე, გადართობს წვიმამ.
 ნიციო. არა, უნდა წავიდე.
 კოკა. წვიმაში მოხვედი და წვიმაში მიღიხარ.
 ნიციო. ჰო, (სევდიანად) მშვიდობით, კოკა მხიმიე!
 კოკა. გაგაკლებებ!
 ნიციო. არა. (უყვარდა შეაკერებდა) შენ, რა, ტირი?
 კოკა. ჰო, ტირი,
 ნიციო. ნეტა მომეტყუებინე მაშინ და ყველაფერი ისევ ისე
 დამტოვებინა.
 კოკა. (ქვლსავით) ნეტა მოგეტყუებინე!
 (ნიციო სწრაფად შეტრიალდება და გადის. კოკა გაქვავებული-
 ეთ დგას, შემდეგ საწოლებს აქრობს. ბარბაქთი მიღის ტახტთან და
 გულაბა ეცემა ზედ. თანდათან ბნელდება და სიზარბისეული შექი
 შემოღის ოთახში).
 (სიცილის სიღრმიდან გამოირდება თვით კახში გამოწყობილი
 ფერამტოვად წლის გოგონა. გოგონა კოკას ოთახში შემოდის და
 ინტერესით ათვალვარებს იქნარბას). კოკა ტახტე უმჯობდება,
 საფეხებებს ისრებს და ცოტა ხანს უაზროდ შესიკვრის გოგონას.
 კოკა. (ყოყმანი) დედა?
 დედა. (სწრაფად შემოტრიალდება; მზიარულად). კოკა, გაგა-
 ღვიძი?
 კოკა. დედა!
 დედა და გამიანავს ჩაქმულს?
 კოკა. პირველად გხვდა სიზარბი, მაგრამ წამსვე გაიცანი!
 დედა. რამხელა ბიჭი გახდი ოთახი კი თითქმის არ შეცვლი-



ლა, უკვლავური ძველებურადაა... ეგ ტახტი კი ამ კუთხეში იდგა. სამშობლოში რომ მივყავდი, უკვლა მაგ ტახტზე ჩამოვკეტი, როგორც ხანგრძლივი მოგზაურობის წინ იციან ხოლმე... მოგზაურობა კი მართლაც ხანგრძლივი აღმოჩნდა..

კოკა ა. მე ბავშვობაში ვიშკრებოდი, რომ უკვადების ბალასს ვიპოვიდი და უკვლავ გავიცოკლებდი... უპირველეს ყოვლისა, შენ და მამას.

ე დე ა. გახსოვს მამაშენი?

კოკა ა. ბუნდოვანად, სურნელი მახსოვს მხოლოდ მისი... და კიდევ მახსოვს ლურჯი გაირიყავი და დიდი ოთახში ზღაპრული ლანდებივით ამორილებული თოვლიანი და პატრონტუიანი კაცები.. თურმე სანადიროდ მიდიოდნენ, მე კი დარწმუნებული ვიყავი, რომ საომარე ეშაღდებოდნენ და ტირილით ევებებოდნენ, მეც წაშეყვანეო-მეთქი.

დე დე ა. ჩვენ ისე ვცნებობოდი შენზე, შენ კი ახაგუნებდი, ახაგუნებდა ვებებდი... უქანასუნდალად ამ სარკეში ჩავიბედე და წარმოვიდგინე, თუ რა ღამაზები ვიქნებოდი სულ მალე, მე და ჩემი შვილი, როცა ამ სარკეში ჩავიხედავო. ჩვენ რატომღაც გვეგონა, რომ გოგონა განდებოდა... და მერე არაადამიანური ტყვილებიბა და ტანჯვის შემდეგ დამახანებ შენი თავი.. ლურჯი, შვიციანა, უსიამო არსების, ვიღაცამ თქვა, რა თეთრი ბავშვიაო, მე კი ვუპასუხე, თეთრი კი არა ლურჯია-მეთქი... მეთი აღარაფერი მახსოვს... ექიმების ბრალი არ იყო. ვერც კი მივხვდი, რომ მივდიოდი, მერე გამოჩნდა უზარმაზარი შავი გვირახი და ძალიან ძვილი იყო გზის გაწევა, შორის, გვირახის ბოლოში, თეთრი სხივი ციციმებდა და ნაცრობდა, გარდაცვლილი ადამიანების ხეები იქით მიხმობდნენ, იმ უშქისაკენ. ორმოცი დღე და ორმოცი ღამე მივდიოდი გვირახის ბოლოსკენ. თანდათან ფართოვდებოდა თვალისმომკრული სინათლის ზედადი და ენით უაქრული ნეტარება დამეფუფლა, ვიკრძები, როგორ გათავდა სიბნელე და უსაზღვრო სითეთრეში შეიტყურცნა ჩემი სული... (იციენს) რა პირდაღებული მისმენ, დავაგეწყდა, რომ ეს სიხამარიაა?!

კოკა ა. ბებიას კი ისე ეშინოდა სიბნელის, მარტოობის, სიცვიის.. (უცებ ამჩნევს, რომ დედა ნელ-ნელა ცილდება მას და ნისლში იძირება), არ წახვიდე, გოხოვთ, ნუ დატოვებ, მარტო, ამ მეც წამოყვანე იმ სითეთრეში..

დე დე ა. (შორიდან) რა სისულელეს ამბობ, კოკა, როგორ შეიძლება?... უკვლავ დიდი სითეთრე ხომ სიცოცხლეა, არაფერი შეეძლება მას!

კოკა ა. (მედღართი) არ წახვიდე, არ დამტოვო მარტო!

დე დე ა. (ნისლიდან) მე არც გტოვებ... ჩვენ სულ შენთანა ვართ... შენ ვერ გვხედავ მხოლოდ! სიყვარული არ კრება, კოკა, ჩვენნი სიყვარულიც არ გამკრება, იგი უზოლავი მოსახსნებელი გვევლება სხეულზე.. ჩვენ ხომ შენი უზოლავი მფარველები ვართ! სიყვარული არ კვდება, არასოდეს, ის თქვენს გარშემოა, ის თქვენს გარშემოა! (ხმა თანდათან მისუსტდება და გაქრება. სიზმრისებელი უშუქი ნელ-ნელა იფანტება. დღის სინათლე და ქალაქის ხმაური შემოიჭრება ოთახში. კოკა უძრავად წევს ტახტზე. იატაკზე წყლით ნახვებრად სასვე სურა დევს. მაგიდაზე და ოთახის კუთხეებში ჩამქრალი სანთლები ნაღვლივითაა. უცებოდ მძლავრი ზოქმანი არღვევს გაირიდებას. ვიღაცა მივლი ძალით ანგრევს კარს. დარტყმა გარმდენჯერზე მეორდება. კოკა ტახტზე შეიშუმუნება. დარტყმები ვერმეღებდება და უცებ აღწმინდა და ზრალით გადმოვარდება კარი და ოთახში დაფეთებულ, შეშინებული ბადერი და გელა შემოიჭრებიან. გელა ცილობის სინათლე ჩართოს.

ე დე ა. გადამწვარია.

ბ ა დ რ ი. (ტახტიდან ჩაიჩიქება) კოკა! კოკა!

ე დე ა. (მის გვერდით ჩაქვდება) რა დაგეპარათ, ბებია! (სიხამარით)

ბ ა დ რ ი. (შეშოვებულ) კოკა! კოკა!

კოკა ა. (სუსტად). რა იყო?

ბ ა დ რ ი. (შეშოვით ამოსიტუნჯავს) უჰ, შენ რა გითხარი ჩვენი დაფეთებისთვის!

ე დე ა. რამ მისახვათა ასე?!

(უცებად ოთახში კირილე და ლენა შემოიჭრებიან. ლენას ხელში რტინის ქაჭხა უჭირავს, კირილეს ორსულბანი თოვლი.)

ე დ ე ა. გუშუველი! კარდები! გვიშველით!

კ ი რ ი ლ ე. ხელები მაღალა!

(განცვიფრებული ბებიები ხელებს მაღლა ასწვევენ.)

ბ ა დ რ ი. ბატონო ჩემო...

ლ ე ნ ა. (კვილით) მოკლეს, მოკლეს, ეს უბედური!

(ქაფხას მოუქნევს გელას, გელა აიკლენს და უქანს გახტება. ლენა მთელ ოთახში დასდევს მას ქაფხით ხელში.)

ბ ა დ რ ი. დაწვი ეთ თოვო, შე კაი კაცო, არავინ მოგვიკლავს, მეგობრები ვართ კოკას!

ე დ ე ა. (სიკლით) კოკა, შე უმღეროო, ამიილე ხმა!

კოკა ა. (ტახტზე წამომდარია) ქალბატონო ლენა, ესენი ჩემი მეგობრები არიან.

(კირილე და ლენა გამუბიან.)

კ ი რ ი ლ ე. კი, მარა, ეს კარის შემოწგრევა რაღა იყო? არ გამოგია მე ასეთი მეგობრობა.

ბ ა დ რ ი. ახლავე გაიხსინა: სამი დღის განმავლობაში არც ტელეფონი პასუხობდა, არც კარს გვიღებდა ვინმე.. ჰოდა შეგვეპენ...

კ ი რ ი ლ ე. ბოდიში, ბატონო!

კოკა ა. (სუსტად) რას ბრძანებთ, ბატონო კირილე, პირიქით. დიდი მადლობა, ჩემი გულისთვის ამხელა ზღაფორიში რომ ჩაავლით თავი.

კ ი რ ი ლ ე. ჰო, კაი ახლა... (ნასიამოვნება) წვაიდეთ, ლენა! (გალიან.)

ბ ა დ რ ი. (სიკლით) მაგარი შიში გვაქამეს, ძმაო!

კოკა ა. (თავს გააქნევს, ცილობს გონს მოვიდეს) რა მოხდა მაინც?!

ე დ ე ა. რა მოხდა და, ნინიკო მივიდა ბადრისთან, უკვლავური მოუყვა და სიხოვა, მარტო არ დატოვოთ. ჩვენც ვაგვხსენდა, რომ სამი დღეა არ ვკინახარ... ესე იგი იმ დღიდან, რაც ნინიკო წავიღო... ვაგვითხე ინსტიტუტში, მეგობრებო, არავის ენახა... ტელეფონი არ პასუხობს, სინათლე გადამწვარია, დარბები დაბურულნი, კარს არავინ ადებს, რა უნდა ვეფეთქა, ხომ ვერ შეტყვი?!

კოკა ა. ნინიკომ გითხრათ?

ბ ა დ რ ი. ჰო, ნინიკომ,

კოკა ა. რა ციცივია დღეს?

ბ ა დ რ ი. ოკლდამაი.

კოკა ა. ესე იგი სამი დღეა..

ე დ ე ა. ზუსტად სამი დღე!

(კოკა წამოდგება, რამდენიმე ნაბიჯს გაავითებს, მაგრამ წაბარბავილება, ბებიები ხელს შეაშუველებენ.)

ე დ ე ა. რა გემართება?

კოკა ა. მგონი არაფერი მიჭამია ეს სამი დღე!

ე დ ე ა. (წყლით სასვე გრავინის იღებს იატაკიდან) პოლ ბრეგის დიეტაზე გადახვედით, ვასია!

(ბადრი საშპარეულოში გადის და საჭმლის ნარჩენები შემოაქვს. კოკას მაგიდასთან დასვენებენ.)

ე დ ე ა. ქამე!

მ რ ო ნ ი კ ა

კოკა არ შემიძლია!
ბადრი ცოტა უნდა შექაშო, დასუსტებული ხარ!
(საერთო ხელით აშკვებს, როგორც ბავშვს).
ეს მასწავლებლის ხაზით... აი, ასე! ეს დედის ხაზით! ეს
მამის ხაზით! ეს ამ ილიოტის ხაზით, რომ დაუფლებულა და
ვერ მოიფრებო და რაბები გააღოს!

გელა. მართლად დამწარი სანთლის ბოლია დაგუბებულ!
(ხნის დარბაზს და ხაზბად ჩაისუნთქავს ჰაერს).
გაზაფხული დამდგარა სამი დღე წვიმა, მხოლოდ ახლა გადა-
ილი კოკა, მოდი ფანჯარასთან, ერთი ჩაისუნთქე მხოლოდ!

კოკა. (ურდულად) არ მინდა გაზაფხული! არაფერი არ მინდა.

ბადრი. რას ამბობ, კოკა!

კოკა. ბებიამეჩი ისე წავიდა, ეგონა ნათელი ბივი დამტოვა.
ცოფიანი დავიბადე ამ ქვეყანაზე, ჩემს სიცოცხლეს დღეაჩემს სი-
კვდილად დავიბარი. თვითონ კი ჩემს შვილს განაჩენი გამოვუტანე და
საყვარელ გოგონას სული დავუსახიბრე! შენ კი მეუბნები, გაზაფ-
ხულია როდის ხდება ეს, ბადრი, როდის ხდება, ერთ მშვენიერ
დღეს საყუთარ თავში ღორს რომ აღმოაჩენ? როდის ვბრძობი პი-
რუტეებში? მილიონობით ნიღაბს ვიზოპავი და ბოლოს ყველაზე
ყაბლს, ყველაზე მახინჯსა და უცხოს ამოვიჩრევთ ხოლმე და ისე
გეწებება ეგ ოსერი, რომ კანინად გინდა აიღო ღორი სახიდან, მაგ-
რამ აღარ შეგწევს ამისი ძაღა და ღონე ადამიანს ზემო სინჯის და
სიყვარულს უსარმანარი მარაგა აქვს დაგუბებული კოჭრდში. სად
მოვახერხებთ მისი ჩატკენა, რომელ სარდაფებში გამოკაწყვედიო!

(ბუბუნი ერთმანეთს გადახედავენ).

გელა. მოდი რა ფანჯარასთან!

კოკა. არ მინდა ეგ თქვენი გაზაფხული, მე მინდა მოკვდე!

ბადრი. მშვენიერი სურვილია, გეყოფა, ნუ აგვაკვირებთ ახ-
ლა! შე პირადად, ყაბული ვარ, ერთხელაც გაიღაბო ასე, ოღონდ
ამდენს მიხვედი! ადეკი, წავიდეთ, საცოდაობა ახლა სახში ყოფ-
ნა!

გელა. შეხედეთ, ხაზლი, სასულე ორკესტრი მოახიგებს!
(ფანჯარაში ყვირილს).
მაესტრო, ტაშში!

(უცერად უხილავი ორკესტრი „რიორიტას“ დასცხებს).

გელა. მაგნი მართლა შემსარულეს თხოვნა.

კოკა. (სიხსნევეს) „რიორიტა“ ჰქვია მაგას. (ტელეფონის ზა-
რი. კოკა ნელა დგება და ყურმილს იღებს)

ვისმენ! ალო? ვინ? ვინ იპოვე?! (უცერად სიცილი უტყდება).
შენი ლიუზა იპოვე?! მოგილოცავ, მოგილოცავ, მშაი! აღარ დღა-
კაგი!

(მის დანარჩენ სიტყვებს ორკესტრის გაძლიერებულ ზანგებს ახ-
შობენ. კოკა რადიკს ყვირის ტელეფონში. მაგრამ ჩვენ აღარ გვე-
სმის, რადგანაც ყველაფერს აესებს გაზაფხულის მარში).

პარტიმველი ხალხმა
დღი ზემოთ აღნიშნა ჩე-
ნამდე მოწოდებული პირვე-
ლი ქართული ლიტერა-
ტურულ-მხატვრული ძეგ-
ლის იაკობ გურგენილის
„შუშანიის წამების“ ათას
ხუთასი წლისთავი.

ამ ღირსშესანიშნავ თა-
რილს მიეძღვნა II დღემ-
ბერს ზაქარია ფალიაშვილის
სახელობის თბილისის ოპე-
რისა და ბალეტის აკადემი-
ის თეატრალ-გამართული
საიუბილეო საღამო, რომ-
ელსაც დაესწრნენ ამახანა.
გები ე. შუვარცანიძე, პ. გი-
ლაშვილი, თ. კიკნაძე, თ.
მენიფშაშვილი, ჯ. პატარი-
ძე, ჯ. ჩხეიძე, ე. შარტავა,
ჩ. ჩერქეზია.

საიუბილეო საღამო შე-
ხავალი სიტყვით გახსნა სა-
ქართველოს სსრ მეცნიერე-
ბათა აკადემიის პრეზიდენ-
ტმა ე. ხარაძემ.

მოსხენდა „იაკობ გურ-
გენილი და მისი უცვლადი
ქმნილება“ წაითიხა შოთა
რუსთაველის სახელობის
ქართული ლიტერატურის
ისტორიის ინსტიტუტის დირ-
ექტორმა, რესპუბლიკის
მეცნიერებათა აკადემიის

აკადემიკოსმა ა. ხარაძემ.
საიუბილეო საღამოზე
სიტყვებით გამოვიხდნენ: სა-
ქართველოს მწერალთა კა-
ბურის გამგეობის თავმჯ-
დომარე, სოციალისტური
შრომის გმირი გ. აბაშიძე,
რესპუბლიკის მეცნიერება-
თა აკადემიის აკადემიკოსი
ა. შანიძე, სომხეთის სსრ
მეცნიერებათა აკადემიის
ფილოსოფიისა და ფილო-
ლოგიის განყოფილების აკა-
დემიკოს-მდივანი გ. ბრ-
ტანი. აზერბაიჯანის სსრ
მეცნიერებათა აკადემიის
ნიშამის სახელობის ლიტე-
რატურის ინსტიტუტის
ფეროსი მეცნიერი თანა-
შრომელი დ. ალიევა, უკ-
რაინის სსრ მეცნიერებათა
აკადემიის ტარს შუვარც-
ანის სახელობის ლიტერატურ-
ის ინსტიტუტის დირექ-
ტორი შოთაგონი ე. უ-
ლინსკი.

დასარულ გამართა სა-
ქართველოს ხელოვნების
ოსტატთა კონცერტი.

1979-1988 წლებში „შუ-
შანიის წამების“ 1500 წლი-
სთავის იუბილეს იუნესკო
საერთაშორისო მასშტაბით
აღნიშნავს.

● სსპარტიმველს ხე-
ლოვნების სახელმწიფო
მუზეუმში დამთავლიერე-
ბლები გაეცნენ რეს-
პუბლიკის ხელოვნების და
მხატვრულ მოღვაწის ვა-
ხილ შუხაივის ნაწარმოებ-
თა გამოფენას. ექსპოზიცი-
აში იყო ორმოცი ნამუშე-
ვარი, რომლებიც მუზეუმის
სარეჟალად გადასცა მხატვ-
რის მეუღლემ ვერა შუხაი-
ვამ.

ვახილ შუხაივი მრავალი
წლის მანძილზე ცხოვრო-
ბდა თბილისში და მრავალ-
მხრე შემოქმედებითა და
აგრეთვე პედაგოგიურ მუ-
შაობას ეწეოდა. ჩვენი სა-
ოჯაოდებრიობა კარგად
იცნობს მის ფერწერულ და
გრაფიკულ ნაწარმოებებს
სხვადასხვა დროს მიწყო-
ნილი გამოფენებიდან.



● მოსკოვში, ამას წინათ ჩატარდა ქართული მუსიკის დღეები, ამ ფართო და მასშტაბურმა შემოქმედებითმა ღონისძიებამ, რომლის ორგანიზაციაში მონაწილეობდნენ საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო და საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირი, მხმენელმა გააცნო როგორც თანამედროვე ქართული პროფესიული მუსიკის ბოლოდროინდელი მიღწევები, ისე მრავალსაუკუნოვანი ეროვნული ხალხური მუსიკის უნიკალური ნიმუშები.

ქართული მუსიკის დემონსტრაცია დაიწყო 29 ნოემბერს. ამ საღამომ წარმოადგინდა იყო საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის, კომპოზიტორ რევ ვაჟ გაბრიყაძის ახალი ნაღები „მეღდა“, რომლის დადგმა ეკუთვნის ზ. ფალაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მთავარ ბალეტმეისტრს, ხელმძღვანელების დამსახურებულ მოღვაწეს გ. ანუქსიძეს.

21 ნოემბერს ჩაიკოვსკის სახელობის მუსიკის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდ დარბაზში ჩატარდა საგუნდო მუსიკის კონცერტი. საღამო გახსნა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრმა, სსრკ სახალხო არტისტმა, სახელმწიფო პრემიების ლაურეატმა, კომპოზიტორმა ო.

თაქთაიშვილმა, რომელმაც ილაპარაკა აღნიშნული ღონისძიების მნიშვნელობაზე. ამ კონცერტზე, რომელშიც მონაწილეობდა საქართველოს სახელმწიფო კაპელა გ. მუნჯაშვილის ხელმძღვანელობით, შესრულდა რ. ლალიაის, ა. მაკავარიანის, ა. ჩიჩაყაიის, შ. შვედიძის, ლ. შავერზაშვილის, ნ. გულაშვილის, შ. დავითიძის, ი. ბობოხიძის, ი. გორდეღის, ნ. ფარცხვალაძის საგუნდო ნაწარმოებები. განსაკუთრებული წარმატება ხვდა ი. კუცუაშვილის ორ საგუნდო ციკლს „ძველი თბილისის სიმღერები“ და „მთისი ბარსა“, რომელიც კომპოზიტორმა შექმნა ანა კალენაძის ლექსების მიხედვით.

22 ნოემბერს ჩაიკოვსკის სახელობის საკონცერტო დარბაზში გაიმართა ქართული ხალხური მუსიკის საღამო, რომელშიც მონაწილეობდა საქართველოს ხალხური სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი (ხელმძღვანელი გურამ ბაქრაძე), სახელმწიფო ვოკალური ანსამბლი „რუსთავი“ (ხელმძღვანელი ა. ერქომაიშვილი), ვოკალური ანსამბლი „გორდეღი“ (ხელმძღვანელი თ. ქვიციანი) და ლენტეხის ფოლკლორული გუნდი (ხელმძღვანელი ჯ. მეშველიანი).

23 ნოემბერს ჩატარდა სიმფონიური მუსიკის კონცერტი, რომელზედაც შესრულდა ა. შევერსაშვილის

სახეიმი უფერტიურა, თ. შველიაშვილის კონცერტ-სიტიკი, შ. შვედიძის სიმფონია № 5, ალ. მაკავარიანის სიმფონია № 2, თ. თაქთაიშვილის საგილონჩილო კონცერტი. აღნიშნული ნაწარმოებები წარმატებით შესრულდა სარკოვის ფილარმონიის სახელმწიფო ორკესტრმა ვ. ყორაიანის დირიჟირებით სოლისტი — საქართველოს დამსახურებული არტისტი პ. ასაყაძე.

24 ნოემბერს გაიმართა ქართული სიმფონიური კეცის მთავრ კონცერტი, მხმენლებმა მოისმინეს ბ. კეცრამაძის ვოკალურ-სიმფონიური ნაწარმოები „ძველი წარწერები“, ა. ბაღალიყაიძის საფორტეპიანო კონცერტი № 5, ნ. ნახიძის სიმფონია „ფროსმანი“, გაყანიძის სიმფონია № 5, ნაწყვეტები რ. ლალიაის ოპერიდან „ლეღა“. ამ კონცერტში მონაწილეობდა მოსკოვის ფილარმონიის სახელმწიფო ორკესტრი, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის, რუსეთის პრემიის ლაურეატის ჯ. კახიას ხელმძღვანელობით—სოლისტები სსრკ სახალხო არტისტი მ. აშირაძე, სსრკ სახალხო არტისტი ნ. ანდლუაძე, ბ. ადამაძე, ჯ. ბაღალიყაიძე.

25 ნოემბერს გაიმართა ახალგაზრდა კომპოზიტორების ნაწარმოებთა მონაშენი პრეზენტაცია იყო კამერული ნაწარმოებები.

პარალელურად ამის სსრკ კომპოზიტორთა ახლში ჩატარდა ქართველი კომპოზიტორთა კამერული ნაწარმოებები კონცერტი, რომელზედაც შესრულდა ა. მაკავარიანის, რ. ქარუნელიძის, ვ. აზარაშვილის, ბ. ცეცკაიას, ე. სანაძის ნაწარმოებები. ამ კონცერტში მონაწილეობდნენ საქართველოს ფილარმონიის კამერული ორკესტრი ელ სანაძის ხელმძღვანელობით, საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური კვარტეტი საქართველოს დამსახურებულ არტისტების, საერთაშორისო კონკურსებისა და ზ. ფალაშვილის სახელობის პრემიების ლაურეატების სსრკ ვარტეტის, თ. ბაიათაშვილის, ნ. ვენაიასა და ი. რუხინაშვილის შემადგენელი, სოლისტები — საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი ლ. თორაძე, ინსტრუმენტალისტები ვ. გონაშვილი, გ. ხინობიძე, ე. სიხარულიძე, რ. მარხაბიძე, ბ. ფანაშვილი და სხვები.

ქართული მუსიკის დღებზე ნაშენები იყო ტელევიზიული „პრობა“, რომლის მუსიკა ეკუთვნის საქართველოს სახალხო არტისტს ბ. თორაძეს, გაიმართა ქართული საესტრადო მუსიკის კონცერტი, რომელშიც მონაწილეობდა ვოკალური ინსტრუმენტული ანსამბლი „ორკრა“.

ქართული მუსიკის დღეებმა კვივს ფართო საზოგადოებრივი რეზონანსი.

● თბილისის მოზარდ მკურებელთა ქართული თეატრის კოლექტივმა მკურებელის უწევნა ქ. ქუჩუაშვილის კომედია-ზღაპარი „გოგო ხოხისა“.

სექტაბლის დამდგმელი რეჟისორია გ. თოდუბე, მხატვარი — უ. იმერლიშვილი, კომპოზიტორი — ვ.

კახიძე, ქორეოგრაფი — გ. ბიკაძე.



წარმოდგენაში როლებს ასრულებენ საქართველოს

სსრ დამსახურებული არტისტები ფ. სონღულაშვილი, ე. ასლამაშვილი, მხახიობები: ბ. ფუნტი, მ. აბაშიძე, ა. ბებურიშვილი, შ. ქრისტესაშვილი, ო. გაბელია, ვ. მამუშიანი, ნ. ბერიძე, თ. ფარცხვალაძე, ა. ნეცუბიძე, მ. შარიაძე, თ. ესინაშვილი, გ. ცხვარიანიშვილი, თ. შამაგია, მ. ვაჟაყიძე და სხვები.



● მარკსის სახელობის საქართველოს სსრ სახელმწიფო რესპუბლიკურ ბიბლიოთეკაში გამართა რესპუბლიკის დამსახურებული ბიბლიოთეკარის, საქართველოს რესპუბლიკური ბიბლიოთეკის დირექტორის ალექსანდრა კავკასიის დაბადების 70 წლისა და მოღვაწეობის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო საღამო.

ა. კავკასიძე საქართველოს სახელმწიფო საჯარო ბიბლიოთეკაში მოვიდა 1942 წელს, სამაშალო ომის დღეებში. აქ მისი მოღვაწეობა ბიბლიოთეკის მეთაურის დარბაზის გემგობით დაიწყო, რამდენიმე წლის შემდეგ ალექსანდრა დარბაზების განყოფილების გამგის თანამდებობაზე.

1954 წელს იგი ინიშნება რესპუბლიკური ბიბლიოთეკის დირექტორის მოადგილედ სამეცნიერო ნაწილში, იგი ადვანსებს მეთოდოლოგია და ფერადობრივ ბუნდოვან მომსახურებას, აწესებს ახალი სამეთოდოლოგია დარბაზების (ტექნიკური, სამეცნიერო, სასოფლო-სამეურნეო და ახალგაზრდობის ლიტერატურის) გახსნას და ახალი განყოფილებების (მიგვინისა და რესტავრაციის, უცხოური ლიტერატურის დამუშავებისა და მუსიკალური სექტორის) შექმნის საკითხს, განყოფილებათა გარდამქმნას და შემოერთების საკითხს (მხარეთმცოდნეობის კაბინეტის ნაცვალად — მხარეთმცოდ-

ნეობის განყოფილება. რესპუბლიკური მეთოდური კაბინეტის ნაცვალად სამეცნიერო მეთოდური განყოფილება და შ. ზრუნავს საერთაშორისო წინააღმდეგობის, საერთაშორისო აბონემენტის გაფართოებასა და ზრდაზე.

1955 წლიდან ბიბლიოთეკის სტრუქტურის ძირითადი შეცვლასთან ერთად, საჯარო ბიბლიოთეკა აღიარებულ იქნა საქართველოს ბიბლიოთეკების რესპუბლიკურ მეთოდურ ცენტრად ბიბლიოთეკათმცოდნეობასა და სარეკლამაციო ბიბლიოგრაფიის დარგში. ამავდროულად განახლდა ძველი შეწყვეტილი ქართული ჟურნალური გამოცემების ანალიტიკური ბიბლიოგრაფიის გამოცემა, რომელთა შედეგად შეცვალა უძველესი შრომა გასწიეს ბიბლიოთეკის დანერგვისა მუშაკებმა: ნ. ლორთქიფანიძემ, თ. მაკავარიანმა და თ. დოდუშაძემ. ა. კავკასიძე ხაერომიცილო კომისიისაც ხელმძღვანელობდა და ამ წლებში გამოცემული ანალიტიკური ბიბლიოგრაფიის ოქმდენიმე ტომის რედაქტორიც გახლდათ.

1968 წ. ა. კავკასიძე ინიშნება რესპუბლიკური ბიბლიოთეკის დირექტორად. 1970 წელს ბიბლიოთეკაში მიიღო სსრ კავშირის კულტურის სამინისტროს დაბრუნება — ვ. ილინის დაბადების 100 წლისთავთან დაკავშირებული ბიბლიოთეკების საკავშირო საზოგადოებრივ დათვალიერებაში გამარჯვებისათვის.

1978 წელს დიდი ოქტომბრის სიკეთესტორი ბიბლიოთეკის 60 წლისთავთან დაკავშირებულ ბიბლიოთეკების საკავშირო საზოგადოებრივ დათვალიერებაში იგი დაქირავდა სსრ კავშირის კულტურის სამინისტროსა და საკავშირო პროექტების და საქართველოს კულტურის სამინისტროსა და საქართველოს პროფსაკტის კენის სივლით.

ა. კავკასიძის ინიციატი-

ვითა და უშუალო მონაწილეობით ქუთაისსა და მხარაქმში ჩატარდა ღონისძიება ბიბლიოთეკების დისლოკაციის საკითხებზე, რაც საკავშირო მასშტაბით განზოგადდა. ასევე დიდი მონაწილეობა ბიბლიოთეკების ცენტრალიზაციასა და საბიბლიოთეკო კადრების მოწოდების საქმეშიც. იგი ხშირად გამოდის მოხსენებებით ჩვენს ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქებში კადრების მომზადების აქტუალურ საკითხებზე.

ა. კავკასიძე ავტორია საქართველოს სახელმწიფო რესპუბლიკური ბიბლიოთეკის მეგობრის, რომელიც რამდენიმე გამოცემა ქართულ და რუსულ ენებზე.

1949 წელს აპრილში ალექსანდრა მიწვიეს გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში ბერლინის ნაციონალური ბიბლიოთეკის აღმოსავლეთმცოდნეობის განყოფილების 50 წლისთავის იუბილეზე, სადაც მან წაიკითხა მოხსენება ჩვენი ბიბლიოთეკების მუშაობაზე და მასში დაულო აღმოსავლური ფონდების შესახებ, რომელიც ბერლინის ნაციონალური ბიბლიოთეკის შრომებში შევიდა.

1970 წელს იგი მიავლინეს ფინეთში საბიბლიოთეკის საქმის გასაცნობად.

ა. კავკასიძის წინადადებასა და სტატების ხშირად იმეკლება რესპუბლიკურ თუ საკავშირო ბრუნებას.

1970 წელს ბიბლიოთეკაში შეიქმნა სამეცნიერო კვლევითი მუშაობის განყოფილება და სარეკლამაციო ბიბლიოგრაფიის სექტორი, რომელთა ჩამოყალიბებასა და მუშაობაში დიდი წვლილი მიუძღვის ა. კავკასიძეს.

ალექსანდრა კავკასიძე არის საქართველოს კულტურის სამინისტროს არსებული საბიბლიოთეკო საბჭოს წევრი, საქართველოს კულტურის სამინისტროსთან არსებული საუწყებო-მეთოდური საბჭოს თავმჯდომარე, რომელითაც კულტურული ურთიერთ-

ბის საზოგადოების და გახეუთ „წინის სამყაროს“ რედაქციის წევრი. წინის მოუყარულთა საზოგადოების რესპუბლიკურ გამგეობის წევრი და კალინინის რაიონის წინის მოუყარულთა საზოგადოების თავმჯდომარე.

იგი დაჯილდოებულია შრომის წითელი დროშის ორდენით, მრავალი მედალითა და სიგელით.

საიუბილეო საღამოზე ა. კავკასიძის ცხოვრებასა და მოღვაწეობის შესახებ მოხსენებით გამოვიდა რესპუბლიკის დამსახურებული ბიბლიოთეკარი ნ. ლაიშვილი, იუბილარის მიესალმნენ საქართველოს სსრ გუბერნატორის სახელობის პედაგოგიური საზოგადოების ცენტრალური საბჭოს პრეზიდიუმის სახელით პედაგოგიურ მეცნიერებთა კანდიდატი შ. ბურჭულაძე, საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს სახელით კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების საქმეთა სამმართველოს უფროსი ა. კალნაძის მილი, საქართველოს ალექსანდრე ნიკოლაძის სახელით რ. ფირცხალავა, იუბილარის მიესალმნენ ავტრეუდ წინის მოუყარულთა საზოგადოების რესპუბლიკური გამგეობის სალქციო პრეზიდიუმის განყოფილების გამგე ა. კაციაძე, საბჭოთა კავშირ-ბიბლიოთეკის მეგობრობის საზოგადოების საქართველოს განყოფილების სახელით აკადემიკოსი ვ. ბერიძე, ბიბლიოთეკათმცოდნეობისა და ბიბლიოგრაფიის კადრების გამგე პროფესორი გ. შიქელაძე და მრავალი სხვა დაწესებულების წარმომადგენელი.

ფულიდაც ამავდარ მოღვაწეს ა. კავკასიძეს ამ მნიშვნელოვან თარიღს და ფუსტრეუბთა ნაგებელი შემოქმედებით საქმიანობას.

ინილი ლაიშვილი რესპუბლიკის დამსახურებული ბიბლიოთეკარი.

● 19 დეკემბრის წ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის კუთვნილი ფილიალმა მორიგ პრემიერად წარმოადგინა ლეონკავალოს ოპერა „ჩამბაზები“. სექტელის მუსიკალური ხელმძღვანელა ქუთაისის საოპერო თეატრის მთავარი დირიჟორი რევაზ ზურცილაძე, დადგმა განახორციელეს ქუთაისის საოპერო თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ვარლამ ნიკოლაძემ და მხატვარმა — არსენიძემ.

მთავარ როლებს ასრულებენ — ვ. შიითაშვილი (ქანი), გ. ლომოაძე (სილივი), თ. ფარცხალია (ტონიო), ე. ცაჩუცკია და წ. ბერუღაძე (ნედა) და სხვები.

სექტელაო „ჩამბაზები“ მასურებელმა კარგად მიიღო.

● თბილისის შაჰმანის სახელობის სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის თეატრის კოლექტივმა მასურებელს უჩვენა ა. ცოკაიის კომედია „ღობის იქით“.

სექტელის დადგმეული რეჟისორია გ. უმიკიანი, მხატვარი შ. ტერ-შინასიანი, მუსიკალური გახორმება ეკუთვნის ა. ახარაიანს წარმოდგენაში როლებს ასრულებენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტა ვ. აკოიანი, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტები ს. ელიაზარიანი, ა. ქარაიანი, საქართველოს სსრ კულტურის დამსახურებული მოღვაწე ქ. ჩოფიანი, მსახიობები: ს. სოსიანი, ზ. კანიკიანი, ა. სანოსიანი, რ. ბაჩატურიანი, რ. პაპიანი, მ. ბაბაიანი, ლ. პორუმიანი, ვ. ოპანიანი, ვ. ოვაქიმიანი, ვ. ტარაიანი, ს. ამბარცუმიანი, რ. აგაქიანი, ა. ბანიღურიანი, ფ. მახაშვილიანი, ვ. აბრამიანი, ი. თათარიანი, ა. კონარაიანი, ე. ვარდანიანი.

● ახლახან თბილისელი გაეცნენ სსრ კავშირის სახალხო მხატვრის, სსრ კავშირის სახმატვრო აკადემიის ნაფილი წევრის იური ნერინციევის ნამუშევართა გამოფენას.

მთელი სამამულო ომის მანძილზე ნერინციევი ფრონტზე იყო. ამან გარკვეულად განსაზღვრა მხატვრის შემოქმედების მიმართულება. მისი ხელოვნების მთავარი თემა — ეს არის საბჭოთა ადამიანის გმირობის თემა.

ნერინციევი კარგადაცნობილი როგორც სამამულო ომის თემად შექმნილი პირველი სურათების ავტორი „დასვენება ბრძოლის შემდეგ“, „ხალხი ტორკინი“, მხატვარი ქმნის დიდა სასოგადობრივი ელმარაობის მთელ რიგ ნამუშევრებს: „პური, 1941 წელი“, „ომში დაღუპულთა სხვინას“, „ქარისაკეთი მოღაირი“ და ოფორტების ვრცელ სერიას „ლენინგრაძელები“.

შემდგომში ნერინციევი წერდა, რომ ეს თემა, გმირობის თემა „დახადა თვით ცხოვრება, ომის წლებში განცდილმა დღეებმა, მრავალმა ფარტულმა შეხვედრამ, რომელთა მოწმე ვ მონაწილე მე თვითონ ვიყავი“.

ომის პერიოდში ნერინციევი არაერთხელ იმყოფებოდა ალუაშემორტყმულ ლენინგრადში, მოწმე იყო იმ გმირული გამძლეობისა, რითაც ძალაგამოილი ლენინგრადელი იტანდნენ შიმშილს, სიცოცხეს და გასაქონს.

გამოფენაზე წარმოდგენილ ოფორტების სერიაში „ლენინგრადელები“ მხატვარმა შესანიშნავად ასახა მტრის მიერ ალუაშემორტყმული ქალაქის ცხოვრება. მხატვლის აღწევებს სახე ხალხისა, რომელმაც არა მარტო გმირულად გადიტანა ბლოკადის სუსხი, არამედ გამარჯვების მოიპოვა.

ში.იანი წლებს დასაწყისში მხატვარი ქმნის მთელ რიგ ტილოებს, მოძღვნილს ხალხთა შორის მშვიდობისა-



პრიადა



უჩა ჯავარობის პორტრეტი

დში, მათი ბრძოლისადმი დამოუყიდებლობისა და თავისუფლებისათვის. ერთერთი ნაწარმოები „სოფლის ახალი ადამიანი“ ქსონორიგებულ იყო ამ გამოფენაზე.

ნერინციევის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უკავია პორტრეტს, რომელიც აქ ფართოდ იყო წარმოდგენილი.

თავის ნამუშევრებში მხატვარი მშვენივრად გადმოსცნის ადამიანის გარეგნული სახის დამახასიათებელ სურათებს და მის შინაგან ხასიათს. ამტოხა მისი პორტრეტები ესოდენ ფსიქოლოგიური და გამომსახველი. ასეთია ჯგუფური პორტრეტი „მეტროპოლიტენები“, „ქალთაშვილა ცისფერ კაბაში“, „გოროდუცკის პორტრეტი“, „სსო კავშირის სახალხო მხატვრის უჩა ჯავარობის პორტრეტი“ და მრავალი სხვა.

მხატვარს იტყვება პეიზაჟით, უსურბლების ტექნიკით, კოლორიტით და განწყობით გამოირჩევა აკვარელით შესრულებული ნამუშევრები — იტალიის, საფრანგეთის, ჩეხოსლოვა-

კიის, უნგრეთის და სხვა ქვეყნების პეიზაჟები.

ი. ნერინციევი თბილისში დიდადა. მან ბავშვობიდანვე შეუყვარა ძველი თბილისის ავიზიანი სახლი, ვიწრო, სამხრეთული ქუჩების ხმაურანი ცხოვრება. გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო ტემპერით შესრულებული თბილისური პეიზაჟები.

თვალსაჩინო საბჭოთა მხატვარი იური ნერინციევი წარუდგინა უნიკალური მუშაობასაც ეწევა ის ხელმძღვანელობს დაზგური ფერწერის პერსონალურ სახელმწიფო და სოთავიუტედას გრაფიკის ფაკულტეტის ლენინგრადის რესონის სახელობის ინსტიტუტის ფერწერის, ქანდაკებისა და არქიტექტურის ინსტიტუტში. მან გამოზარდა მთელი პლეადა დღეს უკვე სახელგანთქმული მხატვრებიც.

ნერინციევის ნამუშევართა გამოფენა თბილისის კულტურული ცხოვრების მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო.

ალექსი ბალაბუჟი



მ. ტობინოვიკის პორტრეტი 1943 წლის ზამთარი



● **ტიზილის** ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კოლეჯის სახელმწიფო თეატრმა მკურნალებელს უჩვენა მ. თარხნიშვილის პიესა „სიყვარულის მგოსანი ვარ“ (ლენინდა იეთიმ-გურჯი).

ქსენტიანის დამდგმა არევისორია აპარის ასსრ დამსახურებული არტისტი თ. აბაშიძე, მუსიკა ეკუთვნის საქართველოს სსრ სახალხო არტისტს კომპოზიტორ გ. ცხაპეს, დირიჟორები: ა. მამიყვილი, პ. დავითაშვილი, მხატვარია — მ. მშვილდი, ქორეოგრაფი საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ი. ზარტიცი.

წარმოდგენაში როლებს ასრულებენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტები ვ. სალარიძე, შ. ხაჩალია, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტები თ. ხელაშვილი, ი. ქუთათიძე, მ. მსახიობები ლ. ჩივაძე, ა. გოგორიშვილი, ი. დალაყაშვილი, ს. სპიანაშვილი, მ. ქარაიშვილი, დ. მკვათარია, ჯ. თილაყაძე, ზ. მექედოშვილი, ი. ფოფხაძე და სხვები. მასობრივ სცენებში მონაწილეობდნენ თეატრის გუნდისა და ბალეტის მსახიობები.

● **20 დეკემბერს** შ. დალიანის სახელობის ზუგდიდის სახელმწიფო თეატრის კოლექტივმა მკურნალებელს უჩვენა შ. შენგელიის პიესის „ედაგაგის დღიორები“ პრემიერა.

სექტაკლი დადგა თეატრის მთავარმა რეჟისორმა შ. ჩერქეზიშვილმა, მხატვარია ლ. მურუსიძე, მუსიკალურად გააფორმა ჯ. ქლიაიამ.

წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ საქ. სსრ დამსახურებული არტისტები: დ. გოგორიშვილი, ე. კელია, ე. კობახიძე, შ. მისია, პ. წულაია. აპარის ასსრ დამსახურებული არტისტი ს. ძიძაძე, მსახიობები: შ. გელაშვილი, მ. მოსულიშვილი, ი. მირცხულავა, ვ. გაბისონია, გ. მოძამე, ლ. კვიციანი, რ. ცხადაია, რ.

კოჭუა, ნ. ლაბავა, მ. ყოზლბაია, თ. კაკულია.

ახლან თეატრმა წარმოადგინა ე. კვიციანის პიესის „სამნი ერთი ოთხიდან“ პრემიერა.

სექტაკლი დადგა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ვ. ჩიკოტიძემ. წარმოდგენაში ძირითადი ახალგაზრდები მონაწილეობდნენ.

3. ბაპისონია

● **ლენინის** კომპოზიტორის სახელობის თბილისის მოზარდ მკურნალებელ სახელმწიფო მუსულმა თეატრმა წარმართებულს მორავ პრემიერად უჩვენა გ. პოლისსკის „რეტეტირა“.

სექტაკლი დადგა რეჟისორმა ნ. ჩანდვირმა, მხატვრული გაფორმება ეკუთვნის ი. გეგუშვიდს, მუსიკა — გ. მერგელავს.

მონაწილეობენ საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ე. აგალაროვა, მსახიობები ს. ვარდანიანი, გ. არველაძე და სხვები.

● **საპარტიზლოს** სსრ თეატრალურ საზოგადოებასთან არსებულმა „მეგობრობის თეატრმა“ თბილისში მოიწვია რსფსრის სახალხო არტისტი, ვახტანგოვის სახელობის თეატრის მსახიობი, უმაღლესი თეატრალური ინსტიტუტის პროფესორი ვ. ეტუში, რომელმაც ა. ხორავას სახელობის მსახიობთა სახლში შემოქმედებითი საღამო გამართა.

ვ. ეტუში არა მარტო თეატრში მოღვაწეობს, არამედ პოპულარული კინო და ტელემსახიობიცაა. საღამო ძირითადად აგებული იყო მსახიობისა და მკურნალების უშუალო ურთიერთობაზე, შემოქმედებითი გამოცდილების გაზიარებზე, კითხვა-პასუხზე.

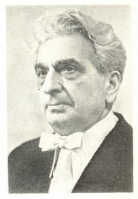
ბოლოს ჩაჩვენები იყო ნაწყვეტები კინოფილმებიდან „კავასის ტყვე ქალი“, „ძველი ნახვობი“.

● **ბამოჩინელი** საბჭოთა დირიჟორის სსრკ სახალხო არტისტი ოლსეი დამიტრიალის შეუსრულდა II წელი. ამ შესანიშნავ თარიღთან დაკავშირებით საქართველოს ფილარმონიის დირიჟორი ოლსეი დამიტრიალი გაიმართა ო. დამიტრიალის შემოქმედებითი საღამო. გამოჩინული დირიჟორის მიხედვით საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი, სსრკ სახალხო არტისტი, კომპოზიტორი თ. თაქთაშვილი, სსრკ სახალხო არტისტი კომპოზიტორი ანდრია ბალანჩივაძე, საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის მთავარი დირიჟორი, საქართველოს სახალხო არტისტი, რუსთაველის პრემიის ლაურეატი, დირიჟორი ჯ. კახიძე.

ამ საღამოს ო. დამიტრიალის დირიჟორობით შესრულდა ჩაიკოვსკის სიმფონიური პოემა „ფრანკი-ვაკს დიმიტრი“. ა. ბალანჩივაძის სიმფონიური სურათი „ჩრდის ტბა“, თთარ თაქთაშვილის II სიმფონიის II ნაწილი, ნაწყვეტები ალ.

„მმა“, „როგორ წავიდა ივანეშვილ-დარაჩოი საოცრების საოცნებლად“.

გარდა ამისა, ვ. ეტუშიმ ჩსფსრ სახალხო არტისტთან ა. გრავესთან ერთად წარმოადგინა სცენა ე. მო-



მკვათარიათ ბალეტადან „ოტლო“, მასკანის ოპერადან „სოფლის პატრონება“, ზ. ფალაშვილის ოპერადან „ახესალო“ და თეირი“, არტისტი ვერლის ოპერებიდან, უფერტორია ვაგნერის ოპერისა „რინცი“.

კონცერტში მონაწილეობდნენ სსრკ სახალხო არტისტი, ზ. ფალაშვილის პრემიის ლაურეატი მ. ამირანაშვილი, საქართველოს სახალხო არტისტი ნ. ნაღულაძე, საქართველოს დამსახურებული არტისტი ო. ზეინელიშვილი.

ლიერის პიესიდან „გაზნაურებული მდიბო“ და პატარა სახუმარო სეტები „იუ ველირი“, რომლის განხორციელებაში მას ემხარებოდა ჩსფსრ სახალხო არტისტი ა. კახანასია.





● **ბამონამცემლობა** „მერანის“ საექსპოზიციო დარბაზში მიმდევრ მხატვარ-კერამიკოსის შურთაშ აბაშიძის ნამუშევარია გამოფენა. ორ ათეულ წელზე მეტია მხატვარი ნაყოფიერ მუშაობას ეწევა ქართული ეროვნული მხატვრული კერამიკის ნიმუშთა შესაქმნე-

● **ამბს წინაშე** ავ. ხოჩავას სახელობის მსახიობის სახლში გაიმართა საქ. სსრ დამახარებელი არტისტის, ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სოლდის პეტრე თომასის შემოქმედებითი საღამო, რომელიც მისი დაბადების 60 წლისთავს მიეძღვნა.

3. თომაძემ ვოკალური განათლება სსრკ სახალხო არტისტის, პროფესორ სანდრო ინაშვილის კლასში მიიღო. მანამდე კი სწავლობდა მე-4 მუსიკალურ სას-

● **თბილისის** სახელმწიფო ცირკში ახალ სეზონში პირველად გამოვიდა ქართული აკრობატული ანსამბლი „კოლხეთი“, რომლის ხელმძღვანელია ესტრადის მსახიობთა საკავშირო კონკურსის დიპლომანტი თენგიზ სამხარაძე.

თბილისის ცირკის მხატვრული ხელმძღვანელის, რეჟისორ სანდრო ცირხთავის ამ ახალი საიკრო ნომრების დადგამში ქართული

ლაღ და ეს მუშაობა გარკვეული წარმატებითაც არის აღინშნული. მ. აბაშიძის მრავალი ნაწარმოები დაწერებულია წარმოებამი და აღიარებულია არა მხოლოდ ჩვენს ქვეყანაში, არამედ საზღვარგარეთაც. მხატვრის ნამუშევრებზე მრავალჯერ იყო ექსპონირებული საკავშირო და საერთაშორისო გამოფენებზე.

მურთაშ აბაშიძე არა მხოლოდ კერამიკულ ნაწარმოებთა, არამედ მეტეზული კარიკატურებისა და პლაკატების ავტორიცაა. „მერანის“ ექსპოზიციაზე დამთავლებილებში გაეცნენ ამ ფაქტში მხატვრის მიერ შესრულებულ მრავალ საინტერესო ნამუშევარს.

წავლებლებს შედაგაც ლექთათელაქისთან.

3. თომასის ძლიერი და გამომსახველი ხანის, განსაკუთრებული ხაზოვანებით გატანი ქართულ ოპერაში ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერში“ (ბიო რჯული, „დაიხსო“ (ცანგალა), დიდიძის „ქეთი და კოტეში“ (მეაქრო). მას შემქმნილი აქვს კოლორიტული სახეები რ. თაქთაქივილისა და რ. ლალიძის ოპერებში.

მომღერლის რეპერტუარშია პიმენის (მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვი“), გრემინის (ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინი“), ჭურუმის

ხალხური კოლორიტი შეარქმულია კლასიკურ ცირკულ აკრობატისათა.

მუსიკალური გაფორმება ეკუთვნის თენგიზ ჭიანჭი, ქორეოგრაფია — ავთანდილ თათარაძე. კოსტუმების მხატვარია ალა ფეოდოროვა. ანსამბლი „კოლხეთი“ ახალგაზრდული ანსამბლია. მისი თითქმის ყველა წევრისათვის ეს გამოსვლა საინტერესო დებიუტი იყო ცირკის არენაზე.

● **საზღვარგარეთი** მის ქვეყნებთან მეგობრობისა და კულტურული ურთიერთობის საქართველოს საზოგადოების საგამოფენო დარბაზში მიმდევრ მხატვარ კერამიკოს ოთარ მუხიგულის ნამუშევარია პეტრონალური გამოფენა.

ოთარ მუხიგული ერთერთი პირველთაგანია, ვინც წარმატება მოუტანა ჩვენს ეროვნულ მხატვრულ და საყოფაცხოვრებო ფაიფურს. მის მიერ დაწამებული სერვიზები უზრაღელებს იქცევენ ფორმათა ორიგინალობით, დეტალების ნაკივით დაშრუაებით, კოლორიტის მარმინულობით.

ო. მუხიგულის ნაკეთობები წარმატებით სარგებლობს საკავშირო თუ საე-

როშორისო გამოფენებზე. 1970 წელს მონრეალის საერთაშორისო გამოფენაზე დიდი მონაწილეობა ხელაწილად მხატვრის პირველ ნამუშევარს — სერვიზ „პრიმას“. ამავე წელს ქალაქ ოსაკას (იაპონია) მსოფლიო გამოფენაზე გამარჯვება მოიპოვა ო. მუხიგულის დეკორატიულმა კომპლექტებმა „მზე“, „ბაღალა მზეზე“, „იქი“.

ამ რამდენიმე ხნის წინ ო. მუხიგულმა ზუგდიდის ფაიფურის ქარხანას სერიული წარმოებისათვის გადასცა ჩაის სერვიზი „ეგრი-სი“.

გამოფენებზე უზრაღელები მოიტყა ეროვნული მოტივებზე შემქმნილმა ნაკეთობებმა: „უფები და მოყმე“, „ხადაარი“, „ნადარიბა“, „ვარძია“ და სხვ.

(ვერდის „აილა“) პარტიები. ხანი-კონჩაის (ბორი-დინის „ოაღივი იგორი“) დახალ რეგისტრებში 3. თომაძე აღწედა მძღვარსა და ზაფერდოვან ფუნქცი-ლობს.

საიუბილეო საღამო გახლდა საქ. სსრ სახალხო არტისტმა დ. მუდღღღემ. საქართველოს ოპერატორთა საზოგადოების პრეზიდიუმი სახელობის მომღერალს მიესალმა სსრკ სახალხო არტისტ დ. ლექსიძეს 3. თომასის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე მოხსენებით გამოვიდა პროფესორი ვ. ვახაჩიანი. იუბილარს მიესალმნენ თურაბალიტი ს.

ქაფარაძე, ამირკაკაქასის წითელდროშოვანი სამხედრო ოლქის საბრძოლო დიდების მუზეუმის გამგე, ვაჩარაძის პოლილოკონკი ო. კვერცხაშვილი. გულთბილად მიესალმნენ 3. თომაძეს მისი კოლექციები: სო-ლიტიკი დ. ბერძენიშვილი, სსრკ სახალხო არტისტი ზ. ანჯაფრადი. ნ. მკერვალიძემ, ა. ფილიაძემ, ა. ხომერაძემ, ვლ. კანდელაკმა, ელ. გენაძემ შეასრულეს არიები ოპერებიდან.

დასასრულს 3. თომაძემ მაღლობა გადაუხადა დამსწრე საზოგადოებას.

ნონა ბუნია



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 1, 1979

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

Николоз Джанашиа

1500-ЛЕТНЕ ПАМЯТНИКА
ГРУЗИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Статья посвящена дошедшему до нас древнейшему литературному памятнику «Мученичество Шушаник», 1500-летию создания которого отмечается по постановлению Юнеско во всемирном масштабе (стр. 2).

ГРУЗИНСКОМУ
ГОСУДАРСТВЕННОМУ
ТЕАТРУ ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ --
50 ЛЕТ

Юбилера поздравляет народный артист СССР Д. Алексидзе. Публикуются также статьи театроведа Маквалы Цхомариа «50 лет поиска» о творческом пути театра и молодого театроведа Губаза Мегрелидзе «В мире Давида Клдიაшвили», в которой рецензируются спектакли, поставленные за последние годы Театром Юного зрителя по произведениям Д. Клдიაшвили (стр. 10).

Симон Киндурашвили

ЭЛГУДЖА АМАШУКЕЛИ

Статья посвящается творчеству народного художника Грузинской ССР, лауреата Руставелинской премии скульптора Элгуджи Амашукели. Автор подробно анализирует основные работы скульптора — произведения, синкавшие ему славу талантливого творца.

Статья публикуется в связи с 50-летием со дня рождения Э. Амашукели (стр. 28).

Отар Баканидзе

ГРИГОРИИ КВИТКА-
ОСНОВЯНЕНКО

Исполнилось 200 лет со дня рождения известного украинского писателя Г. Квитки-Основняненко, творчество которого рассматривается в данной статье (стр. 39).

Пармен Закарая

К АРХИТЕКТУРНОМУ
ОБЛИКУ ТБИЛИСИ

Растет и меняет свой облик столица Грузии Тбилиси. Появилось много новых кварталов, новых строений. Автор статьи заострил внимание на теневых сторонах застройки города, его архитектурно-деформативного оформления (стр. 45).

Нодар Андгуладзе

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ
ВОПРОСЫ ОБЩЕЙ ТЕОРИИ
ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Выдающиеся достижения в области акустического, физиологического, физико-математического изучения голосообразования человека, обеспечившие создание теории вокально-фонационных механизмов, ориентируют теоретическую мысль в сторону естественно-научного объяснения фонационного процесса, игнорируя научно-познавательную ценность собственно художественной специфики имманентной эстетической сущности и функции вокального творчества, что сводит общетеоретическую проблематику вокального искусства к физиологическому содержанию, к биологической закономерности.

Такая тенденция в развитии тео-

ретической мысли о вокальном искусстве классифицируется в данном сообщении как рецидив натурализма и сциентизма, как «физиологический редукционизм» и позитивизм, чему немало примеров в истории общественных наук.

Теория вокально-фонационных механизмов является необходимой, но отнюдь недостаточной составной частью общей теории вокального искусства, которая мыслится как синтез естественно-научного изучения фонационного процесса и художественно-функционального, эстетического анализа вокального искусства (стр. 48).

Дмитрий Туманшвили

ИЗ ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ
ГРУЗИНСКИХ ДРЕВНОСТЕЙ

На основании разбора литературных и художественных памятников XVII—XIX вв., главным образом «Книги странствий», автор пытается показать характер и развитие интересов грузинского общества к отечественной старине. Выдвигается положение, что естественным результатом этого развития явилось возникновение в начале XX века научной дисциплины — истории грузинского искусства (стр. 52).

Александр Гвенцадзе

ГРУЗИНСКИЕ
КИНОДЕЯТЕЛИ НА
СТУДИЯХ РЕСПУБЛИКИ
ЗАКАВКАЗЬЯ

Статья публикуется под рубрикой «Партийная учеба творческой интеллигенции». Автор рассказывает о дружбе и творческом сотрудничестве связывающих между собой азербайджанских, армянских и грузинских кинематографистов (стр. 62).



Акакий Васадзе

ВОСПОМИНАНИЯ И МЫСЛИ

В журнале «Сабчота Хеловნება» 1974 г. (№ 4—12) была опубликована первая часть книги народного артиста СССР Акакия Васадзе «Воспоминания и мысли», вышедшая позже отдельным изданием.

В данном номере журнал начинает печатать вторую часть «Воспоминаний и мыслей». Она охватывает период с 1935 по 1955 годы, когда А. Васадзе был художественным руководителем театра им. Руставели (стр. 67).

«ДОН ЖУАН» В ТБИЛИСИ

По приглашению Театра «Дружба» в Тбилиси гастролировал Московский государственный театр на Малой Бронной. Москвичи показали тбилисцам «Дон Жуан» Мольера.

Публикуем информацию о гастролях (стр. 75).

Носиф Мегрелидзе

ДВЕ ЛАЗСКИЕ ПЕСНИ

Публикуем две лазские песни с комментариями. Нотная запись осуществлена музыковедом Отаром Чиджавадзе (стр. 76).

Юрий Плашкин

АВТОСОСТОЯНОЧНОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО ЗА РУБЕЖОМ

В статье речь идет о тех задачах, которые успешно решаются в практике зарубежного городского автогаражного (автостояночного) строительства, и которые сегодня приобретают особую актуальность в связи с развитием автомобилизации и ростом дефицита городских площадей (стр. 78).

Лери Чантладзе

ТВОРЧЕСТВО — ФИЛОСОФСКАЯ ПРОБЛЕМА

Проблема творчества, вызывающая теоретический интерес с ан-

тичного времени, в наш век становится объектом особенно интенсивных исследований.

В предлагаемой статье дана попытка дефиниции человеческого творчества с философской точки зрения. Для этой цели разбирается два понимания творчества: широкое — историческая деятельность людей и узкое — творчество в собственном смысле: научное, художественное и т. д. (стр. 85).

Василий Кикнадзе

КНИГА И ЕЕ АВТОР

«Пока начнется репетиция» так называется рецензируемая в данной статье книга известного режиссера Миханла Туманишвили. Одновременно В. Кикнадзе рисует и творческий портрет режиссера (стр. 92).

Лаша Табукашвили

ЗА ОКНАМИ — ВЕСНА

Публикуем пьесу молодого драматурга Лашы Табукашвили «За окнами — весна». (стр. 98).

ქართული ლბეკლილია მ. ბაბოვის,
პ. შევჩენოს და ი. კვაჭანტირაძის ფორ-
მები.

მატერული რედაქტორი ალექსი ბალაზუშვი.

საქართველოს კვ ენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1979.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 19/1-79 წ.,
შექ. № 3125, ტირაჟი 6.400. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
საალიტიტეო-საგამომცემლო თაბახი 19.75. ფასი 1 ზან.

საქართველოს კვ ენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 11, ტელ. 93-93-59.

060000 06177