



საქართველოს
აკადემიის
გამომცემლობა

ISSN 0132-1307

საბჭოთა
ბუნება

საბჭოთა ბუნება

1981 12

12 / 1981

საბჭოთა სელოვები

შინაარსი

ელუარდ შევარდნაძე — ვიმინი ზმირიბისი უკვდავებისა!	3
თეატრალური სახეობების 100 წელი	9
სსრ კავშირის 1981 წლის საბელაშვილო კრიტიკის ლაუ- რატაბი	12
სსრ კავშირის მცირე თეატრის ბასტარდები თბილისში	14
იური კეკელია — ხეაღმადგელი ფლის იმედი	15
ლევან ლლონი — ბანახლების აუცილებლობა	17
ვახილ კეცნაძე — თეატრი მიზეზათა მიჯნავს	19
რამაზ ჩხიკვაძე — სსრ კავშირის სახალხო არტიტი	25
თამარ შაკიაშვილი — შოსტაკოვიჩი და ქართული მუსიკალური კულტურა	25
დალი მუმლაძე — როზერტ ტურნა	31
მარინე ნანეიშვილი — ბავშვებსა და მოზარდებს შორის	33
სოსო ტორდანი — „პარტეზოლა“ და „ზამელი“ ხალხური მრავალმხმიანობის- ხეობის თეატრის მხარდობა	45
ალექსანდრე კამენსკი — ფილოსოფიის სტილის საფუძვლები	51
ნოდარ გურაბანიძე — „დამატრიალან“ — „რასინის სტაბილიზაცია“	59
დმიტრი ჩანელიძე — თეატრის სპეციფიკა	74
ჩახუდ ჩარკვიანი — კომედიის სულის კმა	90
სულხან ნახიძე — ლაშქარაძე	93
ანზორ ერქომაიშვილი — მისი საუკუნისგანდობილი ხელოვნება	91
ანდრე კარბელაშვილი, ზათუნა კეკელია — ქართული შურანლისტი კრიტიკის მონახატები	92
იურიდონ სიხარულიძე — შოსტაკოვიჩის კომედიის მიზანმიმართული კანონის იტორი- ისაშვილი	97
კინიუა თუმანიშვილი — სსრ კავშირის სახალხო არტიტი	103
მიხეილ თუმანიშვილი — მთხრობის თეატრისგან წამოღება	100
კრიტიკა	112
1981 წლის ნომრების სარეზივი	117

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
კომპლექსური შურანალი

**თეატრი
შუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
მორეკონსტრუქციის
ტელევიზია**

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სამაგისტრო კოლეგია:
აკაკი ბაჩრაძე,
კახიანი ბერიძე,
ნოდარ გურაბანიძე,
ჯუმაბაი თუმანიშვილი
(ასპუხისგებელი მდივანი)
პასილ კიკნაძე,
ნოდარ მალაქოვიჩი,
ზურაბ ნიძარაძე,
გივი ორბელიანი,
ნათელა ურუშაძე,
რამაზ ჩხიკვაძე,
ანდრე ვაშლიანი,
ნიკო ვაჟაბაძე,
თამაზ შილაძე
ნოდარ ჯანაბრაძე



ღიღების მემორიალი ქ. სიღნაღში.
მხატვრები: გ. უსტიაშვილი, რ. იმერლიშვილი, ნ. ალადაშვილი;
არქიტექტორი თ. ახმეტელაშვილი.

საკვანძო: ცენტრალური კომიტეტის პოლიტიკური წევრობის კანდიდატი, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი

მujები გვიჩვენებენ უკუდავებისა!

1981 წლის 5 ნოემბერი ქ. ქუთაისში დიდების მემორიალის
ბასენისადმი მიძღვნილ მიტინგზე წარმოთქმული სიტყვა

ძვირფასო ამხანაგებო!
დიდი ზეიმი ადღეს ქუთაისში, ამასთან ამ ზეიმს თან ახლავს როგორც დიდი სიხარულის, ისე სევდის განცდაც.

ჩვენს წინაშე აღმართულია, მართლაც და, ხელთუქმელი ძეგლი, იგი ადამიანის ნიჭიერების, ძლიერების, თავგანწირვის, სილამაზის, იმედის, რწმენის, კაცობრიობის მარადიული სიჭაბუკის სიმბოლოა.

დიდი ხელოვანის ამ ხორცშესხმულ ოცნებაში თითქოს და ცოცხლად ვხედავთ იმათ სახეებს, ვინც სიცოცხლე შეაღია სამშობლოს თავისუფლებისათვის ბრძოლას, ბრძოლას ახალ თაობათა უკეთესი მერმისისათვის, — ვინც დიდი სამამულო ომის გრძელი გზა უკან ვეღარ გამოვიდა, მაგრამ ძეგლად დაუბრუნდა მშობელ მხარეს. აქ იმათ სახეებსაც ვხედავთ, ვინც ძირდაუხრელად ატარა სამშობლოს ძღვევამოსილი დროშა და ახლა ჩვენს გვერდით ვალმობილი დგას და კვლავაც დიდი შემართებით ემსახურება ჩვენი საერთო წინსვლის გიგანტურ ძალასა და ენერჯიას.

ომი დღემდე მოუშუშებელ ჭრილობად აჩნია საბჭოთა ქვეყნის ყოველ ოჯახს. ამის ერთ-ერთი ნათელი მაგალითი კი ჩვენი რესპუბლიკაა, მისი ყოველი კუთხე. არ არის ჩვენი ოჯახი, რომელსაც არ მიეღოს შვილის ან მეუღლის, მშობლის ან ძმის, ახლობლის, მეგობრის გმირულად დაღუპვის ცნობა. არ არის ოჯახი, რომელსაც არ მიეღოს სამკუთხა ფრონტული ბარათი, რომელთა შინაარსს გაერთიანებდა შოთა გამცემლის ნერილი დედას: „გახსოვს, რომ ვითხარი, დედა! თუ მოგვადები, გმირულად მოგვადები, თუ დაგიბრუნდი, გმირულად დაგიბრუნდები-მეთქი. მაცოცხლე შენს გულში, დედა!“.

დიახ, ომის ექო ყოველ ჩვენგანს ჩაესმის, როგორც გმირთა უკვდავების სიმღერა და როგორც პროტესტი ხალხებისა ომის ყოველგვარი საშუაროების წინააღმდეგ. შესანიშნავად ამბობს ამხანაგი ლ. ი. ბრეჟნევი: „დიდი ხანია დამთავრდა ომი. ჩვენს მუხსიერებაში კი კვლავ გაისმის დაღუპულ ახლობელთა, თანაპოლკელ მეგობართა ხმები.“

სიკვდილი ვერაფერს დააკლებს მათ, რადგან ისინი ჩვენს გულში, ჩვენს საქმეებსა და მიღწევებში ცოცხლობენ. ისინი ჩვენთან არიან სადაც დღევანდის და ზეიმის ჟამსაც. მათ ნათელ სახეს, მათ უდრეკ ხასიათს, ჩვენი რევოლუციური იდეალების გამარჯვების გულწრფელ რწმენას ცხადად ვხედავთ ომის შემდგომ შობილ და აღზრდილ თაობებში.“

დღეს მონუმენტური ხელოვნებით გამოხატულ უკვდავებას კიდევ ერთი შესანიშნავი დასტური აქვს.

შევეყრებთ გმირთა დიდების ამ დიდებულ მემორიალს და ჩვენს თვალწინ ცოცხლდება ისტორია, ჩვენი სახელოვანი რევოლუციური და საბრძოლო წარსული. ახლა, ამ წუთებში დიდი სამამულო ომის გმირებთან ერთ მწკრივში დგანან რევოლუციის ბარიკადების გმირები, ყველა დროის გმირი, ვინც საკუთარი სიცოცხლის დაუშურებლად ებრძოდა უსამართლობას, ებრძოდა დამპყრობლებს, გმირები, რომლებსთვისაც სხვა უმადლესი არა არსებობდა რა, გარდა ცნების „სამშობლო“, „მამული“, „ხალხი“.

არც ერთი სახელი არ უნდა დაიკარგოს! თუნდაც პატარა სვეტში, თუნდაც პატარა დაფაზე უნდა ამოიკვეთოს და თაობიდან თაობას გადაეცეს ნიშნად იმისა, რომ ყოველი გმირი — ეს სამარადისო ხსოვნაა, ეს უკვდავება მარადისობაში და ყოველი გმირი —

ეს უმაღლესი ზნეობრიობის გამოხატულებაა ახალი თაობებისთვის.

„დიდება ხალხისთვის წამებულ რაინდებს, ვინც თავი გასწირა, ვინც სისხლი დაღვარა, მათ სსოვნას სამშობლო სანთლებად აინთებს...“ ეს დიდი გალაქტიკონის სიტყვებია, მართლაც ჩაუშტრაღა, მარად მოკაჟკაჟე სანთლებად აანთო ხალხმა ბრძოლებში გმირულად დაღუპული შვილების სსოვნა, როცა საბრძოლო დიდების მონუმენტებით მოზიარა მთელი საქართველო, ისევე, როგორც მთელი ჩვენი საბჭოთა ქვეყანა. ეს მარტოოდენ სსოვნა და მადლიერების გრძნობა არ არის. ეს უფრო მეტია, — საგანგებო და გრანდიოზული!

არ უწერია გადაშენება ხალხის გმირობასა და გმირთა მოდგმას! — ვამბობთ და არ შეიძლება არ გავისხენოთ მარნეულში მდგარი ქანდაკება — უზამზარ ხმაღს დაჭიდებული ორი კუნთულა ბიჭი დედის ვედრება-მონოდების ქვეშ. სწორედ ასეთი ძეგლი უნდა მიედგინა ხალხს 1941-45 წლების ეპოქის გმირებისათვის, მათი მამაცობისათვის; სწორედ ასე უნდა გაცოცხლებულიყვნენ შთამომავლებისათვის ისინი, ვინც ჩვენი ბედნიერებისათვის იბრძოდნენ და თავს სწორავდნენ, ვისი საქმეც უკეადია, ვისი საქმესაც აგრძელებენ და გააგრძელებენ მომავალი თაობები. ამ წუთებში არ შეიძლება თვალწინ არ დაგვიდგეს კახეთის ერთ-ერთი პირველი მდგარი ჯარისკაცის მამა გმირი შვილის სამოსით ხელში; თბილისში გამარჯვების პარკში შინმოუსვლელთა სსოვნისადმი მიძღვნილი გრანდიოზული ქანდაკება და უცნობი ჯარისკაცის საფლავი მარადიული ცეცხლით; არ შეიძლება თვალწინ არ დაგვიდგეს გმირთა მემორიალი და პოეტი ჯარისკაცის მირზა გელგოჯანის ძეგლი კომპარტულ ქალაქ ბორის ძენაღაფში; შინმოუსვლელთა მემორიალი ფოთში; დიდებული მონუმენტი ჭიათურაში. ყველას ვერ ჩამოვთვლით, მაგრამ ყველას გვგულისხმობთ, ყველა ძეგლს, ყველა მონუმენტს, და მათში გაცოცხლებულ სახელებს თაყვანს ვცემთ მონწილეთით.

არავინ და არაფერი არ არის დაეინყებული — ამბობენ შინმოუსვლელთა მემორიალები, ძეგლები და მონუმენტები, და ერთდროულად ისინი გამობახტავენ ჩვენი ხალხის მტკივე ნებას, რომ აღარასოდეს აღარ ვანმეორდეს ომის საშინელება, აღარასოდეს აღარ ჩაიყვან დედებმა თაღები, აღარასოდეს აღარ დაობდნენ შვილები, აღარ დაუწყნო ძებნა ჯარისკაცის მამებმა ომის გზებზე დაკარგულ ვაჟა-ცეცხს. სწორედ ამ ისტორიული ამოცანის გადაჭრას ახმარენ ჩვენი პარტია, მთელ პლანეტაზე მშვიდობისათვის ბრძოლის მედროშე ამხანაგი ლ. ო. ბრეჟნევი თვითან გიგანტურ ბრძოლასა და ენერჯიას.

მარადიულ გაზაფხულს მოვგვაგონებენ შინმოუსვლელთა მემორიალები... აი, წითელიყვლსახევიანი გოგონები და ბიჭუნები თავიგულნი ამკობენ ამ სახალხო ძეგლებს, ფიცს სდებენ გმირთა სსოვნის წინაშე, რომ ღირსეულ მამულიშვილებად დაიზრდები-

ზიან, ხოლო მათ ამაგსა და თავდადებას სამუდამო მეგზურად გავიძიან ცხოვრების გზაზე — ეს უკვდავებაა, ეს თაობათა ურღვევი კავშირისა და მეშვედრეობითობის მარადისობაა.

მონუმენტური ხელოვნება ქვესა და ბრინჯაოში გაცოცხლებული ისტორიანა ჩვენი ხალხისა, ჩვენი ხალხის ეროვნული ღირსებების და ინტერნაციონალური ბუნების დასტურია; ყოველი ძეგლი თაობათა ურღვევი კავშირის, თაობათა მეშვედრეობითობის მარადიულობის დაკანონებაა.

სწორედ ასეთი სულისკვეთებით ამკობს ჩვენი დღევანდლობა რევოლუციის გმირთა ღვანლსა და სსოვნას.

ჩვენი ხალხის განსაკუთრებული სიამაყის, თუ გენებავთ, ეროვნული სიამაყის საგანიც გახლავთ, რომ მან რევოლუციურ მოძრაობას აღუზარდა დიდ ინტერნაციონალისტ რევოლუციონერთა მთელი თავანავარსკვლავედი. მათი სულისკვეთება მთლიანად გამობახტავს ჩვენი ხალხის ინტერნაციონალურ ბუნებას და მათდამი მიძღვნილ ძეგლებში, მონუმენტებში, მემორიალურ კუთხეებში ამ სულისკვეთების უკვდავებაა გამოხატული უპირველეს ყოვლისა.

თბილისის ერთ-ერთ კუთხეში რევოლუციის ოთხი რაინდი — სამშობლოს ოთხი უფროგულესი შვილი — ალიოშა ჯავახიძე, სტეფანე შუმშიანი, მეშადი აზიზბეგოვი და ივანე ფოლგოტივი — 26 ბაქოელი კომისრის გმირობას განასახიერებს ანთებული თვალებით, რკინისბურჯი ნებისყოფით, უღრკვი რწმენით, მომავლის ურყევი იმედით, რევოლუციის პარიკადებზე მხად შეფიცულთა ერთგულებას უმღერის საბჭოთა საქართველოს ახალგაზრდობა სამი მომეძრესაბუღიკის — აზერბაიჯანის, სომხეთისა და საქართველოს საზღვარზე, ძმობის ხიდთან, წითელ ხიდთან ახლახან საბურველჩამოხსნილი მემორიალით. და საერთოდ, ჩვენი რესპუბლიკის ყოველ კუთხეში მონუმენტებით, მემორიალებით სამარაფაფობდ არის უკვდაყოფილი ოქტომბრის რევოლუცია და რევოლუციის გმირები, და ამ უკვდაყოფის გვირგვინია ღვინიანა ჩვენი მონუმენტურ ხელოვნებაში.

ჩვენი პარტიისა და სახელმწიფოს შემქმნელს, ოქტომბრის რევოლუციის სულისჩამდგმელს, გენიალურ მოაზრენეს, მსოფლიო პროლეტარიატის ბეღადს, საქართველოს მშრომელების დიდ მეგობარსა და გულშემატკივარს ვლადიმერ ილიას ძე ღვინის ჩვენმა მშრომლებმა მადლიერების, პატივისცემისა და სიყვარულის ნიშნად ძეგლი აუგეს რესპუბლიკის ყოველ ქალაქსა და რაიონში.

მრავლისმეტყველი, მრავლისმეტყველია ის ფაქტი, რომ ჩვენს ქვეყანაში ღვინის ერთ-ერთი პირველი მონუმენტური ძეგლი სწორედ საქართველოში გაიხსნა.

გმირთა, გამოჩენილ ადამიანთა ძეგლებს აერთიანებს პეროიკული ლაიტმოტივი, ხალხის ერთსულოვანი გულისთქმა, უსაზღვრო მადლიერების გრძნობა სასიქადელო მამულიშვილებისადმი, მათი

ნაღვან-ნამაგარისადმი, მონუმენტური ხელოვნების ნიმუში მომავალსაც გულისხმობს, რამეთუ მომდევნო თაობებმა უნდა იცოდნენ, რა სტიკოდათ, რა აღდევნებდათ, რა აფიქრებდათ და ამოძრავებდათ მათ სახელოვან წინაპრებს.

წარსულის, ანწყობა და მომავლის ამ ერთობლიობაში, თუ გნებავთ, მონაცვლეობასა და თავისებურ ესტაფეტაში ცნაურდება მონუმენტურ ძეგლთა მნიშვნელობა და ზემოქმედების ძალა. ყოველი მონუმენტი ჩაუქრალი ლამპარით მოჩანს ათწლეულებისა და ასწლეულების მანძილზე, ყოველ მამულიშვილს შთააგონებს იღვანის სამშობლო ქვეყნის საკეთილდღეოდ. იგი შორს გატყორცნილ ისარს ჰგავს, რომელიც მომავალს ანდერძით გადასცემს თავდადებისა და საქვეყნო საქმისადმი უსაზღვრო ერთგულების ამანათს.

უფრო ფართო მნიშვნელობით კი ძეგლი — ეს არის თვით ადამიანის, მთელი თაობების მფეთქავი გული, ქვასა და ბრინჯაოში, ლითონში გაცოცხლებული ხალხის უკვდავი სული, დაუმცხვრალი სიყვარული, წარუშლელი ხსოვნა. სწორედ რევოლუციურ თაობათა გმირული ისტორია აღიბეჭდა თბილისის აეროგაგზიდან ცენტრისაკენ მიმავალ გზაზე აღმართულ დაზღობის მონუმენტში. ასეთი ძეგლები, იღაცე, სჭირდება ხალხს.

რომდე ემოქსაც, რომელ კონკრეტულ ისტორიულ პერიოდსაც უნდა ეძღვნებოდეს ძეგლი, თუ იგი რამაშინაარსიანი, მაღალმხატვრული და მაღალ-აღიფურა, შთაბამებულად გამოხატავს თანადროულობის პათოსსა და მავსიციუმს.

თვით ეს ქალაქი, ქალაქი ქუთაისი, თავისი ისტორიული და თანამედროვე ძეგლებით, ნათელი მაგალითია ყოველივე ზემოთქმულისა. იგი თავად არის ქალაქი — ძეგლი, ქალაქი — სამიათასბუთასწორი ისტორიით და, ალბათ, დადგა დრო ამ თარღის ღირსეულად აღნიშვნაზე ვიფიქროთ.

ძეგლებში გაცოცხლებული ისტორიაა საქართველოს დედაქალაქი — თბილისი, ძეგლები გაცოცხლებული ისტორიაა ვახტანგ გორგასლის ძეგლი, ქართლის დედა, ძველი თბილისის ახლახან აღდგენილი უბნები და კუთხეები — მრავალჭირნახული, მრავალჭირამოვლილი. საქართველოს სამხედრო გზის ერთიანი მხატვრული დაფორმების კომპლექსი, რომელიც გეორგიევსკის ტრაქტატის 200 წლის-თავს ეძღვნება, რუსთა და ქართველთა ძმობისა და მეგობრობის კიდევ ერთ ღირსეულ ძეგლად იქცევა, ხოლო თბილისის უცხოელ დამპყრობთაგან განთავისუფლებისადმი მიძღვნილი მემორიალური კომპლექსი, რომელსაც საფუძველი ახლო მომავალში უნდა ჩაუყარონ, დაამყენებს თბილისსა და მცხეთას. ეს კომპლექსი დიდგორის გმირების, მათ ღირსეულ წინამძღოლთა დაუვიწყარი საქმეების, მშობელი მიწისათვის თავდადების — ჩვენი ხალხის ისტორიის ამ გაუსუხარია ფურცლების უკვდავყოფა იქნება.

წარსულს, ანწყობსა და მომავალს ერთნაირად ეხ-

მიანება მგზნებარე მამულიშვილისა და შორსმჭვრეტელი სახელმწიფო მოღვაწის ერეკლე მეორის დიდებული ქანდაკება ისტორიულ თელავში, რადგანაც პატრია კახი, როცა თავისი დროის საქმეებისათვის იღვწოდა, უწინარესად მომავალზე ფიქრობდა, ფიქრობდა თავისი ბედერული სამშობლოს გადარჩენაზე, მის მშვიდობაზე და უღრუბრო მომავალზე, ფიქრობდა რუსი და ქართველი ხალხების სამარადისო ძმობა-მეგობრობაზე. ერეკლეს ძეგლი ჩვენი ერის, ჩვენი სამშობლოს ცხოვრების გადამწყვეტი, ისტორიული მონაკვეთის ამსახველი ნიმუშია ხელოვნებისა. და ახლა, როცა ვეშხადებთ ღირსშესანიშნავი მოვლენის — რუსეთთან საქართველოს დამოყრდნობის, დაძმობილების 200 წლისთავის იუბილეისათვის, თელავში აღმართული მონუმენტი სიბრძნისა და წინასწარმეტყველების თავისებურ სიმბოლოდ წარმოგვიგდება.

მონუმენტური ხელოვნება სწორედ რომ წარსულს, ანწყობსა და მომავლის ჯანსაღი გადაძახილია.

ხალხმა უკვდავების ნათელი შემოსა ღიხვდა-რული გიორგი სააკაძის სახელი, მას თავის ოდინდელ სამშობლო კუთხეში ღირსეული ძეგლი აუგო და ამით კიდევ ერთხელ უკვდავყო სამართლიანობისათვის, თავისუფლებისათვის ბრძოლების შთამაგონებელი ისტორია საქართველოში.

თითქმის ქვაში გაცოცხლდაო ქართული ხალხური შემოქმედების გმირი, რომელიც თავისი ერის საუკეთესო თვისებებითაა შემკული. ასეთი განცდა გე-უფლება ქართლი გულში, გორში აღმართული მზე-ჭახუჯის ქანდაკების ხილვისას.

ძმობა და მეგობრობა იგუგუნებს მემორიალში, ქართველთა და აფხაზთა განუყრდნობის ნიშნად რომ ჩაყვარა საფუძველი რუხის ციხესთან.

ყოველი ჭეშმარიტი ძეგლი — ეს ჩვენი ხალხის ეროვნული ღირსებების და მისი ინტერნაციონალური ბუნების შენადნობია, ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის ჰიმილია.

დღეს ამის დასტურად ამაყად დგანან დავით გურამიშვილის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ილიას, აკაკის, ვეჯას, ალექსანდრე შუშკინის, ალექსანდრე გრიბოედოვის, ლესია უკრაინკას, მაქსიმ გორკის, ვლადიმერ მაიაკოვსკის, გალაკტიონ ტაბიძის, დიმიტრი გულისის, კოსტა ხეთავროვის, სხვა შესანიშნავ შემოქმედთა ძეგლები, ქანდაკებები და მათი სხვით ჩვენთან ერთად მოაზიჯებს ხალხთა ძმობა და ერთიანობა სოციალისთავის, ხალხთა ბედნიერებისათვის ბრძოლაში.

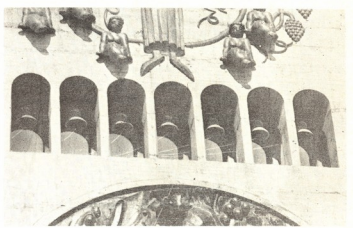
რადღუნ ნიშანდობლივია, რომ ჩვენი ქვეყნის დედაქალაქში — მოსკოვში ძველი უღვას შოთა რუსთაველს, უდიდეს მოაზროვნეს, პოეტსა და ჰუმანისტს.

ნიშანდობლივია ისიც, რომ ქართული მონუმენტური ხელოვნება ასეთ აღმაშავლებელ განცდის ჩვენს დროში, გამარჯვებულ სოციალიზმის დროში, როცა თითოეულ შემოქმედს აქვს ყველა საშუალება სოციალისტური რეალობის მებრძოლი მეთოდების



მალბაძე ქუთაისის ახალ უბანში გაიხსნა დიდ სამამულო ომში ჩვენი ხალხის ძლევათსილი გამარჯვების აღსანიშნავი - დიდების მემორიალი — არქიტექტურულ-სკულპტურული ანსამბლი, რომლის ავტორები არიან სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიისა და შ. რუსთაველის სახელობის პრემიის ლაურეატი, საქართველოს სსრ სახალხო მხატვარი, მოქანდაკე მერაბ ბერაშვილი და არქიტექტორი, სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს პრემიის ლაურეატი, საქართველოს სსრ დამსახურებული არქიტექტორი ითარ კალანდარიძე.

მემორიალის გახსნისადმი მიძღვნილ დიდ საზეიმო მიტინგზე, რომელსაც მრავალრიცხოვანი სტუმრები დაესწრნენ როგორც ჩვენი რესპუბლიკიდან, ისე მომავლ რესპუბლიკებიდან, სიტყვა წარმოთქვა სსრ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტბიუროს წევრობის კანდიდატმა, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა, ახანაგვა ე. ა. შვედენაძემ.



მომარჯვებით ყველაზე მაკეთოდ, ყველასათვის გასაგებ ფორმებში აამტყვევლოს ხალხის უკუდავი სული, ერის ისტორია, მისი სადღეისო საქმე და სამომავლო გეგმები.

ხელოვნების ხალხურობაში უწინარესად გვული-სხმობთ ხელოვნების ერთგულებას ხალხური იდეალებისადმი, თანამედროვე საზოგადოებრივი ინტერესებისადმი.

ამასთან, ჩვენთვის, კომუნისტებისათვის ხელოვნების ხალხურობა შესისხლხორცებულია ხელოვნების პარტიულობასთან. ცხოვრება, პრაქტიკა, ცხადყოფს, რომ ხელოვნების ხალხურობა შინაგან რწმუნად იქცევა მხოლოდ მაშინ, როდესაც შემოქმედი ნაწარმოად ერთგულია ხელოვნების პარტიულობის პრინციპებსა, იცავს ჩვენი პარტიის მტკიცე იდეურ-ესთეტიკურ პოზიციას, რომელიც თანმიმდევრულად გამოხატავს ხალხის ინტერესებს. ჩვენ მრავლად გვეყვანს ასეთი შემოქმედნი. ამის უზრუნველყოფა მავალითა ჩვენს წინაშე აღმართული მონუმენტის შემოქმედება მერაბ ბერძენიშვილის შემოქმედება, იმათი შემოქმედება, რომელთა ქმნილებებიც მთლიანად ამართლებს პრინციპს: ხელოვნება ხალხს ეკუთვნის.

განვითარებული სოციალიზმის პირობებში მთელი საზოგადოებრივი პროგრესის მნიშვნელოვან ფაქტორად იქცევა კულტურა, კულტურა ფართო გაგებით, და, რა თქმა უნდა, მეცნიერების, ლიტერატურის, ხელოვნების მიღწევები მთლიანად და უშუალოდ არის დამოკიდებული საზოგადოების ეკონომიკურ, სოციალურ და პოლიტიკურ განვითარებაზე.

აი რატომბა, რომ საქართველოს კულტურის განვითარებაში ყველა დამდებითი ტენდენცია განსაკუთრებით დასაგებია და ლოგიკური ხდება, როცა მათ იმ შესამჩნევ პოზიტიურ ცვლილებებთან მჭიდრო კავშირით განვიხილავთ, რომლებიც უკანასკნელ წლებში სწოხდა რესპუბლიკის, საერთოდ მთელი ჩვენი ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკურ და საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში.

მონუმენტური ხელოვნებისადმი ჩვენი, კომუნისტების დამოკიდებულება ვ. ი. ლენინმა განსაზღვრა ლუწანაჩისკისათვის 1918 წლის 18 სექტემბერს გაგზავნილ წერილში. იგი სწერდა: „დღეს მოვისმინე ვინოგრადოვის მოხსენება ბიუსტებისა და ძეგლების შესახებ, აღშფოთებული ვარ გულის სიღრმედე; თვეობით არაფერი კეთდება; დღემდე ერთი ბიუსტედე არ დადგმულა: გიცხადებთ საყუდურს დანაშაულე-ბრივი და გულგრილი დამოკიდებულებისათვის, მოვითხოვ გამოგზავნით ყველა პასუხისმგებელ პირთა სახელები სამართალში მისაცემად.“

სირცხვილი ყველა საბოტაჟიკსა და დოყლაპისა.

დაიხ, ჩვენ ძეგლებს ვუვებდით, ძეგლებს ვუვებთ და ძეგლებს აუვებთ ხალხისათვის თავგანწირულთა დიდებას, ხალხისათვის უანგაროდ დაღვრილ სისხლს, რადგან ეს თვით ხალხის დიდება, ეს პინია გამირებზე თვით ხალხის მიერ დაწერილი.

სამარადისო დიდება სახალხო გმირებს! დიდება ჩვენს ხალხს, თავად გმირსა და სასწაულომქმედს!

საბჭოთა საქართველოში ამ დღეებში ბევრი ზეიმი იყო, რომლებშიც ჩვენთან ერთად მონაწილეობდნენ ჩვენი ძმები კავშირის ყოველი კუთხიდან. რა თქმა უნდა, ზეიმს მაშინ აქვს ლაზათი და შწო, როდესაც საქმეშია დიდი, სასიხარულო, და ამ ზეიმებზე, უპირველესად კი ჩვენი ქვეყნის მთავარ პოლიტიკურ, საერთო-სახალხო დღესასწაულზე — დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 64-წლისთავზე, რომელსაც ამ დღეებში აღვნიშნავთ, რეპუბლიკის მშრომელები, სწორედ რომ, მნიშვნელოვანი წარმატებით მოვიდნენ. მიმდინარე წლის ათი თვის შუდეგებით გვიგის გადამტებით გამოშვებულ 147,4 მილიონი მანეთის სამრეწველო პროდუქცია, მაღალი მაჩვენებლები აქვთ თბილისელ ავიამშენებლებსა და ელმავალმშენებლებს, ქუთაისელ ავტომშენებლებს, რუსეთის ქიმიური ბოჭკოს, „სოხუმხელსანკოს“, ბათუმის ელექტრომექანიკური, ცხინვალის „ემალსადენის“ ქარხნების კოლექტივებს. ამ დღეებში მრავალი სამრეწველო, სასოფლო-სამეურნეო და კულტურული დანიშნულების ობიექტი იწყებს ამოქმედებას.

სახელოვნად იშრომეთ თქვენ, ძვირფასო ქუთაისელებო, მეცხრე და მეთათ ხუთწლედებში, გაბედულად შეუდექით მეთერთმეტე ხუთწლედის აღმართსაც. გულწრფეობთ ახალ წარმატებებს, ახალ მიღწევებს.

საამაყო რესპუბლიკის მეჩაეთა შრომითი გამარჯვება, რომლებმაც 524 ტონაზე მეტი ხარისხობანი ჩაის ფოთლი მისცეს სამშობლოს, მევენახეთა გმირობა, რომლებმაც ურთულესი ამინდების მიუხედავად სახელმწიფო მარნებში უკვე მიიტანეს 785 ათას ტონამდე ყურძენი; წარმატებით ანაღდებენ სახელმწიფო დავალებებს რესპუბლიკის მეცხოველები, საკვებმომპობელები, მეცენტრუსები, ასე რომ, ზეგ დადამონსტრაციო და საპარადო კოლონებში რესპუბლიკის მშრომელები, ჩვენი სახელოვანი არმიის მეზრძოლებთან ერთად, კიდევ ერთ თავისებურ მონუმენტს აუვებენ სახელოვან წარსულს, დიდებულ დღევანდელთაზე და უფეთესი შიშალოს რწმენას.

ნება მომეცით, საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის, რესპუბლიკის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმისა და მთავრობის სახელით სულთა და გულით მოგილოცოთ ეს ღირსსახი-სოვარი მოვლენა თქვენ და თქვენი სახით ჩვენი რესპუბლიკის ყველა მშრომელს, ჩვენს სახელოვან მუსათა კლასს და კოლმეურნე გლეხობას, ჩვენს ნიჭიერ ინტელიგენციას, ჩვენს საამაყო ახალგაზრდობას, ძღვეამოსილი, საბჭოთა არმიის მეომრებს, ჩვენს ვალმოხილად ვეტერანებს.

დიდება ყველას, ვინც ჩვენი ხალხის რევოლუციური, საბრძოლო და შრომითი გმირობის ღირსეული თანაზიარია!



თეატრალური საზოგადოების 100 წელი

მე-19 საუკუნის 70-80-იან წლებში ღრმა სოციალურ-პოლიტიკური ცვლილებები ხდებდა საქართველოში. ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის გააქტიურებას თან სდევს რეაქციის თარეში. ირღვევა ძველი ცხოვრების ნორმები, მაღლდება ხალხის თვითშეგნება, განსაკუთრებულ სპეციფიკურ პირობებში მიმდინარეობს ძველის ნგრევისა და ახალ ტენდენციათა წარმოქმნა-განვითარების პროცესი, იგი გრძელდება მომდევნო ათწლეულშიც. ეს ის პერიოდაა, როდესაც „რუსეთის კაპიტალიზმი კავკასიას ითრევდა საქონლის მსოფლიო ბრუნვაში, ანიველირებდა მის ადგილობრივ თავისებურებებს — ძველებურ პატრიარქალურ კარჩაკეტილობის ნაშთს, — ჰქმნიდა ბაზარს თავისი ფაბრიკებისათვის... კავკასიის გამძლიერებული კოლონიზაციისა და მისი მინათმოქმედი მოსახლეობის გამძლიერებული ზრდის პროცესთან ერთად წარმოებდა აგრეთვე (ამ ზრდით მიჩქმალული) პროცესი მოსახლეობის მიზიდვისა მინათმოქმედებიდან მრეწველობისაკენ“¹.
საქართველომ თავისებურად გაიარა კაპიტალიზ-

მის განვითარების პროცესი. „გაქრა პატრიარქალური ცხოვრების საუკუნო მოსვენება“ (ა. წულუკიძე). ყოველივე ეს თავის გაგენას ახდენდა ხალხის სულიერ ცხოვრებაზე, მისი გამოხატვის გზებსა და საშუალებებზე, „რადგან ყოველი თვალსაჩინო სოციალური ცვლილება თავის ელფერს დებს გონებრივ მოძრაობას, რის გამო ლიტერატურაც ფერს იცვლის, ახალ მიმართულებას ადგება“². იგივე პროცესი ხდება თეატრშიც, სულიერი ცხოვრების სხვა დარგებშიც.

„მსოფლიო ბრუნვაში“ მოქცეული ქვეყანა გამძლიერებულ ინტერესს იწვევს კულტურული ფასეულობისადმი. საქართველოს თავკაცები დიდი ყურადღებით ეცნობიან რუსულ და დასავლეთ ევროპის კულტურას, მსოფლიო ლიტერატურას და ხელოვნებას, ფართოდება ურთიერთკონტაქტები. ამ რთულ სულერი მოძრაობაშია ჩართული ქართული თეატრიც. გ. ერისთავის პროფესიული თეატრის დაშლის შემდეგ. კარგახანს გაგრძელდა თეატრის „პარტიზანული ცხოვრება“, დრომ კი მოითხოვა მისი სრული



„ლეკალიზაცია“, პროფესიული განვრთნა და მუდმივმოქმედი ცხოვრების დაწყება. ძნელბედობის ფამსაც არ ჩამკვდარა ხალხში პროფესიული თეატრალური ცხოვრების აღდგენის იმედი. ქართული კულტურის თავჯავებმა დიდი მუშაობა გააჩაღეს თეატრის შესაქმნელად. ისინი გრძნობდნენ, რომ საქორი იყო ისეთი სახელმძღვანელო კულტურული ცენტრის შექმნა, რომელიც თეატრალურ საქმიანობას წარუძღვებოდა. 1878 წელს შეიქმნა „დრამატული კომიტეტი“. ამ ფაქტის შესახებ ა. ცაგარელი წერს: „1878 წელს სრულიად დამწიფდა სამუდამო სცენის დაარსების სურვილი-წყურვილი, რის გამოც ცენტრის მოყვარულთა ამორჩევით შედგა თეატრალური ამახანავობა (კომიტეტი). კომიტეტმა ითავა დასის ჩამოყალიბება“. ჩისახა ორი დიდი ეროვნული მოღვენა: ერთის მხრივ, „დრამატული კომიტეტის“ (ხელმძღვანელი დ. ყიფიანი) შექმნა, როგორც დრამატული საზოგადოების წინაპირობა და მეორე — მისი მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის (ნიკო ავალიშვილის დიდი დეაწლით) ჩამოყალიბება. 1879 წელს მიხდა მუდმივი დასის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული ფორმირება (დასისა, რომლიდანაც იღებეს სათავეს რუსთაველის თეატრი). მისი ხელმძღვანელობა ითავა „ქართული წარმოდგენების მმართველმა გამგეობამ“, ყოველივე ეს გარდამაველი, საორგანიზაციო პერიოდი იყო. წესდების შედგენა დაევალა ნ. ნიკოლაძეს. პროექტი გულდასმით განიხილეს „დრამატული კომიტეტში“ და მთავრობას წარუდგინეს დასამტკიცებლად. მთავრობა დიდი ხალისით ამ შეხვედრისა ახალი კულტურული სახელმძღვანელო ცენტრის შექმნას. მხოლოდ 1880 წლის სექტემბერში დაამტკიცდა წესდება. გახ. „დროულში“ დაიბეჭდა ცნობა: „ჩვენ შევიტყვეთ, რომ უმაღლეს მთავრობას დაუმტკიცებია ქართული დრამატული საზოგადოების წესდების პროექტი, რომელიც შარშან იყო წარდგენილი, რამდენიმე პირისაგან. ამ მოკლე ხანში ჩვენს გაზეთში დაბეჭდავთ“. ასეც მიხდა. 1881 წლის 28 და 29 მარტს დაიბეჭდა წესდება. იმავე წელს გამოიცა ბროშურად ქართულ და რუსულ ენებზე. 1881 წლის 18 იანვარს (30) შესდგა საზოგადოების წევრთა პირველი ყრილობა. ი. ჭავჭავაძე ამ წლის „შინაური მიმოხილვაში“ წერდა: „ამ თვის (ლაპარაკია თებერვალზე) მიმოხილვა შემდეგი სასიამოვნო ამბით უნდა დავაბოლოვოთ: ამასწინათ მთავრობამ დაამტკიცა წესდება ქართული დრამატული საზოგადოების და კვირას, 18 იანვარს, იყო ყრილობა ამ საზოგადოების წევრთა. ამორჩიეს მიმართველობა“. ეს არის საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ოფიციალური და დაფუძნების დღე? საზოგადოების თავმჯდომარედ აირჩიეს ილია ჭავჭავაძე, მოადგილე აკ. წყურვილი. სეკრეტრად (ე. ი. მიდინაძე) დ. ყიფიანი, ხაზინადრად გ. თუმანიშვილი. დამფუძნებელი წევრები იყვნენ აგრეთვე: ნ. ავალიშვილი, ვ. აბაშიძე, ი. მაჩაბელი, ა. ყაზბეგი, ალ. ბერიძე, კ. ყიფიანი, რ. ერისთავი, ა. ფურცელაძე და სხვები.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ამოცანა იმითივედ ზუსტად განსაზღვრა ი. ჭავჭავაძემ. „ახლა ისეთმა ნიაგმა დაპებრა ქართულ საზოგადოებას“, რომ თუ მისი მოთავენი რიგინად გაუძღვებოდნენ, საზოგადოებას ფართო მოედანი აქვს.

საქართველოს დრამატული საზოგადოება ხელმძღვანელობდა მთელ ქართულ თეატრს, ასრულებდა მისი იდეურ-ესთეტიკური ცხოვრების წარმართვად როლს. საზოგადოება ზრუნავდა მსახიობთა ეკონომიურ პირობებზე. ფართო იყო საზოგადოების ინტელექტუალური ცხოვრებას. წესდებაში პირდაპირ ეწერა: „ქართული დრამატული საზოგადოება ფუძნდება ქ. ტფილისში იმისათვის, რომ დაეხმაროს დრამატული ხელოვნების წარმატებას კავკასიის სანაშენსნიკოში ცხოვრება ქართველთა შორის. ანაათანავ დაეხმაროს სამუდამო და შემთხვევით ქართულ წარმოდგენების გამართვას კავკასიაში“.

საქართველოს დრამატული საზოგადოება არჩევდა თეატრის რეპერტუარს, ინვედა რეჟისორს, მხატვარს, აწყობდა ქართული ორიგინალური პიესების კონკურსებს, აწესებდა პრემიებს საუკეთესო პიესებისა და თარგმანებ-სათვის. ეკონომიურად ეხმარებოდა გაჭირვებულ მსახიობებს. აწყობდა საქველმოქმედ საღამოებს, მართავდა წარმოდგენებს. აწყობდა შეხვედრებს, დისკუსიებს, სეზონების განხილვებს... ერთი სიტყვით, დიდი მოღვენება გაჩაღა და სწორედ მას, — საზოგადოებას უნდა ვუმაღლოდოთ, რომ ქართულმა თეატრმა შესძლო თავისი ისტორიული მისის შესრულება ხალხის ცხოვრებაში.

დრამატული საზოგადოების მოღვენობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი უბანი იყო კულტურული ურთიერთობის განვითარება რუს და ამიერკავკასიის ხალხებს შორის. საზოგადოება უყურადღებოდ არ ხტოვებდა გამორჩენილ რუს, სომეხ, უკრაინულ, აზერბაიჯანულ თეატრალურ მოღვენეთა საიუბილეო საღამოებს, ქართულ თეატრთან მათ კონტაქტებს. 1883 წელს 20 ოქტომბერს დრამატული საზოგადოების თაოსნობით მოეწყო ა. ოსტროვსკის საღამო. საღამო: ცაგარელი ა. ოსტროვსკი. წარმოადგინეს სცენები „შემოსავლიანი ადგილიდან“. ვ. აბაშიძე რუს მწერლად ასე მიმართა: „ძვირფასო ჩვენ მოძღვარო! ჩვენ დავწმუნდილ და სხვანიც დავარწმუნეთ, რომ თქვენის წმინდა რუსეთის სურათებს შეუძლიან აიღელონ გული და გონება არამარტო რუსეთის სუზოგადოებისა. თქვენი დიდი სახელი ისეთივე სასიქადულთა აქ, საქართველოში, როგორც იქ, — რუსეთში: დიდად და დიდად ბედენინი ვართ, რომ ჩვენ შეგვხვდა ვყვენთ თქვენთა ქმნილებათა მეოხებით შუამავალი ზნობრივისა კვეშირისა ამ ორ ხალხს შორის, რომელთა ბევრი აქვთ საერთოდ მისაღწევი, რომელთა შორის არსებობს ერთმანეთისაღმი სიყვარული და თანავრძნობა“.

მწერალზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა საღამომ. „დასის რეჟისორმა მეტად გულბობილი და ჭკვიანური ადრესი წამიციხა ჩემსადმი მიძღვნილი“.



ხოლო როცა „უდანაშაულო დამნაშავენი“ დაწერა, საგანგებოდ აღნიშნა: პიესა დაწერილია „იმ შთაბეჭდილებით, რომელიც თბილისის საზოგადოების აღფრთოვანებულმა დახვედრამ მოახდინა ჩემზე. მე მინდობამ პიესით მაღლონა გადაქმნადა ხალხისთვის, მინდობა მეჩვენებინა, რომ მის მიერ პატივცემი ავტორი არ დაქაოფილდა დაფნის გვირგვინით. რომ მას სურს კიდევ იმუშაოს, კიდევ მიანიჭოს საზოგადოებას მხატვრული სიამოვნება, რომელიც მას უყვარს და რომლისთვისაც იგი პატივს სცემს ავტორს“. ასე დიდი იყო დრამატული საზოგადოების მიერ მოწყობილი საღამოს მნიშვნელობა. ძიძობისა და მეგობრობის ეს ტრადიცია გააგრძელა თეატრალურმა საზოგადოებამ შემდგომ წლებში. ამის კარგი მაგალითია ჩვენს დროში „მეგობრობის თეატრის“ შექმნა, რომელიც დიდ საქმეს აკეთებს მოძმე საბჭოთა ხალხთა თეატრალური მიღწევების პროპაგანდის საქმეში.

დრამატული საზოგადოება დიდ მხრუნველას იქნება მსახიობთა კადრების მომზადებაში, მხარს უჭერდა ახალგაზრდა მსახიობებს, ახალისებდა მათ ძიგებში. საეულისხმოა ის ფაქტი, რომ დრამატული საზოგადოება ხელმძღვანელობდა გ. ჯაბაძარის სტუდიას.

დრამატული საზოგადოების ფუნქციების გარკვეული დაშლა და გადანაწილება მოხდა 20-30-იან წლებში. საბჭოთა მთავრობამ ითავა თეატრის ხელმძღვანელობა. საქირი გახდა მნიშვნელობათა ფუნქციების, ადგილისა და მნიშვნელობის უსუსტი განსაზღვრა. 1945 წელს განახლდა თეატრალური საზოგადოება.

დიდი თეატრალური საზოგადოების გავლენის სფერო. ახლა იგი 3 ათასზე მეტ წევრს აერთიანებს. იგი არსებითად მოიცავს მთელ ქართულ თეატრს.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოებას ყოველთვის სათავეში ედგინენ გამოჩენილი მწერლები, რეჟისორები, მსახიობები, აღდგენილი საზოგადოების პირველ თავმჯდომარედ აირჩიეს დიდი ქართველი მსახიობი ავაკი ხორავა. ამ პირველმა ყრილობამ ბევრი რამ განსაზღვრა, რამაც დიდი როლი შეასრულა საზოგადოების შემდგომ საქმიანობაზე. მნიშვნელოვანი იყო თეატრალური საზოგადოების მუშაობა ომისშემდგომ წლებში. იგი ხელს უწყობდა თეატრებს თავისი რჩევით, ემხარებოდა სარეპერტუარო ორიენტირის შემუშავებაში. ქმნიდა საზოგადოებრივ აზრს ცალკეულ თეატრზე, სპექტაკლებზე, მსახიობებზე.

საზოგადოების აქტიური საქმიანობის, თეატრალური ცხოვრების შუაგულში ტრიალის მავალითი იყო 60-იან წლებში მისი მონაწილეობა რუსთაველის თეატრის ირგვლივ გამართულ ცხარე დისკუსიებში. სათავე აიკადრმა ინიციატივიანმა მუშაობამ 50-იან წლებში დაიდო.

50-იანი წლების თეატრალური განმანახლებელი მობრძაბა თვით ცხოვრებაში მომხდარი დიდი ცვლი-

ლებით იყო გაპირობებული. გასაგებია, რომ თეატრალური საზოგადოება ცდილობდა მხარში ამოეხვეწა მთავრს, აქტიური მონაწილეობა მიეღო მის შემოქმედებით ცხოვრებაში. საზოგადოება სისტემატურად მართავდა კონფერენციებს, დისკუსტებს, აქვეყნებდა შრომებს, აწყობდა შეხვედრებს, საღამოებს, ცილობდა მეტი ყურადღება მიექცა რაიონული და საქალაქო თეატრებისათვის. საზოგადოების ცხოვრებაში მნიშვნელოვან ფაქტად უნდა იქნეს მიჩნეული საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ბიულეტენის „თეატრალური მოამბის“ გამოცემა. ბიულეტენი შემდეგ იქცა ჟურნალად, რომელიც დღეს „თეატრალური მოამბის“ სახელწოდებით გამოდის; საზოგადოებამ გამოცემა ბევრი სანტრერესო წიგნი, თეორიული ნაშრომები, მემუარები, პორტრეტები — ყველაფერი ეს მნიშვნელოვანი წვლილი ქართული თეატრმცოდნეობითი მეცნიერების განვითარებაში, თვით მანძილზე საზოგადოების მთელ სამეცნიერო-შემოქმედებით მუშაობას მისი განყოფილება ხელმძღვანელობდა.

თეატრალური საზოგადოების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი უბანია საქალაქო და სარაიონო თეატრები, თავის დროზე მათი როლის წარმოჩენას ისახავდა მიზნად დრამატული საზოგადოების განყოფილებები. გავიდა წლები და თეატრალურმა საზოგადოებამ აღადგინა ეს ტრადიცია. შეიქმნა თეატრალური საზოგადოების განყოფილებები აფხაზეთის, აჭარის ავტონომიურ რესპუბლიკებში, სამხრეთ ოსეთში, ქუთაისში. ეს არის ქართული თეატრალური საზოგადოების მოღვაწეობის უმნიშვნელოვანესი სფერო. განყოფილებების მიზანდასახული მუშაობა ამდღერებს და აფართოებს თეატრალური საზოგადოების თვალსაწიერს, ამაღლებს მის დიდ როლს ხალხის ცხოვრებაში. ეს წვლილი გაცელებით ყოფი იქნებოდა, რომ საზოგადოების მუშაობაში მეტი იყო მიზანდასახულობა, თანმიმდევრობა და სისტემატურობა. საზოგადოებამ ვერ შესძლო აქტიური მონაწილეობის მიღება საქალაქო და რაიონული თეატრების ცხოვრებაში, ფართო რეზონანსი ვერ ჰპოვა წარმოადგენილი განხილვებმა და დისკუსტებმა, რომელთა შემთხვევად შემთხვევად იმართება ხოლმე. საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის 1981 წლის 28 ივლისის დადგენილებაში „საქალაქო და რაიონული თეატრ — რესპუბლიკის ნაწყვეტი კოლექტივების დონეზე“ — აღნიშნულია: „სათანადოდ არ მუშაობს რაიონულ თეატრებთან საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, ღრმად არ სწვდება აფხაზეთის, აჭარის, სამხრეთ ოსეთის თეატრების პრობლემებს“. საქართველოს ცენტრალური კომიტეტის ეს დადგენილება დიდმნიშვნელოვანი დოკუმენტია, რომელსაც საქალაქო და რაიონული თეატრების მუშაობის არსებითი გარდაქმნა უნდა მოჰყვეს. ამ დიდა ამოცანის წარმატებით გადაწყვეტაში თეატრებს უნდა დაეხმაროს თეატრალური საზოგადოება, რომელმაც დადგენილების შექმნა უნდა შეიმუშაოს

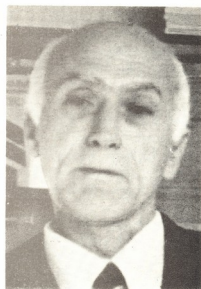
სსკპ ცენტრალური კომიტეტისა და სსრ კავშირის
მინისტრთა საბჭოს დაჯილდოება

ლიტერატურის, ხელოვნების და არქიტექ-
ტურის ლაზარე 1981 წლის სსრ კავშირის
სხვადასხვა პატივების მინიჭების შესახებ

ლონისძიებთან კომპლექსური გეგმა, დაზუსტდეს და რიტმულად უნდა მუშაობდეს ყოველი განყოფილება. აქ არ შეიძლება იმპროვიზაციები, ნაჩქარევი, მოუზარებელი ლონისძიებები მხოლოდ იმისათვის, რომ ლონისძიება ჩატარდეს. ფორმალიზმის ამგვარი შემთხვევები კი არც თუ ისე იშვიათად გვხვდება. საზოგადოებას მეტი ზრუნვა მართებს რაიონის ახალგაზრდა რეჟისორთა და მსახიობთა კვალიფიკაციის ამაღლებაზე. მეტ სითბოს და ყურადღებას უნდა ვიქცინდეთ თითოეული შემოქმედისადმი. სკკპ ცენტრალური კომიტეტის ცნობილი დადგენილება „შემოქმედებითს ახალგაზრდობასთან მუშაობის შესახებ“ საამისოდ ზუსტ ორიენტაციას იძლევა. ჯეროვან დონეზე არც ახალგაზრდა შემოქმედთა დათვლიერებამდგას, მას აკლია სისტემატურობა, იგრძნობა ერთგვარი პარტიზანულობა მის მუშაობაში. თუმცა დათვლიერებას შეუძლია ბევრი ნიჭიერის გამოვლენა, რეალური დახმარება, რათა უკეთ წარმოჩნდეს ახალგაზრდის შემოქმედებითი შესაძლებლობანი.

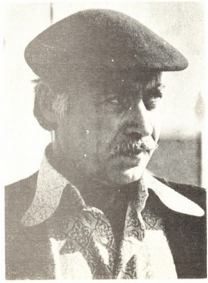
ლ. ი. ბრეჟნევიმ საქართველოში საბჭოთა ხელი-სუფლების 60 წლისთავისადმი მიძღვნილ სიტყვაში თქვა, რომ საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა „კულტურის ოსტატებთან მუშაობაში სწორ ტონს მიაგრო, ეხმარება მათ, აქტიურად უწყობს ხელს შემოქმედებით ძიებებს“. ეს ტონის მიმცემი უნდა გახდეს თეატრალური საზოგადოებისა და თეატრების ურთიერთობაშიც, საზოგადოებამ უნდა შემოიკრიბოს ცნობილი კრიტიკოსები, ნიჭიერი ახალგაზრდა თეატრმცოდნეები, შეიქმნას ჯანსაღი კრიტიკის ატმოსფერო.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების IX ყრილობა ჩატარდა საზოგადოების დაარსების ასი წლისთავის საზეიმო ვითარებაში. ყრილობამ და საიუბილეო დღეებმა ნათლად დაგვანახეს ხალხის ფართო ინტერესი საზოგადოების საქმიანობისადმი იუბილე არა მარტო ზეიმი, არამედ (და ეს არის მთავარი) გადაუჭრელი პრობლემებისადმი ყურადღების გამახვილებაცაა. საზოგადოების მუშაობასაფუძვლად უდევს სკკპ და საქართველოს კ. პ. XXVI ყრილობების გადწყვეტილებები. სწორედ ამ ნიშნით ჩატარდა საზოგადოების VIII ყრილობაც. ყრილობის პირველი შედეგები, ალბათ, უკვე საგრძნობი იქნება მიმდინარე სეზონშივე. არსებითად გაიზარდა თეატრალური საზოგადოების როლი თანამედროვე ქართულ თეატრალურ ცხოვრებაში.



ლ. ბრეჟნევი

კ. ლეიშვილი



სკკ ცენტრალურმა კომიტეტმა და სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭომ განიხილეს სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოსთან არსებული ლიტერატურის, ხელოვნებისა და არქიტექტურის დარგის ლენინური და სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიების კომიტეტის წინადადება და დაადგინეს 1961 წლის სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიები მიენიჭეთ:

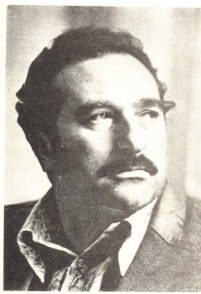
1. ამირეიბს ჭაბუა (მუქაბუქ) ირაკლის ძეს, სცენარის ავტორს, ლორთქიფანიძის გრიგოლ დავითის ძეს, სსრ კავშირის სახალხო არტისტს, გაბესკორიას გიზო (გურამ) შალვას ძეს, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს — რეჟისორებს, ნამგალაშვილს დედოფან ნათელას ძეს, საქართველოს სსრ

ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს, ოპერატორს, ზესოშვილს კახი იოსებს ძეს, საქართველოს სსრ დამსახურებულ მხატვარს, მელიქიანთხუცესს ოთარ ვახტანგის ძეს, სსრ კავშირის სახალხო არტისტს, არწვავებს თენგიზ გრიგოლის ძეს, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტს, იარეუბს იური ვევენის ძეს, სსრ კავში-

რის სახალხო არტისტს — როლბის შემარტულბუბებს, — შრავალსერიიანი მხატვრული სტუდეიებით ფილმისათვის „დათა თფოაშვილი“.

სკკ ცენტრალური კომიტეტის მდივანი
ლ. გრამაჩვი.

სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარე
ბ. ტინოშვი.



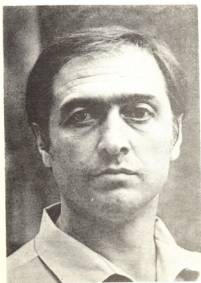
გ. ლორთქიფანიძე



გ. გაბესკორია



ლ. ნამგალაშვილი



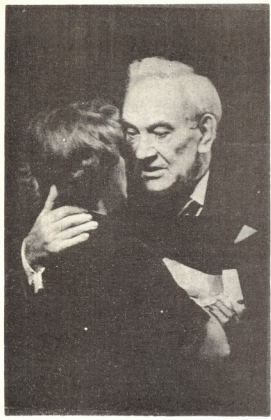
ო. მელიქიანთხუცესი



ა. არაქელიანი



ი. იარეუბი



სსრ კავშირის გასტროლები

თბილისში თითქმის მთელ თვეს იმყოფებოდა საგასტროლოდ სსრ კავშირის ლენინისა და ოქტომბრის რევოლუციის ორდენოსანი სასელმწიფო აკადემიური მცირე თეატრი.

ამ სახელგანთქმული თეატრის სტუმრობა დიდი მოვლენა იყო არა მარტო ჩვენი დედაქალაქის, არამედ მთელი რესპუბლიკის კულტურულ ცხოვრებაში (უნდა ითქვას, რომ თეატრის სპექტაკლები ნახა არა მარტო ჩვენი დედაქალაქის, არამედ რესპუბლიკის სხვა ქალაქებისა და რაიონების მშრომელებმაც).

მცირე თეატრი თბილისში საგასტროლოდ უკანასკნელად ამ 17 წლის წინათ იმყოფებოდა, რაც კიდევ უფრო ზრდიდა ინტერესს ამ გასტროლებისადმი. თანაც, მცირე თეატრი სწორედ ამ გასტროლებით იწყება თავის 158-ე სეზონს. დაიწყო იგი გრიბოედოვის პიესით „ვაი კუისაგან“. მას მოჰყვა ა. ტოლსტოის „მეფე თევდორე ივანეს ძე“, ი. დრუკის „დაბრუნება“, ფ. შილერის „ფიცისკოს შეთქმულება გენუაში“, გ. მარკოვისა და ე. შიმის „გამოწვევა“, უ. შექსპირის „მეფე ლირი“, ა. ოსტროვსკის „ლამაზი მამაკაცი“ და „ტყე“ (როგორც ვიცით, თეატრს — „ოსტროვსკის სახლს“ სხვადასხვა დროს დადგმული აქვს მისი ორმოცდაშვიდივე პიესა), გ. პაუტემანის „მზის ჩასვლის წინ“, მ. კრლეეას „ავო-

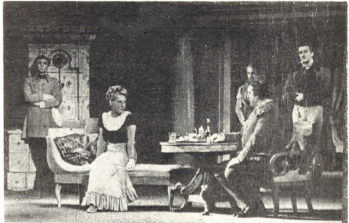


გვირა თეატრის თბილისში

ნია“, ი. ბონდარევის „ნაპირი“, ეან სარმანის „მამურე“,
ა. ვალინის „რეტრო“, გ. მდიენის „შენი ძია მიშა“.
მაშ, ასე, მცირე თეატრმა თბილისელებს უჩვენა 14
თავისი საუკეთესო სპექტაკლი!

რეპერტუარი იყო მრავალფეროვანი, მასში კლასიკა
და თანამედროვეობა მიზანსწრაფულად, თანაბარზომიერ-
რად იყო შეხამებული ერთმანეთს, რისი მეოხებითაც
მაცურებელთა წინაშე მთელი თავიანთი შესაძლებლობე-
რით წარმოადგინეს ყველა თიბის მსახიობები, რეჟისორე-
ბი, სცენოგრაფები, კომპოზიტორები.

სსრ კავშირის მცირე თეატრი თბილისში პრაქტიკუ-
ლად სრული შემადგენლობით ჩამოვიდა. სპექტაკლებში
მონაწილეობა მიიღეს სსრ კავშირის სახალხო არტის-
ტებმა, სოციალისტური შრომის გმირებმა ე. გოგოლევა,
ი. ილინსკი, მ. ცარიოვა, სსრ კავშირის სახალხო არ-
ტისტებმა ა. ანენკოვა, ე. ბისტრიცკიამ, ი. ლიუბეზ-
ნოვა, რ. ნიფონტოვა, ნ. რიკოვა, ე. სამოილოვა,
ე. ხობრაიაკოვა, უფროსი და საშუალო თაობების ცნო-
პილმა ოსტატებმა, თეატრის ნიჭიერმა ასაღაზრდობამ.
გასტროლებმა რესპუბლიკის თეატრის მოყვარულთა
დღი ინტერესი გამოიწვია. რესპუბლიკური პრესა, რა-
დო და ტელევიზია საფუძვლიანად, ოპერატიულად



სენა სპექტაკლიდან „ნის ჩასლის
წინ“. მათას კლუბენი — მ. ცარიოვი,
ინენ პეტრსი — ნ. ვილინა

ივარ ილინსკი — ლევ ტოლსტოი
(„დაპუნება“)

სენა სპექტაკლიდან „მამურე“. სელი-
ნა — ე. გოგოლევა, ესარი — ე. შიკი-
შევი

სენა სპექტაკლიდან „მეფე თეოდორე
იოანეს ძე“. მეფე — ი. სოლომინი,
დელოფალი — გ. კარბუშინა

სენა სპექტაკლიდან „ევი ჰუესიან“

სენა სპექტაკლიდან „ნაპირი“

სენა სპექტაკლიდან „გამოძახება“





საქართველოს
წიგნების
კავშირის
წევრები

საქალაქო და რაიონული თეატრების
რესპუბლიკის წამყვანი კოლექტივების
დღენიჯი

ხველინაღლი ღლის იმეღლით

იური კაკულია

სოხუმის ქართული სახელმწიფო დრამატული თეატრის
სამხატვრო ხელმძღვანელი

აშუქებდნენ გასტროლების მიმდინარეობას. საკავშირო პრესამ მაღალი შეფასება მისცა ამ მოვლენას.

სტუმრები ფართო პროგრამით გაეცნენ რესპუბლიკის ცხოვრებას, მის სახალხო მეურნეობას, მნიშვნელოვან საწარმოო-დაწესებულებებს, კულტურულ-სახელოვნო კერების მუშაობას, ღირსშესანიშნავ ისტორიულ ძეგლებს, შეხვდნენ რესპუბლიკის დედაქალაქისა და მისი ახლო რაიონების (კერძოდ, კახეთის) მშრომლებს.

სტუმრები მიიღეს რესპუბლიკის პარტიულმა და საბჭოთა ხელმძღვანელებმა.

თბილისში წარმატებულ გასტროლებთან დაკავშირებით სსრ კავშირის ლენინისა და ოქტომბრის რევოლუციის ორდენისანი სახელმწიფო აკადემიური მცირე თეატრი დაჯილდოვდა საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის საპატიო სიგელით.

საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის საპატიო სიგელით დაჯილდოვდა თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივის წევრები:

ანეკოვი ნიკოლოზ ალექსანდრეს ძე — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი; ბეილისი ვლადიმერ მიხეილის ძე — რეჟისორი; ბისტრიკია ელინა აბოამის ასული — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი; გოგოლევა ელენე ნიკოლოზის ასული — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი; გოსტინსკი გერმან მიხეილის ძე — თეატრის დირექტორ-განმარჯვებულის მოადგილე; ეესნიკი ევგენი იაკობის ძე — რსფსრ სახალხო არტისტი; იაკუბოვსკი ვლადიმერ იოსების ძე — რსფსრ კულტურის დამსახურებულ მუშაკი, დირექტორის მოადგილე ტექნიკურ ნაწილში; ილინსკი იგორ ვლადიმერის ძე — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი; კორნიევი ნელი ივანეს ასული — რსფსრ სახალხო არტისტი; კუმანჯოვი ევგენი ივანეს ძე — რსფსრ სახალხო არტისტი; ლივოლ-ნოხინი ბორის ალექსანდრეს ძე — რსფსრ დამსახურებული არტისტი; ლუბუზნოვი ივანე ალექსანდრეს ძე — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი; მერაბოვი რაფაელ მიხეილის ძე — საქართველოს სსრ კულტურის დამსახურებული მუშაკი, თეატრის დირექტორ-ასენარჯვებულს; ნიფონტოვა რუფინა დიმიტრის ასული — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი; პოდგორინ ნიკიტა ვლადიმერის ძე — რსფსრ სახალხო არტისტი; რიგოვი ნიკოლოზ ივანეს ძე — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი; სადოგოვი პროვ პროვის ძე — რსფსრ დამსახურებული არტისტი; სამოილოვი ევგენი ვალერიანის ძე — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი; სვირიდოვი ვიორჟი ვასილის ძე — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, კომპოზიტორი; სოლომინი ვიტალი მეთოდეს ძე — რსფსრ დამსახურებული არტისტი; სოლომინი იური მეთოდეს ძე — რსფსრ დამსახურებული არტისტი; ცარიოვი მიხეილ ივანეს ძე — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, თეატრის დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი; ხეიფიცი ლეონიდ ექვთიმეს ძე — რეჟისორი; ხობრიავი ვიქტორ ივანეს ძე — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი.

სსრ კავშირის მცირე თეატრის ამ გასტროლებმა კიდევ ერთი ნათელი ფურცელი გადაშალა ქართული დარუსი ხალხების კულტურულ ურთიერთობაში, ჩვენი ხალხების მეგობრობისა და სულიერი ურთიერთობების შემდგომი განმტკიცების საქმეში.

არსად ისე სწრაფად არ გარბის დრო, როგორც თეატრში. ეს სპექტაკლის შინაგან სწრაფმავალ დროსაც შეეხება და თვით სპექტაკლის სასიციცხლო დროის ხანგრძლივობასაც.

ითქმის სამი წელი გავიდა, რაც ქ. სოსუმში ერთ ჰერკვეშ მცხოვრები ქართული და აფხაზული დასებიდან ორი დამოუკიდებელი თეატრი ჩამოყალიბდა და მათმა პრაქტიკულმა, შემოქმედებითმა ცხოვრებამ პირველი დღიდანვე დაადსტურა ზემოაღნიშნული ისტორიული ფაქტის დიალექტიკური კანონზომიერება.

მართალია, თავდაპირველად ქართულ თეატრს გაიცლებით რთულ პირობებში მოუხმდა შემუშავის დაწყება და ეს სირთულეები დღესაც გრძელდება, მაგრამ უკვე დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ თეატრის ხელონდელი დღე გაიცლებით ნათელი და იმედოვანი ჩანს!

თეატრმა დამოუკიდებელი არსებობის ორწელიწადნახევარში შეძლო რამდენიმე ისეთი სპექტაკლის შექმნა, რომლებიც მაყურებლისა და თეატრალური კრიტიკის ყურადღება მიიპყრეს.

ხელდევლობაში მქვს ფადევეის რომანის „ახალგაზრდა გვარდიის“ მიხედვით შექმნილი სპექტაკლი „ბალადა ახალგაზრდა გვარდიელებზე“. თ. კულაძის ბიესის „როლი დამწყვეტი მსახიობი გოგონასთვის“ სცენური განხორციელება, რუკისორ ა. გვაძამას მიერ ორიგინალურად დადგმული მოღვივის უკვლევი კომედია „ძალად ექიმი“, ნიჭიერი ახალგაზრდა დამწყვეტი რეჟისორის მანანა ანასაშვილის მიერ დადგმული ერთ-ერთი სადილობი სპექტაკლი: ლ. თაბუკაშვილის „ღარაბებს მიღმა ვახუფხულია“ და თეატრის ბილოს ნამუშევარი „კავკასიაში“, რაც ტოლსტოის მოთხრობის „კახავეის“ სცენურ ვარიანტს წარმოადგენს.

მაგრამ მთავარი და კიდევ უფრო საინტერესო მიზეზი არის. თეატრის კოლექტივი ამჟამად მთელი ინტერესითა და სერიოზულობით მუშაობს ბ. ბრეხტის ურთულეს პიესაზე „დედა კურაჟი და მისი შვილები“ და საინტერესო ექსპერიმენტს მიმართავს. მთავარი როლის შემსრულებლად (თეატრის ორ მსახიობთან ერთად, რომლებიც კურაჟს ითამაშებენ) მარგარიტის სახელობის თეატრიდან მოვიწვიეთ მსახიობი თ. სხირტლაძე, რომელიც პირველი დღიდანვე ჩაერთო ჩვენს სარეჟიკციო მუშაობაში და, ჩემის აზრით, მეტად საინტერესო სახეს ქმნის.

სპექტაკლს მხატვრულად აფორმებს მხატვარი თ. დიდიშვილი, რომელიც ამჟამად ნოვოსიბირსკის მოხარდ მაყურებელთა თეატრის მთავარ მხატვრად მუშაობს. მუსიკას სპექტაკლისთვის წერს კომპოზიტორი თ. ბაკურაძე. მომავალი სპექტაკლის რთული ქორეოგრაფიული გადაწყვეტა გამოცდილ ქორეოგრაფს რ. წულუკიძეს აქვს მინდობილი.

ამ წლის ბოლოს თეატრის დროებით (ახალი ქართული თეატრის შენობის აგებამდე) გადმოეცემა საკონცერტო დარბაზისთვის განკუთვნილი შენობა, სადაც ახალი სეზონი კ. გამსახურდიას ცნობილი რომანის „მთვარის მოტაცების“ ინსცენირებით ვცინდა დავიწყეთ.

ასე რომ, წინ რთული და საინტერესო გზაა. მინდა უკრადლება განვახვიო იმაზე, რაც განსაკუთრებით გვიკვირს და გვაღელვებს.

თეატრის არ ჰყავს მყარი რეჟისურა. საშტაო განრიგის მიხედვით განკუთვნილი რეჟისორის ორი ერთეული დღემდე უმედოდ ელოდება შეცვლას.

საინტერესოა, რატომ გვარიდებენ თავს ახალგაზრდა რეჟისორები? ეს, რასაკვირველია, ხელს უშლის მრავალფეროვანი რეპერტუარის შექმნას, მსახიობთა მთელი კოლექტივის შემოქმედებითი უნარჩინების გამოვლენას. მათ აუცილებელ პროფესიულ დატვირთვას.

თეატრის დღემდე არ ჰყავს მთავარი მხატვარი.

დღევანდელ თეატრში კი მხატვარი რეჟისორთან ერთად ქმნის და აყალიბებს თეატრის სტილისტურ-ქანობრივ სახეს.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში საქალაქო და სარაიონო თეატრების შესახებ ნათქვამია: „რესპუბლიკის ბევრ თეატრში კვლავ მწვავე პრობლემად რჩება კადრების საკითხი. რესპუბლიკის რაიონულ თეატრებში 420 მსახიობიდან მხოლოდ 120 აქვს სპეციალური უმაღლესი განათლება“. და ეს მართლაც ასეა. თეატრის სჭირდება ახალგაზრდა მსახიობთა შემომატება, ისინი კი ნაკლებად ჩანაწ ჩვენი თეატრის კარებთან საგზურებით ხელში, ამის გარეშე კი რაგორი უნდა იყოს თეატრის ხელმძღვანელი დღე?

საერთოდ, ნაკლებად ჩანან გაბედული, „თავზეხელაღებული“, შემოქმედებითი სცენების მძიებელი ახალგაზრდები, რომელთაც არ აშინებთ ე. წ. პერიფერიული თეატრების მუშაობის სირთულეები და თავიანთი ბიოგრაფიის დაწყება სწორედ აქედან სურთ. არადა, ასეთი ხალხი საერთოდ ხელოვნებას, და, კერძოდ, თეატრს, ჰყარვიით სჭირდება.

განახლებილს აუცილებლობა

ლევან დლონტი

ბათუმის ი. ჯავახიშვილის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის დირექტორი

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება — „საქალაქო და რაიონული თეატრი: რესპუბლიკის წამყვანი კოლექტივების დონე-

ზე“—დღემდინუნელოვანი მოვლენაა ქართული თეატრის ისტორიაში. იგი კიდევ ერთი ნათელი დანატურებაა იმ დიდი ზრუნვისა, რომელსაც ჩვენი რესპუბლიკის

ხელმძღვანელობა ირენს ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეების მიმართ.

ეს დადგენილება ჩვენგან კონკრეტულ პრობლემებზე კონკრეტულ საუბარს მოითხოვს. მაშ, ასე ვილაპარაკოთ უპირატესად ი. ჯავახიშვილის სახელობის ზეთუმის სახელმწიფო თეატრის წინაშე მდგარ პრობლემებზე.

ცნობილია, რომ თეატრი თვისი შემოქმედებით და ტექნიკური მექანიზმით, მეტად რთული ორგანიზმია, ამიტომ მასში ბევრი პრობლემა იყრის თავს, მავალითა, საქალაქო და რაიონულ თე-

ატრეში სექტაკლებს (თუ მხედ-
კლებში არ მივიღებთ ჩამოსულ
სტუმრებს) თითქმის ერთ და
იგივე მყარებელი ეწერება.
თუნდაც იმისათვის, რომ თეატრ-
მა ყოველთვის ერთი და იმავე
აუდიტორიისთვის არ თამაშოს
(ეს კი თეატრისა და აუდიტორი-
ის მებრძოლი „გამწარბების“
სამიზნობას ქმნის), აუცილებე-
ლია ყოველწლიურად ვასტროლე-
ბის ჩატარება. რესპუბლიკის წე-
ბისმიერ თეატრს უნდა ჰქონდეს
იმის საშუალება, რომ წელიწად-
ში ერთხელ მაინც ერთი თავისი
საუეთესო სექტაკლი უჩვენოს
თბილისის საზოგადოებრიობას.
აუცილებელია სექტაკლების და-
სადგმელად რეჟისორების მოწვე-
ვა, განსაკუთრებით საქაქალი და
რაიონულ თეატრებში. უნდა გა-
დაწყდეს თეატრებს შორის რო-
გორც რეჟისორების, ასევე მსა-
ხიობების ურთიერთდაცვა, ეს
აუცილებელია იმიტომ, რომ წლე-
ბის განმავლობაში რეჟისორს უხ-
დება ერთსა და იმავე მსახიობებ-
თან მუშაობა, მსახიობებს კი
ერთსა და იმავე რეჟისორებთან.
რეჟისორისათვის ახალ კოლექ-
ტივთან სექტაკლის დადგმა, ან
მსახიობებისათვის ახალ რეჟი-
სორთან როლის შესრულება გარ-
კვეთლ შემოქმედებით მიეხას,
სიხალის და სტიმულს იწვევს,
მსახიობისთვისაც ახალ დასში
მისვლა და ახალ მათრებელთან
შემოქმედებითი შეხვედრა ძალი-
ან ბევრს ნიშნავს სამწუხაროდ,
ეს არ ეფუძნება.

პირადად გამოცდილებიდან ვიტ-
ყვი, რომ უქანასენილი სამი წლის
განმედილობაში მოლაპარაკებას
ვწარმოებდი რესპუბლიკის თით-
ქმის ყველა წამყვან რეჟისორთან
ჩვენს თეატრში სექტაკლის დად-
გვის თაობაზე. ჩვენი თხოვნა
პრაქტიკულად მხოლოდ ერთმა
რეჟისორმა განახორციელა. ვფიქ-
რობ, რომ საჭიროა რესპუბლიკის
წამყვან რეჟისორებს, როგორც
წესი, დაველოთ პერიფერიების
თეატრებში სეზონის განმავლობა-
ში დადგან ერთი სექტაკლი მა-
ინც. ეს უკვე კულტურის სამი-
ნისტროს კომპეტენციაა.

დღეს ბევრს მსჯელობენ თანა-

მედროვე დოკუმენტრეაზე. ამ
მხრივ, საქართველოში საინტერე-
სო ავტორები გამოჩნდნენ. მუხ-
ხელაძე ამისა, თეატრების ძალიან
განიცდიან კარგი პიესების ნაკე-
ობას.

საქართველოს კომპარტიის ცენ-
ტრალური კომიტეტის დადგენი-
ლებაში ნათქვამია: „რესპუბლი-
კის ყველა თეატრმა როდი მიავ-
ნო თავის ინდივიდუალურ სახეს...“
სწორედ ამის ერთ-ერთი მიზეზი
ის გახლავთ, რომ საქართველოს
კულტურის სამინისტროს, გარკვე-
ული მიზეზების გამო, არა აქვს
საშუალება თეატრებს დროზე მი-
აწოდოს ახალი პიესები.

კარგი იქნება, თუკი ეურნალეა
„საბოთა ხელოვნება“ და „თე-
ატრალური მოამბე“ გამოაქვეყნე-
ბენ ახალი პიესების ანოტაციებს,
ან გაამცნობენ, რომელი დრამა-
ტურგი არა პეისზე მუშაობს. მა-
შინ რესპუბლიკის თეატრები
დროულად დაამყარებენ უშუა-
ლო კონტაქტს მწერლებთან.

ერთი მტიკინეული საკითხი,
რომელიც დასის შევსებას ეხება.
ახალიცდებული მსახიობი დროე-
ბით უნდა ფორმდებოდეს საშუ-
ალოზე. თუ იგი ერთი წლის გან-
მავლობაში გამოამუშავებს აქ-
ტივობურ მონაცემებს, სამაატრო
საპკოს გადაწყვეტილებით, უნდა
დაენიშოს ხელფასი და ჩაირი-
ცხოს დასში. ზოგჯერ ხდება ხოლ-
მე, მიიღებენ მსახიობს, დაუნიშ-
ნავენ კარგ ხელფასს და გარკვეუ-
ლი პერიოდის შემდეგ იკვეცა,
რომ იგი არაფრის გამეფებელია.
დასის ასეთნაირი შევსება იწვევს
ვაკანტური ადგილის დაკავების
და იქნება სიტუაცია, რომლის
გამოსწორება მსჯელობა, ფაქტი-
ურად, არ ხერხდება.

მოგესვენებათ, ბათუმში ბევრი
სტუმარი ჩამოიღის, მათ უნახავთ
თბილისის რუსთაველის სახელო-
ბის სახელმწიფო აკადემიური
თეატრის სექტაკლები ვასტრო-
ლების დროს და, იქ მიღებული
დიდი შობამედილებით დაინტე-
რესებულნი, ხშირად ესწრაფებიან
ჩვენი თეატრის სექტაკლებს.
ამიტომ ტურისტულ მარშრუტებ-
ზე, განსაკუთრებით კი შავი
ზღვის პირას განლაგებული ქა-

ლაქების თეატრებს (ლიდა ყე-
რადღება და დახმარება მსახი-
ობებისთვის) ბათუმის თეატრის გა-
დაყვანა პირველ კატეგორიაში,
ამით თეატრისათვის ბევრი რთუ-
ლი პრობლემა მოგვარდება.

ერთი ასეთი მომენტიც: ერთ
დადგმაზე გვეძლევა 2500 მანეთი,
რაც ძალიან მცირეა, შეუძლებე-
ლი ხდება სექტაკლისათვის სა-
ჭირო ნივთების შექმნა, ფაქტურ-
ად ვერაფერს ვერ ვყიდვლობთ,
გარდა საქართველოს სსრ კულ-
ტურის სამინისტროს მიერ ფინ-
ანთი გამოყოფილი ქსოვილისა,
რომლითაც ვგამორაგებთ აქარ-
ქსოვილავაობა. აქაც გაუგებრო-
ბაა, დავუშვათ, კაბის შესაკერად
გვირდება 3 მ. ქსოვილი, ჩვენ კი
უნდა შევიკონტროლოთ ერთი შეკეცა,
რომელიც 100 ან მეტი მეტრია,
რაც იწვევს ზედმეტ ხარჯებს, საწ-
ყოშიბო იქმნება ზენორმატიული
ნაშთი და სხვა. საუკურო დაწესე-
ბებში გადარჩებას არ აწარ-
მოებენ, სამეტივალი ატელიე სე-
ქტაკლისათვის საჭირო ტანსაც-
მელს გადაირიყვით არ ყრავს,
რადგან ეს ნებადართული არ არ-
ის, გვეგამოც არ ეთვლება. იქმ-
ნება გამოთვლილი მდგომარეობა.

კარგი იქნება, თუ ბათუმში გა-
ინხნება საქართველოს თეატრა-
ლური საზოგადოების კომინატრი,
რომელიც მოემსახურება დასავ-
ლეთ საქართველოს თეატრებს.

დიდი ხანია დგას ბათუმის თე-
ატრის კაპიტალური შეკეთების
საკითხი. ამიტომ ჩვენი კოლექტი-
ვი დიდად გაახარა ცნობამ, რომ
საქართველოს კომპარტიის ცენ-
ტრალური კომიტეტის დადგენი-
ლებაში ხაზგასმულია საკითხი
ჩვენი თეატრისათვის სცენის მოწ-
ყობლობის გამოყოფისა და კა-
პიტალური რემონტის ჩატარების
შესახებ. რესპუბლიკის პარტიე-
ლი და საპკოთა ხელმძღვანელო-
ბის ესოდენ დიდი ყურადღება სა-
ქალაქში და რაიონურ თეატრე-
ბის მიმართ, მათ შორის, ილია
ქავკავაძის სახელობის ბათუმის
სახელმწიფო დრამატული თეატ-
რის მიმართ, კიდევ უფრო მეტს
გვეძლეებს რესპუბლიკის თეატ-
რების ყველა თანამშრომელს.

თეატრი ქიზმათა მიჯნაში

ვასილ კიკნაძე

ომის თემამ კარგახანია დაკარგა „თემატური პრივილეგიები“. ახლა მხოლოდ თემით ფონის ვერ გახვალ, მყურებელი არაფერს არ გაატივებს. არც მასობრივ სცენებში ბუტაფორულ ხმალობას, არც კულოსებში ატეხილ ბაქთა-ბუთქს, შეიძლება ჯარისკაცის სიკვდილის სცენაში სიცილიც კი წასადეს მყურებელს, თუ მის გულს არ შეეხო კაცის ბედი, თუ არ გიწამა, თუ არ გაიზიარა შენი ტყვილი. მყურებელს ხიბლავს შემოქმედების ცოცხალი პროცესი, უშუალოდ მის წინ დაბადებული ემოცია და სიმაართე, ბეწვის ხიდზე უნდა გაიაროს, ვისაც დღეს სცენაზე სამამულო ომის სურათების გაყოცნა სურს. ეს გზა, — გზა ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდიის“ დადგმის დიდი წარმატებით თეატრა ი. კაულიამ და საერთოდ სოხუმის მთელმა თეატრმა (მანამდე ასევე წარმატებით გაიარა გორის თეატრმა ამავე პიესის დადგმის დროს). ერთ სცენაში, სულ რაღაც ერთ საათში მოექცა ომის მთელი საშინელება, გამოიხატა საბჭოთა ადამიანების გმირობა, სიკაბუტის ტყვილი, მამაცი სიკვდილი, დაუმთავრებელი სიკოცნის ნოსტალგია. თითქოს ყველაფერი შეიკრა, შეერთდა, ერთ დიდ მეტაფორულ სახეში მოექცა ყოველი — სიმულაკრა და სიყვარულიც, ზემიძეა და გლოვაც. ეს იყო ემოციურად დაშვებული, აზრით შეერთებული, მკაცრსა და მშვენიერ სცენურ ფორმში ამაღლებული რომანტიკული სანახაობა. თითოეული მსახიობი ისე შეერწყა და შეინეთა მეორეს, მეორე მესამეს და ისე გავრთიანდა ყველა, რომ შეუძლებელი გახდა მათი გამოცალკევება. აქ გამოიხატა რეჟისორის დიდი აზრიც: ხალხს, რომელსაც ასე უშუალოა გაერთიანება, ევრაზიან და ევრაფერი ვერ შეუძლია. ეს არის ხალხის ენერჯია, სხვადასხვა ერთა ნებისყოფა, მათი რწმენის ძალა. სუნთქვაშეკრული უცქეროდა მყურებელი მსაფრ ემოციურ სანახაობას, სადაც ყველაფერი იკრებოდა ერთი დიდი აზრითა და ემოციურ აფეთქებით. მომწუნსხავი და აღმატებული იყო მსახიობთა ვაბუკური ექსტაზი და გახვლებული თეატრალობა. ემოცია და ვენება თითქოს ფარვედა აარტის-

ტულს“, რათა გზა მისცემოდა ბუნების ხმებს, ასე ძალუ-მად რომ ისმის ხოლმე სიკაბუტის წლებში. პირველ-ქნელი უშუალოდა ეუფლებოდა ყველას და ყველა-ფერს. სცენაზე მსახიობები ნამდვილი ჯარისკაცებივით იბრძოდნენ. თავდაუზოგავი იყო მათი „თამაში“. „ხელში აყვანილ“ მყურებელს აოცებდა თეატრის თავგან-წირვის ნიჭი, რომელიც დიდსა და მნიშვნელოვან აზრს ადასტურებდა: ასე იბრძოდნენ ჩვენი მამები, ასე იბრძოლებენ ახალი თაობები, თუ ქვეყანას დასჭირდება! ამას გვეუბნებოდა „ბალადა ახალგაზრდა გვარდიელებზე“ და ჩვენ გვეგროდა მისი სიტყვისა, რამეთუ სიტყვა იყო მართალი! რეჟისორი ი. კაუელია და მთელი ჯგუფი მსახიობებისა, მშვენიერი სცენოგრაფია (შ. ზუციშვილი), მუსიკალური (ჯ. ბეგალიშვილი) და ქორეოგრაფიული გადაწყვეტა ქმნის სინთეზურ სახეს, ჰარმონიულობის პრინციპს რომ უდევს საფუძვლად. ჰარმონიულობის ამგვარი მიღწევა კი იშვიათია. „ემოციური მოტორი“ ზუსტად აბრუნებდა მეტაფორის ფრთებს და სცენა იმედს მაღალ ესთეტიკურ ღირებულებას. შატში გვარდიელობა ჩაყრის შემზარავ სურათსაც კი თან სდევდა რაღაც შინაგანი სინათლე. მათი დაღუპვის აუცილებლობის გრძნობა მტრის უთუო განადგურების მიმდებარედა. ფარული კონტრასტი კარგად იკითხებოდა სპექტაკლის სტრუქტურულად რთულ ფორმაში. თითქოს მარტვის სცენოგრაფია მრავალფეროვან გარემოს ქმნიდა. აქ ყველაფერი გათავისებული ჰქონდათ მსახიობებს, ყოველ მიზანსცენა, არტისტული ქმედობა და ინტონაცია. ყველაფერს ერთიანობა აქ მიიღწეოდა ძლიერი რიტმით, რომელიც ასე აერთებდა დარბაზსა და სცენას. რეჟისორი და მსახიობები პლასტიკურ სახეს აძლევდნენ თავიანთ შინაგან განცდას. პლასტიკითა და კომპოზიცი-ებით რეჟისორის გატაცება სრულ თანდგომას პოულობდა მსახიობთაგან. ამ ერთიანობამ შეკრა ისინი. ეს სუ-

ლიერი ერთობა, მხატვრული მრწამსის ერთგულმა იგძნობოდა არა მარტო სცენაზე, არამედ მთელ თეატრში და ეს არის ყველაზე ფასეული, რაც ერთობ ძლიერი მისაღწევია ხოლმე.

სექტაკლი თავისი ხასიათით არ მოითხოვს მსახიობთა გამოცალკევებას. თვით პრინციპი ვადაწყვეტისა თითქოს გამოირიცხავს კიდევ ღრმა ინდივიდუალიზაციას, მაგრამ რეჟისორმა საერთო პლანში მზინც იპოვა თითოეულის შტრიხი, მსახიობები (ნ. ყიფიანი, დ. ჯაიანი, გ. სირაძე, დ. გაიჩილაძე, ნ. ბექაური, ლ. მიქაშვიძე, ლ. პაპუაშვილი, თ. მილდიანი, ლ. კალანდაძე, შ. ქარჩავა, ს. პაკეორია, ბ. დვალისვილი, ნ. წერეთლიანი, ნ. ნოროშვილი, ნ. ქაროსანიძე, ვ. არღვლიანი, ლ. ლოგუა, ვ. შონია) ფუნქციონირებენ ზუსტად და მიზანდასახულად. ჩვენ საგზებოდ დავსახულეთ ყველა, რადგან ისინი ერთ მხატვრულ სახეს ქმნიან, ერთი მონუმენტური ძეგლის ნაწილებად ქცეულან და მისი დაშლა კი არა. მთლიანობა ანიჭებს მაყურებელს ნამდვილ მხატვრულ სიხარულს!

სეზანის პატარა სურათში მთელი ზღვა ეტევაო — უთქვამთ. რაღაც ამგვარი რამ ხდება ამ „პატარა“ სექტაკლში — მასში მთელი ომის ხასიათი ეტევა. სექტაკლის შემდეგ მაყურებელი გვიანობამდე დარჩა თეატრში. დიდხანს იბასეს, ცხარედაც იკამაუეს, ნაკლიც ითქვა და ბევრი კარგიც. თეატრზე საუბართოს კი რა გამო-

ლევს იქ, სადაც ახალი თეატრალური პრინციპები გაივლევებს, სადაც თავს იჩენს ტოტალური რეჟისორის ვისი ყოვლსომოცველობით, სადაც იცვეთება მსახიობის ზრდისა და ოსტატობის ურთულესი პრობლემები.

სოხუმის თეატრი თავისი შემოქმედების გარკვეულ ეტაპზე ამჟამად. ეს დიდი ტრადიციის თეატრი, სადაც არაერთი სახელოვანი რეჟისორული და აქტიორული მიღწევა ყოფილა, დღეს ცდილობს საშემსრულებლო ლექსიკის განახლებას, არტისტული არსენალის გადახინჯვას. პირობითი თეატრალური ტენდენციების ფართო დინამებში ეძებს ახალ ფორმებსა და საშუალებებს. გულუხვად იცენებს პლასტიკას, ქორეოგრაფიული ხელოვნების მიღწევებს. ვაბედულად წარმოაჩენს მეტაფორას, ხახს უსვამს მის სახვითობას, რეჟისორი ხშირად მიმართავს ერთხელ მიგნებული ეფექტური საშუალებების კომბინირებას, ახალი შინაარსით ავსებს მას და ხელახალ სივრცულს ანიჭებს. ზოგჯერ ერთობ სარისკოვან ამგვარი სელები, მაგრამ ისინი დიდ როლს ასრულებენ რეჟისორის თეატრალურ ხელწერაში.

მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი ევოლუცია განიცადა ი. კაეულიამ, თ. ჩხეიძის „ვისია, ვისიდან“ ან თ. ოსე-ლიანის „ექვსი შინაბერადან“, ლ. ტოლსტოის „კაზაკებამდე“ — განვლილი გზა აღსაყვ იყო ძიებებით, წინააღმდეგობებით. მეთოდოლოგიურად სრულად ნათელი და „ტრადიციული“, პედაგოგიური ნიჰის რეჟისო-

სეზანის პატარა სურათში მთელი ზღვა ეტევაო
გვარდია



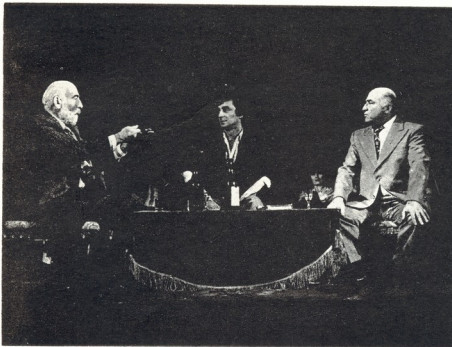


სენა სპექტაკლიდან „ახლაგზრდა გაზრდია“

რი სამოკდაათიან წლებში ახდენს თავისი თავის ვადა-ფასებას. „მასობრივი ინდივიდუალურის“ ძიებიდან „ინდივიდუალურში მასობრივის“ ხაზგასმასაც ცილობს, დ. კლიაშვილის ნაწარმოებთა დადგმაში (გორის თეატრში) აღწევს დიდ წარმატებას. მისთვის „სასინჯი ქვის“ ფუნქციას ასრულებს დ. კლიაშვილის პლასტიკა, ექს-ტი, კომპოზიცია და თამაშის წესი. გმირების ესთეტიკურად დახვეწილი მანერები, მოპრაობისა და მოქმედების დინამიკური ხასიათი უმდიდრეს გამოცდილებას აძლევს რეჟისურას. იგი გაბედულად აგრძელებს ერთხელ წარმატებულ გზას და მის შემოქმედებაში თანდათან იკვეთება 70-იანი წლების ქართული თეატრისათვის აგრე საინო ტენდენციები. ი. კაკულიას სპექტაკლები ა. ფადეევის „ახალადა ახალაგზრდა გვარდიელებზე“, ლ. ტოლსტოის „ახაჯები“, თ. ჭილაძის „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“, ნ. დუმბაძის „ნუ გეშინია, დედა“ ნათლად გამოხატავენ სოხუმის თეატრის ამჟამინდელ მხატვრულ დონეს. ერთგვაროვანია სპექტაკლების სტილისტიკა, მაგრამ ყოველი წარმოდგენა თავისებურად ამდიდრებს თეატრის საშემსრულებლო არსენალს, შეაქვს მასში ახალი პლასტიკური ხატები. ჩნდება ახალი აქტიორული სახეები, რეჟისორულად მკვეთრი, ვიზუალურად ეფექტური მეტაფორები. მათში ირეკლება კონცეფციური თეატრის თავისებურებანი.

სცენური მეტაფორული აზროვნება ახალი არ არის, მაგრამ ქართულ თეატრში ყველაზე დიდ წარმატება 70-იან წლებში აღწევს. იგი ბუნებრივი ნაწილია იმ ზოგადი პროცესებისა, რომელმაც ასე ნათლად წარმოა-

ჩინა მეტაფორის როლი პოეზიაში, კინემატოგრაფში, თეატრში, გლობალიზაცია ამ პროცესებისა მართლაც უჩივდევანოა. თითქმის ყველა შემოქმედი მოექცა მისა გავლენის სფეროში. იმდენად ამაღლა მეტაფორის კულტურა, რომ დღეს საშუალო ნიჭის რეჟისორებიც კი უფრო მდიდარ მეტაფორულ სახეებს ქმნიან, ვიდრე ეს იყო (30-40 წლებში) დიდ რეჟისორთა შემოქმედებაში. თეთი კ. მარჯანიშვილის „ოტელოს“ განთქმული მეტაფორა (მხრებგაშლილი იაგო სეავეითი რომ დააცხრება იტელოს), თითქმის ერთადერთია, დროს რომ შემორჩა. მეტაფორების „სიღარიბე“ სრულიადც არ ნიშნავდა რეჟისორული ფანტაზიის სიმწირეს. იმავე სურათს ვხედავთ პოეზიაშიც. დროის მიერ მოტანილ ცვლილებებს ისევე დრო წაიღებს. ანტიმეტაფორიზმის სიო ნელ-ნელა იწყებს ქროლვას, რა ძალას მიაღწევს იგი, მწელი სათქმელია, მაგრამ ის კი ცხადია, რომ მეტაფორულობით, სიმბოლოებით ვატაკებას თავის „აქილევსის ქუსლიც“ ახლავს. მას ზნორად დეკორის ფუნქციამდე დაჟუავს მსახიობი. მეტაფორა იღლფვა დიდ სცენურ ეფექტს, მაგრამ გვიჩვენებს სახის შექმნას არა პროცესს, არამედ შედეგს. მხოლოდ ის არის ღირებული, სადაც უცეო წარმოდგება აქტიორი, რეჟისორული ნააზრი მხოლოდ მსახიობის საშუალებით საგნობრივდება და მისივე გზით აღწევს აზრის ცხოველყოფილებას. სოხუმელთა „ნუ გეშინია, დედა“ ამ მხრივაც არის მნიშვნელოვანი. სცენური მეტაფორები, უციფორულობამდე დამკვებული პირობითობა, ლიტერატურული თეატრის პრინციპების გამოყენება, სიცრუობრიობა (რომელიც



სცენა სპექტაკლიდან „ნუ გეშინია, დედა“

ზოგჯერ „საერთო პლანში“ კარგავს ინდივიდს! ხელს არ უშლის თეატრს ნათლად გამოიკვეთოს თითოეული შემსრულებლის არტისტული სახე. სპექტაკლში ყოველ მათგანს აქვს ზუსტად განსაზღვრული მხატვრული ფუნქცია. პიესის პოეტური მელოდია შენივთებულა მძაფრ დრამატულ ინტონაციებთან, ენართული სცენები ქმნიან კონტრასტებს, სადაც უკეთ იკითხება ადამიანთა ხასიათების სხვადასხვაობა. მაგრამ რეჟისორი ამით არ ეკაყოფილება, უფრო სიღრმისეულ პლანებს ეძებს, უფრო მთავარსა და ზოგადას. იგი გვესაუბრება ადამიანის დანიშნულებაზე, მის საქვეყნო ვალზე, რაც საბოლოოდ ცხოვრებაში ადგილის პოვნის იდეით ფიქსირდება. ვ. შონიას ჭაყველა ზუსტად შეიციო თავისი მისია ამქვეყნად, იპოვა ადგილი ცხოვრებაში და იგი იწყებს იერიშს სხვათა წინააღმდეგ, რათა ისინიც გონს მოაგოს, გამოიყვანოს სულიერი მთვლემარებიდან. ვ. შონია მიზანდასახულად მოქმედებს ამ ამოცანის გადასაწყვეტად. ამასთანავე, მას აქვს შინაგანი გულწრფელობა და სწორედ ამით ახდენს ზემოქმედებას. არტისტული სიმართლის გრძობაა საწინააღმდეგო ანათების ჭაყველის შინაგან სამყაროს. შონიას გმირს აკლია სინამდვილისადმი მსუბუქი, იუმორისტული დამოკიდებულება, მაგრამ სცენური მომხიბვლელობით, სიხალისით, გულწრფელობით ხიბლავს მაყურებელს. მაყურებელს სჯერა შონია-ჭაყველის სიტყვისა და სიმართლისა. ამ დამაჯერებლობის შედეგად ირლვევა „პოეტური ღენდების“ წრე. მის წიაღში ჩნდებიან დაპირისპირებული ძალები, რომელთა შეჯახებასაც გარდუვალად მივყავართ ჭაყველის იდეის გამარჯვებამდე. კარგად არის შერჩეული „პოეტური ნატური“ სალონის სცენებში. მსახიობებს დ. ჭაიანს, ნ. ბეკუარს, დ. გაქეჩილაძეს მოაქმნილი აქვთ სახის ინდივიდუალური თავისებურებანი, ნიუანსები. დ. ჭაიანის ექსცენტრიულ, მსუყე ფერე-

ბით წარმოჩენილ გელას უპირისპირდება მისივე ჩხარტიშვილი. მკაფიო და მართალი სახეები შექმნეს მ. ჩუბინიძემ (ვანიჩა), ფ. შედანიამ (შურა), ნ. ქაროსანიძემ (ისიდორე) თ. ელერდაშვილმა (რუბენი). გულწრფელია ლ. პაპუაშვილის დადუნა, ლ. კუბრეიშვილის მზია, მხატვრული ანსამბლისა და მართალი სცენური ატმოსფეროს შექმნაში ერთობ მნიშვნელოვანია ლ. კალანდაძის, გ. სირაძის, თ. მილიანის, მ. ქარჩავას, ნ. წერეთლის, ლ. ლოგუას წვლილი. ცხადია, სხვადასხვა დონეზეა შესრულებული თითოეული სახე, მაგრამ პატარა ეპიზოდური სახეებიოაც გვაშანსოვრდებიან და იმ საერთო ატმოსფეროთიც, სპექტაკლში რომ არის შექმნილი. სპექტაკლს მხატვრული გულწრფელობა უდევს საფუძვლად და ამიტომ ფსიქოლოგიურად კარგად მოტივირდება გმირთა ქცევა. ემოციური დაძაბულობა ყველაზე უკეთ შეჩერბინას წერილის კითხვაში აღწევს. მსახიობი აზრიანად და ემოციურად კითხულობს მას. მსმენელების გაპოლირებული ყურადღება კიდევ უფრო აძლიერებს შთაბეჭდილებას. ერთობ დიდი პარტნიორის სიტყვის ყურადღებით მოსმენის ფაქტორი (რომელიც ჭართულ თეატრში ხშირად იგნორირებულა!) აქ ჩანს, რომ შონია-ჭაყველის სიტყვა იწვევს ახალგაზრდების ჩაფიქრებას, მათში ჩნდება სინანული, იღვიპებს კეთილი საწყისები და საბოლოოდ აქვე ისახება მათი გარდაქმნის პერსპექტივა. რეჟისორი და მსახიობი დიდი გულისყურით ავლენენ ამ ჩანაფიქრს. როგორც ეს, ისე სხვა სცენები ნათელიყოფენ, რომ თეატრს აქვს თავისი მოქალაქეობრივი პოზიცია, აქვს სათქმელი.

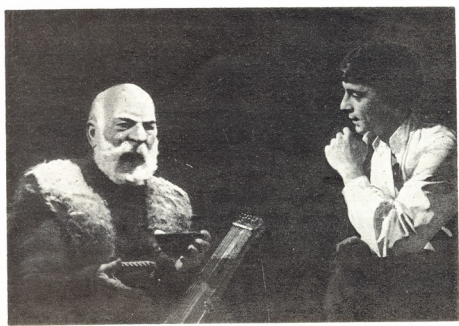
ი. კაკულიას სპექტაკლებში დიდი ფუნქცია ენიჭება



სცენური სივრცის პრობლემას, რეჟისორი თითქმის მთელ სცენას ამოშვლებს. იგი იაზრება, როგორც სცენოგრაფიული გადაწყვეტის ორგანული ნაწილი. სივრცის საკითხი უშუალოდ უკავშირდება რეჟისორის სტილს, მის მხატვრულ პოზიციას. რეჟისორი უთვოდ გრძნობს, რომ ამგვარი მასშტაბებშია განსაკუთრებულ აქტიურულ ნატურასაც მოითხოვს. სივრცის უკიდვრად ნაპირები ზოგჯერ აპატარაებს მსახიობს, კარგავს კონკრეტულ, ინდივიდუალურ ნიშნებს, და, რაც მთავარია, მწვდობდა მსახიობის თვალებიდან აზრის ამოკითხვა. იყარგება ნიუანსები, ეს ანელებს ფსიქოლოგიურ განწყობილებათა შექმნას, ინტიმის მოტბნას, რეჟისორები, რომლებიც აქედან ბევრს რასმეს შეგნებულად სწირავენ, „ვიზუალური მშენიერიების“, და ფართო სუნთქვის მიღწევაში პოულობენ კმაყოფილებას. სივრცის ესთეტიკური განცდა დაფუძნებულია ეფექტურ სურპრიზებზე, სახვით პლასტიკურ ხატებაზე, მყურებლის აღტაცებას რომ იწვევენ თავისი მოულოდნელობით, მეტაფორული ნაირსახეობით. სცენური სივრცის სხვადასხვა პლანებში მოქმედებენ ადამიანები (მსახიობები), რომლებიც თავიანთ პლასტიკური მოძრაობით, ხაზებით, საგნებით, კონტურებით ისე ლამაზად სჩანან, როგორც თვითმფრინავიდან ქალაქების, თუ მთისა და ზრების პერიპეტი. ასე მშენიერი სამზერია თავის მასშტაბებში თ. ჭილაძის „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“. რთული დრამატული აზროვნების პიესაში, სადაც ასე ბევრია აზრობრივი შრეები, ამოსაცნობი და ამოსაკითხი პლანები, რეჟისორი პოულობს მისთვის ახლობელსა

და გასაგებ მოტივებს. სპექტაკლი გულუხვად ემყარება როგორც დეკორატიულ (თ. ჰინე), ისე ქორეოგრაფიულ (ა. შალიაშვილი) და მუსიკალურ (ჯ. ჯანდიერი) საშუალებებს. აქ რიტმულია სიტუაციითა მონაცვლობა. მიღწეულია პოლიფონიურობა, მიხანსცენების სივრცობრივი გაშლა, ჯგუფების პლასტიკური გახვევა და კონტრასტული „ბორგვა“, რაც ანოს (ბ. დვალშვილი) დრამატული ხაზის გამაფრებას ემსახურება. სპექტაკლი თბილისშიც ახევენს. წარმოდგენაში ბევრი იყო თვითმიზნური, ბუნდოვანი, ზოგჯერ საერთო ფუსფუსსა და ზედმეტ მოძრაობებში იყარგებოდა ნაწარმოების ძირითადი ხაზი, სხვა ნაკლიც უხვად ჰქონდა. თეატრს ეყო შემოქმედებითი გამბედაობა, რათა კრიტიკულად გადაეხინჯა წარმოდგენა, დასვენები გაეკეთებინა გასტროლებიდან. სოხუმში ენახეთ სპექტაკლის ახალი რედაქცია, რომელიც თავისი სიცხადით, ლაკონიურობით, რეჟისორული და აქტიორული (ს. პაჭკორია, ლ. პაპუაშვილი, ლ. მიქაშვილი და სხვ). შესრულებით ძლიერ შთაბეჭდილებას სტოვებს. წარმოდგენის მონაწილეებს, პირველ რიგში კი მთავარ შემსრულებლებს (ბ. დვალშვილს და ს. პაჭკორიას) ზუსტად ესმით რეჟისორის ჩანაფიქრი, პოულობენ მის გამობატვის გზებს, აღწევენ შედეგს, რომელსაც სპექტაკლისათვის წარმატება მოაქვს. სცენოგრაფიულად კარგად არის გააზრებული (მხატვარი თ. ჰინე). საერთოდაც, თეატრის სცენოგრაფია იმ ძიებათა სფეროშია, თეატრის რეჟისორი რომ ადგას. იგრძნობა მათი თანამიერება და თანამდგომლობა. წარმოდგენა მეტს მოიგებდა, რომ კიდევ უფრო განთავი-

სცენა სპექტაკლიდან „კავკასიაში“





სენა სპექტაკლიდან „როლი დამწევა“
მსახიობი გოგონასათვის“

სუფლდეს ზედმეტობისაგან (ნიღბების ტაქტოლოგია). საერთოდ, სპექტაკლის ახალ რედაქციას ნამდვილი წარმატება ხვდა!

სოხუმის თეატრის რეპერტუარშია ლ. ტოლსტოის „კავკასიაში“ (ინსტ. ი. კაკელიასი). სტილისტური თვალსაზრისით წარმოდგენა თეატრის ამყამინდელ ჰიებათა რეალშია მოქცეული. აქაც ფართო სივრცობრივი გადაწყვეტა მოვლენებისა, მიზანსცენების მასშტაბურობა და მეტაფორულობა. დეკორატიული დანადგარი (შ. ხუციშვილი) თითქოს უფრო კონკრეტულია და სამოქმედოდ მოსაზღვრულია სცენის ცენტრში, მაგრამ მისი შემოგარენი მხატვრულ გავრძელებას პოულობენ კულისებისკენ. მოქმედი გმირებიც ცდილობენ ზუსტად აითვისონ მათთვის მიჩენილი გარემო. რეჟისორი იძლევა თოკების ვარიაციულ გადაწყვეტას. თოკი რამდენჯერმე იცვლის ფუნქციას, აზრს (ასევეა სპექტაკლშიც „როლი დამწევაში მსახიობი გოგონასათვის“), ქმნის სხვადასხვა მიზანსცენას, თუმცა, ტაქტოლოგიურობა და ციტირება წარმოშობს ახალ კომბინაციებს, ჩნდება ახალი რაკურსები. ტოლსტოის ქმნილებიდან სპექტაკლში წარმოჩე-

ნილია ცალკეული სცენები და ხასიათები. ოლენინის რომანტიკულ და პოეტურად საინტერესო სახეს ქმნის ლ. შონია. მეტწილად იგი უკეთ ჩანს ლირიკულ სცენებში, ნაზსა და თბილ ურთიერთობებში. ნამდვილ შემოქმედებით წარმატებას აღწევს ლუკას როლში ვ. არდვლიანი. ეს არის სისხლითა და ხორციით სავსე ენერგიული, მილიანი, ვნებიანი სახე. ლუკაში არის რაღაც შინაგანი ძალა და შთის კაცის სტიქიური, შეამბოხე სული. იგი ნამდვილი შეილია ბუნებისა თავისი უშუალოებით, წინააღმდეგობრივობით, განცდის სიძლიერით. მასში უცნაურად ერწყმის ურთიერთის სინაზე და უხეშობა, დაუნდობლობა. ტოლსტოი ერთი პატარა დეტალით ზუსტად ხატავს ლუკას სახეს: „ლუკაშკა წამოდგა და დაჭრილ ხოხობს შეხედა, ლამაზად აჭრელეულ თავზე ხელი დაუსვა, შეშინებული მამალი მისკენ იწვილიდა თავს, თვალბს ლულავდა, ლუკაშკამ ხელში აიყვანა, მოეფერა სილამაზეს და, „ხანჯლის ტარქაშიდან პაწია დანა ამოიღო და მამალს ყელში გამოუსვა“. ეს არის ცხოვრება და სინამდვილე თავისი სირთულით და წინააღმდეგობრივობით. აქ ვერაფერს ვერ შეცვლი, ლუკა ამ ცხოვრების

ღვიძლი შვილია, მისი ძალაა. ამგვარად ასოცირდება მსახიობ ვ. არღვლიანის მიერ შესრულებული სახე და ეს არის მისი გამარჯვებაც. აქტიურულად ოსტატურად არის გადაწყვეტილი ეროშას (მ. ჩუბინიძე) სახე, გამოცილი ოსტატს მოძებნილი აქვს ზუსტი მხატვრული ფორმა. მისი ეროშა რთული, შინაგანად გაორებული ცხოვრების სირღმევიდან წამოზრდილი მოხუცია. გაცივებთ ეროშა-ჩუბინიძის ფრაზის ძალა და სიბოზ, ხასიათის სირბილე და გაუტყნობა. ამ როლის შესრულებაში ჩანს, რომ სცენაზე სიბერე არ არის ასაკობრივი კატეგორია. შემოქმედებითი სიბერე ყველა ასაკში შეიძლება და ახალგაზრდობაც ასევე ყველა ასაკშია შესაძლებელი. მ. ჩუბინიძის სახე ერთსა და იმავე დროს, ბრწუნულია და ახალგაზრდულად ენერგიულიც. კარგად არის მოფიქრებული ბელეცის (დ. ჯაიანი) დაუდეგარი, მოძრავი, უღარდელი ბუნება, პოეტური დრამატუზმი მსკვალავს ზ. დვალშვილს მარიკას, მხატვრული სიმართლით არის შესრულებული დ. გაეჩილაძის (მსტოვარი), ნ. ბექაურის (ნაზარკა), ნ. ინსარიძის (უსტანკა), ს. პაკობიას (მოკლული ჩეჩნის ძმა) სახეები. წარმოდგენაში არის სადავო და საკამათო. არის თვითმიზნური სურათები, გამეორებები. გაზვიადებულია

ოლენინის დაკარგვის სცენა. ფრაგმენტული მოკლეები სქემებად რჩება, რაკი შინაგან განვითარებულ პოეზიურ. მეტი სიციხედ იყო საჭირო რეჟისურის პოზიციამო. იგი ნათლად არ იკითხება. მაგრამ ლ. ტოლსტოის ნაწარმოებზე თეატრის მუშაობას მრავალმხრივი მნიშვნელობა აქვს. დიდი რეალისტი თავის კეთილკვალს სტოვეებს თეატრში.

სოხუმის ქართულ თეატრს ბევრი პრობლემა აქვს გადასაწყვეტი. საკუთარი ჰერის პრობლემიდან დაწყებული — საქეტაკლების ტექნიკური ორგანიზაციით დამთავრებული. თეატრის საფიქრალია რეპერტუარიც, მსახიობთა ზრდისა და დაოსტატების პრობლემაც, ახალი კადრების, დასის დატვირთვის, მაყურებლისა თუ სხვა ორგანიზაციული და შემოქმედებითი საკითხები. თითოეულს პასუხი უნდა გაეცეს. თეატრი ეძებს გზებს, რათა უფეთ წარმოჩნდეს მისი მხატვრული პოტენციალი. თეატრს მიღწეული აქვს ერთი და უმთავრესი: მიღწეულია თანამოაზრეობა, ყველანი ერთად არიან შეტარული რწმენით, თავიანთი საქმისადმი მაღალი პასუხისმგებლობის გრძნობით, საკუთარი მისით ქართული თეატრის ისტორიით.

სოხუმის ქართული თეატრი ძიებთათა ახალ მიჯნაზე, ახალ წარმატებათა იმედს გვაძლევს მისი მდიდარი შემოქმედებითი პოტენცია.

**სსრ კავშირის უმაღლესი სახალხო კრავიდიუმის
გრძანებულება**

**ამხ. რ. გ. ჩხიკავასთავის „სსრ კავშირის
სახალხო არტისტის“ საპატიო წოდების
მიენიჭების შესახებ.**

საპატიო თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში დიდი დამსახურებისათვის თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრის მსახიობს ამხ. რამაზ გრგოლის მე ჩხიკავას მიენიჭოს „სსრ კავშირის სახალხო არტისტის“ საპატიო წოდება.

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის
თავმჯდომარე ლ. ბრეშნევი.
სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის
მდივანი გ. მიორბაძე.

მოსკოვი, კრემლი. 1981 წლის 27 ნოემბერი.



შოსტაკოვიჩი და ქართული მუსიკალური კულტურა

(დაბადებიდან 75 წლისთავის გამო)

თამარ შაკიაშვილი

დმიტრი შოსტაკოვიჩი და ქართული მუსიკალური კულტურა ძალზე ფართო და მრავალფეროვანი თემაა. იგი ნათელს ჰფენს, ერთის მხრივ, იმ მაღალ მოქალაქეობრივ პოზიციას, შოსტაკოვიჩი რომ იჩენდა ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლების მიმართ, ხოლო, მეორეს მხრივ, იმ უზარმაზარ შემოქმედებით ზეგავლენას, რომელსაც იგი მრავალეროვანი საბჭოთა მუსიკის განვითარების პროცესებზე ახდენდა. ამდენად, ეს თემა აძლიერებს შოსტაკოვიჩის შემოქმედებით ბიოგრაფიასაც და თანამედროვე ქართული მუსიკის ისტორიასაც.

საქართველოში დმიტრი შოსტაკოვიჩი პირველად ჩამოვიდა 1931 წლის შემოდგომაზე. იგი ისვენებდა გუდაუთსა და ბათუმში, მოინახულა ჩვენი დედაქალაქიც. 1934 წლის ზაფხულში კი იგი საგასტროლოდ ესტუმრა ბათუმს. სამწუხაროა, რომ ამ აქტების ირგვლივ არ მოგვეპოვება სხვა უფრო მნიშვნელოვანი ცნობები.

1937 წლის თებერვალში თბილისში გაიმართა შოსტაკოვიჩის საავტორო კონცერტი. მან, დირიჟორ ნ. რაბინოვიჩთან და საქართველოს ფილარმონიის სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად, შეასრულა საფორტეპიანო კონცერტი № 1, რომელსაც წილად ზედა ძალზე დიდი წარმატება.

1952 წლის გაზაფხულზე (1-12 მარტი) დ. შოსტაკოვიჩი, კომიტასის სახელობის კვარტეტთან ერთად, საკონცერტო ტურნეით ეწვია ამერკავკასიის რესპუბლიკებს, საავტორო კონცერტები გამართა თბილისში, ბაქოში და ერევანში.

ამავე წლის ნოემბერში, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის მოწვევით, დ. შოსტაკოვიჩი კვლავ ეწვია თბილისს, სადაც ქართველ კომპოზიტორთა მეორე შემოქმედებითი პლენუმი ტარდებოდა. ეს პლენუმი მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა — შესრულდა ოთხი სიმფონიური და ორი კამერული კონცერტი, ერთი საღამო სტუდენტ-კომპოზიტორთა შემოქმედებას დაეთმო, ერთიც — სასულე ორკესტრისათვის შექმნილ ნაწარმოებებს.

კომპოზიტორი ა. შავერზაშვილი თავის მოგონებებში აღნიშნავს, რომ დ. შოსტაკოვიჩი დაესწრო უკლებლივ ყველა კონცერტს და დიდი გულსწყურით მოისმინა თითოეული ნაწარმოები. შემდეგ კი ქართველ კოლეგებს პირუთენელად გაუზიარა თავისი შთაბეჭდილებები, მოსაზრებანი, კრიტიკული შენიშვნები.

საქართველოს მუსიკალური ცხოვრების ამ მნიშვნელოვან მოვლენას დ. შოსტაკოვიჩი პრესაშიც გამოეხმა-

ურა. გაზეთ „ზარია ვოსტოკას“ ფურცლებზე დაიბეჭდა მისი წერილი სათაურით „შექმნათ საბჭოთა ეპოქის ღირსეული ნაწარმოებები“, სადაც იგი წერდა:

„საუფეთესო შთაბეჭდილება მოახდინა ა. ჩიმაჯაიის კანტატამ „ქართლის გულმა“. ამ ნაწარმოებში ტლანტი პარადირი შადრეანეით მოსხვევს. მას შეუწელებელი ინტერესით ისმენ. მსმენელის აღფრთოვანება გამოძახველი და კოლორიტული მელოდური სახეები, მშვენიერი პარმონია, გუნდისა და ორკესტრის მარჯვე და ორიგინალური გამოყენება, ღრმა შინაარსი, იდეურობა.

კამერული ნაწარმოებიდან, პირველ რიგში დავასახელებ ა. შავერზაშვილის საფორტეპიანო ტრიოს, რომლის მუსიკა აღბეჭდვითა ემოციურობით, დინამიკურობით, სიმშვენივით. ალ. შავერზაშვილი დუბირისპირად ტრადიციას — ნაღვლიანი, მელანქოლიური ტრიოს ნაკვალად დაწერა ნათელი, ოპტიმისტური ნაწარმოები, რომელიც გებმლავს ცხოველყოფილობით, შემოქმედებითი სიმწიფით.

დათვალიერებაზე ა. ბალანაივაემ წარმოადგინა ნორჩებისადმი მიძღვნილი მესამე საფორტეპიანო კონცერტი, რომლის დამახასიათებელ თვისებებებსა წარმოადგენს ის, რომ სოლო და საორკესტრო პარტები ითვალისწინებენ მობარდთა საშემოტულებლო შესაძლებლობებს. კონცერტი ოსტატურად, ხატოვნად ვადმოსკემს ბავშვების მდიდარ სამყაროს და როგორც კეშპირიკად მაღალმხატვრული ნაწარმოები სანტერესოა არა მარტო მისწავლეთათვის, არამედ პროფესიონალი მუსიკოსებისთვისაც“.

ქართული კომპოზიტორთა ნაწარმოებების ასეთი მაღალი შეფასება სასებითი ობიექტური იყო, რაც იქიანდა ჩანს, რომ ამავე წერილში დ. შოსტაკოვიჩმა მთელი რიგი ნაწარმოებების მიმართ გამოთქვა კრიტიკული მოსაზრებები.

გაზეთ „სოლოდოი სტალინის“ ფურცლებზე დ. შოსტაკოვიჩი წერდა: „ამ წელს უკვე მეორედ მომიხდა ჩამოსვლა თბილისში — საბჭოთა საქართველოს უმშვენიერეს დედაქალაქში. იმედები გამომართლდა. დათვალიერებაზე შესრულდა მრავალი შესანიშნავი, პროფესიული ოსტატობით დაწერილი ნაწარმოები, რომელთა უმეტესობა შექმნილია ნიჭიერი ახალგაზრდა ქართველი კომპოზიტორების მიერ. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი ქვეყნის არც ერთ რესპუბლიკაში არ არის ახალგაზრდა შემოქმედებითი ძალების ისეთი მოზღვაება, როგორც საქართველოში“.

1953 წელს ქართველმა საზოგადოებამ ფართოდ აღნიშნა უხუცესი კომპოზიტორის დიმიტრი არაყიშვილის 80 წლისთავი. ამ თარიღს გამოეხმაურა დ. შოსტაკოვიჩი, რომელმაც ოუბლარს უარღესად გულთბილი მილოცვა გამოუგზავნა.

„გულითადად ვესალმები დიმიტრი არაყიშვილს და საბჭოთა ქართველთა ხელოვნების ყველა მუშაკთან ერთად ვხარბობ, ვეპაობ მისი შესანიშნავი შემოქმედებითი წარმატებებით.

დ. ე. არაყიშვილის შემოქმედება მუდამ იქცევა ჩემს ყურადღებას. უღრმესი პატრიოსტის გრძობის აღმრავს მისი მრავალმხრივი მოღვაწეობა, უღრმესად ფართო საზოგადოებრივი ინტერესები. დღეს ჩვენ ოუბლარს ვუხვდებით კომპოზიტორს, ფოლკლორისტს, პედაგოგსა და საზოგადო მოღვაწეს, დუცხრომლად რომ მუშაობს მუსიკალური ხელოვნების ყოველ სფეროში და ქმნის მკერფას, კეშპირიკად მხატვრულ საუფესს. ინტერესების ესოდენ ფართო დიაპაზონი ახსიათებდათ რუს კლასიკოს-კომპოზიტორებს. მეშვედრებოთი მიღებულ ამ შესანიშნავ თვისებას სათუთად იკავს დ. არაყიშვილი. ამით იგი მავალითს აღლევს მრავალსა და მრავალ საბჭოთა მოღვაწეს“.

მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე დ. არაყიშვილი მკიდროდ იყო და არის დავეშობიებული ქართველ ხალხთან. იგი კარვად იცნობს მის ცხოვრებას, მხატვრულ ინტერესებს, გემოვნებას, მოთხოვნალებებს, რაც ხელს უწყობს აქტუალური ცხოვრებისეული პრობლემების წამოჭრაში, ჩინებული ნაწარმოებების შექმნაში, ნაწარმოებებისა, რომლებიც შესულია საბჭოთა მუსიკალური ეულტრის ოქრის ფონში, ისევე როგორც ქართული ხალხური მუსიკისადმი მიძღვნილი მისი შესანიშნავი გამოკვლევები.

დ. ე. არაყიშვილს — ქართული პროფესიული მუსიკის ერთ-ერთ უმეტემდებელს, მოწინავე ხელოვანს, კლასიკური მუსიკის საუფეთესო ტრადიციების დამკველს მთელი გულით ვუსურვებთ ჯანმრთელობასა და ახალ შემოქმედებით წარმატებებს“.

1961 წელს დ. შოსტაკოვიჩი საქართველოდ ჩამოვიდა წყალტუბოში. ამ დროისათვის მისი ჯანმრთელობა უკვე საკმაოდ შერყეული იყო. მთუხედავად ამისა, დ. შოსტაკოვიჩი მაინც ესტუმრა თბილისს. იგი არ შეუშინდა უჩვეულო სიტყვს და რამდენიმე დღის განმავლობაში გულმოდგინეით ისმენდა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის მორიგ შემოქმედებით პლენუმზე შესრულებული ნაწარმოების ჩანაწერებს. ამისთან ერთად, თბილისის საოპერო თეატრში მან მოისმინა შ. შველიძის „დილისტრის მარჯვენა“, რომელსაც აფორთოვანებული რეცენზია უძღვნა: „შ. შველიძე — ჩემი საყვარელი კომპოზიტორია. მის შემოქმედებას განსაკუთრებული ყურადღებით ვადევნებ თვალს. ძალზე მინტერესებდა მისი ოპერის მოსმენა. სიაოვნებით მოვახსენებთ, რომ ჩემი მოლოდინის სავსებით გამართლდა. „დილისტრის მარჯვენა“ საბჭოთა საოპერო დრამატურგიის ერთ-ერთი საუკეთესო ქმნილებაა. თვითმყოფადობითაა ეთბუქილი — ამ ოპერის მუსიკალური ენა, გამსჭვალული ხალხური ინტონაციებით, შესანიშნავია მელოდური რეიტრატევი, ბრწყინვალეა გუნდები, ყოველკვირ ეს პარტიტურას ანიჭებს მკავიობას, სიღრმეს, ხატოვნებას... ეს მალაონიკური ნაწარმოები უნდა ითარგმნოს რუსულ ენაზე და დაიდგას მსოფიოსა და ლენინგრადის სცენებზე“.

დ. შოსტაკოვიჩი დაესწრო თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საკომპოზიტორო ფაკულტეტის სახელ-

მწიფო გამოცდებსაც, დიდი ინტერესით გაცნო ახალ-გაზრდების შემოქმედებას.

„სუსტი მუსიკა, მე აქ საერთოდ არ მომისმენია — წერდა დ. შოსტაკოვიჩი ვაზეთ „ეჩინერი ტბილისს“ ფურც-

დამიტრი შოსტაკოვიჩი



ლებზე — ოსტატობა, მუსიკალური ენის ღრმადობრივად-ლი თვისებები და სიღამაზე ახასიათებს ამ ნაწარმს მუსიკალური უმეტესობას.

გღონა ამბობდა, რომ კომპოზიტორი ხალხის მიერ შექმნილი მუსიკის არანეირებას ახდენსო. მიმართა, რომ ქართული კომპოზიტორები არანეირების ხელოვნებას უაღრესად ნიჭირად, ფაქიზად, ოსტატურად ფლობენ“.

როგორც ზემოთ თქმულიდან ჩანს, დ. შოსტაკოვიჩი დიდი გულსყურობით ადევნებდა თვალყურს ქართულ მუსიკას, რომლისადმი ინტერესი მას გაუჩნდა გერ კიდევ 20-იან წლებში, როცა ლენინგრადში გაიწიო და დაუმეგობრდა ანდრია ბალანცოვს — ქართული საბჭოთა მუსიკის ამ ერთ-ერთ ფუფუნდებელს.

დ. შოსტაკოვიჩისა და ა. ბალანჩოვიჩის აკავშირებად მრავალწლიანი, უაღრესად საინტერესო, კუშიარიტად შემოქმედებითი ურთიერთობა, რაზედაც მეტყველებს მრავალი საგულისხმო ფაქტა.

ა. ბალანჩოვიჩამ მხარში ეგვა დ. შოსტაკოვიჩის მისი შემოქმედებითი ცხოვრების ყველაზე რთულ მომენტებში. ამის საილუსტრაციოდ მოვიყენო ერთ ეპიზოდს მისივე მოგონებიდან: „ერთხელ, დ. შოსტაკოვიჩი თბილისში მესტუმრა რამდენიმე დღით და დამკრა ახლად-დამთავრებული „კატერინა იზმოდლვას“ („ლდი მაკბეტი“) პირველი აქტი, მაშინ ვერ შექელი აღტაცების გამოხატვა, მაგრამ სულ მალე საშუალება მომეცა დაბეჯითებით და ხმაშაღლა გამოეუთქვა ჩემი აზრი ამ ოპერია პრინციპულ სახალეებზე. მის მალე მიღწევებზე. ეს მოხდა თბილისში 1936 წელს, როცა პრესაში გამოქვეყნდა სტატია აბდაუბდა მუსიკის მაგიერ“.

ეს არ იყო არც გიბობა და არც მახეგრბლზე წასვლა. უბრალოდ მსურდა ამ უდიდესი ხელოვანისადმი დამემტკიცებინა ჩემი სიყვარული და ერთგულება“.

ამ ფაქტს დ. შოსტაკოვიჩი გამოეხმაურა უაღრესად საინტერესო წერილით, რომელიც დათარიღებულია 1936 წლის 12 აპრილით.

„მეირფასო ანდრია!

შენ, ალბათ, გაუზრდლობაში მითელი, ამდენ ხანს რომ უმასუხოდ დაეტოვე შენი წერილი. ბეერჯერ მსურდა მომეწერა, მაგრამ არაფერი გამოიშლიდა. შენმა წერილობა ძალზე ამაღლევა. მხოლოდ ორ სიტყვს გეტყვი: „მადლობელი ვაი“. ამ ხნის მანძილზე ბეერი რამ გადავიტანე, გადავსინჯე, ბეერი ვიფიქრე. ბოლოს და ბოლოს ასეთ დასკვნაზე მივედი: „ლდი მაკბეტი“, მრავალი ნაყლის მიუხედავად, ჩემთვის წარმოადგენს ისეთ ნაწარმოებს, რომელსაც ყელს ვერ გამოვჭრი. შესაძლოა გცდებდი, შესაძლოა, საამისოდ არც ვეჯეკობა მყოფნის, თუმცა, ჩემის აზრით, ვეჯეკობას მოითხოვს არა მარტო საკუთარ ქმნილებათა განადგურება, არამედ მათი დაცვაიც, რაც ამგერად უაზროა და შეუძლებელი. ამიტომაც არც არაფერს მოვიპოქმედებ. მიუხედავად ამისა, ისეც ბეერს, ჭოტად ვფიქრობ ყოველზე იმაზე, რაც მოხდა, მთავარია სიმართლე. ნეტა რამდენ რამეზე და რამდენ ხანა მეუოფა იგი? და თუ როდესმე გადაუდებები „ლდი მაკბეტს“, იცოდ, რომ ამასაც გავაეეთებ აპროცენტბიანი სიმართლით. მაგრამ ეს არც თუ ისე მალე მოხდება, ალბათ, არა უადრეს 5-6 წლისა. მე ხომ გონებაშიმე ვა: და შემოქმედებაში ძალზე პატიოსანი.

ორჯერ მოვიმინე შენი კონცერტი — ნიჭიერი და თვითმყოფადი ნაწარმოები. სულითა და გულით გილოცავ. მოუთმენლად ველი ორკესტრთან ერთად მის შესრულებას.

ვაძთავრებ მეოთხე სიმფონიას. მუსიკა შექმნილია. ახლა ვიორკესტრზე. ვფიქრობ ერთ კვირაში დავამთავრებ. ძალიან მინდა შენი ნახვა და საუბარი მომხდარი ამებუბის ირგვლივ.

მაგრად გვხვევი

შენი დ. შოსტაკოვიჩი“.

როგორც ამ წერილიდან ჩანს, დ. შოსტაკოვიჩის ყურადღების ცენტრში იმთავითვე იმყოფებოდა ა. ბალანჩევიჩის შემოქმედება. ამას გვიდასტურებს შოსტაკოვიჩის წერილიც „ქართული მუსიკოსები“, რომელიც დაიწერა 1944 წელს მოსკოვში გამართული ქართული მუსიკის დღეების აღსანიშნავად. ამ დღეებზე უდიდეს წარმატებით აედერდა ა. ბალანჩევიჩის პირველი სიმფონია — ქართული საბჭოთა მუსიკის საეტაპო ნაწარმოები. ამ წერილში დ. შოსტაკოვიჩი ხაზგასმით აღნიშნავდა: „ჩვენს საკონცერტო ორგანიზაციები, მუსიკალური გამომცემლობები, თვითფული ჩვენგანი სათანადო ყურადღებას არ აქცევენ იმ მიღწევებს, რომლებსაც ადგილი აქვთ მოძემ რესპუბლიკების კულტურულ ცხოვრებაში. ამის გამო მოსკოველი და ლენინგრადელი მუსიკოსები არ არიან საქმის კურსში, მათ არ აციან თუ რას აკეთებდა ა. ბალანჩევიჩი ხალხთა მეთების გულის“ შემდეგ. მით უფრო სასიხარულოა და მნიშვნელოვანი მისი სიმფონიის შესრულება, სიმფონიისა, რომელიც უღერესად საინტერესოდაა ჩაფიქრებული და ხორცშესხმული...“

ა. ბალანჩევიჩს, როგორც კომპოზიტორს, დიდი ხანია ეცნობ. უკვე მის ადრინდელ, დიდი ხნის წინ დაწერილ კონცერტს (ლაპარაკია ა. ბალანჩევიჩის I სიმფონიის კონცერტზე — თ. შ.) სერიოზულ ხარვეზებთან ერთად იყო ფრად საინტერესო ახრი, რომელიც ვაიოლდებით ყურადღებით მოპყრობოდა მის შემოქმედებას... ქართული მუსიკის დღეებზე შესრულებული ა. ბალანჩევიჩის სიმფონია, ჩემის აზრით, წარსილადგენს ბოლო წლების საბჭოთა მუსიკის საუკეთესო სიახლეს. ეს საინტერესო და შინაარსიანი თხზულება მაღალ ტექნიკურ დონეზე დგას. კომპოზიტორი შესანიშნავად ებრძვის ფორმას, ინსტრუმენტობას, ნამდვილი სიმფონისტისათვის დამახასიათებელ გამომსახველობით სთავალებათა მთელ არსებას...“

მისასაღმებელია მოსკოვისა და ლენინგრადის ფილარმონიების ინიციატივა, რომელმაც ქართული მუსიკის მოსმენის საშუალება მოგვცა. ამ კონცერტებით გამოწვეული ინტერესმა კიდევ ერთხელ დავაარწმუნა მოძემ რესპუბლიკების კომპოზიტორთა ახალი ნაწარმოებების შესრულების აუცილებლობაში“.

დ. შოსტაკოვიჩი რომ დიდ მხრუნველობას და ყურადღებას იჩენდა ეროვნული საკომპოზიტორთა სკოლების მიმართ, ასევე კარდა ჩანს ნარკვევიდანაც „ოსტატობა და ხელოსნობა“, სადაც იგი მწკავედ აყენებდა მოძემ რესპუბლიკების კომპოზიტორთა შემოქმედების პროვანდის ამოცანას.



დმიტრი შოსტაკოვიჩი და ანანია ზაკარია

„სამწუხაროდ, ჩვენ ნაკლებ ყურადღებას ვუთმობთ მოძემ რესპუბლიკების ავტორთა შემოქმედების პროვანდის, მაშინ, როდესაც შემოქმედებით ასპარეზზე დაწინაურდნენ ნიჭიერი, პროფესიულად მომზადებული კომპოზიტორთა მრავალრიგობა კადრები... ვავისენოთ, თუნდაც ამიერკავკასია, სადაც მოღვაწეობდნენ ყ. ყარაევი, ამიროვი, ჰაქიბეოვი, გავიცი, ბაბაჯანიანი, არუთინიანი, ბალანჩევიჩი, შველიძე, კილაძე, ლალიძე, მაკავარიანი, თაქაიჭვილი, ცინცაძე, შვეერზაშვილი — ეს რეალი კომპოზიტორები არიან, რომელთა მუსიკა ვაკილებით უფრო ხშირად უნდა ეტრდეს საკავშირო სკონცერტო ესტრადაზე“.

დ. შოსტაკოვიჩი შედეგშიც დიდი ინტერესით ადევნებდა თვალყურს სხვადასხვა თაობის ქართველი კომპოზიტორების — ო. თაქაიჭვილი, რ. ლალიძე, ა. მაკავარიანი, ს. ცინცაძე, ბ. კვერნაძე, ვ. ყანჩელი, ს. ნსიძიძე, ვ. აზარაშვილი და სხვათა შემოქმედებით მოღვაწეობას. ბუნებრივია, რომ თითოეული კომპოზიტორი დ. შოსტაკოვიჩის აზრსა და შეხედულებებს გადაწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებდა.

ქართულ მუსიკაზე შოსტაკოვიჩის მძლავრი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გავლენა თავს იჩენს 40-იანი წლებიდან. ეს ელენდება სხვადასხვა თაობის ქართველი კომპოზიტორთა ნაწარმოებებში, მუსიკალური შემოქმედების ყველა ენარში, რომლებშიც გამოყენებულია დ. შოსტაკოვიჩის სტილისტურ-დრამატურული, კლიტონალური, პოლიფონური თუ ინტონაციური აზროვნების ელემენტები, ცალკეული ხებზები.

ქართული პროფესიული მუსიკის გამდიდრება შოსტაკოვიჩის შემოქმედებითი მიწვევებით, როგორც წესი, ატარებს განხილავად ხასიათს. არ უშლის არც ერთორისეული ინდივიდუალობისა და არც ეროვნული მუსიკალური სტილის თავისუფლებათა გამომავლენებას. ამის მოწმობს გამოჩენილი კომპოზიტორების ა. ბალანჩევიჩის, შ. შველიძის, ა. მაკავარიანის, ს. ცინცაძისა და სხვათა შემოქმედება.

პირველი დიდი ფორმის ნაწარმოები, რომელიც იგონება შოსტაკოვიჩის შემოქმედების ზეგავლენა, ა. ბალანჩევიჩის პირველი სიმფონია (1944 წ.) იგი უკვე მორდება შოსტაკოვიჩის V და VII სიმფონიებს როგორც



იდეურ-თემატური და კომპოზიციური პრინციპებით, ისე ცალკეული სტილისტური თავისებურებებითაც.

მ. შვეკლიძის სიმფონიურ პოემებში „ზვიადღური“ და „მინდია“, IV სიმფონიაში და სხვა ნაწარმოებებში ვხვდებით შოსტაკოვიჩის კლოგებრივი აზროვნების თავისებურებებს, ცალკეულ სარაკსტრო ზერებს, ფაქტურის ფორმირების პრინციპებს. მტრის შემოსევის ეპიზოდს „შოსტაკოვიჩის VII სიმფონიური უკავშირდება პოემა „მინდიას“ სიუჟეტურად ანალოგიური ეპიზოდი.

შოსტაკოვიჩის სტილისტური ელემენტების თავისებური გააზრება ჩანს ალ. მაკავარიანის სავიოლინო კონცერტში, ეოკალურ-სიმფონიურ პოემაში „გმირის სიკვდილზე“, ორატორიაში „ჩემი სამშობლოს დეა“.

ს. ცინცაძის კვარტეტებში (განსაკუთრებით კი V კვარტეტთან) აშკარად იგრძნობა სახალხოე შოსტაკოვიჩის ესთეტიკასთან, რაც ვინდებდა საკვარტეტო ჟანრის სიმფონიზაციის ტენდენციას. ფაქტურის პოლიფონიკაში, სახეთა დრამატული დაპირისპირების სიმწვევაში.

60-70-იან წლებში კიდევ უფრო იზრდება და გაფართოვდა დიდი კომპოზიტორის ზეგავლენის ძალა. შოსტაკოვიჩის „გრავეიტაციულ ველში“ მიხედვლილია ყველა ის კომპოზიტორი, ვინც მოღაწევობს სიმფონიური და ინსტრუმენტული მუსიკის სფეროში. პირველ რიგში, ეს ეხებათ თანამედროვე ქართველ სიმფონისტებს ს. ნასიძესა და გ. ყანჩელს, რომლებიც ისტაბურად იყვნენ შოსტაკოვიჩის დრამატურგულსა და კონსტრუქციულ პრინციპებს, ამასვე მეტყველებს მათ სიმფონიებში ინტექტუალური საწყისის წაშლივა, სარაკსტრო ტემპრებისათვის სემანტიკური ფუნქციის დასარება, ფილოსოფიური და გროტესკულ-პაროდული ეპიზოდების კონტრასტული დაპირისპირება.

საქართველოში დიმიტრი შოსტაკოვიჩის ნაწარმოებთა შესრულების ისტორია სათავეს იღებს 1937 წლიდან, როცა თბილისში მისი შესრულებით აჯღერდა I საფორტეპიანო კონცერტი. დღეს კი უკვე თამაშად შეიძლება ლაპარაკი შოსტაკოვიჩის შემოქმედების მდიდარ საშემსრულებლო ტრადიციებზე. თბილისში შესრულდა თითქმის ყველა მისი სიმფონია, ინსტრუმენტული კონცერტები, კვარტეტები, სხვა ჟანრის ნაწარმოებები. 1960 წელს ქართულ ენაზე აჯღერდა შოსტაკოვიჩის ეოკალური ციკლი „ებრაული პოეზიიდან“. ერთი სიტყვით, შოსტაკოვიჩის მუსიკას საქართველოში საინტერესო ინტერპრეტაციები გამოუჩნდნენ. ქართველ მსმენელთა შორის დიდი ინტერესი გამოიწვია შოსტაკოვიჩის ოპერა „ცხვარი“, რომელიც ჩვენს დედაქალაქში წარმოდგინა „სოხოვის კამერულმა მუსიკალურმა თეატრმა“ გამოჩენილი რეჟისორის ბ. პოკროვსკის ხელმძღვანელობით.

საბჭოთა კავშირში და სახლვატარეთ დიდი წარმატებით ასრულებს შოსტაკოვიჩის კვარტეტებს საქართველოს სახელმწიფო და მსახურებელი სიმებიანი კვარტეტი, შოსტაკოვიჩის ნაწარმოებები ამშვენებენ სახელოვანი პიანისტის ე. ვირსალაძის რეპერტუარს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია Des-rur პრელუდისა და ფუგის ვირსალაძისეული ინტერპრეტაცია. ექსპრესიითა და ტემპერამენტით ასრულებს შოსტაკოვიჩის სავიოლინო

კონცერტს ლ. ისაკაძე, პირველ საფორტეპიანო კონცერტს — მ. დიაჯაშვილი. მნიშვნელოვანი ავტორიტეტითა შოსტაკოვიჩის ორივე სავიოლინო კონცერტს ე. ისაკაძის რეპერტუარში. შოსტაკოვიჩის თითქმის ყველა სიმფონია აქვს დარული საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრს. შოსტაკოვიჩის მუსიკის ქართველ ინტერპრეტატორთა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია დიმიტრი გ. კახიძე, სხვადასხვა დროს შოსტაკოვიჩის სიმფონიებს დირიჟორობდნენ ო. დიმიტრაძე, გრიგოლ და ლელ კიკაძეები, შ. ახშიაფარაშვილი, გ. გოციელი, რ. ტაყაიძე, გ. ბუციორიძე.

დიდი კომპოზიტორის სსოენს მიეძღვნა ა. შავერზაშვილის „ქაშერული სიმფონია“, რ. გაბიჯაძის „სიმფონია“, შ. შულაქაძის „ქაშერული სიმფონია“, ს. ცინცაძის IX კვარტეტი, რომელშიც მონაგრამის პრინციპზე აგებულ მთავარ თემას საფუძვლად უდევს დ. შოსტაკოვიჩის ინიციალები, სერკოში კი გამოყენებულია შოსტაკოვიჩის მერვე კვარტეტის თემა. ვარდა ამისა, „შოსტაკოვიჩის შესახებ ქართველი კომპოზიტორების მიერ აღწერილია სტატიები, რეცენზიები, მოგონებები.

შოსტაკოვიჩის შემოქმედება მიხედვლილია ქართველ მუსიკისმკოდნეების ინტერესების სფეროში. ამ დარგში ნაყოფიერად მუშაობს ცნობილი მუსიკოსმკოდნე გ. ორკონიძე, რომელიც სამარტილიანდ ითვლება დ. შოსტაკოვიჩის შემოქმედების ერთ-ერთი საუკეთესო მკვლევარად. მას ეკუთვნის მასშტაბური გამოკვლევების მთელი ციკლი. მის მიერ შედგენილია კრებული „დ. შოსტაკოვიჩი“, რომელიც გამოიცა მუსიკალურ. სხვადასხვა კრებულებსა და გამოკვებებში გამოქვეყნებულია გ. ორკონიძის წერილები დ. შოსტაკოვიჩის 60-იანი და 70-იანი წლების შემოქმედებაზე, VIII და XIV სიმფონიებზე, ოპერაზე „კატერინა იზმაილოვა“, კინოფილმ „ჰამლეტის“ მუსიკაზე, პოემაზე „სტენკა რაზინის სიკვდილი დასჯა“ და სხვა.

მნიშვნელოვანი წერილებს ავტორია ცნობილი მუსიკოსმკოდნე ა. წულუკიძე, რომელსაც ეკუთვნის სტატიები „დ. შოსტაკოვიჩი“, „შოსტაკოვიჩის სიმფონიზმი“, „ომისა და მშვიდობის თემა შოსტაკოვიჩის შემოქმედებაში“. ამ წერილებში ა. წულუკიძე ქართველ მკითხველს დ. შოსტაკოვიჩის ესთეტიკური აზროვნების შესახებ სათავადად ფრიალ საინტერესო აზრებს უდევს.

დიდი ადგილი ეთმობა შოსტაკოვიჩის შემოქმედებას გ. ყანჩელის შრომაში: „თემატური განვითარების პრინციპები შოსტაკოვიჩისა და ცინცაძის სიმებიან კვარტეტებში“. შოსტაკოვიჩის მეგვიდრობას სწავლობენ სხვა ქართველი ავტორებიც.

უკვს გარეშეა, რომ თანამედროვეობის უდიდესი კომპოზიტორის დ. შოსტაკოვიჩის შემოქმედება მომავალში კიდევ უფრო ღრმად გადაგამს ფეხებს ქართულ მუსიკალურ კულტურაში.



რომბერტ სტურშას—პიროვნებისა და შემოქმედის ჩამოყალიბების პროცესში უმთავრესი როლი პროტესტის მძაფრმა გრძნობამ ითამაშა. იგი სამყაროს განიცდის როგორც გადასაკეთებელ მოდელს და თავადაც მარადი განახლებისაკენ მიილტვის. თვითგანხორციელების მნელ გზაზე რ. სტურშა მსუბუქად მიაბიჯებს და იმ კაცის შთაბეჭდილებას სტრუვებს, რომელსაც არაფრად უღივს დიდი თუ მცირე ბარიერების გადალახვა. მისი ადამიან-

რება, ფიქრობდნენ, რომ იგი „ახალი მიწის“ აღმოსაჩენად მიდიოდა. მაშინ რ. სტურშა 21 წლისა იყო. ხატავდა, წერდა, უკრავდა და, მიუხედავად ამ მრავალმხრივი მონაცემებისა, ეჭვი არავის შეჰპარვია იმ აღთქმული ახალი ნაპირისათვის სახელდობრ სათვართო ხელოვნებაში რომ უნდა მიეგნო.

მ. თუმანიშვილის უახლოეს და უნიჭიერეს მოწაფედ აღიარებული, რ. სტურშა 60-იანი წლების დასაწყისში მივიდა რუსთაველის თე-

რომბერტ სტურშა

დალი მუმლაძე

ტექსტში წართული რეკლამის რომბერტ სტურშას ჩანახატები

ნური მომხიბვლელობა, უაღრესად ბავშვური, გულუბრყვილო გამომეტყველება უმკაცრეს ლოგიკაზე აგებულ თამაშის რაციონალურ წესს ნიღბავს და მისი პიროვნების თავისებურებას ისევე გაამხელს, როგორც ადვილი გამარჯვებების ზემოთ აღნიშნული ილუზია — მისი ტალანტის ხასიათს.

რ. სტურშა ყოველთვის იყო განსაკუთრებული ყურადღებით გარემოსილი. მიჩვეული — სიყვარულსა და აღიარებას. მას პატიობდნენ იმას, რასაც სხვას არავითარ შემთხვევაში არ შეუძლოდნენ. მისი სჯეროდით და გერ კიდევ მაშინ, როცა ინსტიტუტს ამთავ-



ატრში. ეს იყო დრო, როცა რომანტიკული და ტიპიური ყმაწვილური მაქსიმალიზმით დაპირისპირება აშკარად კონფლიქტურ ხასიათს იქნენა. მოძველებული სტანდარტებისაგან თავის დაღწევისა და ახალი მხატვრული ორიენტაციის დამკვიდრების უაღრესად რთულსა და დაძაბულ ვითარებაში რ. სტურშას სრულიად გარკვეული პოზიცია ჰქონდა და ფსიქოლოგიური თვადრის პრინციპების გამოხატა თავისი ერთგულება ყოფით-ფსიქოლოგიური თვადრის იმ პრინციპებისადმი, ევროპისა თუ რუსეთის სათვართო ხელოვნებაში რომ იყო გაბატონებული იმხანად. ამ

მიმართულებით მან მხოლოდ რამდენიმე სპექტაკლი განახორციელა და მიუხედავად იმისა, რომ მოდერლების ამ გზაზე გარკვეულ წარმატებას მიაღწია (ვ. როხოვის „ვაშშ-მობის წინა“), სხვებზე ადრე იგრძნო, რომ ფსიქოლოგიური თეატრის ყოფითი განვითარება, მისთვის დამახასიათებელი ემპირიზმი, ნაპყვილობის ილუზიის შექმნილი ქმედება რამდენადაც ნააჲალდეკა და არასისხლო-კითხული იყო ქართული თეატრალური კულტურისათვის, მისი მამფარა სანახაობრივი, გამოწავლის მშვენიერებით ანთებულ, ჭეშმარიტი არტიტიზმით აღბეჭდილი ბუნებისათვის. ამდენად, რ. სტურუს არ გასჭირვებია ადრე არჩეული გზის დათმობა. ათქმული მიწა ჯერ შორს იყო. მასთან მისასვლელი გზები კი — უსასრულოდ ბევრი და ახელი. რ. სტურუა საკუთარ თავს ეძებდა. ხშირად მიმართავდა ექსპერიმენტს, ხშირად პოულობდა კიდევ რაღაც მნიშვნელოვანს, მაგრამ ამ დროს უკვე ახალი მიჯნების გადალახვას ცდილობდა და მათი დაძლევის აზარტით იყო შეუპოვრილი.

ვიღრე თანამედროვე ინტელექტუალურ დრამის არსებითი კონფიგურების გააზრებამ შეუდგებოდა ან ბრეტის ეპიკური თეატრის ესთეტიკას ქართულ სასცენო ხელოვნებას დაუკავშირებდა, მან განახორციელა დაღვმა, რომელსაც პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა რუსთაველის თეატრში მომდინარე შემოქმედებითი პროცესების გააზრებისათვის, მისი უახლესი მხატვრული ტენდენციების გარკვევისათვის. მათი რაობის განსაზღვრა, ცხადია, სრულქმნილ მხატვრულ მასალაზე უფრო იყო შესაძლებელი. ა. მილერის „სეილემის პროცესი“ კი სწორედ ასეთ ნიმუშს წარმოადგენდა. რ. სტურუს აღრინდელ ძიებაზე შედეგები აქ ახალ თვისობრიობაში იყო გამოხატული. ნაწარმოების პრობლემათა თანამედროვე გააზრება, მათი გადატანა ზეიობის

სფეროში, ფსიქოლოგიური წედომის ისტატობით გამოხატული დიდი ადამიანური ენებები, ქმედითი ანალიზის პრინციპზე აყვებულ რეისიორული პარტიტურა, საშემსრულებლო თუ სცენოგრაფიული კულტურა ისეთ მხატვრულ მოლიანობაში იყო განხორციელებული, რომ საეტაპო მოვლენის მნიშვნელობას სენდა დაღვმას. სპექტაკლის შემქმნილი კოლექტივი ტირანის წინააღმდეგ იმაღლებდა ხმას და იგი ამ მიმართებითაც უკავშირდებოდა რუსთაველის თეატრის საუკეთესო ტრადიციებს, მაგრამ რ. სტურუს მიღწეული ტუბობის სურვილი არც მამინ გასჩენია და ფსიქოლოგიური თეატრის სხვა თავისებურებათა წედომით აღარ დაინტერესებულა. არ შემოფარგულა მარტოოდენ მისი ეანრით.

რ. სტურუს შემდგომი მოღვაწეობა სწორედ სხვადასხვა სტილისა და ეანრის, სხვადასხვა საშემსრულებლო მანერის ერთმანეთთან შეკავშირებისა და ურთიერთამოდიდრების ნიშნითაა აღბეჭდილი. ცნობილია, რომ სინთეზირების ამ გზაზე, ეგერფიუდებულ შერეული ეანრის პრინციპების დაუფლებისათვის შესლო მან საკუთარი თეატრალური მოდელის შეთხზვა, რომელშიც სხვადასხვა თეატრალური კულტურებისათვის კარგად ცნობილი სტრუქტურები შეზების ისეთ მოულოდნელ წერტილებს პოულობენ, ისეთი ორგანულობით უკავშირდებიან ქართული სანახაობრივი კულტურის ძველთქმეულ ტრადიციებს, ისეთ მხატვრულ მოლიანობას ქმნიან, რომ რ. სტურუს მიგნებებს ქვეშარტი შემოქმედებითი აღმოჩენის ტოლუასს ხლიან. მაგრამ ეს მიგნებები აღმოჩენის მნიშვნელობას ვერ შეიძენდნენ, საფუძვლად რომ არ სდებოდათ ცნობილი ნაწარმოებების მოლოდნელი. სრულიად ახალი ინტერპრეტაცია. ამის გარეშე თავს ვერ გაიტანდა ქართული თეატრი ასე შორს და ვერც უდიდესი თეატრალური კულტურის მქონე ქვეყნებში მოიხვეჭდა სახელსა და აღიარებას. ამის უმთავრესი მიზეზი ახალი ფორმისა და ახალი შინაარსის ლოკიური მხატვრული ერთიანობა იყო. ანუ ის, რაც საერთოდ ქმნის ნამდვილ ხელოვნებას და განასხვავებს მას სხვათაგან.

(უილიამ ფოლკნერი ნობელის პრემიის მინიკებისას წარმოთქმულ სიტყვაში აღნიშნავდა: „შემოქმედის მოვალეობაა შექმნას ისეთი რამ, რაც მანად არ არსებობდა. ანბანური ქეშმარიტებაა, თუშეკა მერისმეტად ძნელად განახორცილებული, განსაკუთრებით ხელოვნების ზოგიერთ დარგში, მაგალითად — თეატრში. „ჰამლეტი“ უკვე შექმნილია და როგორღა გინდა მის საფუძველზე არარსებული შექმნა? ამისათვის არ ცმარა



ახალი, უჩვეულო ფორმის დაძებნა. აუცილებელია აზრობრივი შინაარსის ახლებურად ამოკითხვა. უთუოდ ორივე მხარე უნდა არსებობდეს — ნაცნობი მასალის ახლებურად წყაიხებული შინაარსი და ახალი ფორმა. ცალ-ცალკე ორივე უქმარია. ისინი მხოლოდ ერთად იძლევიან საშუალებას შეიქმნას ისეთი რამ, რაც ადრე არ არსებობდა“).

ამ ერთიანობის მიღწევა, ცხადია, ძალზე ძნელი იყო და არც რ. სტურუას მიუგნია მისთვის უცებ. როგორც იგი თავად აღნიშნავს, პირველად ბრეტის „სეზუანელი კეთილი ადამიანის“ დადგმისას იგრძნო თავი ისეთად, როგორც ის ახლა არის, მაგრამ ეს პოტენციური შესაძლებლობების გრძნობა უფრო იყო ალბათ, ვიდრე უკვე შემდგარი შემოქმედებითი ფაქტი, რადგან რ. სტურუას ამ ქმნილებას ძალზე ემჩნეოდა ი. ლუბოვიის მიერ მოსკოვის ტავანკის თეატრის სცენაზე განხორციელებული ამავე სახელწოდების სპექტაკლის ზეგავლენა. რ. სტურუა აქ შეგირდს უფრო ჰგავდა, ვიდრე ოსტატს. უკან კი „სეილემის პროცესის“ შექმნის ავტორიტეტი და გამოცდილება იყო, მაგრამ მას არც მაშინ განუზრახავს უკვე განვილი გზისაკენ დაბრუნება.

ბრეტის ეპიკური თეატრის კონცეფციები არა მარტო რუსთაველის თეატრისათვის წარმოადგენდა დაუძლეველ სიმძლავს იმხანად. მისი პიესები იშვიათად იდგმებოდა საბჭოთა სცენაზე. ამ ფაქტს თავისი კანონზომიერება ჰქონდა. ბრეტის თეატრალური ესთეტიკა პრინციპულად განსხვავდებოდა სტანისლავსკის თეატრალური სისტემისაგან. ეს უკანასკნელი კი, როგორც ცნობილია, სახელმძოხვევილი თეორია გახლდათ არა მარტო რუსული სასცენო ხელოვნებისათვის. ერთი, ემოციური შეტაკების საფუძველზე შექმნილ აზრს მიიხიწევდა თეატრალური ქმედების არსად, მეორისათვის კი ამგვარი ქმედების დგრიტა თავად აზრი გახლდათ. ამდენად, ბრეტის შემოქმედებითი პრინციპების ათვისება ჩვენში მხოლოდ მაშინ მოხერხდა, როცა კარგად დაიწყებული ახლო წარსულის, სახელდობრ კი მეიერჰოლდისა და სხვათა თეატრალური პრაქტიკის გახსენების შესაძლებლობა შეიქმნა და მათი მონაპოვრების შეცნობა იმდენადვე აუცილებელი, რამდენადც საფუძვლიანად გვექონდა ათვისებული სტანისლავსკის რეჟისორული გაცეითლები. როცა ჩვენი სასცენო ხელოვნების ღრმად რეალისტურ ბუნებას ორგანულად დაუკავშირდა ექსცენტრიული თეატრალური ფორმები, უკიდურესი პირობითობა, ირონიულობა და პარადოქსულობა, როცა გარდუვალი აღმოჩნდა ისეთი მსახიობის აღზრდა, რომელიც მარტო გარდასახვის ოსტატობას კი არ



ვლობდა, არამედ საუმსრულებლო ტექნიკის სხვა თავისებურებებიც შეეძლო დაეძლია — ბრეტის წარმატებით დაიდგა საბჭოთა სცენაზე. 1975 წელს კი თავად რუსთაველის თეატრში წარმოდგენილმა „კავკასიურმა ცარკის წრემ“ დიდი გამარჯვება მოუტანა მთელს საბჭოთა თეატრალურ კულტურას და მისმა საყოველთაო აღიარებამ ცხადყო, რა ღრმად ჩაწვდომიდა რ. სტურუა თანამედროვე თეატრალური ენის რაობას, ამ რაობის წარმომსახველი რა დიდი ოსტატები აღუზარდა მას.

რ. სტურუა ბრეტის ეპიკური თეატრის ხასიათს ფრანგული ეგზისტენციალისტური დრამის კონცეფციების პარალელურად იაზრებდა. „სეზუანელი კეთილი ადამიანის“ დადგმიდან ცოტა ხნის შემდეგ მან ჟან ანტის



ურთულესი პიესა — „მედეა“ განახორციე-
ლა. ამ სპექტაკლში შედარებით სუფთა სახით
იყო წარმოდგენილი იდიოთა დრამის ანტი-
ილუზორული, ანტიმიმეზური ბუნება, მისი
მრავალპლასტიანი სტრუქტურა. „მედეა“ ე-
ანუის მეორე პიესა ვალდათ, განხორციე-
ლებული რუსთაველის თეატრის სცენაზე.
უფრო ადრე მ. თუმანიშვილმა აქ „ანტიგონე“
და დავა და სწორედ მასთან მიმართებაში
შეინიშნებოდა რ. სტურუას წარმოდგენის
პოლემიკური ხასიათი. ამ პოლემიკას მაშინ
პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა რეჟისო-
რისათვის, იგი მიზნად ისახავდა ინტელექტუ-
ალური თანავანძის გამოწვევას, მედვას პი-
როვნებად განხორციელების პროცესში ნა-
წარმოების ტრავი-ფარული ბუნების გამ-
ხელას, მაყურებლის გამოფხიზლებას, მისი
ცნობიერების პერიფერიაში მიყუდული სასი-
ცოცხლო იმპულსების ამოქმედებას და ნა-
ლებად ელტვოდა ემოციური თანადგომისა
თუ თანაღმობის გაღვივებას, ხასიათისა და
მოკლენის ფსიქოლოგიურ წვდომას. ანუ
იმას, რაც „ანტიგონესათვის“ იყო დამახასი-
თებელი. ამ თვალსაზრისით ანუის თეატრის
უმაჯარესი მხატვრული და იდეური ასპექ-
ტები „მედეაში“ სწორად იყო ამოხსნილი,
მაგრამ მისი საშემსრულებლობა დონე „ანტი-
გონეს“ მხატვრულ მთლიანობას ვერ უტოლ-
დებოდა. ვერც პროტესტის იმ ძალას გამო-



ხატავდა, ანტიგონეს უკვდავი სული რომ ატა-
რებდა და მშვენიერს ხდიდა მ. თუმანიშვი-
ლის დადგმას, მიუხედავად იმისა, რომ ინტე-
ლექტუალური დრამის არსებითი თავისებუ-
რებაში აქ არ იყო წარმოდგენილი დისტი-
ლირებული სახით.

„სეჩუნელი კეთილი ადამიანი“, „მედეა“,
აგრეთვე ინტელექტუალური თეატრის პრინ-
ციპებზე აგებული ჰ. იბსენის „ექიმი შტოკ-
მანი“ სასიხვი ქვა იყო რ. სტურუასათვის,
ეს ქვა უკვე აფრქვევდა ელვარე ნაბერჯე-
ლებს, მაგრამ ცეცხლო ცოტა მოგვიანებით
აენთო, მაშინ როდესაც რ. სტურუამ ევრო-
პული თეატრალური კულტურის შტუდირე-
ბის გზა გაასრულა და უკან გამოსასვლელი
ბილიკი იპოვა საკუთარი თავისაკენ. მიავნო
საკუთარ ხმას, თემასა და სტილს.



1967 წ. რ. სტურუამ ა. ცაგარლის „ხა-
ნუმა“ დადგა. ნამდვილი თეატრალიზმის, გა-
მონავონის სიხარულითა და სიუხვით აღბეჭ-
დილი ეს მუსიკალური სპექტაკლი (და არა
მიუხილი, გ. ყანჩელს მიუხილისათვის აუ-
ცილებელი მუსიკალური დრამატურგია არ
შეუქმნია აქ.) „გახსნილი ხერხით“ თამა-
შის დემონსტრაცია ვახლდით უკვე ჩვენების,
წარმოდგენის და არა განცდის ან გარდასა-
ხვის სტილისტიკა გმირების გრძნობათა ბუ-
ნებას განამხელდა და სპექტაკლის ანტიმიმე-
ზურ, ანტიილუზორულ ხასიათს წარმოაჩენ-
და. თანამედროვე ქართული თეატრალური
კულტურის ახალი საშემსრულებლო ხერხე-
ბით გამდიდრება ეროვნული კლასიკური პი-
ესის საფუძველზე ხდებოდა და ამ გარემოე-
ბას პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა არა
მხოლოდ რ. სტურუას შემოქმედებითი ბიოგ-
რაფიისათვის. „ხანუმა“ სახანაობრივ, იმპრო-
ვიზირებულ, დღესასწაულებრივ სტიქიაში თა-





მამის ახალ წესს ერთხარით აღტაცებით იღებდნენ მსახიობებიცა და მაყურებელიც. გამარჯვება უდავო იყო, თუმცა „ხანუმას“ ერთი მნიშვნელოვანი რამ ავლდა: ის უპრობლემო სანახაობა იყო და სწორედ ეს წარმოადგენდა მის აჟიარა ღირსებებში დაქვევების მიზეზს.

დღეს, „სამანუშვილის დედინაცვლის“, „ეყარეყარე“, „კავკასიური ცარცის წრისა“ და „რიჩარდის“ მხატვრული მიგნებების სიმალლიდან შეუდარებლად ადვილია არა მხოლოდ „ხანუმას“ ნოვაციების დანახვა, მათი დეკავშირება რ. სტურუას შემოქმედებით გენეზისთან. დღეს სურათი დამთავრებულია. მამინ, მხოლოდ ეტიუდები იქმნებოდა. მართალია, ეს ეტიუდები პასტორული ტექნიკით იყო შესრულებული და ე. ი. ძნელი არ იყო მათი რაობის განკურება, მაგრამ ისინი მაინც მოსამზადებელ ვარიანტებს წარმოადგენდნენ დიდი ტილოსათვის. ამ ტილოს შექმნამდე რ. სტურუამ კიდევ ერთი ვარიანტი შეასრულა „ადამიანის კვლავ გადამიანების“ თემაზე. ამ ვარიანტის ბუნებაც იმპროვიზაციული ხასიათისა გახლდათ, მაგრამ ამჯერად იგი დავით კლდიაშვილის სამყაროს ტრაგიკომიკური შინაარსისა და ეანრული სტრუქტურის გამოსაშვარავებლად იყო მიმართული. „სამანუშვილის დედინაცვლის“ რეჟისორული ინტერპრეტაცია კლასიკის თანამედროვე გაზარების ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშად იქნა

მიჩნეული. სპექტაკლი 1969 წ. დაიდგა. მასზე მუშაობა თ. ჩხეიძემ დაიწყო, დასრულებულია რ. სტურუას მოუხდა და სწორედ მან მოუნახა სპექტაკლი დიდი სცენური სიციცხლის გასაღები.

თ. ჩხეიძეს ჩანაფიქრი ფსიქოლოგიური წვდომისა და გარდასახვის პრინციპზე მჭონდა აგებული. რ. სტურუამ ეს პრინციპი შესცვალა. უფრო სწორად, მასთან სინთეზის სახით მოგვცა წარმოდგენის, ჩვენების, დისტანციური კვრეტის მეთოდი. ბრეტისიული „განხივების“ ეფექტის“ გამოყენებით მან ხასიათებისა და მოვლენების არსის გროტესკულ გამოშვლებას, მაილამი დამოკიდებულების დემონსტრირების მიალწია. სპექტაკლის შესანიშნავმა აქტიორულმა ანსამბლმა კი ტრაგიკომიკური ვარსის ურთულესი სპეციფიკის წვდომისათვის ისევე ადვილად გაითავისა ახალი საშემსრულებლო სტილი, როგორც „ხანუმაში“ და აქაც დიდ აქტიორულ გამარჯვებებს მიალწია (ს. ზაქარიაძის — ბეკინა სამანუშვილი, მ. გეგეკვირის — პლატონი, რ. ჩხეიძის — კირილი).

რ. სტურუა უკვე საცემბით იყო დაწმუნებული ახალი საშემსრულებლო ტექნიკის დანერგვის კანონზომიერებაში. ამ რწმენის ძალამ შეაძლებინა მას კვლავ ეროვნული დრამატურგიისათვის მიემართა და საყოველთაოდ ცნობილ ნაწარმოებში (პ. კაკაბაძის „ეყარეყარე თუთაბერი“) ახალი შინაარსისა და ახალი ფორმის ფეთქებადი ერთიანობა გამოეხატა.

სპექტაკლი 1973/74 წ. წ. სეზონში დაიდგა. მისი სახელწოდება უკვე მეტყველებდა იმაზე, რომ ჩვენ გვთავაზობდნენ ადამტაციას, რომლის მიზანი მკრებულობითი მნიშვნელობის მქონე სახის, ტიპის, სიმბოლოს წარმოდგენა იყო. სპექტაკლს „ეყარეყარე“ ერქვა. რ. სტურუა ამ პიესის ადრინდელი ინტერპრეტაციებისაგან განსხვავებით, საცემბით უჩვეულო, გლობალურ მასშტაბებში იაზრებდა „ეყარეყარის“ იდეას და პ. კაკაბაძის შემოქმედებისათვის დამახსიათებელ თემებსა თუ მოტრეებს სრულად ახალი რეჟისორული კონცეფციის ტრაგი-ფარსულ, გროტესკულ-პაროდიულ სტრუქტურაში წარმოადგინდა.

სპექტაკლის ორანჟენტალიზმი, ყოფითი პლანების მისტერიული შინაარსის გამდიდრება, ეყარეყარეს — ახალი დროის ამ „მესის“ ქრისტესთან შეპირისპირების პაროდიული ბუნება, ძალიან მამფრად გამოხატული წარმოდგენის მუსიკალური თუ სცენოგრაფიული გადაწყვეტა (მუსიკალური გაფორმების ავტორი თავად რ. სტურუა გახლდათ. მხატვრები: მ. შველიძე, ი. იმერლინი), მოულოდნელობის ეფექტებზე აგებული





თი აღზევება-განგვირგვინების პროცესში „ადმინისტრაციული თამაშობებისა“ ანუ პოლიტიკური ავანტიურების ატრაქციონი იყო წარმოდგენილი.

ყვარყვარე — ერის მამად და მხსნელად იყო შერაცხული.

რჩიარდი — გვირგვინოსან, კანონიერ მეფედ.

ყვარყვარეს მეტამორფოზებს, ცხოვრების კიბეზე ასასვლელად გამოყენებულ ხრიკებსა და ნიღბებს ირონიულ კონტრასტულ უქმნიდა ძველთუძველესი ქართული ჭრალა — „შობაი შენი, ქრისტეო“, ვეპერის „იესო ქრისტე — სუპერ ვარსკვლავი“ და ბეთხოვენის IX, გმირული სიმფონიის ფინალი. რჩიარდს — ძველ დიქტატორთა გამოცდილებით შეიარაღებულ ამ თანამედროვე ტირანსა თუ მადეის ლიდერს, რომლის „სამოღვაწეო“ ხერხების ტრივიალიზაცია სექტაკლში საგანგებოდ იყო ხაზგასმული — ჩერნის სასულიერო ეტრუდის რაფინირებული მკლოდი უტრობა, ბახის „ოკიატა“ და გ. ყანჩელის მიერ დადგმის ნამდვილი თანავეტორობით გააზრებული მუსიკალური პარტიტურა უქმნიდა ანტიოფსას.

ირონიზირებისა და პაროდირების სრულიად გარკვეული ზნეობრივი და სოციალური ასპექტები ჰქონდა დაძეწილი რ. სტურუას ორივე თხზულებაში. აქ ნიღაბი ეხდებოდა არა მხოლოდ ყვარყვარესა და რჩიარდს, არამედ იეიტებოდა საზოგადოება, რომლის „სალმა აზრმა“ და გაუხეინებამა სულმა მათი არსებობა დაუშვა. განაპირობა მათი ტრიუმფი. შეგუების ამ ობიექტულ გზაზე ხალხი თვითონ დაემსგავსა თავის ბელადს და მიერო ყვარყვარეებად, პატარა რჩიარდებად იქცა. რ. სტურუა სწორედ ამ მიმართებაში გამოხატავდა ორივე სექტაკლის ტრაგიკულ პათოსს, რადგან სწორედ ამ გარემოებაში ხედავდა ყვარყვარესა და რჩიარდის ხელახალი აღორბინების წინაპირობას. პირველი სექტაკლის ფინალში ყვარყვარე სანაგვე ყუთიდან ამოდიოდა და უბიწოების თეთრი ნიღბით ცვლვ ბრუნდებოდა სცენაზე. „რჩიარდში“ კი რჩიარდი — რჩიარდის გაწვრთნილი უნიჭიერისი და უხალისის მოწაფე იდგამდა სამეფო გვირგვინს. სექტაკლს ასრულებდა ნაპოლეონის სამკუთხა ქუდსა და ლაქის თეთრ ხელთათმანებში გამოწყობილი მასხარას ირონიული ღიმილი. დიდი ბრიტანეთის დაფლუთილ, სცენაზე განრბომულ გეოგრაფიულ რუკას კი იერონიმ ბოსხის ბორბალებზე შემომჭდარი აპოკლიფსური ყვავი დასცქეროდა.



ციტაციისა და აპოკაციის ხერხები, მძაფრად სანახაობრივი, აშკარად კანონავალური, ნიღბებისა და კოსტიუმების მონაცვლეობის მრავალწახანგოვანი გრადაციები, ანთებული მხილების პათოსითა და გაიციკვის სულსკვეთებით, თავბრულმამხვებ, გამოგნებულ შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე. ეს იყო სრულიად ახალი მხატვრული სამყარო.

ხაქსფერ მუნდირში გამოწყობილი ყვარყვარე, ისევე, როგორც შემდგომ ნაცრისფერი ფრენით შემოსილი რჩიარდი, ბონაპარტიზმის თვისებებს ატარებდა და რ. სტურუა-ც ტირანის გლობალურ ასპექტებს იაზრებდა ორივე სექტაკლში. მისთვის მნიშვნელოვან არ ჰქონდა, რომელი ქვეყნის ისტორიისა თუ აწმყოში წიაღში იმუნენ განდიდების მანიკალური ფსიქოზით შეპყრობილი ეს სხვადასხვა რანგის ბორბოტოქმენდარი. რევისორი აქ ხასიათების ზედროულ შინაარსს აცნობიერებდა და მასის ტიპიზირებულ სახეს ქმნიდა ინდივიდის ფსიქოლოგიური ანალიზი შერეული ეანრის პრინციპებით განხორციელებულ სექტაკლში ამყარად შეგვებულად იყო უარყოფილი.

ყვარყვარეს ისევე ჰქონდა ჩამოცლილი ნაცარში ოცნების მქარავი დიდოსტატის ხასითი და კოლორიტი, როგორც რჩიარდს — ტრაგიკული პიროვნების თვისებები. პ. კაკაბაძის — ყვარყვარე თუთაბერი, ისევე როგორც უ. შექსპირის — რჩიარდ III, რ. ჩხეკავის მიერ წარმოდგენილი გმირების არქეტაპები იყვნენ. ერთი დიდი იმპერიის მიყრუელებლ მახრამში ჩაღირობდა, მეორე — დიდი ბრიტანეთის დედაქალაქში იღწწოდა, მესამე არსი მათი ქმედების ერთნაირი იყო. ორივე კანონავალური გმირი გახლდათ და მა-



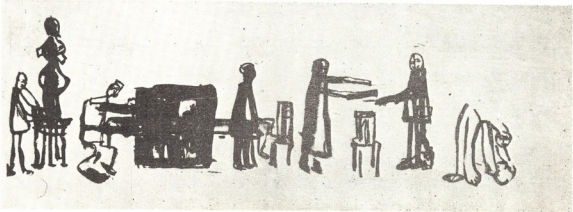
„რიჩარდში“ კიდევ არა ერთი თემა იყო რემინისციონებული „ყვარყვარდანი“. ამ რემინისციონებებს კონცეპტუალური მნიშვნელობა ჰქონდათ და „ყვარყვარდში“ შეთხზული თეატრალური მოდელი დამკვიდრებასა და გავრცობას ისევე ადასტურებდნენ, როგორც კოტა უფრო ადრე განხორციელებული დადგმა „კავკასიური ცარცის წრისა“, რომელშიც რ. სტურუა უკვე აღარ ისახავდა მიზნად ბრეხტის დებულებათა „სუფთა სახით“ წარმოდგენას. ამ სპექტაკლის ღრმად სინთეზური ბუნება, მისი ქორეოგრაფიული პლასტიურობისა და მუსიკალურობის ხარისხი, გარდასახვისა და წარმოდგენის მეთოდთა ურთიერთშეკავშირების სისტემაში აგებული ხასიათები, ქმედითი ანალიზის პრინციპი, აქცარად იმპროვიზაციული, ძალდატანებელი თეატრალიზმის განცხადების მიმართებაში იყო ბრეხტის თეატრალურ ესთეტიკასთან, როგორც იხიებოდა მისგან. ამ მოსახრების საილუსტრაციოდ მარტო იმის აღნიშვნაც იკმარებდა, რომ ბრეხტის გამიკიხავი ანტიილუმინორული თეატრი კატეგორიულად გამოირჩევადა, მაგალითად — ეოკალით ტეობიას. იგი „სამგროშოანი ოპერის“ შესრულებისასაც არ იყო მიჩნეული სავალდებულოდ. რ. სტურუას სპექტაკლი კი გ. ყანელის მუსიკაზე იყო აგებული და მას პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა სპექტაკლის ტრიუმფალურ გაპარჩევაში. ეოკალური საშემსრულებლო კელტურის ფლობა აქტიური იყო წარმატებების ხარისხს აპირობებდა აქ (ე. ლოლაშვილია წამყვანი, გ. საღარაძის — ედრეიტორი). რ. ჩიკვაძის ახდაკი კი სწორედ იტალიური ბელ-კანტოს და არა კურტ ვალის თუ პაულ დესაუს (პირველი „სამგროშოანი ოპერის“ კომპოზიტორი იყო, მეორე — კავკასიური ცარცის წრისა) ირონიულ ექსცენტრიული ზონგების მანერაში შესრულებული არიამონოლოგიით აღწედა ისეთი დავიწყყარი

წუთების შექმნას, ისეთ ინდენტობებშია რ. სტურუას მიერ შეთხზულ მხატვრულ-აქტიურობას, როგორც მარტოოდენ ბავშვებს ან ქუშპარიად დიდ მხატვრებს შეუძლიათ.

„კავკასიურ ცარცის წრეში“ წარმოდგენილი ყალბე შემდგარი და დასანერვილ შეტორტმანებული სამყარო რ. სტურუამ ზნეობას გადაარჩინა, ზნეობას, ყოველთვის უმაღლეს სულიერ განზომილებად რომ რჩება, რა სამოსელშიც არ უნდა იყვეს გახვეული. აქი იტირათა რაფაელის ლეონარდოს სხივით განათებულმა იზა გოგოშვილის მშვენიერმა გრუმემ უმაღლესი ზნეობრიობის ხვედრი და მოწამებობივი ერთგულებით აზიდა პირველად განხორციელების სიმძლემდე. აღმაინის თანდათან დბადების, მისი „უკლავ გადაამიანურების“ პროცესს მასხარას ნილაბში გაუცხოებელი ახდაკი ბრეხტის თვალებით შესკეროდა და ბავშვს იმიტომ ატანდა გრუმეს, რომ მისი ამბოხით მოიხიბლა, თეთვამორეკვისაკენ მიმსწრაფ სულს შეახო ხელს...

„კავკასიურ ცარცის წრეში“, ისევე როგორც რ. სტურუას დიდსა თუ შედარებით მკითხე მნიშვნელობის ქმნილებებში, კიდევ ერთხელ გამოიხატა სამყაროს ის მოდელი, გადაკეთებას რომ ითხოვს. მისი პრობლემების მოქალაქობრივი თუ შემოქმედებითი აქტიობით წარმოიგნა XX საუკუნის მხატვრულ, ზნეობრივ, ინტელექტუალურ გამოცდილებაში ჰპოვეს სათავეს და რ. სტურუას ხელოვნების არსებითად ელიტარულ ხასიათში დემოკრატიულ პათოსსაც განამხელს.

ალბათ ამ მიმართებაშიცაა საძიებელი რუსთაველის თეატრის იმ ტრიუმფალურ გამარჯვებათა მიზეზები, საყოველთაო აღიარება რომ მოუტანა ქართულ თეატრალურ კულტურას და მოსოფლიო ასპარეზზე გაიყვანა იგი.



გაცოცხლებული ბრაუზიკა

ალექსანდრე რიხნიანსკიმ კინოში მოსკლისთანავე მიმოივსა აღიარება: მისი პირველი ოპერატორული ნამუშევრის „ალავერობის“ კადრის გრაფიკულმა დახვეწილობამ, ხაზოვანმა კომპოზიციამ, შუქ-ჩრდილების კონტრასტულმა განლაგებამ მოიქცია კინოსამყაროს ყურადღება. ფილმის ძირითადი იდეა ვამომსახველობით ვაღაწვევტა-შიც იკოთებოდა. ვანაკუთრებით ეს შესამჩნევი იყო კინონაწარმოების კულმინაციაში, როცა ნამთვრალევი ხალხის წინაშე გმირი თავბრუდამხვევად გამოაქანებდა ცხენს ალაზნის ველის უკიდევანო სივრცეზე. წინ თეთრი გედევით აღმართულა ალავერდის ტაძარი. მხედრის ჩამუქებული სილუეტო დიაგონალზე შირდა სივრცულ კადრს. ეპიზოდის ექსპრესიულობა მიიღწეოდა გმირის სრბოლისა და გაშეშებული, გაუიწეული ხალხის მსხვილი პლანების მონაცვლეობით.

აქ ოპერატორი რეჟისორ გიორგი შენგელაის თანამოაზრეა. იგი ღრმად ჩასწვდა გურამ რჩეულიშვილის მოთხრობის არა მარტო აზრს, არამედ სტილსაც და ეცადა კინემატოგრაფიულად აღეკვატური, ვამომსახველი სახეები შეექმნა ეკრანზე.

ეპიზოდების შინაგანი დასაბულობა მიიღწეოდა ეკრანზე არა მხოლოდ მათი აზრობრივი დატვირთვით, არამედ ვამოხატვის დახვეწილობითაც. ალავერობის დღესასწაულის გადაგვარებული ფორმის შემყურე გმირმა იგრანო, რომ აუცილებელია რაიმეს ვაკეთება, რათა შექმას ეს ხალხი, ვამოაფხიზლოს, ვასხენოს მათი თავშეყრის ჭეშმარიტი მიზანი. ამ მხრივ, გმირი მეამბოხე პიროვნებაა, რომელსაც უნარი შესწევს აზრდაკარგულ ხალხს მათი არსი, ტრადიცია და საკუთარი მორალი შეახსენოს. რეჟისორთან ერთად ოპერატორიც იძლევა ამ კონტრასტულ დაბრისპირებას, გმირის ვარეგნობის ხაზგასმით, მისი მეტყველი თვალების, სხეულის პლასტიკური მონახაზით აღრმავებს ეპიზოდის აზრობრივ ვამოხუნელობას. ორი უაზროდ მოხტუნავე მოცეცავის დაბეჭითებითი ვამეორებით და გმირის მიერ მათი ურიტო ცეკვის უსიტყვო შეფასებით ეკრანზე თვალსაჩინო ხდება გმირის შინაგანი აფორიკების მსხეუი. დიდებული ალავერდის ფონზე ვამოცხადებული მეამბოხისა და ვაოცებული და უკე რალატი დაოცხვენილი ხალხის პლანების მონაცვლეობა დიდ ემოციურ ეფექტს იძლევა. შედეგად კი ოპერატორის ექსპრესიული კამერა უცებ მშვიდდება.

მარინე ნანიშვილი

იშვიათი გემოვნებით გადაღებული ტაძარი და ალაზნის უკიდევანო ველები, ვენახებში ჩაფლული, ერთმანეთზე მიკრილი სოფლები იკავებს ეკრანს და მყურებელს უდიდეს ესთეტიკურ ტკობას ანიჭება.

ასე მკაფიოდ იჩინა თავი ალექსანდრე რეხვიაშვილის ინდივიდუალურმა ხელწერამ მის სადილობო ნამუშევარში.

შემდგომი ფილმი „მიქელა“ (რეჟისორი ელდარ შენგელია) აგრეთვე ვამოიჩინოდა ოპერატორული ხელწერის ინდივიდუალობით. აქ რეხვიაშვილმა სტატუტური კონტრასტულობას მიმართა.

მიქელას მთელი ვგარი ამოუწყდა. დავით კლიაშვილი ღრმად ვანიციის თავისი გმირის ფაქტულობას, მის ვანწირულობას, დაღუპვის ვარღვევალობას. და ოპერატორიც, რეჟისორთან ერთად, ხატავს ეკრანზე ამ ჩაკეტილ, ჩამუქებულ, შეზღუდულ სამყაროს. იგი ყოველმხრივ ენახრება რეჟისორის ნაწარ-



ალექსანდრე რეხვიაშვილი

მოების ძირითადი აზრის ღრმად და სახიერად გადმოცემაში. გამომსახველობითი რიგი სტატიკურია, ფონისა და ფიგურების კონტრასტი მკვეთრი და ლაკონურია. ეს არის გაუნათლებლობისა და ფატალიზმის დამღუპველი ძალების კინემატოგრაფიული ამტყვევეობა.

გ. ტყაბლაძის მოხუცი, ცრურწმენის უაზრო გრანობას ატანლი, საკუთარ ავადმყოფ შვილიშვილს განდევნის ისედაც დაცარილებული სახლიდან, რათა ავადმყოფობამ ოჯახში არ დაისადგუროს. სიცივეში, თავსმავწივამში მიგდებულმა ბავშვმა მარტობაში უნდა დალიოს სული. ქარი ზმუის, წვიმამ ლამისაა წალეკოს ყოველივე და ბუნების ამ რისხვაში ახლოს ჩანს ბავშვის დიდრონი, შავი თვალები, რომლებშიც უკვე შეპარულა სიკვდილი.

„შიქელაში“ ისევე, როგორც წინა ფილმში, საინტერესოა ადამიანთა პორტრეტების

ახლო ხედებისა და მოქმედების ადგილების საერთო პლანების მონტაჟი. როგორც აღვნიშნეთ, ოპერატორი უარს ამბობს ასე ფეფქტურად უკვე მიგნებულ ექსპრესიულ კამერაზე, იბოტლებს ამოცანას და კადრების გრამატიკაში მშველი, მწყობრი გადასვლით ახერხებს ეკრანზე საერთო განწყობილების შექმნას. გრაფიკული, ძუნწი ხაზები, მუქ-ჩრდილების ფაქიზი შეგრძნება, კადრის აზრობრივი კომპოზიცია, მიდრეკილება მკაცრი ფორმებისაკენ, — ყოველივე ეს რეხვიაშვილის ამ ოპერატორულ ნამუშევარშიც არ ატარებს თვითიზნურ ხასიათს, ყველაფერი ფილმის აზრობრივ გადაწყვეტას, ეპიზოდების საერთო ატმოსფეროს ექვემდებარება.

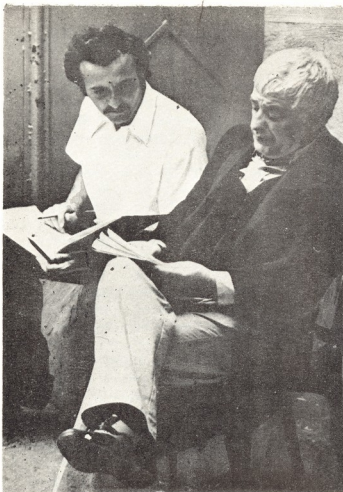
ა. რეხვიაშვილის ინდივიდუალური ხელწერა კიდევ უფრო მკაფიოდ მის რეჟისორულ ნამუშევრებში გამოჩნდა.

მისი რეჟისორული დებიუტი — მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი „ნუცა“ მიხეილ ჭავჭავიძის მოთხრობის — „უპატრონოს“ ეკრანიზაცია იყო. რეჟისორმა შეინარჩუნა ლიტერატურული პირველწყაროს ფაბულა, თუმცა პერსონაჟთა რაოდენობა საგრძნობლად შეამცირა.

უპატრონობის მიმე ხვედრი ნუცას დედისაგან მოსდევს. ისიც უპატრონი იყო, ისიც კნინამ სამალოდ გაზარდა და ისიც ვილაცასთან შეეცა. ნუცას დასახსიათებლად მწერალი ძუნწ, მაგრამ ამომწურავ სიტყვებს ხმარობს: „ვაზებუა მოკეცილი იჯდა“. „საჩქაროდ გაირბენდა“, „სალამუკამზე ფეშშიშეგლა და კაბაწეული საბუღებრებში ბზეს ჰყრიდა და თავის ოთახში ძვრებოდა...“ არავის ელაპარაკებოდა ნუცა, ვერც ვერაგონ ამინედა, რომ აი უკვე 17 წელია ცოცხალი არსება მათ გვერდით ცხოვრობდა. დალაპარაკებაზე ნუცა წითლებოდა. მოთხრობის პირველივე ფურცლებიდან ნათელი ხდება ნუცას ჩაგრული, ვარყული და გასაციოდავებული არსებობა.

ეკრანზე ნუცას (მარინე ჭანაშია) პირველივე გამოჩენა ასეთივე ემოციის აღძრავს. რეჟისორი შეეცადა თავისი გმირი ისე დაეხატა, როგორც მას მ. ჭავჭავიძელი ხედავდა.

მართალია, ფილმი უფრო ადრე მთავრდება. ეკრანული ნუცა არ ხდება მოწონე საკუთარი შვილის დადუღვისა, მაგრამ ეს არცვლის ლიტერატურული პირველწყაროს აზრს. რეჟისორს არ აინტერესებს სოფლური



ა. რეზიაშვილი და რ. ჩხიკვაძე
ფილმზე მუშაობისას

„კადრები ფილმიდან „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა““



ყოფის დეტალიზაცია. მას აღამიანთა უსუსულოვითა, ურთიერთობანი და ამ ურთიერთობათა შედეგები აღიღებებს. მიუხედავად ამისა, ფილმში ცოტა დიალოგია, ყოველივეს მიღწევა რეჟისორის სურს წმინდა კინემატოგრაფიული ხერხებით, ლაკონიურად, მაკარად, სახიერად.

ნუცამ „უცებ იგრანო, რომ იგი მიუღს ქვეყანაზე სრულიად მარტომდარტოა, რომ იგი მეტია, უპატრონო, ყველასგან დტანჯულ-დაჩაგრული, ყველას შეუძლია იმისი დაბრუნება და გამოსარჩლება კი — არავის. ყელში რაღაც მოაწეა, მზრებმა ტოკვა დაუწყეს, მთელი ტანი აუბამავდა და თვლებშიც ამდ დაპალუბით ცრემლები ჩამოცვივდა: ჩამქრალს სამოვარს შიშინი გაჰქონდა, ჰრაქი სუსტად ანათებდა. მთელ სახლში სიჩუმედ იყო. ნუცა კი ისევ იმ ადგილას გაუნძრევლად იჯდა, ისევ ვენახს და ჩაბნელებულ კაკლებს გადასცქეროდა და ჩუმად ტიროდა“. ეს ადგილი მოთხრობის დასაწყისშია, ზოლო ნუცასთან დაკავშირებული ძირითადი ამბები ამის შემდეგ ვითარდება, მაგრამ ეს მთავარი განცდა მსუქალავს მოთხრობას. ფილმის ემოციური პათოსიც სწორედ აქ არის. ნუცა — უპატრონოა, გამოსარჩლებას იგი არავისგან ელის. შვილის დაღუპვა, მეუღლის სიმხეცე — ამის შედეგია მხოლოდ. ამიტომაც რეჟისორმა ეს მომდევნო ამბები კადრსმილად დატოვა და აიღო ძირითადი — ნუცას გაუპროგრუნების, მისი სიმარტოვის თემა. ამ სამყაროში ნუცასნაირი აღაპიანებისათვის არ არის ადგილი. ნუცამ ეს კარვად შეიგრანო და თვად გადაწყვიტა მიეტოვებინა ეს ქვეყანა.

ნუცას შინაგანი განცდები, რომელიც მოთხრობაში ასე ვრცლადაა გაშლილი, რეჟისორმა მაკარი და ზუსტი, უსიტყვო კადრებით დახატა. სიგრცე, ჰაერი, მზე, სითბო ეკრანზე იშლება, როგორც ნუცას ოცნება, მისთვის მიუღწეველი რამ, რომელსაც იგი მხოლოდ რკინის ცხაურიდან ხედავს.

ნუცას თითქოს აწვება ოთახის კედლებისა და ჰერის სიმძიმე, თითქოს სრისავს მას, თავისუფლად ამოსუნთქვის საშუალებას არ აღიღეს (ეს შეგრანება ეკრანზე ხმოვანი რიგითაა გამოხატული). რეჟისორი ნათლად გვიჩვენებს, რომ ამ სამყაროში ნუცასთვის მომავალშიც არავფერი შეიცვლება.

ნუცას სიკვდილი მოთხრობაში მოცემულია სახიერად, ვრცლად, რაც რეჟისორის ეფექტური ფინალისთვის დიდ მასალას აღლევდა.

„ყინვა იდგა. მოწმენდილი ცა მოციმციმე ვარსკვლავებით იყო შექვილი. არსიდან ხმაურობა არ ისმოდა. ნუცამ რამდენიმე ნაბიჯი გადადგა და უღელს წააწედა. კბილუბით და მითროლვარე ხელებით აპურებთ

დახსნა, დახვია, პერანგის ქვეშ ამოიღო და ნული ნაბიჯით გზას გაუდგა. იმის ფეხქვეშ გაყინული თოვლი იმტვროდა, ტანსტი სიო ტრტველა ფეხებზე ეხვეოდა, ტანს უსუსხავდა, პერანგს უშრიალევდა, თმას უფრიალებდა. ნუცა ხშირ-ხშირად ჩერდებოდა, აქეთ-იქით იხედებოდა და ჭერდრევით თავის სახლისაკენ მიიპარებოდა...“

ა. რეხვიაშვილმა უარი თქვა ამ ეფექტურ ფინალზე. მისი ფილმების სტილისტიკა გამოირჩევა გარეგნულად მშვენიერ, ეფექტურ გადაღებებს, ხატოვან სურათებს, ფერწერულ ჩანართებს. ასევე ურობამდე დასულ ფორმათა სიმკაცრე შინაგან დაძაბულობას, ზუსტ, პეტყველ აქცენტებს მოითხოვდა.

ა. რეხვიაშვილმა ემოციურ ზეგავლენას სწორედ ამგვარი სახერხებით გამოიჩვენა კადრებით მიაღწია.

ეკრანზე ნუცა, ჩვეულებისამებრ, ბუჩქებში ჩაიმალება, უკანასკნელად გადახედავს არე-მარეს, მწარედ ჩაფიქრდება და ნელა, შვიდად, გარეგნული მღელვარების გარეშე შექმმს შხამიან ენკრას. ამ უსამართლო, ძალადობით აღსავსე სამყაროს ნუცამ მხოლოდ საკუთარი სიკვდილი დაუპირისპირა. რეჟისორი დიდხანს აჩერებს ყურადღებას ნუცას მეტყველ სახეზე, შემკრიალ, უძირო თვალებსა და მის ნაღვლიან მზერაზე.

თუკი „ნუცაში“ ადამიანის გაუპიროვნების მოწმენი გავხდით. ა. რეხვიაშვილის პირველ სტუდენტურიან მხატვრულ ფილმში „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“ წარმოდგენილია პიროვნებათა თვითშეგნების ჩასახვა, მისი ნების ზრდა და განმტკიცება.

1979 წლის მანჰეიმის (გფრ) კინოფესტივალზე ფილმმა ერთდროულად ოთხი ძირითადი ჯილდო მოიპოვა: საერთაშორისო ეიურის პრიზი „ოქროს დუკატი“, კათოლიკური ეიურის მთავარი პრიზი, კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ფედერაციის (ფიბრესი) პრიზი და ფილმის პოპულარიზაციისათვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ჯილდო — პრიზი „კინოხელოვნებაში ძიებისა და ექსპერიმენტისათვის“.

ხალხის ინტერესებისა და სურვილების ქომაგად ფილმში გამოყვანილია სტუდენტ ნიკო, რომელიც პეტერბურგიდან მშობლიურ სოფელში ჩამოდის, რათა ქალაქის ხელისუფალთაგან დაიცავს სოფლის ერთადერთი საარსებო წყარო, მისი კუთვნილება — ტყე.

ფილმის დასაწყისშივე, გარეგნულად თითქოსდა ჩვეულებრივ, ყოფით კადრებში შეგვჩანობა დრამატისმი. ნიკოს (მ. სალუქვაძე) გარეგნობაც — ფერმკრთალ სახეზე დიდრონი ანთებული თვალები, გაბედული მზერა, სწრაფი და მტკიცე სიარული, უცნაურად გრძელი პალტო, რომელიც თითქოს



უფრო მეტ დარწმუნებულობას ანიჭებს მის საშუალო სიმაღლის, წარმოსადგვ ტანს — რაღაც განწირულების მატარებელია. ჩვენნი ადამიანები ამისთანა დიდ საქმეზე უფრო სალო-ცაიდან უნდა წახვიდეთ! — ეუბნება ნიკოს იოთამი და მართლაც, მთელი სოფელი ძველ-თაველ, ხავსმოკიდებულ სალოცავთან იკრიბება. იოთამი საყდრიდან თემის დროშას გამოი-ტანს. დაძაბულ სიჩუმეს მხოლოდ ზარის რეკვა არღვევს. ეპიზოდის აზრობრივი და ემოციური დატვირთვა, ჩაფიქრებული, და-ძაბული სახეები, დროშის წინ ჩამოქილი ნი-კო, იოთამის გამოკლი, სიბრძნით დამძიმე-ბული შხერა, კვლავ თანასოფლელების გვე-ფრო უკვე საშუალო, შემდგომ კი საერთო ხედზე. შორიდან ეხედებოდა ამ ორ ძირითად გვეს, ვის გამოც ნიკო მიდის რთულ გზა-ზე და ვგვრნობთ — ეს ხალხია მისი მთავარი ზნეობრივი, მორალური ძალა უსამართლო-ბასთან შერკინებისას. ნიკო უხშირ გაეცემა იქაურობას, შესდგება, შორიდან კიდევ ერთხელ ვახედავს ვალაფანზე შეყრბულ თანასოფლელებს, მისი შთაგონებული სახე სეფდსა და კრძალვას გამოხატავს, ხოლო გულხკაეები იმდელი შეპყრუებენ მას. თან-დათან ნიკო თავის მიგონებას.

კინონაწარმოების ფილოსოფია აღიქმევა ბუნების სურათებითაც. ნათელი ხდება, რომ ბუნება და კონკრეტულად ტყე — ფილმის ერთ-ერთი მოქმედი გმირია. რეჟისორი ახერხებს შე-თერთმე გამოსახულებაში ფო-ტოების გამეფირვავლებს, ბუნების ხელთ-უქმნელობის და სურნელების მიტანას მყუ-რებლად. ტყე არის სოფლის მარჩენალი და მისი საყრდენი საკუთარი ადამიანური უფ-ლებებისათვის ბრძოლაში. ბუნებისა და ადა-მინის დრამატული კოფიქტის დამუშავე-ბაში, მათ ურთიერთდამოკიდებულებათა კვლევაში ქართულ კინემატოგრაფს თავისი მყარი ტრადიცია აქვს. „XIX საუკუნის ქართულ კრონიკაში“ შეინიშნება ამ ტრადიცი-ის თავისებური ვაგებულება. ნიკო რამოდენ-ნიმეგრ აღმოჩნდება უღრან ტყეში. იგი თითქმის თავისუფლად სუნთქავს, როცა ამ დიდ ხეებს შუა და ეკალბარდებით დაფა-რულ მიწაზე დაბოივებს. აქ მუცრობა ხელ-ფეხს. რეჟისორი ეყრანზე ხატავს ამოლტილ ხეთა შუკრებს, უღრან ტყეში კიდან შემოქ-რული სინათლის სხივს... უცვლელ, მარადი-ულ, წარსლისადმი ერთგულ ბუნებას ქა-ლაქის გულგრილი და გაუცხოებულ ყოფა უპირისპირდება. სოფლის ტყის ბუნებრივი სილამაზე იცვლება ქალაქის პარკში გემეტ-რითული სიხუტებით განლაგებულ ხეებში. მკენარეთა მომახერხებულ სიმეტრიული მონაცვლეობა უკარგავს მათ ბუნებრიობას

და სილამაზეს. ყოველივე გამოფიტული და ტყილამდ გამიმულებულია. ორი-სამი შტრიხით, წმინდა ეპიკურული ხერხებით რეჟისორი ახერხებს გარკვეულ განზოგადებს მიღწევას. დამყავებელი სას-ტუმრო ნათლად გამოხატავს ამ პატარა ქა-ლაქის ცხოვრების წესს, მის არსს, ვასავე-ბია, ვისთან ექნება ნიკოს საქმე, ვის ზღმია მთელი სოფლის ბედი. ამ აზრის კონკრეტული ვაგრძელება სახაზინო პალატა. ოთახში ოთ-ხი მაგადა დგას, ოთხივეს ქალადღების გრო-ვაში ჩაფლული ოთხი მსხვერპი უხს. ისინი გულმოდგინედ ჩაკვირებენ ვადაშლილ დავთრებს.

კამერის ერთი მოვლებით, ერთი საერთო ხედით რეჟისორი ხატავს ჩინონიკური ბიუ-როკრატიზმის მთელ ეპოქას, მის სულს, ამ გამოშრალ, უკაერო სივრცეში ცოცხალი არსებისათვის არ არის ადგილი. აქ მხოლოდ კატეტებს შეუძლიათ არსებობა, კანცელარი-ის უფროსის ოთახის ფანჯრის რაფაზე რომ ჩამწკრივებულან, რადგან წყალიც ცოცა უნ-დათ და ქანგბადიც. ამ სიბნელესა და სული-ერ სიკარგიელში ნიკოსათვის ერთადერ-თი მაკაცებლებში წყარო ქალიშვილის (დ. ხარშილაძე) ნათელი, უძირო თვალებია. იან-დათან, ძალდუტუნებლად შემოდის ფილმში ეს ლირიკული თემა. კინოთხრობის მკაცრი სტილი არ გამოირჩევა მის პოეტრობას. ახალგაზრდები ციხე-სიმაგრის ნანგრევებში დასკირნობენ და ქალაქის უმცირეს, გამო-შრალი ხელების სურათის მაიალი ბალახი, ეყენების ელარუნე, ჯანარი ცვლის. ახალ-გაზრდები უხშირ მიყვებიან გზას, ერთ-ორ სიტყვას თუ ეტყვიან ერთმანეთს, მაგრამ მათი დემოლი უფრო მეტს ნიშნავს, ვიდრე ხმაბალა თქმული სიტყვა. ეს ლირიკული დუეტო სოფლის ბუნების თემის ვაგამე-ბაა. სიმბოლურად ელერს ღია, მზით განათე-ბული მდელი. ეყრანი სივრცით, სინათლით, პაერთი იესება, მაგრამ მტერი ორულებით დიაგონალზე ვაკრილი ვაგრი მოახლოებული საფრთხის მაუწყებელია. ქალიშვილიან ნი-კოს დამშვიდობების სცენაში უქანსკელი შეხვედრის, საბოლოო ვანსიორების შეგარმე-ბა იკითხება. ამიტომაც მოულოდნელი არ არის, რომ უღრან ტყეში, ნიკოს ვარდა კი-დედ სამი კაცი გამოჩნდება. მართალია, ისინი ვერ მოკლავენ ნიკოს, შეუმოდებია, მიქელ-მკურნალს კი იმავე შიშის გამო ტყვიას შიგ მკერდში დაახლოან და ვონდაკარგულები, დამფრთხლები გაიქცევიან.

შემდეგ კი სოფელი მოდის თავისი ქომა-გის საძებნელად, მაგრამ, ფილმის ფინალი უფრო ადრე დადგა, რადგან თავიდანვე ნა-თელი იყო ქომაგის განწირულება, მარტვი, ისევე როგორც ის, რომ ზნეობრივი, სული-

ერი გამარჯვება სოფლისა და მისი ქომაგის მხარეზეა.

ფილმის შინაგანი ქმედითობა და დაძაბულობა, რომელიც თითქმის უმოძრაო კადრებში იგრძნობა და იკითხება, გამოსახულების სიმკვეთრე და ლოკონიურობა, ყოველი კადრის სიღრმე, გამოხატული ხაზოვანი კომპოზიციაში — ყოველივე მეტყველებს ალექსანდრე რეზიაშვილის სტილის თავისებურებაზე, რამაც რეჟისორს თანამედროვე ქართულ კინოში უკვე დაუმკვიდრა საკუთარი, სხვებისგან განსხვავებული ადგილი, მიუხედავად იმისა, რომ რეზიაშვილი არ მიეუფეთება ხელოვანთა იმ კატეგორიას, ვისაც ყველა ფენისა და გემოვნების მკურებელი ერთსულოვნად ეტყობოდა. ზოგს მისი ფილმები ნაკლებად ემოციურად მიაჩნია, გახანგრძლივებული პაუზები, თხრობის ნელი, მღორე რიტმი კი — მოსაწყენად. მაგრამ არიან ისეთებიც, ვინც ამ გზას (დილოგების, მუსიკის ნაკლებობას, კადრის მაქსიმალურ განტვირთვას, სიმბოლურ, მეტაფორულ აზროვნებას ცალკეული დეტალების მეშვეობით და ა. შ.) თანამედროვე კინოს განვითარების ყველაზე რთულ და სწორ მიმართულებად თვლის.

აი რას წერდნენ ქურნალ-ვახუთები მანჰეიმის ფესტივალზე „XIX საუკუნის ქრონიკის“ ჩვენებასთან დაკავშირებით:

„ქართულ ქრონიკებს“ უკვე კარგა ხნის განთქმულ ქართულ კინემატოგრაფიაში შეაქვს ახალი ელერადობა: ფილმი უფრო მკაცრია, სერიოზული ფორმითა და თემატიკით უკიდურესად კონცენტრირებული — ეს ის კონცენტრაციაა, რომელიც განსაზღვრავს კინოთხრობის საერთო სტილს.

შთაბეჭდავია ტყის სახე, რომლის სიმშვიდე ქმნის დისტანციას და ამით მოქმედების სიერცეს ანიჭებს რთულად დაშფოვულ სიმბოლიკას, ცალკეულ დეტალებში რომ ვლინდება“. („ბაზუერ ცაიტუნგი“, ბაზელი (შვეიცარია), 1979 წ. 17 ოქტომბერი).

„...მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის მოქმედება მე-19 საუკუნეში იშლება, იგი მეტად თანამედროვე ნაწარმოებია ბიუროკრატიულ მექანიზმის კრიტიკის თვალსაზრისით.

სტუდენტ ნიკოს ბაძოლა ძალადობის წინააღმდეგ წაგავს ღონ კიბოტის შერკინებას წისქვილითან. ამასთანავე, გროტესკი თავის კომიკურ თვისებებს კარგავს და ტრაგიკულად სერიოზული ხდება. აქ კავთაც შეგვიძლია გავიხანეთო“. („რეინ-ნეკარ-ცაიტუნგი“, მანჰეიმი (გერმ) 1979 წ. 12 ოქტომბერი).

„...მკაცრ შეავთერ კადრებში გადაღებული ეს პოეტური ქმნილება, აღსავსე დროის კოლორიტითა და სარკაზმით, თავისი განწყობითა და სტილით დისტოციესისა და კავ-



კადრი ფილმიდან „ნაღვერდობა“



კადრი ფილმიდან „მიწლა“

კადრი ფილმიდან „ნაღვერდობა“



კას ვეაგონებს» («რეგეს-ანკაიერ», ციურიხი (შვეიცარია), 1979 წ. 19 ოქტომბერი).

ვასულ წელს იტალიის ქალაქ ზენაროში გამართულ საბჭოთა ფილმების რეტროსპექტივაზეც «XIX საუკუნის ქართულმა ქრონიკამ» იტალიური კრიტიკის მაღალი შეფასება დაიმსახურა. აი რას წერდნენ კრიტიკოსები: «XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა» მტკაფორული ფილმი, რომელშიც ქართული კინოსათვის დამახასიათებელი მელანქოლიური ტონალიზმა ტრავიკულ ელფერს იძენს. ამ სეკენად ალგორიაში იკითხება კავკასია და გოგოლის ველენა, ხოლო თუ ვილაპარაკებთ კინემატოგრაფიულ ტრადიციასთან კავშირზე, მაშინ უფროდ შეინიშნება სიახლევე ბერგმანთან, უელსთან და გერმანულ ექსპრესიონიზმთან: რეალობა მუდმივად მოძრაობს გაონავონის სივრცეში» (მასიმო სპოლი, «ილ მესაჭერო», 1980 წ. 16 ივნისი).

ამჟამად ალექსანდრე რეხიაშვილმა დაასრულა გალება ახალი მხატვრული ფილმისა, რომელსაც დაახლოებით ასეთი წინათქმა უძღვის:

მე-19 საუკუნემდე მოყოლებული მტრისაგან გამარცხვულ და დაქსაქსულ სამხრეთ საქართველოში ზშირი იყო აგრეთვე ადამიანების გატაცება და მათი გაყიდვა.

ადამიანებს, რომლებიც ბედის უქულმართობით საქართველოს საზღვრებს გარეთ მოხვდნენ და მუდამ მისი განთავისუფლებასათვის იბრძოდნენ, ეძღვნება ეს ფილმი».

ახალი ნაწარმოები ერთგვარად ასრულებს ა. რეხიაშვილის თავისებურ ტრიპტიქონს, დაწყებულს «ნუცათი» და «XIX საუკუნის ქართული ქრონიკით». მართალია, სამივე ფილმის შინაარსი განსხვავებულია, მაგრამ რეჟისორული სტილი და ძირითადი თემა — ზოგადი სამართლიანობის ძიება — აერთიანებს ამ კინოტილოებს.

ახალ სურათში რეჟისორის სტილი ისეთივე კაეთი, ზედმოწეწნით გამომსახველი და ძუნწია, როგორც წინა ფილმებში. დრო პირობითია და მაქსიმალურად კონცენტრირებული. ფილმის აზრობრივი აქცენტები კ უფრო მეტად ზნეობრივ ცნებებზეა გადატანილი.

ამ ფილმით ალექსანდრე რეხიაშვილის რეჟისორულ ბიოგრაფიაში დასრულდება სამ ფილმად გაშლილი ივაჯი პიროვნების შინაგანი სამყაროდან გამომდინარე ცხოვრების გააზრებასა და ამ ცხოვრებაში სამართლიანობის ძიების შესახებ.

დრო გვიჩვენებს, თუ რა გზით წარიმართება ამ სინტერესო, თვითმოყოფადი რეჟისორის ესოდენ წარმატებით დაწყებული ძიებანი.

ხალხშირი მუსიკალური შემოქმედების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პრობლემას ხალხური სიმღერების კლასიფიკაცია წარმოადგენს. მსოფლიოს მუსიკალური ფოლკლორისტიკა მიმართავს სიმღერათა კლასიფიკაციების სხვადასხვა პრინციპს, რომელთა შორის უმთავრესია — სოციალური ფუნქციის განსაზღვრა, სიტყვიერი ტექსტის ანალოზი, მელოდიკისა და კლოური საფუძვლების კვლევა. ამ პრინციპების საფუძველზე დღინდება მუსიკალური ფოლკლორის ძირითადი კანონზომიერებანი, ყალიბდება კონკრეტული სასიმღერო ეანრები, სიმღერათა გარკვეული ჯგუფები. ქართველი მუსიკისმცოდნე-ფოლკლორისტიკა (დ. არაყიშვილი, გრ. ჩხიკვაძე, შ. ასლანიშვილი) იმთავთვე წარმატებით ფლობდნენ დასახელებულ პრინციპებს, რომელთა მეშვეობით სათავად დაუდეს კიდევ ქართული ხალხური სიმღერების კლასიფიკაციის სისტემას.

მაგრამ ქართულ ხალხურ სიმღერას ახასიათებს ერთი ძალზე სპეციფიკური, უადრესად უმნიშვნელოვანი და ორიგინალური თავისებურება — მრავალშინაობა, რომელიც ქართველ ფოლკლორისტებს ხალხურ სიმღერათა კლასიფიკირების, მათი წარმოშობისა და განვითარების ისტორიული სურათის დადგენის უფრო ზუსტ საშუალებას აძლევს. ეს პრინციპი, ქართული ხალხური სიმღერების ეროვნული ბუნებიდან რომ მომდინარეობს, შეიძლება გამოყენებულ იქნას მხოლოდ ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორთან მიმართებაში.

მრავალშინაობა წარმოქმნის პრობლემების წრეს, რომლის არეში მოქცეულია ხალხური სიმღერების პარმონის ისეთი უმნიშვნელოვანი ასპექტები, როგორცაა აკორდიკა, საკადანსო ფორმები, მოდულაციები. კლასიფიკაციის ჩვენს მიერ შემოთავაზებული პრინციპი დაკავშირებულია მოდულაციებთან, უფრო ზუსტად კი მოდულაციურ გეგმებთან.

მოდულაციურ გეგმებს, როგორც სიმღერის თავისებურ არქიტექტონიულ ჩონჩხს, პირველად ყურადღება მიაქცია პანოფს. შ. ასლანიშვილმა თავის წიგნში «ქართულ-კახური ხალხური სავუნლო სიმღერების პარმონია», სადაც იგი სხვადასხვა ადგილას ჩაწერილი ერთიდაიგივე სიმღერის მოდულაციურა გეგმების იდენტურობაზე მივიჩინეთ. ეს თავისებურება ადვილად აისწება, თუ გავიხსენებთ, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერების მოდულაციურ გეგმას ძირითადდ ქმნის ბანის მოძრაობა, ბანი კ შესრულებისას ყველაზე ნაყოფიერად განიცდის იმპროვიზაციული საწყისის ზეგავლენას. ამდენად, ქართულ-კახურ სიმღერებში ბანი ყველაზე კონსერვატიულ ელემენტს წარმოადგენს. მართლაც, საუკუნეების განმავლობაში შეიძლება არსებითად შეცვლილიყო სიმღერის მელოდიური ხაზები თუ პარმონიული ნაგებობები, მიუხედავად ამისა, უცვლელად ინახებოდა მისი არქიტექტონიკული ჩონჩხის ძირითადი

„ჩაკრულოსა“ და „ბრძელი ხალხური ბრავალქაიერის“ ზობიერტი თაჟისეპურეანი

ქართული ხალხური სიმღერების კლასიფიკაციის
ერთი პრინციპის მიხედვით

სოსო ჟორდანიანი

კონტრები. ეს აიხსნება ორი გარემოებით: 1) აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერებში ბანი სიმღერის ჰარმონიული საფუძველია, ყველაზე ნაკლებად მოძრავი ხმა და 2) ბანს, ზედა ხმებისაგან განსხვავებით, ასრულებს მომღერალთა ჭგუფი, რაც გამოიწვევს შესრულების პროცესში იმპროვიზაციული ელემენტების შემოჭრას. ამიტომაც, სიმღერის წარმოშობისა და სხვა სიმღერებთან ნათესაური კავშირების გამოსავლენად, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ სიმღერის მოდულაციურ გეგმას უნდა მიექცეს ყურადღება. ერთი სიტყვით, მოდულაციური გეგმა ის თვისებური გენეტკური კოდი, ყველაზე შორეული და დაფარული პროცესების ამოცნობის საშუალებას რომ გვაძლევს. აქედანაც ჩანს, რომ ხალხური სიმღერების მოდულაციური გეგმების შესწავლასა და მათ შედარებით ანალიზს მკვლევარისათვის ფასდაუდებელი სამსახურის გაწევა შეუძლია.

აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ მოდულაციური გეგმების გამოყოფა და გამოკვლევა ჭრეჭრობით შესაძლებელია მხოლოდ ბურღონული ტიპის სიმღერებში, სადაც ბანი ვაჭიმულია, სტატიკური და სადაც მისი მოძრაობა ქმნის ზუსტად ჩამოყალიბებულ, მკაფიო არქიტექტონიკულ ნახაზს. კომპლექსური ტიპის სიმღერებში

(მაგ. სვანური) მოდულაციური გეგმის ზუსტი განსაზღვრა ვაცილებით უფრო რთულია, რადგან აქ ბანი საკმაოდ მოძრავია. განვითარებულ პოლიფონიურ სიმღერებში კი (იგულისხმება დასავლეთ საქართველოს მუსიკალური ფოლკლორი) ბანი ძალზე აქტიურია, იმპროვიზირებული, ამიტომაც მას ხშირად ერთი მომღერალი ასრულებს.

თვალსაჩინოებისათვის მიზანშეწონილად მიგვაჩნია შედგენა მოდულაციური გეგმის გრაფიკულ გამოსახულებისა, სადაც ძირითად ყურადღებას დავუთმობთ ბანს (მისი მელიოდირი ნახაზი საფუძველად დაედება მოდულაციური გეგმის გრაფიკულ გამოსახულებას), ყურადღებას გავამახვილებთ აგრეთვე კილოთა ტონალურ სიმალეებზე. მანძილზე კილო-ტონალობებს შორის, მოდულაციური ცვალებადობის მომენტებზე, ვეცდებით მიახლოებით მაინც დავიცვათ სიმღერის ნაგებობათა მასშტაბები.

ამ პრინციპების მიხედვით გავანალიზებთ ორ ყველაზე ცნობილ ქართულ-კახურ სიმღერას „ჩაკრულოსა“ და „გრძელ კახურ მრავალქაიერს“.

უპირველეს ყოვლისა აღვნიშნავთ, რომ განვითარებულ სუფრულ სიმღერებში ძნელად მოიხიბნება ერთმა-



ნეთისაგან ეწოდენ განსხვავებული სასიმღერო ფორმები.

ჩვენი აზრით, „ჩაქარულს“, როგორც აგებულებით, ისე სხვა მუსიკალური კომპონენტებით, ძალზე ახლოს დგას „სუფრულბთან“ (არა საერთოდ სუფრულის კატეგორიის სიმღერებთან, არამედ კონკრეტულად „სუფრულბთან“. იხ. სიმღერები „ძველი სუფრული“. „სუფრული და მისი დამატება“). ეს სიახლოვე იმდენად მკაფიოა, რომ შეუძლებელია მათ არ გააჩნდეთ წარმოშობის სასესებით კონკრეტული საერთო ძირები! ამას გვაფიქრებინებს „ჩაქარულსა“ და „ძველი სუფრულის“ მოდულაციური გეგმების აშკარა მსგავსება, ოღონდ „ძველი სუფრულში“ ტერციულ მოდულაციებს ორივე-ჯერ გადავავართ დიდი ტერციით ქვევით „ჩაქარულში“ კი ორივეჯერ — პატარა ტერციით ქვევით (იხ. სიმღერების გეგმები № 1 და № 2).

საინტერესოა გარკვევა — შემთხვევითია თუ არა ამ ორი სიმღერის მოდულაციური გეგმების შორის ასეთა მსგავსება. ამის დასადგენად თვალს გადავავლოთ ორივე სიმღერის მუსიკალური ტექსტის უმნიშვნელოვანეს მონაცემებს:

ორივე სიმღერა იწყება შუა ხმის განვითარებული ფრაზებით, რეჩიტატივით კინტაზე და მთავრდება საწყისი კილოს ტერციაზე; ბანის გამოჩენისთანავე ორივე სიმღერაში ერთგვარაა მაღალი ხმა კვინტურ ბეგრაზე, შუა ხმა კი განამტკიცებს კილოს მელოდიური ფორმულის საშუალებით. ამის შემდეგ, პირველი მოდულაციური ცვალებადობაა. ორივე სიმღერაში აქტიურდება მალაი და შუა ხმები. დამავალი ტერციული მოდულაციების განხორციელების შემდეგ მომდევნო მოდულაციამდე, მალაი ხმას მიჰყავს მელოდიური ხაზი; მოდულაცია დიდი სექუნდით ზევით მდებარე კილოში ორივეგან სწრაფობს დადაბლებული მესამე საფეხურის საშუალებით. მალაი ხმა ერთგვარაა მოდულაციური მომენტის წინ. შემდეგ ისევ მოდულაცია დიდი სექუნდით ზევით, ბუნებრივი მესამე საფეხურის საშუალებით. ახალი ტონია („ჩაქარულში“, „ძველი სუფრულში“) წარმოადგენს ორივე სიმღერის ტონალურ კლმინაციას. აქაც იქნება მსგავსი სურათი: კიარტზე რეჩიტატივის შემდეგ მელიოდა ჩამოიძის კილოს პრინაიმდე, რის შემდეგაც გადავდივართ დიდი სექუნდით ქვევით მდებარე კილოში. აქ ისევ მელიოდის პოლიფონურად ანვითარებენ შუა და მაღალი ხმები. შემდეგ ისევ დამავალი ტერციული მოდულაციები, სწრაფად ხდება ახალი ტონალური ცენტრების გადანაცვლება დიდი სექუნდით ზევით. აქ მოცემულია საბოლოო მოზრდილი მუსიკალური მონაკვეთი, სადაც კვავა ზედა ხმები ავითარებენ მელიოდის. ორივე სიმღერა მთავრდება მოდულაციით დიდი სექუნდით ზევით მდებარე კილოში. არსებითად, აღნიშნულ სიმღერებს შორის ყველაზე პრინციპული სხვაობა ბოლო ტაქტებშია („ჩაქარულში“ მოცემულია ბანის საყოფნდნი ბეგვის მეტად თავისებური შემომღერება)!

როგორც ჩანს, გამოირცხლება ამ სიმღერების მოდულაციური გეგმების მსგავსების შემთხვევითობა. შეი-

ძლება თამამად ითქვას, რომ „ჩაქარულსა“ და „ძველი სუფრულს“ შორის არსებობს საკმაოდ მყარი კავშირი. კური კავშირი (სეთსავე შედგეს იძლება „ჩაქარულს“ შედარება სიმღერასთან „სუფრული და მისი დამატება“, გრ. ჩხიკავამ, ქართული ხალხური სიმღერა, ტ. 1, გვ. 285).

ძალზე საინტერესო შედეგებს გვაძლევს „ჩაქარულს“ გამოქვეყნებული ვარიანტების მუსიკალური და სიტყვიერი ტექსტების ანალიზი. მის საფუძველზე დგინდება ამ სწორუპოვარი სიმღერის განვითარების ძირითადი საფეხურები.

მუსიკალური ტექსტის, კერძოდ კი მოდულაციური გეგმების შედარებითა ანალიზმა გვაჩვენა, რომ „ჩაქარულს“ ვარიანტებს შორის სხვაობას ქნის მთავრად დამავალი ტერციული მოდულაცია, რომელიც ფალო-მვილისეულ „ჩაქარულში“ საერთოდ არ გვხვდება, (ეს მოდულაცია № 4 და № 5 გრაფიკულად გამოსახულება აღნიშნული პუნქტირული ხაზებით); დანარჩენ მონაკვეთებში მოდულაციური გეგმები უხსტად ემთხვევა ერთმანეთს. როგორც დაკვირვებამ ცხადყო, ზემოთ აღნიშნული განსხვავება სუფრული სიმღერისათვის დამახასიათებელი მოვლენაა და დაკვირვებულია ტერციული მოდულაციის წარმოშობის ისტორიულ პროცესთან. აქედან გამომდინარე „ჩაქარულს“ ის ვარიანტი, რომელიც სავთობად არ არის აღნიშნული ტერციული სვლა, უძველეს ნიმუშად უნდა ჩაითვალოს (გეგმა № 1); შედარებით უფრო გვიანდელია „ჩაქარულს“ ის ვარიანტები, სადაც ბანის ტერციული ნახტომი წარმოადგენს შემომღერებას დიდი სექუნდის ქვევით მდებარე კილოსათვის (იხ. გეგმა № 4) და ბოლოს, აღნიშნავია „ჩაქარულს“ ის ვარიანტები, რომლებშიც ტერციული მოდულაცია ჩამოყალიბებულია (იხ. გეგმა № 5).

საინტერესოა „ჩაქარულს“ ვარიანტების სიტყვიერი ტექსტის ანალიზიც. აღმოჩნდა, რომ მისი ვარიანტები საკმაოდ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ეს სხვაობა შეიძლება იყოს როგორც ნაწილობრივი, ისე ძირითადი. ამ თვალსაზრისით სიმღერის ვარიანტები იყოფა სამ ძირითად ჯგუფად: 1) აქაც ცალკე დგას ფალომვილისეული „ჩაქარულს“, რომლის ტექსტიც განსხვავდება როგორც სხვა სუფრული სიმღერებისაგან, ისე სხვა „ჩაქარულობისაგან“. 2) სიმღერის ტექსტი აშკარად სუფრულია (ო. ჩიქავამის მიერ გურჯაანში ჩაწერილი ვარიანტი) და 3) „ჩაქარულობის“ ვარიანტების დიდი ჯგუფი, რომლებშიც ნათლად შეინიშნება ნათესაობა სიტყვიერ ტექსტებს შორის.

საყურადღებოა „ჩაქარულს“ კოდაში გამოყენებული ტექსტი, რომელსაც მესამე ჯგუფის სიმღერებს ეკუთვნის მასშტაბურ ვარიანტებში სვლდებით. როგორც ჩანს, სიმღერაში ტექსტის ეს მონაკვეთი, შედარებით უფრო გვიანაა შესული:

„მეტრო დამზარებ“ არ ვხტრი,
ტრილი დიატ წესია,
ზეგრქარ ვუოფლვარ ამ დღეში,
და არც კი დამიკვნიხია
მაცალე მეცა ვაგვართო,
ჩანახანი ცეცხლის მკვეხია,
სულ წმინდად მოგამკვირებ,
რაც ჩვენში დავითესია!“

როგორც გამოირკვა, აქ მოტიანილი ლექსია ეკუთვნის ალ. ყაზბეგს და დაწერილია 1887 წელს.

„ჩაქრულის“ ვარიანტებში ამ ტექსტის შედარებით გვიან შეტანაზე მივივითობს ის ფაქტი, რომ ო. ჩაგვაძის მიერ მოვ. ართახში ჩაწერილი „ჩაქრულის“ მთლიანად აგებულია კუპლეტზე, რომელიც „ჩაქრულის“ სხვა ვარიანტებში ყაზბეგისეულ ტექსტთან ერთად მოცემული (კუპლეთი „ხმალი, ხევესურეთს ნაქედო...“ სიმღერაში მოცემულია პატარა ცვლილებით: „ხმალი ხევესურეთს ნავდებო...“). აღსანიშნავია, რომ ალ. ყაზბეგის ეს ლექსი გვხვდება არა მარტო „ჩაქრულის“ ვში“, მას ვხვდებით თითო „გრძელი კახური მრავალყამიერის“ (I) ერთ-ერთ ვარიანტშიც.

„ჩაქრულის“ სხვადასხვა ვარიანტის ტექსტების შედარებით ანალიზი კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ სუფრულ სიმღერებში ტექსტი საკმაოდ ცვალებადი კომპონენტია და რომ სიმღერის ხმოვანების დადგენისას მის მონაცემებს განსაკუთრებული სიფრთხილი უნდა მოვეყაროთ. ეს დებულება, როგორც ჩანს, მეტნაკლებად ყველა ენარის სიმღერებზე ვრცელდება (გავისყენით თუნდაც პოპულარული სიმღერა „ქართველი, ხელი ხმალს იკარა“, რომელიც ა. წერეთლის პატრიოტული ლექსი უკვე არსებული მუხაბერ-მყარულ სიმღერაში შევიქა, ანდა „მევე ერეკლეს დატარება“, რომლის მუსიკალური პანჯე ვაცილებით ადრეული წარმოშობისაა, ვიდრე ტექსტში ვადმოკლებული იტარიული ფაქტი).

ამრიგად, პარალელების გავლება და საერთოდ ისტორიული ძირების მონახვა „ჩაქრულისა“ და სხვა სუფრულების შორის შესაძლებელი ვახნა მხოლოდ სიმღერის ყველაზე მყარი, უცვლელი კომპონენტია — მოდულაციური გეგმების შედარების საფუძველზე. ტექსტის მხრივ კი, როგორც ენახეთ, ხშირად დაკარგულია მსგავსება თვით „ჩაქრულის“ ვარიანტებს შორისაც კი. ეს, რა თქმა უნდა, შემთხვევითი მოვლენა არაა. ზემოთ გამოთქმულ მოსაზრებებს სხვა ხალხური სიმღერების, ანალიზის შედეგებიც ადასტურებენ.

* * *

კიდევ უფრო თავისებური, დამეტრული განსხვავებული სურათი იქმნება მყოფი შესანიშნავი სუფრულ სიმღერის — „გრძელი კახური მრავალყამიერის“ ანალიზის შედეგად. აღმოჩნდა, რომ ამ უპოპულარულეს სუფრული სიმღერის თითქმის არც ერთი უმნიშვნე-

ლოვანესი მუსიკალური კომპონენტი არ თანხვედება სუფრულებისათვის დამახასიათებელ საერთო კანონზომიერებებს!

სანამ გადავიდოდით „გრძელი კახური მრავალყამიერის“ თავისებურებების განხილვაზე, მოკლედ მიმოვიხილოთ „მრავალყამიერის“ ფორმის სიმღერები.

„მრავალყამიერი“ ქართული ხალხური სიმღერის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული ფორმაა. შემთხვევითი არ არის, რომ „მრავალყამიერის“ მრავალყამიერის ვარიანტებს შორის გამოიყვანა ერთმანეთისაგან მნიშვნელოვანი განსხვავებული ფორმები. ჩვენის ახარით, შეიძლება გამოიყოს „მრავალყამიერის“ მეტნაკლებად განსხვავებული სამი ტიპი: 1) ჩვეულებრივი სუფრული მრავალყამიერები, რომლებიც არსებითად არ განსხვავდებიან სხვა სიმღერებისაგან („პი და მრავალყამიერი“, „ძელი მრავალყამიერი“ და სხვ.); 2) „გრძელი კახურის“ კატეგორიის მრავალყამიერები („გრძელი კახური მრავალყამიერი“, „გრძელი მრავალყამიერი“, „გრძელი კახური“, „მრავალყამიერი“, „კახური“) რომლებშიც თავისი სოციალური ფუნქციით სუფრულს განეკუთვნებიან, მაგრამ, ამავე დროს, თავისი აგებულებით მათგან მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან და 3) ქალაქური მრავალყამიერების ნაირსახეობანი, რომლებიც შედარებით გვიან აიიან შემქნილი და ევროპული მაქორ-მინორული სისტემის ძირითად პარამონიულ კანონზომიერებებს ექვემდებარებიან.

ახლა კი შევეცდებით მოკლედ ჩამოვაყალიბოთ უშუალოდ „გრძელი კახური მრავალყამიერის“ თავისებურებანი:

1) მიუღს აღმოსავლეთ საქართველოს სუფრულ სიმღერებს შორის მხოლოდ „გრძელი კახური მრავალყამიერში“ ვხვდებით აღმოსავლეთ საქართველოს ურთულეს საკლანო ფორმალს — რთულ მოდულაციურ კვარტულ კლანს. არც „ჩაქრულში“ და არც სხვა სამომლოზე სუფრულ სიმღერაში ამ კლანის ჩანასახსაც კი არ ვხვდებით;

2) „გრძელი კახური მრავალყამიერისათვის“ დამახასიათებელი მოდულაციები მხოლოდ სუფრულდებით ზევით და ქვევით. ამ კატეგორიის სიმღერების არც ერთი ვარიანტი არა გვაქვს მოდულაცია დიდი ან პატარა ტერკითი ქვევით მდებარე კოლოში. ამავე დროს, ტერკიული მოდულაციები სხვა განვითარებული სუფრული სიმღერების ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი მოდულაციური ფორმაა.

3) „გრძელი კახური მრავალყამიერებისათვის“ ძალზე დამახასიათებელია მიქსოლიდურ კოლოში ამოღლებული VII საფეხურის ეფერადობა. ეს ელემენტი, რომელსაც ჩვენ „იონიური ელემენტი“ ვუწოდებთ და რომელიც კარგადაა ცნობილი ქართულ ხალხურ სიმღერაში მეტნაკლებად გაცნობიერებული ადამიანებისათვის, გვხვდება როგორც მოდულაციის დროს დიდი სეკუნდით ზევით მდებარე კოლოში, ისე ერთი კილოს ფარგლებში განიტკიცებისას საფეხურებზე: I, VII, I; ამავე დროს საინტერესოა, რომ ეს კარგად ცნობილი მოდულაციური ხარისხი ფაქტურად არც ერთ სხვა სუფრულ სიმღერაში არ გამოიყენება არც მოდულაციისა და არც განმტკიცების მომენტებში.



4) „გრძელი კახური მრავალკამიერი“ ჩვეულებრივ იწყება მოკლე ფრაზით, იწყებს მას მაღალი ხმა და პირველი აკორდი მოქცეულია ოქტავურ ჩარჩოში. სხვაგან სრულებით საწინააღმდეგო სურათი გვაქვს: იწყებს სიმღერას შუა, შესავალი ფრაზა ჩვეულებრივ საკმაოდ განვითარებულია და პირველი აკორდი კვინტის ჩარჩოშია მოქცეული.

და ბოლოს, რაც ჩვენთვის ყველაზე პრინციპული და მნიშვნელოვანია, სრულებით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან „გრძელი კახური მრავალკამიერისა“ და დანარჩენი სუფრული სიმღერების მოდულაციური გეგმები, მათი არქიტექტონიკა.

ამაყარაა, რომ აღნიშნული განსხვავებანი შემთხვევითი არ არის, ისინი მომდინარეობენ თვით სიმღერის წარმოშობისა და ისტორიული განვითარების კანონზომიერებიდან. საფიქრებელია, რომ „გრძელი კახური მრავალკამიერი“ ეწყარება რამდენიმე სხვა საფუძველს, ვიდრე ყველა სხვა სუფრული სიმღერა. ამ აზრს განსაკუთრებით აღრმავებს „გრძელი კახური მრავალკამიერის“ მოდულაციურ გეგმაში რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის არსებობა.

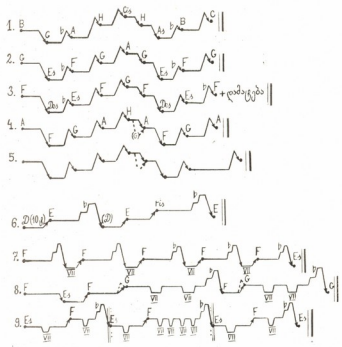
ქართულ ხალხურ სიმღერებში ეს კადანსი სხვადასხვა სახით გვხვდება. „გრძელ კახურ მრავალკამიერში“ გხვდებით მხოლოდ მის ყველაზე განვითარებულ, რთულ ფორმებს, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ამ კადანსმა ასეთი სიმაღლეს თვით ამ სიმღერის მრავალსაფეხოვანი განვითარების გზით შიალწია. სრულიად გამორიცხულია სუფრულ სიმღერაში ამ კადანსის შემთხვევითი შემოჭრის შესაძლებლობა, მით უმეტეს, რომ ამ კადანსს „გრძელ კახურ მრავალკამიერში“ აშკარად გამოკვეთილი, ცენტრალური ადგილი უჭირავს, მას სიმღერაში შეაქვს უდიდესი ემოციური ამბავლობა, მისი საშუალებებით იქცევა სიმღერა ე. წ. „გრძელი“, ანუ ჩაუკეტავი კავებორობის ნაწარმოებად და ბოლოს, სწორედ ეს კადანსი აფერხვინებს მთელ სიმღერას.

ძალზე საყურადღებოა რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის ჩასახლება და განვითარების სურათის შესწავლა: აქ ყველაზე ნიშანდობლივია ის გარემოება, რომ ეს კადანსი უნდა გაჩენილიყო მხოლოდ იმ სიმღერებში, სადაც გვაქვს რიტმულად ორგანიზებული და მკვეთრად აქცენტრებული ბანი. ამასთან, ისიც ცნობილია, რომ რიტმულად ორგანიზებული და აქცენტრებული ბანი არ შეიძლება ჰქონდეს სუფრულ, ბურდონულ სიმღერას! მაშინაც, მუსიკალური მასალის გასინჯვის შემდეგ ადვილად ვრწმუნდებით, რომ რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის ჩანასახის ფორმებს ჩვენ ძირითადად გხვდებით მკერულ, შეზავურულს და სადერხლო სიმღერებში. რაც, შეხვება სუფრულ სიმღერებს, მათთვის დამახასიათებელი ბანის გაკომპლექსოვანება ვერ შექმნიდა ამ კადანსის გაჩენის ობიექტურ პირობებს.

ამ კანონზომიერების დადგენის შემდეგ წამოიჭრა მეტად თავისებური ჰიპოთეზა „გრძელი კახური მრავალკამიერისა“ და „მაყრული“ სიმღერების წარმოშობის საერთო ძირების, მათი ნათესაობის შესახებ. ამ ერთა შეხვედრით მეტად თამამი მოსაზრების ანალიზის საფუძველზე მიღებულმა დასკვნებმა ნამდვილად საინტერე-

სო და ანგარიშგასაწევი შედეგები მოგვცა. „მაყრულსა“ და „გრძელ კახურ მრავალკამიერს“ რამდენიმე მნიშვნელოვანი და აშკარად გამოხატული საერთო ნიშანთვისება აღმოაჩინდა:

1) ორივე მითვანი (ლაპარაკია „მაყრულებსა“ და „გრძელ კახურ მრავალკამიერებზე“) ჩაუკეტავი ფორმის განმეორებად სიმღერას წარმოადგენს. რა თქმა უნდა, თავისი დინების დინჯი, აულტეგებელი ტემპის გამო „გრძელ კახურ მრავალკამიერში“ განმეორება შედარებით უფრო ნაკლებად გვხვდება, ვიდრე, სწრაფ და დინამიურ „მაყრულებში“.



1. ჩაყრული, ჩაქ. წ. ფალიაშვილის მიერ სოფ. ვანაძიანში (გრ. ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა, თბ. 1960, ტ. 1, გვ. 303);
2. ძველი სუფრული, ჩაქ. დ. არაყიშვილის მიერ სოფ. შაბანში (გრ. ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა, ტ. 1, გვ. 307);
3. სუფრული და მისი დამატება, ჩაქ. დ. არაყიშვილის მიერ (გრ. ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა, ტ. 1, გვ. 284);
4. ჩაყრული, ჩაქ. ო. ჩიქავაძის მიერ გურჯაანში (ო. ჩიქავაძე, ქართული (კახური) ხალხური სიმღერები, ტ. 11, თბ., 1969, გვ. 63);
5. ჩაყრული — მოდულაციური გეგმა საგარეგნო, თვალსა და ნათვალს შორის ვარცხლებული ვარიანტებისა (ო. ჩიქავაძე, ქართული (კახური, ხალხური სიმღერები, ტ. 11, გვ. 121 და ტ. 1, გვ. 104 და გვ. 118);
6. გრძელი მრავალკამიერი, ჩაქ. დ. არაყიშვილის მიერ (გრ. ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა, ტ. 1, გვ. 290) გეგმა მოქცეულია მე-10 ტაქტიდან;
7. მაყრული, ჩაქ. წ. ფალიაშვილის მიერ სოფ. ვანაძიანში (გრ. ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა, ტ. 1, გვ. 303);
8. გრძელი კახური, ჩაქ. გრ. ჩხიკვაძის მიერ (გრ. ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა, ტ. 1, გვ. 293);
9. შეზავურული, ჩაქ. ი. ურდანიას მიერ სიღნაღში (კონსერვატორიის ხალხ. შემოქმედების კაბინეტის მასალები).



2) ორივე სიმღერა, ჩვეულებრივ, იწყება ოქტავურ აკორდული ჩარჩოთი მოკლე შესავლის, შემთხვევის შემდეგ.

3) ორივეს მოუცილებელი შემადგენელი კომპონენტია როდული მოდულაციური კვარტული კადანსი, რომელიც ასევე ორივეგან დიდი, განმეორებადი მონაკვეთების წინაა მოცემული. ორივე სიმღერა მთავრდება ამ კადანსის მიერ განხორციელებული აღმავალი სკეუნდური მოდულაციებით. სხვა სუფრული სიმღერებში მთავრდებიან აღმავალი მოდულაციებით.

4) ძალზე საინტერესოა ბანის თავისებური მოძრაობა როდული მოდულაციური კვარტული კადანსის წინ: იგი ორჯერ (ან ერთხელ) ჩამოიღის VII საფეხურზე, რითაც ადამრთავი კიბეის კოლოს, „უნერგვის იღებს“ ამ კადანსის აღმავალი მოძრაობის დაწყებამდე, ეს მეტად თავისებური მომენტი ასევე ხშირად გვხვდება როგორც „მაყრულებში“, ისე „გრძელ კახურ მრავალკამიერებში“.

5. „მაყრულებში“ გვხვდებიან იმ ელემენტებსაც, რომელიც „გრძელ კახურ მრავალკამიერს“ განასხვავებდა სხვა სუფრული სიმღერებისაგან (ივლისსმება — იონიური ელემენტები).

და ბოლოს, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ერთმანეთს შესამჩნევად ემთხვევა „მაყრულისა“ და „გრძელი კახური მრავალკამიერის“ განმეორებადი მონაკვეთების ძირითადი არქიტექტონიკა; იმ განსხვავებით, რომ „გრძელ კახურ მრავალკამიერში“ ყოველი მონაკვეთი, ბურღონული სიმღერის შვიდი, აღქმარბელი მოძრაობის შესაბამისად, საკომპონოდ „გავეწლია“ (შეადარე ერთმანეთს, მოდულაციური გეგმები: № 6-7 და № 8-9).

აქვე არ უნდა დაგვივიწყდეს ერთი ფრიალ მნიშვნელოვანი და საინტერესო მომენტი: ისევე როგორც „მრავალკამიერებში“, „მაყრულებშიც“ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან თავისი აგებულებითა და ძირითადი მუსიკალური კომპონენტებით, ეკრძოდ, ღიბი ხანია შემჩნეულია (დ. არაყიშვილი, შ. ასლანიშვილი) „მაყრულების“ ორა კატეგორია — მგზავრული (აგრეთვე საფერხული) მაყრულები და სუფრული მაყრულები. სუფრული მაყრულები თავისი აგებულებითა და ფორმით ძალზე ახლოს დგანან სხვა სუფრული სიმღერებთან და ამდენად, ისინიც პირველხელად განსხვავდებიან „გრძელი კახური მრავალკამიერის“ კატეგორიის სიმღერებთან. ჩვენთვის მნიშვნელოვანი და საინტერესოა მგზავრული და საფერხული მაყრულები, რადგან სწორედ ისინი ამჟღავნებენ უნდავე მსგავსებას „გრძელი კახური მრავალკამიერის“ სიმღერის ფორმასთან.

გასათვალისწინებელია კიდევ რამდენიმე ფაქტორი: 1) ისევე როგორც „მაყრულებში“, „გრძელი კახური მრავალკამიერში“ იმღერებოდა მაყრების მიერ, ეს ორივე სიმღერა ქორწინების პროცესის აუცილებელ შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა. აღსანიშნავია, რომ ამავე დროს საქორწინო სუფრასზე შეესწოთ საერთოდ არ ემღერათ „ჩაყრულო“!.

2) ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ დღეისათვის ჩვენ მოგვცა „მაყრულები“, რომლებიც აშკარად „მგზავრული მაყრულო“ აგებულებისაა, მაგრამ მათი დინჯი ტემპი, ბურღონული ტიპის ბანი, შედარებით თავისუფალი მეტრი და ზომა მიგვიითხებს, რომ მათი შესრულება თავისუფლად შეიძლება სუფრასზეც — ამას მოწმობენ რგებში მოცემული თავისებური გარდამავალი საფეხური ტემპია, რიტმული მახვილი „მაყრულებსა“ და დინჯი, ბურღონულ „გრძელ კახურ მრავალკამიერს“ შორის (ასეთებია, მაგალითად, შ. შველიძის ჩაყრული „მაყრულო“, გ. ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა, ტ. I, გვ. 356 და რ. ჩიკავაძის მიერ ჩაყრული „მაყრულო“, ი. ჩიკავაძე, ქართული (კახური) ხალხური სიმღერები, ტ. II, გვ. 76).

შესაბამისად, „გრძელი კახური მრავალკამიერიც“ შედარებით უფრო გვიან უნდა ჩამოყალიბებულიყო სუფრულ სიმღერად, მას შემდეგ, რაც „მაყრულებში“ განიცადეს ევოლუცია და იქნებ დინჯი, ბურღონულ სიმღერებთან. საფიქრალია, რომ სხვა ტიპის „მრავალკამიერები“, რომლებიც თავისი აგებულებით სუფრულ სიმღერებს უხლოვდებიან, შედარებით ადრე უნდა გაჩენილიყვნენ. ყოველ შემთხვევაში, ამაზე ზოგჯერ თვით სიმღერის სახელწოდებაც მიგვიითხებს (მაგალითად — „ეფელი მრავალკამიერი“).

რაც შეეხება ისეთ როდულ მეტამორფოზას, როგორცაა მოძრაობა, რიტმული მახვილი, აქტიური ბანის მქონე სიმღერის „გარდაქმნა“ დინჯი, ბურღონულ სიმღერად, იშვიათი მოვლენაა ხალხური სიმღერის რაპტიკისათვის. აქ შეიძლება გავიხსენოთ განვითარებული პოლიფონიური სიმღერები, სადაც თავისებურადაა „გაფეწილი“ კომპლექსური სიმღერის არქიტექტონიკა. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ „გრძელი კახური მრავალკამიერის“ სხვადასხვა ვარიანტშიც კი განსხვავებულია მუსიკალური მასალის მიწოდების ტემპი. საქმე ისაა, რომ მაღალი კლასის მომღერლები გვიავაზობენ უფრო მრავალკამიერისა და როდულ მეტამორფოზის ნახაზებს, რის შედეგადაც სიმღერის ფორმა კიდევ უფრო ფართოვდება და მასშტაბური ხდება სიმღერის „გაფართობის“ ეს პროცესი დღესაც გრძელდება.

მგზავრული „მაყრულების“ გარდაქმნას ბურღონულ სიმღერებად ბუნებრივად მოჰყვა რამდენიმე ცვლილება, რომლებიც კარგად შეიხსენია სიმღერების მოდულაციური გეგმებზე დაკვირვებისას. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია, რომ „მაყრულის“ ყოველი განმეორებადი მონაკვეთი, ჩვეულებრივ, მიმდინარეობს საწყის სიმალზე. „გრძელ კახურ მრავალკამიერში“ კი განმეორებადი მონაკვეთების დასაწყისში მოცემულია კიდევ ერთი აღმავალი სკეუნდური მოდულაცია. ეს განსხვავება ადვილად აიხსნება, თუ გავიხსენებთ სუფრული სიმღერების მისწრაფებას ტონალური ცენტრის თანდათანობითი ამალევისაკენ, რაც ძირითადად, სწორედ ამოვლილი სკეუნდური მოდულაციების საშუალებით ხორციელდება. აქვე გასათვალისწინებელია, რომ „მაყრულებში“ ყოველი მომდევნო მუხლის მაღლა ვატარებთ დიდ ხმობრივლობებთან იქნება დაეკამიერებული, რადგან სიმღერის შესრულების სწრაფი ტემპის გამო მუხლების რაოდენობა ხშირად საკმარის დიდია და მომდევნოებსაც ტესიტურული სიტულებები შეექმნებოდათ. სამაგიეროდ, „გრძელ კახურ მრავალკამიერში“ გვხვდებით ერთ ან ორ (იშვიათად მეტ) მუხლს, რაც საშუალებას აძლევს შემსრულებლებს თანდათანობით ამაღლონ ყოველი ახალი



მუხლის ტონალობა. ბუნებრივი იქნება დავასკვნათ, რომ „გრძელ კახურ მრავალკმიერში“ აღმავალი სეკუნდური მოდულაცია მას შემდეგ უნდა გაჩენილიყო, როდესაც იგი უკვე ბურღონულ სიმღერად ჩამოყალიბდა.

მივაქცევთ ყურადღება იმასაც, რომ განმეორებადი მონაკვეთების ბოლოს, რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის უკანასკნელ ეტაპზე ჩვენ „მაყრულში“ ვიღებთ დამოუკიდებელს VII საფეხურზე. „გრძელ კახურ მრავალკმიერში“ კი ამავე საფეხურზე ვიღებთ: მოდულაციას. ეს განსხვავებაც ბუნებრივად გამომდინარეობს „მაყრულის“ განვითარების, მისი არქიტექტონიკის გაწვლვის პროცესიდან — VII საფეხურზე თანდათანობით ჩამოყალიბდა ჯერ გადახრა, შემდეგ კი მოდულაცია (ეს ორივე ეტაპიც კარგადაა დაცული „მრავალკმიერების“ ვარიანტებში).

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ „გრძელი კახური მრავალკმიერი“ სუფრული სიმღერების მეტად თავისებური და განვითარებული ფორმაა, რომელიც თავის საწყისს მგზავრულ და საფერხულო მაყრულ სიმღერებში უნდა იღებდეს.

და ბოლოს, ხშირად ხალხური მომღერლები „გრძელ კახურ მრავალკმიერს“ უბრალოდ „მრავალკმიერს“ უწოდებენ იმ საბაბით, რომ „ჩვენში რომელი სიმღერაა მოკლეა?..“ მგვალითად, ო. ჩივაძის ორტომიან კრებულში „ქართული (კახური) ხალხური სიმღერები“ მოტანილია ხუთი „მრავალკმიერი“ (სამი „მრავალკმიერი“, ერთი „მრავალკმიერი“ და ერთი „კახური“), რომელთაგან ხუთივე „გრძელი კახური მრავალკმიერის“ კატეგორიისა. როგორც ჩანს, ასეთ შემთხვევაში გასათვალისწინებელია, რომ „მრავალკმიერი“ თავის მხრივ რამდენიმე ტიპად იყოფა და სიმღერის კატეგორიის განსაზღვრისათვის აუცილებელია მისი უმთავრესი კომპონენტების — მოდულაციური გეგმის, არქიტექტონიკის გათვალისწინება.

როგორც ჩანს, ქართული ხალხური სიმღერების კვლევის საკითხებში კლასიფიკაციის აღნიშნულ პრინციპს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უნდა დაეთმოს. ვფიქრობ, იგი კიდევ მრავალ, სრულიად განსხვავებული ფართის სიმღერებს დაგვანახებს ახალი, საინტერესო კუთხით.

შენიშვნები

1 შედარებისათვის ავიღეთ კონკრეტული სიმღერები: ზ. ფალიაშვილის მიერ ჩაწერილი „ჩაყრული“ (გრ. ჩხიკავაძე, ქართული ხალხური სიმღერა, გვ. 303) და დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი „მეველი სუფრული“ (იგივე კრებული, გვ. 307).

2 განმტკიცების მელოდორი ფორმლა წარმოადგენს, ამავე რეპას, ინტონაციურ ხვეულს კილოს ტერციოლდან განსხვავებით რამდე.

3 მოდულაციის მომზადების მელოდორი ფორმლა წარმოადგენს დამავალ ტერტაქორდს, რომელიც აღებულია საწყისი კილოს ფარგლებში და რომლის კიდურა ბევრგზები ხაზგასმულია მომავალი კილოს ოქტავური და კვინტური საყრდენები.

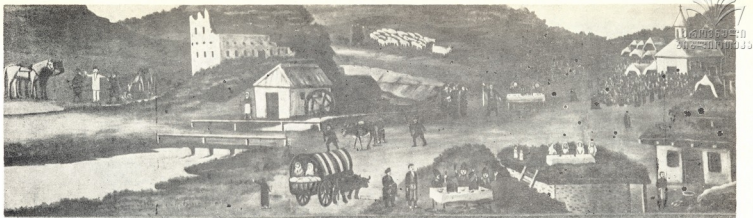
4 ჩვენ სპეციალურად გადასწავით ჩვენს ხელ არსებული მოველი მუსიკალური მასლა (როგორც გამოქვეყნებულ, ისე გამოუქვეყნებულ) და დავადგინეთ, რომ არასდ არ გვხვდება ბანის მსგავსი შემოღებება აღმ. საქართველოს ქართულ ხალხურ სიმღერებში. უფრო მეტიც, აღმოჩნდა, რომ არც ერთი ზედა ხმა აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერებში არ ჩამოღის ბანზე დაბლა, რაც აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების ერთ-ერთ პრინციპულ თავისებურებად უნდა ჩითვებოდეს. ამდენად „ჩაყრულის“ აღნიშნული ვარიანტის ბოლო მონაკვეთს — ბანის საყრდენის შემოღებებას შუა ხმის მიერ — ვერ მივიჩნევთ კანონობით მიერ მოვლენად.

5 პრფ. შ. ასლანიშვილი აღნიშნავს, რომ „საერთო მოდულაციური გეგმების მიხედვით სიმღერებს „სუფრული და მისი დამატება“ და „მეველი სუფრული“ ერთი და იგივე სახეწოდება უნდა ჰქონდეთ (ქართლ-კახეთის ხალხური საგუნდო სიმღერების პარამონია, გვ. 134, თბ. 1950).

6 აღნიშნული მოდულაცია არ არის ავრთვე ო. ჩივაძის მიერ სოფ. აბოთანში ჩაწერილ „ჩაყრულში“.

7 ლექსი სათაურით „მექარა“ შესულია ალ. ყაზბეგის თხზულებაში სამომოველი (ტ. 111, გვ. 115, თბ., 1949), ავრთვე სათაურით „მეტრის“ მოთავსებულია პრფ. შ. გოხლაშვილის მიერ გამოცემულ ალ. ყაზბეგის ავტოგრაფიულ ხელნაწერთა აღწერილობაში (თბ., 1960). აღსანიშნავია, რომ ეს ლექსი პირველად 1125 წელს ყოფილა დაბეჭდილი შესაბამისი შენიშვნებით იოსებ იმეიაშვილის მიერ ქურონალ „თეატრისა და ცხოვრებაში“ (იხ. № 4).

8 კომპოზიტორ ნ. შამსიშვილის ცნობით, სოფ. ვანაძისში მაყრები მსეულობის დროს მღეროდნენ „გრძელ კახურ მრავალკმიერს“, რომელიც ამ შემთხვევაში „მაყრულის“ როლს ასრულებდა.



საეკლესიო დღესასწაული ბოლისში

შიროსიანის სვილის საწყისები

ალექსანდრ კამენსკი

ისტორიულ-მხატვრულ პროცესებზე მსჯელობისას ხელოვნებამოცოდნება ძირითადად იშველებს მკაცრად ლოგიზირებულ სქემებს, რომლებიც სახეთა, სტილითა, მანერათა ევოლუციას განიხილავს, როგორც მოვლენათა თანმიმდევრული კავშირის რგოლებს. ამიტომაც, ცალკეული ოსტატები თავიანთ უშუალო წინამორბედთა კეთილსინდისიერ მოწაფეებად აღმოჩნდებიან ხოლმე, მათ გაკვეთილს იმეორებენ, და მხოლოდ შემდეგ — ისიც არცთუ ყოველთვის, რალაცას უმატებენ საკუთარს. შემოქმედებითი განვითარების ერთგვარი „დაპროგრამებულობა“, რომელიც უწყვეტი და უშუალო კონცეპციური და ქრონოლოგიური თანმიმდევრობის საკმაოდ მკაცრ კანონს ექვემდებარება, თავისთავად უძველეს ხდის ამგვარ მსჯელობას.

მაგრამ ხელოვნების რეალური გზა სინამდვილეში ბევრად უფრო რთულია. მისი განვითარების ხვეულები და პარალოქსები ზოგჯერ საიდუმლოებით მოცული

და წინასწარ მწვლად განსაპყრეტია. ამასთან, ევოლუციის გამჟღავნებელი კანონები, ცხადია, სრულიადაც არ ქრება, იგი მრავალნიშვნელოვანია: ებ გახლავთ პოლიფონია და არა ერთხმიანი მელოდია.

როგორ ყალიბდება, მაგალითად, მხატვრის კავშირი ტრადიციასთან? ხშირად ეს არის სხვადასხვა გავლენათა რთული გადაწყვეტილება. მათ შორის ისეთიც, როცა საუკუნეთა წიაღიდან წამოსული კულტურის შინაგანი ხსოვნა ადვილს არ უთმობს უფრო მახლობელსა და შერეულს. ასეთი კავშირი განსაკუთრებით საგრძნობია იმ შემთხვევაში, როცა ოსტატი, ასე თუ ისე, ეზიარება ხალხური იდეალების საუკუნოვან ტრადიციებს.

ამგვარი ზიარების უიშვიათეს მაგალითს წარმოადგენს დიდი ჭარბული მხატვრის ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედება.

მისი ხელოვნების სული და გული — დღესასწაულია, ამ ტერმინის ფართო, მხატვრულ-ფილოსოფიური გაგებით.

საქმე მარტო ის როდია, რომ ფიროსმანის ტილოთა სიუჟეტი ძალიან ხშირად არის „ქეიფი“, „ქობრწილი

ეს სტატია მოსკოვშია ხელოვნებამოცოდნე ალ. კამენსკიმ დაწერა სპეციალურად ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებისთვის“.

„ლხინი“, „წვეულება“ და სხვ; რომ მის მიერ შესრულებული აზრების, მოხატულობების, სურათების პირდაპირი დანიშნულება იყო სახელი გათქვა ამ დღეებშია და სამოციქულოების უხვი და გულთბილი სტუმართმოყვარეობისთვის, წარმოესახა ისინი ნაშვილ ამქვეყნიურ სამთხვედ. მნიშვნელოვანია უფრო სხვა რამ: როგორი სიტუტაციებში, ჰერსონაგებში, ხელები არ უნდა წარმოიხსენებოდეს შემამაზზე, მუყაოზე თუ თუნუქის ფირფიტებზე, რომლებსაც ფიროსმანაშვილი თავისი სურათებისთვის იყენებდა, ყველაფერ და ყოველთვის მხატვარი გარდასახავს სინამდვილეს, ნატურისტულ შთაბეჭდილებას. ნაწარმოებებში იგი ქმნის განსაკუთრებულ, ზემოთ სამყაროს, რომელიც ცხოვრებისეულ სინამდვილეს ეხმიანება და რთულად ასოციაციურია.

ამ „სახეობად გარდასახულ“ ცხოვრების ასპექტებს და ფაქტორ ნიუანსებში გარკვევად საჭირო მხატვრული დღემდე უწყე ცოტა რაღაც დაწვრილი, მაგრამ მიზნის მხოლოდ რამდენიმე ავტორმა თუ მიადწია. ფიროსმანისეული ზემოთრი სამყაროს შემქმნის მტკად თავისებურ მექანიკას სხვადასხვა დროს იკვლევდნენ ე. ზდანევიჩი, ტ. ტაბიძე, გ. იაპულოვი, ე. კუხნეცკი და სხვები. არსებული გამოკვლევების გათვალისწინებით კვლავ საჭიროა გამოიკვეთოს ნიკო ფიროსმანაშვილისეული ზემოთრი სახეების პოეტური სტრუქტურა, წარმომავლობა, სტილური პრინციპები.

როული ამოცანა!

ფიროსმანის შემოქმედებაზე არსებობს ვრცელი ლიტერატურა — ისტორიულ-მეცნიერული ნარკვევები, ესე-დები, მათ შორის უნდა მოვიხსენიოთ დ. ესკიასი, ბ. გორდენზაინი, შ. ამირანაშვილი, ი. ზდანევიჩის, კ. ლუონიძის, ი. ტუგენდოლის, ლ. ვუდიაშვილის, ე. პუსტოვსკის, კ. სიმონოვის, თ. ქილაძის, რ. კანდელაკის ნაშრომები, რომლებშიც ავტორები, ასე თუ ისე, ეხებიან ფიროსმანის ნაწარმოებთა ზემოთრი ასპექტებს.

ამჟამად მხატვრის ბიოგრაფია, ცოტად თუ ბევრად, აღდგენილია თავისი კუმპარტი სახით. სულ უფრო დამკვიდრდა მისი შემოქმედების ხელოვნებაშიცოდნობითი დახასიათება. ფიროსმანის ხელოვნება გაშუქებულია როგორც ქართული ეროვნული კულტურის ერთ-ერთი უმაღლესი მოვლენა და მნიშვნელოვანი წვლილი ხელოვნების მსოფლიო ისტორიაში.

ნათელია, რომ ფიროსმანაშვილის ქმნილებები, ერთგვარად, რაღაც ორი სიბრტყისკენა მიმართული, ყველაფერი, ავტ. პირველთანა დაკავშირებული და გარეგნულს, ზედპირულს ეხება, უბრალო და გასაგებია, როგორც დღეებში გამართულ სუფრებზე წარმოთქმულ საღვთაქმელოთა მკერებეცყულება.

უფრო ღრმად მეორე, განსაკუთრებული სისტემა სამყაროს პოეტური წარმოსახვისა. იგი სასუსა სიბოლოდ, მიულოდნელი, უწინაური ასპექტებით, ზოგჯერ კი ძველი ამოცანებით, რაც „ფილოსოფოსთ ზრდადც არ მოლანდებიან“, საერთოდ, ეს „თბილისელი პრინციპი“, ეს „საწყალი ნიკალა“, გულდასმით შესწავლისას, ჩვენი საუკუნის ერთ-ერთ ყველაზე რთულ ხელოვნად წარმოგვიდგება.

პირველყოლისა, რთული და მრავალნიშვნელოვანია ფიროსმანაშვილის ხელოვნების სტილისა და, საერთოდ,

სახეობრივი წყობის წარმომავლობის ამოსავალი საკითხი, არსებობს ორი საპირისპირო თვალსაზრისი. ერთი თეორია არსებობს იმის შესახებ, რომელიც განიკლავს ოსტატს ამ დროს. არიან ავტორები, რომლებიც თვლიან, რომ ფიროსმანაშვილი კარგად იცნობდა ძველ და ახალ ხელოვნებას: ე. ზდანევიჩი, მაგალითად, თავის მონოგრაფიაში ამტკიცებს, რომ, „ფიროსმანის ხელწერა გამსჭვალულია ძველი ხალხური კულტურით და, ამჟამად დროს, თანამედროვე ფერწერული იდეებით ფიროსმანი იცნობდა მის თანამედროვე მხატვრებს“. მაგრამ არსებობს სხვა თვალსაზრისიც: „ნ. ფიროსმანაშვილი იცნობდა ფერწერის ტექნიკას, არ იცნობდა არც წარსულ და არც მის თანამედროვე ქართულ ხელოვნებას“.

ჩვენი აზრით, კუმპარტიცა და ორი, მკვეთრად გამოჩენილი ხელოვნების შორისა. მართლაც, ხომ არ არსებობს რაიმე საწინააღმდეგო საბუთი იმისა, რომ ფიროსმანაშვილი გამოყენებზე, მუხუშეუმში დადიოდა, ეცნობოდა ერთი კოლექციებს; რომ დაინტერესებული იყო მისი თანამედროვე პროფესიული ხელოვნებით. და მინც, უშუალოდ, ზოგად წარმოადგენს დაზგურ სურათებზე, ძველზე თუ ახალზე, მას მინც გააჩნდა, თუნდაც რუპორულქეობით, ან ვინმეს სახლში შემთხვევით ნანახის შთაბეჭდილებით.

ფიროსმანის ტილოებისთვის დაზგური საწყისი მხოლოდ რამდენადღე თუ არის ნიშანდობლივი. ვანრული პრინციპებით, მთელი შემოქმედებითი ბუნებით ქართველი ოსტატის ნამუშევარი მონუმენტური ტიპის სანახაობას წარმოადგენს. სახეობი საშუალებათა სისტემა კი, აქ რომ არის გამოყენებული, მთლიანობაში, საკმაოდ დაშორებულია XIX-X საუკუნეების ფერწერისათვის სახასიათო ნიშნებს.

ეს სისტემა არ შეიძლება მივიჩნიოთ უშუალო-ფოკლორული სიტყვად. ფიროსმანი არასოდეს ყოფილა ხალხური მხატვარი, ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით (ე. ი. ოსტატი, რომელიც შემოქმედებაში ტრადიციულ ფოკლორული სახეებით სარგობობს). მან ხომ მთელი ცხოვრება ქართველ გლეხობასა და ქალაქური „ქვედაფენების“ წარმომადგენელთა შორის გაატარა, თავისი მხატვრული და ზნეობრივი წარმოდგენების საერთო ფაქტორი მთლიანად მათ ეკუთვნოდა. ფერწერის ნამუშევრებში გვხვდება ხალხური ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივი, სტილიზაციის ერთგვარი ნიშნები. — მდგარად კომპოზიციური სქემები, ნიშანთა სიმბოლოცა და სხვა. მაგრამ მისი შემოქმედება პრინციპულად განსხვავდება ფოკლორისაგან, თუნდაც თავისი უაღრესად მკაფიო და განუმეორებელი ინდივიდუალობით. ფოკლორის კოლექტიური გენია გააჩნია, იგი იმპერსონალურია და ერთობლივად შემუშავებული მხატვრული კანონების უფროსელო ვარიაციებით ცოცხლობს. ფიროსმანის თითოეული ტილო კი, როგორი მეტ-ნაყლებობითაც არ უნდა შევხედოთ მათში ფოკლორულ გამოხატვას, ყოველთვის აღზევებულია სახეობრივ-სტილური გადაწყვეტის მკაფიო მთლიანობით. ამგვარი ღირსება ხალხურ შემოქმედებას ნიკოს გადაჭრით არ მიაკუთვნება.

ამასთან ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვარი ვირტუოზული თავისუფლებით წყვეტს ურთულეს ვერწყე-

რულ ამოკანებს, მათ შორის, ისეთსაც, რომელიც არასოდეს დაუსვამს მის თანამედროვე მხატვრობას. აი, რატომ არ უნდა მიეკუთვნოს ფიროსმანი „პრიმიტივეზს“, როგორც ამას ხშირად სჩადიოდნენ ხოლმე. „პრიმიტივეზი“ გულბრყვილოდ ბაძიენ „სწავლულ“ ხელოვნებას. ქართული ოსტატი აბსოლუტურად ორიგინალურად მუშაობს, თავისი დროის მხატვრულ ავტორიტეტთა შორის არავისგან არაფერს არ სესხებოდა.

ამრიგად, ფიროსმანი ძალიან დაშორებულია ფოლკლორს და, ამასთან, არც თავის თანამედროვე სახვითი ხელოვნების შემოქმედებით მეთოდოლოგიასა და სტილისტიკას მიეკუთვნება. მაგრამ ის თავისებური მანერა, ნიკოს ნაწარმოებებს რომ გამოარჩევს, არ შეიძლება და ჩამოყალიბებულიყო რაიმე წინამორბედი სახვითი ტრადიციის გარეშე. XIX-XX საუკუნის ფოლკლორსა და ფერწერას მხოლოდ ნაწილობრივ თუ შეეძლო შეეწყო ხელი ფიროსმანის შემოქმედების ფორმირებისათვის, გარკვეული ნიშნებითა და ხერხებით. მაშასადამე, აქ ძირითადი როლი რაღაც სხვა მხატვრულ ნიშნულზე უნდა მივიანიჭოთ.

ახალი დროის ხელოვნებასთან ნებისმიერი ანალოგია ამ შემთხვევაში ვერ გვეხმარება პრობლემის გადაჭრაში. ფიროსმანის ნაწარმოებთა ძირითადი საწყისები (ცხადია, თუ ვილაპარაკებთ არა სიუჟეტზე, არამედ სტილისტურ-

სახეობრივ წყობაზე) მხოლოდ შესასაუკუნეებდას ვიღებოდა.

ამ თეზისის სასარგებლოდ, დასაწყისში ძალზე მოულოდნელად და უცნაურად რომ გვეჩვენება, პირველყოვლისა, სრულიად უბრალო შედარებაც კი ლაპარაკობს. ხშირად აღნიშნავდნენ მისი ნამუშევრების მსგავსებას ძველქართულ ფრესკებთან (ამაზე წერს თითქმის ყველა მოხსენიებული ავტორი). ეს მართლაც სარწმუნოა. არის მსგავსება სახეებსა და ფიგურათა გადაწყვეტაში, სივრცით რიტმებში. მთების გამოსახვა სურათებში „ალაზნის ველი“, „ქორწილი კახეთში“, „ბევის კამპანია“ და სხვა ნაწარმოებებში გვაგონებს ტრადიციული ხატუწერისა და ფრესკის ხერხებს. ფიროსმანისეული ხეების, ბალახის, საღებოს სუფრისა და სხვა დეტალებში მსგავსება შესასაუკუნეობრივ გამოსახულება-ნიშნების“ პრინციპთან. ცხადია, ყოველივე ეს მდგრადი შთაბეჭდილებების გაუთვითცნობიერებელი გამოყენებაა, მაგრამ იგი მუდმივი და თანამიმდევრულია.

ნათქვამს ისიც უნდა დაემატოთ, რომ ცხოველების გამოსახვა ფიროსმანაშვილის სურათებში აშკარად ეხმანება შესასაუკუნეების ეროვნული ქანდაკების ძეგლებს. მისი ზოგიერთი ნამუშევარი კი (მაგალითად, „ნადირობა შავი ზღვის სანაპიროზე“ გარკვევით ნაკარნახევია უძველესი მინიატურის შთაბეჭდილებებით). და

ვირის ზიღი





ბოლოს, შუასაუკუნეების ქართული ჰელდორიკისა და ხე-ზე კეთის ნიმუშები, რომელთა ოსტატო ყოველდღიურებაში შეიძლება გაცნობილია, ასევე მისი სტილის სახეთ საწყისებად შეიძლება მივიჩნიოთ.⁵

რა თქმა უნდა, მხატვრის ქმნილობათა საერთო მსგავსება შესაუკუნეების ხელოვნებასთან ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მათი სახეობრივ-სტილური ნათესაობისა და კავშირის ამომკვეთად დასაბუთებას. ვფიქრობთ, ამ პრიონუმების გადაჭარბი გარკვეულწილად შეიძლება დაგვეხმაროს ძველი ხელოვნების ენის შესწავლის მეთოდში, რომელსაც ლ. ფ. ევგინი ვითავაზებს⁶. იგი საშუალებას გვაძლევს, ასე ვთვალო, მათემატიკური სისხუსტილი დეკორატიული ფორმისა და მხატვრულ ხერხთა საერთო ნიშნები ხატებისა და ფრესკულ ფერწერასთან. მართლაც, ოსტატის ნამუშევრებში თვალნათლივია საგანთა პირველ პლანზე თავმოყრა (ეს განსაკუთრებით შესამჩნევია საღვინო სუფრის ამსახველ სურათებზე გამობატულ ნატურმორტებში). მის სურათებში ერთსა და იმაზე სავსაზე შეხედებით პერსპექტივის სხვადასხვა წერტილების შერწყმასაც („ნატურმორტი შაქრის თავითა და ძეხვევლით“, „აღდგომის ბატკანი“, მოძრაობაში ნაწევნები ფიგურები „ორთავალი ტურფები“, და სხვა).

მაგრამ რაც არ უნდა დიდი იყოს ფორმალური მსგავსება, იგი სრულიად არ ნიშნავს საუკუნეებით დაშორებულ ნაწარმოებების ურთიერთ შინაგან სიახლეს. ამ შეიძლება გამოთქან (არაფრესკო გამოთუქამით კიდევ) ვარაუდი, თითქმის ძველი ფერწერისა და თანამედროვე „არჩიტივის“ ნაწარმოებები მხოლოდ გარეგნულად უხასლოდებიან ერთმანეთს იმ ნიშნებით, რომ მათ არ გააჩნიათ განვითარებული რეალისტური ტექნიკა და გამოსახულების „გულუბრყვილობა“ ხასიათდება.

„გულუბრყვილობის“ თვისს ამ შემთხვევაში გარკვევითი ურთიერთობა, ვინაიდან მას დასაბუთება არ გააჩნია. შუასაუკუნეების მხატვრებსაც და ფორმისმანსაც ხომ ჰქონდათ სამყაროს სახიერი წარმოსახვის საკუთარი, ჩამოყალიბებული სისტემები. არავითარი სადუქველი არ გვაქვს ისინი მოუმიფიფებლობით ავსხნათ — მათ თავიონი ლოგიკაც გააჩნიათ და თავიონით სიბრძნეც. ამ სისტემებზე უნდა ვომსჯელოთ მათ ძირევე აღიარებული კანონებით. უმართებულო იქნებოდა ამ ხელოვნებათა ურთიერთკავშირი და ურთიერთმსგავსება ავგებსა უფრო გვიანდელი ისტორიული ფორმაციების ხელოვნებასთან მიმართებაში (ცნებები „უქეთისა“, „უფრო ჰემ მარტი“ აქ საერთოდ არ გამოვადგება).

ერთი ტიპის ფორმალურ ხერხებს რომ ვყრდნობიან, ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ამ სისტემათა ჰემმარტი ნათესაობას. პირველყოვლისა, საჭიროა დავადგინოთ პოეტის სივრთი პრინციპთა გარდამავლობა. ამას კი კვლევის პროცესში კანონზომიერად მოვალწოდებ, როცა ვლახანაკობთ ძირეულ საწყისებას თუ შედეგებით მეორეხარისხიან მომენტებზე. ქართული მხატვრის ხელოვნების კავშირი შუასაუკუნეების ტრადიციასთან (კერძოდ, მისი სურათებისათვის ნიშანდობლივი ზეიმურების სახიერ კონცეპტია) ვლანდება დიდშიც, და მცირეშიც.

ფორმისმანვილის, როგორც ცნობილია, თავისი ნამუშევრების დიდი ნაწილი „შეჰემამბზე აქვს შესრულებული — ბაიტი — მუქზე. ე. კუნეცივი ასეთ ხერხს

„უქლმა წერას“ უწოდებს⁷, რამდენადაც ახალი დროის ფერწერა იქმნებოდა, როგორც წესი, „მუქით ბაცზე წერას“ პრინციპით. მაშინ საიდან წამოიღო მხატვრებს ეს მანერა? შეიძლება დავკმაყოფილდეთ იმის განცხადებით, რომ „ეს ხერხი, ექვკარეშია, სტიკურად დიანბანება“⁸. რა თქმა უნდა, ამდებავ ნიკალსათვის! სტეკი-ალურად არავის უსწავლება გამხდარიყო თავისი თანამედროვე მხატვრის ანტილოდი. მაგრამ შემოქმედებითი მანერის შემუშავებისას მისი შემოქმედებითი მიზნებიანი შემთხვევითი არ იყო. „მუქზე ბაიტი“ — ეს პრინციპი ფართოდ იყო გავრცელებული „შუასაუკუნეების ფერწერაში. იგი ჯერ კიდევ მუქ ფონზე დეტალების ძერწვის ბიზანტიური სისტემისაგან მომდინარეობს, იშვიათად როდეს გვხვდება ძველ რუსეთშიც და შუასაუკუნეების საქართველოში (ბატნის სიონის X საუკუნის ფრესკებიდან დაწყებული, ვლათის წმ. გიორგის ეკლესიის XVI საუკუნის მოხატულობაზე⁹).

„მუქით ბაცზე“ და „ბაიტი მუქზე“ — ამ ხერხებს შორის განსხვავება მარტო ფრადღენებში ამ მოგომბრეობს. პირველ შემთხვევაში იქმნება ჩვეულებრივი ყოველდღიური შთაბეჭდილებების ანალიზი, რომელიც სინამდვილის ილუზორული წარმოსახვისკენ ილტვის. მეორე შემთხვევაში უმაღლეს იქმნება პირობითი ანტირაგირებული გარემო და ამ გარემოში, ფორმისმანის ტილოებში, ისევე როგორც შუასაუკუნეების ავტორთა ქმნილებებში, მოქმედება პირობითია. როგორც წესი, იგი ზეიმურია, და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს გახლავთ დეტლების მოსართავად განუთვნილი, მხატვრისთვის საყვარელი სუბექტები. ამგვარი განწყობლება ნიშანდობლივია ძველი მხატვრული ტრადიციისათვის. შუასაუკუნეების მწერლები და ხელოვანნი ცდილობენ ცხოვრების გარდასახებას, უფრო პარადულს, ზეიმურს ხდინ მას.

ფორმისმანის სადღესასწაულო სამყაროს თავის გარკვეული „ტოპოგრაფია“ გააჩნია და მის კანონებს იგი ერთგულად იცავს. უქველესი პოეტური წარმომავლობის ამ „ტოპოგრაფიამ“ შეიძლება გახსნას ოსტატის ხელოვნების „მცირე უქანურობანი“, რომელსაც დიდი კონცეპტური იდეები უქავშირდება.

აი, ერთი ასეთი „უქანურობა“: თავის სურათებსა და ფორნიშებს ფორმისმანი წერდა მხოლოდ დეტებისათვის, მაგრამ არასოდეს გამოხატავდა დეტნის შიგნითა სათავსებს. საღვინო სუფრა მუქამ ბუნების წიაღში გაშლილი. მხატვარს არცერთხელ არ უღალატია ამ ტრადიციისთვის. ზოგიერთი კომენტატორი, ჩანს, ამ გარემოებას ყურადღებას არ აქცევს, ანდა არ ანიჭებს რაიმე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას. ამიტომაც ფორმისმანზე დაწერილ ლიტერატურაში წაგაწყვდით ხოლმე უნებურ, მაგრამ აშკარად მცდარ მსჯელობას. ასე მაგალითად, კ. ზანდევირი აღნიშნავს, რომ მხატვრის ნაწარმოებებში გვხვდება ბუნების წიაღში („ღვინი ლამით“), ან დეტნში („კონტრას და მერაუნის ქვიფი“) მოქვიფი კინტი. დასახელებულ მეორე სურათში მოქვიფი კინტიც და ცნობილი მეარინე დათავი ზემული ლურჯი ცისა და ხასხასა მწვენი ბალახის ფონზე არიან გამოხატულნი. რატომ არის, რომ მხატვარი ასე ყუტვად ამბობს ურას დახატოს ლხინი მისთვის ასე ჩვეულ ყოველდღიურ გარემოში? ე. კუნეცივი ამას ხსნის „ბუ-



ნებისადმი ქართველ ხალხს სიყვარულით¹⁰. ეს, რა თქმა უნდა, უშეშელია, მაგრამ ბუნების სიყვარული ხომ არ ნიშნავდა მკაცრად დატყუარ რიტუალს, რაც მხატვარს აუკრძალავდა ერთხელ მაინც გამოეხატა დღქნისა თუ სახლის შიდა სათავსოები, ინტერიერები, რომლებთანაც დაკავშირებული იყო მხატვრის მთელი ცხოვრება. ვიქტორობი, აქ რაღაც სახს ახსნა უნდა მოვიფიქრო, მით უმეტეს, რომ, კუნძულოვან ზუსტად დაკვირვებით, მხატვარი ხშირად წარმოსახავს „არა ნამდვილ ბუნებას, არამედ, უფრო, ბუნების სიმბოლურ გამოსახულებას“ და მოქიფნივს „გაურკვეველ“, პირობით სივრცეში აღმოჩენებთან ხოლმე“.

ჩანს, ამ „გაურკვეველობას“ ვერ განეხილთ ახალი დროის ფერწერისათვის ნიშნული ნორმებისა და კანონების თვალთახედვით. მაგრამ შესაბამისების ხელოვნების პოეტოკა ამაზე სასესიოთი გარკვეულ ახსნას იძლევა. უკვე დიდხანსა შემჩნეულია, რომ XII-XVI საუკუნეების ფერსახის, მინიატურის ოსტატთა ნაწარმოებებში (რუსეთში, საქართველოში, სომხეთში და ზოგიერთ სხვა ქვეყანაში. დასავლეთში ამ ეტაპში ეს პრობლემა უფრო რთულად წყდებოდა) „ყველა ისტორიული მოვლენა შენობის გარეშე გამოისახებოდა. დიდხანს მიჩნეული იყო, რომ ძველ რუს მხატვრებს, უბრალოდ, „არ ძალძებდათ“ ინტერიერების გამოხატვა. მაგრამ ასე რაღა. ეს მომინათობს მხატვრის მიერ სამყაროს მოვლენების განსაკუთრებული დანახვიდან. შემოქმედ მოვლენებს ჰკრეტს დიდ მასშტაბში, თითქმის პანორამულ ხილვით. ფერმწერალი ისე დიდ სივრცეს მოიკვს, რომ ინტერიერის გამოხატვა შეუძლებელი იქნებოდა“¹².

სწორედ ეს მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული ტრადიცია განაპირობებს ფიროსმანთან ლხინის ბუნებაში წარმოსახვას. ასეთი ხერხის შერჩევა მის კომპოზიციებს მრავალმნიშვნელოვან სადღესასწაულო იერს აძლევს. ისინი ზემოთადაც ცოცხლობენ უძველეს პოეტურ წარმოდგენებში. ამასთან, ერთგვლება პრინციპისა — სადაც ლხინია, იქ ცოცხალი ბუნების გარემოა—თანამედროვეობისათვის აქტუალურ სახეობრივ ცდევას იძენს. ასეთი გადაწყვეტა სალხინო სუფრას წარმოადგენს არა საოჯახო ზემოის სცენად, ლოკალურ, კარნაკტილ მოვლენად, არამედ მთელ სამყაროსთან კავშირში, მის ნაწილად, რომელიც ამავე სამყაროს ამჟამის თავისი ფერებით, თავისი სადღესასწაულო მუსიკით.

ყველაზე ნათლად ეს ფიროსმანიერ-პოეტური იდეა „იოთხება“ ფიროსმანის იმ კომპოზიციებში, რომლებსაც მიწოდებენ, პანორამულ ხასიათი აქვთ. როგორც კი მხატვარს საშუალება ეძლევა გაფართოვოს კომპოზიციის სიუვეტური და ფიგურირი მასშტაბები, ახალი მხატვრული სივრცე მისთვის იქცევა ხოლმე დიდ სივრცურ არენად, რომელიც შორს ვაშლი პეიზაჟურ ხედვებს მოიცავს. აქ თვალწინ წარმოგვადგება ცხოვრების ნარინიერი მოვლენები, ერთი სიტყვით, ყოფის ბალეტ ფართო სურათი. ამასთან, ლხინი აქ პანორამულ სანახაობაში ჩართულია არა როგორც პირველი პლანის წამყვანი სცენა, არამედ ირველი მიმდინარე მოვლენებში შერწყმული სანახაობა. სალხინო მოტივები, ასე თუ ისე, მაგრამ უცილობლად და ძალიან აშკარადაა გამოყოფილი. ეს მოტივები ან რამდენიმე ვარიაციით მეორდება ერთსა

და იმავე სურათში („ვირის ხილი“, „საეკლესიო დღესასწაული ბოლისში“) ან მკაფიოდაა ხაზგასმული მნიშვნელოვანი ხერხით. ასე მაგალითად, „ალაზნის ველში“ თავადები ხელში ღვინის თასებით თუმცა გვერდით არიან მოთავსებული, მაგრამ ზომების მხრივ მნიშვნელოვანად გაზრდილი გამოსახულებათა სხვა ელემენტებთან შეფარდებით. დიდ სურათში „ართველი“ მოქიფეთა გჯუფით თუმცა შედარებით პატარა და მოთავსებულია სურათის სიღრმეში, მაგრამ ყველა კომპოზიციური ღერძი აქ იყრის თავს.

ამგვარ სიუვეტურ-კომპოზიციურ სელებს ორმაგი აზრი აქვთ: ლხინი აქ სინამდვილის უამრავ სხვა მოვლენასთან თანარსებობს. ამასთან, მას მიეკუთვნება წამყვანი მნიშვნელობა. იგი მიჩნეულია ცხოვრების უმაღლეს და ბუნებრივ ფორმად, მის აზრად, გულად და სულად, მის დაგვირგვინებდა... სრულად თანამედროვე სახეობი ფიროსმანი აქ ცვლავ დაფუნებულია შესასუქენეთა მიერ ნალოღავებ ხალხურ-მხატვრულ წარმოდგენებზე. სმაჰამა, ლხინი მათ მიერ ფართოდ და უნივერსალურად იყო გავრცელებული — როგორც სამყაროსთან ადამიანის შესებება.

მაგრამ ზემო ფიროსმანთან — ეს არ მხოლოდ ლხინი და „სმაჰამა“ (რაც არ უნდა ფართოდ გვესმოდეს სურფის რიტუალი), არამედ ყოფიერების, მისი იდეალური ფორმების საყოველთაო შეგრძნება. რასაც არ უნდა ხატავდეს იგი — იქნება ეს მღალა პლანისა თუ სრულიად ჩვეულებრივი მოვლენები, ყოველდღიური დაკვირვებები, — ყოველგვარ დანახვება ზემოის თვალთ, მისი განსაკუთრებული პოეტური პოზიციებიდან.

როგორც ეს პოზიციო ვიდრე მას განესაზღვრავდით, უნდალდება მივაქციოთ ყოველ ერთ არსებით გარემოებას: რაც უფრო ფართოდ იშლება მხატვრის ტილოებზე ლხინის პანორამა მთელი მისი გარემოთი, მით უფრო მკაფიოდ და ნათლად გამოიკვეთება გამოსახულების პირობით-სიმბოლური წყობა.

ოსტატის დიდ სურათებში პირობითობა, პირველყოფილი, საერთოსა და კონკრეტულის მიმართებაშია. ცხოვრება, რომელიც აქაა ასახული, ქართულია, პეიზაჟური ფონი — მკაფიოდ ეროვნული. მაგრამ ნაწარმოებებში ვხვდებით არა გარკვეულ, გეოგრაფიულად კონკრეტულ გარემოს, არამედ ქართული ბუნების თემებზე თავისუფლად წარმოსახულ პეიზაჟებს. ეს გახლავთ საქართველო საერთოდ, ეს გახლავთ სამყარო მთლიანად, მხოლოდ ქართული იერით. ასეთ სახეებს შეიძლება შევხვდეთ ქართულ პოეტობანაც, მავალითაც, ილია ქვეყანასთან. (პოემა „აჩრდილი“), რომელიც, როგორც ვაღმობეგემენ, ძალიან უყვარდა ფიროსმანს. მის სურათებში — ენოსებში ყველგან ქართული ბუნებაა. მხატვრისათვის მთელი სამყარო ასეთია. მას წარმოდგენაც კი არ შეუძლია, რომ დედაიწმინა შეიძლება სხვაგვარად გამოეხატებოდეს. როცა საქართველოს ხატავს, თვლის, რომ ასახავს მთელ დედამიწას, მთელ ქვეყნიერებას. მისთვის აქ იწყება და აქ მთავრდება სამყარო.

ფიროსმანის პანორამულ კომპოზიციებში განლაგებულია ფრამენტული გჯუფები, რომლებიც ამა თუ იმ კონკრეტულ მოვლენებზე კი არა, მთელ ცხოვრებაზე გუიყვებიან. „ალაზნის ველში“, „ართველში“, „საეკლესიო



დღესასწაულსა“ (შემორჩენილ ფრაგმენტში) და სხვა იმავ ტიპის ნაწარმოებებში აღბეჭდილი უმარავი სცენა და საგანთა დეტალები როდია შევსრული საერთო ფაქტურული რეალითი, ან თანმიმდევრული კავშირით რაიმე სხვა ფორმით. რა არ ხდება, მაგალითად, სურათში „ალ-ახნის ელში“ აქ ქეიფობენ, უმბეჭდო საღვთო მიღანი, ნახარს აძივებენ, მლოცველები ეკლესიისაკენ მიეშურებთან, ყანაილ დაუქერიათ... ასევე „როთელში“, სადაც წვეინახეთა სხვადასხვა სახის შრომა წარმოსახული. ნელა მოზოზინებს ყურნანი დატვირთული ძარურები, კაცმა არ იცის საით მიაქენებს ყუფილ ცხენს მხედარი, და, რაღა თქმა უნდა, აქვეა ვაშლილი საღვთო სურათი. „საეკლესიო დღესასწაული ბოლნისში“, სულ ციტა, თხუთმეტ სხვადასხვა სიუჟეტურ სიტუაციას შეიცავს. როგორც წესი, ისინი სრულიად არ უკავშირდებიან ერთმანეთს და არავითარი უშუალო თანხმობება არ გააჩნიათ. არც ამ სურათების ზეიზაყური ფონი (რაც უნდა წარმოჩენილი იყოს მათი ეროვნული იერი) წარმოადგენს რეალურ გარემოს, როგორც ერთიან სურათებს, რომლებში მიმდინარეობს ყველა გამოსახული სცენა. თითოეულ ცალკეულ გჯუფსა და ფიგურას აქ თავისი გარკვეული ტერიტორია აქვს, რომლის წარმოდგენითი საზღვრის იქით სხვა განზომილება იწყება. ერთი გჯუფის პერსონაჟები სრულიად ვერ ამჩნევენ რა ხდება მათ ირგვლივ და არც გამოხატავენ მასთან რაიმე მიმართებას.

დეტალებისა და წერილობების ასეთი ურთიერთშეფარდება კომპოზიციაში ძალიან მოგვაგონებს შუასაუკუნეების პოეტური ზოგიერთ თავისებულებას. მაგალითად, მისთვის ნიშანდობლივია ეგრეთწოდებულ „ანთილდური“ პრინციპი ლიტერატურულ ნაწარმოებათა ავებისას (მაგინეთა, ცხოვრებათა და სხვ.), როდესაც მათი ცალკეული ნაწილები საკუთარი დასრულებლობით, თავისი მოქმედებით, თხრობით, დროით ხასიათდებიან და მათ ავითარებენ მხოლოდ ისტორიული მოვლენა, საერთო თემატიკა (მაგალითად, წმინდანის ცხოვრება, რომელზეც ვეიამობს ყველა ეს თხზულება).

შინაარსის ამგვარი ერთიანობა განსაზღვრავს ფიროსმანის ტილოების პოეტური სარტემის მთლიანობას. მხატვრულ მოქმედებას მათში განსაკუთრებული ადგილი აქვს. აზრობრივი „თავმოყრის წერტილი“. განსაკუთრებული შინაგანი კანონი, რომელიც განაგებს სახეობრივი შინაარსის საერთო განვითარებას.

ამ კანონს ექვემდებარება ქართველი ისტორიის სურათების სხვა ელემენტებიც. ცალკეულ დეტალთა პროპორციები მათში ავებული ნატურის მოდელთან არა მკაცრი შეფარდებით, არამედ მათი მნიშვნელოვანებისად დამოკიდებულებით (სწორედ ეს არის შუა საუკუნეების ესთეტიკის ერთ-ერთი სახასიათო პრინციპი). მაგალითად; როგორც უკვე თქვა, „ალ-ახნის ელში“ მოკლე თავადების ფიგურები მარცხნივ მკვეთრადაა გაზრდილი გამოსახულების სხვა ნაწილებთან შედარებით. „ვირის ხილში“ შორეულ პლანზე გამოხატული თანამდინახეთა გჯუფები თანაბარ ზომისანი „არაი“ (ან ოღენა უფრო დიდი) შედარებით ნავებით მოსერნენ. მხიარულ საზოგადოებასთან, რომელიც სურათის სულ პირველ პლანზეა გამოსახული. საერთოდ, ფიროსმანთან წამად-

უქმ გვეხდება საკუთარი ნება-სურვილით (უფრო ზუსტად თუ ვიტყვი — ზემოთ მითითებული მიზნებისკენ) (კალკულა) ცალკეული ფიგურის, გჯუფების, საგნების, პერსონაჟთა მასშტაბების გადღება თუ შემცირება. ზოგჯერ ეს სრულიად უჩვეულო შთაბეჭდილებას ტოვებს. ასე მაგალითად, ხეებზე შესული ვახის მტევნები სურათში მძალზე დიდი. ფანტასტიკური ზომები აქვთ პატრონი მოსრიალ ჩიტებს „როთელში“, „ნადირობა შვი ზღვის სანაპიროზე“ და სხვ. კითხვებზე, თუ რა ჩიტებია დაბატული მის სურათებში, ფიროსმანს თითქმის უპასუხია: „ეს საერთოდ ჩიტებიანია“. ასევე შექმნილი მას ენა-სუნა, რომ მის ტილოებზე დაბატულია „საერთოდ ყურ-მენი“, „საერთოდ ხეები, დამიანები“ და სხვ. რამდენადაც იგი წარბოსახავდა არა კონკრეტულ, რაიმე ერთეულ ობიექტს, არამედ თავისებურ საგნობრივ ფორმულებს, მათი მტანხმობლობითი სისუსითა და მრავალშრიანობით. ასევე, ძალზე თავისუფლოა მისი მიმდგომა „მსჯავსება-არამსჯავსებისადმი“, ნატურის შთაბეჭდილებისა და წმინდა იმპრიონოზაციისადმი, როცა ცალკეული საგნის ფერადოვან დახასიათებას იძლევა ან სურათის საერთო კოლორატის აგებას.

ამსოლუტურად გამორიცხულია, რომ ფიროსმანმა რაიმე დეტალს მისცეს მისთვის გამომწვევად არადაზნა-სათებელი შეფარდობა მხოლოდ რაღაც ავითარებისა და გიტირ თავნებობის გამო „მე ასე ვხედავ“ (რაც არცთუ იშვიათად გვეხდება XX საუკუნის დასაწყისში). ოსტატს ხომ შეუძლია ასე გულწრფელად სურდა, რომ მისი სურათები ცხოვრებისეული მართალი და დამაჯერებელი ყოფილიყო და სწორედ ამიტომაც მხატვარი უარს ამბობს პირდაპირ გადმოხატვაზე, ეკრძალ. ფერის ნატურულ სურსებზე. მის ცნობილ დიდ ნატურალიზტში „ხორცის ნაკერი მაცი ნაციისფერია, ირემი — ერთ-ერთ სურათში — მუხზე ვარდისფერი, კლდეები — მკვეთრი ყვითელი მწვენი. მის უმარავ სხვა ტილოზეც ფერი თვალნათლივად პირობითია, ისევე როგორც ოსტატის სურათების მთელი კოლორატული გარემო. ეს ვახუთი ფერა ს ახ ს ი და არა ნატურისა. მაგარი ასეთი კოლორატული თვითნებობა არასოდეს იწყებს გამოგონილობა და ნაძალადევი შთაბეჭდილება. ფიროსმანშვილის ნამუშევრებში ფერი, ისევე როგორც მოქმედება, გვატყუებს უჩვეულოდ მდიდარი პოეტური წარმოსახებით, რომელიც სახის ლოგიკას, მის „შინაგანი კანონს“ ექვემდებარება.

როგორია ეს კანონი? მაინც რა აერთიანებს რთულსა და პირობით შედგენილ სტრუქტურებს მის სურათებში? რა ანიჭებს მათ სიცილების ძალას, მხატვრულ ენერჯის და, ბოლოს, ლამაზ ლეგენდის იმ განსაკუთრებულ მიმზიდველობას, რაც ასე ნიშანდობლივია ფიროსმანისა და, საერთოდ, აღმოსავლური ხელოვნებისათვის? ამ გამაერთიანებელ და ყოვლისგამსკვალავ საწყისად გვეუბრება ს ა ხ ე ი მ ო გ ტ ა ვ ო რ ა, მწვენიერი, ბედნიერი ყოფის საოცნებო სახე, როგორც ხალხურ ფანტაზიას აქვს წარმოდგენილი. ფერმწერის მოქმედებას შეუძლია ეღო საფუძვლად მეტაფორული პოეტური, მაგრამ ფიროსმანის მკვლევართა და კომენტატორთა შორის გვეხდებიან ისინიც, ვინც ვერ ხედავენ მათ განსაკუთრებულ მხატვრულ ბუნებას. არსებობს, მაგალითად,

მთელი რიგი ნაშრომები, სადაც ავტორები გულდასმით იკვლევენ, თუ სად და როგორ გარეკობებში იმართებოდა მხატვრის ტილოებზე ასახული დროსტანება, ვინ ასახა ამა თუ იმ ადგილას ოსტატმა და სხვ. ეს, რა თქმა უნდა, საინტერესოა, მაგრამ ამას მხატვრის ხელოვნების შესაცნობად თითქმის არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს. მისი სურათების ზოგიერთ პერსონაჟს დიხავე ჰყავს რეალური პროტოტიპი, მაგრამ ფიქსიონალური ანტიკური ყოფილა პორტრეტები ამ სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებით. მთავარი ის კი არ არის, რომ ფიქსიონალური პერსონაჟები გარკვეულწილად ავლიათ ინდივიდუალური ელფერები და მეტი ტიპოლოგიური ნიშანი აქვთ, ისინი გარეგნულად ხშირად არც განსხვავდებიან ერთიმეორისაგან. მნიშვნელოვანი უფრო ის ვახლავთ, რომ ეს ფიგურები სურათებში ერთგვარი მისტიკის მოქმედ პირებად გვევლინებიან. ასევე პეიზაჟები, საგნები და გარემოს სხვა დეტალები — ყოველივე ეს მეტაფორის შიგნით, სახეიმი იდოლის სამყაროშია.

ეს გახლავთ სამყარო, აღსაყვამ მარადიული ტიპობითა და სილამაზით. ვიდრე მის საზღვრებში მოხდებოდნენ, ჩვენი ნებისმიერი რეალური მოხატვლობა მცნებათა პოეტური გარდასახვის ჯადოქრობას უნდა ეზიაროს, ამის შედგომ ნატურისული სიტუაცია ახალ იერსა და ახალ მნიშვნელობას იძენს.

ფიქსიონალური სურათებში ყველაფერი ორმნიშვნელოვანია. ეჭვი არ არის, ცნობილი თბილისური დუქნის სტუმრები სურათში „ბევოს კამანია“ ავიღოთ ცნობდნენ თავიანთ სტუმართოვარე მასპინძლებსა და მის ყოველდღიურ სტუმრებს, მაგრამ ეს მსგავსება, რა თქმა უნდა, შორეულია და არტულ დიდი მნიშვნელობის, მეტაფორამ ბევო და მისი თანამეინახეები გადასიროლა სხვა, წარმოსახულ სამყაროში, აქცია ისინი ამაღლებული და მკაცრი ოლიმპიური ლხინის მონაწილეებად. სურათის სიღრმეში წარწერა „კამანიას გაუმარჯოს ბევო კეთილი ცხოვრება ღმერთმა ყველას გამარჯვოს“ წარწერა აქ ნამუშევრის სახელწოდება უფროა, ვიდრე სადღერატელოს სიტყვები. მასში სურათის მხატვრულ-ფილოსოფიური არსია გადმოცემული.

ამასთან დაკავშირებით უნდა აღვნიშნოთ, რომ წარ-

წერები ფიქსიონალური სურათებში, გარდა მოწოდებითი და სახანაობით-ორნამენტული მნიშვნელობისა, უმეტეს შემთხვევაში დამაკავშირებელ ფუნქციას ასრულებენ სურათის „პროველა“ და „მეორად“ სიღრმეებს შორის, ერთ-ერთ ნატურმოტივში, მაგალითად, ჩართულია წამოძახილი (რუსულად და ქართულად) „გაუმარჯოს პერსონაჟიან კაცს“. სურათში ადამიანები არ არიან გამოსახულნი, მაგრამ თავისი საერთო განწყობილებით იგი ძალზე ჩამოკავს მხატვრის სხვა სურათებს, სადაც „ქვიფი“ და „ლხინია“ ასახული. ფორმები აქაც გამოირჩევა კეთილშობილებითა და მოხდენილობით, აქაც ასევე იგონება ცხოვრების სახეიმი პარმონია. საგნები იმევე რილს ასრულებენ, რასაც ადამიანები. წარწერა კი, ადამიანურ სიყვეს რომ განაღდებს, იდგის მოულოდნელ შემოტრუნვებით ეხმარება მათელებს ჩაწვდეს ნაწარმოების პოეტური აზრის სიღრმეს და ზეობრივ ღირსებებს სამყაროს სილამაზესთან აკავშირებს.

ფიქსიონალური ნატურმოტივების უჩვეულობა და იღვმალემა კიდევ უფრო თვალნათლივია ცნობილ „დიდ“ ნატურმოტივში. ეს არის ზეიმის სილალის თემაზე შექმნილი გასაოცარი ფანტაზია. შვე მუშაობას ფიქსიონალური იყენებს როგორც ნეიტრალურ გარემოს, სადაც იგი სილამაზისა და სრულყოფილების მეუფეებას ამკვიდრებს. უაღრესად ტრადიციული დეტალები სალხინო სუფრისა აქ საგნებით კარგავენ თავის ჩვეულებრივ ფუნქციურ დანიშნულებას. ისინი დიდებულნი, ასულდგმულებულნი არიან. მხოლოდ კონტრუთი მინიშნებული, ნაკლებად ხორციელი ეს საგნები უფრო მწყობრი ცხოვრებისეული პარმონიით ტიპობისაყენ გვიწყვევენ, ვიდრე მათ დას აღვიშვებენ. თეგზებისა და ხორციელის ზეიმური ვერტიკალები ქმნიან ერთგვარ ფრონტონს, დანარჩენი საგნები კი ხაზს უსვამენ და ვარაიკულად ეხმარებიან წამყვან რიტმულ მოტივს. ყოველივე ამისგან წარმოქმნება მუსიკალურ-პლასტიკური კომპინაცია, რომელიც შეიცავს მოზიემ სამყაროს იმგვარ სახეს, კონკრეტული და აბსტრაქტული მომენტების თავისი გასაოცარი, ამსოვლტურად ორიგინალური შეხამებით ანალოგია რომ არ გააჩნია ახალი დროის ხელოვნებაში.

რაც უფრო უფროა პანორამული ხელი ფიქსიონალური

კრწანისი





სურათებში, რაც უფრო მეტია ჩართული კომპოზიციაში ავტონომიური მნიშვნელობის ცალკეული სცენები, ჭკუფები, ხედები, საგნობრივი დეტალები, მით უფრო ნათლად წარმოჩნდება პოლიფონიური პრინციპი, რომელიც პირველი ხალხური სიმღერის ტრადიციულ მრავალხმიან სიმღერას მოგვაგონებს, მეტაფორული სახე ამ სურათებში დაფუნქციონირებს გამოსახველობის პოლიფონიურ სისტემაზე და, ამასთან ერთად, მის დასრულებულობას და განზოგადებას განაპირობებს.

მაგრამ ვარდა სამყაროს სახეირო პარამონის გამაერთიანებელი სეგმენტების, რომელიც თითქმის მოკლე ფილოსოფიის ნამუშევრების ყველა ცალკეული ელემენტის „არაფლესესს“, მათში არის კიდევ ბევრი ნიჟარანი სახეობრივი ჯაჭვი. ასე მაგალითად, საზომი-რამანტიკული მოტივები, რომლებიც საღიზინო სუფრის სცენებში ეღერს, რამდენადაც მოულოდნელ გადასახილს და განვითარებას ჰპოვებს პეიზაჟურ ფონებში. ზოგჯერ ეს ფონები უფრო სულხადგული და ლირიკული კია, ვიდრე ადამიანთა სახეები იმავე სურათებში („ღიზინი რთველის დროს“, „სამი თავადის ქეიფი“, „არსენალის მთა ლაში“ და სხვ.).

აქ უფრო უნდა მოვიგონოთ, რომ ქართულ პოეზიაში (და საერთოდ აღმოსავლურ პოეზიაში) არტუთ იშვიათად გვხვდება ასულდგმულბული პეიზაჟები, რომლებიც ხანდახან ანტირომორფულ ფორმად კი იღებენ (აღ. პუკეაძე — „კავკასია“, ფ. ბარათაშვილი — „შემოდამება მთაწმინდაზე“, ვეა-ფაველა „ღამე მთაში“). შემოქმედებითი წყობით ფილოსოფიან განსაკუთრებით ახლოსაა ვეა-ფაველა.

ფილოსოფიის ნამუშევრებში პეიზაჟი ხშირად ადამიანური კედლების ცოცხალ გამოხატულება, ძირითადი მეტაფორის თავისებურ განსტობას წარმოადგენს. რაც შემთხვევაში კი იგი თვით „სახის ძირია, მისი წაყვანი საწყისი. მაგალითად, კომპოზიციაში ექვსი პეიზაჟი“ (ეს ერთი მრავალწაწილიანი სურათია. მუშაობა) ბუნების მოტივები მთავარ და წაყვანია. პატარა ქართული სცენები პეიზაჟურ სივრცეებშია ჩაძირული, თითქმის ჩაჯარგულია მათში და მოლიანდ ექვემდებარება მათს გამოსახველობით ხასიათს. აქ მუდღერობა და სიმშვიდე, ცხოვრების სიხალისის პასტორალური შეგრძნება სუფევს. ამ კომპოზიციის ექვსწაწილიანი სტრუქტურა, მისი საერთო სახის ამსოღებური მლიანინობითა და შინაგანი ერთიანობით — კიდევ ერთი ნათელი დადასტურებაა ფილოსოფიის პოლიფონიური მხატვრული აზროვნებისა.

მაგრამ ეს პეიზაჟები, რაც არ უნდა აშკარა იყოს მათი ლირიკული გამოსახველობა, არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება მივდაროს ბუნების სურათებს მხატვრის თანამედროვე ფერმწერალთა (და მის წინამორბედთა რამდენიმე თაობის) ნამუშევრებში. მათ მკვეთრად გამოიწვევს კარდინალური, ესთეტიკური ტიპოლოგიის რაღაც არსებითი სხვაობა. უპირველეს ყოვლისა, ეს ვახლავ სწორად სულხადგული პეიზაჟის განსაკუთრებული ხასიათი, რომელზეც ზემოთ ვეკინდა საუბარი და რომელიც სამყაროს, როგორც კოსმიური სხეულის ხალხურ-სანახაობით და ხალხურ-სახეირო შეგრძნებას უკავრებდ-

ბა. ეს შეგრძნება. მოულოდნელად რომ აღეცა ფილოსოფიის, უკვე დიდი ხნის წინათ დაკარგა ხელოვნების მნიშვნელობა.

სხვა სურათების პეიზაჟთა განწყობილებაში (მათ შორის „ქრწანისი“, „ვირის ხიდი“, „როველი“, „ქორწილი კახეთში“, „არსენალის მთა ლაში“ და სხვ.) ბედნიერებისა და სიხარულის განცდა უცნაურად და მოულოდნელად ერწყმის მშფოთარ-დაძაბული მოლოდინის, ბუნდოვანი, მულგაველი წინათგომებში ინტონაციები. ნიშანდობლივია, რომ ეს ინტონაციები, მათი მძაფრდლორიკული წყობით, ამ ხოლოდ პეიზაჟურ ფონში მოისმის. ადამიანთა ჭკუფები ამ ნაწარმოებებში ერთგვარად ნეიტრალურია და განსაკუთრებული აღტკინების გარეშე მინაწილოებად სახეირო-სახლინო რიტუალებში. გასაცარი და გამოუცნობია აქცენტების ასეთი გადაადგობა. იქნება, საქმე ის იყოს, რომ ფილოსოფიის ადამიანების გამოხატვას საუკუნოვანი ტრადიციები ამხებუქებად. პეიზაჟებში კი იგი უფრო ლაღად გრძობდა თავს და, გარკვეული აზრით, უფრო თანადროულად. მაგრამ, ასე თუ ისე ბუნების „გადადამიანურება“ მოხსენიებულ სურათებში მხატვრის რთულ სულიერ განცდათა გამოხატულებას მისაწვევს.

„გადადამიანურების“ ასეთივე პოეტური ლოგია მკლავდება ფილოსოფიის ცნობად ანიმალისტურ ნამუშევრებში. მისი ირებები, შვლები, დათვები, ქორაფები — ეს ვახლავთ ადამიანური ხასიათების იგაუერი სახეები. თუმცა, ამას ერწყმის ტრადიციული სიმბოლური აზრი ფოკლორიდან და წარმართული რწმინდან, შუასაუკუნეობრივი წარმოდგენებიდან და ფანტაზიიდან რომ მომდინარეობს. მაგრამ, ასე თუ ისე, პეიზაჟები და ცხოველები ქართული ოსტატის შემოქმედებში ისე და ისე ასულდგმულბული ბუნების სტიქიას მიეკუთვნება, სტიქიას, რომელიც დიდებული „სიციცხლის ზემის“ არენას და ცოცხალ მოქმედ პირს წარმოადგენს.

ფილოსოფიის იღუმალბობით მოცული, შეკავებულ მულგაბობით აღბეჭდილი პეიზაჟები ბევრ რამეზე დავაფიქრებს. რატომ არის, რომ საღიზინო სიტუეტების ფონზე, საზეირო თემატიკის ჩარჩოებში, პარამონიულობისა და ამაღლებული სიმშვიდისეც რომ ისწრაფვის, უკლებ თავს იჩენს მორთოლვარე რომანტიკა, ფარული, მაგარამ მქეფავი ძალისხმევა? მაგარამ ფილოსოფიის საერთოდ ვერ ეგვება ვერავითარი სტერეოტოპს, მათ შორის საღიზინო-სახეიროს. თუმცა, ამასთან კავშირში, შეიძლება მოვიგონოთ, რომ როგორც უკვე ითქვა, XX საუკუნის დასაწყისში ზოგერთი რუსი მხატვარი თავის სახეირო სახეებში ერთმანეთს ურწყავდა აღტაცებას და წუხილს, სიხარულსა და მშფოთვარებას. ამ მხატვართა რიცხვში იყენენ ვრებელი და საუნოვი. ჩანს, თვით ეპოქის ატონდგობი იყო გამსჭვალული იმგვარი რაობით, რაც სიხარულის წუთებში სულიერ მშფოთვარებად ამოხეთქავდა. გრძობობთა გენიალური მშფოტეტლობით დაჯილდოებულმა ფილოსოფიანმა ეს შევიგონო, თუმც კი თავისი მხატვრული თანამედროვეობისაგან სრულიად დამოუკიდებლად (მისთვის შეუცნობლად), მაგარამ მათთან ერთად.

მაგრამ არ ღირს მართული ოსტატის ხელოვნებაში იღუმალბო, ფიქრიან-მშფოთვარე ინტონაციებისა და მათი წარმოშობის „წმინდა“ თანადროულობის ვაჩვიადება. მკლევარები ბეჭითად აღნიშნავენ მის ნაწარმოებებში

ხან „ლოდინის შემპარწუნებელ შიშს“, ხან „უჩვეულობას, იდუმალებას, რომელიც მსკვლავს ფიროსმანის მიერ ასახულ თითქმის ყველა სიტუაციას“¹⁴. ყოველგვარს კეშმარტიცა, მაგრამ, ამასთან, მნიშვნელოვანწილად მომდინარეობს ცნობიერებისა და მათფლაცქმის იმ ფორმებიდან, რომელიც ნიშანდობლივია ფოლკლორისა და ხელოვნების ძველი საფეხურებისათვის. მაგრამ, როგორც წესი, საიდუმლოების ეს „უძველესი“ შეგარძნება მხატვრის კომპოზიციების მხოლოდ ემოციურ ელფერებს წარმოადგენს, მთლიანობაში კი ფიროსმანისეული სამყარო სავანთა გონიერულ და მყარ წყობას ექვემდებარება, მისი ზეიმურობა კი ქარაფშუტული თავდავიწყება და გრძნობათა თავაწყვეტილი გამჟღავნება კი არა, ყოფის მალაქ კანონზომიერებათა ზეიმია, კეშმარტიების დინკი და ნათელი სივოსნობა.

ამგვარად, ნიკო ფიროსმანის ზეიმური სამყარო უნიკალური და ერთგვარად ფანტასტიკურია. ფერმწერალი ინსტიტუტურად მიჰყვებოდა შუასაუკუნეთა ხელოვნების კონცეპციებსა და ხერხებს. იგი თითქოს სხვა დროიდან წამოსულა და გულწრფელად, გატაცებით მოგვიტობროს თავის სავსებით თანამედროვე დაკვირვებებზე. შთაბეჭდილებებზე, განცდებზე უკვე ლდინხის წინათ წარსულს ჩაბარებული მხატვრული ენით. ამასთან, ეს დაკვირვებები, შთაბეჭდილებები და განცდები მის მიერ გარდასახება სულის ამამღლეულ იდეალურ სანახაობად.

ფიროსმანმა ხელოვნებაში მოიტანა განსაკუთრებული, რთული შედგენილობის პოეტიკა, რომელშიც მშვენიერებაზე, თავისუფლებაზე, პარმონიაზე ხალხური წარმოდგენები სრულყოფილდაა გადარწული შუასაუკუნეების უფაქიზეს სულიერ-ესთეტიკურ გამოცდილებასთან და თანამედროვე სინამდვილის ბევრ ნიშანთან. თანამედროვეობა და „უძველესი რწენანი“, ცხოვრების ცოცხალი ფეჟევა და შორეული, მღალერ ტრადიციის ექო აქ ერთ მთლიანობაში შედუღება და ახალ, კეშმარტიად მშვენიერ მხატვრულ სინთეზად. აი, რატომ აღლევებს გენიალური ქართველი თვითმყოფადი მხატვრის ხელოვნება დღე-იანდელ მაყურებელს.

შენიშვნები

- 1 ე. ზდანიევი. ნიკო ფიროსმანაშვილი. მ. 1964, გვ. 48-49.
- 2 შ. ამირანაშვილი. ქართული ხელოვნების ისტორია. მ. 1963, გვ. 399.
- 3 ე. აღაშვილი. ქართული მონუმენტური ქანდაკება. მ. 1977.
- 4 შ. ამირანაშვილი. ქართული მინიატურა. მ. 1966.
- 5 ე. ზენბანაშვილი. ქართული ოქრომუქვლობა, თბ., 1959.
6. ზენბანაშვილი. შუა საუკუნეთა ქართული ხის ჩექმრობა. თბ. 1958.
7. П. Ф. Жегин. Язык живописного произведения. Условноности древнего искусства. М., 1970.
- 8 ე. კუხნცკოვი. ფიროსმანი. ლ. 1975, გვ. 71.
- 9 ე. კუხნცკოვი. ივე, გვ. 17.
- 10 შ. ამირანაშვილი. ქართული ხელოვნების ისტორია. გვ. 303
- 11 ივე, გვ. 100.
12. Д. С. Лихачев. Поэтика Древнерусской литературы М., 1979, стр. 49.
- 13 ე. ზდანიევი. ნიკო ფიროსმანაშვილი. მ. 1964, გვ. 22.
- 14 ე. კუხნცკოვი. ფიროსმანი, გვ. 122.

„დემეტრიადან“ -
„რასენია
სტაბილემდე“

ნოდარ გურაბანიძე

იბოშინის ზღვის პირას გაშლილ უჩარმარარ მოედანსა და პარკს გადასცქერის ხალხოწის „ჩრდილოეთ ჰყედლიოზა სტატორის“ სვეტებთან, ოვალური შენობა, რომელიც კარშეპორტუშულია ფეშენბელური სასტუმროებით (რომელთა უმრავლესობა ანტიკური მითოლოგიის გმირების სახელს ატარებს), კინოთეატრით, კიპარსტების მღალი სიმწვანით და საბერძნეთის ღიოშუბოი. პირდაპირ მონას მე-17 საუკუნის ენეციური კოშკი, რომელიც, ისტორიული კატალოზების გამო ხან შუქურას როლს ასრულებდა, ხან ლურჯთა რეზიდენცია იყო. ზოგჯერ კი ბერძენ პატაროთა საყარობილე. ამ კოშკის სიმაღლიდან მაროხავით იშლება მუთხს შეფენილი ქალკი და ზღვის თვალწინდენილი სანაპირო სხვადასხვა ფერის ტაყვრებით, იახტებით, პატარ-პატარა ტრატირებით მოღენილი — თითქოს პუნატილისტის ფუნჯით დაღებული ფერება ლურჯ ფონზე. ხელოვნების სარტაშორისო ფესტავალის („დემეტრიას“ სახელწოდებით) დღებში ეს კოშკი თვალმომოკრელად იყო განათებული კვეყდან ზეით, რის გამოც დამე გაკცლებით მღალი ჩანდა და ამ სიმაღლეზე საბერძნეთის ლურჯ-თეთრშოლებთან დროშა

ფრიალებდა. ვარსკვლავებით მოქედილი, გამჟვარავალი, ღურჯა ბერძნული ცის ფონზე ეს დროსა ზღაპრულ ფრენებს მიავადებდა. ღამით პარკი და სანაპირო ისე განათებული, ისე ეხმება ერთმანეთს ზღვის, ადამიანების, მანქანების შავური, ვერ გახდა ზღვად შემოქობილი პარკის თუ პარკულს ეს შემოხრეველი გრავატია დიდ ფეტქტს ქმნის ბრინჯაოს ცხენზე წამოშართულ ჰაბუკა ალექსანდრე მაკედონელის ქანდაკებისთვის, რომელიც თითქმის ერთდროულად ხელთახული ფეხს და ზღვავს.

ალექსანდრის ძლიერი, დავრთხილი სხეული მეგობრულია შემობრუნებული, მგრად ზღვისკენ აქვს მიმდრეოლი, ხოლო სახე — სხეულისიგნ. მისი უნაპირო ღღობდა საშუაროს შეწინებისა და დაუღუღობისკენ კარგადაა გადმოცემული ამ პლასტიკურ მოძრაობაში.

ოქტომბრის თბილი საღამოები სივრცისა და ღვინო საუბრის გუნებაზე აუნებდა ხალხს, რომელიც მივადნე იურიდა თავს და თეატრალურ შესვლას არ ჩქარავდა. სპექტაკლი კვან რეჟებოდა და მივადნე განაღებული „მალიბროის“ ფრინოს ათასგვად აქრებდნენ, უმარავო საქნოლი დახუნძლულ ფარულხეობაში გამოქრული ნიჭები (რომელიც, თეატრის სტუდიისის მსგავსად, მხოლოდ განათებული თავპირი და ხელის მუცხელები მოუხანდა) სარკინიან ვარბოზდენ.

მიუხედავად ხალხმრავლობისა, მივადნე ისეთი ინტიმური ატმოსფერო იყო, როგორც დიდ თეატრალურ ფოიებში იცის ხოლმე, და მწოდ თბილსდეს არ შეიძლება არ მოგონებოდა ის დავაწე-ჯარი განწეობლობა, რომელიც ე. წ. „კოლოდულის“ ბაღი სუნთქავდა კონცერტის წინ, რაცა ხის ღამაში პავლიონიდან ფუნჯური ხმები ისმოდა.

ამ ინტიმურ განწეობლობას ვერ არღვევდა იქვე, დიდი კინო-თეატრის სახსვლადან ფანჩრებად გამოქრული შიშული ქალის ვნებიანი სხეული, რომლის სურათს პატარა, წივილი ვარდები და რაჟა.

ამ მოდოიდენ ხელგუნების მკერთაშორის ფსტიკავლის პროვარ-მისგან თავისუფალი მსახიობები და, მახხოს, რამაზ ჩრეკესკის ერთდროულად ელამაჩავებოდა ბერძენი, იბალიელი და გერმანელი აზრები „კავკასიური ცარცის წრინად“.

სალონიკის ჭურჭელში, რომელიც კიდევ ეტობოლითა გადახანილი სახეობა მიწისხარის ცვალი, ვინორ, გრძელ, უღამაზეს სკერებში, სწორად ნახავდით შავ ფონზე გამოსახულ ტრინჯებს, რომლის მოკლებლობა ტრინჯების მიმდევარა შავე ხაზები ქმნიდენ, რაც უმკველად ბერძნულ ლაიფებზე და ამფორებზე გამოსახულ ირან-მენტს მაგონებდა. ეს იყო „დებეტრასა“ — ხელოვნების მე-ფესტივალის საფარსაშორის ფსტიკავლის ემბლემა — გამოსახული აფთხებუ, პროვარებზე, ზუღულებსა და სამკრებ ნიშნებზე. როგორც ჩანს, ქალაქ სალონიკის მესვეურებს ამ საფარსაშორის მას-ღამის ფსტიკავლების გამარჯობის დიდი გამოცდილება დაუვრცოვდათ. ენარჩობივად ნაინტერესო იყო ეს პროვარა — ფოლკლორული ხელოვნების გვერდით — კამერული და სიმფონიური მუსიკა, დრამა, ოპერა, ქორეოგრაფია. რუსთაველის თეატრთან ერთად, ფსტიკავლები მინაწილეობას დებულობდა მოსკოვის ცენტრული ორქესტრით.

...რუსთაველის თეატრი საბერძნელს ვაგნეზარა მოსკოვში ბრწყინვალედ ჩაატრებული გატროლების შემდეგ კოლეგებისგან, თეატრის ხალხისგან და იმთავანად, ვინც საპოპო კულტურას განაგებდა, სწორად გამოქინა საუვედროი იმის გამო, რომ რუსთაველის თეატრის სახელმწიფო სპექტაკლი „ჩრადნე მსენა“ ეინტერესისა და ლინდონის მაყურებელს ნახა, ხოლო იგი ქერ არ უნახავს მოსკოვად მაყურებელს. ეს უნდა იყო ამავეიო — ამილიტენისისი — თქვენ მოსკოვად მაყურებლის წინაშე ვალდის მართა. სწორად მოსკოველთა აფორთვინება 1970 წლის გატროლების დროს თვენი წარმატების ისეთი რეზონანსი შექმნა, რომ ამ სპექტაკლებით მოსკოვლი თეატრალური საშუარო დაინტერესდა (1970 წელს თეატრის საგატროლო რეპერტუარში ჰქონდა „კლდია-შოლის“ სპანინოშლის დიდინაციაო), ა. გილმანის „დასაწყისი“ ვ. ფაქიშვილის „მუღელი ცა“, ვ. კვაკაბიძის „ეკავარეკა“ და მ. ბრეტეცის „კავკასიური ცარცის კრეა“).

ეს საუვედროი სახესებით სამართლიანი იყო კრიტიკისები, ფერხალ „დებეტრასა“ და „დებეტრალნაია ვინსი“ თანამშრომლები სპე-

ციალურად ჩამოდიდენ თბილისში ამ სპექტაკლის სანახავად დიან, საუვედროლო ინტერესი ისე დიდი იყო, რომ გახდა რეპერტუარული თეატრის გატროლების მოსკოვში — ავიგის ვარგეზ-მუსიკის რედ საბერძნული ვაგნეზარების წინ.

მიუხედავად მოხსენებდა თუ რა წარმატება ხვდა წილად თეატრის სპექტაკლებს, თუ რა ავიოტები იყო მათ ირავლიც და ამაზე არ შეუძლებოდა (თეატრის საგატროლო რეპერტუარში ჰქონდა თ. კოლმანის „როლი დამწეობის მსახიობი გონონასპოვის“ მ. შატროვის „რეკლამაციური ცენტრული“, მ. ბრეტეცის „კავკასიური ცარცის კრეა“ და უ. შოქინის „ჩრადნე მსენა“). ეს ამავე მოხილად იმდროედ ვახსენე, რომ, ჩვენდა გასაოცრად, მოსკოვის ეკო უკვე საბერძნული ვაგნეზარებელი და ფსტიკავლის ორგანიზატორები, ათვის გატროლების იმპრესარიო და ფრანკონების სკიპის უკრუნი იყვნენ. ასევე კარგად იცოდნენ მათ თეატრის გამოსვლების უკიდო დეტალი ინტერესები ფსტიკავლებს და ლინდონის „რადულ მაუსის“ სტუდია.

მოსკოვად დას სოფიას ჩაბრინდა და მათვე „მერსედისის“ ავტობუსებით სალონიკის ვაგნეზარა. თითქმის მთელი გზა კოვის-პარულად ვიწვდა და ამიტომ სოლამაში ქებულო ბულგარეთის ქე-რისავი ჩვენს მესვერებთან აღივლიდა როგორც ფოტოს ეკლუბული სტრია. ბერძნულ მძღობლბა გზაზე უმარავო კაცი მოიგონენეს და ჩვენი ვაგნებლების ჭიბებში ჩადავდა. სანამ მივინახრებდით სამი იყო საქმე (იმპრესარიოს სარქუარი გვეწოდა), ზუღ-გარეო-სამშენობის საზღვარი უკვე გადავცილოდი იყო. ასე უნდა ელდ ვაგნები ვისკის კონტრაბასი ლინდონელი, ხოლო საპოვის ბულგარულ და ბერძენ მოხელეთა თვალში მუჯარი სანსდელის მოტ-რიალინი (როგორც მივხვდით, ბულგარეთში თეატრი იყო დიდი ცისკი, ვიდრე საბერძნული).

ამ ფსტიკავლად ისეთ დენიშენლობას ანიჭებენ მაკედონიაში, რომ მას უზულო პატრონობას უწევს ქალაქ სალონიკის მერი, საბერძნელის პარლამენტის წევრი მიკის პანაფლოპოლინი.

ჩვენი ფუნქციონირი სახსვრების ერთ-ერთი კონცერტი-დარ-ბაშში, სადაც უხვად მოეხანა სხვადასხვანარი სანსდელი და მსუ-ბუქი სპერა, 1980 წელს 11 ოქტომბრის დღისის თ სათავე ქუდავის ჰემრა გახსნა პრესკონფერენცია. მისი დაღლილი, ჩაწით-ლებული თვალები, ფერქარალი, კვირისი ზღა უნორო დაღლილი-ბას ამხელდა. როგორც შეიძლე შევიხვდით, იგი უზულოდ ხელმძღ-ვანდელად ფსტიკავლის საორგანიზაციო კომიტეტს და ეკვლა პრეს-კონცერტინავა თვიონ მიჰყავდა.

შაბტიურად რომ შევხანობთ: — რომელ თეატრს არ მაინია ღირსების საქმედ თავისი ხელოვნება უტყონ ამ ქვეყანაში, სადაც ამახანდრეო ციკლოპისის ავიანი დიარა და სადაც, ცნობილ გამოქმნას თუ მოვივლებით, შეიქმნა ხელოვნების იფავარი ქინ-ღებანი, რომლებიც დღესაც ინარჩუნებენ მიწველიშობი ნიარბის მსუშენებლობასო, — მართალი ექნებოდა. ჩახაკვირეული, ყოველი-ვის ხანტერესო და ამაღლებულია ახალ მაყურებელთან შეხვდენდა და ურთიერთობა, მიუხედავ, რომ შეინახა დღობდა ამ ქვეყნის კულტურისკენ ისტორიული წარსულით უფრავა განმტყობული, ვიდრე თანამედროვეობით.

ცნობილია, ამა თუ იმ თეატრის წარმატება რომელიმე ქვეყ-ნაში სრულიად არ არის იმის ვარანდა, რომ სხვაგანაც მას ტრა-უმფიკავლებისთვის სპეციალურად აგებულ თოღონა კარაიქუში თაღონებში.

ერის ძველი და ახალი კულტურა, ხელოვნების ტრადიცია, აღ-ქმის თავისებურება — განპირობებული ტრონული ტეპარა-მეტილი და ისტორიის მამწლე ჩამოყლობებელად მუარა სხვატე-კური წარმოდევნებით, სპეციფურ საზოგადოებრივ ატმოსფეროს ქმნის, ყოველივეს განაყოფისწინებელია პოლიტიკური კონოუსეკ-ტრაც.

ასევე, მაყურებლის ცნობიერება ტრონული თეატრის სტე-რეოტიბის არჩებობას და, მდღობა განახლებას და ტრაკიციების განწეოარების მოხუდვად, მას საქმოდ მუარა საფუქეული აქვს. ამიტომ, სხვა ერის თეატრალურ ხელოვნებასთან შეხვდობისას მინ-დინარობის — ქვეცნობარად მაინც — ამ სტერეოტიბის აღრამა-ნებს პროცესს, ტროფავრად არქეტიბის რეაინაცია და ამ ცოც-ხალ, უტყო ხელოვნებასთან შედარება. მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის ფურხალ-გაზუბებში გამოქვეყნე-

ბევრი რამ შევიტევთ დღევანდელი ბერძნული თეატრის მდგომარეობას. იგონებოდა ანტიკური ტრაგედიისა და კომედიის თეატრის დღევანდელი ინტერპრეტაციის უარყოფის მკაცრივ გამოკვეთილი ტენდენცია. უკლებლივ ამოვიღო ამ ქალის (იგულისხმებოდა ასპაზა) ტრაგედიაში, მისი ტრაგიკული უკრძოლი, მისი — „ოიოი“ და „უუუუ“ — სულ ანტიკა, ანტიკა — თითქოს თანამედროვე ცხოვრება და თანამედროვე დრამა არ არსებობდეს. იქვე იმიტომ მკაცრად ასპაზა, რომ სხვა ბერძნული ტრაგიკული ქალების არ განსაზღვრულნი მერკურისთან და ოლივია ტურნიკთან შედარებით იგი ტრადიციული პათეტური გზის ადვანს. თუმცა, ეს ორი მსახიობიც ისე აღარ ეტანებოდა ანტიკური ტრაგედიის, კარლოს კუნსა სხვა ჩაღბნულ წიროს გარდაცვა და ახლავთ და დაწყო ჩვენი ძველი დრამატურის დაღმა (მითხველს შევასებებთ თბილისში წარმოვიღებოდა კარლოს კუნს ორ შესანიშნავ სექსუალურ სქემებს „სანტილესს“ და არსებულს „ფრანკელესს“). მაგრამ აქი ახლა საუთარი ინტერპრეტაციის ტყვეობაშია — შტამად იქცა ისინი და მეორე, რაც მოვარია, თით ინტერპრეტაცია მიიღებოდა.

ცხად ვახლა, რომ რუსთაველის თეატრის წარმატების ახალგაზრდა ბერძნული თეატრის შორის სხვა სახეობებიც კმნიდა. ეს ადვილად ვინცა ენა ერთგვარი რეჟია. დასახისპირება დღევანდელი ბერძნული თეატრის ესთეტიკის მიმართ, მისი უარყოფა, ვიტყვი, პროტესტის ფორმა.

ჩვენი თეატრის ბედი, მისი მომავალი, — ამბობდნენ ისინი, — ნაციონალური თეატრის, დიდი თეატრების სცენაზე ვერ გადარწმუნდება.

სახელოვანქმული მსახიობები რუტინაში იძირებოდნენ, პროცესუალად მოაზროვნე თეატრებიდან იხივდნენ, მხოლოდ ექსპერიმენტული თეატრები ან კერძო ინიციატივის აღმოცენებულ დასწრე ბუნება იმ ფორმების ძიება, ეს ექსპერიმენტები, რომელსაც ახალი ბერძნული თანამედროვე თეატრი უნდა აღმოცენდეს.

დროის სიმკვირის გამო ჩვენ არ გვიქნია ამ სექსუალულების ნახვის საშუალება. მაგრამ ის თეატრალური იდეები, რომლებიც ვაგონარებდნენ, ძალზე სანტიტული და მომხიბვლელად გამოიყოფიერებოდა.

როგორ განსხვავდება ასეთი იმპროვიზაციული შეხედვრები წინასწარ დავაგებოლი, კარგად ორგანიზებული, დეკორატიული შესვენდებისგან. ერთის მხრივ გულწრფელბა, გულახდილობა, ხილო — მეორეს მხრივ ოფიციალური ატმოსფერო, რაც შეუკითხველ ბანალურ კითხვას გაძლევს და შენს, არაპრობული სიმბოლო სახეს მძალს ეტება. ეს განსაკუთრებით ეტება იმ პრეს-სინფონიციებს, რომლებიც გასტროლოების ამ ფესტივალების დაწყების წინ იმართება. ამ მხრივ ძალიან კარგად იყო ორგანიზებული ამგვარი პრეს-სინფონიციები „ბიტეთის“ ფესტივალზე ბულგარიაში, სადაც მეორედ — პრეტის, ფესტივალის მონაწილე სხვადასხვა თეატრების, დღევანდელი წარმომადგენელთა მონაწილეობით გამართული შეხედვრებზე წამდელი შემოქმედებითი, ცოცხალი ატმოსფერო სხვადასხვა და ერთდროულად რამდენიმე ენაზე ითარგმნება კითხვა-სასუბით ასეთ სანტიტულზე შეხედვრათა რიგს მიეკუთვნება 14 ოქტომბერს „რიჩარდ III“-ის პირველი წარმოდგენის შემდეგ (ც.არა) — უკვე ორჯერ იყო წაიშაშუბო) საბერძნეთის თეატრალური საზოგადოებრივი და შენიციალიტეტის ხელშეწყობის საქმის თაოსნობით გამართული შეხედვრა. ამ მოვიდნენ არა მხოლოდ სალიონის თეატრების მსახიობები და რეჟისორები, არამედ მთელი მაკედონის თეატრალური მოდერნიზა. „რიჩარდის“ რეჟისორულმა ინტერპრეტაციამ, მსახიობთა თამაშმა, მხატვრობამ, მუსიკამ, უმასტრებმა მართებულად დაწინაურებული მოაბეზარებდა დასწრება, რამაც, რასაკვირველია, გააძლიერა ჩვენი საზოგადო რუსთაველის სახ. თეატრის შემოქმედებითი პრინციპებზე. ამგვარი საუზარო, როგორც წესს, სცილდება ხოლმე ერთი თეატრის შემოქმედებას და იგი ირავე ქველში შემოქმედებით ცხოვრებას, ეროვნული კულტურის განვითარების პრობლემებს, სხვადასხვა თეატრალურ სიტუაციებს, თანამედროვე თეატრის ესთეტიკას ეტება. აქაც აღვთი: რ. სტეფანოს რეჟისორული იდეებზე, მისი თეატრის მოდელზე დამაპყროვო უკუ-სიმომხვევლი სახაით მიიღო და საერთო კულტურული ცხოვრების პანორამა წარმოსახა. ეს საუზარო, რომელიც თეატრის ფოიეში დაწყო რეტიციონის შემდეგ, გარკვეულად საპარის, სექსუალის შერე მკედონის ხელშეწყობის საქმის თამბუქონის ბიზნეს, სადაც, დრამატული თეატრის მსახიობების გარდა, იყვნენ ოპერისა და

დრამის რეჟისორები, ახალგაზრდა მწერლები, ბალეტისა და ფოლკლორის ანსამბლის სოლისტები, რომლებიც გაიცხადებდნენ რეჟისორივად ხალხური კვების რამდენიმე, მწვენიერი ესკიზ ვერაქნეს.

15 ოქტომბერს დასმა „რიჩარდ III“ ორჯერ წარმოადგინა და მეორე დღეს ათენს გაემგზავრა. კონტაქტის წინა ოთხნა და ათენისადმი შემოვლითი გზით წავიდოდი, რათა დასს ენახა დელფორის ზრანძაქვული კომპლექსი, სადაც ძველად საბერძნეთის უკუ-დასვ გამოჩენილი მისენე ცხოვრობდნენ და შევეცხება ოთხ მხედრული თეატრების შედისწერისად განიხილებოდა ამების ატმოსფეროდნენ. ეს უკუდასვლიანი მოიხვება და ანტიკური ტრაგედიაშია შემორჩენილი და გიდეების ცინობარებში შედის, როგორც, ერთ-ერთი უკანასკნელი დეტალი. მოავარია სხვა — თეთი დელფოსის ტაძრის ნანგრევები, სტადიონი, უზარმაზარი თეატრი, რომლის ამფითეატრი ბუნებრივად იტარებს და კლდედან მთას და საიდანაც ზევისბლის მუქა მწვერვლები წამოიჭრება მოღვივარე ზღვის უღამაშესი სიკვავი მოხსნას. თეთრ ბერძნულ არქიტექტურულ იმპათია ბუნების ლანდშაფტისა და ხელქვეშის ასეთი პანორმული შერწყმა. თავის დროზე, რელიგიური პანთეონისადმი მოწონებთა და რწმინთა გასწავლულ ბერძნულთა არა მხოლოდ უზარმაზარი სვეტიცხლის ტაძარი მოქმედებდა, არამედ ყველა საეკლესიო და საერო ნაგებობა, რომლებიც ტრადიციულ განლაგების გამო, ერთმანეთსა გადაიხდა და ურთიერთის ატებებდა, თითქოს მთელ სამყაროს ქმინას, არახალბე ბუნებრივად, ვიდრე თეთი აქსურთ ბუნების სამყარო. თანამედროვე ადამიანს უკუბრუნდება ესთეტიკური მწვენიერების მოქმედების ეს კომპლექსი რადგან მას რელიგიური, მთლიანობური აღტივება აკლია. ისეთი ძლიერია შთაბეჭდილება, რომ შემოქმედ დაპიანაში მან არ შეიძლება არ აღქმას განდვის გამოხატვის სურათი. აი, ვურამ სა-ღარბო, დადაც ამ თეატრის ორქესტრას შუა ადგილს, ცენტრში, რომელზე თეთრი კვითია აღმოსავლეთ და საიდანაც ბერძნული პროტო-გონიტიტი თავის მონოლოგებს ციხილთობდნენ ანტიკური ტრაგედიაში — და დაწყო გაუაღტიანე ტაძრის მოქმედების კითხვა, რუსთაველის თეატრის დასი ამფითეატრის კიბეებზე იქცა და მონუსხუ-ღივით უწნებდა სიტვის სერკირებს, რომლის ყველი სიტყვა განსაკუთრებული აუტენტური სიტხივით ეტრდა. ამან ახალი სტილითი მისაც ჩვენს მსახიობებს, ვერცხვთ ამოვდნენ გერამას და ქართული სპექტაკლები იმდროს. ტარბისები, რომლებიც აქ უკველთვის მრავლდ აჩიან, ქერ დაბნელებული იუტრებიდნენ — ეს რა ხდება, შემდეგ თეთრი ადგილს გაირინდნენ და მინებდნენ მათთვის უცნობებს. ახლა ამფითეატრიდან გაიხმა „მრავალე-პირთაობი“, და ეს გადახალბეული ბუნებრივად ეტრდა, თითქოს ქართული თავის დღეში მიიქცეაშენი დელფოსის თეატრში მუ-ღარბდნენ. ცოცხა მოზრტილი, ჭერში, მზრტილი მღვივანე ანჯარა წყარო გადმოიხდა და წულის ნარსურ სარკეს ქმნის აქ განწინად-ბიდნენ (კვიდეაჟიან მჭელი მლოცველები. აქვე ჩაყოფადახლოზე ხე-ლები მდომოდნენ გამოსული, ექსტრაონი შეკრებილი მისანი და მხო-ლოდ შედგენე ახსნიდა ფარდის ცის და მიწის საიდუმლო. რუსთა-ველის თეატრის მსახიობები, ამ წყაროს წყლის განხალბენი, „კიდ-ვაჟიან განწინებლები“, გაემგზავრნენ დასს, რათა საციონალური თეატრის სცენიდან თავისი „მისწერა“ ხელშეწყობით ახალი, უცნობი საუაროსარების აენსათ ფარდა.

თეატრის წარმატების ამხავა სალიონიკიდან ათენში ელვას სი-წრაფით მიიღო. მართალია, ქაჯაჯი ათენშიც და უკლებლივ არ იყო გამოკრული, მაგრამ ეს უკვე აღარც სჭირდებოდა თეატრის (თუცა მთელი თვის მანძილზე ბერძნული ცენტრალური გაკეთიბე ბუცადიდენ აწმულაგებს მოახლოებულ ამონისს გამო).

დამკვიდრებული ტრადიციის თანახმად, ათენშიცა გამოართა დიდი პრეს-სინფონიკა (17 ოქტომბერი). რომელიც ყველამ შეხვედ წარმატება და რომლის ინფორმაცია საბერძნეთის სკენა წაშვავა გაზუთმა დაბედაც. უკვე ამ კონფერენციაზეც იყო იგონებოდა ქვეა-რის დედაქალაქის — ათენის მამულები და გაქანება, პოლიტიკური და საზოგადოებრივ განათია სიცოცხლე, დღევანდელი სიტუაციის კონკრეტული ბუნება, საქმი სხვა, რომ სწორედ ამ პერიოდში პარლამენტის სხდომებზე უნდა განხილულიყო „ნაქმ“-ის საბერძნეთის დაბრუნების საკითხი. პოლიტიკური პარტიების კონფლიტმა დასაბუთების უმაღლესი წოდებელი სწორედ ჩვენი იქ ყოფნის დროს მიიღო. იმობილის მოდერნი, სადაც დასი ცხოვრობდა. ქერ ისედაც თაბერუდამგებე რიტმით ცხოვრობს, ამ დღეებში კი მი-

ტანებისა და დემონსტრაციების შეტრების ადგილად იყო ქველდორამ მიედანვე იჭრის თავს ათენის ყველა უმოთარესი ქუჩა, აქა განსაკუთრებით მეტრის სადგურები, სასტუმრო-კოლონიები, უნივერსიტეტი, ღია ფარულები, უკანანები, სადავ დღეობაზე ნაღვს თამაშობენ და აქვე, ერთის წილით არ წუდება თანახმა წერდამანებით მოვარეობა და ვაჭრების გამაფრთხილება შექმნილია, მანქანტრონიკისა და სტერეოფონური ჩაბრძოლების ხმები, ნაციონალური ლატარის გამომამუშებელი მონტონური ფრანკები, დამსკლუბიდან გამოსულ ქალ-ერთა ადგიტრეული სიცილი, სუტონერთა ვაჭარბებელი ჩურჩილი, პოლიციის მანქანა სირენების გამხრევი სილა. სხვადასხვა ქუჩებში და ამათვე დემონსტრანტთა კოლონიებში და მიოდანვე ერთდობლივდნენ, უფავიერთი მოხმებისდენე ერთმანის და მოწოდებათა მოკლე-მოკლე ფრანკები ისრდენენ, რათა შემდეგ ერთ უხარამზარ მდინარე შეერთებულდყვნენ და კონსტიტუციის მოედანზე, პარლამენტის წინ დაფორმირების თანახმა სილა. თითო დემონსტრანტები, მართალია, საწინააღმდეგობრივდნენ, მაგრამ უფრეულიდნენ ირანდებულად მოდიოდნენ.

კოლონიების რაოდენობა მათვე მიუყვებოდნენ ზღვრადკლებილი ახლავარდები და შემთხვევითი ცნობისმოყვარე, თუ ტურისტები ამ კოლონიაში ვერ შეღწევდნენ.

პირველად სექტაბლის ათენში (18 ოქტომბერი „კავასიური ცარის წრე“), როგორც წინ მოხალდებელი იყო „დემოკრატის“ ფესტივალის შემდეგ, დღი წარმატება ზედა წოლად და მიოდენური სექტაბლისდა წარმატების აღმავალი ტილა მიიქნაქნენ.

რუსთაველის თეატრის საღვარჯთროვი გამოკლუბათა ქორნიკაში დღეაწინარი იქნება 20 ოქტომბერი, როცა საბერძნეთის თეატრალური საზოგადოებრიობისათვის, სექტაბლისდა წარმოადგენენ „კავასიური ცარის წრე“ („საბერძნეთ — სპარტა კავშირის შეკავშირების საზოგადოებისა“ და „სრულიად საბერძნეთის მსახიობთა კავშირი“ თხოვნი).

ეს იყო დავიწარები დღე არა მხოლოდ სექტაბლის — ვიტოვი — ფრეზიონალური წარმატების გამო (მან ჰომეგანთა დიუსტრდორფის დეპარტამენტის შენობაში გამართული ერთდობლივი წარმოდგენა და ლონდონში „რადენ მაუზის“ უკანასკნელი, მდღეობისადაც), არამედ მრავალი მიმდინარე დრამატული გახალსარების გამოც. სწორად 20 ოქტომბერის თავის აპოგეას მიადწინა ანტაშერიკიონი, ნაგოს ბოლოს წინააღმდეგ მართაობული, მრავალთმანისადა დემონსტრაციული დემონსტრაციული ვაჭარსი ათენის უმოთარესი ქუჩებში, კონსტიტუციისა და იმორციის მიოდენენ, რამაც თეატრისათვის მიმავალი ყველა ჯგუფადუტაც ავტონამქნებენ, მომართა საბერძნეთ პარალიტებული იყო. სექტაბლის წინ ჩვენთან მოვიდნენ ამ მანიფესტაციის ხელმძღვანელები და ვახოვიც ნანტავის საათის მოკვანებით დავაწერო სექტაბლი. ამათ გარდა, ათენის ნაციონალური თეატრის ტექნიკური პერსონალის გაიცვივის გამო (ეს იყო ორშაბათი, დავცენების დღე, სექტაბლი — უფასო) დეკორაციების, განათების, რაიდი-აპარატურის სინქრონიზაცია მუშავებდა თითქმის უშეძლებელი იყო. ბოლოს, ყველა ეს პრობლემა მოგვარდა და დავიწერო სექტაბლი. პირველივე რეპლიკიდან მოყოლებული ბოლო სცენადვე არჩვეულებრივი სიცილითი და სუსტებით აღიქმება ეს პრობლემისადა მათურბელი სექტაბლი. ყველი დეტალი, ყოველი ნუნაწის მიზანს აღწევდა. ისეთი ამბოსტონი შექმნა, თითქმის აუდიტორია ქართული ენის ფლობდა (საბერძნეთ, სინქრონიზაცია თარგმანის გარეშე იმართებოდა სექტაბლები). როგორც კი ფრანკების მსახიობებმა ასეთი ცხოველყოფილი კონტრასტ მათურბელი, თან, თითქმის ახალი შოკირებით აღიხრნო, მეტის აღმავალიც, ვაჭარბები, სიხალისით მიედნენ სექტაბლივით სტიკიან, თითქმის გაბრუნებულ თამაშობდნენ ამ სექტაბლს (თითქმის ენის დღეს, 18 ოქტომბერის რატრე არ ეთამაშნათ „ცარის წრე“) ასე მრეწინადულდ ნათამაშები სექტაბლი კინაღამ შუაზე გაფრეწდა: ერთი მკვეთრი პასაკატური მომართობის დროს, პირველი მოქმედების დასასრულს, ე. ლოდაშვილმა — წაყვანდა, ფხმის ძალზე სერიოზული ტრავმა მიიღო, მაგრამ, წარმოუდგენელი ტკივილის მიუხედავად, ბოლომდე მიიყვანა სექტაბლი ისე, რომ მათურბელი ვერაფერს მიხვდა.

სექტაბლის შემდეგ გამართა დიდი დარბაზობა, სადაც რჩეული თეატრალური საზოგადოებრიობა იყო წარმოდგენილი: სახელმწიფო თეატრი მსახიობები მელისა მერკური, ოლეა კრატრევი, ასანია პაპატანასო, ცნობილი ტრავიკოსი მანოს კატრაკისი, მსახიობთა კავ-

შირის თავმჯდომარე ემილია იპსილანდი, ალექსის დიანაფილოპული, ოლიმპიური ჩირაღდების ზუგუნის ანნეტი მარია მომოდინე-ქვეყნის ნაციონალური თეატრის კოფილი მსახიობი... და მრავალი სხვა. სწორედ მარია მოსილოუმ სოქვა — მე-ყვიანი ის მწიფს, სადავ ამგვარი ხელგონება იქნებოდა.

20 ოქტომბერი ნათამაშები სექტაბლი ის ფეიქრევერი იყო, რომელმაც არჩვეულებრივი ძალით მოიხილა მათურბელი. დარბაზი მან სექტაბლზე მიხვედრა დად მოიხილად იქცა. ხალხი ფრეზილდა პარტრის კედლებს აკრული, ჯანდარბებზე, ლოგებში ტტვა არ იყო.

„ჩინარად III“ უმოთარესი შოკის ძალით იმოქმედა ადგილობრივ რეიტრისათვის და მსახიობებზე, ნოუთ ასეთი დღი ხელგონება კიდევ სადმე იქნებოდა...

ფანი ლოდაშვილის ტრავმა რ. სტურუა იძულებული გახდა ხელახლა დაედგა სექტაბლის წაყვანათა დაკომპლუტული სცენები. მან რამოდენიმე ვარიატის გასინჯვის შემდეგ, ძალზე გრენახება საბერძნეთი გადაწყვიტა მიაგნო. ერთი ცხადი იყო: მსახიობს საბერძნეთი არ შეეძლო და იგი ერთ ადვილზე უნდა მჭადირო. მასხადმე, მართოდების გამოყენებით მიღებული ეფექტი იყარებოდა. აღარ იქნებოდა, სადაცა, ე. ლოდაშვილის პასაკატურად დახვეწილი მომართობა მთელი ვამა და პი, რ. სტურუა ე. ლოდაშვილი ჩიკა ათენის ორთაბედული საავადმყოფოდან ნახოვარი ბორბლებზე ისე სპავარდნენ. ამ ბორბლებს თავად ფანი ამოძრავებდა, რაც ძალზე არასტენური იყო. შემდეგ მეორე — ფხმის შირი — უმოთარესი დეტალი მოიფერა რ. სტურუა: „ჩინარად III“ მოიხილად მოწვევდა მ. ნინოს ლაზაროვილი ტროსკისტული მსახიობის მსახიობს. შხოლოდ ისე ჩაიკვა, რომ ჰატარა კოლუნს დათხავას — იგი ძალიან მოგავარდნება პიკოს გამზარ, ძვალწარდა ბავშუს, რომელიც დიდ ბურთზე წონასწორობის შენარჩუნებას ცდილობს. ეს პიკაია კოლუნს დაიკავა ფანი ლოდაშვილის მიერ წარმოქმნილი სიტუაციის პასაკატური განმარტობებზედა. ამავე დროს, ამ ორ პერსონაჟს შორის ურთიერთობის ახალი, ორნოვლად შეფერილი აბოსფერო დაშვილდა, რამაც ახალი შტიკის შემება სექტაბლის, ამ სცენებში ყველაზე პიკატური დეტალი იყო ე. ლოდაშვილის თამაშობა ჩასმული ფხმის, რომელმაც რ. სტურუა ამ ყველაზე ფრადი მანტი გამოსახა.

როცა ჩვენმა მთარგმნელმა სექტაბლის წინ გამოცხადა, რომ წაყვანა მსახიობის ე. ლოდაშვილმა ფხმის მიოდენ, მაგრამ დაიწერა მათურბელის პატივისცემის ნიშნად პირველი თამაშობის, დარბაზში ტტვა იქნა. მაგრამ, თქვენ უნდა გენახათ, რა მიხდა მაშინ, როცა ე. ლოდაშვილი სცენის სიღრმად აფანქონეს სექტაბლი ალექს დავიწერული მათურბელი სიცილით, მთარაულდ შემარბული, ტკიპი შეეგება მსახიობის გამოჩენას. განსაკუთრებით თამაშობა ჩასმულია, მანტაინა ფხმა დაყენა მთარაულ გუნდებზე მათურბელი. ამ დეტალზე იბიტო შეცვრდი, რომ ხშირად ნიჭური შემოქმედლის ხელში გაუთვალისწინებელი ფაქტორები ეს სექტაბლის სასარგებლოდ შემოტრადებდა მოხდა. ასეთი ხელაოვანია რ. სტურუა, ყველაზე ნაღვლი და მან გაუთვალისწინებელი ფაქტორის მრეწინადულდ გამოყენების მაგალითი გვიჩვენა ლონდონში, „რადენ მაუზის“ შენობაში, როცა სცენის ნაცვლად არჩანებ წარმოადგინა „ჩინარად მესამე“, წარმოადგინა ისე, თითქმის სწორედ აღინისთვის იყო გაუთვალისწინებელი ეს დეტალი.

რუსთაველის თეატრის გამოსვლებს ფრად მძალი შეფასება მისცა საბჭოთა აკადემიის ელმამ საბერძნეთში: „საბერძნეთისათვის ამ მდღეობაზე დღეებში ოქვენი გამოსვლა საბჭოთა სამშვიდობო პოლიტიკის განყოფილება წარწილია და ის უფრეტი: რომ გამოდინარი ათენის ნაციონალური თეატრში, სადაც არცერთი უცხოური კონტრასტი არ ამოსილა — ადასტრებებს თქვენი თეატრის დიდ ავტორიტეტს“.

ჯერ კიდევ 1971 წელს, სერგო ჯაჭარიას სიციცხლმევე, რუსთაველის თეატრს ჰქონდა მოწვევა „რახინა სტაბილს“ ახლად დარბაზულ ფესტივალზე ფლორენციაში.

მელონიბათა საბედისწერი გახალსარების გამო თეატრმა ვერ შეძლო იტალიაში გამგზავრება. მაშინ თეატრის სახელი ისე არ



ქმედდა, როგორც დღეს — მხოლოდ რუმინეთის, გერმანიის და პოლონეთის (1867-1910 წწ.) მავთრებელი იცნობდა რუსთაველიან ბელოცენებს. ამაჲდა კი მისი ბრწყინვალე განსჯილებს ვიცვარდოვანა განუზომლდა ვაზნადლი და მრავალ ქვეყნის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალების ორგანიზატორს თუ ამხარხაროიხი თავაინო პრესტიჟის საკმელ მიზნევენ მის მიწვევას.

სირადღე მუ მხოლონათა ეკონომიკური განვითარებად მიმანათა ის, რომ სახერხეთის შემდეგ თეატრი იტალიას ეხსებურა. მართალია, ეს ორი ქვეყანა დღეს თავისი თეატრალური მიღწევით ვერ შედგებენ ინგლისისა და დასავლეთ გერმანიის, გნებავთ პოლონეთის (სადაც დასახამი მიეცა უაღრესად საგულენსებო თეატრალურ ექსპერიმენტებს ეტი კატარჯისა და კატარჯის მეთაურების) სცენური ხელოვნების დონეს, მაგრამ ცივილიზაციის ამ ორ ქალაქურ ქვეყანაში, სადაც ჩაისხა და განვითარდა ევროპული თეატრი და დრამა (რომ აღარაფერი ვთქვათ ფილოსოფიის, პოეტიკის, პლასტიკური ხელოვნების და არქიტექტურის შესახებ), წარმატება უაღრესად მნიშვნელოვანია.

ყოველ საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალს თავისი კონკრეტული ამოცანა აქვს: „სტრანჯინოს“ ფესტივალზე განახლებული (მეკუსია) მიზნად ისახავს ერთგულ თეატრის მოღვაწეთათვის პოპულარიზების გარდაც, „პიტეფა“ (ბელგიაში, ბელგიაში) — უაღრესად ექსპერიმენტული მიზების პანორამა (შესახამის უკროპოზეთი), „დენდროზის ფესტივალი“ (შოტლანდია), ბიესის ახლებერ ინტერარტისტაის ანებებს უპირატესობას, „დენდროზი“ — ხატორი უკლუბურულ სფეროშია მოქცეული და უფრო შეტყვენებით ხასიათი აქვს, „რანენა სტაბილი“ — საერთაშორისო კონტაქტების გაღვივების მიზნევენ მთავარ ამოცანად და ცდომილს იტალიელ მავთრებელს დრამატული ხელოვნებისადი უფრადღება ვაუწყებულის, ერთგვარად იპირადღად დრამისეც მიხედვის (ფლორენციაში, ტურინში, რომში და მილანში ოიხი სახეობა სექტევალი უნებავ და განცდიტრებულთ დარჩენი მუსიკისადმი იტალიელთა პირდაპირი ფანჯიკურ სიყვარულოთ).

ისევე, როგორც ბელგიაში („პიტეფის“ ფესტივალზე), აქაც „რანენა სტაბილი“ ფესტივალის განხმის პატივად ზედა რუსთაველის თეატრს, მხოლოდ ეს ფაქტორი კი მიაკლბისბუნებელსა, სხვა რომ არაფერი ვახსენოთ აქ: ზოლო, რაცა იტალიაში შედევნება, რომ თვითსავლის თეატრი დღეს ვაგნეზაზურებდა აფინიონის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე მოწვევნილის მისაღებად ამან კიდევ უფრო გაზარდა ინტერესი მისი გამოსვლების მიმართ, კიდევ უფრო მეტი დიდებთი შეიშის თეატრის სახელად...

...21 აპრილს რომიდან ავტობუსით სამსაინფორმაციო მგზავრობის შემდეგ ჩავიდეთ ფლორენციაში და მაშინ, როცა საქართველოში „ფიფინოლიდა“ და ობილიის „დენდროზი“ მატრს შესცვივრდა მავთრებელი, ჩვენ სასტუმრო „კაპიტოლიის“ ვესტაბილუში ამაოდ ვცდილობით ანგარიშის გაგებას. ზედმიწევნით ფეხბურთის ოიხ ტაბის „პაიერინი“ — „ლეფარბული“, „ინტერი“ — „რალია“, მაგრამ არცერთსა დეტორმას ჩვენს თამაშზე არაფერი სიქვა. აქ ფეხბურთი თავიდანვე იმიტომ ვახსენებ, რომ შემდეგ მან — ამის შესახებ ქვევით ვთქვათ — დღის სახარული მოგვანიჭა...

...თეატრი დღელსა პერგოლაში ძველი ფლორენციის — ანუ ქალაქის ცენტრის, გრძელ და ვიწრო ქუჩაზე მდებარეობს, რომელიც ასევე პერგოლას სახელს ატარებს და პატარა მოსახლეობის დღითმება უზარმაზარ, მარად მოწონებულ ხალხით, ტურისტებით, იტალიის ყოველი მხრიდან ჩამოყვანილი მოსწავლეებით სავსე პოპულაციის, სადაც თვალსაშინებელი სანდა მართა დღე და ფორტის ტაძარი აღმართულია ბრუნვებით განსაკუთრებული გუნბათით და ე. წ. გრტის კოშკით, რომლიდანაც ფლორენციის მუზეონური ინტელიბება. ჩვენი თეატრის არგველ მეთორმეტე-მეცამეტე სასუფეების შენობებია ჩამყვრებულთ, ზოლო ვიწრო, ქუჩაველი დაქორწინული ქუჩებში, სადაც განსაკუთრებული სიწარმოთი აღმოჩნდა ახლავარდა, ჩახუტებანი მოციკლებულიც, ლამით ისეთი იღვლილი სიწვე მყარდება, გავგონავთ ალალციოების ტრენსეკო. კრადან იარაღს და საკუთრებულს ჩასწვლილ შუასაუკუნეების რაინდი გამოვც თავისი სატრფალო საკმეების მისაკვარებლადო.

„პერგოლას“ თეატრის უსაყველო, აფურცდური ფასადი მკედლებური ფარჩების მტრთაღლ, მოყვართლო შუქითაა განათებული, რაც მას დეკორაციის გამომეტყველებას აძლევს.

რ. სტურუა ადრე იყო ჩამოსული იტალიის და შეტყვენული უკუური სცენების დასავალიტრებლად და მაშინ შეთანხმებულა ფლორენციაში (და შემდეგ სხვა ქალაქებში) სექტევალები სინკორელი თარგმნის გარეშე წავიდოდა. იქ ჩასული კი ვთავრებს თარგმანი აუცილებლობა(?) დღეს შრომა დასკრიდო რ. სტურუს, ჩვენს მთარგმნელს ვაწო ეტარტივულს და მასამწებებს, რათა ბრუნებინა და შექსპირის იტალიურ თარგმანებში, ჩვენი რეჟისორის მერტ ახალტრებული ვირაინტის შესახამის ტექსტი უმოწინა. 21 აპრილს თეატრმა „კავასიური ცარცის წრით“ დაწყო გახტრობები ფლორენციაში.

ყოველი თეატრი სექტელს უცხო ქალაქში ბუნებრივი მღვდლები ახლავს ორად. მაგრამ ამგვრად ეს მღვდლები კიდევ უფრო მძიმერი იყო სიტუაციის სპეციფიკობის გამო.

ფლორენცია — მსოფლიოში ერთ-ერთი უღამაზესი ქალაქი. სადაც ყოველი კუთხიდან, ყოველი მოსახვევიდან რენესანსული კულტურის განუფორმებული კმნელებები ვიშხურენ, გამოავნებულ შობეღვლებობას ახდენს. აქ არაფერს ვთქვათ უფიციც გაღვივებას და პალეოლო პიქს უღდღერი კოლექციებზე. ისინი თითქმის „ჩაუკლებლი“ არან ბრწყინვალე დარჩენილებს, დღე ესტეტიკურ სიამაღენებას ვამბებენ, სულიერად ვამაღლებენ, მაგრამ დღესდღეისი ვარძნისა, გამოწვეული მუზეუმის თავისებურებით, მაინც არ გავლავს: ისინი რჩებიან რ. როგორც ვენეციური ექსპონატები, რომელთაც თავაინო ცხოვრება აქვთ, დაშორებულ დღეველებობას და, თავისი განსაკუთრებული ესტეტიკური ღირებულების გამო, მაინც აღრიტინების უკუპიხე დარჩენილს არიან. ვარძნადილის, მარჯანის, ანველიკოს ფრესკებს, მიქელანჯლოს კმნელებანი ჩაქვილები კი არ არიან მდღირების კაქლაში, აკადემიის შენობაში თუ სანჯა კრიჩის, სანჯა მარია დელა ნოველას, სან მარკოს ტაძარია კლდებში, არამედ „გაემილიან“ ექიდან. „გარტო“ არიან, უფრომდებ მოწონებელს ხალხს, იზარებენ ჩვენს ცხოვრებულს სიხარულსა თუ ტკიპებულს. მათთვის დრო არ არსებობს, დღესდღეისა წაშლებია. იხარჩუნებენ რა რენესანსულ სულს და ესტეტიკურ ფენიონებს, ამავე დროს, უშუალოდ შეშინიან ჩვენს სცენურ სახეობაში, თითქმის დღევედადღე ფლორენციის პატივს სცემენ. ყოველივე ამან გამო არ გავლავს ქვეშეხელებს ვარძნისა, რომ სექტელში მიმდინარეობს განსაკუთრებული ვარემოცეობა. სადაც ეს კმნელებანი არსებობენ როგორც ცოცხლი არსებანი. მთავრე ამაღლებველი მომენტია, რომელიც ფიქარს სა შორღება: როგორ უნდა მოეწონოს შენი ხელოვნება ფლორენციელ მავთრებელს, რომელიც თვალს ახლებდად სიყველადღე ამავე კმნელებებს შესცვივრდა და ესტეტიკური ვარძნისა თითქმის თანავალიტრად აქვს, რადგან ისინი მისი ყოველდღეობის არსებობის განუყოფელ ნაწილს შეადგენენ. აქ, ამგვარი დანკვირებლად დავეუფლო, სანამ „ტეატრი დღელსა პერგოლას“ სცენაზე ქართული თეატრალური ხელოვნება წარმოსდგებოდეს. ყოველგვარი თეატრალური განმარცვლოვით, უნდა ფასდოს შგენით ბრწყინვალე მავთრებელი დარბარა და შეთანხმება სცენა წერილს. სცენის ერთ კულისში ვაჭრული იქნე მომართალიდო და, წარწერილთ, 1900 წელს დემუმბრეტი ელინორია დუტე და ვორდის ქრევი აქ ექრობილავდ ვაღვდნდენ თავაინ ვინას ქრევი იხლები პიესებში. ორი ვენიალური შემოქმედის — იტალიელი დუტე (ჩაისხენეთ აა აღფროვანებულ სტრეკიონები უღვანა მას კოტე მარქინიშვილმა თავის შემოკარებში) და ინგლისელი რეჟისორი — ჯეკინსი (ქ. სახელსავსეკი თავის „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ მას ახალი რეჟისურის კოლმსივრე ფეფრად მიიჩნევს) მიმართ გამოწვეული კი პატივსცემა ერთგვარად ვაგზმებელად, თითქმის ვაგზმებელია და — ქუმარტო თეატრალური ხელოვნებით გამოწვეული ადრეცემა და სცენაზე თავის წარსულში კვალს სტეტიკურად.

24 აპრილს „პერგოლას“ თეატრის ათასტვანიანი დარბარა მავთრებლები ვაგვის და მან აღფროვანებთ მიიღო „კავასიური ცარცის წრე“. 25 აპრილს იტალიის ყველა წამყვანი ვაგზით მხურვალედ გამომხეობა არ სექტელს. დღეს საგაღვივებელი ინტერესის დაღვივებება იურ 27 და 28 აპრილს ვამართალი „ორი ოლოციალური მიღება — ერთი — ფლორენციის მერთან „პალაცო ვეკიოლი“, მეორე — ფლორენციის რეკიონეს პრეზიდენტთან „მდღირების სხასხლემო“. ორივე ამ მიღებაზე ხაზგასმით აღინიშნა რუსთა-



ეულის თეატრის გახტარების მნიშვნელობა ფლორენციის კულტურულ ცხოვრებაში.

— თქვენი განცხადებით, რასენია სტაბილურ ფესტივალი? — და 26 აპრილს დაწყებული დიდი მუსიკალური ფესტივალი, რომლისთვისაც განსაკუთრებით ეწმადებიან იტალიის საოპერო თეატრები, რომ უწინაშესწავლის მომბეჭა და დღევანდელი ფლორენციის, არასდენადაც აღფრთოვანებული. ემიციურა იტალიელი მკურთხეული მუსიკალური სექტაქლის შეფასების, იმდენად ცოცია იგი დრამატული სექტაქლის მიმართ. იგი ტაშის დაწყებული არაა. თქვენ შესწმელით ამ უსაბოუნ ტრადიციის დარღვევა და, დარწმუნებული ვართ, ახვე შესწმელით იტალიის ხევა ქალაქშიმეცო, — ითქვა ამ მიღებისას.

მრავალი რატუნშიდან მოვიტანე უველახე საოპერო, რომელიც 29 აპრილის გახ. „ნახიონალში“ დიბაღე და საოპერო, რჩისარდი კავკასიიდან? ასეთი აწმლაგით „ქართული ადამიერის თეატრის ახალი ტრეუმფალური წარმატება ფესტივალზე, რეისარს რ. სტურაში, რჩისარდი 111“. ჩიკაიასი განდილოზული ინტერპრეტაცია? — „იორი შავი, ვევა ვევა, რომლიც დაძმარს ლონდონს ციხე-სიმაგრის ვარშეში მსხვერპლის მოსაყვებლად — ეს არის შექსპირული თეატრის სტენერის გამოსაყვებლობის მძლავრი ელემენტი. ეს სწორად ის თეატრია, რომლისცენაზე ადრე, ევრაზიულმა პრესამ მაიქროს ჩვენი უფრადლება. აქ ნათლად ჩანს შექსპირისა და თანამედროვეობის რეაგინალური ერთობა. ტრასკაველის თეატრმა ეს შესანიშნავი სანახაო წარმოადგინა პეტრალის თეატრში „კავკასიური ცარცის წრის“ შემდეგ, რომელმაც ესოდენ აღფრთოვანა მკურთხეული და აღაჯიოთარია ექვი აღარ დატოვა მას თავისი განდილოზული რეისარული და ექტორული ხელოვნების მიმართ. და აქტივობა იქი არნახული ტრეუმფია, როგორც სცენაზე, ასევე მკურთხეულია დარჩაწმ.

თუ საქველად თეატრმა მოგვხვება თავის „კავკასიური ცარცის წრის“, სადეგ შესაძლოა, ბრეტის თეორეტიკოსმა უველადურმა აც გამოარჩეს, აქ ექვის ნაწმლადი არაგის დეტუტო... თანამედროვე ადამიერის მიერ ვარსტებულ სცენა, დრმა და სვირკობრივი — ქმნის წარმოუდგენლად შობამედეგ სურათს... რ. სტურა არ დაურღვევა და არაჯათრ შემხვევაში არ დაურჯავს შექსპირის სული. პიოჩით, მან განიცადა იგი და დაუმტა თავისი შეარტნება დღევანდელი სავაკობრიო ცხოვრების.

ამ განდილოზულ სექტაქლში უველადურმა ირგანულადაა შერწმულიც. ე უწმლის მუსიკა, უფოელი გმირის ჩოქმედებას თან ახლავს თავისი შესტავლის რიტმული მუსიკა. სექტაქლში დიდი ადვლე უჩივარს მოძრაობას. ქორეოგრაფიას და აქ ნათლად იგრძინება ი. ზარცყის ხელი. თავისუფალი უველადური იუნორგრაფული ზრუნვისგან. რ. სტურა, უფრადმეტიც ესკარმა ბრეტის რჩევებს და ქმნის მაღალი ხელოვნების სექტაქლს, ერთდროულად მვიდარს არჩობა და ემიციურის დაშაბლობით. მიუხედავად იმისა, რომ რჩისარდი არ არის დევირშიბრებული, უფოელი სიტუა, უფოელი პაუზა თვითული ვიტს სწორად ამ დევირშიცაგის გამოხატავს. ეს მაღალი ხელოვნება შექმნილია რ. ჩიკაიასის უფოელი გამოცდა. მისი ულტატიური ვა-ნოსტაქციული შინაგანი დამაბლობის ნაყოფი ეს არ არის, არამედ ვარსტებული და ზუსტია. მის გვერდით იყო მრავალი ტრესონგია — ასევე ულტატიური და გამოხატველი, მათ შორის იშვიათი გარდასახვით წარმოდგენილი დევიარი აჯოი მახარობის, რომელმაც დევიარობილის, დევერეციის ნიღბი გვიჩვენა. — მე შემოძლია რძობა, რომ ამ თითხმული ფესტივალის მანჩილზე ძალზე ცოცრა მამ მინახავს ამის მსგავსი რამ“.

[ქვე დახვეწენ, რომ 1951 წლის ფესტივალი მონაწილეობას დე-ბლუმბის პარიზის, ბუდაპეშტის, ვარშავის, ბელგრადის, ბოხუმის და, ცხადია, იტალიის თეატრები. მათ რეტერატურაში იყო ისავე ხაზბლის, ფრანკ კუჟას, ბოჩერტის, ბრეტის და სხვათა ნაწარმოებები. მხოლოდ ვარკვეული რეტუტაციის მომხვევის შემდეგდ მოხვდნენ ისინი ფესტივალის რეტერატურაში).

გახ. „ნახიონალს“ კრიტიკისი აწრს ერთგვარად ავსებენ ექვე თარებს გახ. „მესაქერის“ (30.04) თეატრალური მიომხვევები. „რუსთაველის ადამიერის თეატრის მიერ შესრულებული სექტაქლი მკურთხეულს იხილავს. მუტაკას და ალაგუნებს შეუღლებული, რეაგინალური, ინვეტატორული ცუცხლის წყლობლი, რაშუკ საიური სიმწეული იგრძინება შექსპირის ახალი გავების დღევანდელი, მშენიერი, მიომხვეული ფორმა, რასაც, სანაწაროდ, ამ ბოლო წლის განმავლობაში, ჩვენ არ მოსწრნიებართ (არ ვინახავს თუდენ ეს მსგავსი რამ). აქ, უსიჩვეულებს, საყუტუბლი, სინსე-ზურ რეაგინაზთან გვევს სკეპე, ამ დღევანდელ, გარდა რეისარის დიდი თეატრის და მაღლისა, ნათლად მოჩანს მსახიობისა მაღალი პროფესიული დონე და ოსტატობის სიმწიფე. რ. ჩიკაიავს და მოელმას დასმა აგრძელობის და აუწუა დაშწრწ საწოკავლებს ადამიანის შემოქმედებითი ძიების განსუარტულებული შესაძლებლობა. ან, რატომ დააწილავდა მკურთხეულმა მთელი დასი დიდი იჯაკიით აწმ მიზანს ის, რაც ზწირად არ ხდება ხოლმე ჩვეწმს სექტაქლის დამთავრების შემდეგ“...

ფლორენციის ფესტივალზე ჩამოსული ექვენი სასოცო ხელოვნების და კულტურის თვალსაჩინო მოღვეწერი კრიტიკოსები, უწრ-ნახიონალბები, იტალიის უველა მუსიკალური ვარსების მიომხვევებზე, ამიბრძავე, აქ ქალაქში ცოცხლებული ჩანატება ფესტივარად ჩვეწმ შემდეგ მოსვლების განაჩირობება, რასენია სტაბილს“ პრეზიდენტმა წამოიღო ამ გარემოებას გაუწუა ხაზი თავის მრავალ სიტუაწმ, რომელიც მან პირველი სექტაქლის შემდეგ წამოიწმეა.

როგორც ვიქით, დრამატული თეატრების საერთაშორისო ფესტივალის პარალელურად იტალიის მუსიკალური ფესტივალი მიმდინარეობდა (დაწმეწ 26 აპრილს). ამ ფესტივალის პროგრამას „ტეატრო მუნინიალეს“ საოპერო თეატრში ხწნიდა გლუვის ოპერა: „იფიგენია ტავრენტის“, რომლის გენერალური კრიტიკისა ჩვენ დაგვანსრებს, რაც იტალიაში დიდი პატივისცემის გაცემითაა.

ამ ფესტივალის მასშტაბი იტალიის უველა საოპერო თეატრს მოიცავს და მისი აუცილებელი დევიზია — მონაწილეობა მხოლოდ პრემიერის. ასე რომ, ფესტივალის დღეწმს მრავალი ახალი დაღ ვამ ჩნდება საოპერო სცენაზე, რომლისგანგეგმის იმედაც ცხოველი ინტერესი შეიჭრის სულსცენეებითაა გამოიერებულ. ფლორენციის „ტეტრატო მუნინიალეს“, მსგავსად მილანის „მა და სკალას“ თეატრისა, მეორე მოსოფლი ომის დრის დინერბა, მტარბ, განსწვევებით მილანის ამ სახელგანთქმული თეატრისგან, მას რეტატაკაცია კი არ გაუცუდა, არამედ ხელახლა ააწუნეს, ამ თეატრის დარჩაწმ, თავისი შეცადული და წწი კონსოლბივით გამოქრილი ამფოთატორი, შესანიშნავია. განსაკუთრებით განდილოზულია პიო-ჩველი, რომელიც ნახევრად ჩამქრლად დარჩაწმ უარსკვლევებით მო-კუტული დაბინდული ლტოჩის სრულ დღეწმს ქმნის სექსსექტაკცია ისეა აეგბული, რომ რიცა და ცას პარტეაწმს შესტერია, იგი უსასრულია, შორისა, თითქმის შეწინაწმ კი არ ხარ, არამედ ნახევრული, მიწნასა და ზეტას შუა. ეს სექტაქლებს დამოკიდებუ-დადეც კი დიდ შობამედეგობას ახდენს, ხოლო „იფიგენიათისგან“, რომელიც სასევა ღია ცის ქვეშ ტრატულებით, მსხვერპლშეწრებით, ბერწმული საბოთინის სულსცენეებით, პირდაპირ ზედგამოტრიალია სექტაქლის ავტორები იტალიის სახელგანთქმული ხელოწანი იუ-ვენეს — დრამატიკი რჩიარდო მუნდის და სულტორი რჩაიკო მანჯე სექტაქლის მუსიკალური დონე ქეწმარბიდა უფოლები იყო, ხოლო სცენოგრაფია ძალიან იმპოზანტური, მიუხედავად იმისა, რომ თითქმის, სცენა არ იყო ვადრეტოული ზედმეტი ელტაქციული. მთელი სცენა ჩამსული იყო გამარბებული მის განდილოზულ კოლოწში, რომლის ელემენტი მირაობდნენ. იფიგენიას მხვერუბე [ქორი] და ავამეწმონის მეატრწნი მე თანამეტიწმონი ძალიან უტრწმულად გრწმობდნენ თავს ამ გარემოში და სექტაქლის რევი-სორი, ვაუგებარია, რატომ ვადრეტებდა ამ ვეწბას მის ელემენტს [ცხადია, ისინი უტრეციის ვაუწმირესტესტოსის არ იყვნენ აქ აღ-მსართუნდის]. მხოლოდ მეოცე მოქმედება გამოჩინდა ამ თანამე-რჩივების ერთ-ერთი თვალსაჩინო მოქმედაწმ — მანუეს სცენოგრაფიული ხედავა. სცენის ნახევარზე დაშვებული იყო სულტატრ-სკენად მანერწი თეორი, კოქათა (თახაშორის თეტატორ) ფრად, რადეწმა იხვე დაღი, ასევე თეორი, ოკალური მავიდა, ხოლო მაღლა ყყადა ტრატეღლის ნიღბა.



სულბატურულ პრინციპზე აგებულ ამ სცენაში ისე იყო მოთავსებული ეს დიდი დეტალები, რომ თვით სივრცე იყვებოდა სულბატურულად, ერთ მილიან მკერდ მასს წარმოადგენდა ფანჯრის მსხვერპლად შურჭარის სცენაში ეს თეატრი, მძიმე დაძვინჯვით ადილი და გამორჩევილი კიორის სამსახურით მორთული, თოპ-ტოპა კარცლებზე შედგარი კონტრინსტრა.

ჩვენს მოქმედების შემდეგ ვეწვიეთ რიკარდო მუნტის პლაკატებს: აინტერესებოდა თუ ფრედიტზე გამოსახული რიკარდო მუნტი (რომელიც მოგვიგონა მთელი ევროპა — დიდხანსა თუ უღონო-ღონო უკიდო ფეხის ნახევარ ნახელი მათ) შუა ხნის, ბრეკ უკუ-კასი ვაჟს, სინამდვილეში არ ახავდადებოდა, ელვადარდო. შავი-შავი, ნატოვი სახის ხელოვანია და ეს სინამდვილე უკიდურესად სინამდვილეშიც იყო გადის (რაც ახსოვსტურად არ იგრძნობა უკიდურეს დომინანს) და ევანგელისტური დეკავიზა რეგისორის დადგმის რომელიც დეტალურ და ხმაში იმედნად არ ეტყობოდა უმეორეობა, რიკარდო ჩამოქრული, ნერვული ხელის მტვერების მოძრაობაზე, მისი კოპულარობა განსაკუთრებულია — მე თვითონ ვნახე თუ როგორ ეგვიბოდა მას ხალხს მილიანის „და სკადა“ სექტაისის რიკარდოს „დონ უანის“ შემდეგ. მაგრამ იმედნად მაუტრებელთა მოკავშირე არ გამოვიდა, რამდენადც რიკარდოს ნიჭიერებას წინადავალა ადამიანებთან. ერთმა იქაურმა მელომანმა ვთხოვია, ეს ხანჯალმული ადამიანებს ერთგვარად მეორე, სახელმწიფოებრივი დირიჟორის კლასიკური ახალის წინააღმდეგაა მიმართული.

ჩვენს მილოცვებზე რიკარდო მუნტიმ თავიანთად გაიღიმა: ზოგადი მოქმედებელი კომპოზიტორად მიანიშნა... დეკავიზიტი, უკუ-ვადე მუსიკა, ახვა, არა?..

საერთოდ, საოპერო სექტალებს, როგორც ჩანს, თანამედროვე რეჟისორების დაუკარგებელი მოსმეურობა და „თეატრალიზა“ ახასიათებს, მოლოდინ, ახლა დახატულ განხილვებზე დეკავიზიტებს, რომლებიც მოქმედებელად ითვლება, სულბატურული ვად-რეჟისორის პრინციპი სულბატის, შავარმა, სიხალის ნიუბუდავად, იგი არაბანა-ლებს მოსმეურობა.

ტურინის საოპერო თეატრში ცხვირ ბრუნავად შენობა) ვნახე ჩრისინის „მეზამიანის ბაღები“, სცენაზე მსახიობები კი და-დღეობდნენ, არამედ კოსტუმრებელი სან-სასახლები და ცხვირ-კუ-ეკიბი მოძრაობდნენ. ეს კოლქისები ძალიან სასაცილოდ გამოიყურებოდა. სანაგებოდ, დეკავიზიტ ხეებს გამოსცვდა. სცენა ორი ხიდი იყო შეტრთებული საორგანო ნავის ბარკიტთან და კულ-სანაციური არის შესრულების დროს, სიხალისები სტრუქტურულ სცენას და მაუტრებელთა დაბანას წინ დგებიან. თითქმის სკან-ცტრტო ნიშნებს ასრულებდნენ. მაუტრებელთა გამაყრუებელი იუ-პი-ლი დროს ეს მსახიობები ეფეტურ პოზაში იყვნენ გარჩილდნენ, რაც, ცოცა არ იყო, კომედიური შექცევა.

მაგრამ, ოპერაში მოსული მსმენელი, როგორც ჩანს, ასეთი კუ-რობებში არ არის შოკირებული. მას აინტერესებს მუსიკა, მო-დერნის მას, ორგანოები, დირიჟორი და არუდელი არ ნაღვლობს, რას შესთავაზებს მას რეჟისორი ან მხატვარი.

ამ მხრივ გამონაკლისი იყო საქვეყნოდ ცნობილი დრამატული თეატრის რეჟისორის, იტალიური სცენის რეჟისორების კორჯ სკალინდრის მიერ განხორციელებული მოცარტის „დონ უანის“ მილიანის „და სკადა“ სცენაზე, რომლის პრემიერა სწორედ ჩვენი ე. წ. უკიდურესი შემდეგ ვერ ვიხსენებ, რომ ეს სექტაისი რაიკე განსაკუთრებული რეჟისორული ხელოვნებით და ფაქტობრივ იყო ახლებელი, მაგრამ იგი თავისუფალი იყო მომავალრებელი ბუტა-ფორმალისტებისაგან. ე. წ. ოპერული პირობითობისაგან და სცენაზე დაბანაში მძალდუტანებლად ვადმოდოდა სიცოცხლის ხალხის და განსაღი იღობოდა.

საერთოდ, იტალიაში დიდი ურადლება ექცევა საოპერო სექ-ტაისის მიმდრულ გაფორმებას, ეს მთელი ქალქის პრეტეის საქ-მედა ექველად (ტურინის კომუნისტმა მერმა ვთხოვია: თვით ისეთი მდიდარი სამრეწველო ქალქი, როგორც ტურინია, „ფრატების“ სასამოლო, ვერ ფრავსა ოპერის მიერ ვაწველ ხარჯებს, რის გა-მომც დალზე სუხვაზე ეგზიპარებით დრამატულ თეატრებს, ისინი ამ პრეტეის მსხვერპლნი არიან). გაუტრები წინააწარ კვევდნება ცნობით თუ რამდენი დაბანაჟა ამ თუ იმ საოპერო სექტაი-ზე, რამდენი პირობის დეზობობს ეს თუ ის სახელმწიფოებრივი მომდრალი.

ჩოგორე ჩანს, არც თანამედროვე ოპერა მიისწავებს სიხალ-ვისენ, რომის საოპერო თეატრში დავენსრით თანამედროვე რეჟი-რული კომპოზიტორის ბერის „ოპერას“ (კვესანიაში „ტრტინა-ის აღმუშავა“) პრემიერის. სცენაზე ერთდროულად ამპირატული იყო საოპერო თეატრის დაბანა, საბუტეტციო სცენა და გვი „ტრტ-ნიკი“. ეს მხატვარ-დარბაზის სინთეზი არქიტეტურისა და მამი-ნერის შედგენად შეიძლება ჩათვალოს. ზოგიერთი სცენაში „ტრ-ტინის“ ქრისტუს პირადი შემოდილია სცენაზე და მის ქრისტოში მოჩანდა კაიუტეში მიმდინარე ცხოვრების ეპიზოდები — ერთო-ულიან — ტრტაქტული თავანჯერებელიმამად. ლეჯანო ბერის ეს ავანგარდული ოპერა „ოპერა“, აგებული ატანრული და კონერტულ მუსიკაზე, ძლიერ, ზოგჯერ გამაყრუებელ შოაბედილე-ბას ახდენს. ურთობის პარტეტრაჟი ხეობის (რაცაც სასული-რობისასა და რიტუალის შუა, სადაც მთლიანად რეჟისორს რალს ასრულებს) და გარკვევებულ (უკველ ინსტრუმენტის ელარა-ღობა, მისი სწორედ ინსტრუმენტული თვისების ხანჯალსა) ქაიოს. უმამტრის დრამის და შემდეგ კატასტროფის გამომსახველია, რა-დაც იღმეობი ძალია განთავსებული იყო სცენაში, რომლის „არეული“ ხეობი მხმენებს წაუტევი ემტრებთან. „იტრტინის“ ტრტალების სინორულად ოპერის თეატრის, „ოპერას“ დაშდე-ღობა, მისი ცხოვრების უკველდერი სურათები მამტრე ექსტრტრტა-თა წარმოდგენილი, სადაც რეჟისორი ლუკა რარონი და ქარო-გრაფი მრავალ მოლოდინებსა და პარალელულ სცენას დაგმენ.

აღსკმელად ჩოთული, უჩვეული (უკველ შემოხვევაში, ჩემთვის) ეს „ოპერა“ უფველად გრტავი, ვადღეღობი, ალბან „მუსიკალური შოქის“ მოგზიბოდა.

თუ შესაძლებელია მუსიკალურ ხელოვნებაში განხილვ არნიოს თეატრული იღების („Teatr žestokosti“) კომპოზიტობა, ეს ალბან, ბერის ამ ოპერაშია მიღველი.

სექტაისის შემდეგ კლასიკური ბერის გარს გვევლიდენ „დ-ტრტაისული (ცოცა არ იყო, ეგზალტირებული სულიერი დომინანტი) სუხები, მაგრამ, როგორც კი ვა ვნახელი დანბანა, ვარღვია თუ-სის თავისებურების წრე და გულში ჩაიკრა. სილტობის ფა-სტატიკულ შესრულებულმა მეექვსე სიმფონიამ გ. უანჩელს მრავალი მეგობარი შექნა იტალიულ კომპოზიტორა შორის.



ოღდარვა აპრილის რუსთაველის თეატრმა დამთავრა თავისი მო-სოსლა ფლორენციამში, ამ მარად დეკავიზარ ქალქში, სადაც და-სის სახეობი ვანკუიზობებს განსაკუთრებული ახს მოლოდინ ექ მო-კუველად გამარჯვება, არამედ უშუალო ხილვა რენესანსული კულ-ტურის ვანკუიზობების შედეგობებს, რომლებიც შემდეგ მთელი სიცოცხლის მანძილზე თან მოკუვევან. მეორე დღეს დასი რეული ემელოში იყო. ემელოა — რომინის ცენტრში, რომლებიც წოიულ პრაიციციას უწოდებენ. ვინაიდან ამ იტალიის კომუნისტური პარ-ტის უძლიერესი ორგანიზაციებია ვარკიანებული.

იტალიის სურავლოტივი არის ინსტრუტბა მოაწერი გამო-კოხება თუ ქვეყნის რომელ პრაიციციანა უკველდა სასულტულ მათთვის ცხოვრება და უსიანაა უკველდა სსსს-იონი ურთობრო-ბა. პირველ ახლებელ ვადენდენ ემელოა — რომინია და მისი უმკიდრო, ხილი რი-ერთი ხილი ადგლოდ ლეგერია (ცენტრა — გენვა). სადაც ჩვენ რეჟიო ემილიანდ უნდა ვავგზავრებულავითი.

„ტეტრტი მუნისიალუ“, იტალიის ერთ-ერთი ბრუნავად თეატ-რული შენობა, მდებარეობს ქალქის მთავარ მოცარტზე, უზარმა-ზარი საკის გვერდით, რომელსაც ჩვენ ხუმრობით „პუდაის ბა-ლი“ შევარქობ (ჯახსიო, ალბან, „ცარცი“) საფინანსო სცენა, სადაც ახლავი ითიუხს ახსული მამული ვავგზავრებულავითი „ვაგუშებს სურდებობი ხაღი“ — და მას ახლავის სახლი უწოდებო). ახლოდებოდა პირველი მანის და ამ პარკში და მოედლებ უმარ-ტი ატრტკიონი და სავაქო ფარდელი ვანდა. მინიატურული მატარებელი აღტაცებულ ვავუშებს — წოიელი დროებითა და წოიელი მინიატური ხელები — ხეთა შორის დაპარკობდა, მაქრში უზრანებ, ათასფერად ბუტებში დღგრივად. პარკსა და თეატრ-შორის სავაიოდ მოზრდილი, გრძელ მოედანზე რუსთაველის თე-ატრის ხალხგარდა მსახიობთა გვუფმა ფეხბურთში თავისი პირვე-



06). „ბრტყე ქართულად ლაპარაკობს; მაგრამ ჩვენ ეს უფრო მეტად მოგვწონს („ლაპარაკობი“). 07). „ბრწინვალე თეატრალიბა — ქართველებს წარმატება გენუბო“ („ავენიერ“, 06).

* * *

ტურინი იტალიის ერთ-ერთი უდიდესი სამრეწველო ქალაქია, სადა „ვიტატი“ ძირითადი საქმიანობა თამაშობს. იგი სავსებით უარყოფილ ქალაქად დამკვიდრებულ სტერტიკის, უველი მისი ქუჩა თუ უზარმაზარი მიწები სავსე შავ საფუტეგებისა და რენესანსული ეპოქის არქიტექტურული ნაგებობებითა და ძეგლებით. ხოლო პარკებს და სკვერებს სასანი თასი ეკ. მეტრი კურაჟი. აქ მრავალი შესანიშნავი მუზეუმი (მათ შორის ფრაი-ლუდვი და უმიდერსი — ეკავტორი კულტურისა და ხელოვნების მუზეუმი), სახელგანთქმული საბავარი თეატრი, წარსულში არაჯადუნებო „აღფიგის თეატრი“ და სხვა. 8 მისს გენივან ჩანოსლებს დასმა იმავე საღამოს თამაშ — „ცარკი“, ხოლო მეორედ დღეს მთაველი ქალაქის მერმა — იტალიის კომუნისტური პარტიის ერთ-ერთმა თვალსაჩინო ლიდერმა.

შუახნის, დღევანდურად ჩაცმული მერი ძალზე ოფიციალურად შეგვჯდა, მოგვილოცა წარმატება და 9 მისის გამარჯვების დღე-სასწაული (სწორად იმ დღითი მთავალი მოხალცი დღეშა მის-კოვიდა). პირველად ძალზე პირველი კაცის შთაბეჭდილება დასტოვა, ერასმოს საუბარსაც ასევე ოფიციალური ხასიათი ჰქონდა (მერი მისი მიზეზად გვიჩვენებს: ეს არის იტალიის ერთ-ერთი უკეთესი და არაორდინარული პირველი). მაგრამ, შემდეგ, როგორღაც შეუმჩნევლად, ჩვენი ურთიერთობა არაჩვეულებრივ გულგებლობით და იუმორით ავსო, თუმცა, მისი სახეს მშვენივრად არ მოსცილებია. ეს არ იყო ნიღბი, ჩვენ მერე მივხვდით, რომ სწორედ ჩვენთან არ ჩავალდებოვან სპორტულ გულგობს მასმსმლის როლის თამაში, სხდომისა ოჯღურ დარბაზში ყოფილისა როგორც სტრუქტურას უფროა — აქედან დარბაზის რეჟისორი ვარ, მაგრამ თუ მინ ჩან თვეში ერთობლ დგამ სპექტაკლს, მე უკველი კირასი მაქვს პრემიარი. თუმცა, ჩემი მსახიობები პოლიტიკოსები არიან. აქ, სცენაზე ერთდროულად მოქმედებენ მთავარი გმირები და მყურებლები. მათი ურთიერთობა მრავალხარად კონფლიქტებს ქმნის. მარცხნივ კომუნისტები სტეფან, პირდაპირ — რესპუბლიკელები, მარჯვნივ — ქრისტიან-დემოკრატები. უფრო მარჯვნივ — სოციალისტები, უველი აუ უფრანკოსობები და მოქალაქენი. ასეთი ხალხის ხელში სკვერის რეჟისორი ცოცხალი.

შემდეგ მან გაღმრფეული სინანული გამოთქვა, რომ დრამატული ხელოვნებისადმი ინტერესი დღაცე ქალაქში, ხელოვნების განვითარებისათვის გამოყოფილი ფინანსები მზარდება საბავარი თეატრის ვალებს დაფარვას და მუზეუმების მოვლას, მაგრამ ჩვენ ჩაზოჯალდებით დრამატული საზოგადოება, რომელიც იზრუნებს თეატრის აღორძინებისათვის. მისი სახელოვანი თეატრის ჩამოსვლა თუ მიმართა ჩვენი თეატრალური ცხოვრების ერთ-ერთ მთავარ იმპულსსა.

შემდეგ მან ბოდიშო მოიხადა, რომ ეერ დღეცქერება სპექტაკლს, ვინაიდან ქ. რომის მერი ჩამოსვლის ჩემთან სტუმარად... „ბერკი ჩამ გდენშია და წავაივობავს ფესურების იტალიური გულმემატარებებს, ე. წ. „ტატიოტები“ ტემპერამენტისა და ფრანკოტო თავაზობებს“. მაგრამ ის, რაც ტურინში ვხვდით, ჩვენს კარგულ წარბეჭდვინს აქარბებდა. ათ მისს ერმონების ზეგებდა ორი ლიდერი — ტურინის „იუვენტუსი“ და რომის „რომა“. დღევანდელი ტურინის რომალებმა აიღეს, რომის მერის მეთაურობით, ეს იყო ნამდვილი შემოსვლა. გამარჯულებლად გასუკროდენ რომალები თათვითი ავტორიტეტთან, მანქანებთან, აქენდენენ „რომის“ დრო-წინას, ქუდებს, უელსაბივებებს, ჩართული ჰქონდათ მეგობრები.

ფინს ორი დღეს, ე. ი. 8 და 9 მისის, სპექტაკლებზე ხალხი ნაკლებად მოვიდა, ჩვენდა გასაცურად, 10 მისის, ე. ი. ფესურების დღეს (თან დღლიდაწვე წვიმა) სპექტაკლს მრავალი მათურებელი დაესწრა. გვიბრტყე ამის მარჯვნივ: ტურინში იმითად ჩამოსვლის ქარგე თეატრი. მიზეზდავად ასეთი პრესისა, ჩვენ გვიგონა, ეს მართი ჩვეულებრივი თეატრი იქნებოდა. ქალაქმა ახლა შეიტყო თუ რა შესანიშნავი სპექტაკლი აქვდა — თქვენი წახალა სწორედ ნაღდრეკი, სინამდვილეში ახლა იწყება გასტროლები (სხვათა შორის,

ტურინისა და გენუის პრესამ საქმოდ უდიდრად მოიხსენია მათურებელი გვიან გაღვიბებული ინტერესის გამო). ტურინში ჩამოსვლის აღარ უზებებდნენ არაბრტყე და რომალებს. დასი დღედაც, რაღაც გაგვიკრთილეს თუ სამს საითი ადრე არ დაიკავეთ თქვენი ადგილები რომის მატარებელში. „ტატიოტები“ გაიქედება ვაგუბები და დარჩებიო.

სამდინეროდ, მსგავსი რამ არ მოხებდრა და ჩვენ, ეწირა და მოუბრტყებელი ვაკონებით, შვიდობით ჩავეთი რომში.

* * *

იტალიაში რუსთაველის თეატრის გასტროლებმა წარმატების უმეტეს წარტყელს რომში მიიღვეს. აქ უმჯობე ვიგრტყობთ უზარმაზარი კულტურის ატმოსფერო (სადე კაცობრების სულფერი განვითარების მთლიან სურათს ქმნის წარმართული და ქრისტიანული კულტურის ძეგლები). ქვეყნის მთავარი ქალაქისათვის დამასათუხებელი მასშტაბი და იმპოსტრუბოა. ჩვენს ირგვლივ იოიქოს ვარბო შევიდას, რაც ჭრ კიდე პირველ პრეს-კონფერენციაც ვარტყობთ. აქ მოვიდენ არა მხოლოდ იტალიის დიდი ვაგუბები ნომოპოლიტები, არამედ იტალიაში აკრედიტრებული უფლებული უფროსობები, იტალიაში გამომავალი ამერიკული და ინგლისური ვაგუბების კრიტიკოსები, თეატრალურ საზოგადოებათა წარმომადგენლები. არ ვადავაკარბებ, თუ ვიტყვი, რომ ჩვენმა დღედაცამ ორსულად ვააროვა თავი რთული სიტუაცია, იმ დღეს განსაკუთრებით რ. სტურუბა ბრუნუნავდა.

12 მისის „ტატარი“ არჩენებში“ დარბაზი ხალხით დაავსდა. მათ შორის იტალიის პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრების მრავალი გამოჩენილი მოღვაწე იყო, მინისტრები, პოლიტიკური პარტიის ლიდერები, პარლამენტის დეპუტატები, პრესის, რადიოსა და ტელევიზიის კორესპონდენტები, მსახიობები, რეჟისორები, კომპოზიტორები, თოიქოსი „მთელი რომი“ აქ იყო. მაგრამ სპექტაკლი მანც დავეკონებით დაწარე...

მოიხვედრებ მოსტყვებს კასტლისტური სამყაროს კონფლიქტური ბუნება, ვადაუკრელი შინაგანი პრობლემები, ექსტრემისტთა გამოსვლები, ტერორისტული აქციები (აფხაზრადცემ შთაბეჭდილების ახდენს აფეთქებელი ბოლინის ტიპონგის სადგური) დემონსტრაციები, პოეტები.

რუსთაველის თეატრის დასი ხშირად ვაგზარა ნაწმე პოლიტიკური მანიფესტაციების თუ სხვა მიღვევარე გამოსვლებისას (ეს გამოსვლები ვანსაკუთრებით მთავარი იყო ოლონოსა და ათენის) და ამის გამო ვაგზობლ — როგორც ვთქვი — ათენში მოგვიკრთობ დაწარე სპექტაკლი. აქაც ასე მოხდა, რომში ტერორისტებმა მოკლეს თორმეტი წლის გოგონა... ქალაქი აივსო დემონსტრანტები, წინადა ვეტრის ვაფლუნწვდელი მოედნზე შეკრებილი ხალხი განბოლის ბილგე შეარჩა ბოლიკამ. ასევე ვადაიკავა ქალაქის ცენტრის დაზავებრბული ბილგე. ვიკაცამ მოხარეს და დაწარე თეატრის დიწეკოაში — თეატრში მომავალი ხალხი ვაგზო ვართ ვაქედლები, ჩვენს მოსვლად არ დაწარეო სპექტაკლი, თორც, შემდეგ რაც მოხებდა, თქვენს თვის დაწარელო.

იტალიურ ექსტრემისტების (ანდა, საერთოდ ასეთი ვაგზობლები) უფლებმოლოება იტალიაში მოუტყებელი შეტემა იქნებოდა. ავგავდა, სპექტაკლი ვივან დაწარე, მაგრამ უზარმაზარი თეატრის ხაზმარბული აუდიტორიაზე ამას არ უმოკმებდა. პირაქით, უკველი ეპრობლს დამოკრტყობს ივავითი ხიზმებდენ. სპექტაკლის შემდეგ ვამართა დიდი კოკტეილი, რომელიც აართა ვაგზარების ფრთხმად იქცა. ვის არ ნახავთ აქ. მრავალი მთავარი ოფიციალურად წარმოვადგინეს. ამ სტუმართა შორის იყუნენ სრულიად იტალიის თეატრალური საბჭოს პრეზიდენტი ელფერინო ნერკი — თავისი ამალით, თეატრალური მოღვაწეებითა და ასესრებობით, ცნობილი პოეტი, ვენოლუბრი დიდგარეი ფილინის სცენისტური ტონინო გუტრა, აშენამდელი იტალიის ცნობილი დრამატურგი და რეჟისორი ლუიჯი სკვარცინი, რეჟისურის ახალი ტალხის ყველაზე მკვეთრი ფიგურა, მემარტყელი რეჟისორი ნიკოლინო და სხვანი და სხვანი. აქვე იყუნენ ჩვენი სადგური წარმომადგენლები, რომლებსაც სპექტაკლის დაწეების წინ, კულისებში, საბჭოთა კავშირის ელჩის ნიკოლოზ ლუნგევის დავალებით, წარმატება ვეისურებს. თვით ელჩი ვე-

რონაში იყო, სადაც ვ. ი. ლენინის ძეგლი — მემორიალი გაიხსნა. სექტალებზე ნოსტალგი იგი მოლოდინს 13 მაისს შესწავლის.

სრულიად ხელისუფლების საფარში ოქტობრის რევოლუციის ახლადიან-მა ფორმად აღებდა, რასაც ქართველი მკურნალები მალე იმოკლეს. შესანიშნავი ილუმინაცია მოუტანა და სენარისტებს ტონით გვიჩვენა: „მე ამ ცოცხალ ხმის წინაშე ვუთხარე საქართველოში და შიშს ხეივანს: ვეგნას და ადამიანურად გულთხადობის ამგნოსტიკური დატვირთვით. თქვენ კვლავ განმზარეთ თქვენი მშვენიერი სამშობლოს შიშს ხსენებით. აღფრთოვანებული ვარ ამ სექტალების უჩვეულო ხალხური სწრაფებით, ხალისიანობით, შიშს მკურნალო სილესტეობით. თქვენ შეგიძლიათ თქვით, რომ ამ სექტალებით ქართველ ხალხს, შიშს ხელს, შიშს ხსენათ აცნობოთ უკვლავს.“

იმავე დღეს, გვიან შეერთებულ, რომ „რჩინარ მესამის“ დამდგმულ ჯგუფს რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემია მიენიჭა. ამ ცნობამ დიდი სიხარული და აღფრთოვანება მოგვტანა უკვლავს. მერვე დღეს, ენე იგი, 13 მაისს, უჩვეულო მელდარებით მოვიკლეთ. იმ თბილისის „დინამოს“ გამოსვლას დიდუღებულ გეგმას. ეს დღე განსაკუთრებით აღფრთოვანებულ იყო. ქრს საბავის ქვეშ სასიყვარულო ტელევიზიისათვის უნდა გვეთამაშა „კავკასიური“, 8 საათის და 30 წუთზე რეპერტუარისათვის, ხოლო 11 საათზე უფლებების გადაცემა იწყებოდა. ის იყო თეატრის უნდა წარსულადი. რომ ტელევიზორმა უნდა უნდა სასიყვარულო სტრუქტურის და რჩინარების გადაცემა და აღფრთოვანებით დაეკავშირებოდა. უცნებ შეიკვლია რომის ისედაც დამძლავრებული სტრუქტურის რიტმს. ქალკი აფორიკადა, აფორიკადა, წოდებულ პოლიციელთა ავტომობილებს, რომლებიც თანდათან გადავიდა და დატვირთულ. ქალკი ახი საათის განმავლობაში თან დასტრუქტურის და პოლიციელთა ვერტებრები. ტელევიზორ და რჩინარ მოთამაშე გადავიდა ამ ექსპერიმენტულად მოვლენის გაშუქებაზე და შიშს მსხვერვლემ ბოლოში მოხადეს თეატრს. ამ შემთხვევაში გამო ვეღარ შევძლებთ თქვენი სექტალების გადახედვას. რომის მოსახლეობისთვის ამ გამოკვლევებით თავდასხმის მოუხედავად, თეატრის დარბაზი მკურნალებებით აივსო, სექტალები, განსაკუთრებით იგი ბოლო სტუდენტები დიდი აღფრთოვანებით ითამაშეს მსახიობებთან. მოუხედავ იმისა, რომ იტალიის ტელევიზორმა მოთამაშე შეუცვლა გადაცემას პროგრამას (ცხადია, 11 საათზე არც უფლებების გადაცემისთვის). სასტუმროში დარჩენილმა ოქტობრის რევოლუციის ახლადიანმა და მხატვარმა მირიან შველიძემ შეძლებისდაგვარად ტელევიზორში მონტაჟის გადაცემაში მიღება და ჩვენი გამარჯვების სასიხარულო ამხავი თეატრული გაუქმებები. ჩვენ წარმოდგენილი ვქვართვით, თუ რა ხდებოდა იმ დღეს თბილისში და საფრთხილ საქართველოში, ახლა იმას გვხოვო, თქვენ წარმოადგინო, რა ხდებოდა იქ, ჩვენს დასში. სიხარული, აღფრთოვანება დაგვეუფლა უკვლავს და რიცა სექტალები დამოკარდა და აღფრთოვანებული მკურნალებმა ერთად იმსხუტა „ბრაივი“, „ბრაივისში“, „ტეატრი არჩენინოს“ სცენარში აზრსაკლები აღფრთოვანებით აივსა „დი-ნა-ში“, „დი-ნა-ში“...

„ტეატრი არჩენინოს“, რომელიც ქალკის ცენტრის არჩენინოს შიშს მოვლავს მდებარეობს — ერთ-ერთი პრესტიჟული თეატრის მიხედვით იტალიაში. იგი უფრო მეტია, ვიდრე ჩვეულებრივი თეატრი. შიშს მართლებლობის საბჭოში შეიღან იტალიის პარლამენტის წევრები, პარლამენტის მდივანი, სტრუქტურა იტალიის თეატრების საბჭოს პრეზიდენტი და სხვ. ამ თეატრის მუშეობით ხორციელდება უკუბრუნებული უფროსობის სხვადასხვა კვირისათვის, მასვე ვეხადეს ფესტივალების, სიმპოზიუმების, ჟურნალისებრი მუშეობის, სწორედ ეს თეატრი იყო ინიციატორი იმისა, რომ რუსთაველზე მდებარე რომის თეატრალური ფესტივალი („საერთაშორისო თეატრალური შეხვედრები“). რომში თეატრის წარმატება იმდენად თავდასხმა იყო, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრების ცენტრს მოექცა. 13 მაისს მიმდებარე იტალიის პარლამენტში შეხვედრა, მოუწოვა პარლამენტის დეპუტატებს საბჭოს თავმჯდომარე, თვალსაჩინო საზოგადოებრივი მოღვაწე ნილდე ზიტო (წინ გადაუდევლოდ კალმორი კლავის მუშეობით). ქალბატონმა ნილდე ზიტომ მოკლევადიანად წარმატება აღწინა უკლებილი კონტაქტების მიწოდებლამა ადამიანთა დახმარების საბჭოში და გულსტეკილი აღწინა — გულწრფელ თქვენ სექტალებზე პარლამენტის მრავალი წევრა ვაპრობებ წარსულსა, მაგრამ პაპზე თავდასხმა უკლებილი თავდადებარა დაეყენა. საბასუბო სიტუაცია ჩვენ ხაზს გავსევით თეატრის შიშის ადამიანისა და მიუღია საზოგადოების სტუდენტ ცხოვრებაში, შიშს განსაკუთრებულ როლს და მნიშვნელობას დღეს,

როცა ადამიანის სულიერ ღირებულებებს დიდი საფრთხე მოელოდა ექსტრემისტული იდეების შემოტრიალ შედეგად.

შემგვიჩვენა ნილდე ზიტო „რჩინარ მესამეს“ დატვირთვით. უნდა შეიკვლიდებანი საამოვებით გაგვიზიარა ცველაფერი ეს აღებულ ოქტობრისა და ახლადიანმა საქართველოს ტელევიზიისათვის გადაცემულ ფილმში).

...13 მაისს „ტეატრი არჩენინოს“ დარბაზში თავი მოიყარა რომის თეატრალური ხელისუფლების თვალსაჩინო წარმომადგენელმა. საბავის სტუმართა შიშის იყვნენ საქმითა კავშირის ეღრი იტალიაში ნიკოლოზ ლენციკი, ბულგარეთის ეღრი, იტალიის პარლამენტის მდივანი. ნ. ლენციკი, რომელიც წინაშე საბავის კავშირის ეღრი იყო დიდ პრინციპში, ჩვენი სტრუქტურის, ჩვენი თეატრისა და საერთაშორისო ხელისუფლების, სარჩის დიდი მხატვრული შედეგად. მან აღერ, ჩვენთან ერთად გაიზიარა უკვლავს ის სიხარული და სიხილდე, რაც რუსთაველის თეატრმა განიცადა ლენციკის ვასტროლებს დროს. პირველი მოქმედების შემდეგ მივლი დისი შეიკვრის ცხვენაზე. „რჩინარ მესამის“ დეკორაციების მიღება. ამ გვეუწყვნენ საბავის კავშირისა და ბულგარეთის ეღრები. ნიკოლოზ ლენციკმა გულწრფელად მიუღოცა მიმდებარე წარმატება რომში და საერთაშორისო იტალიაში, აღწინა ჩვენი განსაზღვრების დიდი პოლიტიკური მნიშვნელობა, დასის მასშტაბებზე და დისციპლინა ამ რეალური ვასტროლების მინსულ. „რჩინარ მესამის“ მერვე და უფროც — თქვა მან, — ლენციკელი მკურნალები და სტრესს დამოკლებულმა ჩემთვის კარგად ახი ცნობილი, გვეყვან იტალიურ პრესაში სამოქმედო აღფრთოვანებულ სტრუქტურა, თალე პრინციპებსა და იტალიელი მკურნალებს, აჭური თეატრალის ცოცხალი, უშუალო რეაგირება ამ სექტალებზე. ვაიკებულ ვარ იმით, თუ რა დიდი ურთიკლებით გიხსენებ რომელი მკურნალები, იმ იტალიის, რომელიც პირველი მოქმედების დასასრული აღიზნო. თქვენ უნდა შეიკვლით განვითარებული და ამავი რომელი მკურნალები გულის მონადირება ეს ქვეშაობიდა დიდი წარმატება. აქვე განვხილავთ ხელსაწყოების შემოხვევით და გილოცავთ იტალიის „დინამოს“ დიდ წარმატების ეფორიული ფესტივალის მსახიობებს. მე ქრს კიდევ ლეიტმორთი ვნახე თქვენი წარმომადგენლები და წინასწარ ვუთხარე დარწმუნებული შიშს მსახიობებში. მასვე შევატყობინა სკკ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტბიუროს წევრების კონტაქტის, საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივნის მანხა დეუარდ შვეარდისა დასის გამოსვლის შესახებ აშხარხის ავტორიტეტის რუსთაველში საბავის ხელისუფლების გამარჯვების მე-10 წლისთავისათვის მიძღვნილი დიდ დღესასწაულზე. შემდეგ ექვრი საბავის ამხავი ლენციკმა გავიხარა, რომ დეუარდ ამბროსის ძე შვეარდნაძის გამოსვლამ საბავის კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVI ყრდობაზე იტალიის საზოგადოებრიობის დიდი ინტერესს გამოიწვია, რომ იტალიის უკვლავ მინარტულების გავით განსაკუთრებულ ურთიკლებებს აქვეყნა და ცხოვლ კომენტარს უღწინდა ამხავი დეუარდ შვეარდნაძის გამოსვლის იმ წარსულს, სადაც იგი აზრსაკლები დემოკრატია და დემოკრატიათის პრინციპებსა და პრინციპებს.

16 მაისს იტალიის პარლამენტის მდივანმა იოვიკალდერი სახელი გამართა საბავის კავშირის ეღრის ნიკოლოზ ლენციკისა და რუსთაველის თეატრის დელეგაციის პატნაკემდე „ფორი იტალიის“ კომპლექსში, სადაც იტალიის პარლამენტი ფრად საბავის სტუმრებს იღებს ბოლმე. პარლამენტის მდივანმა ხაზს მინდა აღწინა იტალია — საბავის კავშირის მიღწევის უკლებილი ურთიკობის საბჭოში, — ჩვენს კვირებს შიშის და გზაზე კიდევ არჩინებს მრავალი დამოკლები. — თქვა მან, — და იმ ადამიანებმა, რომლებზეც ბევრი რამ არის დამოკლებული ციკლობის შესწავრა იტალია დაგვასა და აღმობებში, უკვლავთა უნდა აღწინა იმ სიძნელეთა გადახმობისთვის. მინდა განსაკუთრებული მადლობა მოგახსენო რიცე კვირის იმ მოღვაწეებმა, რომლებიც აშხარხა მიუხედავ ცვერწილი შესანიშნავი თეატრის დიდ ხელისუფლებას. რუსთაველის თეატრმა ტრადიციით დამთავრა ფორიციის „რუსთაველი“ თეატრალური ფესტივალი და ასეთვე რიოვიფით დარწმინდ რომის თეატრალური ფესტივალი — „საერთაშორისო შეხვედრები“, რომელიც ეფრთხილ მრავალი სახელმწიფოელი კოლექტივი მონაწილეობის ეს იგი დიდ წარმატება და გულწრფელად უკლებილი მიღებ თეატრს ამ წარმატებას.



საქართველოს
ეროვნული
ბიბლიოთეკა



სახსურე სიტყვაში ნ. ლუნგვა ილხარაკა საპტიოა საქართველოს კულტურისა და ხელოვნების მაღალ დონეზე. თქვა, რომ ასეთივე წარმატება ხელად წილად ქართული კულტურისა და ხელოვნების სხვა წარმომადგენლებსაც. როგორც ჩანს, ქართულ ხელოვნებაში, ქართულ ხელოვნებას უფროსი ხეგრაფიკის თვისებებია, რომლებიც ახლოსაა და ვახვანა ზღვა უცხოელ მატყულებსა-ოვის. ამიტომაც ვაჩვენებ განსაკუთრებით ვადრამატი ურთიერთობის ამ რესპონდენტობას კულტურით არსების საშუალებით და ჩვენ, ჩვენი შიგნი, აჩვენებ დავიწერებთ ამ ურთიერთობისა ვაკ-ხოვედებისთვის.

მაგ დღეს 12 საათზე იტალიის რადიოში ვრცელად ინფორმაცია მიწადა თავის მსმენელებს რუსთაველის თეატრის რომში გამოსვლის თაობაზე. აქვე ჩართო საქთავალი ინტერვიუები რიხებრტუბრისთან და ჩემთან, ბოლოს კი დასმინა რუსთაველის თეატრის საერთაშორისო ავტორიტეტს დახტურებით თქვნილ და შეტაკ, რომ იტალიაში გამოსვლების შემდეგ იგი მონაწილეობას მიიღებს აინფორმის დღიად პრესტაქულ ფესტავალიში.

„თუჩაბებ მაის თეატრის კლუბები მილანში ჩავიდა. ვეროპის ერთ-ერთი უდიდესი ვაჭლის ვრცელ მოედანზე თვალში მოგვხვდა დღე, წითელ ფარზე თეთრად დაწერილი „სექსტავალი კომპანი“ და შემდეგ, შედარებით მომცირ შრიფტით „რუსთაველის და-სახელები“.

ტრადიციისკარგი, მილანში ჩამოსვლისწინავე გამართა პრეს-კონფერენცია — საქმოდ ხანგრძლივი და ხანგრძობი. პრესკონფერენციის მონაწილეთა შორის, ერთის შიგრი იუნგერ იტალიური გაზეთების „სიუზე სერას“, „ენიტას“, „ლა რეპუბლიკა“, „სტა-სასი“, „მესაპაროს“ წარმომადგენლები; ბოლო რუსთაველის თეატრის მხრადაც რიხებრტუბრა, რამაშ ჩხიკავაქ და მე. აღსანიშნავია, რომ უველი ამ გაზეთში უვეც რამდენიმე სტატია დაბეჭდა ვატარა-ლებთან დავკავშირებით, მაგრამ ინტერესი სექსტავალითადაც არ ვაჩვენებ. ეს პრესკონფერენცია მიუყვარა ანა „დეტარტი დელ არტე-სასი“, სადაც დასს თავისი სექსტავალი უქდა ვამართა, აჩაბებ მილანის სახელმწიფო კულტურის „სეკლორ ტავარში“, მსოფლიოში სახელ-მოხვედელი რევიზიის, პრეტების ერთ-ერთი ბრწყინვალე ინტერპრეტაციის ქორეო სტრატეგიის კანდიდატი, რომლის კვლევაზე არ რევიზიის მიერ დადგენილი სექსტავლების აფიშები იყო ვაკ-რალი.

პრესკონფერენციის მონაწილეთ განსაკუთრებით აინტერესებდათ ქართული კულტურის, ქართული თეატრის სახე საპტიოა კულტურისა და რუსული საპტიო თეატრების ფორზე. საერთო და ვამა-სხვაებელი ნიშნები ამ კულტურათა შორის, იტალიური და ვერო-პული დარჩის ნიშნუბის განმარტოებლის ტრადიცია რუსთაველის თეატრის სცენაზე. რიხებრტუბრის დამოკიდებულებას ბრეტის შემოკმედებასთან და საერთოდ ბრეტისსეულ ტრადიციებთან ვერო-პის კულტურის სისტემაში, აინტერესებდათ განსაკუთრებ იტალიელ და იწვლისდელ მატყუებელთა რეპეის შორის.

„...მილანის თეატრი „დელ არტე“, რომელიც ქალაქის ცენტრში, ულამაზეს ადგილას, სფორცის უზარმაზარ სახსლებს მიმდებარე შესანიშნავ არხშია ვანლაგებული, სსრ კავშირისა და იტალიის დროებითი არხი მონათული და ფრად საზეიმოდ ვაჩიორებულადა. „კავკასიური ცარცის წრას“ ერთ-ერთ წარმოდგენას დაწერს სა-პტიო კავშირის ვენერაბული კონსული მილანში პ. მ. მედვედოვსკი, რომელმაც პირველი მოკმედების დამატებისთანავე ვიჭირა, რომ ეს სექსტავალი არათუ ნიჭიერად, არამედ უნიკურესად არის დადგენილი და შესრულებული მასობითა მიერ. სექსტავლის ამ-სთავების შემდეგ სცენაზე შეერბილ დსსს პ. მედვედოვსკისი ვუფობილი მასსახლებული სიტყვით მიმართა: მოგვლოდა საქარ-თველიში საქტიოთა ხელისუფლების ვამარტეების შემოიწლისობა და შემდგომი წარმატებანი ვეისურვა. ფურთ ადრე, საკონსულტო-სუბიის მან ვეიჭირა, თუ რა დღიად მიმდებლობა აქვს საქტიოთა კავშირის, ავტორულ ჩვენი რეპეისებლის ხელოვნების და ქულტურ-ის წარმატების ლომბარდიის მხარეში, აღნიშნა იმ შემოირაღლის მნიშვნელობა, რომელიც საქტიოთა, ქართველ და იტალიელ პარტი-ზანთა ერთობლად ბრძოლას მიეძღვა. პატრიისცვით მიიხიზნა მწე-რალი და რევიზიის რეზო თახუაშვალრი, რომლის დღეუმებრტი რევიზის იტალიურ ვარიატს მოუთმენდად ელოდებიან...“

რუსთაველის თეატრის სექსტავლებზე შესანიშნავად უკმაყოფილოა პიტება და პუბლიცისმა, ვურნალ „ნოვატრენდისტიკა“ რიკოვის რეპეიტორმა ვანარალი ვიჭირებოში. მან აღკუტებო მოგონა: საქთავალიში ვატარებული დღეობი, შოთა რუსთაველის დანი უხილად, დავუცხარიაო ჩემთვის ტყენი კვეყანა, თქვენი რუსთაველა პიტებში ვერცხვად ღირინდი, სიმინ ჩიქინა, იტალია ამაშიც. ახლაც ფილანზე მიღავს დღიად მივცეტოს დღიად გვალა-შვილის შესანიშნავი ტილიები, ხოლო რაკ შეეგება ფრისმანს, იგი კემპრატად, ვენილატორ მავატარა. საქთავალითადაც სოკა-რალი მე ერთხელ კლდე მამან ვეცხვად, რაკა ვანაგაში ვნარე-ღველი ქართულ ხელოვნებისა და აქირაქვიდობის დასწავლაში, რა-მიგლსაც სექსტავალითი წერილი ვუძღვენი ვურნალ „ახალ ვეროპა-სი“. ახლა ამ სიყვარულს სექსტავლზე ვანვლი, თქვენი თეატრის ხელოვნება მზიერი ხელოვნება, ტემპერამენტარნი. დღისა ახრია-სახეს. იგი ვიჭერებს, ვიჭრებს ხალხისან და მოუვერებულ სტა-ქიაში.

ამ სექსტავლის დაწერვა ისევე შეუძლებელია, როგორც შეუქ-დებელია ულამაზესი საქართველოს ვაჩიურება. იგი საშუალოდ-ღეებს დაინაჩის ვაღლი ბინას და სიხარულით ავსებს მას. ეს სექსტავალი ისევე მატყუარა, როგორც თქვენი მონდარეგობა, ისევე ცხუვარავ — როგორც თქვენი უკ, ისევე მიმზღველი, როგორც თქვენი ხალხი, ამიტომაც ვიჭერბთ მე — ამ სექსტავლი საქართვე-ლის უველი საუვეუტო თვისების ერთიანობა, ხოლო თეატრი კემპრატად ღრისთა ვენილატორი ქართული პიტების — შოთა რუს-თაველის ხელისა...

კიდევ ფურთ ზეაწეული და პიტური სიტყვები იხმარა ვან-არალი ვიჭირებოში, რომლის საუბარსაც დ. ახლდელიანის ფილმი-მილანად მისჩვენა.

„ცარცს“ დაწერს, ავტრეოვე მიუღს იტალიაში ცნობილი დრამა-ტორე, რევიზიის და მასობითი დროულ ფო — ერთობ რადიკა-ლურად მოაზროვნე ხელოვნა. — რომელმაც ჩემთან და მე მდევ-ლევისსთან საუბარში სთქვა: — „ეს სექსტავალი არა მხოლოდ ნო-მენია — მან აღკუტებოინა — თავისი საბოთი, ორიგინალობათა და მოულოდენლობით, ეს დღი ხელოვნება, თქვენმა თეატრმა დაწავტია, ის, რასაც, თოიქოს, არ სჩივრება დამტაცება — ბრეტ-ტი მარად თანამედროვეი, ის ნაწილად თეატრალისის წყაროა. თქვენ სწრად მიავიციე ამ წყაროს სათადას“.

21 მაისის „კორიკა დელა სერაში“ პრესკონფერენციის ვრცელი ანგარიში დაბეჭდა, სადაც, სფორცის, ნოქაჟანა — „შესაძლოა, ქართველების ეს შესანიშნავი წარმატება იტალიაში იმითაც იყოს განმარტებული, რომ ისინი ნეოპლატონელებს ვანან“.

დასანიშნავია, რომ მილანში ჩვენს წარმოდგენებს დაესწრნენ ის რევიზიები ფლორენციიდან, რომიდან, რეიკო ემილიიდან. რო-მელთაც სხვადასხვა მიზეზების გამო ამ ქალაქებში ვერ შესძლეს თეატრში მოსვლა.

იტალიიდან შევიცარიაში ვამჯავრების დღეს იტალიელი მატყუერ-ების საერთო არხი ვამოხატა ვაშ. „კორიკა დელა სერაში“, „რუს-თაველის თეატრის მიერ „დელ არტე“ სცენაზე წარმოდგენილი „ჩიჩარდ მესამე“ — ზოგერ სედიანად, ზოგერ ირინოულად, ზოგერ მწუხარად — ძალზე ორიგინალურ სახეს ატარებს. ამ სექსტავლის სიღრმეში თუ ჩავხიზდათ, იქ ბრეტისსეული თეატრის მიმედებებს ამაოჯრეთ, ამ შექსარი რაღაც მომობილად სექსტავალითადაც ვაფილტრული, რომელსაც თან ახლავს მუსიკა, რი-კიდან დაწეულიც. ვიდრე რელივიურ ქორალადვე, შემოდება ბევრი ელამარკოთი შექსარის ტექსტის ვაგებავ, რომელიც თოიქოსად ეთანხმება იან კოტის — ამ ცნობილი შექსარილოგის ინტერპრე-ტაციას. მაგრამ ეს შედარება მალე კარგავს ძალს, რადგან იგი სხვა ვააზრებით, სრულიად ახლებურად არის წარმოდგენილი. ამ სექსტავლის რიტმი თანდათანობით მძაფრდება, თავბრუდამხვევ ძა-ლას იძენს, თავისი მოულოდენლობით მატყუერებს შოკს ვანადღე-ვინებს. ენითოქმული ვირტუოზულიობითა დადგებული მესამე მოქმედება, მატყუერბლმა ველარ შესძლეს თავის შეკავება და უყუ-ბარასავით იფიქტა“.

„ამასობაში მოახდევდა საბჭოთა საქართველოს სახელმწიფო ობიექტს. რაიონდურად „ბაიკის“ გადმოკუმების, აგრეთვე საქართველოს სახელმწიფო ტელევიზიის, ვაჟთ „კომუნისტისა“ და „ზარა უნიტისა“ თანამშრომელთა ინფორმაციებით ვიცობდი, თუ რა ცნობარულ მანქანებშია იქცა ეს ზემო. გულს ვაყვალა, რომ უშუალო მონაწილეობა ვერ მივიღეთ ამ საერთო-სახალხო დღესასწაულში, თუმცა მთელი არსებითი სამშობლოში ვიყავით. მაგრამ, ამ დღესასწაულის მნიშვნელობა, მისი განადიდებული ხასიათი კვლამდგამდ მამის შევიგრძნეთ, როცა წყვილებით საერთო-სახალხო საუბრობო ობიექტის ვრცელი ანგარიში.

მთელი კოლექტივის დიდი სულიერი აღფრთოვანება გამოიწვია საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ვენერაბელი მდიანის, სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარის ლეონიდ ილიას ძე ბრეტენეის გამოსვლამ თბილისში სახვითი ხედვამდე.

დღესდღე ილიას ძე ბრეტენეის სიტყვამ, მის მიერ საქართველოს კომპარტიის მოღვაწეობის შეფასებამ, საქართველოს მშრომელთა წარმატებების ესოდენ საყოველთაო აღიარებამ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩვენზე, განსაკუთრებით უფრო ადვიტებულა ამ შესახისმეორე მოსახლეობის ის ადგილი, სადაც ვენერაბელი მდიანი დასაწყობებს ჩვენი კულტურისა და ხელოვნების მიწვევებს. მის დასაყურებულ მნიშვნელობაზე საბჭოთა ადამიანების თითქმის და ესოდენიერად აღზრდის საქმეში, მის თავისთავად და საყოველთაო იმპრეზივობაზე.

გეროხვად შეაფასა რა საქართველოს კომპარტიის ხელმძღვანელობის წარმომართული ძალა რესპუბლიკის კულტურისა და ხელოვნების განვითარების საქმეში, ამხანაგმა ლეონიდ ილიას ძე ბრეტენემა საუბრებოდ აღნიშნა ის გარემოება, რომ საქართველოს კომპარტიის ხელმძღვანელობამ იპოვა შეუცდარი ტონი კულტურის წინაშე ფორმის მუშაობებთან ურთიერთობაში.

ეს ანსოხლდური კვლამიტება, და მისი ერთი დამადასტურებელი ნიშანი, ამ გამჭრიახი ხელმძღვანელობის ნათელი დემონსტრაციაა, თუნდაც ის, რომ დღეს საქართველოს კულტურისა და ხელოვნების მუშაების წინაშე გადმოსვლია ფურცლის ასათუჯი, რომ მათ აკისრიათ ერთგული მისია ჩვენი სულიერი მონაწილეს წინაშე მოსდევდნენ პრაქტიკულად, ამ მნიშვნელოვან საქმეთა წყევალში დღეს რუსთაველის თეატრი თავის შთაბეჭდვად სიტყვას აწიბებს, რად ღირს თუნდაც ის ფაქტი, როცა ენგურაში გაერთიანებული არაბის ორგანიზაციამ იწვალადა საერთაშორისო წევრობამ დაკავშირებით განიზარა და დიდი საკვლევამოდელი დონისებების ჩაატარა. იგი რუსთაველის სახელობის თეატრის სექტორად დაეკავსება.

იღახ, ჩვენი პირველი სექტორად ენგურაში, 26 მაისს, სწორედ ამ საკვლევამოდელი მიზნით გაიშარა, ენგურის დიდი საიბერი თეატრი, რომელიც 1.800 კაცს იკავებს, იმ საღამოს სასე იყო, მიუხედავად იმისა, რომ პარტიებისა და ლოგების ბილეთი 100 დოლარად ღირდა ამჟამალებს მხოლოდ სპორტგეგმითა და შვი კოსტუმებით, ხოლო კაბებს — გრძელი, საღამოს კაბებით შეიქმლი მოსვლა. ამ შეკრებულობას თავისებური სახეობი ელფერაც დააკრავდა.

ბერძნულად, სადაც ბიანა უდვას საბჭოთა კავშირის საღამოს შევიცარიანო, — სიკეთაუდრად ჩამოვიდა, ვინ უდვიდრი სერვის ძე კარლოვი, საბჭოთა კავშირის ელჩი შევიცარიანო.

გაერთიანებული ერების ორგანიზაციამ ჩვენს სექტორად და ამ საკვლევამოდელი საღამოსთან დაკავშირებით გამოიშვა ერთი დიდანიანი წიგნის მოცულობის ფერადი, უხვად დასურათებული პრაგრაზა.

არა მარტო დარბაზში, სცენის მიღმა, კულსიტშივე იჭრებოდნენ სულიერი ამაღლება — გამოიწვეული იმ სახისათვლი, უმწიქნედი ლეონიდის მხებობით, რომლებიც საქართველოდან მოდიოდა. ასე სულოდ, შინაგან შემოქმედების წყურავლს, არ შეიძლება თავისი შედეგი არ მოყოლოდა, და მართლაც, რუსთაველის თეატრმა იმ საღამოს, უყოველდვარ მხოლოდის გადაკაპა. ეს იყო ის უმწიქნედი თვის სექტორად, როცა თეატრის ყველა კომპონენტი არაყოველთაობაში მარბითითა წარმოედგინდა და სექტორალს ძალზე უღრმე წარმატებულ ხვდა. წარმოდგენის შემდეგ თეატრის დასისა და დამსწრე საზოგადოებისათვის გამართა დარბაზობა იქვე, თეატრში, სადაც იმოდად აღფრთოვანებული სიტყვები რუსთაველის თეატრის ხელო-

ვნების მიმართ. მეორე დღესვე — 27 მაისს, შევიცარიანო საბჭოთა მუხრებოდენ გამოხდარდენ „არჩიარდ მუხრების“.

აი, რას წერდა ვაჟთი „და სწინა“:
„რუსთაველის თეატრის წარმატების ამინად ჩვენ ვერ კიდებდრე შევიცეთ იმ საუთრის მეტეხში, რომლის მხს მიუღეს ეტრობას მისვლა.“

ინგლისურებმა, შექსპირის ვეჯალზე კარგმა შემსრულებლებმა, მიწრებით დაბარეს თავი ამ სექტორალს წინაშე.
ჯალთი სასუე დაიბარბო დიდხანს არ დამტრებდა მიწრების შეცაბილობითა და უკავებობით.

ამ წარმოდგენაში ბევრი რამ გვაკავებს. რ. სტურუას ხელობა მოქმედებითა სიხისა მამოქმედებულ იქცა, თითქმის სადაც, უმუხლოდ, ლადად ნათამაშევი ებოზობები სიმწვევისა და განცდილი გარწმობების იდეალური ფორმის იმდენ.
სხვადასხვა ეპოქის კოსტუმთა ნაირსახეობამ და ხასიათმდრო, იერი ნულიო სუსიის თანხლებამ ძალზე დაამწვინა სექტორალს. რამაზ ჩხევიძის საოცარმა გარდასახვამ უფულება მისცა ხალხს დაუნებრადი ტაქტი გაეცლებინა იგი.

ამგვარი სექტორალის წყალობით ვეღს ბევრი რამ უნდა ვიწყავდით: თუ რაგვარი შეიგრძნობენ, როგორც ესმით და დამაენ შექსპირს პირველობაში.

გზ. „ტრინიტი დე მდინა“. (28 მაისი).
...საბჭოთაობა არ მოითხოვს დეტალურად შევხებით სექტორალს ხარისხს მაგრამ არ შეგვიძლია არ გაიშეგობო, რომ ეს სექტორალი, შექსპირის „არჩიარდ მუხრის“ სხვა დამწვინა შორის ერთერთი ყველაზე საუეთესოა. ეს სექტორალი ჩამოაღნიშნე წლის წინ იქვე აღმორჩენილ და მას თვით ინგლისიც ეკ დიდი გამოხმარებასა და წყურებითა მკავა.

თუ, პირველი შეგვიფი, ენის გოუებობას ჩვენთვის ხელი უნდა შეუვალა — სექტორალი სიმწიფელად თარგმნის გარბე მიდროდა — სიმამაღდელში იგი ვერაუდვად იმდენად მნიშვნელოვად აღმოჩნდა, რომ მხახიბობა ენა, საბილოდ, თითქმისა, ჩვენს მშობლოურ ენად გადაიქცა.

ას თქმს უნდა, ვაკრვეული დრო იყო საქობი იმისათვის, რომ ჩვენთვის უფრეული ქართული რატმ შეგვიფილით, მაგრამ თვალისდახამაზებამა ეს უფრეული ვაქარა და მოჩაღებლობა, თანდათანობით, ორგანულად ჩაერთო თამაშის მსვლელობაში, რაც რ. სტურუას საყვებო დაღვებისა და დასის შესანიშნავი განმორცლებების წყალობით მოხდა.

ქრდე ერთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტით აღინიშნა რუსთაველის თეატრის ვაღსვლა ენგურაში: „შორის საერთაშორისო ორგანიზაციის“ შესეფურთა ინიციატივით მიიწვერა თეატრის კოლექტივობა. იმ დღისათვის სექტორალური აფიშები და იმ ორგანიზაციის გარდასოვლ შენაშაში, რომელიც თანამედროვე არქიტექტურისა და დიზაინის უთანასტული მიწვევების ნათელი დემონსტრაციაა, თავი მოეყარეს მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის წარმომადგენლებმა, დამომადებმა. მათ შორის, ცხადია, საბჭოთა კავშირიდან წარმომავანდლებიც იყვნენ.

როგორც სტურუამ საღამოს დაწყების წინ განაცხადა: „ჩვენ დღეს ძალიან მამოე დღე ვაკვებს. ხუთ საათზე ოქვენს წინაშე გამოუდვარბო, ექვს საათზე „კავასიური ცაივის წარბ“ არქიტექტორა ვაკვებს, ხოლო რვა საათზე სექტორალი ვერა ვითამაშებო. ეს შრომა კომპლემენტობის დარღვებაა. მაგრამ, ვითავლისწინებო ჩა, რომ ვამოწმებო ისეთი რეგანიზაციაში, რომელიც შრომას ენაშურება. ჩვენ ერთგვარ შეღავას ვიწვეთ თქვენ“. ამ განცხადების სიცილით და ტაქთი შეგვდინენ.

შემდეგ ვერამ საღამომე წაიკითხა ნაწყვეტები „ვეფხისტკაიონიდან“ „შენ ხარ ენისა“ ცოხზე, რომელსაც მხახიბობა ასრულებდენ. დარბაზში შეკრებულ საზოგადოება ცხოვრება გამოენამარა დასის მიერ გათამაშებულ ნაწყვეტებს „ცარციდან“. ჩვენის მხრედ ამას მხოლოდ იმის დასმეხდა, რომ ეს პოლიტიკური თვალსაზრისით უღრმედად მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო, რომელსაც არ შეიძლება სათანადო რეზონანსი არ მოეხვებს.

თავისი ხანგრძლივი გატრბობით იტალიასა და შევიცარიანო რუსთაველის თეატრმა ცოცრებით დაამართა. ამ ქალაქში დაკავშირებულია საბჭოთა სახელმწიფოს შემოქმედების ვლადიმერ ილიას

ქე ლენინის საბუღო. ჩვენ ვეწვიეთ უკვლა იმ ადგილს, სადაც ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა დიდი ბეღალი. თვებარა თავის სექტაკლებს მარაგად. „ფოლქსპოლიტიკა“, სადაც ვ. ი. ლენინმა 1917 წელს სიტყვა წარმოიტყვა შვეიცარიის ახალგაზრდა სოციალ-დემოკრატთა წინაშე, თვებარის ვებრე წოდებულ „ლურჯ დაზნაშაშ“, ან შვეიცარიული ფაქტის აღსანიშნავად გამოყრულია მემორიალური დეფა.

რუსთაველის თებარმა ციურბისში, ამ დიდ სამრეწველო და კულტურული ცენტრში, მსოფლიოს ფინანსური კაპიტალის ციტადელად, დიდი წარმატებით დაიწყო ახალი, აინების საბურთალოს ფესტივალი“, რაც თავისთავად თებარის დიდი ავტორიტეტზე მეტყველებს.

„შვეიცარია — საბუღოთა კავშირის შეგობობის“ საზოგადოების თავმჯდომარემ ტონი რიამ გვითხრა: „თავისთავად, რუსთაველის თებარის — იხოდენ სახელგანთქმული თებარის, გამოხვდა ქალაქისა და ხარხარული შვეიცარიის კულტურული ცხოვრების უდიდესი ზოვლენა. ამ სახელგანთქმული შენისის ისტორიის კიდევ ერთი სახელგანთქმული ფურცელი შეგებდა. მე ციურბისის მეჯირე ვარ და შემიძლება ვთქვა, რომ დიდი ბეღლის მიერ ლურჯ დაზნაშაშ წარმოთქმული სიტყვის შემდეგ, სხვა შინშეწვლიანი ამბავი არ მომხდარა ამ თებარის ისტორიაში. მადე საქართველოში გამოაგრთვა შვეიცარიის კულტურის კერეული და, ვიბედოვებთ, ეს ფაქტიც ბელს შეუწეობს ჩვენი ქვენის საბურთალოს“. — ფოლქსპოლიტიკის სტენა ჩვენი სექტაკლისათვის პატარა აღმოჩნდა, თუმცა იგი უკვეაღებ დიდი შვეიცარიის დრამატული თებარების სტენაა შორის. თვით სახელგანთქმული „შუშმალის“ სტენა კი, სადაც ფაშისტური გერმანიიდან ემიგრაციის დროს თავისი პიესების პრემიერებს მართავდა ბერტოლდ ბრებტი, ფურც მცირე აღმოჩნდა.

2 ივნისს „კ. ც. წ.“-ის დავსწრენ გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკიდან — საარბოციკიდან და დოუსტოლოვიციდან ჩამოსულები მოღვაწეები, შეგზებარე სიტყვა წარმოსთქვა ჩვენივე უკვლასათვის კარგად ცნობილი პერმან ვედიციმა. ხოლო დიესტოლოვიციდან ჩამოსული მსახიობები (რ. სტურუას მიერ დადგმული სექტაკლების ა. ოსტროვსკის „შმაგი ფულბისის“, და შექსპირის „ეს რიგარ მოგვეწინებათ“ — მიწაწილენი) გუნტერ ბელისკის დიუსტოლოვის თებარის გენერალიტენდანტის თებარობით, კიდევ ერთ დიდს დარჩენენ, რათა „არჩარდი“ ენახათ. სექტაკლის შემდეგ გამართულ შეხვედრებზე გუნტერ ბელისკა კვლავ დადასტურდა თავისი სურვილი ჩვენთან კონტაქტების გადგრებებას. აქვე ციურბისის მუნიციპალიტეტის კულტურის საბჭოს პრეზიდენტმა ჟურგენ პოშენმა მაღლიმა გადაგზიხდა იმის გამო, რომ დავიერ თავიტი ფენისის ფესტივალიში“ ჩვენი მონაწილეობით და ამით თვითი ავტორიტეტს ავტორიტეტ გავზარდეთ. მისი აფეროვანება იმდენად დიდი იყო, რომ მას არ დასტერდა, აჟივდა ავტობუსში და მაღლივითის სახე სიტყვით მიმართა მიელ დას და პირადე ქალაქის მერის ოფიციალური მიწვევა გამოგვგავს...

შვეიცარიის ტელევიზიამ თავისი ტელეფერნალისათვის (ჩვენეპური „მოამბე“) განუთვნილი დროის დიდი ნაწილი რუსთაველის თებარის გამოხვლას მიუძღვნა, დიებორმა დაწერალებიტი ოლასკარა იმ აფეროვანებულ შეხვედრაზე, რომელიც ციურბისის მათეგრებულმა გაუმართა დასს. შემდეგ გადავიცა საკმაოდ მოზარდი ნაწეუები „კ. ც. წ.“-დან. ამ გადაცემის წარმატებამ შვეიცარიის ტელევიზიის მსევეური აღმურა სურვილი რუსთაველის თებარზე კულტურული ტელენარკვევის შექმნისა. ჩვენ, რასაკვირველია, საიზოვნებით დავთანხმეთ.

რეისისრმა მოიწადინა ჩვენელებზე გამომცემთა გადავლო

კადრები. მან შუარჩია ციურბისის ძველი უბნები და თითქმის მთელი დღის განმავლობაში გვივებდენ სურათს — ვიწრო ქუჩებში, პატარა მოედნებზე, ტრაქტორიაში, შემდეგ ციურბისის სახევერებში, წინების მუზეუმში (რომელსაც თანამედროვე ხელოვნების უმდიდრესი კოლექცია აქვს) და, ბოლოს, მსახიობთა საარბოვარობში: მომავალი ფილმის ერთი ნაწეუებიტი აქე უკვლის დროს გადაიკიდებ.

საიზოვნებით ვისხებენ შვეიცარიულ ქართველოვ კალბთან რთო ნოიკომონა, ლეა ფლტარმა და იოლანდა მარშენან სტუბობის. რობერტ სტურუა, მე და ვანო ცვაგარიევილი (რომელიც აქ აღმეც უყოფლა) საილზე მიავწენია ქალბატონმა რუთმა თავის სამართაულმა პატარა, კობტა საბუღო, სადაც უკვეაფილმის სინაფისისა და გეოგრაფიის კვლია ატევიო. პირველი შობაბეღლებმა იხეთია, იფიქრებთ, ქართული ინტელეგენტის ოქაშში მოვხვდითო. ერთი დიდი ოთახი უტრავს მიზლოთავას, სადაც უზარევი ქართული წიგნისა, გერმანულწიგნიანი ლიტერატურა საქართველოზე. ჩვენი სალიტერატურო და მეცნიერული ფურნალები, ქართული ყოფის მრავალი საკვლისში დიტლო — დაწეწმული ტრადიციული დაწეწბილი, დადასტრებულ მიზითოლი წინებელი. ოთახის უკული კუთხიდან იზიარება კიტა ჩხეკელის ლამაზი და შოაკნებული სახე. სწორედ მან, ციურბისის უნივერსიტეტის პროფესორმა, ჟერ მიუნენში, შემდეგ აქ, ციურბისში შეავარდა და შესწავლა ქართული ენს და ლიტერატურა სტუდენტთა ერთ ცგუვს. მათ ჭირის ჩვენს დღევანდელ მასინძლებს. მაგრამ, სხვებისგან განსხვავებით, რთო რიგარმა, ლეა ფლტარმა და იოლანდა მარშენან თვითონ ცხოვრობის არსად ქართველოვთა განიხვდეს, მიზნად დაიხვებს ქართული ენისა და ლიტერატურის შესწავლა და პროაკანდა ევროპაში. საივე მაღლივსანი შვეენიერი, დარბაზლური ქართული მეტყველებს და იფიქრებთ, მათ ქართული კი არ უსწავლობა, არამედ ენს ენა მათოყვის მოზლობურა და დროსა და გარემოს ებრძვიან, რომ არ დაავარდნენ იგი. სახლის მეორე სართული საცხოვრებელია, ხოლო მესამე მუსიკისთვის ეთმობა. რთო მუსიკის გავკეობლის აძლევს (მას კონსერვატორია აქვს დამარბებული ვიოლინის კლასით). სწორედ აქ გაიზარა პატარა იმპროვიზებული კონსერტი — დედიტი რიცკა მანა რუთმა შიტიყო, რომ რობერტი ფორტპიანოზე უტრავს — შესხავა მოცარტის ტეტულების დავერა ფორტპიანოს და ვიოლინოსათვის... ამ მუსიკისგანმ თავისი გულწრფელობით, უშუალობით წარუთვლილი შობაბეღლებმა დასტრავა...

შემდეგ შემოგვთავაზეს თვითონი სტამბის დათვლიერება. სისამდელოში ეს ჩვეულებრივი სახევეტი მანქანის ერთ-ერთი ამერიკული ვარიატია, რომელსაც სხვადასხვა შიოფტი უთვლითა — ცბლის პროტევიტი. ძანაღვს სანქანს გადავსა სექციული ქალიღე, მაღლან სუფთა, გამოყვეილი შიოფტს, რომელიც შემდეგ, ოფსტეტურა წესით, ნებისმიერი ტრავიტი მრავლებმა (ცხელია, იფილმისგებმა, რომ დაბეჭდილთა არტეტიო შევლითა არ უნდა იფილმისგებმა, ანგვარა წესით არის დაბეჭდილი დიდი „ქართულ-გერმანული ლქსიონი“, რომლის დასტრულება კ. ჩხეკელს არ დასცალდა [ვარდაიკულა ამავ სხალში 1968 წელს]) და ეს საქმე სახელოვან დაავგარგვინებს ჩვენმა ქართველოვებმა, რომელიც ვანო ცვაგარიევილმა „სამი წინდანი“ უწოდა. აქვე ვნახეთ კ. ჩხეკელის „ქართული ენის შეხვადლი“ (ორ ტომად), „იესრამიანის“, „ვეფხისტყაოსნის“, „თანამედროვე ქართული მოხორბობის“ გერმანული თარგმანებმა...

ანგვარად, რუსთაველის სახელობის აკადემიურმა თებარმა კიდევ ერთი სახელოვანი და საიპრო ფურცელი ჩასწერა ქართული კულტურის ისტორიაში: მან ბრწენავადე შეასტრულა დიდი ტრავენული, საზოგადო, პოლიტიკური და ესთეტური მისიან — იტა



ლილი და შეიცარულ მაურებელს გააცრო თავისთავადი, ვიტაო-ლი, განუმორჩებელი ხელოვნება, უფრო ამაღლა თავისი საერთა-შორისო ავტორიტეტი არა მხოლოდ თეატრალურ წრეებში, არამედ თანამედროვე საზოგადოების მრავალ ფენაში. ეს ბუნებრივია, რადგან თეატრალში გარდლი ინტერესი წრდის და ადამიანთა რიცხვს, რომელთაც სხვადასხვა ასპექტით აინტერესებთ საბჭოთა კავშირის ერთ-ერთი უველზე მონივრე და მრავალმხრივ მიზნოვდელი რესპუბლიკის ცხოვრება, მისი სოციალური სტრუქტურა და მიღწევები სოციალურ, ეკონომიურ თუ კულტურულ სფეროში.

განსაკუთრებით ხაზგასმით მსურს აღვნიშნო, რომ რუსთაველის თეატრის ამ პერმანენტულმა გამოცელებმა ევროპის სცენებზე გააძლიერა, სერიალური და მნიშვნელოვანი ვახანა დალინტერესებდა არა მარტო თეატრალური ხელოვნების მიმართ, არამედ ქართული სერიალის, პლასტიკური ხელოვნების, სპორტის, კინემატოგრაფიის, სერიალური ჩვენს ქვეყნის ცხოვრების მრავალ საკითხში. ამას მოწმობს არა მხოლოდ ის სტატები, წერილები და ბუკეტები, რომლებშიც რუსთაველის თეატრის მიქდნა (უველფერი ეს შეიქმნილი ერთ მოწრდელ ტონს შეადგენს), არამედ ის პრესკონფერენციებიც, რომელიც იტალიასა და შედევრისში გაიმართა. განსხვავებით სხვა, ადრე გამართული პრესკონფერენციებისაგან, აქ ჩვენ დავინახეთ გაცილებით მეტი ცოდნა დღევანდელი საქართველოს კულტურისა, რომელიც შორს იდგა დღელტანტური დაინტერესებისაგან და სენსაციური ცნობების მოპოვების სურვილისაგან.

ჩასაკვირვებელია, ჩვენი რესპუბლიკის დღეს ასე მძაფრი ინტერესნი მხოლოდ რუსთაველის თეატრის საქტაქლებს არ გამოუწვევია— აქ მრავალი ფაქტორი მოქმედებს ერთდროულად — რომელთაგან პოლიტიკურ ფაქტორის მცირე როლი როდეს ეუფთვნის. წინა წლებში, თან შედარებით, ახლა გაცილებით მეტი იციან ჩვენი მეციერების, სპორტის, განათლების და კულტურის შესახებ, იციან თუ რატომ გადაიქცა საქართველო მრავალი ფორუმის, დიდად მნიშვნელოვანი სიმპოზიუმების, პოლიტიკური შეხვედრების, კონფერენციების ადგილად და რატომ არის იგი ცოცხალი, კონკრეტული მაგალითი სოციალიზმის წიაღში მიმდინარე განმახლებელი პროცესებისა.

და, აი, ამ საქმეში თავისი მნიშვნელოვანი წვლილი შეუტან ქართული კულტურის ერთ-ერთი უფალანაინივს კოლექტივს — რუსთაველის თეატრს. ჩვენი რესპუბლიკის მშრომლები ამას მშვენივრად გრძობენ, ხელდგენ, რომ ეს არ არის მხოლოდ საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების წარმატება, რომ იგი, ამავე დროს, არის განყოველი ეტრენტული ენერჯიის, კულტურის თვისუფალადობის, გაუყოფელი ნაწილი ჩვენი საერთო წარმატებებისა და ეს მათ სულს სიამაყით ავსებს.

როგორც ვიცო, ამჟრავს ეს სიამაყე გააოთქმებული იყო იმის შეცნებით, რომ რუსთაველის სახელობის თეატრის წარმატება საერთო სახალხო ზეობის — საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების სამოცი წლისთვის — ორგანული პლასტიკი განება, რაც, მეორეს მხრით, თვით თეატრის კოლექტივის უოველ წევრში დიდ შინაგან ადამიანურსა და სისარულს წარმოქმნიდა.

ჩემში უოველთვის გაოცებასა და შრომად მძაფრი პროტესტის გრძობის იწვევს. უავე სტერეოტიპად ქვეული კითხვა — ნუთუ, მართლა ასეთი წარმატება ხვდა თეატრს? ნუთუ, მართლა ასეთი ტრაუმითი შემოიარა მან ევროპის სცენებში?! — თითქოს ჩვენ საქართველოდან მოგვიწოდებს უავე გამწაღებული, საქებანი სტატების კლიშეები და მატრიცები და იმ, დასავლეთში ჩვენი ქვეყნისაში მტრულად განწყობილ გაზუტებს ვაბეჭდინებდით ჩვენი სურვილისაშემბრ და ჩვენი კარნახით. ვაყოცებას იწვევს ეს კითხვა, რატუნ იგი პოლიტიკასა და ხელოვნებაში ნაკლებად ჩახუდული ადამიანებისაგან მომდინარეობს, მძაფრ პროტესტს კი — ამ ადამიანების მი-

მართ, რომელიც უველფერი მოცხენებათ. მაგრამ სკენსისი შეწვევარება სულს უფორიაქებთ. ალბათ, მათ შორის არაფერიც არაა მართლა არ ახარებდეს ქართული თეატრის წარმატება, მაგრამ რადაც იხრტივის ძალა აიძულებთ ამ სულდელ ნაწილს ანარჩაბში ჩამუჭებელი ავილები ეძიონ (აქ. შესაძლოა, სუბტიკური ფაქტორიც არ იყოს გამოჩინებული). ამ სახატოროდ მოგზაურობიდან დაბრუნებულმა კიდევ ერთხელ გადავიკითხე გერმანიის დღევანდელი რესპუბლიკის, მექსიკის, იუგოსლავიის, შოტლანდიის, იტალიის, სპერტეოში — ცხადია — იტალიასა და შედევრისში — გამოქვეყნებული წერილები თუ სტატები და გაცილებით დარგრი ის სრულიად განსაკუთრებული აღიარებები, რაც თუ ახლდა თეატრის გამოსვლებს. რასაკვირვებელია, მათ შორის საქმილ მძაფრი კრიტიკული შენიშვნებისა გამოთქმული (რაც დისტაბმა კიდევ „საბჭოთა ხელმძღვანელსა“ და „ლიტერატურისა გრუპისში“), მაგრამ ეს უფრო სტრუქტურული არ ხდის თეატრის გამარჯვებას? როგორ შეიძლება იმის დაიწვევა, რომ ხელოვნებაში მშობიად სხვადასხვა თვალსაზრისი არსებობს, სადაც გარდა ესთეტიკური ფენომენისა, პოლიტიკური ფენომენიც მინაწილობის. მთავარი ისაა, თუ როგორია საერთო სურათი, საერთო გამარჯვება და არა ეს თუ ის დეტალი ან ექილივი. ეს გამარჯვება კი უაღრესად მნიშვნელოვანი და სისარატულია. ამ გარემოებაზე იმიტომ ვაგანახებდი ურთაღლებს, რომ ეს პოლიტიკურ არდელდება (რომ ადრე ემიგრირი სიქვეა სკენსისი) არა მარტო თეატრალური ხელოვნების წილხეობიდა, არამედ ჩვენი მრავალი წარმატების თანხმებულ რომელიც, საწმუნაროდ, არ ეტრდნობა ფიზიკურ განებას, შიშობარა ამის მასტაბურ შეუსაძვებას. პრატებ, თასებს და ფანიან საწურებს არ ურავლებთ თეატრებს ფლორენციის, რომის თუ მილანის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალებში მონაწილეობისათვის, მაგრამ ჩვენ ჩამოვტარესი მთელი ტრში აღფრთოვანების გამოხატებული სტატებისა და დავდით იგი საბჭოთა საქართველოს სამოცი წლისთავისაში მიძღვნილი დიდ საღესაწმუნალი შავიდაზე.

რაც ვაქამები რუსთაველის თეატრის ამ დრიალ მნიშვნელოვან ტურნეს ევროპის ქვეყნებში, უწინარესად უნდა აღვნიშოთ ამ განხილვების დიდი პოლიტიკური, საზოგადო და ესთეტიკური მნიშვნელობა. ათასობით ევროპელმა მაურებელმა საკუთარი თვალით იხილა ჩვენი რესპუბლიკის მაღალი თეატრალური ხელოვნება. ნრავალმა ეტრნახლისმა, კრიტიკოსმა, რადიოს, პრესისა და ტელევიზიის წარმომადგენელმა არა თუ წახა უოველივე ეს, არამედ მოიხისნა კიდევ მეტი რამ ჩვენი ქვეყნის ისტორიული წარსულისა და თანამედროვეობის ირავლევი, რაც, ერთად აღებული, ჩვენი ხალხის, ჩვენი რესპუბლიკის სახელის ამაღლებას ეწმასურება. ამაშა დიდი აზრი რუსთაველის თეატრის გატროლობისა და ეს მიგანჩნა ჩვენს წვლილად საბჭოთა საქართველოს მე-40 წლისთავისაში მიძღვნილი ზეობში.

ჩვექ ვიკიდობ, თუ რა წარმოადგენდა დიდი საბუშო ჰქონდათ ჩვენი რესპუბლიკის ხელმძღვანელები ამ დიდი იზიარების დღებში, რომ მათ წევრთ და ჰქონდათ თავისუფალი, მაგრამ მაინც უოველობდნენ დროს, რათა გატროლობის ამბები დაწვრილებით გამოეთქობათ. თუ იტალიიდან და შედევრისიდან მიწოდებული მასალა ასე თუ ისე სრულ წარმოდგენას იძლეოდა ამ გატროლობის თაშაზე, აქ უპირატესნი დამსახურება მიუძღვდით საქართველოს რადიომაწმუნებლობისა და ტელევიზიის კომიტეტის მუშაებს, ვაწუთ „კომუნისტისა“ და „ზარია ვოსტოკისა“ თანამშრომლებს, რისთვისაც მთელი თეატრისა და თეატრალური ხელოვნების თავყვანისმცემელთა სახელით დიდ მადლობას მოვახსენებთ.

თრიალეთის სახილველი

ლიმიტრი ჯანელიძე

თრიალეთი სულ უფრო და უფრო მზარდ ურადლებას იქცევს. აჯად, შალვა ნუცუბიძის თქმისა არ იყოს, საქართველოს უქველესი კულტურის ძეგლს ჩვენი ქვეყნის გარეთ მიაცდებოდნენ არ მიუყვართ. ეს გზა ალგეთის მიდამოებსა და თრიალეთისკენ მიედის.

„ეთერიაის“ მიხედვით, ჩვენს წინაპრებს უკვდავების წაუბრებოთ-თრიალეთის მიდამოებში გავლდნენ, აქა მურმანის ამო-ნაკვეთს სიმღერადან მოისმის:

დილაზედ ქვევით მგზავნიან
ქალსა ილინოსისა (ალგეთისსა),
ორკისესა მოვლა უნდა
მოსარებნესა მტრებისა
კორსისა მისისა მოვლა უნდა
მოსარებნესა ორბისა.

„ეთერიაის“ ნახსენებ უკვდავების წაულს განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს თრიალეთის ვერცხლის სახისზე გამოხატული მითოლოგიურ-რიტუალური სცენის ნიღბისან ფერხულისაოკის უკვდავების წულის დარკვებისა და სიცოცხლის ხიდან გამოძიანარეთ ახალ ნაკადლის ასახუნად. ვერცხლის ეს სახისი, თრიალეთში, იაღ. ბორის კუფტინის მიერ, 1936-40 წლებში გათხროლ-კორდაწული, — „ბრწყინვალე კულტურად“ აღიარებულს ერთ-ერთი უველესი მახასიათებელი ძეგლია, თარიღდება ძვ. წ. მეოცე თასწლეულს შუა ხანით (სურ. 212).

რაკი ამ ვერცხლის სახისზე, რიტუალურ მითოლოგიური საბი-სტერიო სახისია იხილვება და იკითვება, იგი თეატრალური არ-ქეოლოგიის ლარსუნისაშვებ ძეგლად უნდა მივიჩნიოთ, ამით ხომ სახილველს ბელოვდება. სამი ათას ხუთასი წლის წინანდელი ფეს-ვი, ძირი და სუწისი იქებნება, გასაკვირ უნდა იყოს, რომ, თუ გინდ მარტო ამ არქეოლოგიური მონაპოვარის ასახუნდალ თრიალეთის

ხალხური სანახაობა განსაკუთრებულ ურადლებას იმსახურებს, რა-მდენადაც მასში არ შეიძლება დაცული არ იყოს ვერცხლის სახ. მისის კომპოზიციით ასახული სანახაობრივი კულტურის გენეტურა წარმომავლობის და მეშვიდრებობის, მომდევნო საფეხურებზე, გად-აცემულის მანწნებელი ინფორმაცია.

თრიალეთის „ბრწყინვალე კულტურად“ აღიარებულს გასარ-კვეად, შინ და გარეთ შექმნილი უკვე დიდძალი ლიტერატურა დლი-თი დღე იგზება და ირდება. მკვლევართა უმრავლესობა (ბ. ა. კუ-ფტინი, ს. ვ. კოსლოვი, ბ. ი. არგამაწივი, ტ. ს. ასათი, ე. მისი, ე. შევრიძე, ბ. ბ. პორტოვსკი, შ. ამირანაშვილი, ი. ჭავჭავაძე, ა. აფაქიძე, ე. გოვაძე, გ. გობეჯიშვილი, ი. კაკიციძე, მ. ჩიქოვანი, ვ. ზარდავლიძე, ლ. ვაგარშაძე, ნ. ურუშაძე და სხვ. აღიარებს თრიალეთის ბრწყინვალე კულტურის ადგილობრივ წარმომავლო-ბას და მომდევნო საფეხურებზე ხედავს მის ადგილობრივ მეშვი-დრებობით განვითარებას. მკვლევართა მცირე ნაწილი (ბ. ბირნი, ლ. ვული, ჯ. მელაბარტი, გ. მელიქიშვილი და სხვ). უარყოფს წინა-მორბედ ამიერკავკასიის კულტურასთან თრიალეთის ურადწულ კულტურის კავშირს და ვარაუდობს თრიალეთში სხვადასხვა მზარ-დან მის შემტანას.

კვლევის ასეთ ვითარებაში, შესაძლებელია, სარგებლობა მოიტა-ნოს მითოლოგიურ-რიტუალური სახილველის მონაცემების მოხზო-ბამ, მისმა შექცებამ არქეოლოგიურ მასალებსა და დღემდე მიღ-წეულ სანახაობებში შემორჩენილ ნაშთებთან. იქნებ, ასეთმა მიდგო-მამ მცირე რამ წვდოლი შეიძლოს, ერთი მხრივ — უძველესი საბი-ლველის წარმომავლობისა და, მეორე მხრივ — თრიალეთის ბრწყინ-ვალე კულტურის რიგი საკითხების გაშუქებაში.

თეატრალური ინსტრუმტის ხალხურ სანახაობაში შემწვალდო-ექსპედიციის მეშობის ვეგზას თრიალეთის სახილველმა განსაკუ-თრებული ადგილი დაიკავა. წინასწარ მოსახილველად ალგეთ-თრიალეთში მივიღებულ იყო ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი გ. ჩაო-შვილი, ხოლო 1980 წელს მისივე ექსპედიცია (შემადგენლობით: ის-ტორიულ მეცნიერებათა დოქტორი ე. კუცია, ხელოვნებათმცოდნეო-ბის კანდიდატი გ. დავითია, გ. ჩაოშვილი, უმც. მეცნიერი თამა-შორიშვილი ა. ურუშაძე და ამ სტაციონების ავტორი) სოფელ დიდი თინეშინი ავიდა. გარდა ექსპედიციის მიერ შეტანილი მასალისა, უმც. მეცნიერ თამაშორიშვილმა ნ. დავითაძე დიდიხელოვნო-ბით რ. გ. გიგინეიშვილთან სანერტესო ცნობები ჩაიწერა. ამით დიდგზა თა-მარ სარაღიძის წინაშე მოყვანილი სოფ. საღარაშენის უძველესი აღ-წერილობაა.

დიდი თონეთის ბერიკაშაბა-თაწინაობა. მონაწილენი: მოთავე ნათლა-გუმონიხილდა, ნუფე, ქალი, ცხენკაცა, რქოსანი-ულვაშაინი, პი-რხადაინი ბერიკები, წულის ჩაფტობი, საზოდარო შეგბული კაცები. ბერიკაშაბა-უდენობა ამ სოფელში თითქმის უკვედწლოურად დღე-მდე იმართება.

უდენობა-ბერიკაშაბა მთელი კვირა გრძელდებოდა. იწყება ერთმა-ნეთთან მისვლა-მოსვლით, ქვიითი და გართობით. ზუთმასობიდან იწყება ტილოება. აღება ღამეს წაულს აგებებენ. ორშაბათს უდენობა იმართება. მაგიდას დგამენ. მას შემოუსხდებთან. ნათლა — გუო-ნიხილდა, ნუფე და ქალი. — პურმაროლი მოკეთ, ქვითობენ. წაულზე ჩაფტობი მუკათ დანებებული, წულისათვის ფულს ახდვირებენ, სა-ქინელს აკურენ და მის გამოსახუნდალ პატრონისაგან ფულს ან სა-სმელ-საგებებს იღებულობენ. ნიღბისანი ბერიკები მაგიდას წინ თამა-შობენ. მათ სახეზე უკრბადე ეჭო — ცხურისუკუების ნიღბის-რქოსან-ულვაშაინი; ხელო ფაღოსი უქირავო, ხის ფარსზე არახუნებენ. ქა-ლებს დახდვენ და კოცნიან. ერთ-ერთს ცხენკაცად მუკაშავენ, აღ-ვირს უკეთებენ, დამაშობენ და სცავენ.

საზოდარო, მირკანდენი, ნაწ კაცი შეებმოდა. საზოდარო ნათლა-გუმონიხილდას, ნუფეს, დიდფაღას ჩასვადნენ. პიოციუსა საგებრა-საკენ დაიძვროდა. უდენებს წაულში ავადებდენ. სხვა ცნობით: ზო-გვარი წაულში ჩაღებობს წინ არაუ სკამდენ, მეორე თონინ ვარდ-ბოდენ წაულში. ახალგაზრდებს გამოვიდებოდა, იკურდენ და წაულში ძაღად ავადებდენ. ზოლის ქვიით იმართებოდა.

დიდი თონეთის „ღამთობა“. პროფ. ივ. გიგინეიშვილი 1910

წელს გვაცნობა, რომ სოფ. დიდ თინეთში ფალოსის კულტისათვის დაზარალებული წესისათვის სრულდებოდა და მასწავლებლები რ. გვიგორიშვილზე მიმოიბოძა, რომელსაც შეეძლო ამ სახალხო სახელმწიფოს აღწერილობა ჩემთვის მოეწოდებინა. ჩემი თხოვნისათვის არ. გვიგორიშვილმა, მარტოაც, 1940 წლის დეკემბერში მომწერა შეტად საინტერესო მასალა, რაც ორგნის განვიხილეთ. რაკი თრიალეთის სახელმწიფო ახლა საგანგებოდ განვიხილეთ, ამ საყარო დაფუძრული წარმოდგენის აღწერილობა, მოუხდებ მაინც უნდა მოვიყვანო.

მიწანილები: წრისებური ფერხული ორი ნახევარწმუნობი, თითოეული ნახევარწმუნობი თავის მოლექსზე, წრისშეგნაში მოითამაშე დათვი, წრისად ნახევარწმუნობი დათვის ცოლი, წრისად გამოსული დათვის ცოლის მომტაცებელი პირველი, მეორე.

(დათვის თავზე ახურავს ბეწვიანი ქუდი, ტანზე აცვია მეტეხვარის გადამბრუნებელი ქურქი, ასევე აცვია დათვის ცოლს.

ფერხული დათვი პირველი მ მოლექსზე, დათვი და დათვი, ჩვენი ლაოი, ჩვენი დათუანო.

ფერხული დათვი მეორე მოლექსზე, (მეორეებს პირველი მოლექსის ლექსი) ფერხულის პირველი და მეორე წმუნობი სიმღერის იმეორებენ მოლექსის ჩაქაქაშს.

მოლექსზე დათვი და სახლი აიხვე, ჩვენი დათუანო და თ ვ ი. (გარკვევის ნაფრთებს, ფრთებს, პატარ-პატარა ქვეშებს და აწევის ტრიალზე).

მოლექსზე დათვი და სახლი დათუანო, ჩვენი დათუანო და თ ვ ი. (ქურქის კალთით ან ქუდით გვის, სახლის გარშემო წარსილი დაღის).

მოლექსზე დათვი და ცოლი მოიყვანე, ჩვენი დათუანო და თ ვ ი. (წრეს უცლის, საცილეს ყუბებს, გაუცუბებს რომელიმე ხელმძღვანელს და მოიყვანს სალთან, რომელიც წრის შუაგულში აქვს აგებული. დასვამს სახლის წინ მიწაზე).

მოლექსზე დათვი, ცოლი მოსურთავო, ჩვენი დათუანო და თ ვ ი. (ცოლს ჰკიცხის, ზიჯის, ღიღის, ხეღს ღოფის სახეზე, სხეულზე და უღიგნობებს კიდაც).

მოლექსზე დათვი დათუანო მოიხმარე ჩვენი დათუანო და თ ვ ი და დათვის ცოლი (სქესობრივ აქტს წარმოადგენენ).

და თ ვ ი. (ვნებადამწიფებელი ზღაპრითი მიუღდება ცოლს) და თ ვ ის ცოლი ი (ჩდება).

მოლექსზე დათვი და ცოლი გაგქცევა, ჩვენი დათუანო და თ ვ ი. (აქეთ-იქით იხედება, შიშობს ცოლი არავინ წართვას).

ერთ-ერთი მე ფერხული. (გამოყვანა წრის, გარბის დათუანო, ჩაბა მას ცოლი მოსტაცოს).

და თ ვ ი. ხელით იგვრებს თავდასხმულს.

მეორე, მეტანამე, მეოთხე მე ფერხული. (ჩამდენიმეგერ ცდლობენ სხვადასხვა მუფერხულენი დათვის ცოლის მოტაცებას, მაგრამ ვერ ახერხებენ).

და თ ვ ი. დათვი და ცოლი გაგქცევა, ჩვენი დათუანო და თ ვ ის ცოლი ი. (როდესაც დათვი ფერხულადან გამოსული რომელიმე მოთამაშე მუფერხულა დათვის მისი ცოლის მოსტაცებლად და დათვი თავდასხმას იგვრებს, დათვის ცოლი დროს იხედობენ და გაქცევა.

სანახაბო ამით მოაქრება.

„დათუანობის“ ორივე სქემის წარმომადგენლები ასრულებენ მხოლოდ ცალ-ცალკე. მამაკაცები ცალკე ფერხულს დაბამენ, ასევე ქალები, რომლებიც მამაკაცი არ ურყვიან, ხოლო ურყვის უფლებას კი აქვთ. არავითარი განსხვავება ვერ არის თამაშში. „ქალები უფრო მეტ გაყვანილებას ამტკიცებენ ვიდრე კაცებში“.

თრიალეთის მხარისათვის XVII საუკუნეში, „ქართული თეატრის ისტორიაში“ წიგნზე მუშაობისას მოხდა არჩილის ერთ-ერთი ანბანისთვის ორი სხვადასხვა ვარიანტი, რაც ჩემი უარაღიერ თრიალეთის ეყრდნობა-ბერკეობის აღწერილობას უნდა შევიკავდეს.

თრიალეთის თეატრის თულან თებერგულიან თოვლიანას, ოთხის თოვანას თობლიანად, თამაშობა თოვლიანას.

თავის თავზე თვალნი თოვლი თომარს თანა თოვლიანას თათარს თომბა თამბაქოსა თოთოლოთა თოთაქინას, ის იცანიო ექვიმად იხილვებს ოცრის ოცრის, იხილეთა იხილვებს იტყურებენ ის ოცრის; ამის მიერ იხილვებს იხილვებს იტყურას იტყურას იტყურას იტყურას, ოთხის იტყურას, ოთხის იტყურას.

ბერკეობა-ყვერის ადგილი, დრო, ნიღბები და სანახაობრივ გამოქვამებს რომ გავიფიქრონო („სება“, „სამაშობა“, „სულუ“, „თავი (არაბი) თათარი, თომარა (ქალა, სამოჯგორ თავსამაქალა“ „ის იცანიო“, „იხილვებს“ „იხილეთა“, „იხილვება“, „იხილვებს“, „იხილ-წყებებს“ „იყვანის“, „იგავება ოცების და ოცის) თამაშდრავ ქართული გადმოტყუანით არჩილის ანბანისთვის ამ ორი სტრატეგის შინაარსი, შემდეგს მივიღებო:

თრიალეთში მოუხმენლად მივიღიან უფლებიგონი, ამ დროს იმართება ოთხს თამაშ-თოვლია, მთავარ მოქმედს თავს (არაბს) თავზე ზურავს ძვირფასი თვლებიანი გვირგვინი ქინა-წილები (თვლივანი — მოთოვლი) — ეს თათარი თამაშის არ ეწევა, თრიალეს (ოცრის) დადგენება აყვანილებული. აი, ეს გამოიქვანი არის მთლები იმის თუ რაგორც იხილვებს, იყვანისზე. აქვე წარმოადგენენ (მეტ-ბერკეობადაც სსიშდრავს) ოცების და ოცის იგავებს¹⁰.

თრიალეთის სალუშრომ სანახაობრივ, კლდეკარის ტრიალეთი ლიპარტ ბაღვაში (XI ს.) რომლის საერისთავო თრიალეთი ალაგვის მოიკავდა, მეფეთთან ბრძოლაში, მუცის დიდებულების განსაცხად სახეობო — „საერქობა“ სანახაობას შეუძლია. „მტრად ქართლისა“ გაქვამებს: „მოუთა ზაგრტ შოდაი ლაშქარი... და შეიხნეს... ვიკოქა შოდა ლაშქარი და ომს ამასე შეიპყრეს ახურები და სხვანი დიდებულნი მის თანა... მისენა ლიპარტ ბაღვაში და წინა მათსა პერსსა უკანაჲდეს და ეგრეთ ლხინი გარღველეს“¹¹.

გამარჯვებულმა მხარემ, ლიპარტ ბაღვაში მოაწყო, ზაგრტ 11-ის ლაშქრის გაგრიტება, სანახაობა; მარცხებულ, დატყვევებულ დიდებულებს ხელთ საცრები დააქვინა და ჰურა აკანახა. ამის გასურებელი იყვნენ დაძმობად მოუხმენლ ვარაგვები (რუსები) და ლიპარტის ლაშქარი, ეგრეთ ლხინი გარღვეულს. ამ სანახაობის განსაცხად მოვიგონო „უფუხისტაისის“ ერთი ტექსტი:

„აო ურუა მამესა, ომშივან პირის მშეველსა, შედრეკელ-შეხიბულსა და სიცილეთის მშეველსა, ვაკი ჰაბინი როთა სოფოს დაცესა ქალის მშეველსა“¹².

ამაზე უფრო აღინიშნული დროის თრიალეთის სანახაობა წარმოსადგენა ჩვენ არქეოლოგიურ მონაცემებს უნდა მივმართო.

თრიალეთის ვარსკვლავის სანახაობა ბაშოხანბაშო სანახაობაში, რომელიც სანახაობის სანახაობის თრიალეთის ეგრეთ წოდებულ ბრქონულ კულტურის გამოსახლებულ ერთ-ერთი მრავალთავანი მკვლელობა, რომელიც „უფროდებს მსოფლიო კულტურებისა და ხელოვნობის საუკეთესო ნიმუშებს 124. მეხუთე კრასანაპარსი აღმოჩენილ ვერცხლის სანახაობა გამოქვამებული „შხევის თავიანი, კლდე და ტუნეთი მოსილი 23 არხის მსგავსობა, ეს არხებიან წამდგარან საშუა მჭადარ ასევედ არხების წინაშე, ხელში მათ საითი, თაოდ დღდროს სანახაობა უტყავო. საშუა მჭადარ სანახაობის უტყავო უნდა ვხედავთ „სიცილეთის ხეს“, ხოლო წინ სამხეობა სანახაობის მალე ტრიალეთს და ორ ცხოველს, ქვედა ფრესკის მხარე ერთმანეთს მიუდევარი ირემია ვარქვავებული, ხარბიმებს ქმნო რკები აქვთ, ფურცლები ტრიალეთის“¹³.

უნდა ითქვას, რომ უყვანსკელი ათეული წლების მანძილზე მოკვებულ არქეოლოგიურ მონაცვარა შორის თრიალეთის ვერცხლის სანახაობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანესია, რამდენადაც ის წარმოადგენს უძველეს მხატვრობის სტენას, რომელიც თავის ნაგებობაში წყნობით, წესისმიერობა ნიღბისათა მონაწილეობით, ოცდარის ისტორიის თვალსაჩინოობა, ვანსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს. ამ ძველეს შეწყველისად ინტერესის ახსნული ყველა ჩემს ძირითად შრომაში.¹⁴ მოხდებ მაინც გავიხსენოთ სხვადასხვა მკვლევართა შრომები:

3. უკაცობის მოსაზრებით თრიალეთის სანახაობა გამოსახულია არქეოლოგიურ სტენა მცირეკლდეან ადამიანთა მჭრეობით, რომელთა



თავები დაფარულია სტილიზებულ თხევანთა ნიღბებით. სცენა უნდა გამოარტყეს განაშენიანების (სიკოსლის) დეკორაციის ტელეფონისა და მთავანისკენს. მე-11-15 საუკუნეში ჩვენს წელთაღრიცხვაში საქართველო არსებულა მაღალი კულტურა, რაც საქართველოს უძველეს მოსახლეობას ხეიური წრის მიწინავე ხალხს უფასურებს¹².

ბ. კუფერიას აზრით სასმისზე გამოხატულია საყოველთაო სცენა. ეს კულტრა თავდაპირველად დაეკუთვნებოდა იურა ნაქრობის დეკორაციასთან, ხოლო შემდეგ იგი ბუნების აღიარებისა და ნაყოფიერების დეკორაცია გარკვეულა. სასმისის მგლის ტრეპის მიზნებს და ამის დადგენილად მიზნევაა მგლის კუდები, რასაც თავს გამოხატული არსებობს ატარებს. ზოგჯერ სასმისზე გამოხატული სცენაში ცხოველთაგან არსებებს ხედავს, სხვა შემთხვევაში კი აღმოაჩინო თავის პროფილის თავისებურ გამოხატულებად მიიჩნევს და ნიღბების არსებობას უარყოფს¹³.

ა. კ. შ. ამირანაშვილის მტკიცებით თავს გამოხატული არსებობს ნიღბის სცენა. სასმისზე გამოხატული სცენას უკუაქვია სკანდინავიური „მელის-მელის“ და დასკვნის, რომ მისტერიაში მონაწილეობენ ქართველი ნაყოფიერების დეკორაციასთან დაკავშირებულ ცენტრებს სივრცულს ატარებდებით და მათ ხელში უფარია „სიკოსლის“ და „უკუდავების“ წელით ავსებულ თსები¹⁴.

გ. გუბიანიშვილი სასმისზე გამოხატული კომპოზიციონი ხედავს ნაყოფიერების დეკორაციასთან დაკავშირებულ რიტუალის შესრულების ერთ-ერთ მომენტს¹⁵.

ბ. ჩიქოვანი სასმისის კომპოზიციას განმარტავს როგორც ნადირობის რიტუალურ სცენას, წრისშეგნაში ფიგურა მის ნიღბისა და ქველმური დღადა მიაჩნა. ფიგურათა მას დათვის ნიღბის მონაღარივება აქვს განმარტებული¹⁶.

ვ. ბარდუქვილის აზრით, თრიალეთის თასის რეფერანსზე გამოხატულია თვის დეკორაციანი (დროისშეგნება), რომელიც შეერბოლან თვის თასის მთავარ დეკორაციის (დროის) ცარს და მისი მთავარი თვის არსებობებს „სადიდებულს“. უარყოფს კომპოზიციონი გამოხატული არსებობას ნიღბისონას¹⁷.

ა. კ. შ. ბუბუნიშვილის თრიალეთის ვერცხლის სასმისის გამოხატულება მიაჩნა ღმერთების პატივსაცემად, მათი გულის მოსაგებად განმარტული სარწმუნოებრივი წესებულების მაგალითად, რელიგიური ცერემონიის არსებობად. არსებობს შესახებ შიშისა, რომ სახეზე თითქმის ნიღბები აქვთ აფარებულნი¹⁸.

რ. ჩხარაძის თვის აღნიშვნით ქველმობა, რომ სასმისის კომპოზიციის შინაარსზე სხვადასხვა აზრით გამოთქმულია, ზოგი მასზე ხედავს რელიგიური ხასიათის რიტუალს დაკავშირებულს ნაყოფიერების დეკორაციის კულტურას; ზოგჯერთი ფიქრობს, რომ თავს მოცემულია მთავარ სატომო დეკორაციის წინაშე შეერბული სათემო დეკორაციები¹⁹.

ვ. გუგუაძე მკვლევართა მიერ სასმისის კომპოზიციის სხვადასხვა განმარტებაში მოყვანის შემდეგ, დაასკვნის: „როგორადაც არ უნდა იყოს კონკრეტული ახსნა, ყველა ეს მოსარტება ჩვენთვის საინტერესო სცენას მუდარბოდ უკავშირებს უძველეს ქართულ სარწმუნოებრივ და კულტურობრივ სფეროს, რაც უდავოდ ფაქტობრივ მონაცემებს ეყრდნობა²⁰“.

დ. გვარამაძე, თრიალეთის სასმისზე გამოხატულს მიიჩნევს რელიგიურ-საყვარული რიტუალად ფერხულის ფორმით, რომელიც დეკორაციის სადებობადაა²¹.

გ. ურუშაძის შეხედულებით სასმისზე გამოხატულია რიტუალური სცენა მგლისკუდიანის სერონიების²².

თრიალეთის ვერცხლის სასმისის კულტურის შედეგად შემდეგი ხასიით აქვსება ა. ფაქიძე: თრიალეთის ვერცხლის სასმისის კომპოზიციის „განმარტებას საყოველთაო პროცესობა იცადარი ნიღბისანი, სასმისებით ხელში, მიგმარტება ასევე ნიღბისანი ქურუხობის თუ დეკორაციის, რომელიც მაღალ სავარტებში უდს, მის წინ სასმისებრილოა, რომელიც არა შეერბული ცხოველ უდვას, უნა კი სიკვდილის ხეა“ გამოხატული. საყოველთაო პროცესობის ოცდაათეუ მონაწილედ სავსებით ერთმანადა არის შემოსილი თავზე — მგლისხასა ნიღბი, ტარსე ხელის (7) კულტობა²³.

ს. კულიაძე დამატებებელია ბ. ურუშაძის, შ. ამირანაშვილის, ა. ფაქიძის, ბ. ჩიქოვანის, ვ. მელიქიშვილის, დ. გვარამაძის მოსარტებანი კომპოზიციასზე გამოხატულ მოქმედება ნიღბისნებად მიიჩნევს

თავისზე, ჩემის მხრივ, უკრადლება შევანერე ფერხულს ნიღბისანი წრისებურ მიძიანობაზე. საფერხული ხელოვნების კულტურაში რომ თრიალეთის კულტურის მომდევნო სფეროებზედაც არსებობდა და განხორტებას განმარტობდა, ამას ბუნებრივ სტერეოტიპის ქსნეობისგან (მე. წ. IV ს) უნდა ადარტებრება: მისიინტელობა „სახელებად დაქმნე რეკორტის ოცდაათეუ“. შემდეგ ერთი მთავანი იყუება, ხოლო ყველა დანარტნი მღერით რიტუალად მოაიჭება²⁴.

სამაღლის გორაზე (მცხეთის მახლობლად) აღმოჩნდა სარტუალური კვეერი, რომლის გამოხატულებაში 10 მაკავის ფერხული ხასიით. სამაღლის გორაზე ნიღბის კულტურისათვის დამახასიათებელი ნიღბები აღმოჩნდა. სამაღლის გორის განაზარტა თრიალდება მე. წ. IV-III საუკუნეებში²⁵.

განსაკუთრებით საყვარადებობა, რომ თრიალეთში, სოფ. დიდ თონეთში დღემდე შემონახული აღმოჩნდა სავარტული მისტერია „დათობიანა“, რაც დროის ნიღბით და სავარტული წყობით ხმანებად თრიალეთშიც, ბრინჯის შუა ხანის, სასმისზე გამოხატულ სავარტული წრისების ნიღბისანი რიტუალურ სცენას.

არქეოლოგიური მასალა თრიალეთის ურბანული იქცევა მანამდეც სანამ აკად. ბორის კუტიშინა, 1936-1940 წლების არქეოლოგიური გათხრებით, ბრწუნობდა ურბანულ კულტურას აღმოაჩინა.

ბრამპისის მახლობლად (ყოფ. სოფ. როსტინებურთაი) დ. ბ. შულცინა, ჭერ კიდევ გასულ საუკუნეში, ერთ-ერთი სანარტნი იპოვა ბრინჯის კვირულ გამოხატულებანი ბაღთა, რასაც ბ. კუტიშინა აქერტებს მანგლისის ნეკროპოლიში აღმოჩენილ ორ ბრინჯის კვირულ გამოხატულებანი ბაღთებთან ვერცხლის კულტურად. სანთავე ბაღთაზე რამეზია გამოხატული, აქვეა შერეო ჰეანის გამოხატულებანი ფერხულებად და ძალის²⁶.

ბ. ბიდიშვილი, რომელიც ბრინჯის კვირულ ბაღთებს მონოგრაფიული ნარტობი მიმდებნა, ფიქრობს, რომ რტები ნადირობითარტული ქალკუთების გამოხატულება მისივე ატობობობადაა²⁷. ბრამპის-მანგლისის თრიალეთის ბრინჯის კვირულ გამოხატულებანი ბაღთებ ნადირობათების გამოხატულებანი რტობით უკავშირდება ამაზე ბევრით აღარდებულ თრიალეთის ვერცხლის სასმისის მითოლოგიურ-რტუალურ სცენის გამოხატულ რტებს. დღესაც ხომ დებო თონეთის წმ. გიორგის ეკლესიის გარე კედელზე ჩატვის რტებია მამაჭერული და ამავე სოფლის ყვერბანაშიც, რტისანი ნიღბისნი მონაწილეობენ.

ვიენისგორის მანგლისის კომპლესიდან რაც ელინისტური ხასით თრიალდება, ურბანდება იქცევა ფალკური საკლი — ავგარობი (წიგით, რაც ცერემონიუმებში თითქმის მულტობელს იცავდა ავადმყოფობის, ხეივანისა და ავი თრიალდება). საკლი ცხდებრ სასტანდანა, ბ. კუტიშინის აზრით რომაულ-ეგვიპტური წარმოშობისა. სარალეთისთვის საინტერესოა გავიხსენო, რომ გ. ჩიტიას მიერ ზემოაქვალში განბრილ სანარტნი (1924 წ.) აღმოჩნდა წყუილად. მამაღდერი ფალკური ავგარობი ისეთივე ეგვიპტური სასტანგან დამაზეხებელი უბე გავიხსენებო, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს თრიალეთის სტალიტურ „დათობისა“ და უყვანა-ბერკობაში ფალკის, ვასაგებია, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია მანგლისის სანარტნი აღმოჩენილი ფალკური ავგარობი. ეგვიპტური წარმოშობის ეს ნიღბი, ანალოგი ელინისტური ხანის თრიალეთის საყვარული ურთობობას ამათავებს, არამდე კავრის ამაში, ხილხა სდებს მამაღდერი (რაც მეტივე ათავებულს შუა ხასით თრიალდება) და განაკუთრებების კულტურის წარმომსახველ თრიალეთის ვერცხლის დეკორაციადამდე მოღწეულ წარმადებურ ხალხურ სახელებთანაც.

1940 წელს დ. ალაგის ნაირზე მებეჭად სოფელ წინწყარბში კოლმურეობისათვის იპოვეს და საქართველოს მუზეუმს ჩააბარეს სანარტული ნიღბები, მათ შორის ჩვენს ინტერესს იწვევს საკვირველი ხასიობით სავსე მულტობელი ბრინჯის საწმეები, აღმოაჩინეს მულტობელი მობრილი შერე დიფის გამოხატულები (სურ. 7). ბ. კუტიშინა იგი ავგვიპტობრივ წარმოშობად მიიჩნია და კანდელიანის (სასანოლეს) კედა ნაწილად დაასახელა²⁸. თითქმის ამის ანალოგი უნდა იყოს მცხეთის არამოხსებუთ აღმოჩენილი სანათობ²⁹, პარალელი ან სანათობის ტყებზეა ეტროსკულ ხელოვნებაში.

როგორც დ. ურუშაძე აღნიშნავს, თრიალეთის ვერცხლის სასმისზე გამოხატულ სასმისებრილო საწმეება საყრდენს ზოომორფულია სახებრება აქვს, საყრდენზე ჩლიქებისათვისა და მობობება შეინიშნება³⁰.



სოფ. წინწაროს სამარხებულ კანდელიაბრზე (თარიღდება აქე-
ციონების ეპოქი) ცხოველი, ნადირის (ბარის, იარის) ფეხები შე-
ცხლედი ადამიანის ფეხებიც, ე. ი. თრიალეთში უკვე ძვ. წ. მე-
ქვე-მეოთხე საუკუნეებში ზოომორფული სახიერება ხელშეყნა-
ნი უკვე შეიძლება ანთროპომორფული, ამას კავშირი აქვს თი-
აღების ვერცხლის სამების ნიღბისათა ფერხვლის ახსნასთან,
რამდენადაც ძვ. წ. მეორე ათასწლეულში შუა ხანის ნიღბისნი ზო-
ომორფულ-ანთროპომორფულ სინთეზურ გარდასულ სახიერებას
წარმოადგენდა.

ერთი შემთხვევაში, მხედველობაში მისვლილია, რომ წინწაროში
წაწერილი ადამიანის მულეტებში მონილი სამხედრო შესასვლელია
სამხედვარი დანაშაულებული იკვრებიდეს. — თრიალეთის ვერც-
ხლის სამისზე გამოხატული სამხედრო სმეფეზება დარბილილი
(სტრ. 8) და ახლანდელ შვიდწლის წინწაროს სამხედრო სამხედრო-
ლის სამხედრო იუს და მით წარმოადგენს თრიალეთის სამხედრო-
რბლის ტიპურ კონსტრუქციას. რამდენადაც იგი ძირითად ხაზებში
იხიერებს ვერცხლის სამისზე გამოხატულ სამხედროლის დასაყ-
დენ სამხედროს აღნაგობას. თუ ეს ასეა, მაშინ ჩვენ ვაკვს სამე ხან-
ტერტისო მოდერნისთან, რადგან, შემდეგი მიზელი ასაკი წლის
მანძილზე, თრიალეთის სამხედროლის ფორმა და კონსტრუქცია
არც არც თუ იწარმოებს თავის აღნაგობას, ამავე ის განვითარება-
დის ამის, რამდენადაც ზოომორფული სახიერება (ბარის ჩლი-
ქები) ვერცხლის სამისზე გამოხატული სამხედროლის სამხედრო-
საყდენისა წინწაროს სამხედროს უკვე ანთროპომორფულია და მხე-
ტრულიობის უფრო მაღალ ხარისხშია განხორცილებული. წინწარ-
ოს სამარხებულ კომპლექსიდან, რაც, როგორც ვუთქო, აქვენი-
როს ეპოქით არის დათარიღებული, უნარადუნას იქვედნი მიცალე-
ბულის მანგებზე და თვალმდებ დასაყრდელზე იქონის ფერხვლისა
განვითარებული ორნამენტარული ფერხვები, რაც ნიღბის გან-
ვითარებულ კულტურაზე მიუთითებს და ანალოგს პოულობს კარა-
ის და მიკის კულტურაში, სადაც მიცალებულის მოღონის ნიღ-
ბია, თრიალეთის წინწაროში კი წარწობიერ ნიღბს ვხვდებით.

აქვე წინწაროში წაწერილი იქონის მათობები, რომელზედაც ქალ-
ღმერთის სხევა ამოცხვრულა²². რაც კი მათობები მიცალებულის
მანგებს და თვალმდებნი ერთად იყო წაწერილი, მ. კუდიანი ვარაუდობს,
რომ მანგე ზღვრული მიცალებულის კულტური დაკავშირებული
ქალი ღვთაება უნდა იყოს გამოხატული. (სტრ. 9). რაც დათო-
ხანას, უყენობა-ბერკობაში ქალის სხევა, თრიალეთის ვერცხ-
ლის სამისზე და ვერცხლ მათობებზედაც განიხილები ირემი ნადი-
რობის ნადირობარეული ქალღვთაების სახიერებად იარება, რომ არ
უნდა ვთქვათ, რომ ეს ქალის სხევა ნადირობის კულტურაბას
კულტურის განმარტობია. თრიალეთში, სოფ. სანას მხედრობადაც გა-
ხიროლ სამარხში აღმოჩნდა სარტყელი, რომლის სიუფერტი კომპო-
ზიციონი ითიებზე ფანტასტიკურ ირებზე და სხვადასხვებზე ნიღბო-
ბის მონიარტობა ნადირობა, აქვეა ნადირობის, ნადირობარეული
ღვთაება ქალის გამოხატული ირმის აბრბობები: თევზის, ცახის,
ძაღლის გამოსახულებანი²³.

სანას მხედრობადაც აღმოჩნდა სარტყელი კომპოზიციის ის მნი-
ვნელობა აქვს, რომ ფანტასტიკური ირმის სხევა, ბრწყინის შუა ხა-
ნიდან მოუხედრობი ღღმდებ. იწარმოებს ცოცხალ სახიერებას და
წარმოადგენს აუცილებელ აბრბობას სანახაობრივი კულტურის გან-
ვითარებაში. ღღმდობი, რომ ვამბობთ, მხედველობაში გვაქვს დღი
თიონის ბერკობა-უყენობის რქონის ნიღბის არსებობა და ამა-
ვე სოფლის ეკლესიის გარე კედლების ჩაქვის რქებით შემოკობის,
ჩვენს თვალში ნახული, ტრადიცი.

სიციცხლს მხ ზა შამდამპების წყალი, თრიალეთის ვერცხ-
ლის სამისე ასახულ მიხტერიაში ნაჯრობის წყლის მიღების გამოყენე-
ლი ოცხვს თან ერთვის სიციცხლის ხისა და მისგან წარმოიწარმე
ირი ნაჯადლის გამოხატულება. ქართული მითოლოგიური გაგომეკე-
ში, რაც შემოინახულია ქართულ ეპოსში („თეთრიანი“) — თრიალეთის
მნიწაქალია, სადაც უკვდავების წყალი ძაღლებში, უნდა ვი-
თქვათ, რომ თრიალეთის ვერცხლის სამისზე უკვდავების ნაჯადლე-
ბია გამოხატულება. ის განდგამნი ვერტიკალური ხაზები სიციცხლის
ხის ძირიდან რომ მიდრეკილია. ასეთი ვერტიკალური და კლდეში
(ჩიგაგა) ხაზების ხისზეგ თრიალეთის ურადანების სამარხებულ კუბ-
კულტურა, რაც წყლის აღმნიშვნელია, თრიალეთში წყლის ატლბის
მშლავი კერის არსებობაზე მეტყველებს.

თრიალეთში წყლის (თევზის) კულტის არსებობა უძველესი დრ.

იდან ივარაუდება. რამდენადაც თრიალეთში ხშირია მგავლითურ
ძაღლები — ვეშობის ჭკის ქანდაკებები, რომლებიც მნიწაქალი
სამხედრო ადრინდელ ხანას მიკუთვნებენ და ნაყოფიერების
წყლის ღვთაების გამოსახულებას უკავშირებენ. სინტერესია, რომ
ჩვენგან სიციცხლის ხე წარმოდგენილია თევზის სახით, მგავლითურ,
აღვდების ერთ-ერთი ძველესი სოფ. უნხანიდან სიციცხლის ხის ნაყ-
ვლად თევზის გამოხატული თევზის კი, როგორც ეს აღნიშნული აქვს
ვ. ჩიტაბას, ქართველ უკავისებულის სარწმუნოებაში დღი ადგილი
იქონია, როგორც ნაყოფიერების მიმწებებელ ძაღს. თრიალეთში მი-
ღვლებული ყოფილა თევზების სამი მამართლი ლოკალიზირებული შე-
ლიტერებისათვის. ეს არაა, ცოცხალ თევზს აქ გამოყოფიერების
მონიშნულებიდან. ვ. ჩიტაბა მიუთითებს თევზის ღვთაების ლარის
არსებობას იმერეთში, რამდენადაც, მგვლევარის ობობის, ხსენარე ნა-
ღიარბატონის თანტობადაც ჩანს²⁴. მ. ჩიტაბას მტკიცებობი სულ-
ქალმასი თევზღვთაებაა²⁵, სამეგვლითურ არსებობადაც წყლისა და
წყლის არსებობა ვამგებელი კალმებური „წყარისშუა“, რომელსაც
ქალღვთების სხე ვკონდა²⁶.

„თრიალეთში უკვდავების წყლის“ კულტის წარწენებულია „წმინ-
და წყლით“ კულტურის ჩვევა, როგორც ვკვირთ თრიალეთში აღ-
წინადაც ხ. აიაზში²⁷. ეკლესიის ხიდრკლდედაც გამოწერილია დღი
წყარა, რომელიც ძალიან წმინდა და გმრჩილია, ამ წყარის წყალი
იოლები წმინდა. აქედან თვით სოფლის სხედწერილება აიაზში —
„წმინდა წყარო“²⁸. თრიალეთში არა მარტო „წმინდა წყალი“ არსე-
ბობს არამედ „ნაყოფიერ წყალი“ კულტურის სხედწერილება
ცხრტარული „აიაზისში“ ნაყოფიერ წყალი, აქედან არის წარწობები
ქართული „აიაზში“ (ნაყოფიერ წყალი), სიღვის სხედწერილება „აია-
ზში“ (წყლის რაიონი). ამგვარად, ის რამდენადაც მონიშნულია
მისზე გამომხატულია — ნიღბობისა ფერხვლისათვის უკვდა-
ვების წყლის ღვთაებადაც, რაც ძველი პატივით მართობი
„მთიანეთში“, „უკვდავების წყლის“ აღმწილად თრიალეთშია
მიწოდებული, თრიალეთის უფროში სამიანის ხანდის
წყარის შემადგენელი მონიშნებადაც წყლის კულტურა, „წმინდა
წყლით“ მავრალეობის ჩვევით და სიციცხლის სხედწერილებაში
თრიალეთში — „აიაზში“.

სიციცხლის ხეა სხედწერილება და ოსტატებს ზღვრის შემამოხედ
ირანდებელი სიციცხლის ხის მიტევი აქტი გამოყენებული, ცხდაა,
რომ აქ ეს მიტევი მოტანილი კი არ არის, არამედ ადგილობრივი
და თანაც — ზოგად ქართული, რამდენადაც საქართველოში ზის
კულტურ არსებობა, რაც მნიშვნის ვერტიკალურის მონიშნობა მუხა,
უფროდ ღვთაების იქონის მხიანდ ზღვრებს. მცხოვრის სვეტიცხლები
და მარტოების კულტურა, მგვრელი კულტარია (მიცალებულის
ხე) და ქვემო სვეტიცხლ სოფ. ვახუნდების „სუფიის“ (მღვდლის) წმინ-
და ხე — დღი ცახევი.

„სიციცხლის ხე“, რომელიც ათგ მავრალეობი არის წარმოდგე-
ნილი თრიალეთის ვერცხლის სამისის სუფრეხული მიხტერის ამა-
სხედულ კომპოზიციით, გვხვდება ხსენარე მიხტერის „მურყავაში“
ბის“ გავრცელებულია ქ. იონიანის გავრცელებული: „ზღვრისწყალი“ „აია-
ზის ღვთაების“ მუწავების რიტუელში თოვლის კოშკს დაამარტობს
ღვთიკვის ანაწილის ხის ბოძს, რომელსაც გამოამოხედნი მავრალეობის
მგვავლად (ქუდის მაგიერ კალასა ან საყურის დახარტავდენ, წყარებს
გავუთვლდენ და ჩაქიდებდენ ხისგან ვაკუთვებულ სარცხებულ
ასის გამოსახულებას, ხისგან ხმალს და სჯავა²⁹).

რამდენადაც უნდა იყოს ტრადიცი, რომ ის რამდენადაც სამიანის
შეწილი წყარის წინადაც მძღვლით „სიციცხლის ხის“ და „უ-
კვდავების წყლის“ რიტუალში, სამხედროლო წესისაბრბობით არის
გამომხატული, ჩვენს დრომდე აღწევს, თუ ორამდენადაც, თუ
სხედწერილება ხანდის ამაგებობა, აღწევს. განსაკუთრებით
სინტერესოა წყარულადაც ჩაითვლება დღი თიონის ბერკობა —
უყენობის „წყარის ჩაფრები“ სახიერება, რომელიც უკვდავების
წყაროს უფროდ ჰქვიდან და ნიღბისნებში წყალში სველებიან, რომ
ამით თვით მოხავთი მოიწიონ.

მწილი... თრიალეთის ერთ-ერთი გირასამარხში, ქავაროლის ქვეშ,
პირის კუფრებში აღმოჩინა ოთხთავიანი ეტილი³⁰. ამ აღმოჩენას
განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, რამდენადაც, უმეღვლი
ო. ვაჭაიძის თრიალეთში³¹ და ა. მარკიანინის ღვთაების (სომ-
ხეთში)³² უკონდების გათხრისა, ამოჩინების ეტილები, რამაც უყ-
ხილ მეციერებს საფუძველი შეუქმნა იმერკავკასია მოქციით
იმ ძლიერ შემოზღვდული სივრცის ფარგლებში, სადაც ახალ ერადელ



თრიალეთის ვერცხლის სამართი (ძვ. წ. II ათასეულის შუა ხანა) — ბ. კუტურის, არქეოლოგიური გათხრები თრიალეთში, თბ., 1941, ტბ., XCI.

შეოთხ ათასეულში ეტლები გამოიგინეს⁴³. ეტლის არსებობის ნიშნები უკვე შეინიშნება მეტყარ-არაქის კულტურის ძეგლებში.

თრიალეთის გორასპარხში წარჩინებული მიკულტურებისათვის ჩატარებულ ეტლის თაობაზე ბორის კუტურის აღნიშნავს, რომ თრიალეთში, დაშვარს მიკულტურის ფერფლი, წინა აზის მუყეფებს აღიქმავს წესისებურს, სამარხში ოთხთაღანი ძელით შექონდა⁴⁴. ეტლი, სოფ. სახიტაბაში, მიწიქვეშა წყაროს შიგნით, შილაშია ინახული აღმოჩნდა. როგორც ვარაუდობენ ეტლი სამარხებში შექონდა „ხალსს“. ეტლიში შეშუბლ ადამიანებს ან ხარებს⁴⁵, ოთარ ჯავახიძის მიერ ზემო-წალასა და ტახაწურის მხარეებში გათხრილ გორასპარხებიდან № 5-ში აღმოჩენილ ეტლის ხელნას ორივე ნაწილი ბოლოვდება ხარის თავის გამოსახულებით და ვიღაც ტახაწურის სპინაშია. თ. ჯავახიძის სიტყვით, თრიალეთის იტლებზე აღებული ხარის გამოსახულება ზეზე კეთილთვის უძველეს ნიშნებს წარმოადგენს. ისტარე უსსანიშვავი გადმოკვეცვის ცხოველსთვის დამახასიათებელ თავისებურებებს და სასებეთი ინარჩუნებს სატერტული სტილის ამ ტრადიციას, რომელიც ამ დროისთვის უკვე ჩამოყალიბებული ჩანს ჩვენში⁴⁶ (სურ. 3) თ. ჯავახიძის მიერ ზურ-აკეტის პლატოზე გათხრილ დიდი ურბანის დარბაზის კედელზე, ხარის მიწარჩობის გამოსახულება იყო ამოკვეთილი⁴⁷.

ხარის თავის გამოსახულება რიტუალურ ძებლას და ზურბა-მარხის ურბანის კედელზე შემოსივება თრიალეთის არქეოლოგიურ ძეგლებსა და ახავე მხარის სანახარობი მოწა-ნიშნებს, მამ. დღით თრიალეთის მერიკობა-თაინობის ბუთინს-დღის წარმოსახვას, რაც თრიალეთში ხარის კალხის მკლავ-რი პარის არახობაზე უნდა მიუთითებდეს.

ბრწყინვალე კულტურა აღიარებული გენეზისის და მისი განვი-არჩების საფუძვრების გათვალისწინების სიმძლვე იმიოაც აიხსნება

რომ არ ჩანდა აშკარად ნაიღად გამოხატული ისეთი არქეოლოგი-რი მონაცემები თრიალეთის კულტურის წინაგრ და მომყოლ სტრუ-ტურების დამახასიათებელი, რაც შესაძლებლობას შექმნიდა აღმოც-ნებისა და მისი განვითარების პროცესი წარმოსახულიყო. ეს ვითარე-ბა ანადთან იცვლება და საკითხის კლავა შედარებით უფრო პერ-სპექტიული ჩანს, რამდენადღ თრიალეთის წინაგრ კულტურადანსა და მომყოლ საფუძვრებზე გარდამავლობის დამახასიათებელი არქეო-ლოგიური მასალა თანდათან მტერი რადიციზმით და ანგარშვანს-წვეი მნიშვნელობით ვლინდება.

აღმოსავლეთ საქართველოს ნახსლარ ადგილებზე არქეოლოგიური გათხრებით გამოჩენილია ურბის გამოსახულება და თისის დიდ-ძალი გორაკოლები. რაც აღმოსავლეთ საქართველოში ცნობილ სა-ზიღრების განვითარებულ ფორმებზე უნდა მიუთითებდეს ჩინჩაოს შუა ხანისათვის. ამ მხრივ ურბადებას იქცევს წითელწყაროს მახ-დობლად „გოების“ გორაკზე, ძვ. წ. მეორე ათასწლეულის ბოლოს და პირველის დასაწყისის სამლოცველოში აღმოჩენილია სამარხოო ეტლის ბრინჯაოს მოიღლი, რომელშიაც უღლად შეშუბლია ორი და-განამოიღებული ცხენი. ეტლს მგრუნავი თვლები აქვს (სურ. 6) ამავე 1976 წელს, აღზნის ველის სამარხებზე („ტრიაკები“) № 5 სამარხში აღმოჩნდა თიხის გორაკოლები, სოფლებით, რაც ალბათ დეუთონიდა ეტლის ხის მოიღებს⁴⁸.

გარეის უდაბნოში უძველესი მალაღაწეოთარებელი ცივილიზა-ციის კერა აღმოჩნდა, რომელიც ძვ. წ. მეორე ათასწლეულის მეორე ნახევრით თარიღდება. ამ გათხრების სელმძღვანელის კ. ფიციხელა-ურის სიტყვით: გარეის უდაბნოს ურბადელი ველი „ერთი დაზი-ანებული სამარხის მიხედვით წინასწარი ვარაუდით შეიძლება, შუა ბრინჯაოს ხანის ეგრეთ წოდებულ ბრწყინვალე თრიალეთის კულტუ-რას მიეკუთვნებოდეს, რაც იმავე მიგვიანიშნებს, რომ ეს მხარეც ამ მალაღაწეოთარებულ კულტურის არქაოლო შეიძლება მიეცეს“⁴⁹.

გარეის უდაბნოს ერთ-ერთი ვიჩა სამარხში აღმოჩნდა ურბის მო-ვანილობის ორბო და ამ ორბოში იღვა ხის ურბი. ამხარად არი-აღეთის ოთხთაღიან ეტლებს ანალოგიურად კახეთში ურბოა აღმო-ჩენილი, რომლითაც მიკულტურის სამარხში ჩაქონდათ (იქვე).

ბრინჯაოს შუა ხანის ეტლით და ურბით დარქაძელის ნაშთ-არჩე-ული თრიალეთშივე, ბრინჯაო-აქვინაში შეინიშნება, ნატო გვიფის ჩინაწერით: „უენეს ჩასვამენ ძველ ურბში („ტახაშო“). მისედვაა 260-300 კაცი, ხუთი ექვსი კაცი იყო შეშუბლ და ისე წყადთან, სადაც დავგრა სეო, გამოიყვანდნენ უეფებს. ნივი იყო კანი-ბული (10 ს. სიგარბის), ერთს დაეყენებდნენ თაშში, მეორეს ბოლოში... ქრ და ამოიხდნენ, საღვარტელებს ამბობდნენ, რომ ეველადერი გაიფებულებოც, რომ და-შაივებდნენ ტვიონ გად-ცურადებოდნენ წყალში“.

ახეთი პროცესები ეტლსაზიღრით („ტაკიო“) ეენის წყალში დასახრობად წყავანისა, ხალხურ სანახარობა შეშნაწვადებს ექსე-რტებზე, უფარლის რაიონის სოფელ საბუბო ორჩერ ნახა და კინ-ფირზე აღებულა, ტაკა (ეტლი) თილისის თრიალეთშიც იყო გა-ყენებული. ეტლსაზიღრით, კაცებშიშუბლი „ტაკიო“ ეენის წყა-ვაში, წყალში გადავდება ერთგვარი იმიჯაცია, პაროდირება თრიალეთის სამხედრო ბელადის დარქაძელისა კაცებშიშუბლი ეტლით. საიყ-ვაში, შარამ სანში ათას ხეშიაქი ლრის წინადაღლი ძალითი შა-ქრძელსა წინს ასახავა დღადვე მოიბადეა თრიალეთის და პა-ნიშნის ბერკაბაშა-უაქინაში. განა ეს იმის მანერტელები არ არის, რომ ეტლით დარქაძელის წესი შემოიტანლი კი არა, ადგილობრივია, რამდენადღ მისი გენეზიზმა ასახავა ხანგრძლივ დროს მან-რადეუ ციცილებს ხალხურ შემოქმედებაში — ხალხურ საზი-ღრებში.

ნიღაში, თეატრისათვის და თეატრალურნიშნისთვისაც განსაკუთ-რებით მნიშვნელოვანია გარდასახვის ერთ-ერთი უძველესი და ნაყო-ტრები და საშუალება — ნიღაბი. დაწველებული თრიალეთის იერტიკის სახსრზე გამოხატულ ნიღაბისთვის ფერხლეს რიტუალურ სანახარო-ბიდან, მოიღეს მანქანის მანქანაზე, ჩვენ ვხვდებით ნიღაბის მხარე-ბის მარჯობას თუ არქეოლოგიურ ძეგლებზე აღებულები თუ ბევ-რად აღწერილობით, ანდა დღევანდელზე მრავლედ ხალხურ საზი-ღრით ჩანაწერის სანა შეინახულს (სურ. 4) ეს სხვადასხვა ხა-ნაობის ნიშნებშია, როდი იძლევა იმის საფუძველს, რომ თითო-ერთი ცალკეულ შემოსევაში ამოკვეთილი თუ გვეხება თანამედ-ვარული, მონაცვლიანი განვითარების უტყუარი მოწმობა. შორსული წარსულიდან, ზედა პალეოლითის ხანიდან მომდინარე ნიღბური წარ-

მისთვის ტრადიცია. მატება-კლების თუ სრულიყოფა-დაშლის გამო, არტულ-დარტული ნასწორების სახით არიან ჩვენამდე მოწოდებული. მხოლოდ რადუნებისა და დიდი სიძრვისილით, გამოწველილით, შე-
ჯერებით და შეინარჩობილ შარყვლით შემდგომ, ზედა ნახევარში მა-
რის, წარმოიქმნება ქართული ნიღბის კულტურის წარმომავლობის
და სტადიური ზედაწლის, თუ დაკნინება-გადარქობის ვითარება, სა-
რკ თრიალეთში მოპოვებული მასალისა უნდა იყოს ასახული.

თრიალეთის „დავობის“-ში შემორჩენილია ძირითადი მდიდან ნიღ-
ბისმანქანების ვრცე ცხოვლების ან ნიღბის ასეთ ნიღბში ჩაქ-
დობლობა მას, ძველი თევზისა. „ცუხასანი“ ენობრივია, — იტყუა-
ხენ: „ვეფხისტკაისანი“, „დავობის ტყაისანი“, „ვეფხისტკაისანი“,
„კრიხბაქისანი“ და ა. შ. ასეთი ტყაისონის ტრადიცია დამოწმე-
ბულია XVII საუკუნის შერჩეობის ქართული ძეგლით, „სიხილ-
იანა“-ში: მასობილია შორის „მეტყვის ვეშის ტუტე მოსავს და მეა-
ფის დღე თევზის... მეტყვებას ხაზირ ცევა, მეითხომებდე დათუთა
ზის, მეფხომებდე ქურცისა ზის, მეფეჰმებდე ქურცისა ზის“-ს.
„დავობის“- გვიგრიწვლისთვის აღწერილობას, ფირსილის წრი-
თრიალეთს დათვისტყაისონს ხერავს ზეჟვის ქუდი, „ზის“ გადამბრუნე-
ბლე ქურტი, „დაე რომ ქურკის ზეჟვა მყურებლივდ დათვის
შობამდობდა მათგონ“-ს, ასევე ტყაისონის დათვის ცოდნს მე-
სახივო ზედა პილდობლის ძეგლებზე (შვიდვირა ეკლესიის მონა-
ცვლობის) ან კულტურული ტყაისონის სამონადირე ხერხინობიდან
ჩანს განვითარებული, რის კავალი რაკურს აღმორჩა, ა. რობაქიძე
სამონადირე იმიტების მსავალი ნიღბის მაგის მოვლენათა
ჩანს აუთუთებს. მისივე გადმოცემით: „ჩ. რეზიაშვილზე ამბობენ,
დათუღ სამადირე რომ მიდის დათვის ტყვის ქურჯ ცეჟია“-ის,
სამონადირე ტყაისონის (ნიღბისობის), ა. აფციცისპირი, აფაში-
ლის მიერ მოვიწინია, როგორც შრომის გამაჟებელი ახალი ხერხი
და სარეაღებია, თუ „დავობის“-ს, რაც ყერ კრევე და არობოქის
წინათ სრულდებოდა, შემოახალდა ყოფილა ტყაისონის — მთლიანი
ნიღბისმანქანის მორგების ტრადიცია, 3500 წლის აღმრდეულ
თრიალეთის ვერცხლის სასიმსრე გამოსატყაია ნაწილობრივი ტყა-
ისონი, ნიღბი აფაში რგავლის (ვეფხისტკაის) მოწველობის სახეს, მას
საზემო ტანსაცმელი გამომხალა აქვს მდილის ვედე. ასეთი წარ-
მომავლი შენიღბის ტრადიცია თრიალეთის სოფ. წიწყარის პი-
მენილია ხანის მარხბულ იწყებტირ გვხვდება, მიყავაღებულის ფი-
ცებისა და თვალების იქორის სავარებლე ირჩამარებულის ფი-
ციტების სახეს“- ეს მიყავაღებულის ხანის წარმოშობი შენიღბია,
რომამდე ხანის მიყავაღებულის დარქაფობის, მესაღერე-ბრძამა-
ტული წარმოქმნების იმარობდა, რომელითაც ნიღბისანი მასი-
ობები მიყავაღებულის განსახიერებდნენ, რაც აღბედილია კიდევ
სიტყას სამარს მდილის ფრესკებზე“-ს. საეტიტრობისა, რომ ასეთი
კვარვის ხანობით დარქაფების წინსაქარველოშიაც არსებულყო.
„ქართლის ცხოვრება“-ში მოწინათ ღმ ამუტრის (სოსენათის) მან-
დალილი მოყარის სამიწარის ვაჟიშვილის (დაბ. წ. 6. II ხ.) მაგონება
მონაწილეობდნენ. შედე ფარსმან ტყვისის (ებ. წ. II ხ.) დარქაფის
მონაწილებად „გლოვის მკონების“ არიან დასახლებულნი, რომელ-
ნიც შედის „სომხების“ და სქივლების, და შვეფერებისა და სახეიშ-
ისა“-ს წარმოადგენდნენ“, „გლოის“-ს, ღმ როგორც ვარკუთაე-
ბული ქართული დრამატული განსახიერების, ღლომ „გლოის“-ს მას-
ობის აღნიშნავდა, მიყავაღებულის წარმოსახვის ტრადიცია ზეე-
სურეთში „სულიეთის“-ს და სეანეთში „კახხაჟიების“- წესსახობით
არის წარმოსახული“-ს.

თრიალეთში ბრინჯაოს შუა ხანაში, ვარდა ნაწილობრივი შენიღ-
ბისა (ნიღბი პირახებულ და საზემო ტანსაცმელზე ნიღბის კუდი),
რაც ყორღანული ვერცხლის სასიმსრე გამოსატყა, მთავარძებუ-
ლი მთლიანი შენიღბვა — ტყაისონი, თრიალეთის ეთნო-ეთი გრია-
სამარხში ზ. კუციანიშა პრეპარაციისას რჩი ხარის თავის ქადა და
ხარის ჩილქინინი ფეხები გამოაღრია, რის შესებაზე აღნიშნა,
რომ ასეთი ისეთი შობამდობლების სტრუქტურა თითქმის სამარის რი-
კის განვილი ხარისკვადები ისე ყორღანულენ წარმოცდებულ, რომ
ტყუებუ შერჩენილი ზეჟ თავსქილა და კიდურებში“- ხარის ასეთი
მთლიანი ინტელესანქმული მოსიღი ხარისტყაისონი იქნებოდა.

საეტიტრობელია, რომ სწორედ ასეთი ხარისტყაისონი სამარხსა-
რკ ტრიალეთის სამარისივრ ენობრივდნენ და იქ, ეკლთან ერთად,
ხარის ტყა-ნიღბას ტუვებდნენ. ანალიზისათვის მოქმედება მითყო-
ბით კულტური მონეტის ხარისთავიან მოცუკეავის გამოსახლებებზე-
ვის ანალიზი, გაკერვების არ უნდა იწყვედეს, რამდენადაც რა-

გორც აღნიშნავენ, კოლხეთის გრია-სამარხების (ნახევარში, ღვა-
ფუხეზე) და თრიალეთის ზოგირით კონაჩილით ინტელექტუალური
მონადირის სავითი წყაროე კი ამ მხარეებისათვის ხელმეტიტრქმუ-
რობით შეიძლება დასაშვებ იყოსწი.

თრიალეთში XVII საუკუნეანდ მანც არჩილის მოწმობით დასტურ-
დება თხისნიღბისანთა ხერჯიკობა, სანერგესობა, რომ თხის განმას-
ხვდება ამოტფერული აღმონდა თრიალეთის სოფ. კუხის სამარ-
ცეჟისა ნიღბს ზემდის ფარავზე“-ს. თრიალეთის თასის თანადირე
არსებულვადე თასი განმასტყლი, რომ ამ მხარეში თხის კლდის
სახეისობა უნდა მიგვიტონიდეს, სოფ. დღეი თონისი ხერჯიკობა-
ეწინისთვის დღე-რადეული ღმდენე დაეღულია თხის-ტყაისონის და მას-
დაეღული „პირახებულის“- ნიღბისობა, იცავ ნიღბს რჩისანთა. სა-
ქარველოში თხის კლდის რანგობის აღსებურებენ წესებულვებისაც
და აჩქორველოდირ ძეგლებში“-ს, თრიალეთის თას-სტყვის ნიღბისა
პარდალს მითობებენ. წ. შ. შორე ათასულების შორე ნახევართ
დათრიალელულ მელია-ღლის (გურჯაანის რაიონის სოფ. მდილანის
მასლობაზე) პირველი სამლოცველო-ხანის ძეგლებში, — საოცარ
სამლოცველო-ხანში, რომელიცაც აღმონდა „წინდაც ცხოვილთა“-
ნიწუთა რჩირცხობილი ადგილ ზონის გამოსახლების (ზოგირით
ინი მტრისი ღლენდა) და აქვე შვეფელი პლესის ბრინჯაოს და
თხის ქანდაცობის, ან სულსტრულულ გამოსახლებიანა შორის არიან
დას: ისანი მოცუკეავ კლდების თხის ქანდაცობის და ამასთან გრ-
თად, ნიღბისანი შიველი ქაღის ბრინჯაოს ფიფრეც, ჟ. ფიცხულ-
უხის მარხებულა ყორღანთი მელია-ღლის პირველ სამლოცველო მატ-
ში სრულდებოდა ნიღბისანთა გავლური ცეჟებში,
ყოველივე ამას, თრიალეთის არქეოლოგიურ ძეგლებსა და თრია-
ლეთის სახელოდინე დაქმარების, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას
ეძლევა თრიალეთის ვერცხლის სასიმსრე გამოსატყლ ნიღბისებ
(მდილის კუდიებით) ეზინაზედა კახური ტპონიშია. — ხატ-სამლოც-
ველის და მისი ნახლობის სოფლის სახელწოდებანი: „მელია-ღ-
ლი“, „შერჯანი“ (გურჯაანის რაიონის მუხაღლის ხ. სახე). თრია-
ლეთის ვერცხლის სასიმსრე წარმოადგენითა გავლური ნიღბისნიღბს
ფერსტული, ღლომ მელია ეღლული აღმონდა ვერცხლისი ნიღბის
შიველ მოცუკეავ ქაღთა ქანდაცობის გვუვა. საუფარვლობა, რომ
ურჩისთავიანი ნიღბისობა ღმდენე შემორჩენილი დღეი თონისი
ხერჯიკობა-ეწინისობის, ღლომ ამავე სოფლის „დავობის“-ს დათავ-
შენიღბული ქაღბი ფიფრე სტყას წარმოადგენენ ქაღთა ვერცხ-
ული წიგნი შვილი, კუცილივე ბ მოწმობს, რომ ძველთა-ძველი ტრია-
ლეთისათვის დათვის მანიღბული ცოცხლობს და მისას მნიშობის
ღმდენე მორვეს.

დად თონისი ხერჯიკობა-ეწინისობა ტენეცამობითაც ნიღბისობ-
ზე, რაც მისი იკავების საღდდებულ წესსახობის განმარხობა და
რაც გვხვდება ტენის კლდის არსებობის საქართველოშიმწ. ბორისა
და ამპოზის ზევის პირველზე სახმევერდლის წინაშე ტენის გამოსა-
ხვლებში“- დაბეატრებულს ხალხურ სახელოდინე ტენეცამობის საქე-
ბი თბილისში (XVIII ხ. ბოლომდე)“-ს და რაკურს (მოცუკ სოფლის
წი-არ წლებამდე)“-ს, იყო შემოსახული. მანამდემდე“-ს მისებრ
წესდ უღურთ და უღურთ სმირჩილიანით უღარწმუნებას ხალხურ ხე-
სისხზე, ტენეცამობაც თუ, — რის მავალითა ღმდენეღიღის სე-
ძარბო და ღმდე ტყდობის მოხარობის იმდენდინებო. ტენეცამობი-
ვის ა, ლეგიტევიის სექველად „ტენის ისტორია“-

თრიალეთის ვერცხლის თასზე შენიღბვის, ნიღბის ეთნო-ეთი გარ-
მოსახველ ნიღბებზე მდილის კუდა მინდებო. მარჯალთა, ვარან
მაცხლები, რომელიც საქართველოში მდილის კლდის რანგობის
ფარკოდენ (ვ. ბარაკოდენე, ა. ბუნდლიძე, ე. ბუნდლიძე), შვიკია,
რაცარც შემდეგით ვახტ, იბინი ცღებანი, ცოცხლის კუდი თა-
მამში შემოსახულია სოფ. სახესტეს (ვერცხლის რაიონი) ხერჯიკობის.
ხერჯიკი ზემდ ღვიჯავ ხარის კუდა, რაც ფაღლის მნიშვნელობითაც
აჯარცა, სიმბოლოს მრავალმნიშვნელობის მიხედვით ანალიზდ არის,
რომ ხერჯიკები ქაღებზე მტყუებისას ხანისკუდობით ირჩამარხენ.

ნიღბთან დაკავრებით, შარავცედი უნდა განვიხილოთ. ვიცხსტ-
ფრეს მიერ მარჯალში ნაიწვენ სამარჯიანის ინტეგრეს შორის,
რაც ზეე. პირველი მათუენი თარღებობა, ირჩების გამოსახველ
ბრინჯაოს კვირულ ბოუთებმა, მასტის ფაღლოერ ვავარიობა და რი-
პის გამოსახველ საეღდებოთან ერთად აღმონდა შარავცედი (ბრინ-
ჯას ქაქია შარვი). თრიალეთის (წალკის რაიონის) უორღენში „ნაშ-
ველებ“-ს სამარხის კომპლექსშიაც, რაც რომამდე ხანით თარღ-
დება, შარავცედი ნაიწვენ, ზ. კუციანი, მანგლისის სამარჯიანის ინტე-

ტარის განხილვამ, მიიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ თრიალეთური შუაღროდ იყო დაკავშირებული კოლხიდიხთან — და, მართლაც, ამასვე უნდა მოწმობდეს ფიქნარის სამაროვანში (კობლეთის მახლობლად) რაც ძვ. წ. V ს. თარიღდება, ადგილობრივი წარმოების ჭურჭელიან ერთად, პირნჯარის ზარკების ამოჩვენება⁷⁰. საკუთი ღებვა თუ რა დანიშნულებისაა ეს ზარკები? გარდა შინაგარეობის სამკაულად, დანამშვენებლად გამოყენებისა, შესაძლებელია, ზარკები ნიღაბის „განახმოვანებელ“ ნაწილაკებადაც უფილეთო მომხარებელი. მსახიობ ავადიანის მიერ მოწოდებული ჩანაწერით: ბერკიებისათვის „დაამზადებდნენ ყოველნაირ ტანსაცმელს, მაკალითად თხად, თისს რქები, ზედ ზარი, თისს გამშპარი თავი და სხვ“⁷¹. ზარკები არა მარტო საქართველოში „ახმოვანებდნენ“ ტუასისს, არამედ სხვა ქვეყნებშიაც. ფრანსუა რაბლეს, „გარგანტუა და პანტაგრულის“ მეორე წიგნში, მისტერიის მოქმედ პირები ჰაუეს ადწერლობა: „მაშინ უფროინა თათის ემშაკუებისათვის, ქალის ბაზარში რეცეტიცია განართა: უველა ემშაკები მგლის, ხმის და ვერძის ტავებში ისდნენ ვერძის და ხარის რქებით, ხელში კვეცლის საქარეკი დიდა ჩევიბი ეჭირათ, წელზე ერთკთა დიდი მარაგები, რომლებზედაც მიმაგრებული

დახვლის გზაკვლასაც იგებდნენ, გუონისდების, ხელშიწიფე კეისრის „ნების“, პატარლის წარმოსახვასთან ერთად, ცხენკაცობას, რეცეტიცულ ბნის, დათაფს და კულამელიას წარმოადგენდნენ. მუთინისმდამ, დიდი ორნების ბერკიობა: ევესბაში მოთავარი მოქმედი აუონისდედა-ნაოლა. თრიალეთის მიწამოქმედი, შესაქონლეს საზოგადოების სანახარბივი სინამდვილასათვის გუდნიდდელად წარმოდგენილი მესხივ მტედა დამახასიათებელია და იგი თავის ასსნას მოითხოვს, თრიალეთში გ. ჩიტაიას სიტყვით, წვიმის გამოწვევის მუშით ორჩანს ან გამურულ ვაეს ასეულებდნენ ან წყალში აგლებდნენ, ამ დროს ქალები წულის მოკუნის ინსცენირების აწუბდნენ⁷². ჩაებათში, ს. მაკალიაიას აღწერლობით, წვიმის მოზოვნელი „ქკრიაი ქალები გუთანს შეებოდნენ და მას წყალში გაატარებდნენ. ერთი მთავანი გუთონისდედა იყო და წყალში სთესავდა“⁷³.

უქველს დროის ანარქიულად ჩანს ქალის გუთონისდობა. ჩაებათის წიგნისიბაში აღმონინდა სახივრი მოკონცედა ქურთიბი ქალის მიერ გუთონისდლობის დაჩენებისა, რაც, ალბათ, დედისეული გვარჩანს მამისეულ ვერჯზე გადახვლის მწვავე კონფლიქტურ მოკუნენს წარმოადგენდა მწვემურთი მესაქონლეობის, გუთნური მიწამოქმედების და



თრიალეთის ვერცხლის სასისხზე გამოხატული მითოლოგიური-ტიტულური სახელწოდება (ძვ. წ. II ათისეულის შუა ხანა). ბ. კუფტინი, არქეოლოგიური გათხრები თრიალეთში. ტბ. XC II.

იყო საძროხე ევენები და ჭროსიეული ზარკები, ამათგან შესაზარი ურთია მწინის წამლები ზარკთრამული იღვა“⁷². თუ თრიალეთის ზარკების დანიშნულებას სწორად მიუხედავთ, მაშინ თრიალეთში დაივიღ, ირბის, მგლის, ხარის, ცხვრის, ტუასისების „გამახმოვანებლად“ ზარკებიც უფილა გამოყენებული. ეტუბა წესად უფილა მიცვალელებულისათვის გლოვის მგონისობის ნიღაბ-ტავის ჩატანება, რისგანაც მიწა ხარის თათის ქალა, ფეხის კიდურები და პირნჯარის ზარკები შემოვიწინა.

თრიალეთის სანახაობებში შემორჩენილი ნიღაბის ეულტურის ამსახველი ნაშთების არქეოლოგიურ მასალასთან შეჭერებამ, შინ და გარე პარულეების დატენვამ, იმ დასკვნად მიიყვანა, რომ ძველ-სიბაბანე ქართლში ტომებში, მათ შორის მრჩაბლეთის დასახლებებამ, ნიღაბის რბაბალსხემობაზე ფლოზდნენ და იყანადნენ, ზოიორჩიეული ტუასისობიდან ანორიპომორფულ ნიღაბისობაზე გა-

მეტალურგიის განვითარების ფონზე. კუნძულ კრეტაზე ხართან თაბაბის სცენებში მოთავარი როდს ქალები — განყოფიერების კულტურის ქურთუბი ქალები ასრულდებდნენ, მაშინაც კი როდესაც მარტიარქატი გაუქმებული იყო და პატრიარქატი არსებობდა⁷⁵.

ასეთი ვითარების ასახვას დიდი ორნების ბერკიობა-ევენობისა და ჩაებათის წესსახიობაში მხარს უბანს თრიალეთის უორიანული არქეოლოგიური მასალაც. უორიანულ ეკრამიკაში ურჩადლება მიიქცია მსხვილმა ოლოირებულმა ლენტურმა ნიშნებმა, ტრაქეების მსგავსმა ფიგურამ, რაც ბ. კუფტინს შესაძლებლად მიანინდა ქალის ნაყოფიერების სიმბოლოდ ამოციბობა და თანაც სახისის ფორმასთან დაეკავშირებია⁷⁶. სახისიბი — გუთონის ნაწილი მიწის განყოფიერების სიმბოლოდ იაზრება, ისევე როგორც ქალის სასქელო რგანებში მინსუნება შულოეების სიმბოლოდ აღიქმება. ამიტომაც არის, რომ თრიალეთის უორიანული ეკრამიკის სხენებული ნახატობა განყოფიერე-



ბის შეიღებების სიმბოლო იქნა ამოკოხული, ამიტომაც არის, რომ ვახუშტის წესახიზნაში ქალი გუონისდღობას იჩვენებს.

ქართული მწიგნობრივი გერმანდეს და მინწველობას ანიჭებდა, ანდახედა — მოისა მესტყავს ჭიჭიხებს, ბარისა გუონისდღობასაო. — კარგი გუონისდღობა გუონის რა გაუტრდებოა. — ქრისტე ღმერთი თუ ვერისდღობა მეუღლებს გუონის არ მომწველობს. ეს დანახუნლი ანდასა შერად საუფლობში და ანგარაგანავეთა დიდა თონისთს უცენდა-ბერაკობას და თრიალდ-ქაპხავის წესახიზნობას ორგანვედა. გუონისდღობს ეცუბა, ძველსაველ დარმო ქრუკობასაც ეცისტებდა. — განაკოფიერების და შეღვიერების დღობების ამქვეყნური მოადგილე ოთხდობდა. ამიტომაც არის თრიალდობსა და ქაპხავთში, ბერაკობასა და წვიბის მომგვრელ წესახიზნობაში, რომ შთაგარი მომგვრელ გუონისდღობა, ის პირველი სულიება წაუღოს, სხვა-საეც ის ობრებს და ასველებს, რომ ქვეყანას ხუვი მოსავალი მიეცეს. ქალებს მერე წაუღოს გუონის გატანა მცხეთაში, კახსში, მეტყვიხსხევიმაც შეიკვ ქაინათა.

დღე თონისთს ბერაკობა-უცენობის გუონისდღობს თუ ღვთაების სახიზრებდა მიგანდებ მას სხვაგარეა გავგებ შეიღებდა მომწველობის; გუონისდღობს ნათლის ურდებდეს. ღვთაება-ნათლია ეს ცნობილია ქართული ძველებს ებისთხო: „აბარა ბავშვი უფლებსა თაიხის ხეღობს ნათლია და სახელად ამირანი დარაკა“; ეს თქმულება ქართული, სხუდღობორ მცხეთაში ჩაფილ ერისთავის მიერ არის ნაწერილი. ახ. კანახის მიერ სოფ. ჩიხეთში (ქართლ) ჩაწერილი თქმულებიბა: „ანგუონისდღობს ჩამოუღებდ ვაჟი მონათლდ და ამირანი დარაკვეს“. გუარული თქმულებიბაც ამირანის ნათლია ქრისტე ღმერთია⁷⁷. სხვა-ერთი თქმულებიბაც: „დღის ვაჟიწველი მონათლდების იხსე ქრისტეს⁷⁸“. დღის ანდერძისამებრ მას ამირანი დარაკვეს. ამისდა მიხედვით, ხომ არ შეიღებდა ვაჟიწველი, რომ თრიალდობის ბერაკობაში წაშრობდა შემოვირინახს ბუთონისდღობა ნათლია, როგორც უფა-ღმრთის (შემგებდა ქრისტედ და ანგუონისდღობა ეცუბა) — ღმრთაბობის ბანახიზნობაში. შემერად და ბაბლიონურ პანთეონის უფაღვლებს ტრიალდობს შთაგრ დღობებს, ღმერთების მამად ურდებდეს ნათლის, მონათლდების გუონის და თიხის გამოცხადებას⁷⁹. თუკი თრიალდობის ბერაკობა-უცენობის გუონისდღობა ღვთაება-ნათლია, მას ნათლულეც უნდა მიეცინოს. ურდებდეს ქართული ცნობით, ღვთაების ნათლული, ნახევრად დღისსული ამირანი იყო. თუ დასაშუაებთ, რომ დიდურ თრიალდობის ბერაკობაში-უცენობის პირობით შეძლებს დანახე-რებში პირიანობის ბანახიზნობაშინს ნათლია შემოვირინელი, და-უნიკრებალდა, რომ „ნათა“ პირიანნი ურფილიყო, ხოლო კალის-ნიღობსაში — მნათობიანი უმარბ. ასეთი ვარაუდ ღმრთეობაზე არ უნდა მოკვეთდნის. ამ ბოლო დღის, ამირანიანის წარმოქმნის, გავრცელების დროსა, ადგილისა და საზღვრების თანახმად მუდელ არც მონათლდობა-მოითხოვინ ჩნდება. მ. ჩიქვანის შეხედულებით ამირანის თქმულება ქართულ ენაზე მოღაბარაკე ავტოკტონურ მოსახლებობაში ჩამოყალიბდა და მოინახედა და მეზობელ კავკასიელ ხალხებში. კულტურული ურთიერების გზით, ვარკყდებო⁸⁰. აჩქე-ილოგიც ტ. ჩიხეთშიწული, ამირანის გარის აჩქეილოგიური ცვლევის საფუძველზე. ფიქროს, რომ „იქნებ შერე მომწველობას ვარკყდებო ვარკყდებოთ, ვარკყდ იმის შესახებ, რომ ამიტყვარ-არაქის“ კულტურის მატარებელი ტომები ამირანის თქმულების შემქმნელები არიან⁸¹.

სპარსი „პურაშაპიროში“ ბეპრდით დებად თრიალდობის ბერაკობა-უცენობას; მათ, უმსახურებელნი, ჩვენს დრომად მიმო-ტანას ამირანიანის ურკვეშინი ბანახიზნობაშინს წაშრობ — ანა-ბრძალი. სხვათმოდ და თრიალდობიაც დღისსულიან ამირანის სახე-ღობ ტაბრებულდა. იგი „საქმიანის“ და „ჩეთის“ ჩიღობთა ქვეყ უნდა იყოს ამიტყვარებულა.

ბანახაუფიბრებამის საღიღობალი სახიზრებალი საბრთო-ქართული ღმრთეა. განაკოფიერების საიდებელი. მოთლოდობორ-ტრიალდობ სახანახათა ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნათლია მარაკვე-შენავე მეცნარებელი. უცვალებობი თავის შემგობა, პურდობის, თე-თრიალდობის წიღების გაწეობა, ფოთლობთ ტანის შემგობა. თრიალდობის ვარკყდობის სახისზეგ გამოხატული სახელეუბნო მის მოტივ „სოცებელ ღმრთე“ არის წარმოღვენილი. თრიალდობის სოფელ დიდი თონისთს ბერაკობა-უცენობისა გუონისდღობა-ნათლის თაჟი შეღებულ აქე-უცვალებების გავრკვენიო. ასეთივე გავრკვენიო გამოჩრებულია „ჩუჟუ“

და ქალის წიღობისანი. თრიალდობური სახილვლის ეს ნათლუღობა, თუ უფოლა ქართული ტომებისათვის. „თუშეთში სატყარ-მეღებელი“ იტყუებდ გავრკვენიბს. მუსიკით დადიან სოფელში, ენძელა რომ იტყუა, გავრკვენიო შეღებულ თაჟს — მეთუ პარაკობა ვართო, კარაკეა დადიან და მღერინან⁸².

უცვალებობის გავრკვენიო თავის შემგობს ქართული წეს-ჩვეულებასახილვა დავით გურამიშვილის ვერსიში „საცთა წყევლის“⁸³ რაც რაბულდს წარმოგვბივთ. პირისხილელი ბილესტეკობითი არის გოპა-რბულდობი. ვინახავ კოტეჯიშვილის გამოკლეობა: გავრკვენიობთ თავის შემგობს დაბახილვებათა ქართლ-ცხეთისათვის, სადეც ქალ-ღობის მიმდრად ვარკვენიდეს, შედგამისობის უფრესულ ამანდენ. „კო-რკვენიბს დაწვეას იყოდენ ე. წ. ქართული ფრიალის გავრკვენიბის მხავახე, მხოლოდ ტრებიტ კოცხანდ უნდა ჩამოსვლიყო. მათი სიმღერა იყო „შეღმამისის წვიმა თმა კოცხანდის“⁸⁴.

ვაჟ-უცვალებს ღვლებით, ნადირი პატრიონ ქალღვთაბა ეცვალებ-ბის გავრკვენიო არის თავშეპობილდა⁸⁵. გურიაში აღმრინდა შემო-ნახული მღლიანი სახით ის სახანახა; ჩიხის ნათლუღობორ ხაშონა-ჩრკელა უცვალებობის გავრკვენიო თავის შემგობს, ეს არის „ფოთ-ღობა“, ამოდენ წულახის აღწერილობით: „ერთ-ერთი კარგ მოკე-ვაჟე ვაჟი მთლელად მორათვენ შეწვენ ფოთლდობს, დაშახესუნდენ დაბიანის ფოთლდობს. ქედელ და ქაპარ-ხაზელ ფოთლდობსაგ უნდა უფოთლდობს და მავდ დროს დაშახული ჰქონდა კარგა მორდობის შეწვენა „ფოთლის“. ვაჟი არ უნდა ცნობო. რაცა ქალ-ღობ თავდაწე-უცებით უფლდენ, ამ ფოთლის ვაჟს შემოპარებდენ, გავრკვედენ წერეს და საცეთაჟი წრეში შეგადებდენ. ის დაწეუბა ეცყას და ვაჟს ქალს წარმოუღება, დაღლდა. ერთს გარკვედა, მეორის, მესამის, შეიღებდა მეტიც და რაცა თვითონ დაღლას იგრინდა მათს „ფოთლის“ იმეზულდა და ამით უცვლა მხოთი ამანდ აქდებდა „...აბარაკება“. შეიკვნებდა ქალებს წილოც. ის თავის ტრებლს წრე-დას ახვადებდა. ზოგჯერ ვერც ეს გაიგებდენ თუ ვინ ეცყავდა“⁸⁶. ახვ რომ, უცვალებობის გავრკვენიო თავის შემგობს და ნათია გაფრულებ-ნათობის შემოგვრელად გამოჩრებვინა. ბრძოლა ეს ქიღა-გიბო და საცეთი იყო გავახებურებულა.

„ფოთლობის“ სიცესტების მს, განაკოფიერების დღესაწულია და ანდენა, ის ემხანახე თრიალდობის ვარკყდობის სახისზეგ გამოხატულ „სიცესტობის მის“ საფრეზული რიტუალურ სახეულებს. ეს პარალელბი და ანალიგობი იმის დამახასიათებელი უნდა იყოს, რომ როგორც აჩქეილოგიური ასევე საბატონობი მოინახელებს ცხაკოქოდენ ქართული ტომების მოცილ-გეონომორ და კულტურ-არულ ცნობის, თრიალდობის ბრძენებალ კულტურის მხარის უბნის და უმხიანახე სახმობით, აღმოსავლეთ და დასავლეთ სპარსეთშიწის, არაქოლოგიური მოინახეობამონ პირთად სახილ-ვლობის კულტურის მომინახევა.

დღითოფილდა თქმით, თრიალდობულ ბერაკობს ფციბრებ ჰქონ-და გამოხატული და აბრახუნდენ, მოინახეუბს ფოთლის ჰქონდა გამოხატული და წარმოადგენდენ, ქალებს დასცედენ და ჰქონდალდეს. დღითოფილდა „დათობის“-ში ფცრებულა წრის შფინთა დავის წიღობას მის მიერ მოაკეცულ ქალზე მოკეცვისათვის აქებულა. „დათოვ და ცოლს მოესტებოვ; ჩვენს დათობა. ვაჟიწველი მოი-მარე ჩვენს დათობის“. „დათობის“-ში ვაჟთა და ქალთა ფცრებუ-ლების სიმღერა-წარჩისხეობი „დათობიური შეუღლება“ სრულდებოდა, რასაც წარმოადგენდა სიხვის და შეიღებების მებურად გამო-წვევი მინწველობა ეძლეოდა.

თრიალდობის სახილვლის დღმედ მრულელი სახანახოდენ ფო-თლის რომ ძველბოვული წესახიზნობის ანარკეობა, ანუჯ რომაული და პართული ხანის სიქრონული მანდობის სახმობის ვინცენდ-ფის კოლესიოს დღითოჯი ავგაროს-საკილეი მოგვითხებებს. სახან-ახიზნობის ავი სულეობ, მკვდართა სულეობი მონაწილეობდენ. ა. ვინე-ლოვსკის მართებელი შენიწვინი, სიცესტობის სიმბოლის ფოთლის ესტრებობა ავსულთა გარკევა, თივანდ მოიზობდა, მათ რომოტ-განჩახებლობათა უფებულეობა. ამიტომაც იყო, რომ დღითოჯი ავგაროსზე ტარებდენწინ. თრიალდობის ფოთლური ავგაროსს პარ-ადღელი მოციქენს გ. ჩიკვათს მიერ ზემო-უცვალდა მთიანდ სახმობის მამრ-მღერის სასქეობი ირგანის გამოხატული ავგაროსის სახით. რო-გორც უკვე იტყუა, თრიალდობის ყორბანების უცვალებს ხანის კერა-ბობის ორმამებში ურადებდა მოიქცია ტრებიტის მხავახე სახატო-ბის, რათალი. მ. კულტურის ვარკყდობა, ქალის ხეყოფიერების სიმბო-ლის ტრანსფორმაცია უნდა იყოს ამისცნობი.

დიდიონეთელ ინფორმატორთა გამოქოქა: ბერეკებს ფალოსი ჰქონდათ გამოხატული, გვარობებს XI საუკუნის მოქალაქე მწერლის ფურცელშიც ნათარგმნ წინებს, ომენტარს, ნაწიანულის მიერ წარმოქმნილ სიტყვას რომ აქვს დაწერილი. „ფალოსი და იფიფალოსი“ ნილიწი არაა ნაქონიულად და სანქცირად, ზოლწიხსიებარე დიონ. ვესისა დღესათვის მისსა შორეულად იგი მისნი დამოკიდებენ ქრებებს რასებ მამალ-დედად სარტყენილისასა და ესრედ უშუტრად შორეულადგან⁸⁷.

პროფ. იოსებ ჯავახიშვილის ბათმარებაბა ბრბაბის მბჰპარის სპუ-ში (1870) და მისხათში (1871) აშბარა ბაბბაბის თრიალეთის კულტურის ბაბბაბაბა სხმბრის სპარტოშოში, მისხათში⁸⁸. თუ ვაგინებთ მესხეთის სოფელ უფეს ბერბაბას, რაც თიბა-რატურ ინსტიტუტის ხალხის სანახაბასა შესწავლულად ცდილი-ცამა 1975-1979 წლებში რამდენჯერმე წახა და კინოტოტორჩრადებდა, შეიძლება ითქვას, რომ მესხეთის ხალხური სხილველი აშკარად გამოხატული ფალოსის კულტური (ბორკორბის ნიღბისას დატარა, მისთვის ფალოსის მოქცევა და ყანებზეც გადასროლა), „დათვობის“ სავარაუდებელი წარმოთა, აშკარად ეხმარება თრიალეთის სხილველს. მესხურ ზეპარსიტყვიერებაში შემორჩენილი სხამ-ღერა დღესი ანარქული უნდა იყოს მესხური მისტიკისა „დათვო-ბისა“ აი, ეს დღესიც:

ილარა შექმნილია რა
ჭლარა-შერთულ ბერსო,
ხელდასტად დათვი მოუტყულს
დამტყურებია დეკასობო.

კ. ფიცხელაურის და შ. დედაბრწყვილის არქეოლოგიური გათბრე-ბით მონაწირობა კახეთში, ფერისა და აღმოსავლეთში (სადღეს-სამაროვანი) იმდენად ეხმარება თრიალეთის ბრწყინვალედ აღიარებულ კულტურას, რომ არქეოლოგ ა. აფაქიძის თქმით, ზეპაქერ ჭიბის კარვდ მათი ერთმანეთისგან გარჩევა და სფოტქელს იმდენა იმის ვარაუდისას, რომ თრიალეთის კულტურა იმდენად სწრაფად სარტოშოში ლოკალურ, რამდენად აღმოსავლეთ და სხმბრით სანამთმეოლს უნდა ბრინჯაბოს ხანის პერიოდშიც კულტურად⁸⁹.

აქად, გ. მელიქიშვილმა თავის ერთ-ერთ გამოკვლევაში, კ. კლი-შოვის „ქართველური ნენების ეტიმოლოგიურ ლექსიკონში“ დამუარე-ბით, უარადება შეიქარა იმ საუღელსში მოვლენაზე, რომ სავროთ-ქართველურში, ფოტენაში უოფთა სხმელწოტენი დიოვის, თხის, ზელოსი⁹⁰, ჩვენი მხრით უნდა შეენიშნოთ, რომ ამას განსაუტრებუ-ლად მნიშვნელობა ეძლევა სავრო-ქართველურის ფუტსხილველის მმარბოების განსარკვევად, თრიალეთის უძველეს სანახაბრივ კულტურ-ჩახათს, რაც დიოვის, თხის და ზელოსი ტყარსნობა-ნიღბისნიბოთი არის წარმოადგენილი და შეუნობილი.

ბერკა რომ სავროთ ჩნდება თრიალეთად და კახურ სხილველთა შორის. ისევე როგორც თრიალეთის ვერცხლის სანსხე ხალხურ სანახაბაშიც დიოვის ნიღბისნებ შელოსი თუ ზელოსი კულტურებს არაან მოქმედებოთ, ახევე — კახურ ბერკიკაში (სოფელი წახში, სავარტერს ჩაიონი) ცხოველებების კულტის გადმონაშობა შეუნახებულა. „ბერკიკის ხელში სარბებიც ექიარა, მტელს, ტახს და დაფეს სავ-რუნებელ ნიღბებს ჰქონდათ თავზე წამოტყობენ, დათვი და მგელი ჭიბაბუნდენ. ბერკია მთ სხილი სცემდა. ისინი ეტმონეთთან ბრბო-რბის თავს ანებდნენ, ბერკიას შეუტყვდნენ, წარმოადგენდნენ ბე-რკიას მოკლას“⁹².

თრიალეთის ინსტიტუტის ხალხურ სანახაბისა შესწავლელთა ექ-სებელიცამ 1974-1976 წლებში წახა სულ, საბუქეს (ზეპარის ჩაიონი) ბერკიკათა წარმოადგენები. თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოხატულ მრავალსიმოვლებ ნიღბისნების მსგავსად, რომელიც ხელთ სხამ-ხევის უქიკარს⁹³ კახელ ბერკიკებს ქამრებზე ხელ-ღებუ უკლიათ უქსად-ევის წარსო თუ ნავერბოხი დღისს ზედშეშელოსი, დიდ თონეული ბერკიკების მსგავსად, რომელიც ფალოსი კჭთ გამოხმებულ და ფი-ცხელ არახებუნდენ. კახელ ბერკიკის ხელთ ფალოსის სანსიბოლიც-კახელ ხარის კლდების უქიკარს და იმით უტყვენ ქაქელს, თრიალეთის „დათვობის“ მსგავსად, კახეთის ბერკიკათაშიც სქესობრივ კჭტს წარ-მოადგენდენ (ცეკლა დაწყება მყდარს და ვაიცოცხლებს).

მისხათის და ნარეკავახის არაქონლოტბერი აღმონიწერი-თრიალეთის ბრწყინვალე ქორღალულ კულტურას ეხმარება⁹⁴. რაც ბრინჯაბის ადამიანს სასუქავალ კალკავას სინეპლიტის⁹⁵ ქრ-ბისა თრიალეთის კულტურის მბჰპარ-არბასის დაღვროზაზ ბაბბაბაბაზე.

ამიტომაც არის, რომ თეატრალური ინსტიტუტის ხალხურ სანახა-ბობა შემწვრვალედ ცქსედითა, განსაკუტრებელი ინტერესით კი-ცხად მესხეთისა და მის შემოგარენის სხილველს. მესხეთის ბერკიკა-ბის ვსევდებით შევად გამოერულ თათარს გრტელი ჩიბით, ხარის კუ-დით, ქალბოთ, დიდფოტულ სავოცნეულდ მიტყვებო⁹⁶. მესხეთის ახლა-მალთა სოფლების ბერკიკაბაში თამაშობდნენ თხისა და ტახის ნიღბისნებს⁹⁷. მესხეთში ყვეს გამოხმელი ჰქონდა კოქლა და (ვა-დღილი). ის კონკრად მომარბობით სარბოეო სცენებს უზმარად და-სურებდეს⁹⁸.

ქართული 1901 წლის კომპოზიტორმა და არაიწიკომმა ჩაიწერა სხეურული სიმღერა:

დათო და დათო, ჩემო დათო ჩემო დათუნა!
დათემა და ცოლი მოიყვას, ჩემო დათუნა!
დათესა და ცოლი ავად გაუხდა, ჩემო დათუნა!
დათო და დათო სახლი დავაგე, ჩემო დათუნა!
თავს ნავთი ვადიყარე, ჩემო დათუნა!
ქალსა ძეძუ მოვანებე, ჩემო დათუნა!
ქალსა და ცოლი მოვანებე, ჩემო დათუნა!
დათო და დათო მოსასებე, ჩემო დათუნა!
დათესა და ცოლი ავად გაუხდა, ჩემო დათუნა!
დათვი და ღმერთსა შევებე, ჩემო დათუნა!
ათი და თითი სანორად უნო, ჩემო დათუნა⁹⁹.

ბეჭე „დათუნა“ ასრულდენ. ს. მაკალაძის აღწერაობით, ფერ-ხელში ერთ მხარზე ვაგები ეხმარა, მეორე მხარზე ქაქობი. წრის-შეგნისა მოთამაშედ არჩეულა დედაკაცო, ხელში გრტელი კოხით, თავ-ზე კული ხეყავს.

ფერხელუი — არალე ჩვენი დათო, ჩვენი დათო, ანხორი როგორა ჩვენი დათო?
დათუა — (გაბრბობდა, ქულს ვვერითი მოივღებდა და ამა-ყად ანხორის სანეს მოიღებდა)...
ფერხელუი — არალე ჩვენი დათო, ცოლი შეირთე ჩქარა!
დათუა — (ქალბედ დარტება და ვინც მოეწონება იმის ცოლად ირთავს)⁹⁸.

თრიალეთის სხილველს აშკარად ეხმარება და მხარს უხამს აღმო-სავლეთ და სმბრეთ სავარტელის რეგიონების ხალხური სანახაბა-ნი. როგორია თრიალეთურის მმარბობა და ახველი სავარტელისაში? — ამასთან დაკავშირებით, არ შეუძლება არ ვაგინებოთ, ქერ ექიკო-შუ თათარულად და შემდეგში ბორის უფციების გათბრებაში. უკირო-ბის ხეობაში, სანგრის ჩაიონში. ბ. ჭაშინიძის, სანამრბო მდ თრიალეთში, აღბრულდ გორკასბაბაბაში, სპარტინელი კარა, მიჩის და სხამ ბასალბის ზუღარბობით ფისწყალით, შესხალვ-ებდა იმინიდა უპაბარბაბა იმ ფისსულდ მომუშბის თინეობრ ბე-თინაშობა. რამა სანხარის ბასალბამა დასაბრულ სპარტინე-ლომან მხბრი აუბას თრიალეთის კულტურას⁹⁹.

თრიალეთის სხილველს პარალელ ეტყებოდა დასავლეთ სავოცნე-ულს სანგრის ჩაიონის სოფელ არტყვის ბერკიკაბაში. 70 წელ-ისაგან იმამებ ჩემს ინფორმატორს ძ. იასვილს უბოძა: „ამირჩივებ-დეს ბუბარა თამბის მკოდედ ხალხს. ამ ამირჩივლთაგან გაყოფილ-დენ მეფეს, დიდფოტლ... პირზე მურს წუტყვდნენ და ვაშაგუნდეს. ამ მეფედ დიდფოტლს გაყოფილდენ იოხი კაცისაგან შემგარა ამა-ლას, მთ ჩაიცოცხლდენ ტყავებს, პირის სახეზე ტყავის ზეგას ჩახაოც-მეფედნ... წელზე ხანაყლა ერტავა, თავზე ტყავს ჰქონდა გაყოფუ-ლად, ხელში კოხებით ექიკარა... რაც უნდა კოქვა შეევის, ხელუქველავერი სრულდებოდა... ოჯახის პატრონი მეფესთან შეიტანდა სანივარს... რასაც მეფე ვაგაწყვებდა, უნდა ასრულდებოლო.“¹⁰⁰ ტყარსნობა, რქე-ბიანი ნიღბი არბებებს (შეწყვებებს) ხელწყვებთა-ეჭობრის მხმე-ლას, რქის სახელურაინი კოხით (ფალოსი?) მეფედ-დედოფალთან შეთა-მაშება, — უოველივე ეს ისეთი მინიშნებია, რითაც სანგრის ჩა-

იონის სოფელ არგვეთის ბერიკოხაძე მხარს უხმავდა და ემხიანება თრიალეთის სახელეულს.

ამგარე, თრიალეთის სახელეულს პარალელური ექნებოდა არა მარტო ამონადილი და სამხრეთ საქართველოში, არამედ დასავლეთ საქართველოს სოფლებშიც. რაჭის წესჩვეულებით, ზოგი მონადირე განადიროდ წასვლისას, დაოჯად ინიღებებოდა, დაოჯადტაროსნად იქცეოდა¹⁰¹.

თრიალეთის „დათვიანის“ ენსჯებულმა ქართლის, თვის, მესხეთის, რაჭის სახანოა-წესჩვეულებანიც. ეს იმას ნიშნავს, რომ შერეულია ადრეული ძველი საინდოვლო ბუნებისა და მხარის უბნის ადრეულსავე, სხვადასხვა და რასაცაღმდეგ საბარბარეო სახანოსაგან, სხვადასხვა რამე კვლავობდა.

მნიშვნელოვანია, რომ იგი „კახიშვილს უკლიობის აღნიშვნად“ ბერიკოხი „ხერი“-ს, „ხარა“-ს და „ხერეს“ ფონეტიკურ ხანსხვანაძე დათვის შვილის „ბელი“ აქვს დასახელებული. „ბელს“ წინათ ზოგადი მნიშვნელობა ჰქონია და ოდესღაც იგი მარტო დათვის კი არა, არამედ საერთოდ ნაწილის, ვაჩიანოფის განმარტაველი უყოფიდა¹⁰². ამით თრიალეთის ძველ სახელეულს „დათვიანის“ (ბელიანის) — ბერიკოხიანს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლევა, რამდენადაც, შესაძლებელია, ამით მნიშვნელოვანი იყოს „დათვიანისაგან“ ბერიკოხის წარმოშობა. ამდენად საუბრად სარწმუნო ხდება, რომ ქვეყნის სახანოსზე გამოხატული მრავალფეროვანი მფერვანობის დათვის ნიღბისებულ მივიჩნეთ. თრიალეთის უფრო შესწავლად, მის სვანურთან მიმართებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, რამდენადაც, როგორც ეს იგი. კახიშვილს აქვს აღნიშნული, სვანეთში სახანოა-ღვთისაწვეულებით უფრო აღინდელი სახეა შესწავლა და თანაც მის შემზინდელ ცვლილებათა საფუძვრებიც აქვს დაუკლებელი¹⁰³.

დაახლოებით შეიძლება იხილ წარმოვიდგინოთ, თუ რაოდენ ძველია ეს „აღინდელი“. — მკვლევარია აზრით, მერვე ათასწლეულის დასაწყისისთვის უნდა დაწესებულიყო საერთო-ქართველური ფუნქციონირება და სვანურის გამოკლებების პრინციპი¹⁰⁴. ვ. ა. სვანურს „აღინდელს“ შემოხვეული უნდა ქმნიდეს საერთო-ქართველური ფუნქციონირების მინიშნებანი, რაც საუბრებს მოგვცემს სვანურთან შედარებით შეწყვეტის საშუალებით. მერვე ათასწლეულის შუა ხანის თრიალეთურ ვერცხლის სახანოს გამოხატული ნიღბისათა ფერხვლის სცენის წარმოშობა და, თრიალეთშიც დაეცა, ხალხურ სახანოებთან მისდამი მიმართება შედგენილია ვაჭარეოთი.

თრიალეთური „დათვიანის“, ტოტემურ საფუძველზე წარმოქმნილი, ზომობრივი-დალიური ნიღბისებულობის ბერკისმეტაქსული გადმონაშთია. მის ემხიანება ქვემო-სვანეთისან „ლდედუღალიან“ — გამურტა-დათვიანთა, რაც ცირიანის საიდუმლო საკალბოელი იწყება. დათვის ტავებში ზის ირი მოთამაშე; ერთი — ზედა დათის, მეორე — ქუ დათის განსახიერებს; ისინი, ყოველგვარი მორიდების გარეშე, სქესობრივია ატის სიმულაციის წარმოადგენენ. ამის შემდეგ იწყება ღვთისაწვეულის მოწინააღმდეგე კვარტალი. ციხრა, ნაყარ-ტატილი გამურტა-დათვიანის¹⁰⁵, რომ „დათვიანის“ სვანეთშიც დადგება წარმოსახული განყოფილების ძალის საიდუმლო მისტიკური გადმონაშთია, ამის მნიშვნელოვან-დადასტურებელია, ანტიკური ხანით დათარიღებული, სოფ. კალაში შემონახული ავეარიზო — გულსკიდი დათვის თავის გამოხატულები¹⁰⁶.

თრიალეთის ვერცხლის პატარა სარწმუნოებზე, რაც XVII ყოვლანში აღმოჩნდა, გამოხატული თხები¹⁰⁷, წყლის რაინის სოფ. კუშჩის სამაროვნში ნაპოვ ბუდეზე გამოხატულია თხა¹⁰⁸, თრიალეთის ბერიკოხა-ვერცხლისათვის დამახასიათებელია თხის ნიღბი, რაც საფუძველს იძლევა თრიალეთში, ვაჩიანოფისათვის საიდუმლო სახელეულში, თხისტაროსანთა ქმედობა ვიჯარეოთი.

ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატი ქუჩის იონაი, იმის საფუძველზე, რომ მურჯვანობის მელა-ტელეფონის ფერხვლის სიმღერაში თხისთან ფალიური ურთიერთობა იხსენიება და მის შემსრულებელ ბერულს, საქმისთან და კიხისა წესჩვეულება აქვთ თხის ტავებში თამაში, დააქვინს სვანეთში თხის უკლებს არსებობას¹⁰⁹. სვანეთის სოფელ ურუგული აღმოჩნდა შუა ბრინჯის ხანის ქანდაკი. რაც ვერცხის თავის გამოხატებას¹¹⁰.

თრიალეთის ვერცხლის სახანოს გამოხატული მისტიკალიური საფუძვლის სახელეულის მგზდერნი, რომ მუდისის უკლებით არიან შენდებულნი, ამას სახანო მისაც მკვლევარებს, თრიალეთის ეს მის-

ტირია სვანური მისტიკის „მურჯვანობის“ ფერხვლ. მელა-ტელეფონისათვის“ დაეკუთრება, იმის უკლებელი რეზერვუარეობისა და შემოსავლისა, მკვიდრი გამოხატულია ადგილობრივ და უცხოურ რის შერეულს. მონოლოგისათვის უპირატესობის მიჩვენებით.

„მელა-ტელეფონის“ ურთიერთობა, განსაკუთრებულ ურთიერთობას აქვს, სვანურთან ახლო ურთიერთობა მკვიდრი, მისი რაჭის წესჩვეულობის, განსაკუთრებით „მელა-ტელეფონისა“, რის აღწერისათვისაც, მაკალიანს ზომობდა, ვ. იონაის აქვს გამოყენებული¹¹¹. მისი რაჭაში, ქაშობის მტრის წყვილ მუდის მოსაშორებლად მართავდა „მელა-ტელეფონის“-ს. ადგის და მის წინ რაჭებზე „ცხინვე“ „ბოხჩანეს“ (ოხჩანესებ დაქაველებს), რამდენიმე ბავშვია. ამ ბოხჩანეს ბავშვები წიღებენ სიღვინს ვაჭარეო, შედგენ აქ რომელიმე ვაჭარეულს საღმრთო მოსტყვებს ბოხჩანეს ოხჩანე ცხინვე, ისტაროს მალა და თან ვაჭარებია.

მელა, მელა ტელეფონისათვის და სამოსელი, ჩვეს ქაშობის ნურის ერთი, სხვის ქაშობები წალოო.

შემდეგ სიმღერა-თამაშით იკვებება იქვე შეპანენ¹¹², სვანური აღმოჩნდა, „ცვიარა-მურჯვანობის“ შემადგენელი მებუფე უცხოურის პარალელურად, სახეშეო „მელა-ტელეფონის“ ბავშვები და ეწყობან მურჯვანე და დაეყენებ მალე ბავშვს, რომელსაც დაუხვეთ „ტელეფონის“, ჩოღურის „ხახას“, ხოლო ლეჩხუმში (სოფ. ზოგოში) „მეპარის“ ემხიან ერთ-ერთ ბავშვს პირველ მუდის (ოხჩანის) შემსრულებლად. „მელა“ მთავ. „ტელეფონისათვის“ და კიხისთან „ცვიც მურჯვანე და ხომ არ ვინახავს“. „ტელეფონის“ ფორმისებურებს, მისზე მელა ეკავება „ტელეფონის“ მურჯვის, რათა ერთ-ერთი ბავშვი ბუდე ჩაივდეს და თავისთან ვაჭარის, ეს ვაჭარეულს მანამ სანამ არ დაეწყება ვაჭარეობა. ვაჭარეობისათვის ითვლება ის მხარე, ვისაც მუტი ბავშვი დარჩება¹¹³. ცნობილია, რომ სახანო თამაშისთან ძველი მისტიკობის წინააღმდეგ ნაშთს და ფარხის მინიშნებს იხსენებ.

რაკულ, სვანურ-ლეჩხუმური „მელა-ტელეფონისათვის“ „მელა-ტელეფონის“ და „მელა-ტელეფონისათვის“, რასაკერძადაც, მიიღობურ-ბრეტე-ალური სახანოს „მურჯვანობის“ შემადგენელ „მელა-ტელეფონის“ და თრიალეთის ვერცხლის სახანოს გამოხატული მუდის სხანის ნიღბისთვის სფერულში მისტიკობის ემხიანება. ამასთანავე, უნდა ვაჭარე სენური არქიტექტურა ხახტორელების მიერ უღვთისტყვით მამაშეპირ აღმოჩნული სამარხული ნივინტარინან ძველის ფორფიტაც გამოხატული კომპოზიცია: მიწიერი გულდაშვებებით მიკავას ფრწველი. მის მელა წარმოართია, ის უაჩან თათებზეა შემდგარი, საყვარ, ბრეტელებზედგებული წინათითებით ფრწველს დასტყვია¹¹⁴. ამასთანავე უნდა აღინიშნო, რომ ქუჩის იონაის გამოყენებულ მელა-ტელეფონის სფერულ სიმღერა: „მისაქვლის ნიღბისათვის“ (როხის ქნეთი ემტყვება და ეტყვება ქაშობს) ჯხ, ჯხს ფერხვლი (შერისახება).

მელა-ტელეფონი, ოპ. ოპ. დაფლა რაჭეთა (თხისთან ფალიური ქმედობის) ელია და მელა, ჩიხტე მოგვიწველია, ვინც ჩავიწვევინია¹¹⁵.

მელა ეს მასალა თუ ერთნაირის მიმართება შედარებითად იქნება გამოხატული, შეიძლება რამდენიმე მარცხ ვიჯარეო და ახსნა ვაჭარეობის ფერხვლის ნიღბისათვის მუდის ცვილი ქმედობის აქ ვაგანწვეთი მნიშვნელობა, თრიალეთის ვერცხლის სახანოს გამოხატული კომპოზიციის სვანური „მურჯვანობის“ „მელა-ტელეფონისათვის“ დასახელებლად აქვს არა მარტო ამ ქმედობის სახელმწიფობა „მელის“ დასახელებს, არამედ თვით სახელეული სიმღერის მუდის მოსტყვების სახანოსთან, კიხისთან ერთად. ელია მელა ჩიხტე მოგვიწველია, კახა ჩავიწვევინია¹¹⁶. ეს პარდაპირი თხანამ თხევია თრიალეთის ვერცხლის სახანოს გამოხატული მუდის ცვილებით გამოხატული მურჯვანობისათვის, რომელთაც ხელი სახანოსზე „კახტები“ უყრიათ.



ბერძელი ნიღბა პერქელის თათავით გაწეობილი. XX სუე.
30-იანი წლები. სიფ. კვაკავით საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმის ხელტერ სანახაობათა გამოფენიდან (1938 წ.).

უფრადებას იქცევის ისიც, რომ ხვანური „მელაი ტელფიანს“ ფერხულისა და თრიალეთის ვერცხლის სახმისზე გამოხატული წუთა ერთი და იგივეა: ეს არის წრისებური ხელმოუხმელი ერთიმორის ზურგშეყვითი მიმყოლად მოძრაი ფერხული.

რაქა-ხვანეთ-ლენჩუმის თამაზიანი აუკარად მოწმობენ, რომ ხა-ხაეშვი თამაზიანად გარდაქმნილი ძველი მიტრისის მოქმედი მისის ნიღბისი უნდა უყოფილაყო, რომელიც უპირდაპირდება ღვთიება ტე-ლეფიანის ფერხულს.

თრიალეთის ვერცხლის სახმისზე გამოხატული სანახაობრივი კომპოზიციის „სიცილის ხის“ და „უფდავების წულის“ მოტივები ადისტრებენ, რომ სახმისზე გამოხატულია განყოფიერების სალი-დებულ მიტრია. ამის პარალელურად, ხვანურ მიტრიალურ კმე-ლიშია „მურყვამბა“ მურყვამში (თოვლის კომპო) ჩაგანებულ ითვით ან წმინდის ხე, რომელიც ფლოზიან ღვთიებად არის წარ-მოსახული¹¹⁶, თრიალეთის სახმისის კომპოზიციიდან „უფდავების წულის — ენხანება ხვანური მიტრიალიდან „მურყვამბა“ მისი შე-მადგენელი კმედების „მელაი-ტელფიანს“ საფერხული მიტრიაში „უფდავების რისს“ და კავებებს (ხის სახმისების) ხენგენა. მაგარამ უფდავებ შეტად თრიალეთის ვერცხლის სახმისის კომპოზიციის „უ-ფდავების წუალთან“ დაკავშირებული მოტივის საერთო-ქართულდურის, ფერხისხელეფილისაჟის მიუყვანებას მხარს უჭერს ძველი ქართული ეპოსი „ეთერიაან“. მგრმანი, უფდავების წულის მოხატანად, ახესა-ლოშია ადგილ-თრიალეთში ვაგზანა. მგრმანი ეთერთან გაითხოვე მისს, იტყვა:

ამღამე კი ჩამიტოლე
ჭალო, მერქნა ბროლისასა;

ბასაპაზინა, რომ იმ საღამდ ქართველ ტომებს „უფდავების წუალი“ ვაგულეობრბთ, სწორად იმ — თრიალეთში სთმანადო მიტრიალური სანახაობრბა უნდა პრისაზულიყო, რომ დაღს-ტარაბაზულია თრიალეთის ვერცხლს სხაჟინსი რისაბაზურ-მითოლოგიური სახმელწულის გამოხატულებით.

მის რაჟის მელისი კუტის ტექტიით დედსტრებულთა მელი-ისტეოსინობა, შედა ურკუტელა ზის „სიხისურა სამოსელა“-ში, ზე-ლის ტეაოსინის ეპოიეტად კომპოზიტა „ურკუტელა“, იგი უფ-კერი შინარისის სიტყვებისაგან („ურკო“, „ურტა“) არის შედგენილი, რაც ხაგზანით აჩენს მელიისტეოსინობაში განყოფიერების, შელიე-რების მოტივს. ურკუტევე ამის გამოა, რომ სრულიად ურესადებია მოსარტება, თოქოს საქართველოში, ხვანეთში მელისი კუტე არ არსებობდა¹¹⁷ და მიტრიალური ფერხულის სახელწუდების „მე-ლაი-ტელფიანს“ პირველი ნაწილიაის ანაწა, ძაღდატენებით, ხეტირან და ძველ ბერძნულში იუსი საიფებელი¹¹⁸. მისი რაჟის წესხაობის სასიმწერო ტექსტიდან ურკუტებას იქცევის „სიხისურა და საზო-სილა“ — ეს არის მელაიდ შენიღბულის დახაბათება. „ტეაოსინის“ მნიშვნელობით კიდევ ერთი ახალი ტერმინი აღმონდა „სამოსელა“, თანვე ეს „მელიის სამოსელა“ მისი თვითისაგან, მისი ზენესაგან მოქსივითი შალით „სიხისურა“-საგან არის დამაზღებელი (ხელფენ-ხათმოფენეობის კანდიდატ ვ. კაოშვილს მადლობას მოგასსენებ „სიხი-სურას“ მნიშვნელობაზე მითითებისათვის). ს. შაკალთიან და ჟ. რნი-ანს „სიხისურა“ შეცდომით ვაგველით აქეთ როკორც „თხა“ და „სურა“.

ხვანური მელაი-ტელფიანი და თრიალეთის ვერცხლის სახმისის კომპოზიტა გამოხატავენ, ადგილობრივ ტრადიციის სიმტიკესთან ერთად, მკერეაზურ საზურისთან შვიდრო კავშირს. იმეც კიდევ ერთი მაგალითი იმისა, თუ როგორ ერწმულია ადგილობრივ ტრადი-ციის მკერე აზიის ხალხთან ურთიერთობით შეთვისებულად.

ხვანური „მურყვამბა-ციკრიბისის“ ერთ-ერთი მოთავარი პერსონა-ჟეა ეკისარის¹¹⁹. აქი არჩილის შიერ აღწერილ თრიალეთის ბერეკა-ვაზი უტეო ძალის წარმომსახველ ბერეკავე ნაიქამა: „ამის შიერ იმხილვბა იხმეშწინებს ეკისარის¹²⁰. უტეო ძალის განმსახიერ-ბელ პირტიკრესებს ერთანირად შვირისა „ეკისარის“ სახელი თრია-ლეთისა და ხვანეთში. ეკისარი ინახლებდა ამირიანს, ამირიან და ქრისტიანობრბებული ამირიანის წარმომსახველი წინდა გორგი და გველველი ჭალავს და ხან ეკისარი. თრიალეთი სწირად ეს მარკა, საღვ მეგალიტური, ფანტიკტური თვების, ვეშპის ქვის კანდაე-ბეზია აღმარებული, ვარაღობენ, რომ ეს ნ-ბ მტრისის სიმაღლის ვე-შაისი კანდაეანი, ძე. ზე. შიერე ათასწლეულში და, უფრო შორედ ხანსაი ეკი, არაან შექმნილი წულისა და განყოფიერების ღვთა-ებეთა სალიდელად სიმბეჭით, საღვ აგრეთვე ბეჭეია ასეთი ძაე-ბეჭით, მოგვიანებით ამ ვეჭებებს ავი სულებების, დრეკონის და ვეველ-შაისი გაიხსილებულად მიიწვევს. ეს, მარს და ე. სმირიანს აღნიშ-ნული აქვთ, რომ ვეშპის სტებულ თანგრეთის მასზე ხარისიანის და ხარისტიანის გამოსახლებ¹²¹, რაც იმაზე უნდა მითითებულდ, რომ სტებულ ვეშპთან ერთად ხარის ნიღბათა გამოსახულად. ვეშპის და ხარისტიკოსინობა ძველი ქართული მოგები „სიხიბაღაან“-ის დატერ-რდება: „ორს დომბის და ზირაბაბლის, ტანს აციკი თავსა ძქისა, „მურყვებ ვეშპის ტეპე მოგას და მეთოს დლი თვეშის“.¹²² დომბა-წუალსტეოქოსიანი ძროხისებრთა იჯახის ცხოველია.

იქ საღვ „დადობიან“ და თრიალეთური ბერეკობა-უყენობა არის შემონახული. ზე, გორგის ცულისა დაგან, თრიალეთში, საღვ ვეშპის სულიერი არსებობა ვეშპამტრბორბის შიერის სახე განსაკუერ-ბით უნდა უყოფილიყო ვაერცულებული. ამით აახსნება ამირიანის განსახიერების ნაშის აღმონდა თრიალეთურ ბერეკობა-უყენობაში. როგორც ეს ურე ვეკონად გარკვეული ხვანეთის სახელწუდო ვეველ-შპამტრბორბელი ამირიან წინდა გორგით არის შეცულებლი¹²³, „მურ-ყვამბა“-ში, ვარდა ვეველშპამტრბა მგზამტრბელი ამირიანის ფერხე-ლუსა, გორგი ვაჩარს“ და „მორიდ მიქელს“ ფერხულბებს ასრუ-ლებს. ჟ. რნიანის ვარაუდით „მორიდ მიქელს“ ფერხული წულის ეცუღშპამსაგან დახმის მითიური ბრძოლა უნდა იყოს ახსნული¹²⁷, წულის გვეღშპამსაგან დახმის მითიური გორგით, ამირიან, შუე-ქე-უტეო, ვეველა, ძარბლე, ვეინა შეცულებლი, ქრისტიანობრბებულია წე. გორგით, მიქელ-მოთავარსგველსო. ეტეობა ვეველშპამტრბა მ-

ბრძოლ გმირებს ქრისტიანთა ეტატიანად მიმდინარეობდა და სახელად და აღმოსავლეთ საქართველოში.

თრიალეთი და სხარტ ხალხურ სახელელო ამირანის გველეშეშებთან ბრძოლის წარმოსახველი მისტერია ნაყურ-ნაყურ ნაშთებად არის შეფარებული: ა) ღვთისა გუთისდელად-ნათლად (ამირანის ნათლა) დიდი თრეფის ბერკაბა-ვეფხინაში; ბ) ცისარი (ავღელ-შაის შემეღველი). ამირანის მიერ აღწერული თრიალეთის ბერკაბა-ნათლად; გ) გველეშეშისაგან წელის დასახსნელად მებრძოლი „მორიად მაკაბაში“ ორსართლი ვერხელი, რომლის კიდება და ზედა წყურბარი უფროსგარე შეტევას და ბრძოლას განახლებულად, სხარტში „ურჯუნიანი“-დან.

რომ გველეშეშის ამირანის ბრძოლის წარმოსახველი მისტერები არსებობდნენ, ამის დამადასტურებელია თრიალეთის ვეფხის სტელაზე გადმოკლებული გამოხატული ხარისხიანობა.¹²⁹ თქმულებები, ბით, ცნობილია, რომ ამირანი და მამაბის სულკალბის ტყა-ნიღბე. ში მსახურში ებრძოდნენ ბორკარსება ძალბეს. პავთი „სიბილაინი“ დასტურდება ვეფხისტყაისაზე ქართული საბავშვების წილბა შიდა შემაღვლებლაში. სხარტში ღმობხვევის ტელესის გარე კედელზე გამოხატულია ამირანის მიერ გველეშეშე გამარჯვება.

აღსანიშნავია, რომ გველეშეშთან ღვაობიბოვი გმირების ბრძოლას პროტოტიპური სახალხოლო არსებობდა ამხაზავენში.¹³⁰

შემაღვლის სინაღალის ნაბავშვობა და ში ანაღალ(ო)ში (სე-ნაღ) სინაღალ სინიბიბის შემეფის ხელმეფებმა. 1948 წელის გამოცემულ ჩვენ წარწი „ქართული თეატრის ხალხური წარწი“-დან უფლო შქონდა, რომ თრიალეთის ვერცხლის სხამისზე გამოხატული ვერხელი მისტერას წარმოადგენს საამბო გმარბულ მრავალ დანაგარბო. რაც ისეთივე „მოცუკვითების ამხალხული ადგილი უნდა იყო, რის შექმნისა ამხილად ბუფის მფეი, რომელი თვის სახელი წოდება ამხილელში საამხეთ და თამარწინებით აცხადებდა, რომ არის „მამაშის ქურბი, რომღმაც შექმნა ამხილელთა ადგილი მოცუკვითობის“-ში.¹³¹

ამხილად, ეს სახეობი სხარტად უნდა გაშუქდეს და ამ მხრიავე შევსებების დანახვად თვისებებების და აბტუკონტრუბობის არხი არ უნდა დარღველოს. თეატრის ხურბომხვევების მკვლევარი გერ იყო და ბერწილთ თეატრის ნაგებობის იქით ადარ იფხვობდნენ, ყურბი კეთბა-მეფის სასტეო მოღვენის მიწვეულ და აქ შეიბრდნენ და მფელი აღმოსავლეთის ხალხთა ამ დარწი შემეშეშების, თოქისა, არხიბარი ანგარსი არ უწევდნენ. სწორად, ეს ვპაილეთი, ის ხურბომხვევური სასტეო ნაგებობა განვიხილოთ, რაც გამოხატულია თრიალეთის ვერცხლის სხამისზე.

სხამისზე გამოხატულია ორსართლი და დიდი სამღერბი-სასტეო ფართობი (სურ. 2). ზედაფართობზე ეტევა სამფეხა სხამსვეტარლო, ნარკობის წელის (უცდავების წელისაგანი) დიდი უკრული (?) სიკუცხლის ზე. სხამი წრის შიგნით მამაგანსახავის და 23 ნიღბი-სან-მეფერბობის მსგელობა, თუ ვინაგარბუბი თოთოელ ნიღბი-სანის წრეგადადგულ ნახივს, სახისით გწვლად ზელებს, უნდა ვიფიქროთ თოთოელს ერთი მეტრი ადგილი უყავია, თანაც ამას ემატება ბუთი-ბუთი ნიღბისანი დაბტეო წრეწვეტობის და ადგილი-წრის შიგნით მკვდობის საბოლოად. ისე რომ, ამ უწველბა ქართული სამღერბობის (სასტეო ფართობი) დიდი, აღბათ ამ კვარტელზე მეტრზე ბუვრად მეტი. ასეთა მამაშემახა არ უნდა გავყავიკაროს, ჭრ ერთი: გვაროწწელი თემი ამ ხანში ჭრ კიდვე ინარბუ-წელს საგროო სახალხო სახეობი დიდსწარღბი ერთბოღე კვებას მოწარმებობდა და მის კვლი ღვესწარღბი მოწვეული. დიდი ორთების „დათობის“- აღწერებობაში ნათქმისა: „შეიღვება რინე“-დათობის“- თამაშობაში მოწარმებობა მიიღეს 100-150 კაცმა, თუ რომ მიიღანი დაიტევა“-ში.¹³²

და მეორე: ასეთი მამაშეშები უბარბიჩაოს ხანის თრიალეთის ნაგებობათობის უბეო არ არის, როგორც ბ. კუფტინი აღნიშნავს: „XXVI ყორღანი 5 მეტრი სიმაღლე შქონდა და მის შიგნით აღმოსავლეთი კვაბი უზამბარბი დარბარბი, რომლის ფართობი 175 კვ. მეტრს უდრდა, ხოლო კედლების სიმაღლე 4 მეტრს“-ში.¹³³

თრიალეთის სხამისზე გამოხატული სამღერბობის (სასტეო ფართობი) კედლა საბოლოო სამყოფი შეწარული ხარბიბების ფურბარების მსგელობისათვის არის განკუთვნილი. ანაღალიბობის შეიღვება განვიხილოთ კრებ-მეფის საგანგებულ თეატრბოღველბა პროცესიბი საღეო შესწარბავი ხარბის.¹³⁴ ვერცხლი სხამისზე ხარბიბების და ფურბიბობის სხარტება ერთგვარად პოეტობიბება ამ ღმობს

სინამდვილეს და იგი სამონადირეო რიტულებიდან მომდინარეობს და ილიცისაში ერთგულების განხატულებად უნდა იქნეს მიჩნეული.

სადეო ბუდა, სერია სოამაში ხარბის პროცესიბი (სურ. 1) (ორბადობობის) მსგეობი თამაშობის კვლი შეიბარბება სხარტში (სურ. 2). რკაშუაზე და განსახატული სამეგრელოში „კურბობის“-სახლწობიბით არის შეფარებული¹³⁵. ხარბის პრეცედენს და ნათაბი თამაშობის შემდეგ აღბო, წარბოღვენდნენ, დავა-მეფის ნიღბისებში, ქართული თოთოლოგურ გამოცემებზე აგებულ მისტერიათ „დათობის“- რომლის სახეობა თუ სახამობით თო სიღვერთი შეწარმობა, თრიალეთის ერთად, ქართული, ხეგნი, აგარს, აგახსენებდა და სხარტში. ბოლის, აღბო, თეატრბოღველბა დღესასწაული მოავრებობდა სხამისზე განხატული უცდავების სხამისის“- დარბობით.

როგორც ირკვევა თრიალეთის ამხალხული ადგილი მეფერბუ-ღვთობის რთულ კავებულებასა, და ეს არც უნდა იყო საჭირო ველი, რამდენადაც, როგორც თ. ჭავჭავაძე აღნიშნავს, თრიალეთში „სხარტმღერბობის საქმე სკამოდ აღწერებობი“-მეფე კოფტელო, დიდი ყორღანის (დასახატული დამბავიბით) უწებლობა, მათი გაღახფრის სიტებმა, კვარბილბობი ნიშების ამოყვანა და ა. შ. უფლო იმს მიწობის, რომ უცვე ვარკულებუბა არბტუტეობის მითობად კლებებუბით. კარავ იყო ცნობილი აგრბუთ ხით ხურბო-ბა. თეატრწარბობი, გველის პლატეო გარბობი კორბანში ჩადებუბი იყო შესწინავე ხის ნაგებობა“-ში.¹³⁶

არ მამარბებაშა თრიალეთის ვერცხლის სხამისზე გამოხატულ ამხალხელო სამღერბობი ქართული ხანაბარბოვი კულტურის ტრადიციასთან უბარბუბებს უცდასა მფარბოვანი ხალხურ საბოლოებს. ისტორიის მეტწიბებობა დიკტობია, ეთნოგრაფია ნ. რკაშუაშემაღა აღწერა მეგრული ნიწრე (ნიღბავი), იგი „სახლბობი-კარბი ყურბობა გვარბა, ასევე თემბა, ინდილოვად და ამხალხურად კულ-ვათა შო-რისა“- შერბობი მოკამბებს „ფუღაზლი“- (ფუღაზლი) ექოვლებდა. ში-კანათ ბიბიბი, რომ უცვლას დანება და მათი „ნიწრბ“- (ნიღბავი) მავილე მოწინაობა, აკუფებდნენ სხარტეო ბურკობის ორ მოლო-მავილე მარბუზე. ის წარმოადგენდა ერთბარ ნახვის ხის პოზზე გავწილები კრებულ-ხადერ სხამისში, რომელსაც უკანა მობოი მადგულე აქლბა ზედი (1.5 მ. სიმაღლის). მობიბარბობი მოვარბის უთობიბობის დამორბეული იყო მხოლოდ 2-მ მეტრია. კამბის ღმობს, თოთოელ მოგანგებ მალბა დებობა ამ თო იმ გვარის „ფუღავან“- მოკამბად, სოლო იბრის, მის გარწეო მობობი იღვა გვარის მეტრბავი — „მემაზე“- ხალხი“- წოდებობით იწებობდა კამბია ამხი ნიწრბ... ერთი ბიბი ბეგულ, მეგრე უბახსებუბა. მამუსის პაპ-სით იწებობდა ხელახალი ნიწრბ და სხე გრწებდებობა ბოლომდე“-¹³⁷.

როგორც უცვე აღნიშნული შქონდა, ქართული სამღერბობის (ცენის) აღწერბობისთვის დამახასიათებელია იყო ორსართლიანობა.¹³⁸ კრტუ-დანაინის“- მიხედვით, პროფესიული სახიობისათვის ორსართლიანობა (ორსართლიანობა) უფლოდა აუცილებელი. შეიბარი აქ ამგვარად არის აღწერილი: „პირის ფრდა და საბურავი მოვლიდა და ერთბანეთის სალაპარაკოდ გამოვიგობილან... მამობრბობის კვარტე ბიტინე დაქუ-ბოლის და აქუ ბატბუ — ოლიანაკო იბრ ერთბანეთის ებრბოღენ მოვლესტობის ხანის მსგეობი ცნობა“-ში.¹³⁹

ორსართლიანობაზე დამახასიათებელია თრიალეთის მმრბობის სხამისზე გმობობბული სასტეო უბარბოვობობის (ორსართლიანობის) ორსართლიანობა ვერტეპარბად არის აწერბობი, სი-ლო მეგრულ „ნიწრბ“- და „რსუღდანაინის“- აღწერბობით პრობო-ზობადურად არის განაღველები, რამ დღემდე შემონახულია აღმონხდა ბართული ხალხური სხამილბების აღწერბობაში.

როგორც ეტევა, მფლობელ მმრბობარ ხალხური საბოლოების წარმოდგენებს მოქმეობა სერტეო განღველები, თობობდნ თობა-სათვის გადაცემით დასწავლილი უცვლელი წესბა და წა ფობრბი იყო შეუწვევბული. თრიალეთის ბერკაბა-ვეფხის თობაზე მამ-წავლებლობა გიორგი ნიგარბაშემაღა ჩავყვარება: „გამობობობა მამ-გიდა ბურ-მობლობა... უცვლა ვამწვლედ-გამომწვლეს აბერბდნენ... დიდი თანას ჰქრებდნენ“- სარადიბო სურბობათ ეტეფების განღვება, სხამილო სურბის წინ სასტეო სხამაბობა ხალხურ სახამაბობა შემწვევბულბა ექსპედიციამ ამმეტრბი რიობის სოფელი შიკარბია ნაბა, ეს სხამილო, სახეობი ტეკვა-თამაშობა მფუბობობით (თავზე ღვიწრო ხავზე ჰქობი ტეკვა დაწოლით და წამოღვობით), ბრტეო კალის ხასუ-



მარო, ეყენა მამხილებელი, როციე იშვიათი სანახაობა იყო. მო-
თამაშეთა სანადამო სუფრასთან გაღებება ქვემო სენეთის სიფელ
ფხუნდერმაჟ დადასტურდა. შამოლი ოინასიანგ ჩაენერე: „სიფელზე
(მოედანია, სადაც დგას წმინდა ხე, რომლის გარშემო ქვის სასა-
მებაა შემოწყობილი): აქ ყოველ წელიწადს იპართება მურავაჟობა.
მავალი იყო გამართული, ქვის სკამებია — სახილოდ ყრილობე-
მაც აქ იმართება“. ორიალეთის ვერცხლის სასმისზე გამოხატულია
„სიციცხლის ხე“ — უღვაჯავების წერხის ორი ნაყავით. ეს სიციც-
ხის ხე დამახასიათებელია სეანურთ მურავაჟობა-ვირიაობის მისტე-
რიოზითაც. მურავაჟი კოჭი წარმოდგენილია სიმბოლიკური მო-
კახუნდობით¹³⁹, თუ ოთხად არ იყო, მაშინ ნაქის ხეს ამბარიაჟე-
და. სეანურ მურავაჟობაში¹⁴⁰ მამავალი სახიერებო მოკახუნდო სი-
ციცხლის ხე: ორიალეთის 2500 წელზე ადრინდელ განყოფიერების
სადიდებულ საფერხბლო მისტიკაშიც და ჩვენს დრომდე მიღწერულ
სეანურ მურავაჟობაშიაც სახიერების სასცენო ფართობის დეკორა-
ციულ გაფორმებაში მთავარია „სიციცხლის ხე“. აქ სიფელზე (მოე-
დანზე), სადაც სიფე დახუნდერში იმართებოდა „მურავაჟობა“,
წმინდა ცაცხვის ხე დგას.

რაკი ორიალეთის ვერცხლის სასმისზე გამოხატულ სახილველის
სამღებობის განცხილვათ, უნდა დაუხატდეს ყოველი ნივთის, თუ სა-
გნის არაბა და, ვანსკუთრებოთ, მისი დანიშნულება ხილოლი სახი-
ერების შესაგნებლად რომ არის, გამოყენებული. ამ მხრეზე ჩვენს ეპო-
ქადღებას იქვეც სასმისზე გამოხატული, სეამზე მდობლი არსების
წინ მაღალი კურტელი¹⁴¹, შ. ამირანაშვილი ამ საგნს ოჯახურ თასაც
მიიჩნევს¹⁴². ჩვენი ვარაუდი კი ეს საგანი — საცემული მუსიკალური
საკრავია. შეიძლება, ისიც ვაგვარკვიოთ, თუ რომელი.

საცემული მუსიკალური საკრავების მწეობრში, ძველი ქართული
მწერლობის მოწმობით, შედიოდა: ბობლინი, სპილენძური, ნაღარა,
დაფი, დიფაფი, დუმბული, ტაბლა, ტაბლაკი, ზლილიპიტი, ჩიბა¹⁴³.

ორიალეთის ვერცხლის სასმისზე გამოხატული სახილველის სამღე-
რეულზე, ჩვენის აზრით, უნდა იდგეს სპილენძური; სამეგრელოში ნა-
ნახის მიხედვით ამებერტს შემდეგი სიტყვებით აქვს აღწერილი
სპილენძური: „ლილი დილი... სპილენძის არის და საკმაოდ დიდი,
ქვაბის მსგავსი, ერთის მხრივ გადაკრული აქვს ტუკი“¹⁴³. სპილენ-
ძური ქვაბის, კურტელის მსგავსი რომ არის, ამან შეიყვანა შეცდო-

მაში შეცდევანი და მუსიკალური საკრავი კურტელად მიიჩნის, რე
დაეკვირდებოთ ბ. კუფტინის მიერ ვერცხლის სასმისზე გამოხატულ
გამოხატულობის ფოტოსურათზე¹⁴⁴ და ქ. შერინგვა სპილენძურის
თავზე ხის სარკუნებელი მოხურბოლი თავით, რასაც ცხივავს ეს მუ-
სიკალური საკრავი ხმას გამოცემდა.

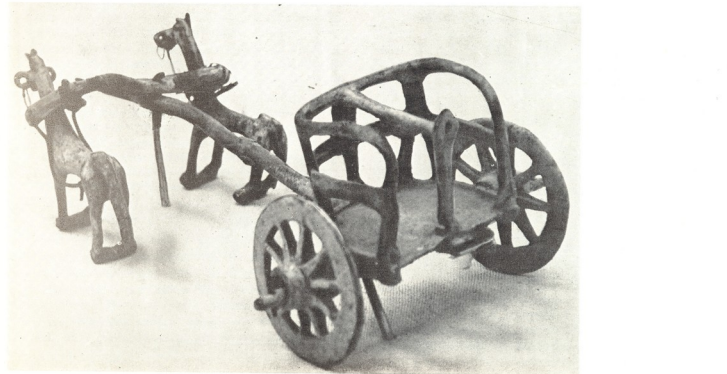
ვერცხლის სასმისზე გამოხატული საფერხბლო დრამისათვის სრე-
ლიად ბუნებრივია მუსიკალური საკრავი, ქართული ფერხბულის მსველ-
ლობის რიტმი და მოძრაობის სიქარბე განპირობებულია დილიტობი,
მაგ, ხორუმში დილი. ასეთივე მიზნით უნდა უფილიყო გამოყე-
ნებული სპილენ-ძურის დილტერი ამ სამიათას ბუთახი წლის წინა-
დელ ორიალეთის საფერხბლო სახილველოში.

ორიალეთის სასმისის სახილველის სამღერეულზე საყეველი მუსიკა-
ლური საკრავის სპილენ-ძურის დაცვა რომ ტრადიციულია უკვდავ-
ების წლის სადიდებელი სახილველისათვის, ეს იქიდან ჩანს, რომ
ქრისტიანობის ხანაშიც, წარმართულიდან ქრისტიანობის მიერ გად-
მოღებულ წყაღურბოტვის ცერემონიაშიც საცემული მუსიკალურ
არ საკრავები იყო გამოყენებული. „ხელმწიფის კარის გარეგებაში“
(XV ს.) კვითხლობოთ: „გაცხადება (ნათლისდება, წლის კურთხევა
და ქ.). ვთქვით დიდი დღესასწაული და წეით არის, რომ მსეფე სადაც
იყოს, რაც სული კაცის იყოს ქრისტიანი, უკვდილივე წავა დიდი დროში
აბან და მენობაიერი (შედაფაფინი და ქ.) წინა... და წყალი აურ-
ბოზონ. ეგრევე წამოვიდნენ ეკლესიის მივა მსეფე და მენობაიერი
აღარ სცემენ ნობახს და დროში ეკლესიის კარხს დგას“¹⁴⁴ აქედან
ჩანს, რომ საცემული მუსიკალური საკრავის გამოყენების ტრადიცი-
ა უკვდავების წლის ორიალეთური სახილველიდან გადადის ქრისტი-
ანულ წლის კურბოტვის“ ქართულ წესჩვეულებაში და იქ განაგრ-
ობს არსებობას XIV საუკუნემდე მაინც.

თრიალეთის ბრეწინაველ კულტურამ შემოგვიტანა იმის
მეწმობა, რომ პართიველ ტომებს თამილი წვლილი შემუშავებამ
შეძალდა სანახაობრივ ნახაგვობათა ხაროთომოქვარებასა და
სამედიკალზე ხილოლი და სმინითი სახიერების შემდინს ბე-
ლოვნებაში.

ძველ პართულ ეპოსთან მიმართებაში. ორიალეთის სა-
ხილველო, შესაძლებელია წარმოსახული ყოფილიყო ამირანი, რაკ

სამბოლო ეტლის ბრეწვალ მოდელი (მე. წ. I ათას-
წელულის დასაწყისი). გორა აკობები, კ. ფიცხალე-
რი, აღმოსავლეთ საქართველო ბრეწვალ ხანის დასას-
რულს თბ. 1979, ტომ. XIII. გამომილი მ. განილიძემ.





ბერკოპა-ვერნაში ქვემოთ დავათბე გუთისდევანათლა. თრ-
 ადელთი ვერცელს სანსხუ გამოხატულ ფერბოს მელისი სქო-
 ანი ნიღბოსხს ეხიანება მელის ნიღბისი ამირსი. ვველშაის
 ვეამდან რომ ამირსი ამივდა. მას წერ-ულვასი დასცვიფდა. ამ
 გარის ერთ წულდამ მელი გავიწავდა. ამირსამს სტყუ ხელიტკუე
 დასოეს და ეკლბირვ ჭეიმიხია. 117. ასეა წარმოდეგნილი ამი-
 რან შეთხილბისანი ძველ ქართულ ეპოსში.

თრიალეთის ვერცელს სანსხუდ გამობიჭულ მელისი კდებიან
 ნიღბისთვის, კულთან მიტადენი სანსხუდ ეხიანება ქართულ
 ზარბების მიჰაუქმელი. დებას მელისა ქიქ ათე ევლასა, რაც
 თავის შარბე ხვანერი „მურყანიბა“ და „ოქლა-ტლუფას“ სავა-
 ლოლებს: („ლია მელისა, ჩიტკ მრგაფრეველსა, კახის ჩაგვიწყენი“)
 ვამბობსდენ უნდა შეიკადეს.

გარდა იმისა, რომ უცვადების წყალი ჩვენს წინაგარბ, „ეორთა-
 ბა“ მიხედვით, თრიალეთ-ალგეზში ეკუთვნის, ამგვ ეპოსში
 თრიალეთის ბრწყინვალე კულტურისთვის დამახასიათებელი საკუ-
 ქველდო ოსტობისი დასიხარვების ეხიანება ამ ეპოსის ის წყ-
 ევთი, სადაც მარბ-ვარსკვლავი პირველი თერბს: „სიქე სანსხულს
 ავიგვი, ხელს მარბობის კიხისა, შედამდე ფიტარ დაფურთ ახა-
 ნიურთის ხასა; თაბ-მოცი კარავ დავიგდად შემობინე აბლასნი-
 ზედ სერას ჩამავეტიამდ სანსხულად ვაჩრის წულსასა, წინ სარბლი-
 ბელს მოვიყვან ლადას აღვის ხისას“. 148

ამ წაკვივით, ეს „სიკოცლის ხის“ განმსახიერებელი აღვის ზე
 და „უცვადების წყალის“ მანუშეშული ვარდის წყალი, თავისი ოქროს
 სურბი ეხიანება თრიალეთის ვერცელს სანსხულ გამობიჭულ სა-
 ხილველის „სიკოცლის ხისა“ და „უცვადების წყალს“. მთი სალი-
 დებულ სახილველს.

ძველი ქართული ეპოსი „ეორთიანი“ ეხიანება თრიალეთის ვეშა-
 პებს, რამდენადაც მტრბისის მამა დახასიათებულა, როგორც „ვეშა-
 პების მუღანავ“ 149. — ეს შეტად საიტობრტესი დამოწვევაა. დაბეგუ-
 დი სანიერება შერბინებულა უაქვეყნისი კავშირით. იგი საბი-
 ტრეზა როგორც ვეშათმებრბლი ვბიძგები, მათ შორის აიხიბის
 დახასიათებულად.

სანიერებათა, რომ ახელდომ და ეთერის სახლედენ: „მთი თავი
 ცვი ვერბა, შიხ ოქროს თასა სჯივა“ 150 უნდა თითქმის ეხიანება
 თრიალეთის სანსხულ გამობიჭულს უცვადების წულსა“ და თრია-
 ლეთის ოქროს თასს — ოქრობედლების საუბედის ნიშნულს. თრია-
 ლეთის ურთ-ციხებრბაში დამოწვეული „უცვადების წყარის“.

დამწებელი დანუშრბამბერი შარბამბამბისი. თრიალეთის სახილ-
 ველის მასლების არქეოლოგიურ მონაცემბთან შეჭრებამ ამ მთელ-
 ნადამ დაგვიყოფილი მირიადი და დამახასიათებელი მდებრების
 ცალ-ცალკე განილვად ცხადურ, რომ თრიალეთის სახილველის წარ-
 მომსახვედი მასალა რამდენიმე ფენა-დამარბედს შეიცავს.

უვლავივე ძველი უნდა იყოს ის ფენა, რომელში მილიადე ზო-
 რითიეცდელ მიღბისხობაზე მდებრბნებეს. ამ უცვადეს და აღირბედლ
 დასიფურვო მიოლოგიურ საფუძველზე წარბიჭნილ მიტობრტესში
 დავათბენ ცხედრბების, ნადობრბის საბით აზრან წარბიდენილი.
 სახილველის ეს ურველი საფებრბი თრიალეთში შემონახულა
 წულის დღითახსა და ვანაიფიერბების კულტურამ დაკავშირებული
 „— — — და კეთაილდების ფილოტრებისა და ბარსტეკოსმდისი სი-
 თადებით, რაც „მტკვარ-არასის“ კულტურაზე აღირბედენი ხანი
 უნდა თარიღდებოდეს. ხარისტეკოსნაბი თრიალეთის მწიფაბიშეშ-
 ესახოტულ მონათლობის სახილველსთვის, რომ დიდბის მანძილზე
 ურდა უყოფლიოდ დამახასიათებელი, ეს იქნანაც ჩანს, რომ რო-
 კოც ეს ბ. კუფიბია შეწინა, მიყუდილებლსაჰავს ხარის თავტე-
 ელ-ების (სარისტეკოსნის სიღბისა) ბიჯანა წესად უნდა უფი-
 ლოდო უორდანულ სამარბების ხანუშაყ.

ხარისტეკოსნისებრ აღირბედენი, ნადირბტეკოსნობის კდობი გად-
 ნინამოსნი სახით შემონახულა თრიალეთის ვერცელის სანსხულზე
 სვ. წ. „ეორთი აბახველის შუა ანა“. მისტრბისი შე-სუფულებელი „ე-
 თა-სტეზი“ და სკოლოციამბი სედი-ის (დავისი) თრია და აბლის
 კდობი აზრან შენიღბული. ახეთი წარბიდობრტე შენიღბვა სახილ-
 ველის კულტურის ამ საფებრბს წარბიჭიადგენს, რომდესი დეობეგაზა
 წარბისხულსა ამირბობიფულდ სანიერება შერბა, მტარამ წარ-
 ვანიჩ კერ კიდებ ზოომორბიდული ნიშანებდა ოქროს. ასეთ ვარ-
 ავალ ფირას ზოომორბიდულამ ამირბობიფულდუ მონაცვლეო-
 ხას) ეხიანება ვველშა-დეგებთან ნებრბლი ვბირის ნ: ევადავუ-

ბი ამირსის ცხვარტეკოსნობით განსვადელსაჰავს, ხოლო შელსტე-

ერეკეშელნი

თრიალეთის არქეოლოგიურ ძეგლებს შორის, როგორცტრბებისქმენქმ
 სიფ, წინწარბის სანსხულზე იწებნარბაში [ქვემდებრების ხანი რომ
 არბიდებდა], ოქროს ბილაზე, ტანრბიჩ ქალდეიაებს გამობი-
 ლდება აღმბინდა. ეს ქალდეიაება ვანაიფიერბების კულტურამ, ნადირბ-
 შერბავლ დავათბათხან უნდა იყოს დაკავშირებული და არბობასა,
 რომ ქალდეიაების წარბისხულს ტრბილე შორისა შემონახულა, როგორც
 მამაკეთა ასევე ქალთა საფებრბული მიტობრტე. გუთისდღეს
 ზოგან მამაკეთი განახასიათებს და ზოგან დღეაკეთა. მამაკეთა ფერ-
 ბულსი, ვავის სტესუვეკლითი ნიღბისთვის, ქალდეიაება წარბი-
 ხსული და პირვიანი, ქალთა ფერბულში, სტესუვეკლითი ვადიყმიტა
 შენიღბობი, ვაძველებაა წარბიდვანილი.

საშუალო საუკუნებში სტესუვეკლითი შენიღბვა-ვადაყმა ვანი-
 ყუბებულთი იყო საღაშქობი სანახაობის, როგორც სიღბისი, სიმღ-
 ლის, ანტეგმრბლობის გამობიჭვლებისთვის.

ციხეველთა და ნადირბტეკოსნობა იწებნად მტყეც და გამლ-
 ტრბიდათა, რომ იგი შეგუება-შეთავსებში განარბობს მხატვრულ
 სანახაობრივ წარბისხულს არბინებას, მანვან ქ; რომდესი მხ-
 ბრბი (ღვთაებთა თავდაბასვალის წარბისხუცა) აღდეს ფორბის
 ბრბამს — ადამიანთ ცხებრებისა და ურბიტობების განახსიერ-
 ბეს, ასე მაგალითად, თრიალეთში, სიფ. დიდი თრბისი ბერკოპა-ვეწნ-
 ნაში, შუმბირწენილა გუთისდევანათლას, მეფისა და პატარბლის
 გენერობი ტკბისი პირბაზინი ბერკების თასში, არბლის მიერ აღ-
 წერლი თრიალეთის ბერკობასი ოხის ნიღბის ვვერბით, აზრბის
 თბრბის, ცხებრის ნიღბება წარბიდენილი.

ხალხურ სანახაობებში დღეს წინდადა საბით ვერც მიტობრტელურ
 ნადირბტეკოსნობას ვებუდობი და ვერც საყოყსიფურვო თუ სა-
 ლაშქობი დრამულ წარბისხუბს, უყვდილეე ვრბინანთითა ახუდლ-
 დრამული და მეულვარის ცოდნა, ვამოცადლება, შერბერებისა და ან-
 ბლბის უნარს უნდა შეწყვედეს, რომ მიტყმედი მასაზომი ვარბევა
 და სხვადვალად ბრბის დავებნება-დამზრებება ვაბრჩიოს.

საგროლო ეს უნდა შეწინა, რომ თრიალეთის სანახაობრივი სა-
 ხალისი შეწყველების, საუფელიანად შეგებნება ვარბევი და მქამს
 ძველ ქართულ დრამავალს სანახაობის ვანეთარბინებას, რაც ამ ოც-
 დაათი წლის წინამ წარბიდვანიდა.

დამსტამ — აჰგებინო ბობის უფბრბის არქეოლოგიურ ვაბ-
 ბრბით აღმბრბინებ ბრწყინვალე კულტურის მრავალწიფუდი მტე-
 ბი და ვერცელის სანსხის (თარიღდება 4 ვ. შტობე ათაწლებლის შუა
 ხანით) რომდელდაც ბელიფურვად გამობიჭულთა ურველსი სახილ-
 ველი — ნიღბისანი საფებრბული მიოლოგიურ-ბრტეკალური სა-
 ხანახა.

თრიალეთის ბრწყინვალე კულტურის ცვლებს გათავალისწინებთ,
 თრიალეთის სახილველის შეჭრება სინტრბინული და მომყოლი საფ-
 ბრტების არქეოლოგიურ ძეგლებთან, სახანტო, ამბობსუდელო და აა-
 ს-კვლით საქარბველის რტაგონების სანახაობრივი კულტურის მონაყე-
 ებთან, ხალხურბი გამოკლენილ ურველს დაფებნება ნაშობთან
 („ამინაინი“, „ეორთიანი“) საშუალებას ილვავა ვარკვეული წარბი-
 დესი შეიჭრებენ თრიალეთის სახილველის თრბერბ წარბიდენი-
 ბასა, მისი ვავიცილებების თანხა და შუა ბრბინჯის ხანიდან მომოდ-
 ბული მისი ვითარბების არბახე.

თრიალეთის ვერცელის სანსხულ გამობიჭულთა და დღემდე ადა-
 რობრტე შუმბირწენილი სახილველი თფომყოფობი, იგი თავის საწ-
 ელის წინაგე ხანის საერთო ქართველურ კულტურაში პოულბოს.

თრიალეთის ვერცელის სანსხულ გამობიჭულთა ამგვ ეხიანბაშუ
 შემონახულ ხალხურ სანახაობებს ეხიანება და მზარს თავს ცხებრბის,
 შიდა ქარბლის, მეხტობის, სანიერე-არბვეტის, ვერბის, რაპ-ბუნტე-
 ბის, ხეცერბის სანახაობრივი კულტურის მონაცემბი და არქეოლო-
 გური მასალა.

თრიალეთის სახილველს უმეტერა თავის თფომყოფობისთან
 ერთად ძველ ამბილეურ სპატიურ და გვეგობრბის ხელბერბ კულ-
 ტურასთან კავშირის და ურბიტობის კვლბ აბარბებს.

თრიალეთის ვერცელის სანსხულ ნაშუალა ქართული ტმებრბაბო-
 ბის დამახასიათებელი უცვადების წულისა“ და „სიკოცლის ხისითა“
 დაკავშირებული ბრტელურ-მიოლოგიური სახეობა, რასაც მდლია-
 დადების ნიღბისანი ვანაიფიერბების წურბის ფერბულდ ამრბდებს.
 თრიალეთის სახილველის ცვლევ-ბიბთი მიღბული წინასწარი
 დასკვენები ეთანმეგებნება თრიალეთის ბრწყინვალე კულტურის აღგა-



ლობრივი წარმომავლობის კონცეფციას, რასაკვირველია, მისი გათვალისწინებით, რომ ზოგიერთი ელემენტი შეიძლება შეთვისებული ყოფილიყო გარემომცველ ქვეყნებთან ურთიერთკავშირით და ახალი ურთიერთობით.

ლიბრარატარი:

1. ამირანი, მითოლოგიური პოემა, განახლებული და რესტავრირებული შ. ნუცუბიძის მიერ, თბ., 1945, XII.
2. ბ. კუფტინი, არქეოლოგიური გათხრები თრიალეთში, თბ., 1941, 1945, ტაბ. XXXIX.
3. ვ. გოგაძე, თრიალეთის ყორღანული კულტურის პერიოდიზაცია და ვენეზის, თბ., 1972, 5-15.
4. თ. სანჯიბიძე, ალგეთის ხეობის ქართული, თბ., 1978, 189.
5. და. ქაჩელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბ., 1948, 99-105.
6. არჩილიანი, ტ. I, აღ. ხარაშიძის და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, ტფ., 1936, 258.
7. და. ქაჩელიძე, ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან XVII საუკუნემდე, თბ., 1965, 553-556.
8. ქართლის ცხოვრება, ხ. ყაუხჩიშვილის რედაქციით, ტ. I, 301.
9. რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, თბ., 1937, სტროფი 799.
10. ბ. კუფტინი, 2, 145.
11. და. ქაჩელიძე, 5, 17-21; 7, 32-38; ქართული თეატრი უძველესი დროიდან XIX ს. მერვე ნახევრამდე (რუსულ ენაზე), თბ., 1959, 29-30.
12. ბ. უჯვაცი, ხეთური პროზაზე, თბილისის უნივერსიტეტის შრომები, XVIII, 1941, 11.
13. ბ. კუფტინი, 2, 90-91.
14. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1951, 19-23.
15. გ. გობეჯიშვილი, არქეოლოგიური გათხრები საქართველოში, თბ., 1952, 67.
16. მ. ჩიქოვანი, ქართული ეპოსი, წ. I, მიჯაჭვული ამირანი, თბ., 1959, 106-120.
17. გ. გობეჯიშვილი, ქართულ ტომთა უძველესი სარწმუნოება და საწესო გრავიტული ხელოვნება, (რუსულ ენაზე), თბ., 1957, 94-104.
18. გ. მელიქიშვილი, პირველყოფილ-უმეორი წუბილებების რღევა და ტომთა კავშირების ჩამოყალიბება, წიგნში „საქართველოს ისტორია“, თბ., 1958, 27.
19. თ. ჭავჭავაძე, შუა ბრინჯაოს ხანა საქართველოში, „საქართველოს ისტორიის ნარკვევები“, ტ. I, თბ., 1970, 213.
20. ვ. გოგაძე, 3, 77.
21. და. გვარამიძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, თბ., 1957, 16.
22. ვ. ვ. ურუშაძე, თრიალეთის ვერცხლის სასმისი, როგორც ისტორიულ-ეპოგრაფიული წყარო (რუსულ ენაზე), „სოვეტისკია ვერნიკაფია“, 1980, № 4.
23. ა. აფაქიძე, საბჭოთა არქეოლოგიის განვითარების ნახევარსაუკუნეობი გზა, თბ., 1961, 62.
24. და. ქაჩელიძე, 5, 30.
25. ა. გაგოშიძე, ქრისტიანული ექსპლექტის 1970-71 წლებში მუშაობის ანგარიში. კრ. „საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის არქეოლოგიური ექსპლექტები“, 111, თბ., 1974, 116-120.
26. ბ. კუფტინი, 2, 26-27.
27. ბ. ხიდველი, ბრინჯაოს მხატვრული დამუშავების ისტორიისათვის საქართველოში, თბ., 1972, 86.
28. ბ. კუფტინი, 2, 27.
29. ბ. კუფტინი, 2, 38.
30. მცხეთა, ტ. I, ა. აფაქიძე, გ. გობეჯიშვილი, ა. კალანდაძე.
31. ლომთაძე, არმაზისხევის არქეოლოგიური ძეგლები, თბ., 1955, 77.
32. ვ. ვ. ურუშაძე, 22, 119.
33. ბ. კუფტინი, 2, 39.
34. ბ. კუფტინი, 2, 51.
34. ა. ხიზარულიძე, თრიალეთის ეპეაბი, „მანე“, 1969, № 6.

35. გ. ჩიტაია, სოცოხლის ხის მოტივი ლაზურ ორნამენტში, „საქართველო“, 1941, 318.
36. მ. ჩიქოვანი, 16, 145.
37. ჯ. თანდლია, მეოცეუთა თქმულებები და ლეგენდები მცხრელ ფოლკლორში (თუხისხე), საზოგადოებრივ მეცნიერებათა საერთაშორისო კონგრესი, თბ., 1969, 15.
38. ვ. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპლექტები, ძიებანი და წყნოვნილებანი „სომეხი“ ნაწ. 43, II განე. 1913, 33.
39. გ. იონანი, სვანური მრეკვემბო-აეირაობა, „მანე“, 1969, № 3, 64.
40. ბ. კუფტინი, 2, 95.
41. თ. ჭავჭავაძე, არქეოლოგიური გათხრები თრიალეთში თბ., 1960, 12-26; მისივე, ქართული ტომების ისტორიისათვის ლითონის წარმოების აღნიშნულ სახეობებზე, თბ., 1961, 18 შმე.
42. ა. მნაცკანანი, ყორღანების გათხრები სვანის ტბის სანაპირზე (რუსულ ენაზე), „სოვეტისკია არხეოლოგია“, 1957, № 2.
43. ხ. იორდანი, ინდოლოგიები... (რუსულ ენაზე) ეტრნ. „ხანენი სილა“, 1980, № 2, 27.
44. ბ. კუფტინი, 1947 წლის არქეოლოგიური გათხრები წალკის რაიონში (რუსულ ენაზე), თბ., 1948, 15.
45. ბ. კუფტინი, 2, 81.
46. თ. ჭავჭავაძე, 41, 26.
47. თ. ჭავჭავაძე, 1960-61 წლების თრიალეთის არქეოლოგიური ექსპლექტის შედეგები, ავადონის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების „მომხე“, 1963, № 5, 206.
48. კ. ფიცხელაური, აღმოსავლეთ საქართველო პრინციპის ხანის დასასრულს, თბ., 1979, 43, ტაბ. XVIII.
49. კ. ფიცხელაური, ფრიალ მნიშვნელოვანი არქეოლოგიური აღმოჩენა გარეის უდაბნოში, გაზ. „კომუნისტ“, 1980, 21.IX, № 218.
50. და. ქაჩელიძე, 5, 293-294.
51. კ. ექვლიძე, გართობა-სანახაობათა ისტორიისათვის ძველ საქართველოში, ეტრუფები, ტ. II, თბ., 1945, 155.
52. და. ქაჩელიძე, 5, 101.
53. ა. რომაძე, კოლქტორული ნაფიორის გადმონაშები რაქაში, თბ., 1941, 173.
54. ა. აფაქიძე, თეატრის წარმოშობა (რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1959, 41.
55. ბ. კუფტინი, 2, 39-40.
56. ბ. შანგიბ-დელაია სოსი, რელიგიის ისტორია (რუსულ ენაზე), პეტერბურგი, ტ. II, 316.
57. „ქართლის ცხოვრება“, ტ. I, 39 და 53.
58. და. ქაჩელიძე, 5, 241 და 277.
59. ბ. კუფტინი, 2, 83.
60. ხ. მაკალაია, ახალი ტბის კოლხური მონეტების აღმოჩენა, საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ. XIV-3, 1947, 425.
61. ვ. გოგაძე, 3, 50.
62. ბ. კუფტინი, 44, 10.
63. და. ქაჩელიძე, აფენა, თბილავენა, ბოჩი, ბადგონ, და არიწკოვი ეტრნ. „თეატრალური მოამბე“, 1978, № 4.
64. კ. ფიცხელაური, ახალი არქეოლოგიური აღმოჩენები, გაზ. „კომუნისტ“, 1967, № 34; მისივე, აღმოსავლეთ საქართველოს ტომების ისტორიის ძირითადი პრობლემები ჭე. წ. XV-XVII სს. თბ., 1973, ტაბ. XIV; მისივე, 48, 51-53.
65. შ. ამირანაშვილი, 14, 53;
66. მცხეთა, 30, 56.
67. იონან ბატონიშვილი, კალაბოხა, ტ. I, თბ., 1936, 213.
68. და. ქაჩელიძე, 5, 361.
69. ბ. კუფტინი, 2, 25-28.
70. ა. კახიძე, ფიქნარის სამარხის გათხრები. მოკლე ცნობანი საბჭოთა აკვირის მეცნიერებათა აკადემიის არქეოლოგიის ინსტიტუტისა იონიისა და კოლხეთის ანტიკური ძეგლები (რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1977, 6.
71. და. ქაჩელიძე, ვეა-ფშველას ბერაქან და ირმისტყაოსონა, ეტრნ. „თეატრალური მოამბე“, 1980, № 1, 41.
72. თ. აბაშე, ვარკანტუა და პარტაგრეულა, დასავლეთ ევროპის თეატრის ქრესტომათია (რუსულ ენაზე), ხ. მკელესის რედაქციით, ტ. I, მოსკოვი, 1953, 118.



73. გ. ჩიკაია, ეთნოგრაფიული მოგზაურობა აღმოსავლეთ რაიონში, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე IV, 1928, 224-225.

74. ს. მაკალათია, მესხეთ-ჩაგანეთი, თბ., 1938, 111.

75. ბ. ბოგვესკი, მინორტატი და პასიფე... კრბ., ს. ფ. ოლდენ-ბურგისადმი მიძღვნილი (რუსულ ენაზე), ლენინგრადი, 1933, 117.

76. ბ. კუფტინი, 2, 20.

77. ბ. ჩიკაიანი, მიჯაჭული ამირანი, თბ., 1947, — 278, 281, 349.

78. ჟ. ონიანი, ამირანის ლეგენდის სენაური ვარიანტი, კრბ., „თელთ სახიკა“, თბ., 1969, 150.

79. ძველი აღმოსავლეთის ისტორია, თბ., 1971, 121-122.

80. შ. ჩიკაიანი, 16, 244.

81. ტ. ჩიხნავაშვილი, ამირანის გორა, თბ., 1963, 93.

82. დ. ჩანელიძე, 5, 372.

83. დ. გურამიშვილი, თხზულებანი, ალ. ბარამიძის და ს. იორდანიშვილის რედაქციით, თბ., 1931, 211.

84. ვაჟა-ფშაველას, თხზულებანი, ტ. I, ზ. ჯუშუბერიძის რედაქციით, თბ., 1961, 336.

85. აპ. წულაძე, ეთნოგრაფიული გურია, თბ., 1971, 98.

86. ა. ვახტანგის, ისტორიული პოეტკა, (რუსულ ენაზე), ლენინგრადი, 1940, 441.

87. ილ. აბუშაძე, ელინთა ზღაპრობანი, „ენიმიკს“-ის მოამბე, X, 1941, 15.

88. ო. ჭავჭავაძე, გ. ავალიშვილი, ი. კვიციანი, თრიალეთის კულტურის ახალი კერა, არქეოლოგიური აღმოჩენები (რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1971, 374.

89. დ. ჩანელიძე, სახობა, წ. III, თბ., 1980, 10.

90. ა. ავაქიძე, საბუთა არქეოლოგიის განვითარების ნახევარკუ-რუნული გზა, თბ., 1961, 65 (ხაზი ჩემია დ. ფ.).

91. გ. მელიქიშვილი, ქართველები, მათი წარმომავლობის საკითხი, „საქართველოს ისტორიის ნარკვევები“, ტ. I, თბ., 1970, გვ. 339.

92. დ. ჩანელიძე, 5, 358.

93. ბ. კუფტინი, 2, 132.

94. ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელი ექსპედიციის მასალები, ხელოვნება(მკვლევების კანდიდატის ქ. იოსელიანის ჩანაწერი.

95. დ. ჩანელიძე, 5, 276 და 448.

96. ს. მაკალათია, ფილოსოფიის კულტი საქართველოში, „მიმოხილველი“, თბილისი, 1926, 130.

97. დ. არაქიშვილი, ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედება (რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1916, 24.

98. ს. მაკალათია, ხევი, თბ., 1934, 245.

99. ბ. კუფტინი, არქეოლოგიური სამარბრუტო ექსპედიცია 1945 წელს სამხრეთ-ოსეთს და იმერეთში, თბ., 1949.

100. დ. ჩანელიძე, 5, 276.

101. ა. რობაქიძე, 53, 173.

102. ივ. ჩავჭავაძე, ქართული და კავკასიური ენების თავ-ბრუნული ბუნება და ხასიათი, თბ., 1937, 250.

103. ივ. ჩავჭავაძე, ქართული ერის ისტორია, წ. I, თბ., 1960, 69.

104. გ. მელიქიშვილი, 91, 336; შ. ძიბიჭური, ქართული ენა (რუსულ ენაზე), თბ., 1968, 38.

105. ჟ. ონიანი, ქართულთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან (სენაური მურყამბა-კვირიაკი) ავტორგურატი (რუსულ ენაზე), თბ., 1969, 14.

106. შ. ჩაროლიანი, მასალები სენაურის არქეოლოგიისათვის, თბ., 1976, 22 ტაბ. XI-5.

107. ბ. კუფტინი, 2, 145.

108. ბ. კუფტინი, 44, 10.

109. ჟ. ონიანი, 39, 74-75.

110. შ. ჩაროლიანი, 106, 12, ტაბ. 11.

111. ჟ. ონიანი, 39, 73.

112. ს. მაკალათია, შიის რუკა, თბ., 1930, 63-64.

113. ჟ. ონიანი, 39, 72-73.

114. დ. ხახუტაიშვილი, უფლისციხე, ტ. II, თბ., 1970, 75 ტაბ. VI-4.

115. ჟ. ონიანი, 39, 72.

116. ე. გაბლიანი, ძველი და ახალი სენაეთი, თბ., 1925, 126.

117. ვ. ბარაველიძე, 17, 98.

118. ე. ბუნელიძე, ხუთური მითი ტელფონზე და მტკნარ მუხამაქაძის არი პარალებები, კრბ. „ძველი ისტორიის საკითხები“ (რუსულ ენაზე), თბ., 1973, 100.

119. დ. ჩანელიძე, ამირან სენაურის ხალხურ სახილველში, ვერნ. „სახუთა ხელოვნება“, 1979, № 11, 63-64.

120. ა. არილიანი, 6, 258.

121. ე. შანი, ი. სმირნოვი, ვეშაპები (რუსულ ენაზე) ლენინგრადი, 1931.

122. თ. ბუგაიშვილი, ქართული ფოლკლორი, თბ., 1941, 153.

123. დ. ჩანელიძე, 119, 69.

124. ე. გოგავაძე, თრიალეთის კულტურა, ქართული საბუთა ენკა-ლოპეია, ტ. 4, 699.

125. კ. კეკელიძე, 51, 157.

126. დ. ჩანელიძე, 119, 69.

127. ჟ. ონიანი, 39, 76.

128. ა. სხარაშვილი, თრიალეთის ვეშაპებზე ხარის გამოხატულების საკითხისათვის, კავკასიის ეთნოგრაფიული კრებული, IV, თბ., 1972, 62.

129. ძველი აღმოსავლეთის ისტორია, 79, 303.

130. დ. ჩანელიძე, 5, 8 და 20.

131. დ. ჩანელიძე, 5, 100.

132. ბ. კუფტინი, 2, 143.

133. ა. დალსიკი, თეატრალურ-სანახაობრივი ქმედობანი კრეტაზე და მიკენში ძე. წ. მეორე ათწლეულში (რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1937, 147.

134. ვ. ბარაველიძე, 17, 218; ი. მეგრელიძე, რუსთაველი და ფოლ-კლორი, თბ., 1960, 114; ი. მეგრელიძე, ტრადიციების კვლევა სა-ქართველოში ვერნ. „სახუთა ხელოვნება“, № 1959, № 1; დ. ჩა-ნელიძე, 5, 66.

135. ო. ჭავჭავაძე, 19, 222.

136. ე. რეზიაშვილი, ქარობა სამეგრელოში, კრბ., „თელთ სახი-კა“, თბ., 1969, 119.

137. დ. ჩანელიძე, თეატრმოდუნდობითი ჩანაწერები, ვერნ. „თეატ-რალური მოამბე“, 1970, № 4.

138. რუსულიანი, ილია აბუშაძის და ივ. გიგინიშვილის რედ-ქ-ციით, თბ., 1957, 588-590.

139. ჟ. ონიანი, 39, 66.

140. ბ. კუფტინი, 2, 145.

141. შ. ამირანაშვილი, 14, 20.

142. ივ. ჩავჭავაძე, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი სა-კითხები, 1938, 211.

143. არქ. ლამბერტი, სამეგრელოს აღწერა, ლ. სათიანის წინასიტუ-კაციით, რედაქციით და შენიშვნებით, თბ., 1938, გვ. 91.

144. ევ. თაყაიშვილი, ხელმწიფის კარის გარეგება, ტფ., 1920, 2, § 3.

145. ვახტ. კობეტიშვილი, ხალხური პოეზია, ქუთაისი, 1934, გვ. 320.

146. ე. ბუნელიძე, 118, 96.

147. ბ. ჩიკაიანი, 77, 283.

148. ქართული ხალხური ეპოსი, სოლ. ყუბანევილის რედაქციით, თბ., 1940, 15.

149. თ. ბუგაიშვილი, 122, 152.

150. ქართული ხალხური ეპოსი, 148, 18.



რევაზ ლალიძე

პოეტური სულის ქაჟ

რაც თავს დაგვატყდა, ეროვნულ უბედურებად ჩაგვითვლია. კაცი თავის თავს უკვდებაო, მაგრამ შენ, ძვირფასო რევაზ, არც მეტი, არც ნაკლები, საქართველოს მოუკვდი, ერთა ძმობის დიდ ოჯახს მოუკვდი. ეს შენ, თორემ, სიმღერისა და ლექსის სიკვდილი უზენაესთან არა სწერია. კაცი იტყოდა: გული დაგვწყვიტაო, მაგრამ შენ გული კი არ დაგვწყვიტე, არამედ ნაგვართვი. ახლა ჩვენ წართმეულ, დავფუთილ გულებს შენი ძვირფასი სიმღერებიც ვერ გაამრთელუბენ.

შენ იყავ ნიშუში იმისა, თუ როგორი უნდა იყოს ქართველი კაცი: ნიჭით, ხასიათით, ერთგულებით, უღელთ, ძმობით, ზნეუთილობით, გულმაგრებით და გულწიგობით. აღმატებული სათნოება იყო ყოველდღიური შენი ცხოვრება — სიტყვით, საქმით და გულისხმისყოფით. გაღიარებდნენ ვითარცა კაცთმოყვარეს და უბადლო მაგალობელს ერის სადიდებლად, მამულის ძალისა და მხნეობის სადღეგრძელოდ.

შენ დაიპყვირე შენი ქვეყანა, შენი საქართველო და დღეს, სასყიდველი შენი დიდ არს ცათა შინა.

ჩემო უფროსო მეგობარო, შენ რომ 50 წლისა გახდები, მე, უმრწემესმა, ვიკისრე შენი ლხინის თამადაობა, ათი წლის შემდეგ ჩემს ლხინზე აქეთ: მპირდებოდი მეუფეობას, მიღალატე და ეგაა.

ახლა რა გიხსნარა ცრემლით, რა სიმღერით გაგაკვირვო? შენ ერთიც ჭარბად იცოდი და მეორეც, ხულო ჭეშმარიტად ბოლომდე არ იცოდი, როგორ უხვად შენს საქართველოს. როგორ უყვარდი? — უყვარდი იმ სიძლიერით, როგორც დღეს ტირის, ზღვას ააყვებდა ჩვენი ცრემლები.

ძვირფასო რევაზ, დღეს შენი სიმღერები მძაფრად მოსდებიან თბილისის ქუჩებს, მე ასე მეჯერა, შენც ასე გჯეროდეს — გამოადებენ ცრემლიანი თბილისელები ფანჯრებს, რათა შუშუშან და ჭრამედ აავსონ ოთახები შენი პანგებით. არ გვემეტები, მაინც ვემშვიდობებით...

მშვიდობით, უერთგულესო მამულიშვილო, დიდი

ხელოვანო და კაცურო კაცო, შენი წილი ერთგულების უღელი სანიშუშოდ ატარე საქართველოში.

ქართველი მწერლების პოეტურ საძმოს კიდევ ერთი უთვალსაზრისო პოეტური სულის ძმა გამოაკვდი. ჩვენი იყავ და ჩვენს მინას მიგაბარებთ, ერის ჭირისუფალს ერი გჭირისუფლობს.

ახლა ისლა დაგვრჩენია, შენივე გალობით გადიდებდეთ. კაი ყმა მიუხვალ ჩვენს დიდ წინაპრებს, არ დაგივინყებს შენი საქართველო.

ჯანსუღ ჩარკვიანი.

ლაუიფყარი

16 ოქტომბერს, ჩემი ნაწარმოებების შესრულების გამო, მოსკოვში უნდა გამგზავრებულყოფი. წინა საღამოს რეზომ დამირეკა და მოლოლი, მაგრამ სიყვითთა და სიბოთითი საუსე სმით გზა დამილოცა, წარმატება მისურვა და თან დასძინა: „ბიუო, ხედავ, რა დარები დგას, მალე ჩამოდი, ბუნების წიაღში, პაერზე გაუციერნოთ“.

რას ვფიქრებდი, რომ ეს ჩვენი უქანასკნელი საუბარი იქნებოდა. მისი ხმა ალაკე ყურში მესმის... ჩემი მესსიერებიდან არასოდეს წაიშლება რეზოსთან მეგობრობის თითქმის სამი ათეული წლის მამაძილზე გატარებული არაერთი ბედნიერი წუთი, საათი, დღე და გადაბმული კვირეებიც კი.

ახლა, როდესაც ძალთან ბევრს ვფიქრობ რეზოზე, ვიგონებ რა მასთან ურთიერთობის ყოველ დეტალს, უცნაურია, მაგრამ ვერ ვამბისხენებია, როგორ და როდის დავმეგობრდი. სტუდენტობას ვამბისხენებდი, როცა იგი გაეციანი, მაგრამ ასე უტონია, რომ მას შევეზარდე, თითქმის უმისით არ გამიტარებია არცერთი პერიოდი ცხოვრებისა, თვით ბავშვობაც კი.

ადამიანი როცა გარდაიცვლება, მის სახეს სცილდება ყოველდღიურობის ფუსფუსთან და საქმიანობასთან დაკავშირებული ყოფითი მომენტები, სადღაც, მესხიერების სიღრმეში იკარება ცხოვრებისეული შეჯახებით გამოწვეული წინააღმდეგობები, და ამიტომაც ამქვეყნიდან წასული კაცი წარმოსადგება ნამდვილი ღირსებებით, მთელი თავისი არსით.

მამინე ვფიქრობთ ხოლმე, რომ ადამიანი ბუნების ყველაზე დიდი, ყველაზე ძვირფასი ქმნილება და რომ ყველაზე მთავარი და დიდი მისია ადამიანის სიყვარული... რა წერილმანად, უმნიშვნელოდ, უაზროდ მოჩანს სხვა ყველაფერი!

რევაზ ლალიძემ გულით ატარა მშობელი ჯალხის სიყვარული, შთამომავლობას სამარადისოდ დაუტოვა სულის სიღრმეში გადმოდენილი ის საოცარი ქმნილებები, რომლებიც ამდიდრებენ, ამლიერებენ ერს და უკვდავყოფენ მათ შიშუმულს.

რევაზ ლალიძე შემკული იყო შესანიშნავი, ნათელი პარონული თვისებებით. მისი შემოქმედება და ცხოვრებისეული გაბატებები, ბუნების, მეგობრების, ადა-

მიანების უზომო სიყვარული (რა საშინლად სძულდა მარტოობას!) ერთ მთლიან რკალში იყო მოქცეული.

მოუხვენარი, დაუდევარი იყო, მისთვის არ არსებობდა მუშაობისათვის გამოყოფილი საათები, დღეები. იგი ცხოვრობდა და ქმნიდა, ქმნიდა და ცხოვრობდა, მის ცხოვრებას და შემოქმედებას შორის არ იყო ზღვარი.

რეზოსათვის უცხო იყო თამაში, პოეზია, დიპლომატიური ნილაბი. მის უკან არაფერი იმალებოდა, უქმყოფი-ლებასაც და კმაყოფილებასაც ცხარედ, ძალზე ემოციურად გამოხატავდა. ასეთი იყო ცხოვრებაში, ასეთი იყო შემოქმედებაშიც.

იგი დაჯილდოებული იყო ბუნებისაგან მომადლებული მელოდორი ნიჭით. ამ სიმდიდრეს იგი ვადნოსცემდა უშუალოდ, გულუხვად, ყოველგვარი პროფესიული ჩხირკედლობისა და მოდური გატაცებების გარეშე.

რეზო სალი კაცი იყო, სხვანაირად არც შეიძლებადა ყოფილიყო — იგი ხომ ბუნების შვილი იყო. ამიტომაც, ბოლო წლებში, სწეულებისაგან განგატეხილი არ ებუებოდა, მთელი თავისი არსებით ებრძოდა დაუძლეულებას, ბოლომდე უნდოდა ეცხოვრა, ისე, როგორც მას სწამდა.

რეზომ ბედნიერი ცხოვრების გზა ვაწავლა, — გარემორტყმული იყო მრავალრიცხოვანი ოჯახით, მეგობრებით, გამთბარი იყო ხალხის დიდი სიყვარულით.

რეზვ ლალიძის ბედნიერი ცხოვრება გრძელდება; ახლა უკვე იმ პანგებში, ასე უხვად რომ დაუტოვა თავის სასუფაროებს.

სულხან ნახიძე.

ზრიხ სთაყვანებელი ხელშეხანი

სამბაბალიძის მამულიშვილის რევაზ ლალიძის გარდაცვალებამ თავხარი დაცა ქართულ ხალხს, საშინელი ტკივილი მიიყენა მისი უბაღლო ნაწარმოებების მსმენელებსაც და შემსრულებლებსაც — იმ გამოჩენილ მომღერლებსა და დირიჟორებს, ინსტრუმენტალისტებსა და შემოქმედებით კოლექტივებს, რომელთა რეპერტუარს ამწვინებდა, ფუნქციონირებულსა და ლაზხას ანიჭებდა თვითმყოფად ტლანტიოთ გასიხონსებული მისი მუსიკალური ქმნილებანი.

რევაზ ლალიძის ნაწარმოებთა შესრულების დროს ანსამბლ „რუსთავსაც“ არაერთხელ განუცდია ბედნიერი წუთები: გვერდებზე, ფრთებს ვეგასხმდა, რომ ქართველი ხალხის სთაყვანებელი კომპოზიტორი მხარში გვედგა და გვანდობდა თავისი მარგალიტების აედრებას.

ჩვენდამი მზურვალე დამოკიდებულებიდან გამოსკვივოდა ბატონი რეზოსათვის აგრერივად დამახასიათებელი ვაკეატური კაცთმოყვარეობა და პატრიოტიზმი, გამოსკვივოდა ქართული ხალხური მუსიკის ადვრთოვანებულო სიყვარული. უნდა გენახათ, როგორი სასოებითა და ნეტარებით უსმენდა სხვადასხვა კუთხის ხალხურ სიმღერებს, როგორ ეფერებოდა მომღე-

რალ გლვებს, როგორი მღვლევარებით ლაპარაკობდა ქართლ-კახურ, მეგრულ, გურულსა თუ სვანურ სიმღერებზე, რომელთა კილო-კავებმა მის შესანიშნავ ნაწარმოებებში პოვეს ძალზე თავისებური, კვშმარტივად შემოქმედებითი გარდატეხა.

დამინახავდა თუ არა, გურულ სიმღერას წამოიწყებდა და სახე ბედნიერი დიმიტრი ვაგბანდებოდა, ასეთნაირად გამოხატავდა ხოლმე ჩემდამი სითბოსა და სიყვარულს, რაც ძალას მმაცხდა, მახალსებდა...

ასევე შემოგვხვდა უკანასკნელად — გარდაცვალებამდე სულ რამდენიმე დღით ადრე, აღესასტყვევებით დახუნძლულ ოვიანზე გამიყვანა და მითხრა: „აქ დაჯდები, თავი გურიანში გვეგონებოა“...

რევაზ ლალიძის იცნობდნენ როგორც მკვნიებარე მონადირესა და მეუბაღოს. მეგრამ თოვითა და ბაღით იგი დროს უფრო ჰკლავდა, ვიდრე ფრინველს, თევზს თუ ნადირს. მონადირეობა სახში იყო იმისა, რომ ფეხით შემოველო სათაყვანებელი საქართველოს ველმინდერები, მისი მთა-ბარი, დამტკბარიყო მშობლიური მიწა-წყისი სიღაღითა და ბარაქით. უნდა გენახათ, როგორი სიყვარულებოდა ყოველ ბუჩქს, ხეს, წყაროს. ამ დროს შემოაწყებოდა ხოლმე ის დიდებული პანგები, პატრიოტული გუნებით აღსავსე სტრეიქონები, რომლებიც არასოდეს მიუცემა დავიწყებას.

ბუნების წიაღში განავარდნა სახში იყო იმისა, რომ უფრო ახლოს მისულიყო მშობელ ხალხთან, ურთიერთობა დაემყარებინა უბრალო ადამიანებთან, დამტკბარიყო ქართველი კაცის სიღამაზითა და სიღარბანისით. უნდა გენახათ როგორი ხალისით, ინტერესით, გულისსმეირებით ესაუბრებოდა მოხუცებს, ახალგაზრდებს, ბავშვებს... უბრალო ადამიანებსაც ახარებდათ მასთან შეხვედრა, საუბარი, აკვირებდით, რომ ასეთი სახელგანთქმული ადამიანი აგრერივად უშუალო, უბრალო, თავმდაბალი იყო...

დაახ, რევაზ ლალიძის შემოქმედებას ასაზრდოებდა მშობლიური მიწა-წყისი, მშობელი ხალხის დაუოყვებელი სიყვარული... ქართველმა ერმაც არ დააყოფხა პასუხი — გულთან ახლოს მიიტანა, გაითავისა, შეისისხლბორცა რევაზ ლალიძის დიდებულა ნამოღვაწარი, რითაც უკედაყო მისი სახე, მისი სახელი.

ანზორ ერმაიანიშვილი.



ქართველი ქერნალისტი პეტრინონის მონასტერში

ანდრე კარბელაშვილი,
ხათუნა კაჭარავა

მამაცმამ ხან ასპარუხმა მდინარე დუნაი გადალახა დობრუჯის რაიონში და კავშირი დასლო სლავიანებთან, რომლებიც დღევანდელი ბულგარეთის ჩრდილო-აღმოსავლეთის ტერიტორიაზე ცხოვრობდნენ. 680 წელს ამ ადგილებს ბიზანტიის იმპერატორი კონსტანტინე IV პოპოზატის ჯარები შეესია და მისი დაპატირობა მოინდომა, მაგრამ ამაოდ — ხან ასპარუხი სათავეში ჩაუდგა აქაურ მაცხოვრებლებს და დაამარცხა ბიზანტიის იმპერატორის ბრძოლებში გამოცდილი ჯარის ნაწილები. 681 წელს ბიზანტია იძულებული გახდა ხელშეკრულება დაედო ბულგარელებთან და ელიაზბინა ახალი სახელწოდებით — ბულგარეთი.

მას შემდეგ 1300 წელი გავიდა და დღეს ბულგარელი ხალხი დიდი ზემოთ აღნიშნავს ამ ღირსშესანიშნავ თარიღს. ამ თარიღთან დაკავშირებით ბულგარეთს მიმდინარე წელს მრავალი ქვეყნის სტუმარი და ტურისტი ეწვევა და მათ შესახებ დრად უკვე „მოემზადნენ“ ქვეყნის ღირსშესანიშნავი ისტორიული ძეგლები და მათ შორის ბაჩკოვოს, ანუ პეტრინონის მონასტერი, თავისი მნიშვნელობით

დღეს მეორე ბულგარეთში — რილის მონასტრის შემდეგ. ბულგარელმა ოსტატებმა და არქიტექტორებმა დიდი სიყვარულით განახლეს ზეიმისათვის ბაჩკოვოს მონასტერი და იგი კიდევ უფრო მიმზიდველ გახდა.

ბაჩკოვოს ანუ პეტრინონის მონასტერი ბულგარელი და ქართველი ხალხების ტრადიციული ურთიერთობის შესანიშნავი ნიმუშია. კარგად წერდა ბულგარეთის ლიტერატურის პატრიარქი ივანე ვაზოვი საქართველოში თედო სახოკიას: „წამიერად გავკვირდით იმ შორეულ ტბილ წარსულს, რომელიც ჩვენს ორ მოძვე ხალხს სულიერად აკავშირებდა. განა ბაჩკოვოს სავანის ბრძნულსა და მაღლიან ღვაწლს ჩვენამდე არ მოუღწევია? მისმა ამაღმა ხომ საშვილიშვილოდ გააღრმავა ჩვენი კულტურული ურთიერთობა“.

ივანე ვაზოვი ამ შემთხვევაში გულისხმობდა იმ გარემოებას, რომ ბაჩკოვოს მონასტერი ავგო 1083 წელს გრაგოლ ბაკურიანის ჰემ, რომელიც წარმოშობით ქართველი, ტაოელი იყო.

გრიგოლმა დიდ წარმატებებს მიაღწია ბიზანტიის სახელმწიფო სამსახურში და ალექსი კომნინის გამოფხების დროს (1081) გახდა ბიზანტიის იმპერიის დასავლეთის დამცველი — ჯარების მთავარსარდალი. სწორედ მან ქალაქ ასენოვგრადიდან 10 კილომეტრზე, როდოპის მთებში ავგო შესანიშნავი მონასტერი ქართველებისათვის.

გრიგოლ ბაკურიანის ძე ფრიად ვანათლებული პიროვნება იყო — უყვარდა ფილოსოფია, ხელოვნება, მხატვრობა და სწორედ ამიტომ მის მიერ დაარსებული მონასტერი მრავალი ძვირფასი მხატვრული ქმნილებით იყო გამწვევებული. მას უნდოდა ბულგარეთის მიწაზე ქართული ეკლესია ყოფილი ქართველისათვის საამაყო ყოფილიყო. მონასტრის ქართველი მოღვაწეები არ განიცდიდნენ უცხო სამღვდელთა ზეგავლენას და საუკუნეების მანძილზე დაუღალავად ნერგავდნენ ბალკანეთში დამოუკიდებელ ქართულ კულტურას.

იმ პერიოდში ფილოსოფიური მსოფლმხედველობით საბერძნეთში კარგად იყო ცნობილი ფილოსოფოსი იოანე, რომელმაც აქ დაამთავრა მანგანის აკადემია. სწორედ ეს განსწავლული ქართველი ამოუდგა მხარში გრიგოლ ბაკურიანის ძეს და მონასტერში დაიწყო მოღვაწეობა. გამოჩენილი ქართველი პეტრინონის ოც წელიწადზე მეტი ხნის მანძილზე სათავეში ედგა პეტრინონის სემინარიას

და სახელწოდებაც — პეტრიწი ამ მონასტრისაგან მიიღო.

1104 წელს დავით აღმაშენებელმა იოანე პეტრიწი მოიწვია გელათის ახლადდაარსებულ აკადემიაში როგორც ფილოსოფიის, ასტრონომია-ასტროლოგიის, ლოგიკის, გრამატიკის, ისტორიის საუკეთესო მცოდნე.

დიდი ქართველი მოღვაწის — გრიგოლ ბაკურიანის ძის მიერ ბულგარეთის მიწა-წყალზე დაარსებული მონასტერი მსოფლიოს გამოჩენილ მეცნიერთა დიდ ინტერესს იწვევდა და იწვევს. დიას, აქაური ხეროთმოძღვრება, ფრესკები, წიგნები და ქართული ხელოვნების იშვიათი ნაკეთობები ისტორიას შესანიშნავი ნიმუშებია.

ბაჩკოვოს, ანუ პეტრიწონის მონასტერზე ბევრ ქართველ მეცნიერს, მწერალს და ჟურნალისტს დაუწერია. დღესაც იხსობს ამ შესანიშნავი კულტურის ძეგლის ისტორია როგორც ბულგარელი, ისე უცხოეთის ქვეყნების მკვლევართა ყურადღების. ზაგრაბ ახლა საინტერესო ფაქტად აღინიშნა — 1878 წელს პეტრიწონის მონასტერში ორჯერ იყო რუსეთის არმიის კაპიტანი და გაზეთ „ღრობების“ კორესპონდენტი გიორგი გრემელი (გ. ჭობრაძე).

პირველად, 1878 წლის იანვარში, სუსხინა ზამთარში კაპიტანმა გ. გრემელმა თავისი კახაკების ასეულები ბრძოლაში თუნა ვანჯლო სოფლიდან ფილიპოპოლამდე, აჰყვა დერი-დერიის ხეობას და ბაჩკოვოს მონასტერთან სასტიკი ბრძოლა გაუმართა ოსმალთა ჯარის წაწილს, რომელსაც განზრახვა ჰქონდა გაეძარცვა და დაერბია გრიგოლ ბაკურიანის ძის შექმნილი ქართული კულტურის კერა ბულგარეთში. ბაჩკოვის მონასტერი მაშინ გ. გრემელმა იხსნა. 1878 წლის ივლისში, ქართველი ჟურნალისტი მარტო წყვიდა როდობის მთებში და შეეცადა ამოეკითხა ქართული წარწერა მონასტრის ძვირფას რელიქვიებზე — „ღვთისმშობლის ხატზე“.

გ. გრემელა კახელი კაცი იყო.

1873-75 წწ. „ღრობებში“ გამოქვეყნებული წერილებიდან და კორესპონდენციებიდან ჩანს, რომ გ. გრემელი ამ პერიოდში კახეთში იმყოფებოდა. 1876 წელს იგი ჩრდილოეთ კავკასიაში და აქედან სისტემატურად გზავნიდა მასალას „ღრობების“ რედაქციას. 1877 წლის 28 აპრილს მან კომინიოვიდან გამოგზავნა წერილი აქ ბულგარულ მიხლისძეებთან შეხვედრაზე. რუსეთის არმიის კაპიტნის ჩინოვნი ვლადიკავკასიის პოლკის შემადგენლობა-

ში გ. გრემელმა მაისის თვეში დღნაი გადალახა და ბულგარეთის მიწაზე დაადგა ფეხი.

1877 წლის 22 აგვისტოში გ. გრემელმა თორმეტ საათიან სასტიკ ბრძოლაში მიიღო მონაწილეობა გენერალ ა. იმერტრინსკის (ბაგრატიონი) მეთაურობით და პირველი შვედულ-ქალაქ ლოვეჩში თავისი კახაკების ასეულით. შემდეგ იბრძოდა ცნობილი რუსი გენერლის ა. სკობლევის რაზმში პლენდრისთან, სადაც დაატყვევეს ოსმან-ფაშას 60 ათას არმია.

მძიმე პირობებში ქართველი ჟურნალისტი გადავიდა ბალკანეთის ქედზე, ჩაება ბრძოლაში სოფლის მისასვლელთან („კრაეებდნი მოსტანა“) და 1877 წლის დეკემბერში სახელგანთქმული რუსი სარდლის ი. გურკოს მოწინავე ნაწილთან ერთად პირველი შვეიცარიაში. შემდეგ კვალდაკვალ მიჰყვა კახაკებით სოფიდან უკანდახეულ თურქების ნაწილებს და, როგორც აღინიშნა, როდობის მთებში ბაჩკოვოს მონასტერთან ბრძოლა გაუმართა თურქების ჯარს და მონასტერი გაძარცვასა და აოხრებას გადაარჩინა.

ბულგარეთის განთავისუფლებისა და 1878 წლის 3 მარტს სან-სტეფანოში რუსეთ-თურქეთის საზოგადო ხელშეკრულების დადების შემდეგ გ. გრემელი ბულგარეთში დარჩა რუსეთის არმიის ზოგიერთ ნაწილთან ერთად. მას არ ასვენებდა წარწერა „ღვთისმშობლის ხატზე“, რომელიც ბაჩკოვის მონასტერში ნახა იანვრის თვეში. როგორც ჟურნალისტს გ. გრემელს კარგად ესმოდა თუ როგორი საინტერესო იყო ხატზე წარწერის შინაარსი ქართველი საზოგადოებისათვის და მეორედ ეწვია ბაჩკოვის მონასტერს. დიას, სწორედ „ღვთისმშობლის ხატზე“ ძველი ქართული წარწერის ამოსაკითხად.

1878 წლის 29 ივლისს გ. გრემელმა ბულგარეთიდან საქართველოში გამოგზავნა წერილი, რომელიც ვაჭეთ „ღრობების“ № 153-ში დაიბეჭდა სათაურით — „ივერიის“ მონასტერი ბულგარეთში“.

აი, როგორ აღწერდა იგი მონასტრის მდებარეობას: „სტანბოიკის (დღევანდელი ასენოვგრადა. ა. კ.) ქალაქიდან ორი საათის სავალია, ხოლო ფილიპოპოლიდან (დღევანდელი პლოვდივი. ა. კ.) ექვსი საათის სავალია, (30 ვერსი) ამ აღნიშნულს მონასტრამდის, მონასტერი დგას ს. ბაჩკოვის თავეში მდინარე ჩეპელდერესის ხეობაში. მდებარეობა მშვენიერ მდინარეს სურათს წარმოადგენს: შენობა აღმენებული მაღალ ადგილას, შემოზღუდულია მაღალის გალავნით, შემკული შიგინ-

თა და გარშემო მშვენიერის ცივი წყაროებით, პალატით, ბოსტნებით, ხეხილით, მარჯვენას მხრით ჩაისჩუხჩუხებ თურგზედ უფრო მშვიდთაგარ და მჩქეფებ მდინარე ჩებულდურესი, რომელზეც გააღდგმულია მალალი ხილი ქეთი-კირისა; გარშემოდან გამოიქცირებინან პატარა ბალანის მიოს ქანჩახებით, ბუქურები და ფერდობები ნაძეთა და ჭანართით სავსე; ვხა ამ ხეობაში დაკლანჯული და საცაღდებოა; მონასტრის ბოლის ბულგარების სოფელი ბანკოვა მდებარეობს.

შემდეგ გ. გრემელი ვანაგრობას: „ეს ხსენებული მონასტერი არის აშენებული რომის მეფის ალექსისაგან მეათე საუკუნეში. ამ აღვლას თუმცა ძველთაგანაც მონასტერი ყოფილა გაბრეულ მთავარ-ანგელოზის სახელობაზედ, მაგრამ რადგანაც მონასტერი რომელიმე შეთხვევის გამო გაუქმებულია და უფროს მგდებელი აღარავინ ყოფილა, ამისათვის შენობაც დაწვებულია და შემდეგ აქა აღნიშნული რომის მეფის ალექსის განუშეშენიერებია „ივერის წმ. მღვთისმშობლის ხატის“ სახელობაზედა“.

ქართველმა ყურანლისტმა 1878 წელს პეტრიწონის მონასტერში უკრალდებით დაათვალიერა „ლეთისმშობლის ხატი“, რომელშიც 1949 წლის მარტოში ბაქოვთა მონასტერში საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ექსპედიციის (ა. შანიძე, ნ. ბერძენიშვილი და ი. გიგინეიშვილი) დიდი ყურადღება მიიქცია. დიბა, დღევანდლამდე შემორჩა ქართულ საენანეს ძვირფასი ძეგლები, რომელთა შორის უძვირფასესია მონასტრის შუა, საპატიო აღვილზე მოთავსებული ღვთისმშობლის უძველესი ნაკეთობის ხატი. იგი 1311 წელს მოუქედათ მოოქროვილი ვერცხლით, ქართული ოქრომქედლორი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი სინაზით, უფრო მოვიანებით, სახელდობრ 1819 წელს, იგი ვერცხლის უშნო-ტლანქი სამოსელით შეუმოსათ.

ბაქოვოს მონასტერში მყოფა გ. გრემელი ცდილობს მასზე გაკეთებული წარწერის გადმოწერას.

„ხატი „ვედრებისა“ მშვენიერი სასოებია, ვერცხლით შექვილი და ვერცხლშივე ხუცური ასო მთავრულის ასოებით ნაწერი. მაგრამ სამწუხაროდ სულ ვერ გადმოვწერე, რადგან ხატს სხვა ახლად შემორტყმული ვერცხლიცა აქვს გულამდის, რომლის გამოც მომეტებული ნაწილი წერილისა დამალულია; არზიმანდრიტმა ნება არ მომიცა ხატის დაშლისა და გადმოწერისა. ამის გამო რაც ასოები სჩანდა, შეუცვლელად ისე გადმოვწერე, მხოლოდ ასომხედრულთა. მწერლობა ორ ნაწილად განიყოფება, ე. ი. ხატის მარჯვენას მხრით და მარცხენას მხრით:

დედა მღვთისა ივერია
ხატი ესე ყოვლად-წმინდისა მღვთის-მშობლისა, წელსა 956 (950) პატრე რუსისლისაგან. ორთა ძე მათა სასხორაოდ მ. ყოველთა ვიტრატისშვილთა ორი ძევი: ათანა და ოქროსპირესა; და ძმა-ძეთა. მ: ქ:

რ. ძველსა მეფობასა კეთილ-მსახურთ მეფეთა ანდრონიკ: მტლ: და ანდრონიკესა პალეოლოლის ძეთა ქართლის კონსტანტინე; და დმიტრისა ბაგრატიოსა დასაბამიდან მ: ტ: ი. თ. ლეთის-მშობლის.

როგორც არზიმანდრიტმა დამარწმუნა, დანარჩენი დაფარული მწერლობა ორივე მხარეს სრულს სიტყვას არ შეადგენს, არამედ ითითო ასო წერტილებით არის გაყოფილი, როგორც მაგალითად — მ:ქ და სხვ. წერდა გიორგი გრემელი „დროებაში“.

ახლა მეითხველთათვის უსათოდ საინტერესოა როგორ არის ღვთისათვის დადგენილი ტექსტი ღვთისმშობლის ხატზე.

ა. შანიძემ ეს ტექსტი ასე წაიკითხა: „მოიქედა წმინდა ესე ხატი ყოვლად წმინდისა დედოფლისა ჩუენისა ღვთისმშობლისა პეტრიწონის ორთა კორცელად ძმთა მიერ ტაოელთა ეგნატის შვილთა მოძღვარისა ათანასის და ოქროპირისა პერპერითა რვა (125) და წინაშე ხატისა საყანლითა ვერცხლისათა საბერძნეთის მეფობასა კეთილად. მსახურთა მეფეთა ანდრონიკე მიხილ და ანდრონიკესა პალეოლოლის ძეთასა, ხოლო ქართლის კონსტანტინესა და დმიტრისა ბაგრატიონითასა დასაბამიდან წელთა ბერძნულად ხუთი (6819) ხოლო ქართულად ხუთე (6915)“.

ახლა ძნელი არ არის გ. გრემელის ამოკითხული ტექსტისა და ქართული მეცნიერების მიერ დადგენილი წარწერების შედარება. როგორც ჩანს, ქართველ ყურანლისტს მართლაც შეუშალა ხელი ვერცხლით დაფარულმა ტექსტის ნაწილმა, ხოლო, როგორც ა. შანიძემ აღნიშნა თავის წიგნში „ქართველთა მონასტერი ბულგარეთში“, ხატზე წარწერის გასარჩევად პლოვდივიდან მიიწვიეს ოსტატი, რომელმაც ფრთხილად შემოაკლავა ხატს ვერცხლის ფენა (ქართველი მუცნიერის წიგნი „ქართველთა მონასტერი ბულგარეთში“ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის აკადემიკოს ივანე ჭავჭავაძის პრეზია მიენიქა).

ღვთისმშობლის უძველესი ნაკეთობის ხატი ბაქოვოს მონასტერში საინტერესოა არა მარტო ძველი ქართული ოქრომქედლობისა და ქართული საეკლესიო საიუველირო ხელოვნების ისტორიის თვალსაზრისით, არამედ ამ წარწერითაც, რომელიც საყურადღებო სიწმინდას იძლევა პეტრიწონის მონასტრის შესახებ და მიეწი ეპოქის ხასიათს სხნის.

საინტერესოა აღინიშნოს, რომ ღვთისმშობ-

ბლის ხატზე წარწერის ამოკითხვა გიორგი გრემელის შემდგომ უცდათ. 1886 წლის ეტირალ „თეატრის“ №12-ში ასეთი ინფორმაცია დაიბეჭდა: „ის ბულგარიის ივერიის ღვთის მშობლის ქართულ-ხალხური წარწერა, რომელიც ამას წინათ აღ. ცაგარელმა გააჩნია და რუსულთა გადასარგნა, (ეს გადასარგნები პეტერბურგის რუსულს გაზეთებშიაც დაიბეჭდა და თფილისის გაზეთებშიც გადმობეჭდეს) ახსნაში დიდი შეცდომა აღმოჩნდა. შეცდომა შეუხო იმას, რომ ცაგარელს ძველი წარწერის ქორონიკონი ვერ გაუჩვენია ზეირიანათ. ამ სხენებული მღვთის მშობლის ხატის გარეგნა და ორი წლის წინათ ერთმა მოგზაურმა ფოტოგრაფმა გადაიღო და თბილისში ბ. დ. ბაქრაძეს წარმოუდგინა. ეს გადაღებული ახლახანს ბაქრაძემ გააჩნია და ცაგარელმა ახსნას შეუდგა და შიგ დიდი შეცდომები ჰყოვა. ამის შესახებ ბაქრაძემ კავჯახის არხეოლოგურ კრებაზე წერილი და ახსნაც წაიკითხა“.

ერთი რამ ცხადია, ბულგარეთში მყოფმა გ. გრემელმა ჯერ კიდევ 1878 წელს მოაქცია ყურადღება და შეეცადა შეერფას ისტორიულ რელიქვიავზე ამოკითხა ტექსტი, რომელითაც შემდგომ ასე დაინტერესდნენ ქართველი მოღვაწეები და საბჭოთა მეცნიერები.

გიორგი გრემელი „დროებაში“ გამოქვეყნებულ წერილში დაწვრილებით წერდა იმაზეც, თუ რა უამბო მას არხიმანდრიტმა „ივერიის“ მონასტრის შესახებ: „ამ მონასტრის გუჯარი ჰქონია, თალათინზედ ოქროს ვარაყით დაწერილი ამშენებელი მეფის ალექსისაგან; მაგრამ ოსმალებმა რომ ეს ქვეყანა დაიპყრო, როგორც აქედამ, ეგრეთვე მრავალი სხვა მონასტრების გუჯარებიც სულ სტამბოლში წაიღეს და დაწვეს და მხოლოდ სიტყვიერის გარდმოკეთებით ჩემის წინამოადგილეთაგან გამოვიჩინა, რომ იმ გუჯარაში იყო გამოცხადებული როგორც აწინება ამ მონასტრისა, ეგრეთვე ხატის ვაღმობრანა ივერიიდან და მრავალი სხვა და სხვა ამბავი, მაგრამ ხელა ჩვენ დაწვრილებით ნამდილობათ დროთა განმავლობის გამო აღარა ვიცითარაო. ასე მითხრა არხიმანდრიტმა.“

მონასტერი ძველს ბიზანტიის არხიტექტურაზედ არის აშენებული. კედლები სხვადასხვა წმინდანების სურათებით სავსე; ძველი მხატვრობა მხოლოდ შესავალ კარებთანაა არის დარჩენილი.

ეზო შენობა ძალიან ვრცელია; ათას ორასი კაცი ჩვენის ცხენებით ერთი ღამე დავრჩით აქა და ნახევარზედ მეტო ცარიელი ადგილი იყო კიდევ დარბოვანი. ესა ორმოცდაათამდის ნაკურთხი და უკრითი ბერია თავიანთ არხიმანდრიტით; წირვა-ლოცვა ბერძნულადაა და ბულგარულადა; თვით ბერე-

ბიე ზოგი ბერძენია და ზოგიც ბულგარული. წელიწადში ორჯერ დღესასწაულს მრავალი მლოცვაიე მოდის თურმე“.

გ. გრემელის სიტყვები, რომ „ათას ორასი კაცი ჩვენის ცხენებით ერთი ღამე დავრჩით აქა“, შეეხება 1878 წლის იანვარში სოფიიდან უკანდაბრუნებული თურქი ჯარის ნაწილებთან პეტრიწონის მონასტრის გადაღების გამარცხისა და განადგურებისაგან, როგორც აღინიშნა, გ. გრემელი მეორედ ავიდა როლოპის მთებში იველიის თვეში.

რაც შეეხება სიტყვებს, რომ „ამ მონასტრის გუჯარი ჰქონია, თალათინზედ ოქროს ვარაყით დაწერილი ამშენებელი მეფის ალექსისაგან“, ეს განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს.

საქმე ის არის, რომ გ. გრემელის მიერ დასახელებული „ალექსი“, ბულგარეთის მეფე ივანე ალექსანდრე იყო (1331-1371), რომელმაც დიდი მფარველობა გაუწია ბაქოვლს მონასტრის. მან აღადგინა ტაძარი, განაახლა და მონატა საძვალე, რომელიც გრიგოლ ბაკურიანის ძის მიერ აგებული. სწორედ ივანე ალექსანდრემ მოახატინა გრიგოლ ბაკურიანის ძისა და თავისი ფრესკა. ამას გ. გრემელმა შიაკცია ყურადღება და შემდგომ „დროების“ სხვა ნომრებში აღწერა ამ მეფის მოღვაწეობის პერიოდი.

ცნობილია, რომ ბულგარეთის სახელმწიფოში ფრიად განვითარდა ლიტერატურა და განათლება ივანე ალექსანდრის (ანუ როგორც გ. გრემელი უწოდებს „ალექსის“) მმართველობის დროს. მაშინ შეიქმნა ბულგარეთში საგანმანათლებლო სკოლები, სადაც იწერებოდა და ითარგმნებოდა არა მარტო რელიგიური ხასიათის ნაწარმოებები, არამედ იქმნებოდა მოთხრობები, რომანები და ისტორიული ქრონიკები. სრულყოფილებას მიაღწია ხელნაწერების მინიატურებითა მოკაზმვის ხელოვნებამ.

ივანე ალექსანდრის და მისი მემკვიდრის ივანე შიშმანის (1371-1393 წწ.) მმართველობა ხასიათდება ბულგარეთის საზოგადოების მჭიდვარე სულიერი ცხოვრებით. სხვადასხვა ფილოსოფიურ-რელიგიურ მეცნიერებში სწორედ ეს პერიოდი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანია ბულგარეთის 1300 წლის ისტორიაში.

გ. გრემელი თავის წერილებში წერდა: „ვიღერ ბულგარია ამ ხუთასი წლის წინათ ოსმალეთს ხელში ჩაგარდებოდა დამოუკიდებელი სამეფო იყო... როდესაც ალექსანდრე მეფე ბოლგარიათა გარდაეცალა, დასტოვა სამი ვაიშვილი და ორი ქალი — გიორგი სტრაშიმირი, იოანე შიშმანი, ასენ, ელენა სერბების კოროლის ცოლი და მარიამ სულთან მუარდისა, რომელიც ალექსანდრემ მიათხოვა ვანებე მშვიდობიანობისა და კავშირის ჩამოსადგებად ურთიერთ შორის“.

და ქართველი ჟურნალისტი დაწვრილებით უამბობდა „დროების“ მკითხველებს ალექსანდრეს ცხოვრების ყოველ წვრილმანსაც კი, — თუ როგორ ვანდგნა მეფემ თავისი ცოლი ქალაქ ვიდენში, რადგან იგი „ძალიან აესული და კაპასი დედაკაცი ყოფილა“, როგორ უბოძა თავის ერთ-ერთ ვაჟს — გიორგი სტრაშიმირს „ვიდენის მთავრობა“, ანდა როგორ აჯანყდა გიორგი სტრაშიმირი დედის შთაგონებით და თავა ვიდენის მეფედ გამოაცხადა და ა.შ.

„ალექსანდრეს გარდაცვალების შემდეგ ბოლგარიის მეფედ დაადა იოანე შიშმანი, რომლის სატახტო ქალაქი იყო ტირნოვი“, — წერდა გ. გრემელი და დაწვრილებით აღწერდა მის საბრძოლო საქმეებს. მისი მეფობის დროს ოსმალები თავს დაესხნენ ბულგარეთს, მაგრამ დამარცხდნენ. როგორც გრემელი წერდა: „ის ნაწილი ჭარბისა, რომელიც ლავიაში გაიჯანჯა, ზოგი გაელიტეს და დანარჩენი უკან გამოქცევის დროს მდინარე უდნიაში დაიხრჩენენ; ხოლო ღეროვან ნაწილს იოანე შიშმანი და მისი ძმანი გიორგი და სენ შეეჯახნენ და ოცდა-სამი ათასი (23.000) კაცი მოუყუეს ოსმალებს. ამ ამბებმა სულთან მურადი ჩააფიქრა და ცდილობდა ჩქარა გადაეხადა ბულგარელებისათვის სამაგიერო. ოსმალებმა დაიწყეს ჭარბი დამზადება ხელახალი ომისათვის; ვგრეთვე ბულგარელებიც შეუდგნენ თადარიგს. ამ დროს გიორგი სტრაშიმირი აეშალა თავის ძმას იოანეს და გამოაცხადა თავისი თავი ბოლგარიის მეფედ ქ. ტირნოვოში. იოანეს შიშმანმა შეუთვალა, რომ მაშინ მე ანდერძით ტირნოვოში უნდა ვიქდე მეფედ და შენ კი ვიდენის მთავრობო“.

„დროებაში“ გრემელი მკითხველს უამბობს ივანე ალექსანდრის შვილის ივანე შიშმანის ქალაქ ტირნოვოდან სრედევში (სოფიაში) გადასვლას. მის სიკვდილს ქალაქ სამაკოთან ოსმალებთან ბრძოლაში და ბულგარეთში გიორგი სტრაშიმირის გამეფებას. გიორგი სტრაშიმირმა შური იძია სულთან მურადზე, რომლის ჯარებმა დაამარცხეს მისი ძმა ივანე სამაკოთან — გიორგიმ სასტიკად დაამარცხა სულთან მუსას ჭარი, ხოლო მისი სარდალი ახმედ-ფაშა ბულგარელებმა მოკლეს ბრძოლის დროს. ქართველი ჟურნალისტი წერდა: „ეს გიორგი სტრაშიმირი იყო უკანასკნელი მეფე ბოლგარიისა. ასე გათავდა ამ ხანად ბოლგარიის, სერბიის და ბერძენების მეფობა და დამოუკიდებელი ცხოვრება“. რა იყო ამის მიზეზი? „ისტორია არა-ერთს მავალით მოგვიხსობს, რომ რომელიც სიმეფოს ანუ სახელმწიფოს, შინაგანის უთანხმოებისა და შურის-ძიების გამო, ვარეულს მტერს უსარგებლოა, შემოხვევია და დაუმონებია... ბულ-

გარიასაც ასე დაემართა“, — წერდა ქართველი ჟურნალისტი ბულგარეთიდან.

გ. გრემელი გულსიტყვილით წერდა „დროებაში“: „როგორც ზემოთ ამისა იყო აღწერილი, ბოლგარია დაიშინა ოსმალებმა, გაელიტეს მათი თავადნი და მასწავლებლებნი. ხოლო ვინც „სულთ სიტბოლუს“ მისდევდნენ, მიიღეს ოსმალის სარწმუნოება, ეკლესიის მმართველობა იგდეს ბერძენებმა ხელში და ასე მოვიდა ბოლო ბოლგარიის თავისუფლებას. ბოლგარიის ნაწიელი მამულის-შვილი იყო მხოლოდ გლეხ-კაცობა. ამ სახით გაიარა თითქმის ხუთმა საუკუნემ. ბოლგარნი ოსმალების ყურ-მოკრილი ყმანი იყვნენ და, რასაკვირველია, მოკლელნი ყოველგვარ პოლიტიკურ უფლებას. ბოლგარიის სისხლის ოფლით ნაწროში ვადიდოდა ოსმალების ფაშების, კაიმაკამების, ბეგების, ზაფთიების და სხვათა ხელში. საპირო არ არის აღწერილი აქ დაწვრილებით ყოველი მოქმედება ოსმალებისადმი, რადგანაც საქართველო კარგად იცნობს იმათ თავისის წარსულის ისტორიულს ცხოვრებით“.

ქართველი ჟურნალისტის განსაკუთრებული ყურადღება ბულგარეთის მეფის ივანე ალექსანდრეს და მისი მემკვიდრის ივანე შიშმანის მმართველობის პერიოდისადმი, უნდა ვიფიქროთ, გამოწვეული იყო იმით, რომ ბანკოვოს მონასტერში მან შეიტყო ივანე ალექსანდრეს დიდი ამაგი ქართული სავანისადმი.

ქართველი ჟურნალისტი გ. გრემელი განმნა თავისუფლებელი ომის დამთავრების შემდეგ კიდევ ოთხ წელიწადს დარჩა ბულგარეთში. სპეციალური დავალებით ჩავიდა მარმარილოს ზღვის სანაპიროზე, ანდრიაპოლში, მერე კონსტანტინეპოლში, სადაც შეხვდა იქ მყოფ ქართველებს და მათ საქმიანობას გაეცნო. როდობის მთების ერთ სოფელში ესაუბრა ბულგარეთის პატრიარხული მოძრაობის გამჩინებელ მოღვაწეს და ჯ. ვარიბაღლის უახლოეს თანამებრძოლს; პეტრე-ყოველიანს, ძალზე ახლოს გაეცნო ბულგარელ ხალხს, მის ზნე-ჩვეულებებს და მრავალი წერილი მიუძღვნა ბულგარეთის იმდროინდელ პოლიტიკურ და ეკონომიურ ვითარებას.

გ. გრემელი, ბულგარელების დიდი მეგობარი, პირველი ქართველი ჟურნალისტი იყო ბანკოვოს, ანუ პატრიონის მონასტერში, რომლის 900 წლისთავის აღსანიშნავად ეშვა-ღებდა დღეს ბულგარეთის სახალხო რესპუბლიკა. აი, რატომ ვავიხსენებ ქართველი კაცის სახელი, რომელიც ასე გულთან ახლოს ატარებდა თავისი სამშობლოს მგზნებარე სიყვარულისა და დიდ ინტერნაციონალურ გრძნობას.

მოსკოვი ქართველ მოღვაწეთა კანტონის ისტორიისათვის

ფრიდონ სიხარულიძე

ძარბაზი და რუს ხალხთა ურთიერთობათანამშრომლობას დიდი ხნის ტრადიცია აქვს. XVI ს. მეორე ნახევარში მოსკოვის სახელმწიფოსა და კახეთის სამეფოს შორის ოფიციალურად გაფორმდა სამხედრო-პოლიტიკური კავშირი.

მომდევნო საუკუნეში საქართველოს სამეფო-სამთავროების მესვეურები ენერგიულად იღვწოდნენ რუსეთთან ურთიერთობის გასაფართოებლად, რამაც განაპირობა რუსეთის სანაპირო ქალაქებზე და მოსკოვში ქართველი მოსახლეობის ზრდა.

XVII ს. 80-იანი წლების დამდეგს ოჯახითა და ამალით რუსეთს გაემგზავრა იმერეთის მეფე არჩილი. 1685 წელს მეფე და მისი მხლებლები დიდი პატივით მიიღეს მოსკოვში და ქალაქის ცენტრში დასახლეს. მოგვიანებით, XVII ს. 90-იან წლებში ქართველებს ვ. გოლიცინის ყოფილი სასახლე და მამულები უბოძეს.

სასახლესა და სალოცავთან ერთად ახალშენისათვის აღცილებელი იყო აკლდამა-საძვანეც. მოსკოველმა ქართველმა ახალმოსახლეებმა საკუთარი სასახლო უფრო გვიან, XVIII ს. 10-იან წლებში აიშენეს. რუსეთის დედაქალაქში ადრე გარდაცვლილ ქართველ წარჩინებულთა ნაწილი წმინდა ნიკოლოზის სახელობის მონასტრის მთავარ ტა-

ძარსა და მახლობელ საყდრებშია დაკომა-ლული. ხოლო დაბალი სოციალური წრის წარმ-მადგენელი ქართველები — სხვადასხვა სასაფლაოზე.

ალექსანდრე ბატონიშვილის შევდებიდან გადმოსვენებისას არჩილ მეფემ, არქიმანდრიტ ლავრენტის ხელშეწყობით, დონის მონასტერში საგვარეულო აკლდამას ჩაუყარა საფუძველი. იქ მოწუხილ საქვალეში 1712 წელს დიდი ცერემონიალით დაასვენეს ქართველი ბატონიშვილი. ერთი კვირის შემდეგ არჩილმა ნოვოდევიჩის მონასტრიდან იქვე გადასვენებინა თავისი ორი ვაჟიშვილი — დავითი და მამუკა. იმავე წელს მან საგვარეულო საქვალე გააფართოვა, მირქმის საყდარი ააშენებინა და მოაწყო. ეს სალოცავი 1712 წლის 24 სექტემბერს აკურთხეს. არჩილი 1713 წელს გარდაიცვალა. იგი დაკრძალეს შვილების გვერდით. XVIII ს. 30-იანი წლებიდან მოკიდებული ამ საქვალეში უკვე ქართველთა სხვა საგვარეულოთა წარმომადგენლებსაც ასაფლავებდნენ. თანდათან, დონის მონასტრის მირქმის საყდარი მოსკოვში მოღვაწე ქართველთა დიდ პანთეონად გადაიქცა.

ამ მონასტრის წარსლის, არქიტექტურული ანსამბლისა და სასაფლაოს შესწავლისადმი ცხოველ ინტერესს იჩენდნენ და იჩენენ

ისტორიკოსები, არქიტექტორები, არქეოლოგები, მხარეთმცოდნეი, მწერლები. მათ წარაკვეთებში, გზამკვლევებში, აღწერილობებში ფრავმენტულ ცნობებს ეხედებით. მაგრამ, სამწუხაროდ, გამოჩენილ ქართველ მწერალთა და მეცნიერთა ეს მნიშვნელოვანი პანთეონი არც რუსულ და არც ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში ჭეროვნად შესწავლილი არ არის. დონის მონასტრის მდიდარი არქივის უმნიშვნელოვანესი დოკუმენტები, საფლავებისა და სხვა აღწერილობანი ჭერ კიდევ გაუთვალისწინებელია.

ქართველთა პანთეონის შესწავლა, დაცვა და მოვლა ჩვენი გადაუდებელი ამოცანაა. დონის მონასტრში მოთავსებული არქიტექტურის მუზეუმის თანამშრომლები ჭეროვნად ვერ იცავენ პანთეონს.

დონის მონასტრში ჩატარებულ ქართველთა აღმშენებლობით საქმიანობაზე, იქ დაკრძალულ ქართველ მოღვაწეებზე საგულისხმო ცნობებს შეიცავს „სულთა მატიაევ“, ამ წიგნში ჩაწერილი ქართველთა მოსახსენებლები

არა მარტო გამოჩენილ მოღვაწეთა, არამედ მოსკოვში არსებული მთელი ქართული სამწიგნობრო ცენტრისა და რუსეთ-საქართველოს კულტურული ურთიერთობის ისტორიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წყაროა.

ჩვენამდე მოღწეულია მუსყოს ყდაში ჩასული ძვირფასი ხელნაწერი, რომელიც 472 ფურცელს შეიცავს. მას ერთვის დარეჯან არჩილის ასულ ბაგრატიონის დონის მონასტრის მოწვევისადმი მიცემული ანდერძის პირა (473-ე ფურცელზე). ჩანს, ეს ძეგლი თერთად გააწერილი ცალია. ძირითად ტექსტთან ერთად მასში სხვა ხელით შემდეგ ჩამატებული მოსახსენებლებიცაა. აღვჩაწერილი თითოეული შემწირველის მოსახსენებელი ერთმანეთისაგან გამოცალკეებულია. ჩასმულია მხატვრულად გაფორმებულ ჩაჩარში.

მატიანეში სულის მოხსენიება დაწესებული აქვს ოთხმოცზე მეტ ქართველს. ისინი არიან შემწირველი, მათი ოჯახის წევრები და ნათესაები.

ქართველთა სულის მოსახსენებლის მცირე ნაწილი XVII ს. მიწურულს მიეკუთვნება, დიდი უმეტესობა კი — XVIII ს. პირველ მესამედს. რამდენიმე მოსახსენებელი XVIII ს. მეორე ნახევარში არის დაწესებული.

საარქივო დოკუმენტებით დონის მონასტრთან ქართველთა კონტაქტი XVIII ს. 90-იანი წლებიდან დასტურდება. იმ დროს მოსკოვს ჩასულმა ქართველმა მოღვაწეებმა, რუსეთის კულტურას სხვა განთქმულ კერებთან ერთად (ვოლოკოლამსკის მონასტერი, სერგი-სამების ლავრა და სხვა) დონის მონასტერიც მოიხილეს.

1696 წელს დონის მონასტრს ეწვია ქართველ საეკლესიო მოღვაწეთა ჯგუფი იაკობ ღღმბაძის მეთაურობით.

ამ მონაცემებს „სულთა მატიაევ“ ავსებს, რომლის ცნობით. შემოქმედელ მტრპოპოლიტს დონის მონასტრის საქონებისათვის შავი ცხენი შეუწირავს და იქ სულის მოსახსენებელი გაუჩენია.

ი. ღღმბაძის თანამებრძოლები, მღვდლები და ნათესაები იმერელი არქიეპისკოპოსის შემდეგ არიან მოხსენებულნი: არქიეპისკოპოსი მაქსიმე (ნინოწმინდელი?), იოანე ელისაბედი, გერასიმე, თეკლე, იესე, გაბრიელი და სხვ.

მოსკოვში მცხოვრებმა არჩილმა მიაღწია ერთგული და გამოცდილი თანამებრძოლის ლავრენტის დონის მონასტრის არქიმანდრიტად დანიშნვას, 1705 წელს.



КНИГА ВКЛІДНАА
 ОҔИПІАН ПРІМІА ДІАК СІДИ
 МІПІН, ЗОКІМАГА ДІОНІАН
 АНІЦА, ІЖЕ КІАЗЪ ПІАХ-
 МІРАГ ВІАКІАГА СІАД
 МОІКІА, О НІИЖЕ ІЗВІСІІЕ,
 КІАІА, І КОРА ОҔИПІАН ІПІ
 ЗАМЛО ПІАДІА, І АҔІПІАС
 ПІА, І ІПІО УПІ, І К КІО
 АПІО. І ПО КОМЪ К ІОЦІА
 НІЕ, І ПОМАНОКІІЕ ІОДІПІ-
 АН ІАОНЪ ААІ О СІІ МО-
 НАШІА, І СІІА КІО ОО-
 ДІОНІА, ІЗВІАНО ПОМОЩІ
 І ПОДАІІІЕ СІАКОРІПІ

როგორც საბჭოთა დოკუმენტებით ირკვევა, ქართული კულტურის ცნობილი მოღვაწე და დიპლომატმა ლ. თურქისტანიშვილმა მრავალმხრივი მუშაობა ჩაატარა მონასტრის მეურნეობის გასაფართოებლად, მასში იდეო-კულტურული მოვლათა გასაშლელად, გაამდიდრა მონასტრის ბიბლიოთეკა ქართული ხელნაწერი და ნაბეჭდი წიგნებით, მორთო ქართული ხატებით, ნივთებით, გააჩინო რუს მოღვაწეთა პორტრეტებით, თელაჩინო ადგილას დაჰკიდა არჩილის დიდი სურათი. ქართველი წინამძღვრის საქონელის აღწერილობიდან ჩანს, რომ მას ჰქონდა მინანქარზე შესრულებული ალექსანდრე არჩილის ძე ბაგრატიონის პორტრეტიც. მრავალი დოკუმენტი გვიდასტურებს ლავრენტის ფართო სააღმშენებლო მუშაობას დონის მონასტერსა და მის ფარგლებს გარეთ. „სულთა მატიაწეში“ ფიქსირებულია, რომ მან ძვირფასი საეკლესიო ნივთები უსახსოვრა დონის მონასტერს, აქვე ჩაწერილია არჩილისა და მისი ოჯახის წევრთა მოსახსენებლები.

არჩილის დამსახურებაა მონასტერში მირქმის საყდრის აშენება და სავერცხლო სამკაულის შექმნა. როგორც ეს მატიაწე მოწმობს, მოსკოვს მყოფ ვახტანგ მუხომბეგის შობობის, გარდაცვლილი ძმების, ნათესავეების მოსახსენებელი ამ მონასტერში დაუწესებია. აქვეა ბაქარის და გიორგი ბატონიშვილის მოსახსენებლები.

ალექსანდრე ბატონიშვილის მოყვრები — დავითაშვილები მთელი ოჯახით ჩაწერილან „მატიანეში“. იქვე იხსენიება მიხეილ დავითაშვილი, ქართული მათემატიკის სახელმძღვანელოს შემდგენელი. დონის მონასტერშია დაკრძალული ალექსანდრე ბატონიშვილის სიძე, არტილერიის გენერალი გიორგი დადიანი. იქვე განისვენებენ მისი შთამომავლებიც. მირქმის საყდარში ჰპოვეს განსასვენებელი არჩილის თანამებრძოლებმა — ბეჟან ფალავანიშვილმა, მათე (მამუკა?) მელიამ, ვაზირელ ერისთავმა, ელისე ყორღანაშვილმა და სხვებმა, რომელთა მოსახსენებელი ცალკე აქვთ.

„მატიანეში“ დიდი ადგილი ეთმობა მოსკოვის ქართული ახალშენის მეთაურს დარეჯან დედოფალს.

ცნობილია, რომ დარეჯანმა ააშენა სვეტიცხოველის ტაძარი. 1729 წელს მან გააფართოვეს მირქმის საყდარი. დედოფალი ქველმოქმედი იყო. მან რამდენჯერმე დიდი თანხა

და ოქროსა და ვერცხლის ნივთები შესწირა მონასტერს, ხოლო 1728 წლის ნოემბერში მირქმის საყდრისა და საფლავების დაცვა-მოვლის მიზნით მონასტრის მსახურებს ანდერძით თავისი ოჯახის შემოსავლიდან დაუწესა ყოველწლიური ფულადი და ნატურალური ულფა.

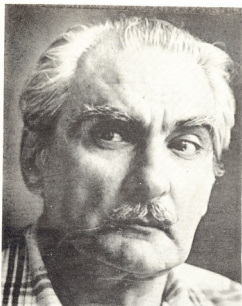
ზრუნვამ და ყურადღებამ, რასაც ჩვენი თანამემამულენი ამ მონასტრისადმი იჩენდნენ, განაპირობა იქ ქართველ მოღვაწეთა დიდი პანთეონის წარმოქმნა.

სამწუხაროდ, „სულთა მატიაწეში“ ყველა იქ დაკრძალულ ქართველთა მოსახსენებელი არ შეუტანიათ, მაგრამ დიდი ამ ძეგლის მნიშვნელობა მოსკოვის ქართული ახალშენის ისტორიისათვის. ეს ჩანაწერები მნიშვნელოვანი წყაროა ქართულ ფეოდალურ საგვარეულოთა ისტორიისა და ინოვაციური ცხოვრების (საერო, სასულიერო).

აქ და მონასტრის ეზოში, სასაფლაოზე, ცნობილი რუსი მწერლების, მუსიკოსებისა და სხვა კულტურულ მოღვაწეთა გვერდით, მრავალი სახელოვანი ქართველი განისვენებს. დონის მონასტერი რუსი და ქართველი ხალხების ისტორიული თანამშრომლობის ამსახველი ნამდვილი მუზეუმი. დღემდე იქ შემორჩენილი ნაირ-ნაირი მადლობატურული საფლავის ძეგლებით, ეკიტაფიებით.

ქართველთა სულის მოსახსენებელი მატიაწის შესწავლა და გულდასმით გაანალიზება ხელს შეუწყობს მოსკოვში მცხოვრებ გამოჩენილ ქართველ მწერალთა, მეცნიერთა, სამხედრო და საზოგადო მოღვაწეთა ბიოგრაფიის დადგენას, წარმოაჩენს იმ წვილის, რაც მათ მიუძღვით მშობლიური კულტურის განვითარებაში.

მოსკოვში არსებულ ქართველ მოღვაწეთა პანთეონის დაცვა-შესწავლის საქმეში დაგვეხმარება ბრესნიაზე, ქართველთა ყოფილ დასახლებაში, ახლანდამოყალიბებული ქართული კულტურის კერაც, რომელსაც საფუძველი ჩაეყარა ხალხთა მეგობრობის მუხურში იქ გახსნილი მუდმივი ექსპოზიციით.



სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს
პრეზიდიუმის გრძანებულმა
აბს. მ. ი. თუშანიშვილისათვის „სსრ კავშირის
სახალხო არბიტრის“ საპატიო წოდების
მინიშების შესახებ

საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში დამსახურებისათვის აბს. მიხეილ ივანეს ძე თუშანიშვილის — კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ კინომაისტობის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს — მიენიჭოს „სსრ კავშირის სახალხო არბიტრის“ საპატიო წოდება.

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს
პრეზიდიუმის თავმჯდომარე
ლ. ბრეჟნევი,
სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს
პრეზიდიუმის მდივანი
მ. გიორგაძე.

მოსწრნი, კრემლი. 1981 წლის 18 ნოემბერი.

მიხეილ თუშანიშვილი

რეჟისორი თეატრიდან ფაქილად*

აი, როგორ ხდება ცხოვრებაში — შეხვდები ცაცხ, საუბარს გაუბამ, შენ უფრო უფლებს და მისი ნათქვამიდან საღდაც შეგნით გრჩება კვალი, რომელიც მთლიანად ცვლის შენი ცხოვრების მიმართულებას. მაგრამ ამის გაცნობიერებას მთელი სიცოცხლის გავლა სჭირდება.

ა. პაპოვმა კვალი დატოვა, მე დავკარგე ჩანაწერები, შემდეგ ჩრავალ: წლის მანძილზე ვცდილობდი აღმედგინა ის, რაც დავკარგე, რადგან ვირწმუნე, რომ ჩაწერილი ჰქონდა ძალზე მნიშვნელოვანი სიტყვები, სიტყვები, რომლებიც გამოხატავენ ახალი სარეჟიუციო შეთოდის არსს.

ერთხელ ზორაგამ დამირეკა და მინ დამიბარა, დიდხანს ვისაუბრეთ თეატრის რეპერტუარსა და იმაზე, თუ რა უნდა დამედეგა, ზორაგა მიამბობდა ახეტელზე და მაფრთხილებდა, ნუ დაუტერებ იმ ხალხს, ვინც მას აკრიტიკებდა, ძალზე განდობილად მეღაპარა, ამბებდეს კეშმარტად ქართული რევოლუციური რეჟისორი უწილა, მას შემდეგ ნამდვილი მუშაობით არცერთ სხვა რეჟისორთან არ მინუშვავია, იგი შენთვის ეტალონად უნდა იქცეს ხელოვნებაში. მარწმუნებდა, „უფროსის“ გზით უნდა იაირო, უპოლიტიკოდ თეატრი შეატარი არაიო, მეღაპარა ხელოვნების პარტიულობაზე და იმაზე, რომ ჩვენმა სპექტაკლებმა უფლაფერი ეს უნდა ასახონ, შემიდე, ზორაგამ მითხრა, თეატრის ხელმძღვანელობას უცვე დიდი ხანია განზრახული აქვს შექმნას ისტორიულ-რევოლუციური სპექტაკლების ციკლი და შენ უნდა დაეკისრო ამ თავისებური პოლიტიკური დავების ერთიანი ფორმის შემუშავება — ციკლს საფუძვლად „საქ. კ. (ბ) ისტორიის მოკლე კურსი“ უნდა დაედოს, ზორაგას,

იტყობა, უფლაფერი უცვე მოფიქრებული ჰქონდა, რადგან ცოტა ხანში კაბინეტიდან გამოიტანა ფურცელი, რომელზეც ჩამოწერილი იყო რევოლუციური თემატიკის ამსახველი პიესების სია და ისიც აღნიშნული იყო, რომელი პიესა ვის უნდა დაედეგა, აქ ნახავდი და აღუქმობის უცვე დამოყრებულ სპექტაკლს ლენინის ბავშვობაზე, აქვე იყო პიესა სტალინის სემინარიულობის პერიოდზე, ზაიფში ში ში მოღვაწეობაზე (მ. დალიანი „ნაუბრწილადან“, დადგმული ა. ვასაძის მიერ), სპექტაკლები სმეგრეტლოს გლეხთა რევოლუციურ მოძრაობაზე, 1912 წელს ლენინს მუშაობა დახტრეტაზე, კიდე უფრო ადრე ა. ვასაძემ დადგა „სოფიანი ჩარო“ და „ბერლინის აღება“, მე კი ვი ვიშენესკის „დეუაფუარა 1919“. უფლაფერი ეს ერთ მრავალდღიან ეპოპიად უნდა შეკრულიყო.

ახლა ამ ჩანაფიქრმა შეიძლება დიმილი მოგვაროს ცაცხ და გაცილება გამოიქვინოს, მაგრამ მაშინ ხელ სხვა დრო იყო, მაშინ ზორაგას აზრმა თუ გამაყრებდა, შელოდ იმით, რომ მაშინვე ვერ შეიძლება წარმოიქმნებინა, თუ როგორ შეიძლებოდა ეფელევა ამის ხორცმსხმს, ზორაგას არაფერი კონკრეტული არ სუპოთავაზობია, მაგრამ იგი ძალიან იყო გატაცებული სულელ ამ ჩანაფიქრით, გრადდებოდა, რაც მან შემომთავაზო, ის იყო, რომ სპექტაკლების მიხედვით ამ ციკლისთვის უნდა შექმნილიყო ერთიანი ჩარო, რომელშიც რანდინარად ჩაისხებოდა მოკლეშეხები და ცქებები „მოკლე კურსიდან“; დანარჩენი ჩემს ფანტაზიას და მოსზრებულობაზე იყო მიონდობლი.

გვიან დამით დავეშვედიღობეთ ერთმანეთს, ფრიალ ნახაოქვნიკი ვიყავი, რომ ასეთი უზარმაზარი ჩანაფიქრის ხორცმსხმსა სახელდობრ მე დამეყისობა და არა სხვა ვინმეს.

* გაგრძელება: იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 10, 11, 1981.

როც უფრო ერთი სახელისი დაბლა ვიკავი ჩამოსული, ზემოდან მიზნის ბატონი აკავის სას (მა და რა მშენებრი ხმა):

— მიშა, დასად.

ცოცხდ და უფლებებელი წითელი ვაშლი გამოიტანა და გამოპო-
წოდა

— აი, გამოპოვდი, აიღე, აიღე...

კარგანს ვუარობდი, მაგრამ შემდეგ მაღალმა გადაუზა-
დე. ვარგა ვარგაოთი და კიბეზე დავდვი. ამისობა ვაშლი არ
მინახა და არც შერე მინახს, რიბში ამ სეტივად, ხელში და-
ვერე კი ატურებდითვითა. მეგონა, ხალხი ცეკვას დაიწყებს-მე-
პეკრა, მგადა, ქუჩაში თითქმის არავინ ჩანდა. გვიან დაშმდე შე-
ჩინათ!

იმაზე, რაც ხორავამ შემომთავაზა, ვაშლი ჩატონდაც არ ფიქ-
რობდი, იმაზე ვფიქრობდი, დღი სხაობის ნახსობვოდ როგორ
შემეხას ეს ვაშლი. რამდენაირმა საშუალებამ არ გამოეღვა თავ-
ში, დავაპარადიტ-მეთქი ერთი ვაშლი ასეც ვიფიქრე.

დღითი უკვე იმაზე დავიწყე გუჩო, რაც დავიწყარი. „მოკლე
კურსი“ ავიღე, კვითხობობდი და ვკითხვობობდი და თან სცენე
მეღვა თავლირნი. გრანდიოზული, მრავალფეროვანი, აუჯანყებლახა-
სი რაღაც წარმომიგდა თავლირნი, რასაკერაღვლა, მუსიკისა და
უჯანყმანარი ქორის თანხლებით. აი, გაიხის ზარების განგაზე,
ქარში, გრიაღობი მთელ ქუჩას ფარავს მოფრიადე წითელი ბიარა-
და: სოციალისტური სამშობლო განსადელდოა უველანი ფრანტ-
ზე! — შევას დრობლები ფარავს, სცენას რეკლამაციური მახებს
სლუტობობა ახლებობს... იმის მრავალბიანი ციტატები ცველაფერე
ეს რეკლამაციური წლების გამომსახველობით საშუალებათა არხ-
ნალიადაც ნახსებები.

შემდეგ რატომღაც, მიღობნს ვევი („დაკარგული საშობი“ და
„დაბრუნებული საშობი“), კვითხობობდი და უსახვარი ინტერ-
სი ვაუთორებობდი დორეს ნახებებს. მთელ ამ ამხვეუ უველაზე
მეზად ერთი თუ არა, მასთან მებრძობი დაშობილი სტანს მიტა-
ცდლა. გრისი რამ ვერ გამოგრა, რა სავრობო ჰქონდა უველანზე ამს
სექტაქლებთან, რომელია უმეტესობა ქერ ისევ დასადებელი იყო.
რაც, უფვე დაფიქრობი სექტაქლი კი სულს დაფიქვა უველაზე
ამს როგორ, ანდა რისთვის უნდა იარსებოს ერთავ? — მოკლედ-
წელად დამეზაბა ეს კითხვა. იგი სწულდებლასეთი უტყაბ გარჩა და
უფვე ვეღარობობი ვერ ამოვიგდე თავიდან. რომელი რევიოსირი
დავთანხმებო თავისი სექტაქლი ამ სავრობო კომპოზიციაში უს-
მობრობაში? მე, რასაკერაღვლა, არასოდეს, რომ მათ შექმელი
ამს არ დათანხმებულუფერნი. ისედაც, რა შეიძლება აქელამ გაი-
ვიდეს? მათეუბობი მთელი კურის განმავლობაში ხომ არ იგლის
ამ სექტაქლებზე? იგი, ისედაც, „ოცდელს“ გარა, არცერთი სექ-
ტაქლზე არ დაღის. და, სავრობად, რა ეს იდურობა?

ეს კითხვები უფოუფოებდა ჩემს ბაზე თავში. მაგრამ პასუხს
ვერცერთზე ვერ ვიძლეობდი. ისეთი შეგარჩნება მჭირდა, წელამდე
არ ჩაღობობობი ღამში და ვიძირებდი და ვიძირებდი-მეთქი. ჩემგან
გრაღობი იდებეს ელოდენენ, მე კი ვერაფერს ვეუბნებდა და ეს
მეუბნებდა შვილიდა. ასე განწლო რამდენიმე თვემ. არასოდეს რომ არ
მეუბნებია, ისე მეუბნობიდი, მაგრამ რაღაც ძალას სულ სხვა მხარეს
მეუბნავდი.

მე მაინტერესებდა წარმომედგინა, თუ რა ხალხი იყო ეს რევო-
ლუციონერები უველანდორე ცნობებში. არა თვარტობობი, არა
კარცხლებობობი, არამედ ჩვეულებრივი, უველანდორე სინამდვილეში
ქუჩაში გამველდა-გამომეუბნებლეს ვაკვირებობიდი და მათში ვეპირდი
ისეთი ვინმეს, ვისაც დაახლოებით მივამეგავნებდა ახალგაზრდა რე-
ვოლუციონერს. ახალგაზრდა რევოლუციონერი რომ, აღბათა, იდა-
ლა თუ არა, ჩვეულებრივი ადამიანი იყო, შესაძლოა, იგი იმ ახალ-
გაზრდებს ჰგავდა. რომლებიც დღეს არ ემორჩილებიან რომელიღაც
დაედენილ კანონებს, რომლებიც თავიანთ და მავანს, ზოგჯერ, კაღუ-
ვად აღიზიანებენ თავიანთი სიყრბით. რევოლუციონერები ხომ ჩვე-
ულებრივი ადამიანები იყვნენ და მერე აქციეს ისინი არაჩვეულებ-
რივ, არარეალური, უკვლისმცოდნე ზეადამიანებად. ვანა მათ არა-

ღერი ეშლებიდა? როგორ შეიძლებოდა არამერი შეშლოდა? ი-
სინიდი ხომ სხვესხავი ჩვეულებრივი კვაბებობი იყვნენ, ისინი ხომ
ჩვესხავი დაბაიებდენ ამ ქუჩებში და დაახლოებით ისე ფიქრო-
ბდეს და იტყოდებან, როგორც დღეს ჩვენ ვფიქრობთ და ვიტყ-
ვით. თუ რაღაც განსაკუთრებულად ფიქრობდენ და იტყოდენენ
შეშლოდა სხვესხავ დამენახა მშვენიერად (ან არც თუ მაინცდამაინც
მსვენიერად) ახალგაზრდა კაცი, ძლიერი ნებისყოფის, მისაქარაუ-
ვლი პიროვნება, ვისაც ძალუხს დაინახოს არა ის, რასაც ყველა მა-
სწავებ დაინახავს, არამედ ის, რაც საგნათა და მოვლენათა არს
წარმოადგენს, პიროვნება. ვისაც შეუძლია დაფიქრობოს, მაგრამ
ისეთი, რომელსაც შეუძლია კონსპირაციულად იარსებოს და სახეზე
არ აწერია, ვინცა და რაიცა. პიროვნება, რომელიც ანგელოზის ფრთე-
ებით არ დაბადებულა და რომელსაც მავსოვობიდანე შუბლზე არ
ცეკრა რაღაც განსაკუთრებულობა, გამოჩეხულობა. სხვაგვარად
სოკალებ, სიტყვე გამოგვივა. გმირას ნამდვილობის, უტყუარობის
(რა უტყუარობის, უფერფერადე უტყუარობის), ადამიანის ნამდ-
ვილობის ნათელ შეგრძობებს არაფერი შეტრიაბდა. მე დღესაც მინდა
ამას მივაუწიო. ხომ ამდენჯერ ვცადე ეს დემოკრა ზაქარაძის
ღობისა და მანქანის ბრტოცში, ვერ დავიბრუნე მაგრამ მერეა,
თუ განგებამ დამაძალა, დავიკურე, და ამას უნდა ესწრაფყო, რის
ფასადაც არ უნდა დაფიქრდეს და მხოლოდ შენს შინაგან ხმას უნდა
უსმინო, სხვას არავისა და არაფერს.

ახე, ახე დაახლოებით ახე, ვფიქრობდი და სულ უფრო და უფრო
ცილდებობი ჩემს წინაშე დასახული ამოცანის დასაწყვეტას. ზორავ-
სინამდ მივიღო და მოსკოვიში წელიწადისი სასქეობის გამო, მაგრამ
აქიდან დაბრუნებული უველანის მიზარება და მეციობობობა
გროგრა ჩვენი საქმიო. მე ცველდობდი თავის დაქვარება, ცოცა
დრის ცოცა ვეზობობობი, ზოგჯერ, უფრადელ ვეშლებობობი, ხო-
რავა, აღბათა, ფიქრობდა, რომ მე ამ მნიღვლად იმს ვეუბნებო, რაც
დამავალო, მე კი ეს ვერ შევძელი. ვერაფერი მომეფიქრებოდა, ია-
დაც კონსა. რისთვის? გაუთავებელი მებრტობდა და მებრტობდა
ტახტს, ზორავს კი დღი უფროდინ არ უფერად, განსაყენება და გა-
სტრავობობობი. მე ხომ მას პირს ვუბნებდი. მოსკოვიში უფვე აღბათარა
თავის ჩახაფიქრებე, ჩემთან კი არაფერი ვამოსივლიდა, ხომ შეიძ-
ლებოდა ჰგონებოდა, რომ ქაბრში ვედიქი. ამიტომ, აშკარად უტყ-
რულ დღეში იყო ჩავარდნილი. ვინზე ჩემზე ნიჭიერი ხომ აუცილებ-
ლად მოიფიქრებდა რამეს-მეთქი! — მოსკოვიდან ამ მამულებ-
ის ფიქრე.

ერთხელ ხორავამ, უფვე განრისხებულმა, ჩემგან უფრით მოთრე-
ული მორიგე მიზეზებს რომ მოიხსინა, სიტყვა გამაწყვეტინა:

— მე თითონი ვაგვიკეთებ უველანდორე, თქვენ(ი) კი იმეუბნებთ
ს. მაღლიარევესის პიესასზე „ქარსიზლის წინა დღეს“ — მიზნას და
ცივად გამოშროდა.

ესიც თქვენი წითელი ვაშლი უველანდორე უსაზომებნება ვაშლი-
გან იწებება ხოლმე.

გუნდნი რეპერტუარზე ვეკამათებობდი ახალგაზრდა რევიოსორს. მან
მიზნას:

— თქვენ ხომ უველანდორე იმას დაგაძლით, რაც გინდობდათ!
საშეუხარობი. ეს უველანდორე ასე არ იყო. არა. მე უმეტესი შემე-
ვევაში, იმას ვეგაძლი, რაც თვარტას სტრირდობდა და არა მე, გუ-
ლით რაც მიზნობდა ის კი სულ რამდენჯერმე დავადგა.

ეს, რასაკერაღვლა, ჩემი მიუტყუებელი შეტყობაა. მხოლოდ იპას-
ობდა მაშინ შეიძლება, რისი დადგამა ცულით ვინდა. მაგრამ ეს იმეო-
ბად თუ ვინმეს უტყვებდა.

რევიოსორებისა და მსახიობების წეი თაობა ძალზე რთული და
წინააღმდეგობრივ სიტუაციაში აღმონდა: ჩვენ გიტაცებოდა და
რწმენით ესწავლობობობი კი. სტანისლავსკის მომდერებას სინარა-
ღებზე, ამავე დრის, ვეშობობობი მრავალ უკუბ. მდარე პიესის, რომ-
ლებიც მათათავე მხოლოდ ისტორიული ფაქტები იყო და არა
მათი მხატვრული და რეატივული გაზრება. ჩვენ ცველილობობი სი-
მართლად ბუნებრივობა წარმოდგინა იქ, სადაც იგი არ შეიძლე-
ბოდა უტყობილო. კარგი რეატივობი, იქნებ, აშკარად ცდიდი პიო-



დღევნები ვხარშავოთ ჩვენს კერძებს. ეს იყო, თუ მეტისმეტად ხშირად ნათქვამი არ გამოგვივა, ტრადიციები, უკვე შემოხვეწა, დანაშაულები თათბირი. არადა, რა ძნელი იყო ამ დავებზე შეგარება ცხოვრებისეული სიზარატის, როცა წინასწარვე იცოდნენ, რომ ხელი მასალა გვირგვინი და რაც უფრო გამოწვლულიყო და ფსიქოლოგიური სიზარალით ვხარბრტყილებოდათ ამ პიესების ცალკეულ ეპიზოდებს, მით უფრო ცხადად ჩანდა თავს მასალის სიკადა.

— დღეს ასე არ საუბრობენ — თქვა როგორღაც ერთმა ჩემმა სტუდენტმა, როცა... შ. დადიანის „ნაერქობის“ წაყოფიდან.

ასე არც თავის დროზე ლაპარაკობდა ვინმემ! ესაა გამოკონილი საუბარი გაფიქრება და ბრძოლაზე, ნამდვილი გაფიქრების დროს ეს ისინი ჩვენსგან, ბუნებრივად ლაპარაკობდნენ და იმსახე ამბობდნენ, რისი თქმაც აუცილებელი იყო. და თითქმის მთელი ჩვენი ახალგაზრდობა გამოკონილის ბუნებრივობისთვის ბრძოლას შევლოეთ. — ამ ბრძოლას მთლად უფერებია არავე გადარჩენა. ბევრმა კი სერიოზულ დავებზე რაიმეს შექმნის უნარი. უკან მასალაზე მუშაობა ხომ წარმოსახვას ფიტავს, სქემებზე, ანამატურულ აზროვნებას განიჭებს. ამ შედეგების ტყვეობიდან თავის დაღწევა ძალიან ძნელია, ასეთ ვითარებაში მწლილა შეინარჩუნო ბუნებრივობის, ხაზართლის ერთგულება და წარმოუდგენად დიდი ძალისხმევა იყო სპირობის იმსახურის, რომ არ დავექარება ცხოვრების იმგვარად და-განების უნარი, როგორც იგი არის სინამდვილეში, ძნელი იყო ცხოვრებისთვის იმ თვალთი, არ გვეუბრებინა, როგორადაც მას იმდროინდელი პიესების ურჯავსებმა გვათავაზოვნა.

ახა, რა დღეს აღმოგვიჩინა „იკუიკეში“ ნამდვილი, თვით პიესის შთაბერი გმირის მაცნე პროტარქოსის და, ალბათ, კიდევ ერთი — პარტიული კრების სპიესის გარდა? ანდა, უაბიო პიესა — დღევინჯარი 1919 წელს! ავიღოთ. სექტაქალში ცხოვრების წარმოსახვად განს, ეს საქარისია? როცა მე შენდგომოთ ვცდობოდნი სიმართლე წარმომეჩინა მთლად უფრისი არაგარტავის მასალით, ამ ახალგაზრდა ვეარდელითა ტრადიციულ, ადამიანური აღსატრებიტ მქონდა ხელი. და რაც, ალბათ, შთაბერი, აქ ჩემთვის უველოფერი ძალზე კარგად იყო ცნობილი და თითქმის უველოფერი თვითონ მე შეჩინდა განცდლილი.

„ზედაპირული სქემა კი ვერასოდეს ვერ იქცევა იდურ ფაქტად, ისევე, როგორც ის უკავთ, ლოზუნგი ამ მოწოდება, რომელიც არცის უტარდლებას არ იქცევა, რომელიც არ შეგარტრებს, უტარბანგის არ დაგაქბინებს, არ ჩავაფრტრებს და რაიმე კვალს არ დტრტრებს შენში.“

რა საშინალებაა, როცა ლოზუნგი არ გადლებებს, მოწოდება არ მიგწოდებს, აგრტავს აგრტავს არ განიჭებს, როცა მე და იდური უკავთი (აღსკრულ ჩვენ-ჩვენივე ვარტბობთ, როცა ჩვენს შორის კონტაქტი არაა დამყარებული და დიალოგი არაა გაპართული. ხომ მყარდარბა დარბაწში, სადაც წაუთიოხავ მოხსენება, რომელიც ხაზს იყო მხოლოდ სიტყვებით, სიტყვებით, სიტყვებით — ხმარობი, რომელიც არ იყო წვეთი ინფორმაციაც კი, როგორც დღეს ამბობენ ხოლმე.

ტუთულიად რიდი ცოცხლობს ჩვენი წარბაფა ლტენდელ დიდურება ლოკ და ვეგას „ფუნქციონ რევენსა“ პარჩინშელოსსეგულ დაგ-გმზე, რომლის მხავის შედეგად აღგზნებული და აღულებული წიფელარბილებით პირდაპირ ფრონტის ხაზისკენ მიიწევენ. აი, იდურბობა ესაა!

ლოზუნგი „შთელი ძალაუფლება საბჭოების“ ფილას აღდლებდა, კოდაცს აცოფებდა, კოდაცს აიარდლებდა, კოდაცს ანარალებდა, რადაცს მოითხოვდა, რადაცს უარუყოფდა, ის იმ დღეებისთვის, იმ წუთებისთვის ზედმიწევნით ბუნებრივი ლოზუნგი იყო. მასთვის ირაკლი თობის უბეჯატი „დედა-სამშობლო გვიჩახს!“ და

ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენდა ხალხზე, მე რომ მას ვუყურებდი, აღდარბი მეგფა თვარწინ და ეს ძალიან მაღალებდა. მწიფრისა და პიესის ჰქვს მწვენიერი გამოხევაქობი სხვადასხვა დროის რაკტირებს — ციციარისა და დემოსტონეს შორის ცვლიანება; როცა სიტყვას მარტ იულებს ციციკონი ამბობდა, სენტიკ აღუტყვებანგაც უკანდა; და უველო-ერის; და იმავეს გაიბრბობდა: „დემტროს იემო, როცა ლაპარაკობდა ციციკონის!“ როცა დემოსტონე ბერტნების რისაშე სიტყვას ამბობდა. ათეულები უტროდინენ; „თხი ფილიპის, იმში სად ეწერებინა აქ მომბრები?“

იდეური სექტაქალი ასეთი უნდა იყოს. არადა, ჩვენს რჩავლზე რაძენი მოვლემამე და დრმა ძილში წასული უკავთი და ლოზუნგა. ისინი გვანან მოსუქურბიშებელი, ძვირადღირებული წერის ტყვანდა; „დალოცი კარლოლი ჩია!“ თითქოს, ჩვენ თბილისში სეკა რომბოტონ ხის ცხავაწელი და თითქოს, რეკლამა იმას გავხსინდეს თუ ქართული ჩია რიბი სკოლა ციციკონის. ეს სიკადა. რაძენი ამის მხავსი, სწორბარბანი და პირბითული სექტაქალი დავიკვამბს, რომლებიც მუქურბილის გულს არ მიკვარბენ. ეს დღეს თითქმის არავის ახსვს.

ჩვენ, — საყოფადები, ბეჩავენ — ჩაძენ ხანს ვნავაქილი წყალს სასოქარუკვილობი და დღეების ბრბინებელი და დადღეების სხვე-თიკონი; ჩაძენ წელწლად ვუარბელები თუბარს. და რა ბედინებინ არიან რეტიკურბი ჩვენს შემდეგ მოსულნი მუქურბი მათი — მათი საუველოს წლები მომბეჭურ სიკადას არ ეწერება.

ისინი უკვე გაყვარბებით მეღავევინა და მეუკვირბინა. არ სურთ დღესაც, ვთქვათ, სუხოკო-კობილის „საქმე“ და ეგზოტერის „პატარა უფლისწულს“ მოითხოვენ. მე და ჩემი ამხანაგები კი საქართველოში ვდგამოთ ტულ პიესებს კრონსტადტში 1919 წლის ამბობებუას და 1912 წელს დღესი მუშების დახტრტრებზე. ზოკავრ მე მანც ვურჩევ ახალგაზრდებს წაიკოხონ ეს პიესები, უსარბლოდ ისე, თვითგანვითარბისთვის — ისინი შემწრუნებული რბინაბ, მაგრამ მათიც არ გვიბრბობენ — პირბითი, კვანახაშაშაშაშაშ. ვერ გაუბარბა, რატომ ვთანხმდებოდით და ვდგამოდ ამ პიესებს? იქნება ისინი მარბალოდ არიან?

ფურტკლავ ძველ რეცენზიებს, რომლებსაც ამდენი წელია ვინახავ, არ ვიცი კი — რისთვის. საბურბინა: „ახალი უშედეგული“ „შენსახინება სექტაქალი... ეღებება... რევისონრმა შესწლი პიესე-სავე სურბითი იტყვიან... წარბატება გაპართულია მუშაბა სახეების ღრმად, ტემპერამენტულად ბორტმხსობა... ნერტული, ცხა-ხას რბიმი, რომელიც სიმბოლურად წარბარბინებს კატატისტების შუხს... ხასითობი ცხოვრებისული სიზარბითიანა მობზოლო... რტრტტი მანგაქავდა, რომელიც საინტერესოდ ასრულებდა... განსა-უთრბითი უნდა ადვინშითი მეღდა ჩახავას... მაგრამ, ამის მოუხტდა-ვინად, მხასობიბი გ გავეკვირი და კ. მხარბარ, აფარბობდენ რა თა-ვიანთი რომლებს ვერო ჩარბიოხს... ეს იღვა განსაკურბობი შე-ფოლო გამოვლინდა რევისონრული კომპოზიციის თვალსარბილი შე-ნახინავე ებზოლო... და დახტრტტი შემდეგ საბალოდბიდან მუშაბა მასობრბოვად წასვლის ფინალურ სცენაში... და კიდევ მრავალი ამისთანა რბა.

როცა თეატრში არ გამტრებობდა, ინსტრტრში „გაგზობილი“ და ვცდლობდი იქ მომბოხებინა სული „წინდა ზელოვნებით“. ეს სექტაქლები ჩემთვის უველოფის საინტერესო ცდები იყო, ცდები, რომელთა შედეგებიც შემდეგ თეატრში შემქმელი გამომტყვენბინა და, თუ გულახდილად ვილაპარაკებო, მანც, ჩემი უსავარბული სექტაქლები მე სწორად ჩვენი ინსტრტრის მწვენიერ, პატარა სცენაზე დავგვი. ფართო მუქურბილისთვის თითქმის უჩინრად ჩველბმა სექტაქლებმა (არა ეველამ, ჩასაკვირვებია) მისცა ბობ-გი ჩემს მომავალ რევისონრულ ძიებებს.

ძალზე საინტერესო გამოდგა მუშაბი სექტაქლები „ერთი თვე სოფელი“ — ი. ტრტრტრების მიხედვით. მწვენიერი იყვენ ნავა-ლა პეტროვისა — ლეილა ამაშიმე და რაკტიანი — გურამ სადარბამე. ისინი ზუტად გჩინოდდენ ავიკრის სტილის და ძალზე შთაბეჭ-დავად მიკავადი დიალოგი. ეს უარტესად გმტრბობდა, ლამაზი, რბინებური უსარტესად შეუვარტესელი და ამით უბედურბი, უფრე-ტი და მომბიშვლები ახალგაზრდები, რომლებსაც ვერ გაუბედინათ მათ



მიერ დადგენილი ვითარებას სარგებების გადასახვა, ჩემს მიერ
ესმოდ გახსოვნილობის სურათებში ნაწილად ცხოვრებუი
ცხოვრებად.

ეს იყო მისი საწინააღმდეგო, რასაც მაშინ ვაყენებდი თვარტრში.
ტრავერსის სამართიდან, — როგორც აღსარების თქმისას, — სი-
წინდელ მეღვრებობად სულში.

ორმოციანი წლები. მოსკოვიდან მავანა მავან დაურეკა და რა-
ღობდა ურჩაა, კ. სტანისლავსკის ფიზიკურ მოქმედებათა მე-
ოთხედი დღისათვის გახსოვდა ყველაზე ადვილად. ზოდა, უაჩის სავ-
ჯიანი დასკვნა მასზე. ზემოდან, იმისათვის დაწვებული ეს
„სისხტა“ ისედაც ბევრს უშლიდა წერებებს, ახლა კიდევ ფიზი-
კურ სოქმედებათა მეთოდს არ მოიგონებ? ნება, რა მეთოდია
ახლანა?

როცა გამოაზრდებლს ნაკვეთებსა და ამოცანებზე, მოცემულ თე-
ორიულ დასკვნაზე სოქმედებზე, ვეუბნებოდი მის გასაგებ იუ-
რჩაა და რაღაც ფიზიკური სოქმედებათა საიდან გამოტყვერა ახდდა
ერთი ვინ და ვინ, მაგონა ეს მეთოდი მაინც უნდა განვცხებოდა —
სიგრიდამ ახე იყო ხარისხები!

მის თვარტრში, სადაც სოქმედობის დამწერებელი არ უყენებ, ვეუ-
ბნებოდა სოქმედებზე ჩაიარა. მავანი და მავანი მოხსენებას
აქვებოდა, ზოგადად, ახსობ. იმასაც ისეხებოდა, იქ მარჯნიშვლად
მუშაობდა, ახე რომ, გარკვეულწილად საშაბებო თვარტრში ჩვენ-
თვის ხატობოდა და ვეუბნებოდი ამით მთავრებოდა. მუშაობდა,
კარგად გვარდებოდა საქმე.

მარჯნიშვლის სახელით თვარტრში მუშაობდა მედელ ჯაუარი-
ჩე, რომელიც ერთ დროს ედვარდის რეპტიციებს ესწრებოდა. იგი
აღტყენობთ ამტკიცებდა, ეს მეთოდი უნდა შეეისწავლიათ, მაგრამ
ვეუბნებოდი იმასზე უკლებდა სიტყვას.

ცნობამ რუსთაველის თვარტრშიც მოაწილა. ჩვენ, ახალგაზრდებ-
ში, ვიყრიდით, ვმსჯელობდით იმ, ჩვენის აზრით, კრიზისულ ვი-
თარტრში, რომელიც შექმნილი იყო თვარტრში და ვეუბნებოდით, რომ
ბოლოსდაბოლოს, გავცემართა გადაქრებულ ბრძოლა მათთვის, ვისი
გამოხსობითაც ვერ იყო საქმე რიგზე. ჩვენ კი „ვიყოლით“ როგორ
უნდა წასულიყო საქმე წაღმართა, მაგრამ ვერ გვავდებდა უფრო
და ამ დღისათვის სულზე მოვარტრში. ახალგაზრდებს ხომ უკველ-
დებივს ეტყენებოდა, ისტორია წელთაღრიცხვას სწორად ჩვენგან იწ-
ეხებოდა.

ხორავამ გამოიმძიხა და ახალგაზრდების სახელით გამოხსოდა და-
ხავადა. როგორც უყოველთვის, ველადავ, ყვერად მოხსენებებს,
ვადვილდ თუხსენებს.

დღესუბის დღეც აღნიშნებს, შემდეგ, რატომაც, ეს ღონისძიე-
ბა გადადეს. მეურ კიდევ ორჯერ გადადეს. ვისაც იუმორის გამოშობა
ქმნიდა, ახგლობდა და გულთან არ მაქმნიდა ეს ამბავი, ჩვენ კი
ვისაც ეს გზნობა გვაკლდა, ვიმდარებოდით, რომ დღესუბითა თა-
ღაცის მიღწევა შეიძლებოდა და ამბობდნ ამდროშეობით ვიუთავი
მოლოდინის გათვარტრებო გადადებდა-გაღმოდებობთ, ამბობ რაღაც და-
ფარული ავ განჩარხავს ახედავდით.

მაგრამ, აი, ბოლოსდაბოლოს, დიდი ხნის ნანატრი დღეც დადგა
მთელი თვარტრის შეიყარა საკონკრეტო დარბაზში.

შაბარდელე მშენებერია ეს დარბაზი, შვე მეთოდი კაცო მას ეს-
ყვება. თუ ვინცა მისი ნაწილად უსი გახავ, თვარტრებამ უნდა
წახებოდა, მასზეც, ამ დარბაზში ჩემს წარსულსაც აფორიანებდნენ,
აბორდები, კამჩაზე, შვარცი, ქარაფელ მშახობიდან ჩემთვის უსა-
ჯაროლესი, შეუდარებელი ვასო გოთაშობდა და მრავალნი სხვანი.
წართლმადღადმარტრებ გრძელ მაგიდს უსხდნენ თვარტრის ვე-
ტრარტრები: დღესუბითაც საგანგებოდ მოსული თვარტრ აწვარტრებო,
ხორავა, ვასაძე, დავითაშვილი, ალექსიძე და ბევრი სხვა. კამოაბ-
დნენ გათვარტრები, ადვანდებულნი, ისე კამოაბობდნ, თითქოს ამ
დაღესუბითაც იყო დამოკლებული, ზეარდნდელი დიდიდანე დაწვეუ-
დნენ თუ არა ქართველი რეპტიციებო დიჯურერი მოქმედებების
მეთოდის მუშაობას. ახალგაზრდები ვეუბნდნ უფერდნენ მხარს, ვებტ-
არტრები — არა. ისინი აშკარად ვერ აღაქრებდნენ ამ მეთოდის
წინააღმდეგ, ეს ზემოდან მოცემული მითითების დაწვდვა იქნე-
ბოდა, მაგრამ სწორედ ამის გამო იყვნენ ისინი აგრე გაღიზიანე-
ბულნი.

ჩვენ მეთოდს მხარს უყურებდით, მაგრამ მისი გულგონის სუ-

დაც არ ვაპირებდით უარგვეყო იმ დროს „აგრძალული“ მეტიორ-
ლი, ვხანგანოის „ფორმული“, მარჯნიშვლისა და აგრეთვე
ახტობლის სექციებზე, მოსტაქროს და პროლოგების მსჯელობაში
მოსხტებს. ვასაძემ გაგვიცა, მან მომიხილა თვარტრის იუ-
დათაშობის გზა და ამტკიცებდა, რუსთაველს თვარტრ უყოველვის
ცდობოდა ვეშუვა სტანისლავსკის სისტემაზე დაერდობობო, თუმ-
ცა, ჩვენ, ახალგაზრდებს, ბრალს ვდებოდა, შემოქმედებითა ჩიხი-
დავ ვამოსვლა თვარტრის ისტორიულად ჩამოალიბებულ ტრადი-
ციებში კი არ ეძებთ, რუსულ თვარტრს მაშაყო და ჩვენს სტენაზე
მართადად უფობით ხასიათის სექციებებს ამკვდებობო.

ამ გასკვდებამ თვარტრის ახალგაზრდობის მთავრი კრიტიკა
გამოიყარა. ჩვენ საბრძოლველად ვიუთავი ამბობდებო, ვყვაროდა
დავევრდებოდებო ხელმძღვანელები, რომ სულაც არ ვფორმულიათ
ახე, რომ უყოლით კი არა, თანამდებრე თვარტრ ვიყვაროდა, რომ
არ შეიძლებოდა ამგვარი ვითარების მოთმინა, რომ საქართველო
რეტული უყოველვის ვეუბნებო, რომ ზეარტრის ჩვენი სექციული ვიჩა-
ვიარა სწორეკის ვერ უფლებს, რომ ეს სარცხელია რუსთაველს
თვარტრისთვის... ჩვენ ვბობობობობობობ, ველადავდით, აღბათ, ზემდებ
რადცხებებს ვამბობდით. ტუთულიც კი არ უთქვამს, საქმარისა
ბრძობის გავირო, რომ მამინებე ქუეას ვაფორმობო.

შემდეგ კიდევ ვიუთავი გამოვლა, ახლა არ მახსენს — ვინ, ის
„ვიყოლ“ ვასაძეს თვით პირად ვაგრავის უსწარებდა, მის გამოხ-
ვლად დღესუბისათან საერთო აზრერი ქმნიდა. თვარტრში ახვით რამ
ხშირად ზედმა. „ვიყოლ“ სარგებობებს ნებისმებრი თვარტრისობობო,
ჩათა თავის პირად რეტებზობებს და საქმებზე იქმარის.

შემდეგ მე გამოვიდა, ჩემი მი-
სია ძალზე მნიშვნელოვანი მერ-
ვენებოდა. სტანისლავსკის მო-
ქმედულად მესახებოდა ჩემი
თავი. სუფარია ახე დაიწვიე:
„ჩვენი დიდი ეძობის ბობო-
ქანი ცხოვრება წინ მიქრის ის
ჩის, რაც გუზნს ოცნებებზე გვი-
სახებოდა, დღეს სინამდვილედ
იქცა, ის კი, რაც გუზნს კარგი
იყო, დღეს უკვე აღარ ვაკვამუთობდებს და გადასინჯავს საქმარობის“
იმ ხანებში საუბარის და დაწვიე ნორმალური ამბავი გახლდა.
საბოლო მუშაობა დაავაშობდა და მამინებე ჭიჭრე დავსვა საბოთის:
რატომ მუშაობა თვარტრ, რომელიც წარსულში ერთ-ერთი უღვი-
რესი იყო მთელ საქსობითა კავშირით იმითომ, რომ მასში არ დაწვი-
რება სტანისლავსკის სისტემა-მეთუი, განვცხადებ მთელი დარბაზის
გასკვინად. თვარტრის ხელმძღვანელობა ფორმულად კი აღიარებს
ამ მოძვრებას, მაგრამ პრაქტიკულ მუშაობაში არ მინდებს მას-
მეთუი. შემდეგ მე ვილაპარაკე მეთოდზე და ჩვენებურად ვახსენებ
მისი არბი. ვამტკიცებდი, მსახობის თამაშისთვის ფიზიკურ მოქმე-
დებებს დიდი მნიშვნელობა აქვს-მეთუი.

მასსთვის, ვერყო აწვარტრებ ცერ მოთმინა და დამბობა:

— თქვენ ვეუბნათ თვარტრში გაცნა და ენობით მოხსობთ!

საერთოდა, ვინცა გამოხსულდნ რეტულიც ესროდნენ, ამ ტრს
წერადდნენ ან უფეროდნენ, ზოგი დემონსტრატულიად ტრეყავდ
დარბაზს.

ძალიან ველადავდა, არეულად ვილაპარაკობდი. დიხე-ყურებს ვაწ-
ულებოდი კიდევ კარგი, რომ ხელში თუხსენებ მეტრას და ამხანა-
გებოცი, შემდგობისდავჯარად, რეტულიებით მემხარებოდნენ. მე, ვიქვი-
ისეთ დიდი მსახობებს, როგორც ხორავა და ვასაძე არან, მეთუი,
იქნება, არც სჭირდებოდათ ეს უკველ შემთხვევათა ვიყო. —
მათი განაწიებება არ მინდოდა. მაგრამ სხვერსთვის იგი პავრი-
რისი აუტოლმებლობა-მეთუი. ამათი მეთოდს მსახობის საშუალებას არ
მისცებს რეტულიციებზე ისუბარბის და გულსამრევედ ფილოსო-
ფიფისი, რაც მსახობის აძობულად პრაქტიკულად მოძებნის სტენაზე
თავისი თვარტრის ადვილი. მომავლად მაგალითობით თვარტრის პრაქ-
ტიკიდან, და რიცა ძალთა მოზღვავება ვიგარტინი, საიდანაც ვა-
მოშვებულად მთავარებებს მოავტრე უფრებო და ვაიკებენ... ჩემი გა-
ჩრებებს უკვე მწელი იყო, ჩემი ამხანაგები იყო, იმის მაგვარად, რამ
დავეუშობინებინე, იქით მაქმებდნენ. მე კიდევ მივეტანობდი და
მივეტანობდი ჩემთვის. ხელმძღვანელობას ვაკრიტიკებდი იმის გამო,
რომ მათ ამბებდნენ „ეპარტებს“ კორცტურა გაუთეთეს, წააღინენ





პოლონების სცენა. ადრე ამ სცენაში მოქმედებდნენ, ახლა ეს ტექსტს კიბოვლებს.

ამის მაგალითად მე მომავად აქლანის როლი „უჩაღლებში“. სამეურნეო მუშაობები უკლებია, მათი ტონა ხელმძღვანელი, წარმდებელია, ეს ტონი განდის ილტვნიანობა, მაგრამ ხად არის მოქმედება? ხად არის ვითომდე მე და ამდენი უკვე ვეღარ არტანს დარბაზში? და განსაზღვრის როლის სამეურნეო მუშაობების არტალია. ამდენი თქვენს მსახიობებს მოუარავენ — მასწავლებლებად უკარგდნენ ისინი. ერთმა მსახიობმა ქალმა ადგილიდან ათხოვილა:

„თქვენ თითონ არ თვითი, როგორ უნდა იმეორე სიტყვით?“, რასაც მე, რაც პირველ მომავად, იმით ვუპასუხებ: ჩემი თვითი უსიყვარულობა უნდა გაგიფიქროს შენთვის მეორე ვერსიოდა: „მე შხადა ვარ, რომელი სიტყვითაც ვნებთა, იმით ვიმუშავებ, როგორ ეს როლი მომივითო!“ დარბაზში გაივინეს, ამის შემდეგ: ჩვენ თითონ ვუსიყვარულობთ თავს სამუდამოდ დიდიტარტოზის-მეორე, შემდეგ უკვლავ ჩვენი სულსან-სახანს „ოთხი ვრუს“ პრინციპით წარმართა. ვინ რას ამბობდა, ვაიწყობდა ვინ იგებდა. დარბაზში ვიწინებდნენ, მე ვი ჩემს ვარგულებში — ჩვენ იქამდე არ გამოვივინა არავინ, ვიდრე ჩვენი მსახიობები სცენაზე გახლდნენ წინ მესწავლურად გვივინეს, აქა-ბრუნებულ ხვნესმა, თვითონაც ნაძალადება ცრემლების დენას, უკლებსადაც გამოქანებას, სცენაზე შევარდნას და რადა „ფოლადის გამოდნობის გეგმა გადაქარბებითა მესწავლებლების“ მსგავსი რადატების უვიროლს არ მოშლიან-მითხე. დარბაზში ახაბარება, რადაც უკვლავ მოხდა, რომ ჩვენს პრინციპს მსახიობ ქალს ეტებოდა ეს გადაყრული სიტყვა: სიცილება ვამაზუნვა და ზღვარგადახლად გათვადებულმა ასეთი ამბავი უნდა — ერთხელ, საქეტალების დროს ვაივინებ ვერ როგორ ვინა რას მსახიობმა ქალმა პარტიკონის: — მოდი, გოგი, წაუბრებინოთ, სადა უნდა ვაივინე სცენაზეო.

— აჩაივინოთ სირბილი მე არ მინდა და, საერთოდ, ვამაზუნებ თავიო! — უპასუხებს ის ქალს.

ახლა უკვე ვასამდე ხარბარტისა მე ვი სიტყვა ანუ დავამოვარა: ანხანავი სტალინი ამბ. კრამუნინიკოვას წერდა, რომ საზოგადოებრივი აზროვნების უკლები ფორმა, ვარდა სერტოსი, „სეივაც თავის, სექციური ნიშნისა, რომლებიც ამ ფორმებს ერთმანეთისაგან განასხვავებენ. მანამ, სანამ საპროსორობას, აღსტარებლობას, ტექსტის კითხვას სცენაზე არ ვაჩვენებთ თეატრალური ხელმძღვანლის ნაშეილი უფალი — მოქმედება — აჩაივინა გაივინა-მითხე! — ხარბრითი დავამოვარე სიტყვა და ვამარტებლობის რიხით დავტოვო სცენა, მომეჩვენეს, თითქოს თავზე კაშკაშა შარავანი შემოვივლო და ბუმბულითი მსუბუქი ვავლო. ამანავები მილოცადდნენ, მე ვი ჩემი მოქალაქეობრივი მოვალეობა აღსტარებულად ჩავთვალე. — მორჩა, აწი უკვე უკვლავური ჩაივინე ექნება-მითხე!

ჩემი გამოხატვის შემდეგ ერთი დავა-დავა ატყდა. თვით ვერკოი ანკარაფორის ვი გამოვივლა.

ვერკოი — ესა მარგარტა გოტიე, ჩაივინა, ივლითი. იქნება ვეღვლებო; მაგრამ მე ვფიქრობ. რომ მარგარტისთვის „ურდული კაცობა“ მისთვის დადა, უკვლავ შემოსევაში, სექტატების სახადგროს ხანაზე და მისი აქტებები ასეთი შეარტნების ბავებს ჩვენს. შესაძლოა, მარგარტისთვის ამ სექტატების შექმნა მოხდა მისთვის არ ქმნიდა თავიდან განზრახული. მაგრამ დადგნის პრეტენსი, ვერკოის დახლდნით და მომხმობლობითი მოვალეობა რეჟისორის მათვის დაუმოქმედებლად გადასახვარება სექტატების ჩანაფიქრი, ვერკოის უნიკალური სტილისთვის. მისი თამაში მანერის, მის მგარძნობლობით ბუნებას შეუსაბამა იგი. „ურტილის“ მთავარი თემა ამბობიათა ივლითი.

ვერკოის თამაში არადაც არამც არ მინდა დავარქვა ბუნებრივი, ცხოვრებისეული, ცხოვრებისეული, რეალური მსახიობი უკვლავთვის სტილითა თეატრული თემა. ვერკოი არასოდეს ვახლდათ ცხოვრებისეული, უფიქრო, მე მესწავლავს, რომ იგი თავის ვინაობას უკვლავთს „მისი ანსებლები“ მხედართა პირობითი მანერით მარტავდა. მისი ცესკლოზი, სასიყვარული ექსტრემული ვინაობები უფიქრობაზე ამაღლებულია. აკანგებული პროცესებები არიან. ეს ახლათ, შემოხვევითი არტა — ვერ-



ლას, ვინც ვი მარგარტისთვის შემოქმედების ხარბარტა, თეატრალური როლის და მაღალი არტისტისთვის ეს ახლავს დაუკლებლობის ნიშნებს.

საქართველოში განსაკუთრებით ვაივინებ ადმინისტრაციის მსოფლიო იხსიბიბებს და უკვლავ იყავს, ვისთვისაა საუბარი — შოთა, ალია, აკაკი, ვალენტინო, უმანგ, ვასო, სესილია, სერგო, ვერკოი! — და აი, თვით ვერკოი დაშტობდა თავზე რისხვად, მე და ჩვენს სასამართლებს ბრალი დაგვადო, ქრთული თეატრის ნიკლა ვინდარსო, მისი უფიქრობის, ნატურალიზმის, უფლებდრობის დასაფიქრებელია. თეატრმა ავადების სცენა გავტოვა, არ იყო, რომ სუბარტი რომანტიკის, შოვარგების, განცდებისა და ემოციების გარეშე ვერ იარსებებო.

— ასა ამბობთ, ჩვენ განცდებისა და ემოციების წინააღმდეგ როდი ვართ. — ვასუსტობთ ჩვენ, — მსოფლიო სარეპეტიციო მეთოდების მოწინააღმდეგე ვინდა.

„სემკე“ ვაივინდა სანდროსა პარმაჯი შენტერო-უპიკოლოკო ერთელ ამასმდე და დობითი თქვა: როცა მე ერთმანეთში წინააღმდეგ ჩველებს ვუხსენებ, ვერაფერს ვივინებ, მაგრამ ვიცი, რომ ისინი ერთ-სანისს უღებენ. ამ დისკუსიაზე მე თქვენ ვერ ვაივინებ, სავანე იმისზე დავარგმუნდი, რომ მიხლად კარგად ვერს თქვენ უღებოთ ერთმანეთსო.

დარბაზი დღმანს იციონდა.

ეს იყო ჩემი გზის მოხლად დასაწეისი, ამას ზოგჯერ ხუმრობით ვისხსენებ და ვუვინებ, ზოგჯერ — წყნობით, მთელი ჩვენი თეატრალური ცხოვრება მესახება დად, ვაივინებდი დისკუსიად იმ-ზე, თუ როგორი უნდა იყო თანამედროვე თეატრი, და ვიდრე ჩვენ უკმაობით, ცხოვრება წინ მიდის, მიპირებს და არცვინა, რომ ჩვენი განცდების სტილისტურა, სარეპეტიციო პროცესისადა მდგომარეობა უკვე ახალი კორექტივების შეტანა საჭირო, თავლის ხანაში სისწრაფით ივლავდა ჩვენი ნაწარმოებების ილტური მიწარმავლობა.

ეს დისკუსიები ერთი ხელის მოსმით, ერთხანად არასოდეს არავინ წვევს, ისინი მხოლოდ ჩვენი საზოგადოების წინაშე მიმდინარე პროცესების გამოხატობა. მათი სახევა ხელმძღვანეში, — ანალიზისთვის. — იგივეა, რაც კომსოხური სადგურის კორექცია სერკოტი ქლანტეობის მიმართებით.

მანამ, ამ წლებში გვეჩვენებოდა, რომ დისკუსიის შემდეგ ერთხანად უკვლავური შეიცვლებოდა, ვამოქმედებოდა მდგომარეობა თეატრის, მაგრამ მეორე დღეს თეატრში არავინ შეუცვლდა მდგომარეობა მოვლავითი შეიკვალა და ეს ისე შეუნუნველდა მოხდა, რომ მას წლები და ღამის მთელი ცხოვრება დასჭირდა.

ზომ ვალბურჯავოლი, მიამართო იყო ის ჩვენი დისკუსია ფიზიკურ მოქმედებათა მთავრზე, მან მანც ძალზე ზუსტად ასახა იმ-იანი წლების თეატრში მოვალეობის განლაგება.

პარიტის ერთ მხარეს ჩვენ ვიდექით, მეორე მხარეს — ჩვენი წინამორბედები, ეს იყო თეატრში მამათა და შვილთა ნაწარმავული „პრიკოლა“.

1950-1955 წლებში თეატრში ცხოვრება არწევა. ა ვასამ — ახ-ნეტლობის თეატრის უნაკლები ლიდერი ამას ძალიან ვანიცდებო, მაგრამ დანებება არ უნდოდა, იგი ვაივინებდა ცდობად შორს ვაღიწყო აჭელი თეატრის საბოლოო დაღუპვის დღე. მე ვიყავი უსიყვარულო მონქე დიდი თეატრალური დარბის თინასია, მაგრამ მე-რამის მე ეს მესმობდა, მხოლოდ ახლა, შორიდან შემოძლია ზოგი ჩამის ვანიცდობება. ა ვასამ შევეჩვარა ვანტონობა, რომ თეატრის კრისის დაღვდა, შენდებო, თავის მემუარტაში იგი დიდა ვეღვლებოვითო, აღვლდებო მოვითვინებ ამ დღეთა ამებს, ვამოს-თქვას შემოფიქრობას: თეატრმა თავისი სახე ვაივინა, კოლექტივი უკვლავთს თავისი პლატფორმა ვაუნდა, ანალიზარტები ვინგებოდან ანიუთობული და ინტერტუტი შესწავლილი სურათებით ვაივინებოდან თეატრის ვადარბინება, ეს ვერიკოტი ვი ჩვენი თეატრისთვის ცუბო რეპეტიციოთა, ჩვენი მიტების მას არსმომუდებულად მიჩნდა და ეს მიტები ჩვენი ცეტარის გრავულ მიწებს არ ესადგებოთ, მას არ დაუშლავს, რომ სიხარულითი მისვლებოდა და დაუტოვებდა მასის უკვლავობის სანტრეტისა და ახალს, თუკი ჩვენს შემოქმედებას ასეთი რამეს უნდაჩვენებდა. მას არ სურდოდა, არ სწავდა, რომ ჩვენ, ახლან-ახლად მსახიობები, და ვანსუტობებით ახადავარდა ჩვენიკონობა, უკვე მომუდებულად ვიყავით სიამისოდ, დამოუკიდებლად დავაწეოთ თეატრის ვარდამწეა. იგი მიჩნდა (და, ახლათ, სანარტოლიანად

მიიჩნედა), რომ ჩვენ გვეკრებოდა ხელმძღვანელი (გვეკრებოდა და შერე როგორ გვეკრებოდა). ვისაც შეეძლო ჩვენი შემოხმის წარმოება, საუფლისწულო ჩრევა-დარბევების მოყმა.

ჩვენს ძიებებს იგი უყოფილობაა. „ესტრუქტურა“ ძეხად, მაკ ნაწარმოების დღეაზარს, არის დამახინჯებელი ფორმალურ ძიებებ-ხალ მიიჩნედა, ჩვენ კი მაშინ უოკლეოვ ეს სწორედ პირიქით გვე-სახებოდა. ჩვენ თავისუფალი ესპანურიენტის უფლებას მოითხოვ-ვათ, მიგაგანა, რომ მხოლოდ ამ გზით შეიძლება საბჭოთა თე-ატრის განვითარება უძრავობაში, ჩიხიდან, რომელშიც მის მოქცე-ვა 40-იანი წლების მიწურულს. მანშედილი ჩვენი ესპანურიენტები, თუკი შეიძლება მათ ასეთი მრავალმნიშვნელოვანი სიტყვა დაკარ-გეთ, ა. ვასაძეს მიაჩნდა სხვათა მიხედვად, ზოლად, უფვარად თქვა— ასებთი ჩვენ ში-ანი წლებში უფოთი გატაცებული და შერე მაკ-ლე უფრო უყოფილი, მაკრამ ეს მოლად ასე არ იყო, ეს დროის მა-ხილი გახლავით.

ა. ვასაძემ მაინც გამოცდილებულად უნდა ვილაპარაკოთ, იგი არჩეულელები პირველად გახლავით. იგი იყო მარქსისტების პლე-ადის მსახიობი, ამ პლეადის მსახიობები კი განსაუთრებულად, გა-საყრად თეატრალური, ჩემთვის რაღაცენაირად დიდებით მხატვრობა იყვნენ. მე უოკლეოვის ცდილობდა ჩაწვრილი და აღმუშავებს, მის არსს, არის გამოგვიყვია, თუ როგორ ჩამინერგა ახალგაზრდებში მსგავსი პრაქტიკული, თან, ირანგული, ძალზე ქართული მასალის-გან გამოძიწრილი ეს მსახიობები რაღაცით გავადნენ შუასაუფუნ-ების მიტორინებას და იმპერატორად, ეტრალიც რომინტი-ული თეატრის არტიტებსაც, როგორ მოხდა ეს თემები, კი ამ-ბობენ, უოკლეო ქართველი პოეტიკი, ასეც შეგვიძლია ვთქვათ: თით-ქმის ყველა ქართველი, ა. მთ უფრო რაიკოსი უფლებების აქით, დასავლეთ საქართველოში დაბადებულნი, — არტი-ტი. მთელი ჩვენი ცხოვრება გარკვეულ წილად თეატრალურებული: ეს ქორეო-ლოგი, ეს დარქაძეა, ეს რაგინაჩა მა-ჯუხია სუფრები — შვედების სექ-ტალები, რომელშიც არ შეიძლება მსახიობი არ იყო, არა, ქართული სურფა მხოლოდ უბრძოლა და სხა არაა, იგი,

უპირველეს ყოვლისა, აღმართა ურთიერთობის მშვენიერი, შეუ-დავლი რიტუალი, რომლისთვისაც აუცილებელი დახვეწილობა, გონებამახვილობა, თავაზიანობა, ფულისმეზობეობა, უფერებრობაში მეგობრებთან შეტრიალების ნიღა, უფრო შეგვიძლია ცკვა, არადა, უნდა მეფიროდ მაინც ჩვენი სიყაბო სურფები კონცერტება, რომლის მონაწილეობაც ყველას თავისი ხმა და როლი აქვს. ვისაც ეს არ შეუძლია, ასეთ სურფთან არაფერი ესმება, ამ უკვლე-ფერი მნიშვნელოვანია, ისიც, როგორ დგება კაცი, როგორ იტვირ-ს სიქმელს, როგორ უნასუტებს ესპანურიენტ უქმარიტო, როგორ დაიბერს ხელში ვაქანს, როგორ დაღვებს, როგორ გადაცემებს მას თანამეინახებს და, რასაკვირველია, კაცმა ღირსების გრძნობა არც მაშინ უნდა დაკარგოს, როცა გადაწყვიტავა, სურფისთვის რასაც არ როგორც ჩამიწევ, ისეც სურფებზეა.

ჩინა-ახალბუხი ტანდობას სიიხიებს, ღამზე ხმა ვერ მოიჩვენებს, ჩინა ღიბისთვის არ ერტება, ქალის სამსოქლო გრავიუტო ვერტი-კალი და მორბაიათა სინარჩაფ, „ქართული“ — ქალი და ვაჟი ერთმანეთს ეყვებიან, მაგჩან ჩანან გრაცია, როგორ უღიდეს ტაქს, პარტნიორის როგორ პატივსცემას, რა სიმეცრე-ბა და როგორ ძუწვ გამომასხებლობით საშუთუბებს მოითხოვს ეს კუშპირიად ღმერთების ცკვა.

ქართველი მუზეუმთ არტიტია. მაშ, რატომ, რომ ამ უნასუტელ ხანს ასე განქმლდა ახალგაზრდებისთვის კუშპირიად არტიტისთვის ჩასტრევა? შესაძლოა იმიტომ, რომ თვით ჩვენი დრო გვიშლის ბელს ამანი, შესაძლოა, ამის მიზეზი იყოს სწრაფვა დახვეწილობიდან უბრალოებაში, ზემოთი „ავისუფლებიკენ“. ესეტიტური ნორ-მების უფულებეულებიკენ? აი, მე თვითონაც ხომ სულ უფრო და უფრო ხშირად დავიბერე გაცვიკული ჭინთო? თავიდან მხო-ლოდ რეტიტიტებზე შეუცა, ახლა სტუმრად როცა „შეგრებეა“ ახლოდობითა, მაშინაც არ მებაშუმებო. ადრე სტუმრად კი არ „უქარბობით“, ეწვევდებოდით ამ მოვლისთვის, სტუმრად მივდი-ოდით, ღდეს რაღაცნაირად გახლავიდა, გავშოვდა ურთიერთო-ბები, გაქრა არტიტობში და იმის სურვილი, რომ შენი საქციელით,

გარეგნობით, ჩაქმულობით, ეესტიო, გამოხედვით ურადლებს იქითი, ამ ვითარებას პირველის საცილობს თავისუფლებეულები, თუმცენ, ამასთან კი ფიფხობობა, არაშულაა კეთილმეტყველები.

ეე არ ვაქვადენ, ამასთან ეტრეტრის გაწვიობ, ეს ჩვენი კარნა-ხით არ ხდება და, ჩინეს ნება-სურვილზე არ ჰქვია, უოკლეოვ ეს უბრა-ვლად, ეფორირიკობით. იქნებ, ამანი იყოს კიდევ რაღაც სარე-ზული კაბორიტობებით, ვერ მოახსენებთ, მე არ ვაქვადენ, მე მხოლოდ მიზად, ძლიან მიზად ვაგვიყვია: რატომ იყვნენ ჩვენი წი-სამარბებები უფრო არტიტულნი? როგორ დავიბერებო და გან-ვფითაროთ იგი, შეიძლება კი აღმართს ჩაწვრიტობ ეს თიხები? ეს არტიტობში ა. ვასაძეს ძეხავს და რაბილი ჰქონდა გამჭარბა, ეს მისი ბუნების არის იგი, მათგებური სცენური შედეგებია, რომელიც იმანდ გაიკონებდათ მაკლ დელსაიასის, მანდინილი, უოკლეოვის მოხალეობი სცენური თავდებარა, არა ძალიან (ყველ-რა). მაკრამ მასწავლავ თეატრალური მსახიობი, მსახიობი, რომ-ზელსაც შეეძლო სანტერესოზე სანტერესო საბებებს შექმნა და მზად იყო გაუთვებელად ვიანაჟა, უოკლეოვის შეტევებზე, რომ ვასაძე ძლიან გავადა ამ მსახიობებს, რომელთა მიხეთითაც მამ-ლდებ ხორცს ახსავდა თავის „საოაგანს“, ა. ვასაძეს ძალიდა ჩაწვრიტული თავისი ენებების ვულგარსა, მაგჩამ ამით უფან იფა ოსტები, რომელიც შვედებთან გრძობდა, თუ რას აკეთებდა და ამიტომ უქმლო თავისი შემოქმედებითი პროცესის მართვა მისი გზებით არასდროს არ ცდებოდნენ, თვით უოკლეო პიესებშიც კი, უოკლეო, ჩვენიკლები, უოკლეო გარდასული ცხოვრებით.

პირიქით, ისინი უოკლეოვის თეატრალური ეფექტბრინ იყვნენ და, იმადროლიად, ჩანაფიქრის შესახებმად ზუსტად ხორცშეს-მულია. ა. ვასაძე არ ცდებდა ნაწვრიტობებს, მაკრამ მისი უკვლე-ტორი უოკლეოვის უადურესად გამომხახველი იყო, მთელი როლის-თვის სულ რაღდენიმე დეტალები, ეტრის გამოყენებით უკვე ამხა-თებდა თავის გმირს, ფილოტარნულ პლასტკასა და ეტრის ფლამ-ბა, ეფესტიოდ ვერ სძლებდა, თითქოს უქმარიბიდან სული ეცუ-თებო.

მასხოვს, ვ. ვონშეკის „დეუიწარი 1919 წლის“ რეტიტიკა-ზე ვასაძე მოვიდა გახარბული, აღტიტებული და მოიხარა: — შვილია, მიგაგენ, ვიპოვე, ვიპოვე (იგი რეტიტიკული გან-სახებელი საბჭოს წევრს თანამშრომელს) სუბრის დროს, უოკლეო მთავარი ფრანს კენდელ, ფანკრას დაარტყამს მაგიდელ და ამით დასვას ხოლმე წერტილს!

ამან მოხეც ფანსჯვარა მისი გმირის ხასიათი, ეესტიო მისი შეიძ-ლებობა იყონ ფორმალურიც და პირიქით, გახლავი, უოკლეო ადრეო-ლიც, ასეთი ეტრტი ხომ სარეტიტიო წარმოიჩენს იმას, რაც გმირის სულის სიღრმეში ხდება, იგი ამხელს საიდუმლოს, რომლის დეჟარ-კაც სურს გმირს. ა. ვასაძე წარმოსახვის სკოლის წარმომადგენელი იყო.

გულწრფელად რომ ვთქვა, ახლა მე ვფიქრობ, რომ მსახიობების დაუყოფ, ამ ორ სკოლად მთლად მართებელი არაა: ეს „ანან“ მხო-ლოდ გარეგნულად ვეყვებივარ, წინადა სახით მათ ცალკეცალკე ვანდვებოდა იმითავე იმითავე შეიძლება, მაკრამ ჩვენს თეატრში ეს ნამდვილად ასე იყო. ა. ხორჯა იყო კუშპირიად განცდილ მსახი-ობი (არ შემიძლია ასე იქნეს ანა მანიანი არ ვაგვიხსენო). ა. ვასაძე კი — წარმოსახვის, ერთ მხარეზე ურამაზარი ვნებები, კუშპი-რიტი განცდილი და ინტუიტიკა მორე მხარეზე — წარმოსახვის ოსტიტობის უფლებელი კლასი, ჩასაკვირვებელი, ასეთი ნიჭის მსახი-ობები იმითავე იმდობიან ა. ვასაძეს შეიძლება მთავრონობით ან არ მოვლესობით, მაკრამ იგი თავისი საქმის ნამდვილი დილის-ტატი იყო.

ერთხელ, საღამოს, იგი ჩემთან, რეტიტიკაზე მოვიდა, ბუნებრი-ობა, რეტიტიკა გაწვდა, მსახიობები, მსგავსად იმ წარმოსახვისი, რომელიც ვაყვილილი არ იყენ, შეიხიებები დაუყარეს და ა. კუ-საქმეც დაიწყო. ღამაყარებდა ამალდებულ თეატრზე, იმღერა შალაიანის მანაშით, უნდოდა ვაგვეყო, თუ რა ვენიოს იყო შალაიანი, შემდეგ კარულოს მიმართ, მაკრად მეწვრდა, ვასაძე ვარ-ჩეულებრივად მესკალებოდა აღმართა იგი, შემდეგ ძალზე მშვი-დელ გააყრტიკა სანსოლასკი, სცდა დაეჭრებებინებ, რომ მზი-ნისხებდა, მით უფრო, „ფიქიკური მოქმედებები“ სატენი საქმე არ იყო, ძალზე ღიბანას ჰყვებოდა თავის სიპაბუეზე, მარჩინოვილზე,



აჟო და ადიდა იგი და უკველივე ეს ძალზე საინტერესო იყო, შემდეგ გააჩრდილა ახმეტელი, ფორსმა და რიგში შეტვიტნა და დიდ დროს გატარა უთხოზად (უნდა გაეთვალისწინო, რომ ეს იყო ანტიტელის რეაგენტოცამდე). ამან წაგლებდა დამაინტერესსა. მე ეს სთლდე ზოლომცე არ მტერდა. უფრო სწორად, არ მიწოდდა დამტერებინა.

ა. ვასაძე უკველივის წინააღმდეგ იყო სტენის ზედმეტად ფსიქოლოგიური ხედვებისა და არა ფსიქოლოგიისა, საერთოდ, წინააღმდეგე იყო ძნელად შესაჩნვე, ფართოდ, კვებქტობური ფსიქოლოგიური ხედვების ძიებისა. მაგალითად, მე არა და არ მშობილად, რომ მისი გონების ბუნება (ა. ვასაძე კი თითქმის უკველივის ა. ხრავას ვებრების ანტიკრიტიკის თაზონშია) უკველივის ადიდად გამოსახვებით იყო. მათი ბუნება იყო გამომწვევით, მათთვის არ იყო ნიშანდობლივი ფართული სიროულა. ა. ვასაძის რაგოზე, სტენაზე შემოვიღება თუ არა, შეგვედლო ვეცითა, რომ იგი ცუდი კაცი და ოტელის მოატყუეს. მაგრამ ვასაძე არა იყო, რომ თეთრო მხედრობათვარი ამს ვე ამწენდა. მე მიწოდდა ეს მატრის დაზუსტური გულმინდობლობით, ადამიანებისადმი მისი უსაზღვრო რწმუნებით გამაზრებლობა. მაგრამ ვეუღლებო ეს მაინც უცხად იყო. ერთხელ ეს ვუთხარი ვასაძეს და მან მოიხრა, მიწოდდა რამის დამუღლავად მწიწებენბისა ფაშაშის არსი ადამიანში (ომე იყო). მე შეტყებნული ვიყავი უკველივე ამით. აი, კანალოც კი მოსწონდა!

ა. ვასაძე მიიჩნედა, რომ ოდნავ შესაჩნვე დეტალები უნდა გააღწეო, მას ხაზი უნდა გაუხა დაგნილი, უსასტიყო, ვეხტობი, რიტომი იგი ხგანისდასაკის სისტემის წინააღმდეგე იყო. კატეგორიულად უარყოფდა მას, რასაც საფუტყლად უღებდა უზრ — ქართული თეატრის ბუქცისა სულ სხვაგვარიანა. მე ამაში ზოლად დარწმუნებული არა ვარ. ჩემის აზრით, ვინც ასე ფიქრობს, მას ზოლომცე არ ეძის სისტემის არსი. ამ სისტემის მიწოდდა რუსული თეატრის პრაქტიკასთან დაკავშირება მდარად მომხარბა. მე, მაგალითად, რამდენიმეზე მეტხენა რეპეტიციებზე ჩემს მაგარ ნასროლო უშეყოფლო რეპლებზე: „მოვიტეი ფსიქოლოგიას, ეს თქვენ ინსტიტუტი წუ გავიანთა...“ არ გინდად ამდენი ფსიქოლოგია და შვიგნი ხელულის ფართობი, ჩვენ უფრო მასსაბუთობი, მონიშნული მოწახმები და ბეგრები ვცნადა. და ა. შ.

ზოგ რამეში ის, შესაძლოა, მართალად იყო. ახლა, ზოგჯერ, მე თვითონაც ვუფერი სტენას პარტიტიდან რაღაც ამდავვარს. მაგრამ ამ წუთს მე ჩემს სიპაუტეს ვიხსენებ და ვცდილობ ავხსნა, ჩისი თქმა მიწოდდა ჩემი კადნიერი რეპლიკით.

ა. ვასაძეს ეტყენიდა, რომ რუსთაველის თეატრის სტენაზე ფესს იყილებდა სექტიკალები გაუმართლებელი „ფსიქოლოგიური“ პაუზებით, რეცისირული ზედმეტობით. თვინად იგი მომთმინებო ესწარავლავა ჩვენს გარდაქმნას, მოთმენის უნარი კი მას ჰქონდა და მე რე როგორი მაგრამ ჩვენი ხელახლა აღზრდა, გარდაქმნა ძნელი საქმე გახლდათ. ჩვენ უკლებრი ამთვლილი ვიყავით ერთი მხიანი, — დავეტყენიებინა, რომ თეატრში უკველივი უნდა შეცვლილიყო, უკველივი სხვაგვარი უნდა გაეთვლილიყო. აა, რომელი ახალგაზრდა თამაშს არა უჭს ახელი სიზრვიერო და როცა ჩვენ ამას ვაზრებნებით ისე, ვიყავით, როგორც მოკავრებო „ფუჩიკოში“. ა. ვასაძე მზარს გვიკვირა და ხარბობდა. ნიგამ წრემბატობლიანი კონფლიტების აღმზავებდა. მეჩვენებოდა, რომ თავისი კორექტიუბებით იგი აფუტებდა ჩემს სექტიკალებს. ხელს უშლიდა ჩემს ძიებებს. ეს უკველივის ასე ხდებოდა. ვიღაცამ თქვა კარავად თქვა: ვახუშთაში ბერიკაცებისგან ვიყავით თავს, სიბერეში კი — ვახუშთისგანა. როგორი საქმე!

ა. ვასაძის პოზიცია ჩვენს თვალში იმითაც სუსტდებოდა, რომ ჩვენ არ მოგვეცადა მისი რეცისირება, ძველიზღვრად ვოლოდითი მას. უველა ახალგაზრდა უკველივის ასე ეტყენიდა. ახლა, მაგალითად, ალბათ, მე მოვლიან ძველიზღვრად.

ჩვენ არ მოგვეცადა მისი სარტეკითყო ხტერბი. მაშინ ვეუჩვენებოდა, რომ ეს იყო ჩამორჩენილი, უაღბლო, ცუდი აზრით მათობრივი, დედალ-მავთობი ხელმოგება. ტვენ ვინდოდდა სექტიკალები დავეცადე აღმზრდად, თანაერბოლად. „აიდამაინფიდა“, ცოცხლად, როგორც მაშინ ვამობლიობ.

ახლა, აქედან, ამ სიმორიდან მეჩვენება, მაშინ უფრო გონიერია და ნაგებო თვითაქტიუბული რომ ვყოფილიყავით. ვეუჩვენებოდი დროს ვეუღლებო, რაც ა. ვასაძეს შეეძლო. მას კი ბევრს მოსწონდა. მე. მას ბუნებამ ხრავას წაგლები მაიპაღბა, ეს კი აბმუღვად ზეტი ემუშავა, — დღენიადაე ხტენდა ისტატობისა, თანადავოდ სრულქმნილობისკენ. სიყვარულისა და გამწებებით, ოსადაზოზავად მუშაობის უნარი დიდი, ღვათბირები ნიჭი გახლავით. ამს გართობა, ა. ვასაძემ ჩინებულად იცოდა თეატრალური სტუმრ ანუ ხელახლა, რას წინააღმდეგეა ჩვენ, იდეალებები, მაშინ ვღლმუშავებოდი. მხოლოდ დიდი ხნის შემდეგ დავრწმუნდით, რომ ხტელობის ცოდნა აუცილებელია. უამისოდ რა სტატები ხარ? დაბა, ხტელობის ცოდნა აუცილებელია. ოდინდ, რასაკვირვლია, მხოლოდ მისი ცოდნა არ ქმნისა.

არჩებობს სტენის რაღაც ოდინდელი კანონები და ძველი კარტები ამ კანონებს კარავად იცნობდნენ. ეს იცავდა, რაც ის, რომ კარტ მეწაქეს ლანჩაზე არანის დადებდა შეეძლოს, მაგრამ ახალგაზრდობაში არ გინდა ასეთ „პარიზიტილ“ ამბებულად დავეუფო.

„ფუჩიკოში“ რომ ვმუშაობდით, ერთი ამბავი ადარტილად — ხრავას სიხოვია ვასაძეს, რომ ჩვენივე სექტიკალები სტუმრის პრიორიტას ახსლებულიად დამოუკლებლობა მოეცა. ვასაძე ასეც მოიქცედა. ჩვენს სიხარულს სასწავარი არ ჰქონდა — სრული თავისუფლება მოგვეცადა. ვასაძე ჩვენს რეპეტიციებზე არ შემოდიოდა, მაგრამ მაინც უშეყოფლო იყო, რომ მას რჩევას არ ვეუიხებოდით. კაცს მერ თქვას, დიდ სისულელეს ჩავდილი, რომ მისი უზარმაზარი თეატრალური ვაოკლებლობით არ ესარგებლობო.

ვასაძე ზოგჯერ ბუჭლებებდა, უფროსი თამაშის მსახიობისა სტენიდან: „ეს რა ხდება ზოლომცეაოლმის ჩემს თეატრში ახალ უცხადებსისა, თუ რა ამბავია აჩაფრეს მეციხებთან, არაფერს მიჩვენებენ, არც ესტუდია მაცნობენ, არც უსუსია, არც რეპეტიციებზე მასწავლებენ და, საერთოდ, ვერაფერი გამოვია, რა ხდება?“

უკველივი ჩს ჩემზე ცუდად მოქმედებდა. ის ხომ, არსებითად, მართალი იყო: თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო, მაგრამ არაფერს ეუიხებოდნენ.

ვერტალური რეპეტიციის წინ მაინც ვერ მოითმინა და პარტიტი შემოვიღება. და მე არ შემიძლია არ ვიღობო, რომ ის რამდენამდე დღეში ის დღად დაემზარა. დამეზმარა სექტიკალების განაცხადი, როცა სტენამ გრავად ვეულა მუსიკალური ნომრის რეპეტიციებთან და სექტიკალები შეუვანდა, ახალგაზრდა რეცისირებისთვის კი ეს სულად არ გახლავით ოლი ამოცანა. რუსთაველის თეატრის ორტეატრში ხომ უკველივის იდეალიანი ორტეატრები მაინც იყო. რამდენიმე დღე ვეუღლებოდი ამ მომზობობა.

ა. ვასაძე თავდაზოზავად შემოვილი კაცი იყო. იგი მთელი არსებითი თეატრის ეტყენიდა. უსაზღვროდ უყვარდა იგი, თეატრითა და თეატრისთვის სულდგმულობად, თეატრი იყო მისი სიცოცხლის აზრი. იგი იყო თეატრის ხელმძღვანელი, უველაზე მეტ სექტიკალებ წამოხდა, თითქმის უკველივად თამაშობდა. დღელიობიანა შემკავად ვადმინისტრებში და. შ. დიპარის გარდა, სხვა საქმე მას არასოდეს ჰქონდა. თვითონ თავდაზოზავად მუშაობდა და ჩვენც ამას ვცხოვრებ. დამოუკლებელი დღეებშიც ვეკონდა (ა. დღელიზღვრება და მე), მაგრამ დღებანს ვიმუშავებ მის ასისტენტებად. მასიუს უშუალებლივ მასობრივი სტენა, რომლის ორგანიზებაც დავაჯავდა თავის სექტიკალებს „ღიადი მომოსიანთაში“ (ვადღერნობა და ქიკოვლების სტენარია „პეტრლის ადგენა“). მე უნდა დამეცა სასიყვროი ნაქვლარისი ადგენა და მის გუმბაზე გამარტების წოთელი დროს მისი ამბავია. უველა მომხსენდა და სტენაზე უკველივ კარისკაცის მოძიარება წინსწარ მოვხვან და დავიდე ზამთრის თხოზებულწოთიანი სტენა, რომოღაც მე თვითონაც მაღინ მომწონდა. აი, ხად ვაგებნენ ომი და ამბმდლობს თეატრში მაგრამ მოვიდა ვასაძე, ნახა, შემაქო და... მეორე დღეს უკველივი გააყავით, ჩემი მხედრობა და დროშიან განსიკვდის გარტება დატოვა.

მაშინ ძალიან ჩარისკვდით, მაგრამ ის შემთხვევას ხელმძღვანელებების ზარმობით ვიხსენებ. სხვა სტატები ვინ მომცემდა ასეთ შესაძლებლობას ეს იყო მასობრივი სტენების ვაგების კარგი სულა. დამიბრბობლი იყო უშეყოფლო მსახიობი, რომელსაც არ სურდა მასობრივი სტენაში თამაში. მართლაც ურთოვლები ამოცანა.

ძალზე ბევრი ვიმუშავე ვასაძესთან მის სექტიკალებზე მეორე შემადგენლობის შესავანად. ვხედავდი, რომ იგი სტენებს ისე არ ამუშავებდა, როგორც ამას ჩვენ ვაწავალებდნენ. ეს ამწავებდა, ამწე-



კუნდა ჩვენს ურთიერთობას. ძირითადად, ჩვენ რბეტიციის პრინციპებს ეყვარებით. შემწლო უფრო კვიანურად დამტკიცა თავი. მაგრამ რაღაც მშობლად ხელს მისი გზით სიარულში. არა, მე ეს არ მიწოდდა. პირიქით, მე მიწოდდა ბევრ რამზე მისთვის შემდეგელებურების არა. მიზანია, რომ, თუ იგი მოსურსებდა, შეძლებდა ჩქარადად მუშაობას. ზოგჯერ იგი ასეთ ნაბიჯს დგამდა კიდევ.

ერთხელ ა. ვასაძემ მოთხა:

— მოიღ, ხვალღან ჩემთან სტანილავსკის სისტემით იმუშავე! რაც გინდა, ის გააკეთე; ოღონდ, არ გადაუხეო სისტემას, როგორც შენ იგი გესმის!

დავიანებდი ამისთვის გოგონას „შეუბლივის წერილები“ ავირჩიო. ა. ვასაძემ თითონ თარგმნა ნაწარმოების სტენოგრაფიკად ვარანტი, დამონიტავა ტექსტი, უკვლად ხალამა, სექციანების შემდეგ ჩრტვდა თვარში და ვმუშაობდით. თავს არ ვიკრავდი, ვასაძე ძალიან ცდილობდა. ვაკეთებდი უკვლადურს. რაც მე სეპირად მიმანდა, იგი კი ხალცილით დამტყვე იყო. ზოგჯერ შეგვაპატიებოდა. მაგრამ თუ დავარწმუნებდი, მაშინვე მოიპოვდა. ჩანდა, მას უნდოდა გაეგო, გაეცნობოტრებინა. თავის თავზე, პრაქტიკით გაერკვია მოეცა რიგი პრობლემები, რომლებიც კარგი ადვოკატი. უკვლადურს ვაკეთებდი, რაც კი შემიძლო, რომ შეთვლილოლოგურად სწორად ჩამეტარებინა ეს პრაქტიკები, მაგრამ... გულს ვაძლავს ცოცად მაჯვლა, რადგან მთლად ბოლოღან არ ვუთავი დარწმუნებულ, სწორად ვმუშაობდი. თუ არა ისე, როგორც სასაბურეს უწყვეტ სტანილავსკის, თუკი მისი სისტემის ხატული ენათლით უნდა სხვა ვარს, არადა, თავს ვიკვლავდი. ვიმუშავებდი ერთი თვე, მეორე... ტექსტი ვასაძეს კითხვამი ითრავდა. აი, აქ იწებოდა ჩვენი გაუთავებელი კამათი. მე ვაძრავებდი, ტექსტში უნდა მოიძებნოს ვასაძემ ნამდვილ მოქმედების, ნამდვილი ცხოვრების წარმონახავად და არა მისი ილუსტრაციებისთვის-მთავი. სტენა იმგვარად უნდა დოიდავს, რომ იქმნებოდეს შთაბეჭდილება, თითქოს, ქერ ენებდნენ მოქმედების, სიტყვები კი შეიძლე ვანაწილეს. ვასაძე აღმოჩნდა ამის წინააღმდეგ, აძტივებდა. თვარში მის სიტყვა მთავარი და ნებისყოფის ვამონათქვამებს მახსენებდა, მიტოვებდა, მშობლად ვანდოდა ცხოვრებისეული სიძარბული შორს ვერ ვახავდა. რადგან ეს შენი ცხოვრებისეული სიძარბულ სტენაზე შემუშრწველია და ხალცილ ვამონახველიყო. ჩვეულებრივ, დღიდან, ქანცის გამოსკლავდე ვყვართობი, ერთმანის ვაკეთებდით, შემდეგ იგი უფებ წყვეტდა კამათს და მუუუნებოდა:

— კარგი, მო, თქვი ახლა, აა გაავიკეთებ? თქვი, როგორც გინდა, მზადა ვარ...

მე ვლასარაგობდა და იგი ასრულებდა. თვინდენ უჭირდა. ვიძლიერებდი ვამთავისუფლებინა უკვლადურისგან, რაც ძალსა და რბილში ქმნიდა ვანდარსი, რამაც მრავალჯერ მოტანა წარმატება. ახალი ხერტიბე და საშუალებები კი ქერ არ ვაძანდა, რაც კარგად ესმოდა, მაგრამ შეგნებულად დგამდა ასეთ ნაბიჯს. იგი ახლა ვანაწარცული, უთარალი იყო. და თანადაც, ნაბიჯ-ნაბიჯ, შემუშრწველად ვამოკეთავა ვადმუთიდი პობრინების ცხოვრების ნამდვილი, ადამიანური ენისელები. რა შეუთვარა იყო, რა ნებისყოფა ქმნიდა მთლიანდობლობის, დაღვა მომტენ, რაც ნამდვილ ვანაწარბებს ბორკთლებს აქვსა და ამბობიდა ქვეყნისელებს უკანავე, რომლებიც თავისი წიაღიდან წარმოშვა ვანუმერიტებელი ადამიანური ვანდები. რუსთაველის თვარტის ცარიული, უზამბარა სტენაზე კი, ბერის ხაწოლობით იღვა მარტოსული, ტანმორჩილი, დახმული, შეუძლი, წერკვილი და ნაღვლიანი კაც. ეს სოიკობდა, ეს იყო სტანილავსკის, ვასაძის და ჩემი ვანარკობაზე მე ჰდინობდა იყოველი.

ერთხელ დამით, ჩვეულებრივ, დარბაზში არავინ იყო, ჩვენ ვმუშაობდით, ის — სტენაზე, მე — პარტიზე. მაგრამ მუშაობდა. დამის პარტიულ საათი იყო. დე მე უკლებ ვერტყობ, რომ ვასაძის თავს რაღაც გაუგებარა ხდებოდა. მას დაწყო კარგად ვანაწარბება, ვანაწარბებობა. მისი ინტონაცია თანდათან ვამაჟრდა, მკვეთრად ვათვარტულიდა. შევაჩერე, შენიშვნა მიეცით. ძალა მოიკრინა და თავიდან დაწყო. იგივე ვამოკეთდა. დაიკარვა არსებობის აწმამიერობა. რა მოხდა? ვხედვ. ლოკუსი ზის ბუნებრივ და ცნობისწილილი შემუშრტებს ვასაძეს. ნუთუ, მის გამო ხდება უკვლადური მსუ? მსახიობა დაინახა თუ არა მას გულსეურონი შეტერებული ვანუჩებელი, სისლში ვამაჟრდი რეღვლებსები ავტობიტრულ ამოქმედდენ და ვანი ვაიყოღის მსახიობი, შემუშრწველად დიარდა ჩვენს

მიერ ამდენი ვი-ვაგაბობთ ვეზული შენისა ბედვავა პობრინის და ადამიანური სტლის, პობრინისა, რომელსა, სხვათა სხვადას, მიიღო სიკრებულ სწურდოდა ადამიანობა ახლან ვან გოგონას ვენალური ტექსტი წამოიღა. ვიკოლო ელადა დარბაზის უკვლა კოხე-კუნდელად და ეს დოიავ კარგი ვანხლდა. ვასაძემ თითქოს ჰავრა შეისწრევა, აკრავლავოვან და დიანახნა და ვაგარა ხატვებში, თავისუფლების ხალცილით და ეს ხელოვნება იყო, მაგრამ, ჩვენდა საუბალოდ მასში უკვე ადამი იყო ნამდვილი ცხოვრება, რომელსაც ასე დღიდან ვკვირებდი.

„გი რომ თავს მოტირე და ამ თვარტალბობის მარწმუნებისგან გაავისუფლებოდი, რა დიდებულ ამბავი იქნებოდა! დან, ჩვენს რბეტიციასზე იგი ახერხებდა ნამდვილი ცხოვრებისეული ინტობირი ვანცდების ვადმოკვებს, მაგრამ რომელიღაც მიზანს ხმა მას, თითქოს ადობრიაკებდა და უსარანხებდა, ეს ხელოვნებისეი ცოცაა, ეს სტენური არ არისო.“

პირველი მას, რასაკერაველა, თავის უაღაწე იოამაში. აქვს და დიდეს, რაზეც ხუმრობით მახსოვდა, ამისთანა შეუძლიდა და ვადრულად თვარტონი შეუძლიის თამაში რაბო უნდა ვამკრებოდიყო.

მე გულდაწყვეტული ვიყავი, მით უფრო, ვგრძობიდი, რომ ვასაძეს უნდა თავისთვის დამინახის ის სიხალე, რომელს დრო მამოიბოდა. ეს ვანასურებობის შეხამწევა იყო ვასაძის შესაძლე ნამუშეარაში, რაცე ვი რბეტიციტებს ვადილიდა. ვალბის ნაამბობის! ლექსისიხლად დღედაში. პირველზევ ვასაძე მწვენიერი იყო, ადამიანური, გულწრფელი, ძალზე ბუნებრივი ვეპირა თავი, ვანცდების დემონსტრირებას კი არ ახდენდა, ნამდვილად ვანიცდდა თავისი ვერის ტიკუსი. იშვა ვანცადა და თავდებურის უტვარობა, და-მარტობობა. არასით ეჩქარებოდა და ქუმარტიად მწვენიერი იყო. არაწყველბობრივი ვანაბტებუ ეტყო.

მაგრამ ათილდე სექციანის შემდეგ უკვლადურმა ამან ადგილი ისევ თვარტალბობის, ძველს, დღესათვის მოძველებულს დათვო. რაბო? ვეუღადფერი ჩვევის ბრალი იყო? კი მაგრამ, მამის რაბო დახლსოთ ეს სტენა ზაქარაძემ? ხომ შემიძლო მას დავუხდებოდა ამ ახალს ამ მით თავისი თავისეობის და სხვებისთვისა სარგებლობა მოტანა?

აია, ვასაძე, ალბათ, მაინც არ იყო დაზღვეული იმისთვის, რომ ფსიქოლოგიურ ბობტიკტესტში დაწყო ქეკვა, მისი სტიკია იყო ელსელოვანი, ბობტიკარი ვრანც მოიროს, ვასილ კიკვიძის, იაკოს, შუისის და სხვა მსგავსი ხატების შექმნა. ხედს მალეობის ვერავა. რომ შეზავებდა სტენის ამ ბრწყინაველ ისტატეს, რომლისგანაც, მიუხედავად ჩემი მუღმევი დამობრინებლობისა, მარაოლია, ჩემდა შეუმწინებლად, მაგრამ მაინც ბევრი არ ვისწავლედ. ვასაძე ხომ იმეთარი თვარტალბობრი მოკვლდა იყო.

- პირველი მამის დემონსტრაციასზე ა. ბორაძემ ვითხა:
- შენ ცუტში ვამოიბობებ?
 - ვამოიბობ... — უსლურის ვანყოფილებაში.
 - ვიცი (პაუზა). რაზე ისაბებო?
 - თვარტზე (მე კი ვთქვი, ძნელია უკვლადურის იმის დღეგმა, რაც გულით არ გინდა-მეთქი. მკითხეს, რისი დაღვმა გინდა და შეც უპასუხე).
 - ვიცი (პაუზა). გინდა „ესპანელი მღვდელი“ დაღვა?
 - მინდა.
 - დაწყვე, ხვალ მომიტენე როდების ვანაწარბება.

მოეყარს მუღდრო, უყარბილი, მოულოდნელობების აღხავცე, წარწარბი ფირმებით მღდარი შესხავებები და ჩიხები. აქ უკვლადური ვანუმერიტებლობა, იტიბო, რომ აქ კოპირა ურბალოდ ქმნე. კარი კი არა, იგი არ ნახეზარდამოღებლობა, ან ახალთახალი, ან მწვენი, ან, უზარბოდ, კვლავლი ვატიბოლი კოშკარია. აქ უფრო ხალჯაოად დაბავებ, უფრო ფეიქრო, უფრო ახრკონებ.

— აუშოვი შეუბები, აუშოვი შეუბები, შე-შეები! — ქუჩის თავსა და ბოლოში ტრინარიად იმისი მუშულის ძალიო. აქ, წარსტლის ამ პატარა უწყველბუღე, მალდარი ვაზებით დეუარულ ამ უწრ ჩიხების უკვლადურის ვაგარენობი ძველი ალუაფების ქრიალს, უკვლადურის მოგატყებოთ თვალს ძველი აივების რუქრო-





მეტი, უკვლავის შეგაძლიათ გული
 იფრთხილეთ დასოკარტ, უზარმაზარი
 ღვინის სარდღებში ვარმოთ.

მეფარს ეს უბნები, მეფარს ჩვენი
 სახლი. ჩემი მეზობლები ხელმოწევის
 თვალისწინა წარმომადგენლები არი-
 ან. აქ ცხოვრობენ მოყვარეები, შე-
 სიყვარული, არტისტები, დიპლომატები
 და კომპოზიტორები, ძალზე ნიშაო-

ური, ჩინებული ნახვია. მაგარა მათ შორის უკვლავ კოლორიტული
 პირადება გახლავთ შესანიშნავი მსახიობი სესილია თავაშვილი.
 ეროში გამოვალ თუ არა, ლოქის ფანჯარაში გამოყოფს თავს
 — სულ ერთია და იმავს შეიძლება:
 — როგორა ხარ, როგორ მიღის საქმეები?
 შემდეგ რაზე ახალ თეატრალურ ან პოლიტიკურ ამბავს მაუწ-
 უნებს.

მე კი უკველ შესხვედრარზე ერთი და იმავი იხოვინთ ვუწავლებ
 ხალხს:
 — მოდი, რომელიც გინდათ, ის როლი შეარჩიეთ და საგანგ-
 ხილ თქვენთვის დადგამ სექტავლს.
 — რას ამბობს, — შეიცხადებს, — მე ხომ ავად ვარ, შაქარი
 მაქვს.

— აი, თუნდაც, — დედოფალი კურაჯი...
 — მე არ მიყვარს ბრეტტი, — აღელვებით ამბობს იგი და მე
 მას ვერ ვუბნებ.
 — მაშინ ავდიო...
 — სისულელეს ნუ რომაო, — მარტოებს იგი.
 ვერაფრით ვერ ვიოლობო. ვიცი, ამდენი ხნის შემდეგ ამინებას
 სცენაზე კვლავ გამოსვლა, — ვითო, ჩრდილი მაყვენოს მის მიერ
 დიდებულად ქრისტოფელურ რომლებს.

აი, ეროში უკვლავად ირან მანქანა შემოიღეს. ერთიდან დი-
 პლომატი ვახტანგ ფლიაშვილი გამოიღეს, მეორიდან — ერთს მან-
 ქარაზე სესილია ერისის თავისთან უბნობს და ისინი რაღაცეა
 „კურაობენ“. მალე იქიდან სიცილი მოიხიბს — სესილია თავს
 სეკურო წარმოადგენს იწუნებს. ერთს თავისი ბანიტი რომბოებს.
 მეზობლები ფანჯრებიდან კოუფენ თავს, ზოგი კი სესილიას ლოქს
 ადგება, უკვე უკვლავ იცის, რომ იგი ვიღაცას აჩაგრებს, თან სი-
 ცილით იფუტება.

აი, ჩემი დიდი მეზობელი დღესაც შეიძლება:
 — როგორა ხარ? რასა დგამ?
 —
 — რა სანდერტესოა, — ამბობს იგი და ათას რამეს შეიძლება
 მოჰხალოს სექტავლზე. მას აინტერესებს, როგორ დადგამ იმ სექ-
 ტავლს.

მას ვეუბნაფერი აინტერესებს.
 სახე რაჯანდარი შოფრა, კლია, პირობითი ნიშანია, რომე-
 დაც სცენაზე ბოცრუხსნებელი მოქმედის არსს დაჰიპოთეზებს. აი-
 ესა ჩვენი წარმოსახვის საქმე, წარმოსახვა ახალ ნიშნებს აღმოა-
 რენს, რეისობები — თავანთი პროფესიის არსით — ახალი ხა-
 ხატური სცენარის ნიშნებით გამოწვევლებები არიან. მხოლოდ რეჟე-
 სორები კი არა, საერთოდ შემოქმედნი.

...ფლტერირის „ესსანელ მდღელს“, ჩასაკვირველია, შემოხვე-
 ბის მოკლე ხელი. ასეთივე წარმატებით შეძლო დამდეგ სირი
 ვალტონის მსახური ან „ძალი ითავა“. როგორმე ხაღმე უნდა გავ-
 კტოლი ფაშისტურ კამერებში წაშვებს, კონტრარეკოლომტორი გა-
 დარბალებებს და მათ ჩაშვობას, მეშუბის დაბრტყვებს, იმის კი-
 ვედავარი ხანონებებს, და, რაც მთავარი იყო, დამამატულ სქემებს
 უნდა გაეკეთოლი!

მინდოდა მომეფიქვინა იმის უფლება, რომ დამედა რაღაც დეჟე-
 სანწავლებლობი, სახეიშო სანახაობა, რომელიც წესს არსებში
 შეუფლებოდა ბავშვობიდან, საოპოო თოქინების თეატრალიზმ მოკე-
 რებულად. მინდოდა დამედა ის, რისი ნახვაც მენატრებოდა.

აქ კი უკვე ძალიან მინდა ზოგი რამ ვიპოოთ ჩემს ოქახზე, ან,
 უფროდ, ერთ შესანიშნავ ადამიანზე, რომლის სახალისეობაც ვიზრ-
 დებოდი. ეს იყო ჩემი დღილი ბიძა, დიპტორი თუნიანიშვილი. ასეთი
 ხალხი ახლა ცოტაა. დიდად განაოღებულ შეყვინიერი იყო, უსაქ-

მურად წოლსაც ვერ სძლებდა. სახეზე სულ ნათელი ეტინა, რაღაც
 ნარი მიხრარა ირინია უბანაშვილად თვალმწიკ, მხამალანტეგინისაქმე
 და ძალზე სანდერტესო წიგნებს, არტისტული კოლორტებს და სექსუალ-
 თამაშობად, მდგრად სასოკოო არიებს, მართავდა შესანიშნავ სა-
 ახალური კოსტუმირებულ კარნავალს — შუშუბუნებით, კონცერტით,
 ფერადფერად აფორებით, სარქოების თეატრალუბებით ჩამოზო-
 ვებით. დამადა საბავშვო თოქინურ სექტავლებს, თავის ხელი
 გამოკრილი, მოხატული ფიტრისგან სცენა-თეატრს მკვანდა და
 თოქინურ სექტავლებს გვიჩვენებდა. ისტორიული ძეგლების სანა-
 ხავად ექსკურსიებს ვიწყოვბადა. ჩვენი „სურათების“ გამოფენას
 მართავდა. ფოტოგრაფიას განავსავლებდა. საშუალებას ვაძლევდა
 მისი შესანიშნავი ძველი ფიტრებით კოლექცია მოეკვინებინა. ბოპა-
 ჩების ხანის უკვლავის ხელეჩვენებე კამაოხტებზე, შეესიკას
 იხმენებზე, ბავაღებზე, ძირწაღებზე. ის მაშინმედა სარკიშოვლად,
 რომლიდან ერთადეგ ოცინაა წლებს დასაწყისში სულად ოკე-
 რაში. „დაისში“ სარკიშოვი მალხაზის პარტის მდგრად, ბიპა-
 ჩემი — ტიტე იყო. ბიპაჩემს „აბეჯალბოსა და იტირში“ უძღე-
 რა მუხამბის არა, „დელიშია“ — ერთხელს, „ქეიოი და
 კიტში“ — კიტისი და ა. შ. ვიკინადად მარქანიშვილსა და ახ-
 მებტელზე. იგი ადამიშოვლებს იყო „დღერტის“ კორპორანტია
 საქეთელი, რომლებიც არცთუ მალედა თავანთან დასარკიშო-
 ღენს შესანიშნავ ქართულ მსახიობებზე — ბებერ კამერებს ემა-
 ღენს მათ. სწორად ბიპაჩემი გამოვიდა ფურის თაობის მსახიო-
 ბების დასაცავად ოპერის თეატრში, განხილავზე. სწორად მას,
 ედვტრტავოდატიკის ჩინებულ სექცილებს, შესთავაზა ამე-
 ტელმა შექენა ჩოილის მკავსი მოქმედობა, რომლის საშუა-
 ზითაც სექტავლის მიმდინარების დროს შესაძლებელი იქ-
 ნებოდა განათების მართვა (მაზე მაშინ, მხოლოდ ოცენებოდნენ)
 ძალიან მინდა მოვიტანო ნაწიყვეთი 1940 წელს ჩემმალი მი-
 ლტონი პარტილიან — მაშინ გარში ვმსახურობდი — „რა-
 მბოლო, გამწაშებზე, არა? ქვაბებს ხეხავ, არა? იტაცს რეხავ?
 ხომ, ხომ ხეხავ, რა სულად არიამ! ახლა, ჩემი მათ უკვლა
 თვალსაზრისით ისეთი მაგარი სექცი დაგებირდებოდა, რომ მე
 ოცევი. კვლავ შემოხვევაში, თუ მართლა რეისობირ იქნებოდა (დრო
 მოკლე უნდა, ჩასაკვირველია) და დღემაც, მკავლობდა, სცენას წიოლ-
 რიშობების ცხოვრებიდან. შენი წიოლარბიშობის მანდელაო მან-
 მკავებზე იქნებოდა და მათ ოდელიტონის სუნე არ აუჯავ. თითონი
 შენ ვეუბო ღონე ღონე ცხოვრებაში, რომ არ დღეც „ხელეჩენ-
 ბის კეთი“, რომლებსაც აბრეშუმის „აფორული“ წინდები და ლაქს
 ფესხიშვილი აცვია და მნეკურტი უკეთია. ამ სკოლი-
 დან აღლ ვეუდაფერი, რაც კი შეგიძლია აღო. შემოხვევა არ გა-
 უწავა, რომ ვეუდაფერი საყუთო თავზე გამოსცადო. რათა, თუკი ზა-
 ბეტის დღემაც მოეწიკის (ვაა რა პერსექტივაა!), მოცხტებე
 ღლანტური კარისკაცი კი არ შეგჩრებს ხელი, არამედ პირველ გარ-
 შოვებში, მაგარი მუხამბოლი. მთელი საპარკიშობებოში ტალღო-
 რებულად თმადამუქებულთ ცვილის ფიჭურა არ გამოიფიქვს... და
 ა. შ. შანახანს დაგავიკინებენ ხელში — მაგარ დაბრტყე, გუშა-
 ვად დაგეწვენება — მე გამოსტყე წარმოიდგინე, რომ მე გიყურებ
 აქედან, ქიარსელს ქიარსელს ცოტად დამცინავა ღლილით და შედე-
 ვად, სახეზე დამწერის თაიდან რაღენადმე გაოცების, შემდეგ კი
 საბატოსტების გრანობა დაგავაყებულთ. ფესზე მაგარდ დამდგარი
 ჩემი მისამ მითარა...“

ეს ბაპოო დამწერა ომის დაწევაამდე წლინახლოში აბრე-
 ანგებობს ასეთი თეატრალური ქვეყანა თუ ჰმავდა: ესანეთი,
 ვიკაც კი უშუშავა თეატრში, ვეუდა ან თითქმის ვეუდა ერთხელ
 მაინ აუცილებლად ღუმებრებია მას. როგორც გულეფერი თავის ღლი-
 ლობებების სახელმწიფოს და ალისა — საორკინებია ქვეყანას.

აქ უფარო, ეტიანობენ, დელიტოს მართავდა, სერინაბებს მდ-
 რიან, ადუბებენ მეგრეებს, ესაა მოსტელთ, შოქრანი, მოზლო.
 ფულის გოტი მეფებობთა და მონახარალებებთა ოფრისებობა და
 ექიმებო, მდღელეფო, მსახებრებოთა და მიახლებობა, მიწწენა-
 ზობითა და სატრფოვობით დასახლებული ქვეყანა. ამ ქვეყნის უზარ-
 მზარ კარბლებში თავისუფლად შეიძლება შეიშალოს და თოქის
 დარბალები კიტებით შეგაძლია შეტყობოსან აქიანარი. ვიწუბე
 სცენების, მიზანსცენების მოგონების, ოხვას.

გაგვიკი ეს კორღოვა ან სევილია (ცხ სულტრია) ჩემს ქალაქს
 ბიპაჩემის სახებრეული ქალაქის ცხოვრება მითითადად ქურაში,
 ეროებში, აინებებუ იწლებია. იქნებ, აინებ, რომ მოქმედება ჰავა-

ლიონიდან ქუჩაში გამოვიტანო, რა აუცილებელი ხალხის თვალ-
წინ ხდებოდა? როგორ შეიძლება და ეს მომხდარყო ჩვენთან,
თბილისში?

ესასწორი პატარა ქალბი მხიარული, ტემპერამენტული ხალ-
ხისა დასახლებული. ვეულო შევიხსენებო და სიცოცხლით საყ-
ბილი სიცოცხლი იმანგროვებდა სიცოცხლს.

მაგარა, იქნებ, სიცოცხლი არ დავიწყო? მაყურებელს წინას-
წინ, მანამ წავაყვინებო, სანამ მომქედ პირთა ხასიათით არ გა-
მეგობრებოდა. იქნებ, არ ვიჭრაქნებო? იქნებ, სექსუალურ დასწავი-
ბის მთელი ყურადღება ქაღალის დავაზე ფიგურების განლაგებაზე
გავამხებოდა, ანუ, როგორც მოქალაქეები იტყვიან, დღებში
გავიჟამოვო?

მედილი ლოცის და დავიწინ დღეა — ეს ღირსეულები,
უფლოაზნები, ჩემს აზრით, ძალზე გვიან დღეადად ღირსე-
ულებს; და უფლოაზნებს, ასეთი ხალხი, იცოცხლი, დღესაც
იზრბა ევას. დღეადა და აძინადა — სიყვარულმა აფიქვა
და მას ვერ ჩაქნებო (გრაციო, უსაბუჯარობა, მუსიკალური).
ქმარი წინ დავებდა ამას, ბებერი, სამყარო ქმარი ბაროლესა,
ამა რომელი ქმარი დავაზნებდა ამას? და საერთოდ, ხდება რაღაც
უფსოლა, ჩვენ კი ვხარხარებო იმზე, რუ როგორ არავევებ იჯ-
ნის საფუძვლს. აქ რაღაც უნდა შევიკვლიო. მიდი, ქმარი წე
იქნება, ქმრის მაგობრად შეუტრებო აჩივებს. იგი უფლოა და უფლო
იქნება ვანტეკობის ვიკა, მუჭურე ბებერია — ამასტა სორისა,
ამაღელდადა უფლოფერა ჩრებუა რაზეა სექსუალურ? სიყვარულ-
ზე? თაღლითურ? იმზე, რომ სიყვარულს კი არ უნდა ეღირო,
იგი უნდა მოიპოვო? სცენაზე უნდა იქნის სიცოცხლე. მისი უფლო
დღეება და მანამ შეიძლება მაყურებლის კომუნიკური სიტუაციაშია
და ხუმრობების ფიგურები გაუმართო. მაგარა როგორ ვაჭარბო
ეს ფიგურები? სექსუალურ უნდა ვაგვიჩივებდეს სახალისო ვაგა-
მებას, იგი საყვ უნდა იქნის ირინობი, აშკარად მოუტუპო ირინობი,
სიკანტური ამბავი ხდება ჩვენს თვალწინ, ამას კომბია აგებულა
სიყვარული კოლოზაზე, საყვ სიცოცხლით, ახალგაზრდული ვნე-
ბებიო; სიყვარული. სიყვარული ავებს მთელ ცას.

უფლოფერი ეს ვასაგებია, მაგარა უკვლევე ეს მტისმეტად ზო-
გად ხომ არაა მასხარა მდებლობა მასხარაზე, ანგლობი, თუ-
ცა, იმთ არც არაფერი ვმასხარებო. მუჭუბუკი ღღინდრო სიცოცხ-
ლის საფორები ადგება, როდეს კი ხელიდან არ გაუშვას ბებერი
რეზონი დავებობის შესაძლებლობა. საყმელთა შვი თავებო
რაღაც ვასაგებულად ეღვენ. უნდა იჩირო, იორმე უნდა ვინ
მოსალოდნელია ფიგურაჟი, მაგობრ სიკვდილის სიფი ტრიალებს
და სიცოცხლის ტრამს ძაბავს, ესანსაღის ღრბება — უფლოფერი
მადლა ვი მას, ვინც მასზე ხელს ასწევს ქალს პირი გახლებლი
იერბს მხებვარს. სიკვდილი დაქპრის ხელაში, მაგარა არაჟის
კვლავს, ესა კომბია — პლანეტა, რომელზეც სიკვდილი ვერ მო-
გინობს. აქ იმისთვის კვებინა, რომ მაინცე ფიქრე წამობხენ, აქ,
ტროპიკული ვეკვლები მხვავს, მხოლოდ სიყვარული და ვნე-
ბილი ვაგებებოა იფურჩენება.

ვიწებ ჩემი თეატრალური კორდოვის წარმოსახვის
ზეგადი, მეორე იარუსის ლედიდან დაწეების ბუცის ურავ-
ვე, მუსიკის ფორზე სცენის მოუბიო მალა კრავებ მძიმე ფარდას
და მაყურებელი რჩება სცენაზე აშენილული პატარა ქალბის პირის-
პირი, არმეცხვი კორდოვა ჰქვია. პროლოგი. მსახიობები სიხივეზე
მაყურებლებს. შუენწარებულური იყავიო ჩვენდა მიმართო. მსახი-
ობებს უწინ ქმინდა ასეთი კარგი, თავაზიანობით შემეკვალული
ჩვეულება. ახლა ადარა აქვო.

რომელად ვერ უფლოა და უნდა ამ გამოვიღო ქალბისა.
ვიწრო ქუჩები და ვადასახლებული, ჩარდები, კრამბის სახე-
რავები, კობა აივანი. ძველებური ბაქსიმამოქრკლილი თეთრი
სახლიო. აქვე ამართული ძველებური ნახევრადნახევრული. დი-
ნისი შეუტრებელი ეფესოა, რომლის გუმბაოზეც ვაჩარა, კარგა
ვარაიანად ვარკაელო. სამრელო. ზარი, ძირს დაშვებული
მხსელი ბაგირი. სახურავზე ხეს აუფრია ტანი. ზარების მხიარულ
რკაცა-ვალაშახლით თავბრუნდამხვევად ვიარებება მოვლები, რომ-
ლებიც, ვინ იცის, ვის და სად შემიბევა კორდოვაში დღისა
ცხელა, სადამოსიპის კი, რიცა გრიალა და ცა უფლებული,
ფიფუტეული ვარკაელებით იქებება. ქუჩები ცოცხლებია, ვნე-
ბები მხარბდება, სახლებსა და თაღებს შემეხვეული მცენარეების
ვებია უყავლები იშლება. წრე ბრუნავს და ჩვენ აღმოჩნდებით

მიდენზე, რომლის იქიავ ვეას ადვილად ბარიოლეს მთავრად
კაქტუსებში ჩაფლული პატარა სახლი. ისე ბრუნავს წრე და
უკვე ქალბის ალაფთობა არ, შეიძებ — უკვე უკვე, აიხიო მრ-
ვანდისობის, სამიტირ ახალგაზრდობისობის, ზვის ერთი სი-
რადი და მეორეზე ვადგებულე ამონეკელი ხელი. პატარა კრემები და
დაქტული სადარბაზოები და კიდე — დიდი ჩაქური, მთავრ დასა-
კაყუნებია. ქალბის ამ კუბის ცალკეულ ნაწილებს კიბები
ჭრავს, აერთიანებს. აქ უფლოფერი გამოვიღო და მაინც უფლო-
ფერი კორტელოა, უფლოფერი შემაჯავებება ცრავებია. თუკი
აშაძინს აქ დღეფურებს ისრებუდა. დიდი პარობიობა მტე კონე-
რტულებს მოიპოვოს, რააც ცნობრების სუნთვა ვეცხობებს. დე-
კორაცია მსახიობებთან ერთად უნდა ცოცხლობდეს. მისი ატრეორი
კუბი-კუნძული და დღეობა არ უნდა დარჩეს მსახიობების მოქმე-
დებისათა უკრებაკობა.

აი, საქანლა — ქაჯი დახლებული ფიკარი.
ამ საქანლაზე იცნებენ სიბეს და თაღლითობისგან თავშეზრ-
ბული მდებლობა. ესენი სამწიდე ცინიკობები არიან, ხოლო რი-
კი — იღველები ცინიკობების ხელშია, საწინებლბა. ამანე მტეი საწი-
ლებება არაფერი შეიძლება იქნის ზეცონებას აქ შეუძლია ცრმა-
სივთს შერვავს სახელი და ცრელები, სიხარული და ნაწველი,
კითხლი იფიკარი (ჩემს მსახიობებს და ფლეტრის იფიკარი, ღვიბს
მადლობა არ აღიბა) და შერეო იზრდა. სცენაზე ისინი ახალგა-
ზრდებს სიღრმა, რომლებიც უნდა არიან სიცოცხლებს შეუტუ-
რისა (ხივე, როგორც მე და ჩემი თანამებრძოლები) და რასაყვირ-
ველია, ვამარტვებისთვის.

აი, ისინი ტრეკანში მხიარულად ატარებენ დროს. მისახილი-
რებს, ერთმანეთს აყენებენ და ლამაზნებს ისხენებენ და ქსენენ ახალი
სამწიფეო ინტრავების ბაღს.

წრე დატრიალდა და, აი, საზოგადოებას მოველინენ ღვთისმსა-
ხედნი. მშვიტი კრებებში შემოხმზნარან ღმებზე თაღლითობი —
მედილი ლოცის და მისი დავიწინ დღეა. ღვთისმეტყველებს ალა-
ღებენ, ვევერებთან მას გარამოვლებს მწიფე კირა და კოლტრა,
რამა ვარაღვლებს კიბები და დასაფლავება ასეთი ძალთობობი
მუცილს არც ღმინში დაზარალებენ და არც ქარში.

ძველი ესანსური ანდაზა: მდებლობა თუ ვიბიარა, ავერ, ცაზე
მზე ათავიბო და შენი თაღლითავ და დაიბარსო, წე დაუტრებო
მშეს ესანსლობისგან მდებლობ სივრცება და ირბობის სიმბო-
ლია და, სერალოდ ღრუბის ხელში არც ისე სასაყელი და უწინარა
ჩველი ვახლავო, როგორც თავიდან ვიქვებნათ. ეს საყვარი ვერა
კარგად მწიწილობა, — თუმყოფილია ლობის, ძალიან ცუდადა
იგი მოყოფილობა, ძალიან ცუდადაი ღმინს მხოლოდ მხარბული
და მრუტი ვინმე არა. — შარავის ყარად ვახლავო. მოქმედი
ფულს მდებლობასურნი მაშინვე ამღერებს, ხოლო რიცა ისინი
მივრავები არიან, მტრობას თუ ვადეაფეო, კარგი დრო და და-
ვადებები. არადა, მალა საუბრებელია, ამ ქალაქში არაიან კვება
და დაზღებობა ცოტანი მდებლობან სხვა ან ზნა, ცხოვრწმუნე-
ობასა და მადლობის უნდა მოყოფი ხელი. ხომ შესანიშნავი ხე-
ლობა ღვთისმხებურათვის, რას იტყვიო? მღერო, კიდე რა-
ცენი ასეთი წინდანი ბიკიანის ჩვენს შორის!

აი, ამ პატარა კუბებში აქ რაღაც, ჩვენს ვახვობებდა რა-
ღაც უნდა ვაგავებინოს. და კორდოვა, თუცა იგი გამოვიღოთ,
ჩემს ქალაქს მომავლებს — კამბიბის სახურავებით, ვწრო ქუჩე-
ნი, ახალგაზრდობის ცრამბული, სიღვრებით, სიცოცხლის სილა-
მანია.

აი, ახალგაზრდა იღვლილო, მძაკაცების მტრებზე შემდგარი, კოშ-
კის ვიწრო ხარკებზე წყდებინა და ღამაზნების ვიხივებდა მიარ-
შივევებ ქრდა წიფელ ვარდებს, ღამაზნების ლიუა შეეცხვებდა ვულ-
ზე ხელს იტავებს, ვალი კი თოქის ერთი ბეუ აქვს, მაგარა მას
სიეთლი ქვენიერების, მთლად ამხელა ცის შევარება შეუძლია.

ამასტა მობიზებლობა, სი-
ცილებლი ვავს, ვანტიკოვი
მინზღველი, ვარდაიო სურნე-
ლოვანი, პანაწავები ნიავი-
ვითი, მოწყურებულზე წელის
უფლიკით, ადამილზე დასე-
ნებასიკი საამი ქალია.





მაგრამ, აი, ეყვანი მეურვე ერეკლე ახალაჯარდებს. ამარანტას კომუნი ჩაეტანეს და ზის იგი ვერაფერ კაქტუსებში, თავზე შუშის-ნამსხვრევებში მოვლებული (რომ ვერაფერ გადაჭერეს) ღობის იქითა. თბილისში უწინ ბევარი ასეთი აუფრის ეკედელი იყო.

შე უყვო შეიკვარე მომავალი სექტაციის მეტეო. აი, იგი — ქალაქი წინ მივლეს, ხან აქეთ ვატირდებენ, ხან — იქით; დავაბიჭებ მის ქრებში, ვგრანობ მის სურნელს, ვერაღნიბო მისი ხილბის მოპარის, ვუდებო მის კიბეებზე, ვიხედები მის ფანქარებში... წარ-მისახეიო, რასაკვირველია. სამწკრილის სიმაღლიდან გაყვებილი დამოს. რამდენი სახურავია ირგვლივ მინდა ჩავეილო მსხვილ ბაგარს და ზარები დავაგუფუნო. მაგრამ თავს ვიკატებ, რადგან არ მინდა დღეო გამოვადვილო. ვაიბე, რა კარგა ჩემს კორღოშიო ხუტაღისი ცუდი მხოლოდ ისაა, რომ ჩემი ქალაქი ჭრეჭრითიო ცარიელია, უკაცრიელია, ჭრეჭრითიო-მეთქი. ეს ქალაქი უნდა დავა-სახლო: ქალაქი ზომ, უწინარეს ყოვლისა, მისი მსოფრთველებია და არა შენობები.

სერენადა ამა, უსერენადოდ ესანეთი რისი ესანეთია! დამე, ცაზე ვარსკვლავი გაკრთონ. ერთი ბერეო ავიანი, ღობეები, კა-რგო. იგი მღერის სერენადს, თავისი მგზნებარე სიყვარულის სიმ-ღერას. ახ სიმღერის სიტყვები, კაცმა რომ თქვას, საყვარელ შტერე-ღერას, მაგრამ ამას ახლა აქვს რაიმე მნიშვნელობა? მავრტანია, მან-ტლია, ესანეთი დამე. წითელი ყვავილი, მნიშვნელობამნიშვნელო წითელი ვარლი. უყვებულები, არარსებელი. მოვიწოდო ვარსკვლავ-ები და სიყვარულის სიმღერა. რამდენი ასეთი სიმღერა მომისმენია სიშოლოის ერთ-ერთი ულამაზესი ქალაქის (ჩემთვის) რასაკვირვე-ლია) — ჩემი ქალაქის ქუჩებში. შესაძლოა, ახ სიმღერებს უფო-სასხამოებოდ და უდასმებოდ. დავიარებული ირქესტრანტების ვა-რემე მღეროდნენ, მაგრამ ხომ მღეროდნენ? ისინი არ გახლდნენ ხუ-ლიტაგები, რომლებიც თავიანთი ღრამით ხაზებს არ ამიხებენ. ეს „დამწარის სიმღერები“ აღამაზებდნენ ცხოვრებას. როცა ძილდე-ძილში მათ უსმენ, ცხოვრება უფრო გუყვარდება და ამ მომდერად-საც ვინცა მოეხმოს, კი არ გაავლო. ბედნიერება უნდა უფრო ვა. დიდიცოცხლი დამეული სიმღერა ვენებიათ სიყვარულისა! როცა იგი ისმის, ყველა და ყველაფერი უფრდება; ყველა და ყველაფერი მშენად იქცევა და საიკრებას ეღობს. ჩემს ქალაქში უწინ ბევრს მღეროდნენ. ახლა ტელევიზორი მღერის. მე შეიყვარა ოდნავ შექე-ფიანებული, მაგრამ თვინიერი და ხმამალა მღებარე ახალაჯარდე-ბის უფრება. ისინი მიიპიჭებენ უკაცრიელი ქუჩის შუაგულში და მღერიან სიყვარულისა და სიციხეების სიმღერას. მღერაან მთელი ზნით. მაგრამ ისე ხმამალა არა, ისე არა, რომ ირგვლივ, თავიანთი სახლებში ძილში წასული ხალხი შეშინდეს. ბევრი ძილში ღოცებს კოცენ კი მომღერლებს და ბედნიერებას უსურვებს. ამიბო ქორ-ღოვის სერენადები ჩვენთვის გაუგებარია და უსმენია რამ სულაც არ უყოფილა. იგი იყო თვით ცხოვრება, ოდნავ შუღამაზებული თე-ატრალური ესანეთით.

სანამარლო პირბარბი ქუჩაში, მოედანზე, კორეზიდორების მარ-ში, სახეიბო მსვლელობა. უწარმზარ კანონების წიგნებს მოათრევენ და იქვე ფრეჭენ თელავენ. ქრობიან, მოსიყვარ, პროცედურა, სამარ-თლიანობის მიღწევის ცდა. კარგე, კი, ეს ყველაფერი ჩვენთვის ნაწინაო ამბებია! უამისობა როდის უყოფა. კაცობრიობის მთელი ისტორია სანამარლოანობისათვის, ნამარღების წინააღმდეგ ბძიო-ლასა. ეს მარადიული თემა გახლავთ, მაგრამ ყველაფერი ეს უფრო სახალცილო უნდა იყოს. თორბე, რა გამოდის, ეშმაკი, ჭრეჭრული, თავ-ხედი, არც მინდებამინც პირმოთენ ამარანტა და ლენდლო, რო-გორც უყოველები. მღვიარო ოქანის ცელო, კიდარტის სიყვარულს — სიყვარულის ახსნას თამაშობენ. ცხოვრებას ვის არ შევარბობა, მაგრამ თეატრში რომ უყვართ, იმგვარად ცხოვრებმა არასოდეს

უყვართ. ესა ჩვენი ოცნება იმაზე, რომ ქალისა და ვაჭრის ურთიბა მარტოც ასე ვენებიათ, ასე დამარბია, ასე გონივრდებოდნენ და მართობელი, ასე საზეიბო იყოს. ესა ოცნება ბედნიერებაზე. შე-ვარებულები თამაშობენ ქაღარკს — გინდილოდ თამაშს. აი, ისინი აკეთებენ სვლებს, რისკზე მიდიან, ფიგურებს წირავენ, შეცდომებს უშვებენ, შემდეგ სულშიადა იბნევიან და, ბოლოს, გინდაჯარუ-ლი, უსასრულობაო, კოცნაში ხედიან ერთსულ და ერთსობა.

ხოლო ფულიო კბეგავსებულები, შეგობიანო ღვთისსახურნი სასაცილო ცეკვა-ცეკვით სწრავენ ღღერის მაღლობის ნაწალო-ბელი სიამოვნებისთვის. შემდეგ ყველაფერი ირყევა და მოედ ქა-ლაქში იმართება მზიარული ცემა-ტემა.

დამე, რეპტებებს ახ სახავეცვოდ ზეპარულმა სცენურმა საყე-რამ აღამიანები უფრო უყეთესნი, უფრო ძლიერნი, უფრო სიცოცხ-ლისმოყვარულნი გახადოს, დამე, ისინი ცეკვონ, რომ ოდნავ, სულ უდრევე მაინც უყეთესნი გახდნენ თვითონაც და სულ ოდნავ მაინც უყეთესი გახადონ ყველაფერი, რაც მათ ირგვლივა. დამე, ზღაპარი სინამდვილედ იქცეს, სინამდვილედ.

რეპტიცია მზავლანარია. არის სიღრმისეული რეპტიციები, როცა აზრისა და წარმოსახვის შემოქმედებით ჩვენ ვიპრებთ ტექსტის სიღრმეში და იქ აღმოვა-ჩენთ მოულოდნელ მოვლენებსა და კონფლიქტებს. ჩვენ, როგორც კონფლიქტებზე მინადიერნი, დავებრტეობთ უცნობა ბილგეობით, ვიკვლით, ვიზრავთ ცხოვრებას. ვიუცლოთ შესაბამისობას ატო-რისტულ ტექსტსა და ჩვენს საყურაო ხილვებს შორის. ბედნიერაა ის, ვისაც ზოგჯერ მაინც გამოისის ნამდვილი რეპტიცია, რეპ-ტიცია —ნაყოფის სახესაც.

არის ბოპოქარი, მშოთავარ რეპტიციები — როცა რეცისორი, თითოი შეზარბაბებულია, შოგონების მოზღვავეები ადტიკებუ-ლი, მიეგანება მხოლოდ მისთვის ცნობილი მიზნებისად, დიდი სისე-რალით თზვას მოვლენებს, ქმნის მათს კონსტრუქციებს. ფიზიკურად განალაგებს და მათ დისკოლოგურად ძერძებს. ასეთი მოზრებუბი ყველა და ყველაფერი ერთგება: მსახიობები, მუსიკა, რეკორდირი, სინალო, კოსტუმები, პაუზები, რიტმები და ა. შ. — მთელი თე-ატრი ასეთი რეპტიციები გამდიდრებს, ბედნიერს ხდობს.

არის ცრუ რეპტიციები — როცა ზეჩვენება, რომ ახალ სამყა-რის ხსნი, სინამდვილეში კი, შეუმწინელოდ რომ არ იცი, ისე ჰრავ სექტაცილს შენთვისაც და სხვებისთვისაც კარგახანია ნაცნობი თეატრალურ-დადგობით შეტამბისა და ტრიუებისად და აკონსრუ-ბის რადაცაა, რომლისკენაც მალე ვინდა ხელი დავიდეთ და რო-მელიც ერთ მშენიერ დღეს თავ-ბედს გაწვევლინებს — მის პატ-რონს აღამიანობისთვის თვალში შეხებდა შეგვარება. ასეთი ნამე-შეგარი გინდა მალე მოიშორო თავიდან და დაიჭერე.

არის არეყველები რეპტიციები — როცა რეცისორს მოულოდნე-ლად ეწყვეა შოგონება და იგი, უნებურად, იწყებს მსახიობებს წინაშე თავისი მიხედვებისა და ხილვების თავისი დემონსტრა-ციებისად, ახ დროს საიკაცი სილაღესა და სიციხეულობას გრძნობ. რეცისორი ზომ შეუდარებელ ნეტარებას განიცდის, როცა მის კო-წინებას და გულში უკლწუნოს ისიბება ახალი და ახალი ლოგიკური აღმოჩენები, როცა უცებ ცხადდება, ნათლად ტექსტის რომელი-ღაც აქამდე ბოლომდე არცოუ მთლად ნათელი ადგილი, ახ გმირის სულიერი მდგომარეობის ესა თუ ის აქამდე ბუნდოვანი მოზრბე-და უყვე თითქოს ყველაფერი თავისთავად გამოდის. რეცისორის ეს მდგომარეობა შეიძლება მხოლოდ ფრენას, თავისუფალ, ლად ფრენას შეეადაროს, მაგრამ ასეთი წაუთები იშვიათია.

არის მოსაყენი, გულის გამოყვებით, ძირითადად საუბარზე დამაზარებელი რეპტიციები — როცა მოქმედება არ გამოდის და საკმე ხანტიმბერითაც კი ვერ იწყებს წინ. რეცისორიც გაუთავებლად



ელაპარკება მსახიობებს თავის რეჟისორულ ჩანაწერზე, მსახიობები კი უხმუნენ და ამოქნარებენ. რეჟისორი ლაპარაკობს, ლაპარაკობს და ვერ ახერხებს გაიზიაროს, დღიანს, დღიანს ზის თავის სუპერმოდელს და ერთხელად არ დგება. მსახიობებს ისედაც უსაფრთხო ნაგდისთან დღობა და მუხათვი, რეჟისორის გაუთავებელი ლაპარაკი კი მათ ხელს უთავებს. რეჟისორის გაუთავებელი ლაქლაქი სიბერწეს ჰგავს.

ამბობენ, მორიგაში საქმონიღებისთვის სპეციალური კურსები არსებობს. რომლებზეც ასწავლიან მუშაობის დროს თუ როგორ და ეს უნდა თქვენ ზედმეტე სიტყვებით. იბეჭდება სპეციალური რეკომენდაციები, თუ როგორ უნდა ელაპარაკო ტელევიზიით, რომ არც თვითონ დაიპირე დღი და არც სხვას დაეპირებო. ვენეციის კრისულებოში, თავის დროზე, სენატრებს თხოვდნენ წყურთ მეთის ლაპარაკის უფლება არ ჰქონოდათ. უკლებლივ ზედმეტე წუთისთვის ისინი სკამოვდ და თანახმა იხდოდნენ. აი, ასეთი ქარიშხლები რეპერტიტებზეც რომ დაწესდეს!

არის გაბრაზებული რეპეტიციები, როცა, ჩვეულებრივ, ორივე მხარე ცდილობს — მსახიობებიც და რეჟისორებიც, ასრ შემთხვევაში კი არ მუშაობენ, უროტირობობები იჩივებს და ორივე მხარე უადელოვან აცდობებს იმისთვის, რომ რაც შეიძლება მტერი უსაიოვნურება შიავების „მოწინააღმდეგებ“, ესაა რეპეტიციები, რომელთა შემოღებაც განაწესებს ფიჩი — საერთოდ ხომ არ უნდა შეეშინოს ციცი ამ პირობისთან შენს თავს უხმუნებელ უმედურ ადამიანად წოდო. გართობა, რომ არ შეგიძლია მსახიობებზე ზემოქმედება, არ შეგიძლია მათ შთაბეჭდილება შთაბერე, გაიტაცო, რა გულიანომოკლებული ფიგურებდა, როცა მსახიობის ცარიელ, არაფრისმოქმედ თვალებს ხედავს როგორ გინდა ასეთ დროს ლეონოვებზე ფიქრი?

არსებობს ნაწილი, გაშვებული, შემოქმედებითი რეპეტიციები, როცა უნდა მსახიობებისთვის ზღბე ექნა, ისიქიბარო, ბებია ქალი, როცა უსიკეთრებაის მოშედეგება გაჩვივს, როცა რუკი იმისთვის, რომ მსახიობის სულის სიღრმად ამოქრა, საწვირუვი გამოიბარო და ამხევეტელო ის, რაც მიმადულია, მოიწინააღმდეგება. ესაა თადვირწინების რეპეტიციები, როცა რეჟისორი მსახიობისგან გაიტაცებო ძერწებს სახეს, როცა იგი მსახიობისთვის სისხლის ექანსაწყელ წყობისას კი არ აშურებს და თავისივე საჩივრებელი თამაშისა და განმარტებებისგან უსაზღვროდ დიდ საიოვნებას და „გაყოფილებას“ დეუბლობს. ასეთ შემთხვევებში ზოგჯერ დიქტატორი, ტრინი ზღბი, როცა გრძნობს, რომ ეს თვით მსახიობს სიკრძაობა, ზოგჯერ მსახიობს ხომ უყავს, ზოგჯერ რომ დოქსაზედ, ის მათ უშეშობაში შედიხის. ან, პირიქით, მათ ზოგჯერ პერიოდი სიკრძაობა აღუტრია. მაშინ შეუკარებულებივით ხარ, ცოტათი, რომ ზოგჯერ გვეშლება და ვერ გაგვიჩივებია ვის როდის რა სიკრძაობა და სულ უკუღმვა ვაკიოვობენ უხედავრის.

იბ, რანარი რეპეტიციები აინდა, რომ არ არსებობდეს?! ნაწილობრივ რიპარაიოთია, როცა მისი სადაღობი შენ გეპირავს ხელში და ისე წარმატება, როგორც მაქორლებენ ეტლს, რომლებიც გახელებული, ფიზიკური ცხენებია შემოხედი. ნაწილობრივ რეპეტიციოთია ისა, როცა შენ ისეთ სარეპეტიციო სიტუაციას შექმნი, რომლის დროსაც მსახიობები თვითონ ძერწავენ სახეებს და მუსიკე იტყობენ, ავიარებენ იმას, რაც შენ მხოლოდ შეუმწინებლად მიაჩნწე, ისინი მათდა შეუმწინებლად მიგავს იქითკენ, საითკენც გინდა, ისე კი — გაბრაზებულბს — ჰგინობა, ჩვენი მიჭვირობა, რეჟისორის სიტუაციის უმაღლები წერებრება ენა. რა საინტერესოა სამინტერესო სცენური რეპეტიციებისთვის თვალურის დევნება, როცა სცენა და მის ირვული უველაფერე ჰიანწველების აშლილ, ანგრეულ ბუდეტს წაგავს, ჰიანწველები, ცნობილია, პირდაპირი და გადატანილი აზრითაც, ერთმანეთზე არიან დამოკიდებულნი, უველანი ერთად ქმნიან მხატვრობა მრავალსახოვან კოლექტივს, რომელსაც ჰუავს თავისი რეჟისორი.

ამ კოლექტივის უყლებლივ უველა წევრი სპექტაკლის თანაავტორია, თითქმის, აპოლონი მრეუარაო თავი ცხრავე მუხს და უბრძანა — შეგორებულად იმუშავებო, აუცილებლობის შემთხვევაში, ერთმანეთს დახმარების ხელი გაუწოდებო. წარმოდგენის ხორცშესხმემელად თქვენი ძალები გაერთიანებო.

რეპეტიცია რეჟისორის მეორე სიციცებლა. შენი უველა რეპეტიცია რომ ერთმანეთს გადახა, გამოვა ერთი დიდი ფუნქციონალური სიციცებლი — მეორე სიციცებლი, რომელიც პირველის პირადელურად არსებობს და ვითარდება. ამ სიციცებლის თავისი საყუთარი ეანონხები აქვს, თავისი ზავებობა (იო, ეს როდის იყო; ჩემს პირველ რეპეტიციოზე არ ვიცოდა, რა შეეცა, რითი დაიწყო და ისედაც უსეპეციფილი ხნდაზმულ მსახიობ ქალს, რომელსაც სამად-სამად, უმინდებელი ფრახალა ჰქონდა სათქმელი, ვიციებ — „თქვენი როლი არ მოგწონებოქოქოქო“), თავისი ურბობისა და დევატაციის ფრეზები — ეს მეორე ფრახა მაშინ დგება, როცა რეპეტიციულ შედეგობა ჩუბად დაწვდ და ამ შედეგობაზედ — ვიითუ, ვინებმ ფიჭობის, რომ შენ უჯე არ იცი, რა თქვა და რა გააკეთო, სიწიფივ და — შედეგობა—სიბერე, ეს დრო მაშინ დგება, როცა შენ შენს ცვლას ზრდი და რეპეტიციების სიმძობის ნაწილი თანდათან მის შრებრება გადაგავსებს. ბულობ, აღბათ, მოდის სარეპეტიციო სიბერებმ, სინახაყ — ეს ულც მხატვრის — რეჟისორის სიციცებლი ნიშნავს. რეპეტიცია ჩემი მეორე სიციცებლა და არც კი ვიცი, რომელი უფროა მთავარი — პირველი თუ მეორე.

შე და ჩემი ამხანაგები ძალიან ვეშავებობოთი „ესანელი მღვდლის“ რეპეტიციებისთვის (ეს ხომ ჩვენი მეორე სპექტაკლი იყო „შეხილის“ შემდეგ), კოლექტივი დამეგობრობით და „ბროლით-თვით“ მზად ვიყოთ.

მაგჩამ საუბარო საკის მსახიობები პიებს (მისმენის შემდეგ) სკამოვდ ვაუცივად შეხედენ. — რა უნდა თიამაში აქ? — იკითხა ერთმა. — საუბა.

უველა მე მიუბერებს, ელოდებთან, როგორ გამოყვრები ამ მდგომარობიდან. მე დავიწყო „გამოდრობა“, დავიწყო ლაპარაკი, თუ რა და როგორ უნდა გვეთამაშა და ამ ლაპარაკში ჩავეტერე. ვლუპარაკობდი და ვგრძნობდი: მსახიობები უფრო იმას ადვენდებდნენ გულიანობს, თუ როგორ ვეყოფილობდი მე და როგორ ვიავი მომწადებელი ამ სახარისისთვის, ვიგრძნობ, როცა ვიკვირ ვიტაცებლობ, ზოგჯერ, თავიდაუნებურად დავს ანთ სექსუალური რეჟისორულ მონოსტექტალს. მაგჩამ იგი ბევრს არაფერს იტყვია: რეჟისორი წარმოადგენს, მსახიობები კი მაურებლები და მსმენელები არიან. მაგჩამ გრძნობს, რომ ბერეი გაუფერობიდან ცოცხალ მიუფინა ნაწილი, პირად წარმატება კი კოლმსაღრბია. მეორე რეპეტიციოზე უველაფერი თავიდან უნდა დაიწყო.

არასოდეს არ უნდა ეცადო ბოლომდე გააჩვიო ვინმე, რის დადგმას როგორც აირბეს, ეს ხომ მხოლოდ მოშედეგ სცენაა, რომელიც მხოლოდ შენთვის თუა ვასაბებო, ამ სქემით შეუძლებლობა ეინებო გაიფოს რას გრძნობ შენ, რას ხედავ, რას ესწრაფებ, არასოდეს არ უნდა აჩვეო ვინმეს ტრავა, რომელზეც გინდა ეტობო-კერტების შეწევა, თორემ ამით შეიძლება ჰკობს მადა დაუარკობ.

ჩემი ამხანაგები ძალიანის დაუოგოვად მეხმარებობენ, რომ დაეგრძნოს მსახიობთა — ხანდაზმული თუ ახალგაზრდათა — კოლექტივი და მის კომიდიის და სიუარულის ზღაბრები თეატრული ქვეყანაში შეცდომილი.

ჩვენი მუშაობის სირთული იმაშიც მდგომარეობდა, რომ ფუნქციონის „ესანელი მღვდლი“ ნაწილობრივ ფორტი ლეკსითადა დაწერილი და აქედან წარმოიშვა განსაკუთრებული სირთული — სიტყვის პრობლემა.

რეპეტიციის სიტყვად იწვევა, აი, სარლო რეპეტიციები საყვანა გლუკო, ლიბი სიტყვებით, რომლებიც, თავისთავად, ლიტერატურულად კი არსებობენ, მაგჩამ თეატრულულად გერტერობით არაფერს ლაპარაკობენ, არაფერი ვეუბნებთან.

(გაგრძელება იქნება)

ტექსტი ჩართული მისილ თანახმობის ნახებო

ქ რ ო ნ ი კ ა



● **საბარძიშვილის** ხელმოწერის მუშევრში გამოჩნდა სიმები მხატვრის პენსის ელიბეკიანის ნაწარმოებთა გამოყენება, რომელთაც თბილისის საზოგადოებრივობას გააცნო მრავალმხრივა. ხელთაყანი — ფერ-

წერი, გრაფიკისი, მოკანდაუ და სცენოგრაფი. მაგარამ მხატვრის შემოქმედება არა მხოლოდ მრავალმხრივობით გამოირჩევა, იგი საინტერესოა გამოსახველობითი ხერხების დაუცხრომელი ძიებით. როგორც ელიბეკიანის მკვლევარებმა აღინიშნვეს, იგი ამ შემოქმედითა განაა, რომლებზეც ბოლო ათწლეულის სომხურ ხელოვნებაში განახლებს მხატვრული ენა, რუტანეს მასში ახალი დრამატული ინტონაციები. ... ელიბეკიანის შემოქმედებისთვის ნიშანდობლივა გამოხატვის ახალი ფორმები, ექსპერიმენტი, სხვადასხვა ხელოვნებათა სინთეზი, სახეობრივი წყობის ექსპრესიულობა.

● **სიმუშეში** დაარსდა მოზარდ მკურებელთა რუსული სახელმწიფო დრამატული თეატრი, რომლის დასი ნდგმოსპეტროვსკის თეატრალური სასწავლებლის ლერსდამთარებულტებში და ადგილობრივმა სცენისმუყვარეებმა შეადგინეს.

ახლან თეატრის ზ. კანანს სახელობის აფხაზური დრამატული თეატრის სცენაზე წარმოადგინა პრემიერა ლ. მხატვარიანისა და ი. კანანოვიანს ზეამარი „ლიოსფერი ყვავილი“, სპექტაკლი დაღვა მოზარდ მკურებელთა თეატრის მთავარმა რეჟისორმა, აფხაზ. ასსრ ხელ. დას. მოღვაწემ მ. მარხოლიამ, მხატვრულად გაფორმა ი. ტაბიანკომ, მუსიკალური გაფორმება ევსუფიანს ი. ხლდუკიანს, კორეოგრაფია — საქ. სსრ დას. არტ. ლ. ჩიხლაძე.

● **უარსმსდ** აქტიურისა და ნაყოფიერ შემოქმედებლთ მოღვაწეობას ეწევა პეტევიანის საკონცერტო დანაზა, რომლის ესტრადაზე წარმატებით გამოდიან გამოჩენილი საბოთა დუბლიანი შესწავლებლები — ინსტრუმენტალისტები, მომღერლები, დირიჟორები, მაღალმატარებელი შემოქმედებელი კონკერტები.

ამ რაზმდენაზე წინს წინ ბუკინაშვილი დიდი წარმატებით გამოვიდნენ შესანიშნავი კარგული მუსიკოსები. მსწავრულება მუზდენდ გამოჩენილ მომღერალს, საქართველოს სსრ სახ. არტ. საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატს, საბოთა კეზარის დიდი თეატრის სოლისტ მ. კანარაშვილს, რომელმაც ბუკინაშვილის ტამარში სოლო კონცერტი გამართა. მ. კანარაშვილმა

● **წარმადებით** ჩატარდა ზ. ფელიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის გასტროლები ქალქ ბათუმში. საგასტროლო აფიშში შეტანილი იყო შემდეგი საოპერო სპექტაკლები: ზ. ფელიაშვილის „დიდისი“, ვ. დილიძის „ქეთო და კოტე“, ო. თაქთაქიშვილის „პირველი სიყვარული“, რ. ლალიძის „ლელა“, ვერდის „ოტელიო“ და „ტრაჯედიკა“, პეტრანის „ტოსკა“, ბალეტები: „შოქინიაშა“, ჩაიკოვსკის „ფეის ტბა“, მიკულსის „ღონ კიბოტი“, ადამის „ფიშელი“, არმსთაიერის „კავკასიის მუსევენა“.

აქარის ასსრ სხვადასხვა რაიონში სისტემურად იმართებოდა ვალდებითი სპექტაკლები და კონცერტები, რომელშიც მონაწილეობდნენ თბილისის საოპერო

თეატრის გამოჩენილი მხანობემა: სსრ სახ. არტ. მ. ანარაშვილი, ც. ტატიშვილი, ლ. კუნიანი, ზ. ანაწაფარიძე, საქ. სსრ სახ. არტ. ნ. ტულუშვილი, ი. კანანდირი, ნ. ანდლუქაძე, თ. მუსუქლიანი, ი. მუსეანი, ნ. მურვალაძე, ახალგაზრდა მომღერლები ა. ზოზერაკი, ქ. მღვიანი, ვ. გენაძე, ლ. კალაშვილიძე, მ. ნაშორაძე, თ. გუგუშვილი, დ. ასათიანი და სხვები. გასტროლოების დამატებას აღსანიშნავად ბათუმის ი. კუკუციავის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში გაიმართა საზოგადოებრივი კონცერტი, რომელშიც მონაწილეობდნენ ზ. ფელიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის წამყვანი შემოქმედებებითი ძალები.

ნატიფ არტისტებში შეარჩულა ჩაიკოვსკისა და რახმანინოვის ორმანსები, დე ფალიას ცილი „ესპანური სიმღერა“, არიგო პუჩინის ოპერადან „ტოსკა“. კონცერტში მონაწილეობდა სსრ დიდი თეატრის მთავარი კონცერტმეტრები ლ. მოგილესკია.

ბუკინაშვილ დიდი წარმატებით ჩატარა საქართველოს სახელმწიფო დამსახურებული სომხური ორკესტრის კონცერტი, რომლის პროგრამაში შეტანილი იყო სხვადასხვა სტილისა და ეპოქის ნაწარმოებები: არისანს უფრებურა ოპერისათვის „ქურდი კეკელი“, ლისტის კონცერტი №1, ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის, რაბინოვიტაშვილის „ტილი ულენშაიგელი“ და ე. განიელის სიმფონია №8. კონცერტში მონაწილეობდა შესანიშნავი

ბანანტი, საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი ლ. თორაძე, რომელმაც ბრწყინვალედ შეასრულა ლისტის საფორტეპიანო კონცერტი. ამ შესანიშნავი სიმფონიური საღამოს სულსამდგმლოდ გახვლით საქართველოს სახელმწიფო დამსახურებული სომხური ორკესტრის მთავარი დირიჟორი და მხატვრული დამამღვანელი, საქ. სახ. არტისტის ლაურეატის პეტევიანის რუსთაველის პრემიის დარსთავატი ვ. კახიძე.



● რასპუტინური კონსტიტუციონალიზმი უკვე რამდენიმე წელია იქცა ქართულ კონსტიტუციონალიზმად. კონსტიტუციონალიზმის შემოქმედებითა და მისი ტრადიციული დოკუმენტებისად, ასეთი დოკუმენტებისად ილუზია უნაძინებელია. შუა საუკუნის წლებში შექმნილი წარმოდგენები ავტორიტეტის სახის შენარჩუნების, წარმოშობის თუ არსობის ასახვით ამ წარმოდგენებში ჩვენი თანამედროვეობის აქტუალური პრობლემები, ჩვენი მხატვრული სიხასიათის ნაშენები ჩვენი თანამედროვეობის ცხოვრება, ჩვენი სიანტიკური ასპექტი მოედინის ისტორიული ფაქტობრივად და ლიტერატურული კლასიკის ეკრანულ ხორცშესხმას, და რაც მთავარია, მთავა თუ არა უყოღლავე ამან ასახვებელთაგანის საკუთარი მანერით ადამკვდილ ბრძოლულ კონსტიტუციონალიზმ ფორმებსა.

● მშობლიური მ. ლენინის შვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრის მეთურებულს უფლება პრემიისა ფედერაციის „ფიზიკისეზი“. სექტორის დადგენილი თეატრის მეთურებლისათვის უკვე ცნობილია დასავლეთგერმანიული რეისონისა ქვეყნისა. მხატვრულად გაფორმისა საქართველოს სსრ დას. მხატვ. ქ. ფარეშვილი, მუსიკა ეუთონის ნ. ედგაროვის.

ფ. დიურენშაიტის პიესის პუბლიცისტური ხასიათისა და მისი პათოსი მთავრულია ატომური ომის გამაღებელთა წინააღმდეგ. მოქმედება ხდება სულით ავადმყოფთა პანსიონატში. ერთობა ფსიქოსმა ვიღველმ შეხალისა. ჩრდილშიც შესწავლი მანკატორი ვულის ორიას ასე დაშუშდება, რომ შესაძლებელი გახდა მისი ომში გამოყენება და კაცობრიობის მოხსობა, თავი მოიცილიან და ნებაყოფლობით ნაკეთა ექიმ ფსიქიატრის მტკლად ფონ ცანდის პანსიონატში. აქვე აღ-

1951 წლის ნოემბერში ქართული კინოს ოსტატები შეიხილნ შეიკრიბნენ, რათა შეეკამბინათ კინოსტუდია „ქართული ფილმის“, საქართველოს სამეცნიერო-სპორტული და დიუსპეტრული ფაქტობისა და საქართველოს რადიოთარეულობისა და ტელევიზიის სახელმწიფო კორპორაციის ტელეფილმების სტუდიის შექმნისას ვასილ ორი წლის შედეგება. ამერად ფეხივალს მასინალობდა აფხაზეთის ასსრ დედაქალაქი სოხუმი.

11 რესპუბლიკური კინოფესტივალის საზეიმოდ გაიხსნა 11 ნოემბერს კულტურის სახლის შენობაში აქ თავა მოიყარეს ქართველმა კინორეჟისორებმა, დრამატურგებმა, მხანობებმა, კინორეჟისორებმა, სოხუმის საზოგადოებრიობის წარმომადგენლებმა, აფხა-

ზეთის ასსრ პარტიულმა და სახკოთა მუშაკებმა.

საზეიმო საღამო განხიდა აფხაზეთის ასსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარის მოადგიულმ ფესკოვლის საორგანიზაციო კომიტეტის თავმჯდომარე ვ. ცუბამ. მასსახმებელი სიტუებმა წარმოიქვეს საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის კომიტეტის თავმჯდომარე ა. დვალთაშვილი. რუბინკისა ქართველმა კინორეჟისორმა ნ. დილიძემ.

საღამოს ცნებებმა აფხაზეთის ასსრ უმაღლესი საბჭოს თავმჯდომარე ბ. ადღეიმა.

სამ დღის მანძილზე სოხუმის კინოთეატრში „სუნახსა“ და „სოკრატეიდში“ მიმდინარებდა საკონკურსო ფილმების ჩვენება. მიეწყო აფხაზეთის საზოგადოებრიობის შეხვედრები

ცნობილ ქართველ რეჟისორებთან და მხანობებთან. ქართველ კინომწიფართა დელეგაციის ეწვია გულაშვილი, გულარეშვილი, ოჩინიანი და გალის რიონების მშრომლებმა. ეს შეხვედრები იქცა ქართველი და აფხაზ ხალხის მეგობრობის ნაშროლ შედეგად.

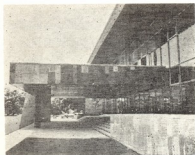
ფესტივალის დასკვნითი საღამო მიეწყო 14 ნოემბერს ჰუნანს სახ. ლილის სახელმწიფო რადიოტელევიზიის შენობაში. ფესტივალის ვითარა, არეულით თავმჯდომარეობდნენ სოციალისტური შრომის გმირა, მოქალაქეობის გ. აბაშიძე (მხატვრული ფილმების განხილვა) და საქონორების დირექტორი თ. სტეპანოვა (დრუსტული რეჟისორი ფილმების განხილვა) შეეკამა კონკურსის შედეგები. გამარჯობული ფილმების ავტორებს გადაეყვია პრისები.

მონაღება ორი თიოქოსდა განდღებების მანით შეუკრიბილი ფსიქოსი, რომელთაგან ეთის ისა ნიუტონიდა მოიქვე თავი, მეორეს კი აღებურთ აინსტიტუტისა. სინამდვილეთა განდღებების მანით შეუკრიბილი ფსიქოსები სულით ავადმყოფები კი არა არიან, არაზე ორი მოწინააღმდეგე სახელმწიფოს დაზურება აჯანტება, რომელთა დავალებული აქვთ ვალკამ მებოლს დასტუონ ასალი. გრანდიოზული აღმოჩენა. მათი საიდუმლო მიზანი რომ არ გამოვლენადნენ. ვერ ისა ნიუტონი ასრჩობს თავის მოვლელ ქალს. შემდეგ კი — აღებურთ აინსტიტუტისა. თავის მოვლელ ქალში შეუკრიბულთა ვალკამ მკურნალს მომკვლელ ქალსაც უყარის იგი, რომელიც ხდება, რომ მისი პაციენტი შეშლილი არა და ემუდარება მებოლს აქედან წვაღვთ და ნორმალურა, ბედნიერი ცხოვრებითი ვაკეცირალი გარკოი. მაგრამ მებოლს ამდნად ამინებს პანსიონატის მტორ-

ევა. იმედინა არ უნდა მისი თავის მოვლიანების სიღრმის გამოშლენდნენ, რომ ისიც მოახრობს თავის მომლელ ქალს. აფხაზად სამივე პაციენტი ნელელი და სისხლის საკოვლის დანახვა დემონირება. როდესაც გამოვლენდება, რომ ნიუტონი და აინსტიტუტის სხვადასხვა სახელმწიფოს დაზურება აჯანტება და სრულიად ნორმალური ადამიანები არიან, ხოლო მებოლსა იმტორ შეუყარა და ფსიქიატრულ საავადმყოფოს, რომ მისი აღმოჩენა კაცობრიობის მოსასობად არ გამოეყენებინათ და შეუხივევილობისგან რომ თავი დავაზღვრა, საკუთარი ნაწერები დაწვია. ფსიქოსები შეთანხმებთან, სამუდამოდ დაჩრდნენ ფსიქიატრული პანსიონატის პაციენტთა. მაგრამ ისინი მწარედ ტყუუნებთან, პანსიონატის დირექტორმა, მდიდარმა, შინაუკურმა, მარტოვლად კუხანა ექიმმა ქალმა ფონ ცანდემ აღჩრეუ ადლო ადლო თავის პაციენტებს, იცოდა რა

მანით შეუყარა თავი მის პანსიონატში ამ სამმა ფსიქოსმა და სამან ფსიქოსები თავი იგივანებდნენ, შეხლო ვიღველმ მებოლს გამოკვლევების ასლის გადაღება და ასალი იარაღის წარმოებასაც შეუდგა. აი, ასე მთავრდება ფ. დიურენშაიტის ეს ცნობილი დრამატული ნაწარმოები.





● **თიბასის** თეატრის ახალ შენობაში ჩატარდა კლასიკური დრამატურგიის ფესტივალი. ფესტივალის ორგანიზატორია ივო საქარაულის სსრ კულტურის სამინისტრო. კლასიკური დრამატურგიის ფესტივალის ჩატარების ფესტივალში იმან გამოიწვია, რომ ბოლო დროს საბჭოთა კავშირში თეატრები ნაკლებ ინტერესს იჩენენ კლასიკური რეპერტუარისადმი. ამან

● **ბასსული** წლის ნომერში დიდი კომპოზიტორის ზ. ფლავიუსის დაზავებულად 110 წლისთავის აღსანიშნავად ქუთაისში ჩატარდა ზ. ფლავიუსის დღეები, რომელშიც მონაწილეობდნენ ცნობილი შემსრულებლები და შემოქმედებითი კოლექტივები. დიდი კომპოზიტორის საონის აღსანიშნავად ქუთაისელმა მშრომელმა და სტუმრებმა გვირგვინით შეამკეს ზ. ფლავიუსის ძეგლი, დაათვალიერეს სახელმწიფო. ქუთაისის საოპ-

კი გამოიწვია თეატრების დამდგმელი ჯგუფებისა და შემოქმედებითი კოლექტივების პროფესიონალი დონის დაქვეითება, შეტყუების გაუარესება, მსახიობთა პირადი ინიციატივის ეჭვთადად აღიქვამა. ამაზე იმსჯელა საბჭოთა კავშირის კულტურის სამინისტროს სამხატვრო საბჭომ და მისი ინიციატივით დაიხსნა ლისინგები, რომლებიც ხელს შეუწყობენ კლასიკურ

რო თეატრმა წარმოადგინა ზ. ფლავიუსის ოპერები „სახელმწიფო და ეთიკა“ და „დასის“. ვ. გუკოლის „წითელი ქველი“. ქუთაისის საოპერო თეატრის სიმბიოზში კონცერტი გამართეს ცენტრალური საჭარო ბიბლიოთეკის სამკითხველო დარბაზში. საორღანო და კამერული მუსიკის დარბაზში გამოვიდნენ საქართველოს სახალხო არტისტები, სახელმწიფო და ზ. ფლავიუსის სახელობის პრემიის ლაურეატი, კომპოზიტორი ნ. ცნცაძე და სარბა-

● **მლისრი** ცაბაძის პირველ პერიონალურ გამოფენაზე ფართოდ იყო წარმოდგენილი წიგნის გაცეცხვა, სხვადასხვა თემაზე შესრულებული დაზეკარა სამუშაოები. გამოფენაზე ექსპონირებული ნახატი, ილუსტრაციები ნათელიყოფენ, რომ მხატვრისთვის განსაკუთრებით მახლობელია ბავშვის სამყარო. ურთილებას იქცევენ ილუსტრაციები ლ.



რი რეპერტუარის გამოცხვენებას და თეატრების კულტურული და პროფესიული დონის ამაღლებასწორედ ამ მიზნით ჩატარდა კლასიკური დრამატურგიის ფესტივალი, რომელშიც მონაწილეობა მიიღო რიგობრივად დიდძალი, ასევე პერიფერიულმა თეატრებმა. მსურებლის წინაშე წარსდგა ცხრა შემოქმედებითი კოლექტივი.

რუსთაველის სახელობის თეატრმა თელავში ჩაატარა შექპირების „რიჩარდ მესამე“, ოპერისა და ბალეტის თეატრმა ვერის „ოტელი“, აღსანიშნავია, რომ ობელის პარტია თელავის თეატრის სცენაზე იმდროინდელმა სოხუმის ზ. ანაფორაძემ, ნ. ანდელაძემ, ვ. კანდელაძემ და ე. ჩხილაძემ, მარცხნივშილის სახელობის თეატრმა თელავში მსურებელს უჩვენა — ლ. ქიანდლის „პაი ამა“, მოზარდ მსურებელთა ქართულში

შორისო კონცერტებსა და ზ. ფლავიუსის სახელობის პრემიის ლაურეატი, საქართველოს სახელმწიფო დამხარებელი სიმბიოზი კავრტული საქართველოს სახალხო არტისტების ე. ვარდელის, ბ. ბათიაშვილის, ნ. ვეჯინასა და ი. რუბინიშვილის შემადგენლობაში. ამავე დარბაზში გაიმართა ქართული ხალხური მუსიკის საღამო, რომელშიც მონაწილეობდნენ დასავლეთ საქართველოს სხვადასხვა რაიონის თვითმომქმედი კოლექტივები. ქუთაისის საო-

ტოლსტოის ზღაპრისათვის „სამი დოჯი“, ურჩალო „სიონისათვის“ შესრულებული ფერადიანი უდები, გარკანი შ. მეგლის წიგნისათვის „ეუთო კნუტო“ და მრავალი სხვა სამუშაოები. ისინი თვალნათლივ შეეძებნებენ გრაფიკოსის შემოქმედებით უნარსა და ოსტატობაზე წიგნისა და ურჩალოს გაფორმების რთულ და თავისებურ ხელეწივნებაში. ამ დარგში

თეატრმა — ზ. ლავრენკის „არდევან“, მეტეხის ახალგაზრდულმა თეატრმა — სერგანტის „დონ კიხოტი“, ქუთაისის დრამატულმა თეატრმა — ლორის „პარანადა ალაბასახლი“, ფოთის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა — გოდუნის „ორი ბატონის მსახური“, ცხინვალის ოსურმა დრამატულმა თეატრმა — შექპირების „მეკბეტი“, ხლო თელავის დრამატულმა თეატრმა — ვაჟაფშაველას „მოკვიცილი“.

თეატრული კოლექტივებს შეუვადრებო ქორეოგრაფიკოსებმა დაწესებულებებსა და ორგანიზაციებმა, გადიოდნენ სოფლებში და მშრომელ ხალხს უჩვენებდნენ თავიანთ ხელოვნებას. ფესტივალი მიმდინარე საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებას საქალკო და სარაიონო თეატრების შესახებ.

პერი თეატრში გაიმართა ზ. ფლავიუსის სახ. პრემიის ლაურეატების, სსრ სახალხო არტისტის ე. ტატოშვილისა და საქართველოს სახალხო არტისტის ნ. ანდელაძის კონცერტი, კონცერტებისათვის ნ. მესხი. ზ. ფლავიუსის სახელობის ქუთაისის მეორე მუსიკალური სასწავლებელში გაიმართა კონცერტი მისწავლელ — ახალგაზრდობის მონაწილეობით, სამუსიკო სკოლა — ინტერნატის დარბაზში ჩატარდა საღამო ამავე სკოლის მოსწავლეთა მონაწილეობით.

იგი დახელოვნდა გამოჩენილი მხატვრისა და პედაგოგის ლეო გრაიკოლის ხელმძღვანელობით. გენისიაზე განსაკუთრებით იქცევა ურთილებას ტრული შესრულებული ქართული ხელეწიფი ზღაპრები ისტორიკოსები. იხვევროკოს დაზგურა ნამუშერებში, ეს დასურათებანი გამოირჩევა ფერში კონტრასტობითა და სახეობის თავისებურებით.

● **საქართველოს შ. რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის** სამსახიობო ფაკულტეტის მეოთხე კურსის სტუდენტებმა (კურსის ხელმძღვანელი საქართველოს სსრ ხელმწიფის დამსახურებული მოღვაწე პროფესორი ზ. კორდანი) წარმოადგინეს რ. გაბრიელის ორნაწილიანი კომედია „მარწმალ დე ფანტის ბრილიანტი ანუ საოთხის ზღაპარი“, რიგ სწორედ იქიდან იწყება, სადაც მოაგრდება აცაგარელის ცნობილი კომედია „სისუამა“.

სექტაქლი მხატვრულად გაფორმა თ. მერენი, კომპოზიტორია თ. ჭიანი, ქო-

რეგრაფი — რესუბლიკის დამსახურებული არტისტი ვ. ოდიკაძე.

სექტაქლის პროფესორული დონე დამდგმული ჩვეულების ერთობლივმა შედეგად აღმოჩნდა მუსიკის განსახილველად, ხოლო მსახიობებმა თავიანთი ახალგაზრდული ტემპერამენტით და უფუალობით ხორცი შეასხეს მთელმა დამდგმულმა ქვეყნმა მხატვრულად გაიარა.

სექტაქლი მონაწილეობენ: მ. კოკლეიშვილი, ნ. კობერიძე, თ. კილაძე, ი. აფთქიძე, ქ. გიგეშიძე, ე. მარსიაკიშვილი, კ. თავართქილაძე, კ. აბულაძე, შ. კუპატაძე, ნ. მესხი, კ. თავარ-

თქილაძე, ნ. ჭიბლაძე, დ. მცერტიძე და სხვები.

● **აბსს ვინაში** თბილისში საავსტროლოდ იმეორებოდა ამ შეტების ახალგაზრდული დამატებითი თეატრალური სცენაზე წარმოდგენა გამართა დიდი ბრიტანეთის „ბრიტონ თეატრმა“. ეს თეატრი ექსპერიმენტულია, მაგრამ სახელი გაითქვა როგორც სამშობლოში, ასევე შიხ საზღვრებს გარეშე — წარმატებით მონაწილეობდა ედინბურგის ფესტივალის ე. წ. „ფრაივს“ პროგრამაში.

„ბრიტონ თეატრმა“ თბილისელ მაყურებელს უჩვე-



ნა დისტრეესკის „შეშინება“ კარამაზოვების“ სცენური ინტერპრეტაცია. წარმოდგენაში მონაწილეობდა ოთხი მსახიობი: ბ. ალექსანდრევი, ა. რიკმანი, ხ. ნოკიერი და ა. კეელი.

● **აბსს ვინაში** საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს, კულტურისა და ბუნების ძეგლის დაცვისა და გამოყენების სამსახურისა-წარმოი სამართავლოს, ხელოვნების სახელ-

მწიფო მუზეუმისა და სახელმწიფო სერათების გალერეის ინიციატივით, საქართველოს სახელმწიფო სერათების გალერეის თერჯოლის ფილიალში, გაიხსნა ფოტოგამოფენა — „ქარ-

თული ხერობითმოდერების ძეგლები“.

მურომგლები დიდი ინტერესით გააცნვენ ეროვნული საუნების ნიმუშების — უძველესი ძეგლები, რომელთა ადგენა - რესტავრაციისა-

თვის დიდი ღვაწლი გაწიეს არქიტექტორებმა ვ. ცინცაძემ, ი. ვახსამაშვილმა, ო. თორთლაძემ, ო. ნემსაძემ, გ. ქვიციანი და აღლ. არტელისვილიმა.

● **აბსსს** ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში გასტროლები გამართა კამპუჩიის სახალხო რესპუბლიკის ხალხური ცეკვის ეროვნულმა ანსამბლმა.

კონცერტის დაწყებამდე მაყურებლებს მისვალმა კამპუჩიის სახალხო რესპუბლიკის ეროვნული თეატრის დელეგაციის მეთაური.

პრების, კულტურისა და ინფორმაციის მინისტრის თანაშემწე ხიმ ჩხემა.

„ორი ათასი მსახიობიდან მასობრივად ხოცვა-ფიცების შემდეგ ვადარა მხოლოდ რჩასი. მთავან შექმნა მსახიობთა დასი, რომელიც ფოლკლორის, კლასიკური ბალეტის, თეატრის, თანამედროვე და კლასიკური მუსიკის, საგუნდო სიმღე-

რის დარგში მუსიკის“ — აღნიშნა მან.

ცეკვა „სურვილით“ გაიხსნა კამპუჩიელ მსახიობთა გამოსვლა. ეროვნულ ლამაზ კოსტიუმებში გამოწეობილმა ქალშვილებმა თავისუფლებების მფორცე კამპუჩიელი ხალხის მშვედობის სიხლოდ — გახსნი მოაზრების დარბაზში. მოცეკვავეთა ჩვეუმა მაყურებლებს გააცნო ამ უძველესი ხალხის კულტურა და ყოფა, ხალხთა გმირული ბრძოლა თავისუფლებისათვის. საინტერესო იყო ქმერის სახელმწიფოს თოქის თოხმეტი საუკუნის ტრადიციული, არჩვეულებრივად პლასტიკური და კლასიკური ცეკვები — „ქოქოსის კიკალი“, „ნეფე-პატარა-

თა ცეკვა მანდილებით“, მოწონება ზედა სასხედრო ქორეგრაფიულ კომპოზიციას „სისხლა და ცრემლი“, ცეკვის დეკორატიულობა და გლუმობა ძალია ერთობაშია“ და სხვ.

ბ. შანავაძე



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 12, 1981

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР

Эдуард Шеварднадзе

ГИМН БЕССМЕРТИЮ ГЕРОЕВ

В ознаменование победы советского народа в Великой Отечественной войне в новом районе города Кутаиси открылся «Мемориал Славы» — архитектурно-скульптурный ансамбль, авторами которого являются лауреат Государственной премии СССР и премии имени Шота Руставели, народный художник Грузинской ССР скульптор М. Бердзенишвили и архитектор, лауреат премии Совета Министров СССР, заслуженный архитектор Грузинской ССР О. Каландаришвили.

На праздничном митинге, посвященном открытию мемориала, присутствовали многочисленные гости как из нашей республики, так и из братских республик. На митинге выступил кандидат в члены Политбюро ЦК КПСС, первый секретарь Центрального Комитета Компартии Грузии Э. А. Шеварднадзе. В номере печатается его выступление. (стр. 3).

100 ЛЕТ ГРУЗИНСКОГО
ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

Статья посвящена 100-летию годовщины со дня основания Грузинского Театрального общества. (стр. 12).

ЛАУРЕАТЫ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИИ
СССР 1981 ГОДА

В номере публикуется постановление Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР о присуждении Государственных премий СССР творческой группе, создавшей многосерийный художественный телевизионный фильм «Берега». (стр. 12).

ГАСТРОЛИ МАЛОГО
ТЕАТРА СССР
В ТБИЛИСИ

В Тбилиси с большим успехом прошли гастроли Государственного Академического Ордена Ленина и Ордена Октябрьской революции Малого театра СССР. В обзорной статье говорится о спектаклях москвичей. (стр. 14).

Юрий Какулия,

Леван Глonti

ГОРОДСКОЕ И РАЙОННЫЕ
ТЕАТРЫ: ВСТАТЬ В РОВЕНЬ С
ВЕДУЩИМИ КОЛЛЕКТИВАМИ
РЕСПУБЛИКИ

В статьях главного режиссера Сухумского государственного грузинского драматического театра Ю. Какулия и директора Батумского государственного драматического театра Л. Глonti в свете постановления ЦК КП Грузии о городских и районных театрах, речь идет о злободневных проблемах этих творческих коллективов. (стр. 16).

Василий Кикадзе

ТЕАТР НА ПОРОГЕ ПОНСНОВ

В статье рецензируются спектакли Сухумского государственного грузинского драматического театра (стр. 19).

РАМАЗ ХЧИКВАДЗЕ —
НАРОДНЫЙ АРТИСТ СССР

Публикуется Указ Президиума Верховного Совета СССР и Совета Министров СССР о присвоении звания Народного артиста СССР, выдающемуся грузинскому актеру Р. Г. Чхиквадзе (стр. 25).

Тамара Шакнашвили

ШОСТАКОВИЧ И ГРУЗИНСКАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ
КУЛЬТУРА

В статье речь идет о влиянии творчества великого композитора современности Дмитрия Шостаковича на процесс развития многонациональной советской музыки, об его позиции и национальных композиторских школах, о месте Шостаковича в грузинской музыкальной культуре. (стр. 26).

Дали Мумадзе

РОБЕРТ СТУРУА

Под рубрикой «Творческая портреты» публикуется статья, посвященная творчеству известного грузинского режиссера, директора и художественного руководителя театра им. Руставели Роберта Стурва (стр. 31).

Марина Напешвили

ОЖИВШАЯ ГРАФИКА

В статье, посвященной творчеству талантливого грузинского оператора и кинорежиссера Александра Рехвиашвили, речь идет об особенностях его стиля, столь ярко проявившихся в операторских работах в фильмах «Алавердоба» и «Мицела», и в особенности в картинках «Нуца» и «Грузинская хроника XIX века», где А. Рехвиашвили выступает как режиссер-постановщик (стр. 38).

Носиф Жордания

О НЕКОТОРЫХ
СВОЕОБРАЗНЫХ
«ЧАКРУЛО» И «ПРОТЯЖНОГО
КАХЕТИНСКОГО
МРАВАДЖАМЕРИ»

В статье предлагается новый принцип исследования генезиса грузинских народных многоголо-

თევზად გურამი — კანტი და ფიხტე გოცოცის «ფეხტეში»	1
თითონერია ჯემბერი — ხელოვნება ჩვენითვის, აღმართისათვის, ხალხისათვის (მ. ჯავახიშვილის დაბადების 100 წლისთავი)	11
კოტე მარჯანიშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატები (შალვაშვილი ამირან, თუმანიშვილი მიხეილ)	4
მოპოვების რწმენა	1
საქართველოს თეატრალური საზოგადოების IX ყრილობას (საქართველოს კ (კ) პარტიისთვის)	11
საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს დადგენილება საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს 1980 წლის «ახეთ-წლების მატინის» პრემიების მინიჭების შესახებ	1
საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს დადგენილება შოთა რუსთაველის სახელობის 1981 წლის სახელმწიფო პრემიების მინიჭების შესახებ	7
საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტში საქალაქო და რაიონული თეატრი: რესპუბლიკის წამყვანი კოლექტივების დონეზე	10
სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულება ახვ. გ. ი. თუმანიშვილისათვის «სსრ კავშირის სახალხო არტისტის» საპატიო წოდების მინიჭების შესახებ	12
სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულება რ. ვ. ჩხიკვაძისათვის «სსრ კავშირის სახალხო არტისტის» საპატიო წოდების მინიჭების შესახებ	12
სსრ კავშირის 1981 წლის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატები (კ. ამირეჯიბი, გ. ლორთქიფანიძე, ვ. ვახტანგია, ლ. ნაგალაშვილი, კ. ხუციშვილი, ი. თეთრმურთუხაძე, ს. თ. აბაჯანი, ი. იაჩვილი)	12
შეჯილდინება დეკლარა — ჰონორ გმირთა უცვლადების! (1981 წლის 5 ნოემბერს ქ. ქუთაისში ღიადების შემოკრების გახსნისას მისი დანიშნული მიტინგზე წარმოთქმული სიტყვა)	12
შეეგნით მაგალიდური, მაღალმხატვრული მწარმოებები. საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის, საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის, საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს მიმართულებით საქართველოს არქიტექტურა XI ყრილობას	3
შეღიანი ფილირიამ — ხელოვნების ფილოსოფია (ე.დ. გიორგაძის შესავალი წერილით. თარგმანი ბ. ადგიშვილისა და ე. გიორგაძისა)	9
ქიჩია ლია — შემოქმედებითი აქტივობა, როგორც ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის ერთ-ერთი ფორმა	8

საბავთო საპარტეფლოსა და რესპუბლიკის კომპარტიის შეჯილდინების და წლისთავი

ალექსიძე დიმიტრი — ქართული საბჭოთა თეატრის 60 წლისთავი	5
ბერიძე ვახტანგ — ქართული ხელოვნებაში აღმდგენი მისი წვლილი	5
თაბუკაშვილი დიმიტრი — ქართული მხატვრობის აღმდგენი მისი წვლილი	5
თაბუკაშვილი იოსებ — ქართული საბჭოთა კულტურის 60 წელი	5
კვიციანი თენგიზ — ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ახალი მიმართულება	5
საბჭოთა საქართველოს ზეიმი	7
ტრაპიძე გულბაგი — ძიებისა და წარმატების გზით ქართული საბჭოთა სახეობის ხელოვნების გამოყვანილი წინადადება	5
შენგელაია ელდარ — აღმართის გზით	5
ციციშვილი ირაკლი — მეღვინეობის ახალი სიკაცობა	5

თეატრი, დრამატურგია, სახალხო თეატრები

ალექსიძე დიმიტრი — აფხაზური თეატრის დღესასწაული (ს. ჯანას სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის 50 წელი)	4
ამაშვილი ელენე — ენოლოგი სახელმწიფო თეატრის (რუსთაველის თეატრის 100 წელი)	10
არაგვის ალექსი — აფხაზური თეატრის ნახევარი საუკუნე	4
ბარდავლიანი ბეგენ — იმედი და მოთმინება (დ. კლდიაშვილის დრამატული მწარმოებები)	4
ბახტაძე ზურაბ — ქუთაისის ლაოი მუსიკის სახელობის სახელმწიფო თეატრის გასტროლები მოსკოვში	11
ბერიძე ვახტანგ — მარად მოსაგონარი (გ. შვეცილიძე — 70)	4
ბრუსი პეტრე — ცარილი სივრცე (თარგმანი ზ. ჯიბლაძე)	1-7
გალსტაფიანი იური — მკაცრი სიმართლით (ლ. რისხის «პროვინციული ამავე» მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე)	7
გამყვანი ია — ავინონის ფესტივალზე (რუსთაველის თეატრის 100 წელი)	10
გვრიტიშვილი დიმიტრი — ჰუმანური და ახალი ქართული დრამა	3
გიორგი შვიანი	11
გოგიაშვილი ირაკლი — დემოკრატის სახალხო თეატრის მე-100 წლისთავი	1
გურამიანი ნოდარ — «დემეტრიანე» — «რასენია სტაბილუმე» (რუსთაველის თეატრის სახელობისა და იტალიის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალზე)	12
დავითია იური — ხათუნა ქვინაძე	6
დარეჯანიანი სერგეი — შიშველი მოგონება ვერკო ანჯაფარიძეზე თაბუკაშვილი სიხლია — განმეორებელი პარტიზონი (გ. შვეცილიძე — 70)	4
თეატრალური საზოგადოების 100 წელი	12
თეატრი — კულტურული ცხოვრების ცენტრი	10
თეატრის საუკუნოვანი გზა (ბათუმის თეატრის წარსული და დღევანდელი)	8
თუმანიშვილი მიხეილ — რეჟისორი თეატრიდან წაივია (ნ. გურამიანის შესავალი წერილით)	10,11,12
იონა ვაკელი — 80	4
კლანდინე მერაბ — ისტორია და პიროვნება ფრიდრიხ შილერის შემოქმედებაში	11
კაკაბაძე ნოდარ — ბერტოლტ ბრეხტი და მისი ქართული ინტერპრეტაციები	4
კაპულიანი იური — ხელოვნული დღის იმედი (საქალაქი და რაიონული თეატრი: რესპუბლიკის წამყვანი კოლექტივების დონეზე)	12
კანკაბაძე გურამ — შენიშვნები დღევანდელ ქართულ დრამატურგიაზე	9
კინკაბაძე ვასილ — დღის თეატრი (რუსთაველის თეატრის 100 წელი)	10
კინკაბაძე ვასილ — ეროსი მარჯალაძე	6
კინკაბაძე ვასილ — თეატრი ძიებისა მოგონება (სახეობის სახ. ქართული თეატრის სექტორები)	12
კინკაბაძე ვახტანგ — ქართული საბჭოთა დრამატურგიის სათავეები (პ. კაკაბაძის პიესის «გაგაყარდინე» გამო)	12
კლდიაშვილი სერგეი — საუკუნოვანი დღება (რუსთაველის თეატრის 100 წელი)	10
კულტურის კიდევ ერთი ახალი კერა (თელავის საპროინფორმაციო სახელმწიფო დრამატული თეატრის ახალი შენობა)	9
მეგრული გუნაზ — ქვეყნის ხელოვნების გზით (სახეობის ქართული სახელმწიფო დრამატული თეატრის მხატვრობის მიხეილ ჩეიანიძე)	7
მუშაბაძე დიმიტრი — რეპორტაჟი სტერეო	12
ნინოკვიციანი კოტე — ქართული თეატრის დღე (დემოკრატის სახალხო თეატრის 100 წლისთავი)	3
ნუცუბიძე თამარ — კამელტოდან რირადამდე	1

რადიონი შალვა — იუზან ავეუსტ სტრინდბერგი 1
 საგარეო სახალხო თეატრის 100 წლისთავი 3
 საიბო გელა — პროლეტული რევოლუციის გზა (დავით კო-
 ხაძიძე) 2
 სსრ კავშირის მცირე თეატრის განვითარების თობლისში 12
 ტატოლოვი გიორგი — სახალხო არტისტი (ვახტანგ ნინუა) 4
 ტრადიცია — თანამედროვე ენაზე (ქუთაისის თეატრის სა-
 ვსტრუქციული სექციის წევრების განხილვა მოსკოვში სსრკ
 კულტურის სამინისტროში) 11
 ურუმად ნათელა — რუსეთის მხივილ თემანინივილი 4
 ურუმად ნათელა — რუსთაველის თეატრი 100 წლისაა 4
 ქავთარაძე გიორგი — რა გვირგვამი სამერხისა (სეველაქო
 და რაიონული თეატრი: რესპუბლიკის წამყვანი კო-
 ლექტივების დონეზე) 11
 ქართველიშვილი ვახტანგ — ლამინჩლის სამი ნიღბი 11
 ლლოტი ღვინა — განაზღვრის ავტორულობა (საქალაქო და
 რაიონული თეატრი: რესპუბლიკის წამყვანი კოლექტივი-
 ბის დონეზე) 11
 შოთა რუსთაველის სახელობის ლენინის ორდენისანი სახელმ-
 წიფო აკადემიური თეატრის ასი წელი 7
 ჩეთიანი რუნე — ოსური თეატრის სწავისები 7
 წულაუმი თამარ — მოგონებები . . . № 7, 11, 12 1980 წ. 1,3
 ქიარაძე გიორგი — პირველი „თოლია“ (ჩხვივის „თოლია“
 რუსეთის სახ. დრამატული თეატრის სცენაზე) 3
 ხარაძე თეფანა — ენოტივის საკითხები 1879-1913 წლების
 ზოგიერთ ქართულ სათეატრო რეცენზიასში 7

პ ი მ ს ი

ახლდონი აზატ — შეცმაზეთე თამქლიმანე (თარგმნა გ. ბა-
 თიაშვილმა) 2
 გალიციე ვლადიმერ — მიწების ღმერთები (თარგმნა
 შ. ცხოველივამ) 3
 კანდიდაცი ვლადიმერ — პროკოპი 1
 მიდიანი გიორგი — სატყუარა იხვი 2
 მლორავა ლევან — აკრძკრძი 6
 მრველიშვილი ხანდი — კოლალე არმათა წამება 9
 ნიგარაძე ენერ — ელდე ვარსკვლავთყვენი 5
 სინარულიე ვლადიმერ — გარეუბნის მარტოსანლი 7
 ქურცაშვილი ქეთევან — ღლიე 4
 ყიფიანი ედიშერ — ქელება აინენს ქვემ ზ. ვეწიის შე-
 საჯალი წერტილით) 11
 ხუცაშვილი გიორგი — მოხეცი ფოტოგრაფის მოგონებანი 5

**სახვითი ხელოვნება, პრპიტამბურა,
არპეოლოგია**

ასათიანი ნათია — გიგი მესხიშვილის ნამუშევართა გამო-
 თვანა 9
 ბერიძე ვახტანგ — ქართული ხელოვნება შუა საუკუნეებში 8, 11
 ბერიძე თეიმურაზ — ძველი ბილიისი 8, 11
 გვათა ნინო — ვერსკლის ქართული ნაკეთობანი 3
 გიქოშვილი პეტრე — უღეს ისტორიიდან 3
 გიქოშვილი რადიონი — „გოეთუს სუთათი“ 3
 დრამაშვილი ნანა — მოქანდაკის პერსონაღერ გამოთვანზე
 (ქ. ტაბატაძის ნამუშევარების გამოთვანა) 7
 დრამაშვილი ნანა — სალომე ჰავეკავიას პორტრეტი 4
 ზღატიანი მარე — წიგნი და მხატვარი (თავი წიგნიდან „როცა
 წიგნი ხალხებს ახსობებს“) 8
 თაბუცაშვილი ლილია — უნა ჯიფარიძე — 75 11
 თუმანიშვილი ირინე — აკაბურდის რესპუბლიკური გამოთვანა 6
 კანენსი ალექსანდარ — ფირისმანის სტილის სწავისები 12

კერხელიძე მარინე — ალექსი ბალაბუევი — 60 4
 კერხელიძე მარინე — საინტერესო კოლექცია (მ. ანდრონი-
 კაშვილის საოჯახო მუზეუმი) 7
 კერხელიძე მარინე — წიგნის მხატვარი (დვა. ჯანუას შემოქ-
 მედებითი პორტრეტი) 3
 კვიციანი თენგიზ — ძველი თბილისის სახეცელოება 3
 კინურაშვილი ქეთევან — შემოქმედებითი თანამეგობრებით
 („საშეშელო“ შემოქმედება) 11
 კუხიანიძე ცისანა — ღირიკოსი მხატვარი (ალ. ბალაბუევი—60) 4
 კუხიანიძე ცისანა — ირაკლი გამრეცილი (გზის უსაწყისი) 3
 ლომიაძე ლლი — ირაკლი გამრეცილი 8
 მამიაშვილი ირინე — ისტორიულ პირთა პორტრეტები ტა-
 ბაიენს ეკლესიაში 7
 მამიაშვილი ლია — ზურაბ ნიგარაძე 7
 მანაბელი კიტი — ქართული ხელოვნების მესამე საერთაშო-
 რიკო სიმპოზიუმი იტალიაში 1
 მახარაშვილი თენგიზ — ახსავანზე ქართულ არქიტექტორ-
 თა შემოქმედება 1
 მგერბერი რინა — სიმეღვეთა დაცვის სასახტურში 6
 იმეძე იოსებ — პირველი პერსონაღერი (ლილი კავთარავს
 ნამუშევართა გამოთვანა) 6
 იმეძე იოსებ — ქრისტეგია ლეზანიძე 4
 იჩიარაი თინა — გიორგი ჩიქია — 90 1
 იჩიარაი ლლი — გოთეშენის მავალი ხელოვნება (გივი ყან-
 დარელი) 11
 რეხიაშვილი ხარტაე — ომგადაღლი მხატვარი (კოლა კე-
 ელასე) 5
 სალუქიაძე სოკრატ — არქეოლოგიური ძეგლები უძველესი
 ქართული მელიცინის შესახებ 1
 სიხარულიძე ფრიდონ — მოსკოვში ქართულ მოღვაწეთა
 პანიონისათვის 12
 ქართულ არქიტექტურთა ფორები (XI ყრლიდან) 3
 შავკალაძე თეერ — გზის სასაწყისი (დათო კრწავიშვილი)
 შანაძე ვერან — ერთი ფურცლი იაკობ ნიკოლაის შემოქ-
 მედებითი ისტორიისათვის 4
 ძუგუა ირინე — ქართული მხატვრობის მომავალი 3
 ციციშვილი თეერ — მხატვრები წარმოებას 3
 ხუციშვილი გიორგი — ზოგი რამ ამსტრატქულ ხელოვნებაზე
 ჩანელიძე დიმიტრი — თრიალეთის სახალეული 12

მუსიკა, კორეოგრაფია

ახბეტალი მანანა — ევენი ნესტერენკო თბილისში 2
 ახბეტალი მანანა — „ელა“ ქუთაისის სოპერო თეატრის
 სცენაზე 10
 ახბეტალი მანანა — მავალი ქსარაშვილი 6
 ახბეტალი მანანა — ჰამლეტ გონაშვილი 7
 ვახუანი ნოდარ — რა არის ბარტოკის სილიაღე? 7
 დიმიტრიადი ოლხენი — ამფიკლობის გზის მოღწევაზე 1
 დონაძე დიდი — ების სათავადაცხელი ხელოვნის
 (რეკვ. ლალიძის გარდაცვალების გამო) 11
 დონაძე დიდი — გრიგოლ კლასის შემოქმედება 9
 ერქოშიაშვილი ანზორ — ების სათავადაცხელი ხელოვნის
 (რეკვ. ლალიძის გარდაცვალების გამო) 12
 მგერბელი იოსებ — ლებერი სიმღერა „სულესა“ 8
 მახარაშვილი ელენა — გივი ყანდელის მესამე სიმფონიის მუ-
 სიკალური მასალის სასტრუქტურ. ორგანოზაციისათვის 1
 მასიძე სულხან — დეუქიარაი (რეკვ. ლალიძის გარდაცვა-
 ლების გამო) 12
 ვიქიანია გივი — საგზილო მტარინაღე 8, 11
 ვინაძე ნოსო — „ნაკრულის“ და „გრძელი ხალხური მრავ-
 ლეუქი-მიერის“ ზოგიერთი თვისებებებანი 12



რევაზ ლალიძე — 60

ფინანსები — ოპერა „მადლიანი“ თბილისში (ლენინგრადში)
მცირე თეატრის ოპერისა და ბალეტის კამერული გუნ-
დის საექსპედიტო კ. შენოტის „მადლიანი“

მეცნიერული თემატიკა — მუსიკალური და ქართული მუსიკალუ-
რი კულტურა — 12

ჩარკვიანი განხილვა — პოეტური სულის მზა (რევაზ ლალიძის
გარდაცვალების გამო) — 12

ჩირანაშვილი მიხეილ — ქორეოგრაფი აღუქმანდრე ღარბაშვი-
ლიძე — 4

წულუკიძე ანტონ — შეკრებული შეიბობების შედევრები (სამ-
ფონოური ორკესტრების პირველი რეჟისორები და
თავლიანობა) — 11

ქარანაშვილი გულნარა — ფინანსური ხელისუფლების საშა-
ხურში — 8

ხეჩია პარკოვი — ანსამბლი „მადლიანი“ — 7

ხინთიბიძე აკაკი — „ნარკოზის“ სტრუქტურის ხელნაწი-
ლი — 4

ჩალიაშვილი ვახტანგ — ქაზის ისტორიიდან — 8, 9

ჩიქოველი აღუქმანდრე — ბავშვი და თვითმკვლელობა — 2

პ ი ნ ი

გვანარა გიორგი — დიმიტრი ერისთავი — კინომახატვარი
(მხატვრის 50 წლისთავის გამო) — 8

ვილიჯა ლიანა — მიხეილ რომი — 80 — 3

თვალჭიჭიანი ტატი — არასერიოზული კაცი — 11

თუმანიშვილი სანდრა — ქართული დრამატურია კინო-
საღღესო ამოცანები — 4

ნანტიშვილი მარიანე — გაოცებელი გრაფიკა (კინო-
ოპერატორი და კინორეჟისორი აღ. რუხიანიშვილი) — 12

ნატო ვანძასის სახლ-მუზეუმი საგარეოში — 9

ნატოშვილი ნინო — ვია კუბანო — 8

ოუწყავა ეთერ — ფორტეპიანო ქართულ სატელევიზიო ფილ-
მებზე — 10

ქიქოვიძე ლია — ლომარ ახელდინი — 11

შენგელაია ედიტარ — ქართველ კინემატოგრაფისტთა შემოქმე-
დებითი ანგარიში (საქ. სსრ კინემატოგრაფისტთა V ყრი-
ლობაზე წყობილი მოხსენება) — 9

ჩიბლაძე გიორგი — ქართული სილაშხის გენია (ნატო
ვანძასი) — 9

ბალეტიზი, რადიო

იბერი ედიტარ — გასართობი ფორმის ტელეკომპლექსი — 2

ლეონიდე ნიკო — პოეტის ხმა ეკრანთან (ტელეფილმი „არაკლი
ამაში“) — 10

ლენინდე ნიკო — ტელეგადაცემა თუ კინოფილმი? — 8

სვირადი გიორგი — ფილმი გამოჩენილ კომპოზიტორზე
(ტელეფილმი ოთ. თაქთაქიშვილზე „შემოქმედების
ფორტეპიანო“) — 8

სინარაშვილი ლეონი — ტელეფილმის სპეციფიკა — ფაჩი თუ
მადლიანი? — 6

ახალი წიგნები, ბიბლიოგრაფია

ახალი წიგნები — 5

ნანტიშვილი ლიანა — ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა პირ-
ველი ავტორიტარი გამოცემის ისტორიიდან — 5

ჩიქოველი აკაკი — XIX საუკუნის ქართული კულტურის
გამოკვეთის პირველი ცდა (ს. ტრუგულაძე „ანაკრები
XIX ს. ქართული კულტურის ისტორიის შესახებ“) — 2

სხვადასხვა, პროზა

ბარათაია ევგენი — ქვაბისხევის ტამარი და მისი საიდუმ-
ლოება — 8

ბეგიანი ლერი — ვახი, ლენო, ხელოვნება — 6

კარბაშვილი ანდრე, კაკაბაძე ხათუნა — ქართული ქუჩ-
ნალისტი პეტროვის მოხსენებები — 12

მაკიაველი ნიკოლოზ — შოკარი (თარგმანი ბ. ბუჯაკაძისა) — 8, 9, 10

ნაკელაშვილი ნათა — შორეული მოდის პატარა ბელი —
საპორტული მოდის მატარებელი — 9

ნადირაძე რაზმა — მხატვრობა მზე აფეთქებისას — 7

პეტრიაშვილი გურამ — გვექს უფალაი ფერიო — 6

პლაშკინი იური — ქლაქი და მანქანა — 2-3

სალუქიძე სოკრატ — მუდრეალობის ხელოვნება და წა-
მალმოდინება მზე საუფუნების ქართულ სამედიცინო
ხელნაწერებში — 6

სარკველადე ზურაბ — სასწაულებრივ გადარჩენილი (ქარ-
თული ხელნაწერები) — 3

ქვანაძე ვერა — „წდა მტრული წაღისა პირას“ ანუ რუს-
თველის ხელოვნება — 5

ჩხეიძე თამარ — ამომავალის აერთიანი გრაფიკული
სისტემა — 4

ჭიჭინაია — 1-12

ქვემოთაა დაბეჭდილია მ. შაბაიას,
პ. შვენიკოს და ი. კვაჭავაძის ფი-
ტები.

მხატვრული რედაქტორი ბალეტიზი ბალეტიზი.

რედაქციის მისამართი: თბილისი, მარკინიშვილის ქ. № 5
ტელ. 95.10-24, 95.13-24.

საქართველოს კ. ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1981.

გადაცემა წარმოების 20, 10, 1981 წ.
ხელმოწერილია დასაბუთად 14. 12. 1981 წ.
საბჭოთა ქალაქი 60x90/16,
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 7,5,
საბლიცხო-საგამომცემლო თაბახი 19,75.
შეფურთხება № 2641. უფ. 13792. ტირაჟი 6.000.
ფასი 1 მან.

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა,
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 98-93-29.

1998 | 835.

0550300 76177