

# საბჭოთა ზელთვნივა

ISSN 0132-1307

საქართველოს  
გერბი

# 5

180  
198514

# 1985

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
ყოველთვიური ჟურნალი





ქართველი  
წიგლიერეთა  
კავშირთა

ქურონალი გომოდის  
1921 წლიდან

# ს ა გ ჯ რ თ ე ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ა

5/ 1985

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
ქოველთვიური ქურონალი

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გუბაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:

პაპაი ბაჭრაძე,  
ვახტანგ ბერიძე,  
ნოდარ გუბაბანიძე,  
მერაბ გვიცა

(პასუხისმგებელი მდივანი),  
ვასილ კიკნაძე,  
ნოდარ მგალოგლიშვილი  
ზურაბ ნიშანაძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
რევაზ ჩხეიძე,  
ანტონ წულუკიძე,  
ნიკო ჰავუაშვილი,  
ნოდარ ჯანაბანიძე.

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
მორეორგრაფია  
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 380029 თბილისი, კაზოს ქ. № 1<sup>ა</sup>  
ტელ. 95-10-24, 95-18-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვიტენკო

საქართველოს კვ ცენტრალური  
კომიტეტის გამომცემლობა,  
თბილისი, 1985



ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეებო, კულტურის მუშაკებო! მაღლა ატარეთ კომუნისტური იდეალოზის, პარტიულობისა და ხალხურების დროშა!

შეამთავროთ ნაწარმოებები, რომლებიც ამაკვირვებენ ცხოვრების სიმატელეს, მაღალ კომუნისტურ იდეალებს!

საპოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის  
საპრეზიდიუმის მოწოდებად.

# კულტურის ცნების საკითხისათვის

მურმან დოდელია

კულტურმოლოგიაში შემუშავდა აზრი, რომ კულტურის ცნებას სოციალური მეცნიერებებისათვის ისეთივე ფუნდამენტური მნიშვნელობა აქვს, როგორც სიცოცხლის ცნებას ბიოლოგიისათვის. კულტურის ცნებაში — უნდა დაფიქსირდეს ადამიანური ცხოვრების პრაქტიკული განსხვავება სიცოცხლის ბიოლოგიური ცხოვრებისაგან. კულტურის ზოგადმა ცნებამ უნდა მოიცავს ადამიანის ცხოვრების ყველა ისეთი ძირითადი მომენტი, როგორცაა: გარდაქმნა, განათლება, ჰუმანურობა, ცივილიზებულიობა და სხვ.

მარქსისტულ ლიტერატურაშიც კულტურის მრავალმხრივი გაგება არსებობს. მაგრამ ის, რაც ჩვენი კულტუროლოგიისათვის ძირითადია, მდგომარეობს იმაში, რომ ისინი ყველანი ცდილობენ კულტურა განიხილონ მთლიანობაში, მისი მრავალფეროვნების მიუხედავად, არ სტოვებენ წყურბულებს გარეშე არცერთ მხარეს, მიუთითებენ იმ ორგანულ კავშირზე, რის გარეშეც შეუძლებელია კულტურის, როგორც ერთიანი მთელის მეცნიერტული ახსნა. ზოგიერთი საბჭოთა ავტორი წინა პლანზე წამოსწევს კულტურის ბრძოლაში მთავარ მხარედ, მაგრამ აქ უმთავრესი არის ის, რომ ჩვენი არ ანაწევრებენ კულტურას ცალკეულ შემადგენელ ნაწილებად, არ ავიწროებენ მას შინაარსს, არ წყვეტენ ერთმანეთისაგან მის ცალკეულ მხარეებს. მეორე ძირითადი მომენტი, რაც დამახასიათებელია მთელი მარქსისტული კულტუროლოგიისათვის, მდგომარეობს იმაში, რომ კულტურას არ აცილებენ მის რეალურ საფუძველს, საზოგადოებას. კულტურა ადამიანური შემოქმედების ნაყოფია — ისტორიის პროდუქტია. იგი გამოხატავს ადამიანის პრაქტიკულ-თეორიული მოღვაწეობის დონეს საზოგადოების განვითარების გარკვეულ საფეხურზე.

მესამე ნიშანი, რომელიც ძირითადია მარქსისტული მსოფლმხედველობისათვის, მდგომარეობს კულტურას შემკვიდრებობითობაში, უარის თქმა თობეზს შორის კავშირის არსებობაზე, როგორც ამას ბურჟუაზიული კულტუროლოგები აკეთებენ, ძირითადში ნიშნავს უარის თქმას კაცობრიობის ისტორიაზე და გაუგებარს ხდის საზოგადოების პროგრესული განვითარების ხასიათს.

რომ არ არსებობდეს კავშირი თაობებს შორის და ყოველი მომდევნო თაობა ჩემკვიდრეობით არ იღებდეს პრაქტიკული და თეორიული ცოდნის გარკვეულ საფუძვლებს, მაშინ საზოგადოება ერთი და იგივე საფეხურზე დარჩებოდა. განვითარებასაც ადგილი არ ექნებოდა. კულტურა პირველ რიგში გამოხატავს ადამიანის შემოქმედებითი ძალების განხორციელების შედეგს, აქ გამოჩნდება, რა შესაძლებლობებს ფლობს საზოგადოება მატერიალური და სულიერი განვითარების სფეროში, როგორია ადამიანის სამოქმედო შესაძლებლობების დიაპაზონი. ეს ეხება როგორც მატერიალურ, ასევე სულიერ კულტურას — მთელ შემოქმედებას.

ყოველი ისტორიული ეპოქა კულტურის ცნებაში ახალ შინაარსს დებს, წინა პლანზე წამოსწევს იმ პრობლემებს, მოვლენებს, პროცესებსა და ნიშნებს, რომლებიც ამ საზოგადოებას მოცემულ კონკრეტულ ისტორიულ მომენტში აწუხებენ. ამ მხრივ არც ჩვენი ეპოქა გამონაკლისი. თანამედროვე მსოფლიოს კულტურის განვითარება მკაცრი წინააღმდეგობებით, სხვადასხვაგვარი ფორმებითა და ტენდენციებით ხასიათდება. ამიტომ კულტურის შინაარსი მრავალი მომენტის მატარებელია. მისი განსაზღვრის უამრავი ცდა არსებობს, ეს განსაკუთრებით ბურჟუაზიულ კულტუროლოგებს ეხება. დასავლეთის კულტურის მკვლევართა ერთი ნაწილი უარს ამბობს კულტურის ისტორიულ ხასიათზე, მის სოციალურ ბუნებაზე (ა. ვებერი, მ. ჰაიდეგერი, კ. ლევი-სტროუსი, ა. ტოინბი, თ. ჰაქსლი, ჰ. მარკუზე და სხვები). მეცნიერულ-ტექნიკურმა რევოლუციამ, რომელსაც განვითარების თავისი სპეციფიკური კანონზომიერება ახასიათებს, მთლიანად უარყო წინა თაობების კულტურული ღირებულებები, ამიტომ დღეს უნდა შეიქმნას ისეთი ახალი კულტურა, რომელი თავისუფალი იქნება ყოველგვარი სახის მემკვიდრეობითობისაგან და რომელიც ერთიანი იქნება, როგორც სოციალისტური, ასევე ბურჟუაზიული საზოგადოებისათვის. „ერთიანი ინდუსტრიალური“ საზოგადოების კულტურის შექმნა, — ასეთია მათი მოთხოვნა.

ბურჟუაზიული მკვლევარები ცდილობენ დაანაწევრონ კულტურა მრავალ ელემენტებად, შეაეწირონ კულტურული ღირებულებების დიაპაზონი, მოახდინონ კულტურის რომელიმე მხარის აბსოლუტიზაცია, გამოაცალონ მას სოციალური შინაარსი, ის ძირითადი სულიერი ერთიანობა, რაც რეალურად განსაზღვრავს ჩვენი ეპოქის კულტურულ განვითარებას. ამ მიზეზების გამო ზოგიერთი თეორეტიკოსისათვის კულტურა არის არა მთელი საზოგადოების მახასიათებელი, არამედ ელიტარულია და ირაციონალური ბუნებისა. სხვებისათვის კულტურა ერთმანეთისაგან იზოლირებული სულიერი ფენომენების ერთიანობაა, რის გამოც, მათი აზრით კულტურა ყალიბდება არა გარკვეულ ისტორიულ პირობებში, არა გარკვეული ხალხის მიერ, არამედ იგი ატარებს ან მისტიკურ-რელიგიურ, ან ფორმალურ-ლოგიკურ, ფსიქოლოგიურ, ან ბიოლოგიურ ხასიათს.

ასეთ პირობებში, ბუნებრივია, დგება საკითხი, როგორი შინაარსის მატარებელია კულტურა? როგორია თანამედროვე კულტურის განვითარების ტენდენცია? რა მხარეებს აერთიანებს და მოიცავს იგი? ამ საკითხის ობიექტურ ჩვენებას კულტურის ზოგად-თეორიული ახსნისათვის უპირველესი მნიშვნელობა ენიჭება. თუ არ დავადგინებთ კულტურის შინაარსი, თუ არ განვსაზღვრებთ რას ვგულისხმობთ მისი ცნების ქვეშ, ვერ მოხერხდება კულტურის ფენომენის ჭეშმარიტი ახსნა.

საბჭოთა ფილოსოფიურ ლიტერატურაში გამოიკვეთა კულტურის გაგების ისეთი თვალსაზრისები, როგორიცაა აქსეოლოგიური და აღწერითი. აქსეოლოგიური ანუ ღირებულებითი თვალსაზრისის წარმომადგენლების მიხედვით, კულტურის ცნების განსაზღვრისათვის აუცილებელია ღირებულების კატეგორიის გამოყენება, ამ შეხედულების მიხედვით, კულტურა არის ყოვე-

ლივე ის, რასაც ქმნის და როგორ ქმნის ადამიანი. ამ საფუძველზე შეიძლება სინამდვილიდან გამოიყოს: გარკვეული ჯგუფი მოვლენებისა, რომლებიც ადამიანური მოღვაწეობის შედეგებს წარმოადგენენ და ამ შედეგების ერთობლიობას ეწოდება კულტურა. აქედან ნათლად ჩანს, რომ აქ მხოლოდ ჩამოთვლილია საგნები და მოვლენები, რომლებიც კულტურას მიეკუთვნება, მაგრამ აქ არ არის მოცემული კულტურის განსაზღვრება. მართალია, საგანთა და მოვლენათა ჯგუფის გამოყოფა მთელი სინამდვილიდან ხდება განსაზღვრული პრინციპის საფუძველზე, მაგრამ ეს საწყისი ცდა არაა საკმარისი თვითონ კულტურის ცნების განსაზღვრისათვის. ისინი კულტურის ცნების განსაზღვრისას ასეთ ხერხს მიმართავენ: კულტურის მოვლენებს უპირისპირებენ ბუნების მოვლენებს, ბუნების ცნების ქვეშ ისინი გულისხმობენ ყოველივე იმას, რაც თავისთავად აღმოცენდება ადამიანის გონებისა და მოღვაწეობისაგან დამოუკიდებლად. ამის საპირისპირო იქნება ყოველივე ის, რაც ადამიანის შოლვაწეობის შედეგად იქმნება. მოვლენების ამ ჯგუფს ისინი კულტურას უწოდებენ. მაგრამ მთავარი ის არის, თუ რა აქცევს მოვლენებისა და საგნების ამ ჯგუფს კულტურად. არქეოლოგიური თვალსაზრისი მიხედვით ესა თუ ის მოვლენა კულტურად მოვლენად ჩაითვლება იმის გამო, რომ მასში განხორციელებულია ღირებულება, რეალიზებულია ადამიანის მიზნები, მოთხოვნილებები და ინტერესები. კულტურა ადამიანის შინაგან ბუნებას, მის არსობრივ ძალებს საგნობრივ სინამდვილედ აქცევს. იმისათვის, რომ გასაგები გახდეს აქსეოლოგიური წარმომადგენლების თვალსაზრისი, საჭიროდ მიგვაჩნია მიახლოებით მაინც გადმოვცეთ ღირებულების ის გაგება, რომელიც დღეისათვის არის დამკვიდრებული საბჭოთა ფილოსოფიურ ლიტერატურაში.

ღირებულების ცნება გვიჩვენებს სინამდვილის ობიექტების ადამიანურ, სოციალურ და კულტურულ მნიშვნელობას. ადამიანის მოღვაწეობის მრავალფეროვანი მოვლენები შეიძლება განხილული იქნას როგორც ღირებული ობიექტები: მათ შეიძლება მიეუყენოთ სიყვითისა და ბოროტების, ჭეშმარიტებისა და სიყალბის, სილამაზისა და სიმამხინჯის, სამართლიანისა და უსამართლოს, დასაშვებისა და აკრძალვის კატეგორიები, და მათი მეშვეობით შევაფასოთ ადამიანური მოღვაწეობა.

ღირებულებებს ყოფენ „საგნობრივ“ და „სუბიექტურ“ ღირებულებებად. საგნობრივ ღირებულებებად მიიჩნევენ ობიექტებს, რომელთაც აქვთ ღირებულება, ხოლო სუბიექტური ღირებულებების ქვეშ გულისხმობენ განწყობებსა და შეფასებებს, იმპერატივებს და აკრძალვებს, მიზნებს და პროექტებს, რომლებიც გამოიხატება ნორმატიულ წარმოდგენებში და ღირებულებათის ორიენტაციებში. ისინი ქმნიან ადამიანის ცნობიერების ბირთვს, რომელიც უზრუნველყოფს პიროვნების მთლიანობას, მისი ქცევისა და მოღვაწეობის მექანიზმითობას. ეს უკანასკნელი გამოიხატება ინტერესებისა და მოთხოვნილებების განსაზღვრულ მიმართულებაში.

მარქსისტული აქსეოლოგია უარყოფს ღირებულების ზეისტორიულ და ზესოციალურ ხასიათს, მის მეტაფიზიკურ ჰიპოსტაზირებას, ხაზს უსვამს მის პრაქტიკულ ბუნებას, ისტორიულობას და შეცნობადობას, ადამიანის ნორმებისა და იდეალების კონკრეტულობას. თითოეული ისტორიულად კონკრეტული საზოგადოებრივი ფორმა, ცხოვრების განსაზღვრული წესი შეიძლება დახასიათდეს როგორც ღირებულებათა განსაზღვრული კომპლექსი და იერარქია. ღირებულებების იერარქია არის განსაზღვრული სისტემა, რომელშიც ვლინდება სოციალური რეგულირების განსაზღვრული დონე და საზოგადოების ნორმატიული წესრიგი. ეს იერარქია წარმოადგენს ორიენტირს, რომელიც წარმართავს როგორც ცალკეული ინდივიდების, ისე სოციალური კოლექტივების მოქმედებას, მათი ცხოვრების წესს, ამრიგად, ღირებულებები არის

ცხოვრების პრინციპი, და ვინაიდან ადამიანის კულტურულ მოღვაწეობაში რეალიზდებიან ღირებულებები, ეს უკანასკნელი აგრეთვე კულტურის პრინციპებს წარმოადგენს.

სამყაროსადმი ღირებულებითი მიდგომა გამოძინარეობს თვითონ ადამიანის, როგორც აქტიური, შემოქმედებითი, ცნობიერებით დაჯილდოებული არსების ბუნებიდან. „ადამიანი არა მარტო ობიექტისებურადაა დაკავშირებული გარემომცველ მოვლენებთან, არამედ მათთან მიმართებაშია როგორც სუბიექტი, რომელიც გარდაქმნის მათ თავისი მიზნებისა და მოთხოვნილებების შესაბამისად... სამყაროს ათვისების წესი, რომელიც შეესაბამება ადამიანისადმი ამგვარ დამოკიდებულებებს, არ შეიძლება ჯერ იყოს თვისობრივად სხვა, ვიდრე მისი გაზრება „მოაზროვნე თავის მიერ“.1 ღირებულებითი ცნობიერება მჭიდროდ უკავშირდება სამყაროსადმი სუბიექტურ-შემოქმედებით დამოკიდებულებას, მის პრაქტიკულ გარდაქმნას. ადამიანი ახორციელებს თავის მიზანს, რომელიც, როგორც კანონი, განსაზღვრავს მისი მოქმედების წესსა და ხასიათს. ადამიანის მოღვაწეობას აქვს არა მარტო მიზეზობრივად გაპირობებული, არამედ მიზანმიმართული ხასიათი. ხოლო ცნობიერება, რომელიც სამყაროს განიხილავს ამ მოღვაწეობის სუბიექტის თვალსაზრისით, შეიძლება დავახასიათოთ როგორც ტელეოლოგიური, რამდენადაც იგი აფასებს სავანს საშუალებისა და მიზნის კატეგორიაში. „მოვლენის ტელეოლოგიური, ჯერ-არსული მნიშვნელობის მქონე თვისება არის სწორედ მისი ღირებულება“2.

აქსეოლოგიური თვალსაზრისის მიხედვით, კულტურის გაგების პრინციპი არის ღირებულება, რომლის საფუძველზე ადამიანის პრაქტიკა, მისი მატერიალურ-სავანობრივი და სულიერი მოღვაწეობის შედეგები იძენენ მნიშვნელობას. ის, რაც თავისთავად აღმოცენდება, ბუნებრივი სამყაროა, ხოლო რასაც ადამიანი ქმნის, არის ხელოვნური სამყარო, რომელიც მის ბუნებას, მის მოთხოვნილებებს და ინტერესებს შეეფარდება. ამიტომ აქ განხორციელებულია ადამიანის მიზნები, ანუ ის, რაც უნდა იყოს. კულტურის სამყარო **ჯერარისის** სამყაროა.

აქსეოლოგიურ თვალსაზრისს იზიარებს საბჭოთა ფილოსოფოსების უმეტესი ნაწილი. მათი აზრით, კულტურის ცნებაში უნდა ვეგულისხმოთ ყოველივე ის, რაც შექმნილია ადამიანის ფიზიკური და გონებრივი შრომის პროცესში და რომლის მიზანია ადამიანის მრავალფეროვანი მატერიალური და სულიერი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება. კულტურის ამგვარი გაგება, ჩვენი აზრით, სწორად ასახავს კულტურის ბუნებას, მის არსს და დანიშნულებას. მაგრამ ამგვარი გაგების ნაკლად ზოგიერთ ავტორს მოაჩნია ის გარემოება, რომ ბუნებრიობა აქ წარმოდგენილია როგორც ადამიანის ფსიქო-ფიზიკური ორგანიზაციისაგან დამოუკიდებლად არსებული რაოდენობა. მაგრამ ადამიანი მუშაობს აგრეთვე არა მარტო მისგან დამოუკიდებელი გარემოს ბუნების, არამედ მისი ფსიქო-ფიზიკური ორგანიზაციის ბუნებრივი მოცემულობის გარდაქმნაზე. თუ ბუნების ცნებაში შევიტანთ ადამიანის იმთავითვე მოცემულ ფსიქო-ფიზიკურ ორგანიზაციასაც, მაშინ ეს თვალსაზრისი აცდება ლოგიკურ უზუსტობას და იგი შეიძლება მივიჩნიოთ კულტურის ყველაზე მისაღებ გაგებად. კულტურის აქსეოლოგიურ გაგებაში ამგვარი დაზუსტება შეიძლება მ. ს. კავანმა3. აქვე გვინდა დავძინოთ, რომ აქსეოლოგიურ გაგებას იზიარებენ და ასაბუთებენ ქართული ფილოსოფიური სკოლის წარმომადგენლები4, რომელთა არგუმენტაცია გამოირჩევა საფუძვლიანობითა და სიმწყობრით.

ღირებულების თვალსაზრისს არ იზიარებს ზოგიერთი საბჭოთა მეცნიერი მხოლოდ იმის გამო, რომ ღირებულებებში ხედავენ სუბიექტივიზმის წყაროს. ჩვენი აზრით, ღირებულების თვალსაზრისის მოწინააღმდეგეები ერთ-

დროს მის ცნებაში არ შეაქვთ ადამიანის მოღვაწეობის ყველა შედეგი: იმის ერთ-ერთ ნიშნად წარმოადგენს ი. ლ. ლოტმანის შეხედულება; რომლის მიხედვითაც კულტურა წარმოადგენს ნიშანთა ერთობლიობას, ის, რაც საგანს სიმბოლოებს წარმოადგენს.\* კულტურის ვიწრო გაგების მეორე ვარიანტს წარმოადგენს თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც კულტურა არის მხოლოდ შემოქმედებითი მოღვაწეობა და ყურადღების გარეშე ტოვებს კულტურული მემკვიდრეობის მომენტი, სუბიექტს, როგორც კულტურის მატერიალსა და შემფასებელს. აქ შემოქმედების ცნება გაგებულია ვიწრო აზრით, როგორც მხოლოდ ახლის ქმნაობა და მხედველობის გარეთაა დატოვებული ადამიანის მოღვაწეობის ისეთი ფორმები, როგორცაა კულტურის ღირებულების ათვისება, კულტურის დაცვა, მისი გადაცემა და სხვა. კულტურის შეზღუდვა მხოლოდ ადამიანის შემოქმედებით წარმოშობს საჭიროებას შევქმნათ ახალი ცნება იმ მოვლენების აღსანიშნავად, რომლებიც შემოქმედებას, ახლის ქმნას არ მიეკუთვნება, მაგრამ ნიშნულია ადამიანის საქმიანობისათვის. ჩვენი აზრით, შემოქმედება გაგებული უნდა იქნას კულტურის როგორც ერთ-ერთი არსებითი მომენტი, მაგრამ იგი ზოლომდე არ გამოხატავს კულტურის შინაარსს.

კულტურის ვიწრო გაგების მესამე ვარიანტი, რომლის მიხედვითაც კულტურაში იგულისხმება ადამიანის მხოლოდ გონითი მოღვაწეობის შედეგები (როგორცაა: მეცნიერება, ლიტერატურა, ხელოვნება, განათლება); ყურადღების გარეშე ტოვებს ადამიანის მოღვაწეობის ისეთ მნიშვნელოვან მხარეს, როგორცაა მატერიალური კულტურა.

როგორც უკვე ითქვა, კულტურის ვიწრო გაგების გარდა, არსებობს კულტურის ფართო გაგებაც. ამ შეხედულების მიხედვით კულტურა არის ყოველი ის, რასაც აკეთებს და როგორც აკეთებს ადამიანი. მასში იგულისხმება ადამიანის საქმიანობის ყველა მხარე, როგორც სულიერი, ასევე მატერიალური. აქვე უნდა ვთქვათ, რომ არასწორია კულტურის დაყოფა ვიწროდ და ფართოდ. კულტურა ერთიანი მთლიანი წარმონაქმნია, რომელსაც სხვადასხვა მხარე და ელემენტები გააჩნია. მისი დანაწევრება შეიძლება გამართლებულ იქნას მხოლოდ კერძო მეცნიერული მოსაზრებებით და არავითარ შემთხვევაში არ წარმოადგენს კულტურის ფილოსოფიურ გაგებას. ფილოსოფია ცდილობს გაიგოს კულტურა როგორც მთლიანი ფენომენი, როგორც კონკრეტული ერთიანობა. კერძო მეცნიერებანი კულტურის ცალკეულ ნაწილებს სწავლობენ, ფილოსოფია კი ამ ნაწილებს მთლიანობაში გაიზარებს, ამიტომ ფილოსოფიურ ლიტერატურაში, ლოგიკურად გაუმართლებელია კულტურის ვიწრო და ფართო გაგების არსებობა.

კულტურის ცნების დეფინიციისათვის აუცილებელია გამოვიყენოთ ისეთი ფუნდამენტური ცნებები, როგორცაა: ღირებულება, შემოქმედება, მოღვაწეობა, ადამიანობა, სტრუქტურა, ფუნქცია, მემკვიდრეობა, ტრადიცია და სხვა. წინა პლანზე უნდა იქნას წამოწეული ისეთი კატეგორიები, რომლებიც მეცნიერულად და ადეკვატურად გახსნის კულტურის ბუნებას. კულტურის აღრეული გაგების მიხედვით, კულტურის ცნების განსაზღვრის დროს აქცენტი გადატანილი იყო ისეთ ცნებაზე, როგორცაა მიღწევა. ამაში იგულისხმებოდა ადამიანის მოღვაწეობის განსაზღვრული დონე და ყურადღების გარეშე რჩებოდა კულტურის სხვა მხარეები. ცნება — „ხარისხი“ — იყო შეფასების გამოხატველი, რაც ავიწროებდა კულტურის სფეროს. ის, რაც ამ მიუკუთვნებოდა ამ „ხარისხს“, კულტურის შინაარსში არ შედიოდა. თუ ამ თვალსაზრისს გავყვებით, მაშინ აღმოჩნდება, რომ ყველაზე მეტად ღირებული ყოფილა ადამიანის განვითარების მაღალ საფეხურებზე შექმნილი კულტურული მოვლენები. დღევანდელი ადამიანი ქმნის ურთულეს შექმნილებას და აპარატებს,



როგორც შრომის იარაღებს. გამოდის, რომ ყველა საწარმოო იარაღთან, როგორც კულტურულ მოვლენასთან შედარების დროს, ეს უკანასკნელი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე პირველყოფილი ქვის პრიმიტიული იარაღები. ე. ი. სრულყოფილების ნიშანი პრიორიტეტს ანიჭებს მას, როგორც კულტურის მოვლენას. შეფასების თვალსაზრისის უდიდესი განსხვავება არსებობს ქვის პრიმიტიულ იარაღებსა და თანამედროვე ტექნიკას შორის, მაგრამ ღირებულებებისა და ისტორიის თვალსაზრისით ორივე მოვლენა უნდა განვიხილოთ როგორც ადამიანის კულტურული მოღვაწეობის შედეგი. ამ აზრით ერთსაც და მეორესაც თანაბარი ღირებულება აქვს. ყოველივე ზემოთ ნათქვამი გვაძლევს უფლებას გავაკეთოთ დასკვნა, რომ ღირებულების ცნებას ფუნდამენტური მნიშვნელობა აქვს კულტურის ბუნების დადგენისათვის.

კულტურის ცნების დეფინიციისათვის, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დიდად მნიშვნელოვანია მოღვაწეობის ცნებაც. ადამიანურ მოღვაწეობაში იგულისხმება მიზანდასახული საქმიანობა, რომლის შედეგად ხორციელდება ღირებულებათა შექმნა. მოღვაწეობას სხვადასხვა ფორმები გააჩნია. მარქსისტული ფილოსოფიის მიხედვით, ძირითადია ადამიანის მატერიალურ-საგნობრივი მოღვაწეობა, რომლიც დროსაც ადამიანი გარდაქმნის მის გარემომცველ ბუნებრივ სინამდვილეს და აქცევს მას ხელოვნურ-ადამიანურ სამყაროდ. ადამიანის ამ პირველად მოღვაწეობას ემყარება გონითი მოღვაწეობა, რასაც მარქსი სულიერ ათვისებას უწოდებს. საქმე ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ მოღვაწეობის ეს ორი ფორმა ერთმანეთისაგან განცალკევებულად არსებობს. პირიქით, ეს ფორმები ისეა ერთმანეთთან შერწყმული შინაგანი აუცილებლობის გამო, რომ მათი განცალკევება მხოლოდ პირობითად არის შესაძლებელი. ეს არის, მართალია, შინაგანად დანაწევრებული, მაგრამ ერთიანი, მთლიანი პროცესი, რომელიც ვასაგებს ხდის კულტურის სტრუქტურას.

მოღვაწეობა ადამიანის შემოქმედებით აქტივობას ნიშნავს. კულტურა ადამიანის შემოქმედების ნაყოფია, მაგრამ როცა საკუთრივ კულტურის შინაარსს ვეხებით, მაშინ აღმოჩნდება, რომ მასში ისეთი ელემენტები არსებობს, რომლებიც სტერეოტიპულია, უცვლელი ფორმით გადადის თაობიდან თაობაში და ბოლოს ტრადიციად ყალიბდება. ამიტომ კულტურაში ყველა მომენტი შემოქმედებით არ აიხსნება. შემოქმედება არსებით როლს ასრულებს კულტურის ქმნადობის პროცესში, მაგრამ მისი გაიგივება კულტურის ცნებასთან (რომელსაც ადგილი აქვს კულტურის ვიწრო გაგების ერთ-ერთ ვარიანტში) არ შეიძლება. კულტურულ მოღვაწეობაში შედის, აგრეთვე, უკვე შექმნილი კულტურული მოვლენების რეპროდუქციაც.

კულტურის ცნების ანალიზის დროს ყურადსაღებია მემკვიდრეობის საკითხიც, რომელიც დაკავშირებულია ტრადიციის ცნებასთან. კულტურა მემკვიდრეობის წარმონაქმნი არ არის, იგი არის ცოცხალი ადამიანური სინამდვილე, რაც თავს იჩენს ადამიანის ცხოვრების წესში, მისი ცხოველმომქმედების ფორმებში. კულტურას სხვა მხარეებთან ერთად აქვს გარკვეული სოციალური ფუნქცია, ეს ნიშნავს, რომ კულტურის მეშვეობით უნდა მოხდეს ინდივიდის პიროვნებად ჩამოყალიბება, ადამიანი უნდა ეზიაროს და შეისისხლოს ხორცის ის კულტურული ღირებულებანი, რომლებიც უკვე ჩამოყალიბებულია და მის ნებაზე არ არის დამოკიდებული. ღირებულებები დროთა ვითარებაში ტრადიციად იქცევიან, მათ გარკვეული უწყვეტობა ახასიათებთ. ეს არის პიროვნების ჩამოყალიბებისა და არსებობის ძირითადი პირობა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კულტურის ცნების განსაზღვრისათვის აუცილებელია ადამიანობის ცნების გამოყენება. მარქსისტულმა ფილოსოფიამ, გერმანული კლასიკური ფილოსოფიისაგან (კერძოდ, ჰეგელისაგან), მიიღო შეხედულება, რომ კულტურა ადამიანის ფიზიკური და შინაგანი ძალების

რეალიზაციას წარმოადგენს. ამ შემთხვევაში ლაბარაკია ერთის მხრივ, კულტურის სუბიექტზე, იმაზე თუ ვინ ქმნის კულტურას და, მეორე მხრივ, თუ იგი იგულისხმება კულტურაში. მართალია, გარკვეული აზრით კულტურის წევლა შეიძლება მისა შემქმნელის, ადამიანისაგან დამოუკიდებლად, მაგრამ საბოლოო ანგარიშით კულტურის ბუნება გაუგებარი დარჩება, თუ იგი ადამიანთან მიმართებაში არ განვიხილეთ. კულტურის ადამიანური ხასიათი იმაზე მითითებს, რომ მასში ვლინდება სიცოცხლის არა ბიოლოგიური აქტიურობა, არამედ ის, რითაც ის განსხვავდება სხვა ბიოლოგიური არსებებისაგან.

კულტურა, როგორც აღნიშნეთ, სხვადასხვა ელემენტებისა და მხარეებისაგან შედგება. ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი განსაზღვრული მთლიანობით წარმონაქმნია. რეალურად იგი ყოველთვის თავს იჩენს, როგორც განსაზღვრული სისტემა, რომელიც შინაგანი სტრუქტურის მქონეა. კულტურის ზოგადფილოსოფიური გაგების მიზანი ისაა, რომ მთლიანობაში მოიცვას ეს სტრუქტურა. აქ შეიძლება ორგვარ მიდგომას ჰქონდეს ადგილი. ერთი, არსებობს იერარქიული წყობა: ყველა ღირებულებას არ აქვს ერთნაირი მნიშვნელობა, მათ შორის არის საგნობრივი კორელაცია. ამ თვალსაზრისის გამოვლინებას წარმოადგენს ის შეხედულება, რომლის მიხედვით კულტურას აქვს ფუნდამენტური სტრუქტურა ისე, როგორც ეს მიღებულია გეოლოგიაში. ერთი რამ ნათელია, კულტურის ერთმანეთისაგან განსხვავებულ მოვლენებს შორის არსებობს არა მხოლოდ კაუზალური, არამედ ფუნქციონური მიმართულებანიც. თუ კულტურას ამ მიმართულებათა თვალსაზრისით განვიხილავთ, მაშინ აღმოჩნდება, რომ აქ არ შეიძლება ვილაპარაკოთ კულტურის იერარქიულ წყობაზე. ყველა ღირებულება ამ თვალსაზრისით ერთნაირად მნიშვნელოვანია კულტურის, როგორც მთელის ფუნქციონირებისათვის. მაგრამ ჩვენ შეგვიძლია კულტურის განსაზღვრულ სისტემას მივუდგეთ შეფასების თვალსაზრისით, და მაშინ აღმოჩნდება, რომ იგი შეიცავს იერარქიულ წყობას, რომლის სათავეში დგას პირველი, ანუ თავისთავადი ღირებულება. ეს თავისთავადი ღირებულება ანიჭებს ყველა სხვა ღირებულებას მნიშვნელობას. მართალია, ღირებულება კულტურის გაგების პრინციპია, მის გარეშე არ შეიძლება აეხსნათ კულტურის სინამდვილე, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ამ სინამდვილეს ჩვენ არ შეიძლება მივუდგეთ შეფასებითი თვალსაზრისით: კულტურა ღია განვითარებადი სისტემაა, რომელიც თავს იჩენს კაცობრიობის კულტურის სახით. კულტურა ისტორიული პროცესია, იგი მოიცავს სხვადასხვა საფეხურებს, ეს საფეხურები მისი წინსვლის, პროგრესის სრულყოფის ეტაპია. ამ ეტაპებს არ აქვს ერთნაირი ღირებულება. კულტურის განვითარებასაც აქვს საკუთარი სტრუქტურა, იერარქიული წყობა. ამ წყობის გაგება შეუძლებელია მისი შეფასების გარეშე, ე. ი. მისი მომენტების შედარებითი ღირებულების დაუდგენლად.

#### შენიშვნები:

<sup>1</sup> Чавчавадзе И. З. Культура и ценности. Тб., 1984, с. 34—35.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 35.

<sup>3</sup> Каган М. С. Человеческая деятельность. 1974, с. 179—183.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> Маркарян Э. С. Очерки теории культуры. Ереван, 1969, с. 81.

<sup>6</sup> Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970 г.

# საქართველოს კინოლოკუმენტალისტები დიდ საბავულო ომში

ალექსანდრე გვენცაძე

1942 წლის 11 ივლისს სტალინგრადის მიმართულებით გაჩაღებული ბრძოლების პერიოდში გაზეთი „პრავედა“ წერდა: „გაივლის ომის მძიმე დღეები. მტერი განადგურებული იქნება. აღიგებებიან პირისპირა მიწისა ჰიტლერელ გარეწართა სისხლიანი ბანდები. აშენდება ახალი ქალაქები და სოფლები, აყვავდება ბაღები... მაშინ ფოლადის ცეცხლგამძლე სეიფებიდან სამზოზე გამოიტანენ ასეულობით კილომეტრ კინოფირს — ჩვენს დიდ დღეთა ფასდაუდებელ მატთანეს, რომელსაც ახლა უბრალოდ კინოქრონიკას ვუწოდებთ. და გაიჩინდება ჩაბნელებული დარბაზი, სადაც ჩვენი შვილები იქნებიან...“

დიდი სამამულო ომის უნიკალური მატთანის შექმნაში დიდი წვლილი ქართველ კინოლოკუმენტალისტებსაც მიუძღვით.

1941 წლის 3 ივლისს თბილისის კინოსტუდიის ეზოში თავშეყრილი კინემატოგრაფისტები მღელვარებით უსმენდნენ სსკკავშირის თავდაცვის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარის ამხ. ი. ბ. სტალინის ისტორიულ გამოსვლას რადიოთი საბჭოთა კავშირზე გერმანიის ვერაგულად თავდასხმის გამო. სწორედ ამ პერიოდიდან იწყება საქართველოში საფრონტო კინოგაგუფების დაკომპლექტება, რომლებშიც შედიოდნენ რეჟისორებიდან: შ. ხომერიკი, შ. ჩაგუნავა, ი. კანდელაკი, ვ. მიტროფანოვი, ვ. ვალოშვილი; ოპერატორებიდან: ვ. კილოსანიძე, ო. დეკანოსიძე, ა. აჯიბგაშვილი, ლ. არზუმანოვი, ა. სემიონოვი, ო. მაგაკიანი, გ. უსკინაშვილი, ვ. შანიძე, ვ. კურიანი, ა. პოლო-

სოვი, ა. ფილიპაშვილი, ი. ედიგარაშვილი და სხვ. შემდეგში მათ შეუერთდა გ. ასათიანი, რომელიც მანამდე კინოქრონიკის ცენტრალური სტუდიის კინოოპერატორი იყო. მათ თითქმის მთელი კავკასიის ფრონტი მოიარეს და გმირული ფურცელი ჩაწერეს ქართველ კინოლოკუმენტალისტთა საბრძოლო ისტორიაში. ოპერატორები ფეხდაფეხ მიჰყვებოდნენ საბჭოთა მებრძოლებს და ფირზე გადაჰქონდათ მათი საგმირო საქმეები.

ომის დაწყებიდან 3 კვირის შემდეგ ფრონტის მნიშვნელოვან უბნებზე მოქმედებდა 20 კინოგაგუფი, რომლებშიც შედიოდა სხვადასხვა რესპუბლიკის 80-ზე მეტი ოპერატორი. „კინოაპარატის მებრძოლები“ საბჭოთა ჯარისკაცებთან ერთად იზიარებდნენ ყველა საფრთხეს, იბრძოდნენ წინა ხაზზე, არღვევდნენ მოწინააღმდეგეთა ცეცხლის რკალს, გადადიოდნენ დანაღმულ ადგილებს... ყუმბარის ნამსხვრევით განგმირული დაეცა ბრძოლის ველზე ოპერატორი ვლადიმერ კილოსანიძე, რომელიც კინოაპარატით ხელში სევასტოპოლის მოწინავე ხაზზე გაჭრილი იღებდა ჩვენი მებრძოლების გმირობის ამსახველ მატთანეს. თანამებრძოლებმა იგი დიდი პატივით დაკრძალეს იქვე, ძმთა სასაფლაოზე. მარმარილოს ქვაზე სხვებთან ერთად ამოტიფრულია მისი სახელიც: „კინოოპერატორი ვლადიმერ კილოსანიძე, 1944 წელი 11 მაისი“. საქართველოს კინოფოტოფონოლოკუმენტების ცენტრალურ სახელმწიფო არქივში დაცულია ვ. კილოსანიძის მიერ გადაღებული სი-

ვლადიმერ კილოსანიძე,  
დაიღუპა 1944 წ.

ჭიჭიკო ძიძიგური,  
დაიღუპა 1944 წ.



გერმანული  
აივანოვიჩის

უკეტები, რომლებიც შესულია კინოჟურნალ „საბჭოთა საქართველოს“ სხვადასხვა ნომრებსა და დოკუმენტურ ფილმებში. ეს სიუჟეტებია: „ცეცხლის ხაზზე“ (№ 3 — 1944 წ.), „კინორეპორტაჟი კავკასიის ფრონტიდან“ (№ 4 — 1943 წ.), „მეტყვიამფრქვევე ქალი“ (№ 7 — 1943 წ.), „კინორეპორტაჟი სამამულო ომის ფრონტიდან“ № 9 — 1943 წ.), „ანადგურეთ მტერი“ (№ 20 — 1943 წ.), „გენერალი ლესელიძე“ (№ 24 — 1943 წ.), „შეტევაზე“ (№ 26 — 1943 წ.), „ფრონტის საჰაეროებისათვის“ (№ 30 — 1943 წ.), „შავი ზღვის მაგისტრალი“ (№ 37 — 1943 წ.), „ნორჩი სუფოროველები“ (№ 2 — 1944 წ.), „თოვლიან ფერდობებზე“ (№ 3 — 1944 წ.) და სხვა. მანვე გადაიღო დოკუმენტური ფილმები: „კავკასიის დასაცავად“ (1942), „პატრიოტი მეთევზეები“ (1943), „გენერალ-პოლკოვნიკი ლესელიძე“ (1944), „ბრძოლა სევასტოპოლისათვის“ (1944) და სხვ.

ქერჩის საბრძოლო ეპიზოდების გადაღებისას დაიღუპა ოპერატორის ასისტენტი ჭიჭიკო ძიძიგური და თბილისის კინოსტუდიის რეჟისორ-დოკუმენტალისტი ვლადიმერ მიტროფანოვი. ერთ-ერთ დაბომბვისას ჭურვის ნაღსხრევი მოხვდა ნავს, რომლითაც ვ. მიტროფანოვი მოპირდაპირე მხარეს გადასაღებად გადადიოდა.

1941 წლის 22 ივნისიდან 1945 წლის 9 მაისამდე შეიქმნა კინოჟურნალ „საბჭოთა საქართველოს“ 212-მდე კინოსიუჟეტი, რომელშიც შევიდა ყოველდღიური რეპორტაჟი ფრონტიდან და ზურგში მყოფ ქართველ მშრომელთა თავდადებული საქმიანობის ამსახველი კადრები. ომის პერიოდში კინოპერიოდი: აღბეჭდა, აჯამებდა და კო-

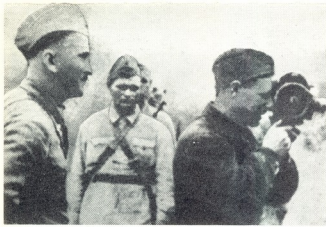
მენტარებს უკეთებდა მომხდარ ფაქტებს. 1941 წლის 18 ნოემბრიდან თბილისში გაიხსნა ქრონიკის კინოთეატრი, რომელიც ყოველთვის სავე იყო მაყურებლით.

1941 წლის 5 ივლისიდან ჩვენი ქვეყნის ეკრანებზე უკვე უჩვენებდნენ სასწავლო-საინსტრუქციო ფილმებს: „საპაერო ვანგაში“, „როგორ ვიბრძოლოთ ცეცხლგამჩენი ყუმბარებით“, „როგორ უზრუნველვყოთ საცხოვრებელი სახლის შექმნილობა“ და სხვ. ამავე პერიოდში თბილისის კინოსტუდიაში შეიქმნა სამანწილიანი ბასწავლო ფილმი „ხიშიტი ხელჩართულ ბრძოლაში“ (ოპერატორი შ. გეგელაშვილი).

ამიერკავკასიის ხალხთა ანტიფაშისტური მიტინგის მიმდინარეობას მიეძღვნა რეჟისორების ი. კანდელაკისა და შ. ჩაგუნავას ფილმი „ამიერკავკასიის ხალხთა ფიცი“ (1942). მიტინგზე, რომელიც გაიმართა თბილისში 1942 წლის 23 აგვისტოს, სიტყვებით გამოვიდნენ: კ. გამსახურდია, ი. ბერიტაშვილი, ი. ორბელი, მ. გახიკიძე, ა. დანელიანი, ს. ვურლუნი, გ. ქიქოძე, შ. ჭიაურელი, ი. იბრაგიმოვი და სხვა.

1942 წლის 27 სექტემბერს თბილისში გამართულ ახალგაზრდობის ანტიფაშისტურ მიტინგს მიეძღვნა კინოჟურნალ „საბჭოთა საქართველოს“ სპეციალური გამოშვება (1942 წ., № 28) სათაურით „ფიცი სამშობლოს“ (რეჟ. ა. შატროვი, შ. ჩაგუნავა).

რეჟისორ-დოკუმენტალისტმა შალვა ხომერტიკმა (1905-1981), რომელიც დიდი სამამულო ომის წლებში შავი ზღვისა და ყირიმის ფრონტების საომარ მოქმედებათა კინოგადაღების ხელმძღვანელი იყო, გადაიღო ფილმები: „შავი ზღვის საგუშაგოებზე“, „შავი ზღვის სამხედრო-სახლავო ფლო-



მარცხნიდან პირველი ვლადიმერ ვალიშვილი



მელიტონ ქანთარია თანასოფელელთა შორის

ტი“, „სევასტოპოლის გმირი არკადი გეგეშიძე“, „სევასტოპოლის გმირება“, „ბრძოლა სევასტოპოლისათვის“ და სხვა, სადაც ნაჩვენებია შვიი ზღვის ფლოტის მებრძოლთა საბრძოლო ოპერაციები, ყირიმის პარტიზანთა სტუმრობა გვარდიულ კრეისერ „კრაუსნი კრიშე“, ნოვოროსიისკისა და სევასტოპოლის განთავისუფლების ეპიზოდები, მამაცი მებრძოლების, საბჭოთა კავშირის გმირების არკადი გეგეშიძისა და ნოე ადამიას საბრძოლო გმირობა, საბჭოთა კავშირის გმირების პოიზილე ჩანჩიბაძის, ალექსანდრე გურგენიძის, იაროსლავ იოსელიანის და შუქრი ქათამაძის მტერთან ბრძოლის მომენტები და სხვა. ამიტომ იყო, რომ შ. ხომერკი დააჯილდოვეს მედლებით „კავკასიის დაცვისათვის“ და „შრომითი მამაცობისათვის“. შ. ხომერკს ფილმებისა და სიუჟეტების გადაღებისას გვერდში ედგნენ ოპერატორები გიორგი უსეინაშვილი და ალექსანდრე აჯიბგაშვილი.

გ. უსეინაშვილი, რომელიც დღესაც მუშაობს საქართველოს სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდიაში, ასე იგონებს ომის დროინდელ გადაღებებს:

„შვიიზღვისპირა ფლოტის მებრძოლ ჯგუფში მიმამაგრეს. მონაწილეობა მივიღე გემების საბრძოლო რეიდებში, ვიყავი კრეისერ „კრასნი კავკაზისა“ და „კრასნი კრიმის“ ღამის რეიდებშიც. ერთხელ გვიან ღამით გამომიძახეს სალაშქროდ მომზადებულ ნაომოსანზე. ფართე ღრუბლები თითქმის ზღვის ტალღებამდე დამყვებულებოდნენ. ღრუბლებს შორის მზე ანათებდა, როცა რომელიმე გემი ამ ნათელ ზოლში შედიოდა, არაჩვეულებრივი სურათის მომსწრენი

ვხვდებოდით. უცებ ჰაერში თვითმფრინავი გამოჩნდა. გემზე მზადყოფნა გამოცხადდა. წითელფლოტელებმა თავიანთი ადგილები დაიკავეს.

...ჰორიზონტზე გერმანელთა ბომბდამშენი ტრიალებდა, მას მოჰყვა მეორე, მესამე... ჩვენმა არტილერიამ ცეცხლი გახსნა. გაისმა აფეთქების ხმა და ზღვაში წყლის დიდი შადრევანი ავარდა. დიდ სიმაღლეზე ასულმა თვითმფრინავმა ჩვენი გემის მიმართულებით ბომბი ჩამოავდო. საბედნიეროდ, ბომბი აცდა გემს და გადავრჩით. სროლამ ერთ საათს გასტანა. ამასობაში ჰორიზონტზე ჩვენი თვითმფრინავებიც გამოჩნდნენ. გერმანელების ყველა თვითმფრინავი გაქრა“.

გ. უსეინაშვილი დაჯილდოებულია მედლებით „კავკასიის დაცვისათვის“ და „შრომითი მამაცობისათვის“.

ღვაწლმოსილი ოპერატორი ა. აჯიბგაშვილი კი იგონებს: „გადამღებ ჯგუფთან ერთად გავემგზავრე ყირიმში. საბრძოლო ფარჯებში გამოწყობილი ჭარისკაცები გაურკვეველი მიმართულებით მიდიოდნენ, მეც კონაპარატომარჯვებული მიყვებოდი მათ და ფირზე გადამქონდა მათი გმირული ცხოვრების ეპიზოდები. მაშინ გადავიღე ფეოდოსიის ქუჩებში გამართული ბრძოლა. შემდეგ სხვა მებრძოლებთან ერთად წავედი ყირიმში ბრძოლის მოწინავე ხაზზე. ყირიმის ოპერაციების დამთავრების შემდეგ გადავიღე ზუბოკოვის, ჩელაკისა და ნოვოროსიისკის განთავისუფლების ეპიზოდები, რის შემდეგაც კაპიტან-ლეიტენანტის წოდება მომანიჭეს“.

ა. აჯიბგაშვილი დაჯილდოებულია მედ-



სსრკ გმირი ოთარ ჩეჩელაშვილი  
ზაბრძოლო დავალებას აძლევს მე-  
ომრებს



გიორგი უსენაშვილი

ლებით „კავკასიის დაცვისათვის“, „გერმანიაზე გამარჯვებისათვის“ და „შრომითი მამაცობისათვის“.

დიდი სამამულო ომის პერიოდში შ. ჩაგუნავა ხელმძღვანელობდა კინოგადამღებ ჯგუფს ყირიმის, ამიერკავკასიისა და ჩრდილოეთ კავკასიის ფრონტის მოქმედ არმიებში, ასრულებდა საბჭოთა არმიის სარდლობის საგანგებო დავალებებს. ამ პერიოდში მან შექმნა ფილმები: „ფაშისტი მხეცების კვალდაკვალ“, „გენერალ ჩანჩიბაძის გვარდიელები“, „ფრონტის ხაზზე“, „კავკასია“ (ლ. ვარლამოვიან ერთანდ), „პიატიკოვსკის განთავისუფლება“, „ბრძოლა კავკასიისათვის“ და სხვ. იგი დაჯილდოებულია მედლებით „კავკასიის დაცვისათვის“, „გერმანიაზე გამარჯვებისათვის“ და „შრომითი მამაცობისათვის“. ომის თემას შ. ჩაგუნავა შემდეგშიც მიმართავს და ქმნის ფილმებს: „ჩვენ ვიცავდით კავკასიას“ (1963), „ისინი

ყირიმისათვის იბრძოდნენ“ (1970), „გენერალი ლესელიძე“ (1972), „არ დაიდარდო დედამ“ (1975), „მირზა გელოვანი“ (1976), „შინმოუსვლელი, სადა ხარ?“ (1978), „სტალინგრადის ეპოპეა“ და სხვ.

გიორგი ასათიანმა (1914-1977), როგორც ოპერატორმა მონაწილეობა მიიღო მრავალი სიუჟეტისა და ფილმის შექმნაში. მათ შორისაა ფილმები: „ბრძოლა სევასტოპოლისათვის“, „ბრძოლა კავკასიისათვის“, „გენერალ-პოლკოვნიკი ლესელიძე“, „გენერალ ჩანჩიბაძის გვარდიელები“. მისი ორწლიანი საავტორო ფილმი „გენერალ ჩანჩიბაძის გვარდიელი არმია სამამულო ომის უკანასკნელ ბრძოლებში“ მოგვითხრობს პორფილე ჩანჩიბაძის გვარდიელებზე, რომლებმაც მამაცურად განუღეს სახელოვანი ბრძოლის გზა მოსკოვიდან, რეველიდან, ყირიმიდან, პეტრეკოვიდან და გამარჯვების დროებში ააფრიალეს აღმოსავლეთ პრუსიის დე-

სურათზე: მარცხნიდან მეორე ო. დეკანოზიძე, მესამე — შ. ხომერიკი მებრძოლებთან სევასტოპოლის ბრძოლების შემდეგ





ლევან არზუმანოვი და ირაკლი  
კახდელაი



ალექსანდრე აჯიბგაშვილი

დაქალაქ კენიგსბერგზე. გ. ასათიანი და-  
ჯილდოებული იყო დიდი სამამულო ომის  
II ხარისხის, „წითელი დროშის“, „წითელი  
ვარსკვლავის“ ორდენებითა და მედლებით.  
ომის მძიმე წლებს იგი ასე იგონებდა:

„დიდი სამამულო ომი რომ დაიწყო, კი-  
ნოქრონიკის ცენტრალური სტუდიის კორეს-  
პონდენტად ვმუშაობდი ყალმუხეთში. შემ-  
დედგ 28-ე არმიისი მიმავლინეს, რომელიც  
სტალინგრადის მისადგომებთან ებრძოდა  
გერმანულ დამპყრობლებს. აქ მომიხდა პირ-  
ველი საპაერო ბრძოლის გადაღება. თვითმ-  
ფრინავში, რომელშიც მე ვიჯექი, ტყვია  
მოხვდა მსროლელ რადისტს და ეკიპაჟის  
ზეთაურის ბრძანებით დაღუპული მსროლე-  
ლი მე შევცვალე. ამჯერად ჩემი კინოკამე-  
რა ტყვიამფრქვევა შევცვალე.“

განსაკუთრებით დიდია ოპერატორ ლევან  
არზუმანოვის (1910—1975) დამსახურება სა-  
ნამულო ომის წლებში. მის მიერ ფრონტე-  
ლი ოპერატორების ჯგუფთან ერთად გადა-  
ღებულ სიუჟეტებს თვალსაჩინო ადგილი  
უჭირავთ საკავშირო და რესპუბლიკურ კი-  
ნოჰეროდოკაში. იგი თავისი კამერით ფეხდა-  
ფეხ მიჰყვებოდა ჯარს და ფირზე გადაქონ-  
და საბჭოთა მეომრების გმირობის ამსახვე-  
ლი კადრები. მისი მონაწილეობით შეიქმნა  
ფილმები: „კავკასიის დასაცავად“, „ფრონ-  
ტის ხაზზე“, „კავკასია“, „ყუბანის განთავი-  
სუფლობა“, „პიტლერჟული ავანტურის დასას-  
რული კავკასიაში“. „ჩვენი ჯარების დარ-  
ტყმა ორჯონიკიძის მისადგომებთან“, „გენე-  
რალ ჩანჩიბაძის გვარდიელები“ და მრავა-  
ლი სიუჟეტი, რისთვისაც იგი დაჯილდოვდა  
„წითელი ვარსკვლავის“ ორდენით, დიდი

სამამულო ომის II ხარისხის ორდენითა და  
ხუთი მედლით.

ომის ამებებს იგი ასე იგონებდა: „1944  
წლის მაისია, მე და ოპერატორი გ. ასა-  
თიანი მივდივართ სიმფეროპოლის მიმარ-  
თულებით. გზადაგზა სკდება ყუმბარები.  
სიმფეროპოლში შესვლისას ჩვენს მანქანას  
შავმა კატამ გადაურბინა. „ჟორა, მოდი  
დავბრუნდეთ იმ სოფელში, სადაც წუხელ  
გავათითე ლამე. კატის წინ გადაარბენა ცუდი  
ნიშანია-მეთქი“. იგი არ დამეთანხმა უკან

დაბრუნებაზე და გზა განვაგრძეთ. დაბრუნ-  
და. შევედით ერთ-ერთ დასახლებულ პუნქტ-  
ტში, ვეძებთ საშხედრო კომუნდანტს. ამა-  
სობაში ერთმანეთს დავშორდით. ცოტა  
ხნის შემდეგ ვხედავ გ. ასათიანი ხელაწეუ-  
ლი მიჰყავთ ვიღაც საშხედრო პირებს. გა-  
მორკვევა ვერ მოვასწარი, რომ ამ უცნობე-  
მა ჩვენი მანქანა გაჩხრიკეს, მერე შიგ ჩახხ-  
დნენ და გაგვეცალენ. ბოლოს მივხვდით,  
რომ ისინი გადაცმული ბანდიტები იყვნენ.  
წაიღეს მხოლოდ ჩვენი საკვების მარაგი.

„— ხომ გამართლდა-მეთქი ჩემი გაფრ-  
თხილება, — ვუბნებოდი გიორგის, — კი-  
დევ კარგი, ცოცხლები მაინც გადავრჩით“.

გვიან ღამით მივედით გენერალ-ლეიტე-  
ნანტ პორფილე ჩანჩიბაძის მე-13 გვარ-  
დიულ კორპუსში. გენერალს ესიამოვნა  
ჩვენი მისვლა და თბილად მიგვილო.

„— კარგი სტუმრები ხართ, მაგრამ აქ  
სასიამოვნოს ვერაფერს გაჩვენებთო“ —  
გვითხრა გენერალმა და კაპიტანს დაავალა,  
სადაც ყველაზე ცხარე ბრძოლებია, იქ



შალვა ჩაგუნავა



შალვა ხომერიკი



არჩილ ფილოზოვილი

მიიყვანეთო, კინოში ბრძოლა მართლად უნდა აისახოსო“.

სამამულო ომის დროს ალექსანდრე სემიონოვი (1908-1982) კინოაპარატით ხელში ფრონტის წინა ხაზზე იყო და იღებდა ჩვენი სახელოვანი საბჭოთა არმიის ბრძოლების უნიკალურ კადრებს ფილმებისათვის: „ფაშისტური მხეცების კვალდაკვალ“, „პიატიგორსკის განთავისუფლება“, „ყუბანის განთავისუფლება“, „გენერალ-პოლკოვნიკი ლესელიძე“, „კავალერისტები“, „ბრძოლა კავკასიისათვის“ და სხვა. მის მიერ გადაღებულ ფილმიდან „ფაშისტური მხეცების კვალდაკვალ“ ფრაგმენტები შევიდა კინოეპოპეაში „დიდი სამამულო“. ამ 20 სერიიანი ფილმის გადამღები ჯგუფი 1979 წელს დაჯილდოვდა ლენინური პრემიით. დაჯილდოებულთა შორის იყო ალექსანდრე სემიონოვის ვაჟი თენგიზ სემიონოვიც, რომელიც დოკუმენტური ფილმების ცენტრალური სტუდიის რეჟისორია.

ამ ათიოდე წლის წინათ ა. სემიონოვი იგონებდა: „1943 წლის ახალ წელს ჩრდილოეთ-კავკასიის ფრონტის მოწინავე ხაზზე შეხვდით. იშჩერსკის სილიანი მიდამოები თოვლით იყო დაფარული. ბრძოლის ველზე შემზარავ სურათს წარმოადგენდა დახოცილ ქართველ ვაჟაკთა გვამები. აქვე ეყარა მტრის მიერ დატოვებული საბრძოლო საჭურველი და მოკლული ფაშისტთა გვამები. ამ სურათმა ჩემზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა. ჩვენ კინოაპარატით და საბრძოლო იარაღით ხელში მივყვებოდით 224-ე ქართველ მსროლელთა დივიზიის მებრძოლებს. სასტიკი ყინვა იყო. ფეხით გა-

ვარეთ დიდი მანძილი, წინ გვხვდებოდა ნაცარტუტად ქცეული დასახლებული პუნქტები. ვიძინებდით ღია ცის ქვეშ. ფაშისტებისაგან განთავისუფლებული ქალაქებისა და სოფლების მცხოვრებლები დიდი სიხარულით გვხვდებოდნენ. ჩრდილოეთ კავკასიის განთავისუფლების შესახებ გადავიღე ფილმი „ფაშისტური მხეცების კვალდაკვალ“.

ქართული კინოპროდუქციის მრავალ სიუჟეტში აისახა ლენინგრადის, სტალინგრადის, კიევის, ოდესის, სევასტოპოლის, კავკასიის დამცველთა გამართული მოქმედებანი. ეკრანზე ჩნდებიან ქართველი მხედართმთავრები კონსტანტინე ლესელიძე და პორფირე ჩანჩიბაძე, საზღვაო-ქვეითი ბრიგადის ბატალიონის მეთაური კაპიტანი არკადი გეგეშიძე და შავი ზღვის ფლოტის ზემდეგი ნოე ადამია, წყალქვეშა ნავის მეთაური, მე-3 რანგის კაპიტანი იაროსლავ იოსელიანი, უმცროსი პოლიტბელი მიხეილ გახოციძე და მრავალი სხვა.

ეურნალ „საბჭოთა საქართველოს“ თითქმის ყველა ნომერში იყო რუბრიკა „კინორეპორტაჟი სამამულო ომის ფრონტიდან“, სადაც შევიდა სიუჟეტები: „ჩემ მალღობისათვის ბრძოლაში“, „ფრონტის წინა ხაზზე“, „წინ, დასავლეთისაკენ“, „სამამულო დასავლეთის ფრონტი“, „მტრის ხაზი გარღვეულია“, „მტერი ვერ გადმოლახავს“, „გმირი ქალაქი“, „არტილერისტთა ფიცი“, „ცეცხლის გრიგალი“, „მტრის ურდოების განადგურება“, „სტალინგრადის მისადგომებთან“, „ღამის გაფრენები“, „სიყვდილის ბანაკი“ და სხვ.





გიორგი ასათიანი



არტურ პოლოსკვი



ოშანეს მაგაკიანი

ეს სიუჟეტები თბილისის კინოსტუდიის ოპერატორებთან ერთად გადაიღეს სხვადასხვა ფრონტებზე მომუშავე საბჭოთა ოპერატორებმა: თედორე ბუნიმოვიჩმა, აბრამ კაზაკოვმა, გრიგორი ოსტროვსკიმ, ვალენტინ ორლიანკინმა, ავენიო სოფინმა, პავლე პალეიო, დავით იბრაგიმოვმა, ლეონიდ კოტლიარენკომ, სერგეი ფომინმა, ნიკოლოზ დოლგოვმა, სოლომონ კოვანმა, ალექსანდრე სმოლკამ, ვლადიმერ ფროლენკომ, ივან პანოვმა, ლეონიდ მაზრუხომ, დიმიტრი რიშარევმა, ვლადიმერ სტრადინიმ და სხვ.

კინოჟურნალ „საბჭოთა საქართველოს“ ომისდროინდელი სიუჟეტები ზურგში მყოფთა გმირულ შრომასაც ასახავს. კინოსიუჟეტში „ახალგაზრდა შევარდინი“ (№ 21 — 1943 წ.) ნაჩვენებია საავიაციო სკოლის კურსდამთავრებულების, ახალგაზრდა მგრიანების ფრონტზე გაცილება. აქვეა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ემანუილ აფხაიძე, რომელიც თავის ვაჟს ფრონტზე აცილებს. სიუჟეტში „მოუუშხადით წითელ არმიას მებრძოლი რეზერვები“ (№ 33 — 1941 წ.) ე. აფხაიძე ა. ვასაძესთან და ე. ხარაძესთან ერთად სწავლობს იარაღის ხმარებას. ასევე იარაღის ხმარებას სწავლობენ მწერლები ი. აბაშიძე, კ. ლორთქიფანიძე და სხვები, რაც აისახა სიუჟეტში „თავდადებით შევისწავლოთ სამხედრო საქმე“ (№ 5, № 37 — 1941 წ.). კინოპერიოდის მაშინდელ ნომრებში შეხვდებით ასეთ სიუჟეტებსაც: „ცოლები დგებიან ქმრების დაზღვებთან“ (№ 22 — 1941 წ.), „შეცვალოთ ფრონტზე წასულები“ (№ 32 — 1941 წ.),

„ორდენოსანი მჭედელი“ (№ 18 — 1941 წ., მჭედელი კონსტანტინე ილურძიძე მუშაობს ყუმბარის დამზადებაზე), „ამ ნაღმის გზა მტრის ბუნაგია“ (№ 29 — 1944 წ.), „მეტი იარაღი“ (№ 31 — 1942 წ.), „მტრის გასანადგურებლად“ (№ 33 — 1942 წ.), „ავტომატები მებრძოლებს“ (№ 3 — 1943 წ.), „ყველაფერი ფრონტისათვის“ (№ 23 — 1941 წ.), „კოლმეურნეთა საჩუქარი“ (№ 43 — 1941 წ.), „პირველი მანდარინები მებრძოლებს“ (№ 40 — 1941 წ.), „თავდაცვის ფონდი“ (№ 30 — 1941 წ., ნაჩვენებია მოქანდაკე სილოვან კაკაბაძე, რომელსაც თავდაცვის ფონდში შეაქვს 15 ათასი მანეთი), „წითელ არმიას ქართველი ხალხისაგან“ (№ 11 — 1943 წ., გორის რაიონის სოფელ სვენეთის კოლმეურნეობაში ფულის შეგროვება საავიაციო ესკადრილია „საბჭოთა საქართველოს“ ასაგებად. თვითმფრინავები კურსს იღებენ ფრონტისაკენ), „პატრიოტი კოლმეურნეები“ (№ 38 — 1941 წ., რომელშიც წინანდალის კოლმეურნე ქალები ტანსაცმელს აგროვებენ, ხოლო გურჯაანელი კოლმეურნეები საქონელს აბარებენ ფრონტისათვის), „მზრუნველობა ფრონტზე წასულ ოჯახებს“ (№ 29 — 1941 წ.), „ქართველი ხალხის საჩუქრები“ (№ 19 — 1942 წ., ნაჩვენებია სპეციალებით წითელი არმიის 24-ე წლისთავზე თბილისიდან ყირიმსა და სამხრეთის ფრონტზე საჩუქრებით მიმავალი დელეგაცია საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცკ-ის მაშინდელი მდივნის ილია თავაძის ხელმძღვანელობით. დელეგაციის შემადგენლობაში შედიოდნენ ი. მოსაშვილი, ა. მირცხულავა, ლ. ესაკია



ოთარ დეკანოსიძე



ბორის კროპსი



დავით კანდელაკი

და სხვ. მეორე დელეგაციას, რომლის შემადგენლობაშიც იყვნენ ნ. კეცხოველი, ი. აბაშიძე, კ. შეროზია, საჩუქრები მიაქვს ქერჩში ქართულ დივიზიაში) და სხვ.

კინოჟურნალ „საბჭოთა საქართველოს“ სპეცგამოშვება (№ 26 — 1943 წ.) „დახმარება ფრონტელთა ოჯახებს“ მოგვიხსნობს ზურგში მშრომელთა შრომით აღმავლობაზე და კოლმეურანეთა მიერ ფრონტელთა ოჯახებისადმი გაწეულ დახმარებაზე.

დიდი სამამულო ომის პერიოდში ფრონტის წინა ხაზზეა და კინოკამერით ხელში თავის თანამებრძოლებთან ერთად ქმნის გერმანელ ფაშისტებზე საბჭოთა ხალხის დიადი გამარჯვების მატთანეს ოპერატორი ოთარ დეკანოსიძე (1915-1967), რომელიც დაჯილდოებული იყო მედლებით „საბრძოლო დამსახურებისათვის“, „კავკასიის დაცვისათვის“ და „შრომითი მამაცობისათვის“.

1941-1944 წლებში საფრონტო კინოგეგმვაში ოპერატორად ირიცხებოდა მელიტონ ნარიმანიშვილი (1904-1976), რომლის მონაწილეობითაც გადაღებულია ფილმი „ფრონტის ხაზზე“ და მრავალი სიუჟეტი, რომლებიც შევიდნენ კინოჟურნალ „საბჭოთა საქართველოს“ ნომრებში. იგი დაჯილდოებული იყო მედლებით „შრომითი მამაცობისათვის“ და „კავკასიის დაცვისათვის“.

დიდ სამამულო ომში საფრონტო კინოგეგმვაში აქტიური მოქმედებისათვის მედლებით „კავკასიის დაცვისათვის“, „გერმანიაზე გამარჯვებისათვის“ და „შრომითი

მამაცობისათვის“ დაჯილდოვდნენ ოპერატორები: არჩილ ფილიპაშვილი, არტურ პოლოსოვი, ოპანეს მავაკიანი (1907-1978), ვასილ შანიძე (1912-1973) და ოპერატორის ასისტენტი ირაკლი ედიგარაშვილი.

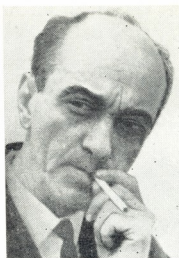
დიდი სამამულო ომის პერიოდში ფრონტებზე და ზურგში გაწეული ენერგიული და მამაცური მოქმედებისათვის კინორეჟისორი ირაკლი კანდელაკი (1901-1970) დაჯილდოვდა „წითელი ვარსკვლავის“ ორდენით, მედლებით „კავკასიის დაცვისათვის“, „გერმანიაზე გამარჯვებისათვის“ და „შრომითი მამაცობისათვის“, ხოლო საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწეები, რეჟისორები ვლადიმერ ვალიშვილი (1913) და ალექსანდრე მამულაშვილი (1898-1982) მედლებით „კავკასიის დაცვისათვის“, „გერმანიაზე გამარჯვებისათვის“ და „შრომითი მამაცობისათვის“.

დიდი სამამულო ომის მონაწილენა არიან ოპერატორები: ბორის კროპსი (1913-1982), დავით კანდელაკი (1903-1960), შალვა შოთაშვილი, შალვა ფაქიძე, თენგიზ ლომიძე, ლევ სუხოვი (1912-1981), ვართან კურიანი (1910-1983) და სხვ.

ქართული კინოპერიოდიკის ცალკე სიუჟეტები ეძღვნება ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების მუშაკთა საქმიანობას ომის წლებში. სიუჟეტში „ორდენოსანი პოეტი სიმონ ჩიქოვანი“ (№ 18 — 1941 წ.), ნაჩვენებია პოეტი სამამულო ომის თემაზე დაწერილი ლექსის კითხვისას, ერთ-ერთ



ზალა შიოშვილი



ალქსანდრე სემიონოვი



ალქსანდრე მამულაშვილი

სიუჟეტში პოეტი ალიო მირცხულავა მებრძოლებს უკითხავს ლექსს. 1945 წლის №4 კინოჟურნალ „საბჭოთა საქართველოს“ სიუჟეტში ი. აბაშიძე კითხულობს კ. ლესელიძისადმი მიძღვნილ ლექსს.

ომის პერიოდში ქართველ მწერალთა და ჟურნალისტთა უმრავლესობას მუშაობა უხდებოდა საფრონტო გაზეთების რედაქციებში. ასე მაგალითად, 349-ე მსროლელთა დივიზიის გაზეთ „სამშობლოს სადარაჯოზე“ რედაქციაში მუშაობდნენ: ლ. ქიქინაძე, ი. ნონეშვილი, ს. მხარგრძელი, ა. შანიძე, ვ. დარასელი და სხვ. ამ გაზეთის ხშირი სტუმრები იყვნენ მწერლები: კ. გამსახურდია, ს. ჩიქოვანი, რ. ქორქია, მ. მრეველიშვილი, კ. ბობოხიძე და სხვ. 1942 წლის კინოჟურნალ „საბჭოთა საქართველოს“ №2 და №13 კინოსიუჟეტები მიეძღვნა საფრონტო გაზეთების „პირველი მსროლელისა“ და „სამშობლოს დამცველის“ რედაქციის მუშაობას.

ომისდროინდელ კინოპერიოდიკაში აისახა ქართველ მხატვართა საქმიანობა. მხატვრების ი. გამრეკელის, ლ. გუდიაშვილის, ე. ახვლედიანის, ი. ვეფხვაძის, ს. ქობულაძის, მ. თოძის, ი. თოძის მუშაობაზე მოგვიტოხრობს სიუჟეტები „მხატვრის პასუხი“ (№19 — 1941, №15 — 1942 წ.) და „მხატვრის სახელოსნოში“ (№2 — 1944 წ.). ომის დროს თბილისის სამხატვრო გალერეაში და ეთნოგრაფიულ მუზეუმში მოწყობილ გამოფენას ეხება სიუჟეტები: „ხელოვნება მტრის გასაგმირავად“ (№7, №39 — 1941), „აღვ-გავით პირისაგან მიწისა ფაშისტური ქვეყარმავალნი“ (№25 — 1941), „სატირის

ფანჯარა“ (№26 — 1941), „გამოფენა „სამამულო ომი“ (№23 — 1942 წ.), „გამოფენა“ (№3 — 1943 წ.) და სხვ.

ომის დაწყების დღიდან, 1945 წლის 1 აპრილამდე სამხედრო-საშეფო მუშაობის ხაზით რესპუბლიკის თეატრალურმა კოლექტივებმა და ფილარმონიის მუშაკებმა ჩაატარეს 25694 კონცერტი სამხედრო ნაწილებსა და ევაკოპოსპიტლებში. სამხედრო-საშეფო მუშაობა ომის პირველსავე დღეებიდანვე ვახდა სამშობლოს გმირ დამცველთა მომსახურების ძირითადი სახეხელოვნების დარგში. საფრონტო ბრიგადებში გამოდიოდნენ მოქმედ არმიისა და ფლოტში, კავკასიონის მთიან კალთებზე, ნოღაის ტრამალებში, სევასტოპოლში, ყუბანში, ქერჩში, ნალჩიკში და ა. შ. რაც კარგად აისახა ქართულ კინოპერიოდიკაშიც.

საქართველის კინოდოკუმენტალისტებმა ომის დამთავრებას მიუძღვნეს ფილმები: „გამარჯვების დღესასწაული“, „გამარჯვებით დაბრუნება“ და სპეცგამოშვება „გამარჯვების პირველი მაისის დღესასწაული“. მათში ნაჩვენებია საპირველმაღსო სამხედრო პარადი და მშრომელთა დემონსტრაცია ქ. თბილისში, 1945 წლის 9 მაისს, გამარჯვების დღის დღესასწაულის მიმდინარეობა თბილისსა და გორში, მიტინგი თბილისის „დინამოს“ სტადიონზე, მწერალთა სახლში (სადაც სიტყვით გამოდის გ. ტაბიძე), ცეცხლში ვახვეული ბერლინი, რაიხსტაგზე აფრიალებული გამარჯვების დროშა, თბილისის რკინიგზის ვაგზალზე დემობილიზებულთა შეხვედრა.

# ომი ეკრანზე: გრაფიკა ბაღებს ძიებას

გიორგი გვახარია



კადრი ფილმიდან „ჯარისკაცის მამა“

დროის „შენახვის“ განსაკუთრებული უნარი, რასაც კინემატოგრაფის ძირითად სპეციფიურ თვისებად მიიჩნევენ ხოლმე, ისტორიის „შენახვის“, მისი სრულყოფილი შენარჩუნების შესაძლებლობას აძლევს მეოცე საუკუნის ამ ახალ ხელოვნებას.

დიდი სამამულო ომის წლებში გადაღებულ ქრონიკის ავტორები — ბრძოლის ველზე „კინოკამერით მებრძოლი“ ოპერატორები ხშირად აღნიშნავენ, რომ იშხანად მათ არც უფიქრიათ, თუ რაოდენ ძვირფასი გახდებოდა ეს დოკუმენტური კადრები მომავალი თაობებისთვის. ჯარისკაცის გმირობის აღბეჭდვას სხვა მიზანი ჰქონდა — გაემძაფრებინა მასურებელში პატრიოტული სულისკვეთება, ფაშისტი დამპყრობლების სიძულვილი, განემტკიცებინა ხალხში სიმამაცისა და ურყეობის გრძნობა, რწმენა მტერზე საბოლოო გამარჯვებისა.

ანალოგიურ მიზანს ისახავდა 40-იანი წლების მხატვრული კინემატოგრაფიც. შემთხვევით არ უწოდებდნენ დიდი სამამულო ომის პერიოდში გადაღებულ ფილმებს „ცისარტყელა“, „ის სამშობლოს იცავს“, „ზოია“, „დაუცხრომელი“ — ფილმ-მებრძოლებს. ეს თავისებური კინოპლაკატები, თავიანთი გამამაფრებელი პათოსითა და მონუმენტალიზმით, ასახვდნენ ომის ტრაგიკულ სურათებს, მოგვითხრობდნენ ფაშისტთა წარმოუდგენელ სი-

სასტიკეზე, უღმობლობასა და არაადამიანურობაზე.

როგორც წესი, ომის წლებში შექმნილ მხატვრულ ფილმებში წინა პლანზე წამოწეულია თვით გმირი — მებრძოლი, შეუბოვარი ადამიანი, რომელიც თავისი გმირობით, თავისი რწმენით პირად მაგალითს აძლევდა მილიონობით მასურებელს ფრონტა თუ მტრის ზურგში. ამიტომაც ამ სურათებში ჯერ კიდევ ზერეულე იხატებოდა თვით სამამულო ომის ატმოსფერო, ვარემო, რომელშიც ვითარდებოდა მოქმედება. მათი ავტორები განსაკუთრებით არც ფიქრობდნენ იმაზე, რომ დამაჯერებელი გაეხადათ ჯარისკაცის გმირობა, აეხსნათ მისი საქციელის მოტივები.

ამ საქციელს ახსნა არ სჭირდებოდა... ხალხი ყოველდღიურად ეცნობოდა უბრალო ადამიანთა გმირობის ამბებს რადიოთი თუ პრესაში. საკუთარი თვალით ხედავდა... თვით ცხოვრება სუნთქავდა გმირული ეპოსით, თვით ცხოვრება წარმოადგენდა განტვირთულ, ყოფისგან განთავისუფლებულ რეალობას, რომელშიც მთავარი ადგილი ეკავა თვით ადამიანს, მის უნარს თავგანწირვისა და გმირული საქციელის ჩადენისა.

ეკრანული და რეალური დრო ერთმანეთს ემთხვეოდა.

რეალური ცხოვრების „პერიოდიული სტილი“ სრულიად შეუცვლელად აისახებოდა

ეკრანზე. ამიტომაც ომის ეკრანზე გამოხატვის პირველ, ყველაზე ტრადიციულ ფორმას — გამირულ ეზოს უკვე დიდი სამამულო ომის წლებში ეყრებოდა საფუძველი.

მომავალში ის ახლებურად უნდა განვითარებულიყო, მაგრამ თავისი ძირეული თვისება — მონუმენტური პლასტების პირველადობა — განვითარების ნებისმიერ ეტაპზე უნდა შეენარჩუნებინა.

ეს პროცესი 50-იანი წლების საბჭოთა კინოში საკმაოდ მტკივნეულად მიმდინარეობდა. მშვიდობიანმა ყოფამ ომის ექსტრემალური სიტუაციები ისტორიის კუთვნილებად აქცია. მაგრამ ამ სიტუაციების ხსოვნა ჯერ კიდევ ხალხის სულიერი ცხოვრების „ზედა“ შრეებს იკავებდა... მშვიდობიან ცხოვრებაში ჩაბმული ადამიანები თავად იბრძოდნენ ფრონტსა თუ ზურგში.

მათთვის ომის საშინელება აბსოლუტურ რეალობად რჩებოდა.

ომის ასახვის „კინემატოგრაფიული“ დრო კი რეალურ დროს აღარ ემთხვეოდა.

ეს წინააღმდეგობა ძირითადი მიზეზი გახდა იმისა, რომ 50-იანი წლების დასაწყისში დიდი სამამულო ომის თემაზე გადაღებული საბჭოთა ფილმები მხოლოდ იმეორებდნენ უკვე მიღწეულს, გაკეთებულს. მეტიც, როგორც აღნიშნავდა რეჟისორი სტანისლავ როსტოცკი, ამ ფილმებში „ყოველთვის არ იყო დაცული ისტორიული სიმართლე, ხში-

რად აზვიადებდნენ პიროვნების როლს. თავჯერ ხალხი მოქმედებდა როგორც სტრუქტურულ არაპერსონიფიცირებული მასა. მტკიცებულებდნენ“ (ეჟრნალი „ისკუსტეო კინო“ № 5, 1975, გვ. 5).

ამ ფილმების ბედი როგორღაც მოგვაგონებს ლარისაშვიტოვს სურათის „ფრთხილის“ (1966) გვირის ნაღველა პეტრუხინას ცხოვრებას. ომის მძიმე წლებში მას მართლაც რომ ფრენის უნარი ჰქონდა. — ჭარცეცხლიან ბრძოლაში ფრენას შესწირა თავისი ახალგაზრდობა, ქალური მომხიბველობა და სინაზე... მშვიდობიან ცხოვრებაში პეტრუხინა კვლავ ჭარისკაცად რჩება და ჭარისკაცული დისციპლინისკენ მოუწოდებს თავის აღსაზრდელებს (ფილმში პეტრუხინა პროფესიული სასწავლებლის დირექტორია). ყველაფერი ეს ბუნებრივ კონფლიქტს გადადებს — დღევანდლობა უარყოფს გუშინდელი დღის ჰეროიკულობას. მშვიდობიანი ცხოვრება საომარ დისციპლინას ადამიანური სილაღითა და თავისუფლებით ცვლის. ხსოვნის ხელოვნური „გადმოტანა“ რეალურ სინამდვილეში, მარცხით მთავრდება. პეტრუხინა მარტო რჩება. მარტოხელა ქალი მხოლოდ მოგვიანებით ხვდება, რომ ხსოვნა ადამიანთა სულიერი ცხოვრების „მკვიდრია“. სულიერ ცხოვრებას კი აქვს თავისი კანონები, რომლებიც ყოველდღიური ყოფის რაციონალიზმს არ ემორჩილებიან.



კადრი ფილმიდან „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“

სსოვნა, როგორც ხალხის ისტორიული გამოცდილება, დროისგან თავისუფალია. ამიტომ რეალური დროის დინებასთან მისი გათანაბრება შეუძლებელი ხდება.

50-იანი წლების ბოლოს, როცა ომის **სსოვნა**, როგორც ადამიანთა სულიერი ცხოვრების ფენომენი, დამოუკიდებელ ფასეულობას იძენს, სცილდება ყოველდღიურ ყოფას, კინემატოგრაფი ახლებურად გამოხატავს ომისდროინდელი ცხოვრების ჰეროიკულობას, ახლებურად აღადგენს უბრალო ადამიანთა გმირობის სურათებს.

40—50-იან წლებში დიდი სამამულო ომის თემაზე გადაღებული ფილმების ერთგვარმა ხელოვნურმა პათოსმა, საომარი სიტუაციების ერთფეროვანმა ინტერპრეტაციამ, ჩვენშიც და საზღვარგარეთაც, დაბადა აზრი, თითქოს ამ კინემატოგრაფმა ამოწურა თავისი შესაძლებლობები, რომ ყველაფერი ითქვა და მშვიდობიანმა ცხოვრებამ უგულვებელჰყო ომის თემის აქტუალურობა.

ამ მოსაზრების მიმართ ერთგვარ რეაქციად იქცა 50-იანი წლების ბოლოს აღენ რენეს ფილმი „ხიროსიმა ჩემი სიყვარული“ — სურათი, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა დიდი სამამულო ომის თემის ახლებურ ინტერპრეტაციას მსოფლიო კინოში და პირდაპირ იმოქმედა ამ თემატიკის საბჭოთა ფილმების სტილისტიკაზეც.

„ხიროსიმა ჩემი სიყვარული“ (ისევე, როგორც ამ ფილმისთვის შექმნილი აღენ რენეს კინოესკიზი „გერნიკა“) პირველი ფილმია უშუალოდ ომის სსოვნაზე. პირველი

ფილმია, რომელშიც სსოვნა ემიჯნება რეალურობას, განცალკევდება, და შემდეგ ომის ძალით, ახლებურად უკავშირდება მას.

ისტორიის სსოვნა — ჰუმანურობის საძირკველი ხდება. ანტიისტორიულობა — ხალხისა თუ კონკრეტული ადამიანის ცხოვრებისა — სინდისის უარყოფა, თავდავიწყება — კატასტროფა, გახრწნა... გუშინდელის სსოვნის გარეშე დღევანდელი უძლიურია შობოს ხვალისდელი.

ომის ტრავმული, ომის განსაცდელი, როგორც ისტორიული რეალობა, სამუდამოდ აღიბეჭდება თითოეული ადამიანის ცხოვრებაში... და რადგან სულიერი ცხოვრება დროის დინებას არ ემორჩილება, რადგან მისთვის უცხოა დაბადებისა და კვდომის ჩარჩოები, რადგანაც მისი ჭეშმარიტი კერა მარადიულობაა, ომის სსოვნა, როგორც კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების ისტორიული გამოცდილება, ბუნებრივად „გადაეცემა“ მომავალ თაობებს, მათაც, ვისაც ომი უშუალოდ არ უნახავს.

...მაგრამ როგორ გამოიხატება სსოვნა ეკრანზე? რა კინემატოგრაფიული საშუალებებით შეიძლება არარეალური, „უფორმო“ სამყაროს ასახვა ზედმიწევნით ნატურალური ფორმებით „მოსაუბრე“ ეკრანულ ხელოვნებაში? რა საშუალებებით შეიძლება **გავახსენით** მაყურებელს — ნებისმიერი თაობის, ნებისმიერი ასაკისა და ცხოვრებისეული გამოცდილების მაყურებელს ომის რეალობა, ვაიძულოთ ის „გაიაროს“ ომის გმირთან თანაარსებობის პროცესი, შეეცვაწოთ ექსტრემალურ სიტუა-



კადრი ფილმიდან „ლიმილის ბიჭები“

ცაში, ზნეობრივი გამოცდა მოუწყვით. ...ხსოვნის დაფარულ, შენიღბულ სამყაროსთან დავაკავშიროთ.

დიდი სამამულო ომის თემის ახლებური ინტერპრეტაციის პროცესში — 50-იანი წლების საბჭოთა ფილმებში „ბალადა ჯარისკაცზე“, „ბედი კაცისა“, „მიფრინავენ წერობი“, „სახლი, რომელშიც ვცხოვრობ“ და სხვა, ეს საშუალებები უმაღლეს გამოინახა.

ამ სურათების ავტორები უშუალოდ ეყრდნობოდნენ დიდი სამამულო ომის წლებში გადაღებული ფილმების სტილისტიკა — ლაკონურად გამოხატავდნენ ყოფას, ომის ატმოსფეროს, არ ცდილობდნენ დროის ზედმიწევნით ზუსტ აღდგენას...

ასეთია ხსოვნის, როგორც ადამიანთა სულიერი ცხოვრების შემადგენელი ელემენტის „ეფექტუა“ — მასში აღიბეჭდება მხოლოდ მთავარი, ძირითადი... ის, რაც მხოლოდ ვერ წაშალა, ვერ გაანადგურა. მაგრამ ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოებისთვის აუცილებელი სტილური მთლიანობა, მხატვრული სტრუქტურის ელემენტების აბსოლუტური ჰარმონიულობა ზნაღ ამოცანებს უყენებდა საბჭოთა კინემატოგრაფისტების ახალგაზრდა თაობას. აქამდე ამბის კონსპექტურ თხრობაში ხაზგასმული იყო თვით ადამიანის გმირული საქციელი, მისი, როგორც შეუპოვარი, მებრძოლი ჯარისკაცის სიღიად და მონუმენტურობა. ამჯერად პათოსის ელემენტი უნდა შერბილებულიყო, უნდა დამორჩილებოდა საერთო ლაკონიურობასა და განტვირთულობას.

მშვიდობიან ცხოვრებაში ჩაბმული მაცურებელი მხოლოდ მაშინ ირწმუნებდა ომის გმირის საქციელის დამაჯერებლობას, როცა ამ საქციელის მოტივებს საკუთარ სულიერ სამყაროში „აღმოაჩენდა“. ამ მაცურებლის ყოველდღიური ცხოვრება მოკლებული იყო ხაზგასმულ პათოსს. პათოსის (როგორც გმირული საქციელის „ხსოვნის“) ელემენტს თითოეული ადამიანი საკუთარ თავში ატარებდა.

კინოს უნდა გაეღვიძებინა მაცურებელში გმირული საქციელის ეს მოთხოვნა. მაგრამ ეს უშუალო, იმპულსური ზემოქმედება შესაძლებელი ვახდებოდა მხოლოდ მაშინ, როცა მაცურებელი ეკრანულ გმირში უპირველესად თავის თავს, თავის ხასიათს შეიგრძნობდა.

ყოველდღიურობიდან — ამაღლებულ ბისაკენ.

პროზიდან — ეპოსისკენ.

ჩვეულებრივიდან — პათოსისკენ.

ეს გზა უნდა გაეგლო მაცურებელს ეკრანულ სამყაროსთან „სულიერი კონტაქტის“ პროცესში.

დიდი სამამულო ომის ახლებური ეკრანული ინტერპრეტაცია დავითვა 60-იანი წლების დასაწყისში საბჭოთა კინოში აღმოცენებულ თვისობრივად ახალ შემოქმედებით მიმდინარეობას, რომელმაც თავიდანვე უარყო 40-50-იანი წლების კინემატოგრაფის პომპეზური ჰტილური ფორმები. კინემატოგრაფი დანტერესდა უბრალო, გარეგნულად თითქოს არაფრით გამორჩეული ადამიანის ცხოვრებით, და ამ ცხოვრებას სადა, ლაკონიური გამომსახველობითი საშუალებებით ასახავდა.

პოეტური, ამაღლებული, მაცურებლისთვის ნაცნობი რეალობიდან აღმოცენდებოდა.

თენგიზ აბულაძის ფილმში „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ შეუძლებელია ტრაგიკული მოტივების უშუალო, პირდაპირი „მონახვა“... ისევე როგორც ომის წლების ფილმებში, აქაც, ამაღლებულისა და პათეტუკურის შეგრძნებას ბადებს გამომსახველობით საშუალებათა სიძუნწე და უბრალოება, ყოფის განტვირთულობა, გურული სოფლის ყოველდღიურობის ზედმიწევნით ლაკონიური ასახვა. მაგრამ თუ 40-იანი წლების ფილმებში განტვირთული ფონი მხოლოდ საშუალება იყო იმისთვის, რომ ხაზგასმული წინა პლანზე მყოფი მთავარი გმირის სიღიად და მონუმენტურობა (შემთხვევითი არ არის, რომ იმხანად, როგორც წესი, ირჩევდნენ დაბალ პორიზონტებს კადრში — თვით ადამიანის ფიგურის მნიშვნელოვნების დამოსახატავად), პომპეზურობის ელემენტები წინა პლანზეც, ფილმის დრამატურგის „ზედა შრეებშიც“ ქრება.

უბრალოება თვით ფილმის გმირთა ბუნებაშია. ისინი შეზრდილნი არიან ბუნებასთან, მისი კანონებით ცხოვრობენ და ამიტომაც მასავით უბრალონი არიან.

ბუნებასთან ამ მარადიული კონტაქტის გამო მათ ხასიათში, ქცევაში, თვით გარემოში, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ, არ არის არაფერი ზედმეტი, გამძაფრებული, ხაზგასმული. ფრონტზე მიდიან, გმირულად იღუპებიან. არცერთი მათგანი მკერდზე

მუშტებს არ ირტყამს, არ გვაშინებს თავისი არაადამიანური გულადობით. ისინი ჩვეულებრივ ადამიანებად რჩებიან ყოველდღიურობაშიც, და მაშინაც, როცა ქვეყანა განსაცდელშია, მშობლიური მიწის წინაშე ვალის მოხდა მათი საკუთარი შინაგანი კანონია — ადამიანის სულიერი ცხოვრების, ადამიანის, როგორც ბუნების ნაწილის კანონია... და რადგანაც საკუთარი ბუნების ნაწილად შეგრძნება განუწყვეტელი გამოიხატება ამ ადამიანთა ყოველდღიურ ქცევაში, მათი უნარიც — დატოვონ საკუთარი კერა, თვით ამ კერის მარადიული შენარჩუნებისთვის, მისი დაცვისთვის, აბსოლუტურად ბუნებრივად აღიქმება.

ბუნების მთავარი კანონით — სიკეთისა და ერთიანობის კანონით ცხოვრობს ისიც, ვინც სოფელში რჩება: ზურგიც, ბეზია, ილიცო, ილარიონი. ამიტომაც, თუმცა სურათი მხოლოდ ზურგში მყოფი ადამიანების ცხოვრებაზე მოგვითხრობს, დროის ატმოსფერო, ისტორიული სიმართლე ფილმის ნებისმიერ ეპიზოდში შეიგრძნობა, მიუხედავად იმისა, რომ თენგიზ აბულაძე არ ცდილობს დროის ზუსტ აღდგენას, რამაც იმხანად — დოკუმენტალიზმის ბუმის პერიოდში, ბევრისთვის საეჭვო გახადა სურათის „ფერწერული“ სტილისტიკა. მაგრამ ფერწერულობა, სურათოვნება აქ სულაც არ აღიქმება როგორც თვითმიზანი. ეს შედეგია მხოლოდ და მხოლოდ თხრობისა და სახვითი გადაწყვეტის ზედმიწევნითი ლაკონიურობისა, როცა დიალოგები, გარემო, თვით კადრის პლას-

ტიკური სახე — აგებულია მხოლოდ ერთ ვარზე, ძირითადად: როცა მხატვრული ვიზუალის შემადგენელი თითოეული ელემენტი „სუნთქავს“, ცხოვრობს და გადაჯაჭვულია ერთმანეთთან...

ისე, როგორც ბუნებაში...

ფილმის ავტორები სწორედ ამ „ნაცნობი უბრალოებით“ ახერხებენ მყურებლის გაერთიანებას ეკრანულ სამყაროსთან. ამიტომაც შენიღბული პათოსივით ბუნების, და რა თქმა უნდა — ადამიანის ბუნების მარადიული ფენომენი, თანდათან აღმოცენდება ფილმის ყურების პროცესში მყურებლის სულიერი სამყაროს „ქვედა“ შრეებიდან. აღმოცენდება, როგორც ხსოვნა „უბრალო“ გმირობისა, ბუნებრივი, ძალდაუტანებელი გმირობისა, თითოეული ადამიანი რომ ატარებს საკუთარ თავში.

სიკეთისთვის, მარადიულობისთვის, ერთიანობისთვის თავგანწირვის ეს უნარი ზოგადად ადამიანური თვისებაა და ნებისმიერი ერის, ნებისმიერი ეპოქის ბუნებაში ძევს. სხვა საქმეა, თუ როგორ, რა ფორმით და სახით ვლინდება ეს თვისება კონკრეტულ ადამიანში და როგორ გამოიხატება ამა თუ იმ ხალხის ტრადიციებში, მის სულიერ ცხოვრებაში.

ქართულ მიწაზე დიდ სამამულო ომს არ მოუღწევია. მაგრამ ომის, როგორც კაცობრიობის ყველაზე დიდი ბოროტების, განცდა მარადიულად იყო დამკვიდრებული ქართველი ხალხის ისტორიულ ხსოვნაში. ხელოვნებაში ამ განცდას თავისი ტრადიციები



კადრი ფილმიდან „ზესელა“





კადრი ფილმიდან „ამბავი აფხაზი ჰაბუისა“

ჰქონდა — რაინდული თავგანწირვის უნარი იხატებოდა როგორც კანონი, როგორც გამოცდა ადამიანთა სულიერი ცხოვრებისა.

ცალკეული მხოლოდ მაშინ იმსახურებდა მარადიულობაში გადასვლის უფლებას, მხოლოდ მაშინ იძენდა ჰეშმარიტ თავისუფლებას, როცა საკუთარი თავის „დატოვების“ უნარს შეიგრძნობდა.

ეროვნული პოლიფონიური მხატვრული ფორმის ტრადიციით ჰეშმარიტი სილამაზე, აბსოლუტური ჰარმონია მხოლოდ მრავალხმიანობაში იქმნებოდა. როცა ცალკეული სხვას უკავშირდებოდა, თავის თავზე მალდებოდა.

გმირობა, როგორც განწმენდა, როგორც ადამიანის სულიერი ცხოვრების იდეალი, პოლიფონიური დინების შედეგს, მრავალხმიანი შეკავშირების დაგვირგვინებას წარმოადგენდა... როცა ცალკეული გადადის მთლიანში, ყოფითი — ეპიკურში, მიწიერი — ამაღლებულში...

ბუნებაში მიმდინარე ამ მარადიულ პროცესს გადიოდა რეზო ჩხეიძისა და სერგო ზაქარიაძის ჯარისკაცის მამაც. თენგიზ აბულაძის გმირების მსგავსად, ისიც შეზრდილია ბუნებაში, მისი კანონებით ცხოვრობს — **გულს უსმენს**, გულს კი მხოლოდ ერთი კანონი აქვს — სიყვარული.

ჯარისკაცის მამა ამ კანონს არასდროს ღალატობს. მაგრამ ეს კანონი განსხვავებულ სიტუაციებში განსხვავებულად ვლინდება. ხასიათი აქაც მოძრაობს უბრალოდ — ამაღლებულისკენ. თავდაპირველად თითქოს კომიკური გმირი თანდათან ჰეშმარიტი ტრაგედიის გმირად იქცევა.

ანალოგიურ ცვლილებას განიცდის ეკრა-

ნული გარემოც, რომელშიც მამის მონუმენტური სახე იქერწება რეზო ჩხეიძის მედლებისთვის დამახასიათებელ მკაფიო, ძუნწი გამომსახველობითი საშუალებებით.

ფილმის პირველი ეპიზოდები გმირს გვაცნობენ ჩვეულებრივი კახური სოფლის ყოფით სიტუაციაში. დროთა განმავლობაში გმირი ამ „პროზაული“ სინამდვილის კრებითი სახე ხდება (წმინდა პლასტიკური ხერხითაც; ხედების კომპოზიციის ფორმალურ და შინაარსობრივ ცენტრში — მამის ფიგურაში თითქოს მთლიანად გამოსახულების „პროზაული“ ხასიათის კონცენტრაცია ხდება). შემდეგ ეპიზოდებში კი მამის პროზაული, „მიწიერი აურა“ და თანაც ამ „მიწიერების“ წმინდა გლეხური, ბუნებასთან შეზრდილი კაცის რომანტიკულობა წინააღმდეგობაში ექცევა კონტრასტულ ატმოსფეროსთან — ომის სისასტიკესთან. ეს კონტრასტი თითქოს მამის მონუმენტური სახის ძერწვას იწყებს. დროთა განმავლობაში საომარი ცხოვრების პალიტრა სულ უფრო მკაცრი ხდება, გამოსახულება თავისუფლდება ყოფითი დეტალების სიმძიმისგან. კადრში მთავარი აქცენტი კეთდება მოღრუბლულ ცაზე, დაბალ ჰორიზონტსა და მეომართა ფიგურებზე, რომელთა შორის განსაკუთრებით გამოყოფილია მახარაშვილის სახე, მისი უკვე ხაზგასმულად ძუნწი, თავშეკავებული მოძრაობა...

ფილმის ბოლოს ჯარისკაცის მამა კახელ გლეხის „პროზაული“ სახიდან იქცევა ჯარისკაცის გმირულ, მონუმენტურ ფიგურად. ეს სახე მაყურებლის თვალწინ გამოიძერწა, მაყურებელმა გმირთან ერთად განვლო გზა ჩვეულებრივიდან ამაღლებულისკენ.. ამ პროცესში ომის გმირის ეპიკური სახე თანდათან, ძალდაუტანებლად „ამოვიდა“ ჩვენი სულიერი სამყაროს შენიღბული ფენებიდან.

ხსოვნის სამყარო ეკრანზე რეალურ სამყაროდ იქცა... მაყურებელს მიეცა საშუალება თავის თავში „აღმოეჩინა“ ადამიანის ისეთი მარადიული თვისებები, როგორიცაა თავგანწირვა, საკუთარი ინტერესების დათმობის უნარი, გმირობის უნარი...

უბრალო, არაფრით გამორჩეულ კაცში ამ თვისებების რეალურ „არსებობასა“ და ექსტრემალურ სიტუაციაში მათი დაუყოვნებლივ გამოვლენის შესაძლებლობას მიუძღვნა რეზო ჩხეიძემ თავისი შემდეგი ფილმიც „ლიმილის ბიჭები“.

გიორგი მახარაშვილის ხასიათი მიწასთან, ვახთან გაუწყვეტელ კონტაქტში ჩამოყალიბდა. ის ბუნებასთან იყო შესრდილი და ბუნების კანონებით მოქმედებდა. „ლიმილის ბიჭების“ გმირები — უბრალო, თბილისელი ჭაბუკები — თითქმის მოკლებულნი იყვნენ ბუნების ამ მარადიულ საზრდოს. მაგრამ ისეთი ადამიანური თვისებები, როგორცაა სიყვარული, სიყვითე და ძმობა თითოეულ მათგანში თავს იჩენდა უბრალო, ყოფით სიტუაციებში — ჭერ კიდევ ომის დაწყებამდე.

ომს ახალ ხარისხში უნდა აეყვანა ეს თვისებები.

„ლიმილის ბიჭები“ ჭერ კიდევ მოკლებულნი არიან კონკრეტულ ცხოვრებისეულ გამოცდილებას. მაგრამ მათი, როგორც ადამიანთა სულიერი ცხოვრების ისტორიული გამოცდილება — გაუცნობიერებელი, მაგრამ რეალური — დაუყოვნებლივ თავს იჩენს ომის ექსტრემალურ სიტუაციაში.

„ლიმილის ბიჭებში“ გმირობის უნარი რომელიც განსაკუთრებული, გამორჩეული ზეადამიანის თვისება როდია (როგორც 40-50-იანი წლების ზოგიერთ საბჭოთა ფილმში). „გმირობის უნარი — ადამიანის ბუნებრივი თვისებაა. გვსურდა გვეჩვენებინა მხოლოდ, რომ იმ მიმე და გმირულმა წლებმა ხელი შეუწყვეს ყველაზე ამალელებული ადამიანური თვისებების გამოვლენას. შემდგომმა თაობებმა მეშვედრობით მიიღეს ომისდროინდელი თაობის საუკეთესო თვისებები“ — წერდა რეჟო ჩხეიძე („საბჭოთა მხატვრული კინოს რეჟისორები“, II გამოშვება მ. 1984, გვ. 58. რუსულ ენაზე).

„ლიმილის ბიჭებში“ პათოსის ელემენტი გარეგნულად უფრო შესუსტდა. რეჟისორისთვის უფრო მნიშვნელოვანი გახდა მშვიდობიანი ცხოვრება და ამ ცხოვრებაში ადამიანის ხასიათის ისეთი თვისებების აღმოჩენა, რომლებიც მიიყვანენ მას გმირობისაკენ. ამიტომ მაშინაც კი, როცა ჭაბუკები გმირულად იღუბებიან, ეკრანზე ჩნდებიან მშვიდობიანი ცხოვრების ამსახველი რეტროსპექტული კადრები — არა როგორც სენტიმენტალური ნოსტალგია ლად ცხოვრებაზე, არამედ როგორც თავად გმირობის რეალური ფსევები — ის, საიდანაც დაიწყო გმირობა, რამაც დაბადა, რეალური გახდა გმირული საქციელი.

დღი სამამულო ომის თემაზე გადაღებულ ქართულ ფილმებში — მომავალშიც, 70-80-იან წლებში — გმირობა განიხილება, არა როგორც გამორჩეულ ერთეულთა თვისება, არამედ როგორც „ცალკეულის“ ის შესაძლებლობა, რომელიც მას „ზოგადთან“ აკავშირებს. გმირობის უუნარობა ანომალია, თავად გმირობა კი — ზებუნებრივიდან — ჩვეულებრივ მოვლენად იქცევა.

ომის თემატიკის სწორედ ასეთი ეკრანული ვახზრების ცდას წარმოადგენს რეჟისორ ალექსანდრე ჟღენტის ფილმი „ამბავი აფხაზი ჭაბუკისა“ (1977) და მერაბ თავაძის სურათი „მე დავბრუნდები“ (1981). ორივე ფილმში თვალსაჩინოა ომის თემის ეროვნული ინტერპრეტაციის სურვილი, რაც ნათელი ხდება ამ სურათების 70-80-იან წლებში გადაღებული ომის თემატიკის სხვა საბჭოთა ფილმებთან შედარებისას.

დღი სამამულო ომში საბჭოთა ხალხის გმირობის ეკრანული ინტერპრეტაციის პროცესში, თანამედროვე საბჭოთა კინოში გამოიკვეთება ორი, ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავებული მიმდინარეობა.

ისეთ ფილმებში, როგორცაა იურა ოზეროვის კინოეპოპეა „განთავისუფლება“, სერგეი ბონდარჩუკის „ისინი სამშობლოსთვის იბრძოდნენ“, მიხეილ ერშოვის „ბლოკადა“, ევგენი მატვეევის „გამარჯვება“ ერთგვარად აღდგენლია 40-იანი წლების სურათების სტილისტიკა. ამ ფილმების ავტორებს მიაჩნიათ, რომ გმირული ეპოსი მოითხოვს მას-

კადრი ფილმიდან „მე დავბრუნდები“



შტაბურ ფორმებს ბატალური სცენებით, რომლებშიც მოქმედებენ შტაბები და გენერლები, არმია და ავიაცია. იქმნება სამხედრო ეპოპეის გრანდიოზული სურათები. ავტორებს არ აინტერესებთ საომარი ცხოვრების ცალკეული მოვლენები. ისინი ცდილობენ მიაგნონ იმ ზოგად კანონზომიერებას, რომელიც საბჭოთა ზალხის ფაშისტ დამპყრობლებზე გამარჯვების პირობა გახდა. ამ ფილმების ავტორები თითქოს გააზრებულად ქმნიან ბარიერს ეკრანულ სამყაროს და მაცურებლის რეალურ სამყაროს შორის. მშვიდობიან სინამდვილეში მცხოვრები ადამიანისთვის — სამყარო, რომელსაც ის ეკრანიდან ეცნობა, მთლიანად გაუცხოებულია (მაშინაც კი, როცა ის ამ სურათებში ჩართულ დოკუმენტურ ეპიზოდებს ხედავს). ამ ფილმების აღქმის პროცესში, მაცურებელში არ ხდება „გმირობის ხსოვნის“ გამოღვიძება, მისი შეკავშირება ეკრანულ სინამდვილესთან. ამ ამოცანას ავტორები არც ისახევენ. მათი მიზანია მხატვრულად გაიზარონ ისტორია, ერთგვარად შემეცნებით-პუბლიცისტური ხასიათი მიანიჭონ ფილმებს, გამოხატონ მოვლენები თანამედროვე პოზიციიდან, გვიჩვენონ როგორ იყო... როგორი იყო მოვლენა, და არა ადამიანი, რა პრინციპებს ეყრდნობოდა თავად სახელმწიფო, როგორ იბრძოდა ხალხი.

კონკრეტული ადამიანის გმირობას ცვლის ხალხის გმირობა, ცალკეული იცვლება ზოგადი. ხოლო ცალკეულის ზოგადად გარდაქმნის გზა ეკრანზე აღარ არის ნაჩვენები.

დიდი სამამულო ომის თემაზე გადაღებული ფილმებიდან, ამჟამად შემოქმედებული მართლებას მიეკუთვნებიან ის სურათებიც, რომელთა ავტორები, მართალია, გამოხატავენ კონკრეტული ადამიანის გმირობას, მაგრამ მათი გმირები თავიდანვე მოკლებულნი არიან „ცალკეულის“ თვისებებს, ამიტომაც დისტანცია მაცურებელსა და მათ შორის თავიდანვე აქაც ხაზგასმულია. ამ სურათებს შორის განსაკუთრებით გამოიყოფა ლიტველ კინემატოგრაფისტთა ფილმი „ფაქტი“, მწერალ ვასილი ბიკოვის მოთხრობების მიხედვით გადაღებული სურათები „ობელისკი“ და „ზეასვლა“.

ლარისა შეპიტკოს ფილმი „ზეასვლა“ 1977 წელს, დასავლეთ ბერლინის კინოფესტივალის ყიურიმ (ფილმი ფესტივალის მთავარი პრიზით დაჯილდოვდა) დიდი სამამულო ომის აზღებური კინემატოგრაფიული გააზრების საუკეთესო ნიმუშად მიიჩნია. თითქოს უცნაურია ამ სურათის გაერთიანება ფილმებთან, რომელთა ავტორები ომის თემას მასშტაბური ფორმებით იძლევიან და გააზრებულად მიმართავენ დიდი სამამულო ომის ინტერპრეტაციას 40-იანი წლების კინემატოგრაფის პრინციპებით. ბატალური სცენების გამომსახველობა შეპიტკოს სურათში იცვლება მკაცრი, ლაკონური, გრაფიკული კომპოზიციებით, განტვირთული ყოფით, ხალხის მასებს სულ რამდენიმე გმირი ცვლის პუბლიცისტური ხასიათის დრამატურგიას იგავისებური სიუჟეტით. და მაინც, ავტორისეული პოზიციით, პათოსის



კადრი ფილმიდან „სახიარნი“

„ბუნებით“ „ზეასვლას“ მსგავსება ზემოთ ხსენებულ მიმართულებასთან თვალსაჩინოა.

ლარისა შებრტყოს „ვეგიკო“ ალექსანდრე დოვენკოს სახელწოდებით სწავლობდა. დოვენკოს ფილმების — განსაკუთრებით 30-იან წლებში გადაღებული სურათების პათეტიკა ახლობელი აღმოჩნდა მისთვის. განსაკუთრებით გვირისა და გვირობის მიმართ დამოუკიდებლობის თვალსაზრისით. დოვენკოს „შროსი“, „ივანე“ მოგვიტხოვდა გვირობის ფანტიკური უნარით დაჯილდოებულ ადამიანზე, რომელიც აშინებს მეტის თავისი სიძლიერით, გამტანობით, სიმტკიცითა და ნებისყოფით. თავად რეჟისორი თითქმის ქედს იხრის საკუთარი გვირის როგორც იდეალის, როგორც ხატის წინაშე და მისი თაყვანისცემისკენ მოუწოდებს მაყურებელს.

ანალოგიურია ლარისა შებრტყოს მიღვამა „ზეასვლის“ მთავარი გვირის — სოტნიკოვის მიმართ. სოტნიკოვი-გვირი იქცევა სოტნიკოვ-წმინდანად (გარეგნობითაც მსახიობის პლოსტნიკოვი ხატს გვაგონებს), რომელიც უპირისპირდება ფილმის მეორე პერსონაჟს — თავგანწირვის, გვირობის უნარს მოკლებულ, ექსტრემალურ სიტუაციაში მხდალსა და სუსტ რიბაკს.

სოტნიკოვი არაადამიანური სიმშვიდით აღის გოლოვთაზე, გვაკვირვებს ტანჯვის ატანის უნარით, შეუდრეკლობით, სიკვდილის უყოყმანოდ მიღებით.

რიბაკი კი არ გვაკვირვებს... მისი სისუსტე ყველაათვის ნაცნობი ადამიანური სისუსტეა. მისი მონანიება — მონანიება საკუთარი თავის წინაშე, მისი სასოწარკვეთა და ტანჯვა ცადამიანურია. სოტნიკოვის გვირობა მას კიდევ უფრო მეტად თავზარს სცემს, უფრო ტანჯავს, მიწასთან ასწორებს. გვირობის უნარი ლარისა შებრტყოს ფილმში ზოგადადამიანური თვისებიდან ზეადამიანის თვისებად იქცევა. ამიტომ, რაც უფრო მძაფრდება პათოსი სოტნიკოვის ქცევაში, მით უფრო გვიცილებდა ის ჩვენ — მაყურებელს...

გვირთან თანაარსებობის, სულიერი და ფიზიკური განსაღვლის მასთან ერთად გავლის პროცესს ლარისა შებრტყოს ფილმში ცვლის გვირით აღფრთოვანების, თაყვანისცემის განცდა. ამ განცდის მიუხედავად, თითოეული ჩვენთავანი თავს სუსტად გრძნობს სოტნიკოვის ფანტიზმის წინაშე. ამას ემა-

ტება ხაზგასმულად „დაცარიელებულ“ გატვირთული ვარემოც, რომელშიც მთავარი აქცენტი კეთდება — ფრესკის გვირზე — სოტნიკოვზე. 40-იანი წლების ფილმების მსგავსად, სამამულო ომის გვირი იქცევა მონუმენტურ ფიგურად (ოლონდ ისეთად არა, როგორც ჯარისკაცის მამაა — ნებისმიერ მომენტში რომ ინარჩუნებს ადამიანურ უბრალობას, შილაღესა და ბუნებრიობას), რომელიც არა მარტო ცივი სიმშვიდით აღის გოლოვთაზე, არამედ სხვასაც თავს აკვლევინებს.

ამ მიმართულების საპირისპიროდ თანამედროვე საბჭოთა კინოში შეიქმნევა დიდი სამამულო ომის თემატიკის განსხვავებული ეკრანული ინტერპრეტაცია. ფილმებში „ბელორუსიის ვაგზალი“, „სონეტების გვირგვინი“, „ზემდეგი“, „ოცი დღე უომოდ“, ავტორები ხაზგასმით უარყოფენ ზედმიწევნით ტრაგიკულ მოტივებს, ეპიკურ განხორგალებას, მასშტაბურ თემებს. ამ ფილმების გვირები კიდევ უფრო „დამიწებულად“ იხატებიან, ვიდრე 60-იანი წლების ფილმებში, კიდევ უფრო უბრალონი, განსაკუთრებულ გვირულ თვისებებს მოკლებულნი არიან. მათთვის ომი — გვირული თავგანწირვის უნარის გამოვლინების საშუალება კი არ არის, არამედ ბედნიერების, სიყვარულის, ოცნების, მშვიდობიანი ცხოვრების, მშვიდობიანი „პროზის“ დამანგრეველი ძალაა. თითოეული მათგანი ახლობელია, ნაცნობია მშვიდობიან სინამდვილეში მცხოვრები მაყურებლისათვის, მაგრამ თითოეული მათგანის ხასიათი პრიციპში სტატიკური რჩება, არ ვადის გვირად ქცევის პროცესს — იცვლება მხოლოდ გარემო, სიტუაცია, თვით ამბავი, რომელიც უფრო სევდიანს ხდის თითოეულ მათგანს.

ომი ამ ფილმების გვირებისთვის უფრო სევდიან ხსოვნად რჩება, ვიდრე საშინელ ტრაგედიად. სწორედ ასეთ ხსოვნას ეძღვნება ეს ფილმები, რომელთაგანაც ყველაზე მნიშვნელოვნად მაინც ალექსეი გერმანის სურათი „ოცი დღე უომოდ“ უნდა მივიჩნიოთ.

ეს ფილმი კონსტანტინე სიმონოვის მოთხრობის „ლოპატინის ჩანაწერების“ მიხედვითაა გადაღებული. როგორც ცნობილია, სიმონოვის ნაწარმოები მემუარული ხასიათისაა, არ არის მდიდარი მძაფრი სიუჟეტუ-

რი სვლებით, მოულოდნელობით, ინტრიგით, ხშირია თემისგან გადახვევაც, როცა დაწვრილებითაა აღწერილი გმირის ფიქრები, განცდები, ასოციაციები... ალექსეი გერმანმა უარი თქვა ფიქრის პროცესის ეკრანულ ასახვაზე და განსაკუთრებით გამოყო მოთხრობის რეპორტაჟული ხასიათი, წინ წამოწია დოკუმენტური მასალა, ისე, რომ ეკრანზე არაფერი ყოფილიყო მოგონილი, გაკეთებული.

ცხოვრება ფილმში „ოცი დღე უომოდ“ თითქოს შემთხვევით ხდება კამერის ობიექტივში, ფონოგრამა აღსავსეა მოულოდნელობით. ავტორი ენდობა თავად სინამდვილეს, ფოტოგრაფიული სიზუსტით აღადგენს ომის ატმოსფეროს.

ალექსეი გერმანი, ოპერატორთან და მხატვართან ერთად, ფილმის გადაღების დაწყებამდე ხანგრძლივად მუშაობდა სამამულო ომის ფოტოსურათებზე; ეცნობოდა ყოფას, კოსტიუმებს. მისი ამოცანა იყო გადაეღო არა დღეს ესრდენ მოდური „რეტროსტექტული ფილმი“, როცა სინამდვილე ეკრანზე „კეთდება“ (რაც მას ხაზგასმულად პირობით ხასიათს ანიჭებს), არამედ დეტალებისა და ყოფის ცალკეული შტრიხების შესწავლით ჩასწვდომოდა დროის არსს, მის ძირებს, ომის ატმოსფეროს საერთო ხასიათს.

...თითქოს ჩვენს თვალწინ ცოცხლდებათ უკვე გაყვითლებული ომისდროინდელი ფოტოსურათები, ცოცხლდება უკვე განვლილი, ამოწურული დრო, ცოცხლდება ისტორია...

ამ პროცესში, ფილმის ზედმიწევნით რეალისტური სტილისტიკა — გამოსახულებისა და ფონოგრამის ნატურალურობა, მსახიობთა თამაშში — სიძუნწე, ძალდაუტანებელი დიალოგები, საგრძნობლად ამძაფრებენ ეკრანულ სამყაროსთან თანარსებობის ეფექტს.

მაყურებელი „შედის“ ამ სამყაროში, „გადადის“ უკვე განვილი დროში და ითავისებს ამ ატმოსფეროს, ამ ადამიანებს.

გათავისების ეს პროცესი მით უფრო შესაძლებელი ხდება იმიტომ, რომ ალექსეი გერმანი ხაზგასმულად უარყოფს პათეტიკას გმირთა ქცევაში. ომის გმირი გმირულ საქციელს არ სჩადის, თავს არ სწირავს, მეტიც — არ იბრძვის. მხოლოდ ცხოვრობს ყოფით სინამდვილეში — თავშეკავებულად

კადრი ფილმიდან  
„ოცი დღე უომოდ“



მეგობრობს, თავშეკავებულად უყვარს, თავშეკავებულად განიცდის ახლობლის დაღუპვას. გერმანი არ ეძებს თავის პერსონაჟებში გმირულ თვისებებს, ისინი მისთვის უბრალო ადამიანები არიან, პროზაული ცხოვრების მკვიდრნი, თავიანთი თვისებებით მშვილობიან სინამდვილეში მცხოვრები ადამიანების მსგავსნი. ამიტომ უკვე აღარც მაყურებელი გადის ზვას ყოფითიდან — ეპიკურამდე, ჩვეულებრივიდან პათეტიკურამდე...

ომი ეკრანზე თავშეკავებულ რეპორტაჟად, პროზად იქცევა...

დიდი სამამულო ომის ქრონიკა, დოკუმენტური კადრები უშუალოდაა ჩართული მერაბ თავაძის ფილმში „მე დაებრუნდები“, მათი გადასვლა გათამაშებულ ეპიზოდებზე რბილია, დოკუმენტური ფაქტურის შენარჩუნებით. ომამდელი ცხოვრების ამსახველი სცენები კი ხაზგასმულად სახეშეცვლილი, სურათოვანია.

ეს ეპიზოდები — ფილმის გმირის, პოეტ მირზა გელოვანის ხსოვნის სამყაროა — პოეტური, მშვიდობიანი ცხოვრების სამყარო, და თანაც ლალ ცხოვრებაზე, სიყვარულზე — ადამიანური ნოსტალგიის გამომხატველი სამყარო, რომლის სიმბოლოდ გვევლინება თვვისებური „წმინდა ოჯახი“, რამდენჯერმე რომ ჩნდება ეკრანზე.

ფილმებში „ამბავი აფხაზი ჭაბუკისა“ და „მე დავბრუნდები“ ავტორები მშვიდობიანი ცხოვრებისა და საომაჩი ეპიზოდების გაერთიანებასთან ერთად ცდილობენ ორგანულად დაუკავშირონ სიყვარულის, ერთგულების, მეგობრობის თემა დიდ სამამულო ომში საბჭოთა ხალხის გმირობას. მტკიცე, „ლიმილის ბიჭების“ მსგავსად, ახსნან გმირული საქციელი, როგორც ადამიანის ბუნების რეალური, კანონზომიერი თვისება, რომელიც მუდამ ცოცხლობს თვით მშვიდობიან ყოფაში, ექსტრემალურ სიტუაციებში კი თითქოს იფეთქებს. თვალსაჩინო ხდება.

ამიტომაც ორივე ფილმში გმირობა მზადდება რა ფილმის მსვლელობის პროცესში, იწყება რა უბრალოდ, ყოფითიდან, ნაცნობიდან, აღიქმება როგორც **ჩვეულებრივი ადამიანის** ჩვეულებრივი თვისება.

ა. ულენტიისა და მ. თავაძის ფილმების გმირებისათვის უცხოა ფანტიკური თავგანწირვა. მათ უყვართ, ძალიან უყვართ სიცოცხლე, მაგრამ ომის სისასტიკით შექმნილი ექსტრემალური სიტუაცია აიძულებთ დათმონ პირადი უფრო დიდისათვის, უფრო მნიშვნელოვანისათვის.

ლარისა შეპიტკო თავად უქმნიდა გმირებს ამ ექსტრემალურ სიტუაციას. უწყობდა გამოცდას, რომელიც სოტნიკოვისთვის იყო ხსნა, გმირული თვისებების გამოვლენის შესაძლებლობა, რიბაქისთვის კი — დაწყევლა, ტანჯვა.

60—80-იანი წლების ქართულ ფილმებში ომის ექსტრემალური სიტუაცია არც ხსნა და არც დაწყევლა. ამ ფილმების გმირები, 60-იანი წლების დასაწყისში ომის თემაზე გადაღებული სხვა საბჭოთა ფილმების მსგავსად, **უბრალოდ** ცხოვრობენ, უშიშრად ხვდებიან თავიანთ ბედს. უყვართ, მეგობრობენ, შრომობენ, ლექსებს წერენ. ამ ადამიანურ თვისებებს ისინი ექსტრემალურ სიტუაციაშიც ინარჩუნებენ, არ იცვლებიან. მათ გააზრებულიც კი არა აქვთ, რომ გმირულ საქციელს ჩადიან.

მათი გმირობა ისეთივე ლაღი, რომანტიკული, როგორც მათი მშვიდობიანი ცხოვრება. მისი ჩანასახი თვით მშვიდობიან ცხოვრებაშია, საერთოდ ამ ადამიანთა ხასიათშია. გმირობა ადამიანური ბუნების თვისებაა.

აღექსეი ვერმანისგან განსხვავებით, მელიც ომის თემატიკიდან ქმნის „სუფთა პროზას“, მაყურებელთან თანაგრძობით ეფექტის მაქსიმალური მიღწევის მიზნით მთლიანად უარყოფს პათეტიკურ მოტივებს, ქართული რეჟისორები კვლავ ცდილობენ მაიგნონ ომის გმირთა საქციელში პოეტურ მოტივებს, „მოიყვანონ“ მაყურებელიც გმირული საქციელის პოეზიამდე, დამაჯერებელი გახადონ უბრალო ადამიანის გმირობა. მაგრამ თუ ისეთ განსხვავებულ ფილმებში, როგორცაა ვერმანის „ოცი დღე უმოოდ“ და შეპიტკოს „ნეასვლა“ ავტორების ამოცანა დამაჯერებლად წყდება, დღესდღეობით ქართულ კინოს ჯერ კიდევ უჭირს მაიგნოს ომის თემატიკის ფილმებში უბრალოებისა და გმირულობის, ჩვეულებრივისა და პათეტიკურის, ყოფითისა და პოეტურის ჰარმონიას.

... და მაინც ეს გზა უკვე დასახულია. ეროვნული ფორმის პოლიფონიურობა, თავად ეროვნული ხასიათის ბუნება იძლევა სტილისტური უკიდურესობების უარყოფის საშუალებას, და რაც მთავარია, ამ უკიდურესობების ჰარმონიულად გაერთიანების შესაძლებლობებს.

ქართულ მიწამდე დიდ სამამულო ომს არ მოუღწევია. ფრონტზე კი ათასობით ქართველი დაიღუპა. ქართველებს თავისებური წარმოდგენა აქვთ ომზე, გმირობაზე, თავგანწირვაზე. ეს წარმოდგენა — შებენილი ქართული ხასიათის თავისებურებებთან, საინტერესოდ, ახლებურად გამოიხატება, თუ ტრადიცია, რომელიც უკვე დამკვიდრებულია ქართულ კინოში, კვლავ იარსებებს, ძიებას წარმოშობს, ახალი გზით განვითარდება. მითუმეტეს, რომ ომის თემატიკა ამოუწურავ შესაძლებლობებს აძლევს ნებისმიერ ხელოვანს.

ომი ხომ ხსოვნას გულისხმობს. ხსოვნას, კაცობრიობის ისტორიულ ხსოვნას კი არ აქვს საზღვარი. არც დასაწყისი და არც დაასრული. ხსოვნა მარადიულია.

# ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი დიდი საგაგაულო ომის წლებში

გიორგი პაიჭაძე

საქმობელთა მოძრაობის ცნობილია, რომ სამამულო ომი ყოველმხრივ უმძიმესი გამოცდა იყო საბჭოთა კავშირის ყველა ერისა და ყველა ხალხისათვის. ბრძოლის ბედ-იღბალი, უპირველეს ყოვლისა, ფრონტზე წყდებოდა. მაგრამ ფრონტელთა წარმატება და ბრძოლისუნარიანობა უშუალოდ ზურგის სიჯანსაღესა და მის ცხოვრებისუნარიანობაზე იყო დამოკიდებული. დიას, ომში მონაწილეობდა მთელი ქვეყანა. ომში გამარჯვების საქმეს ემსახურებოდა ცხოვრების ყველა სფერო, ადამიანთა საქმიანობის ყოველი დარგი.

საქართველო, ისევე როგორც ამიერკავკასია, უშუალოდ საომარი მოქმედების არენადა არ ქცეულა, მაგრამ იგი ფრონტისპირა ზონის წარმოდგენდა. თავისი სრული ძალდონით, მატერიალური და სულიერი რესურსებით მან ყოველმხრივ აქტიური მონაწილეობა მიიღო როგორც საკუთრივ ომის ყველა ფრონტზე (პირველ რიგში, ბუნებრივია, უშუალოდ კავკასიის ფრონტზე), ამასთანავე, მტრის ზურგში განაღებულ პარტიზანულ მოძრაობაშიც, აგრეთვე საერთოდ საბჭოთა არმიის ძლიერების მატერიალურ-თა მორალური უზრუნველყოფის საქმეშიც. ერთი სიტყვით, მთელი ამიერკავკასია და კერძოდ, საქართველო წარმოადგენდა საბჭოთა კავშირის ჯანსაღი და ბრძოლისუნარიანი ზურგის ერთ-ერთ რეგიონს, რომელმაც თავისი დიდადებული წვლილი შეიტანა გამარჯვების მოპოვების საქმეში.

ომის პერიოდის საქართველოს და, კონკრეტულად, იმდროინდელი თბილისის საზოგადოებრივი ცხოვრება წარმოადგენს ნათელ მაგალითს იმისა, თუ რა დიდი ენთუზიაზმითა და შრომისუნარიანობით საქმიანობდა ყველა ადამიანი ყოველ უბანზე: რათა გამარჯვების დღე მალე გათენებულიყო ამ მხრივ გამოსაკლის არ წარმოადგენდა არც თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, რომლის კოლექტივი თავდადებით მონაწილეობდა გამარჯვების უზრუნველყოფის საერთო საქმეში.

თავის საზოგადოებრივ ფუნქციას თეატრი ომის პერიოდშიც პირნათლად ასრულებდა, რაც იმჟამად, უპირველეს ყოვლისა მოსახლეობასა და სამხედრო მოსამსახურეთა შორის სათანადო მორალურ-ფსიქოლოგიური განწყობილების შექმნაში გამოიხატებოდა.

საოპერო და საბალეტო ხელოვნების ხე-მოქმედების საშუალებით თეატრის კოლექტივი ხელს უწყობდა ადამიანებში ჯანსაღი და ოპტიმისტური განწყობილების შექმნას, პატრიოტიზმის განმტკიცებას, კაცთმოყვარეობის მაღალი იდეების გაღვივებას.

თეატრის კოლექტივი ემსახურებოდა არამხოლოდ თბილისელი თეატრალების ვიწრო წრეს, არამედ ფართო საზოგადოებას. გარდა სპექტაკლებისა, რომლებიც იდგმებოდა საკუთრივ საოპერო თეატრის სცენაზე, იმართებოდა კონცერტები პოსპიტლებსა და ფაბ-

რიკა-ქარხნებში, სამხედრო ნაწილებში. თეატრის მსახიობები მონაწილეობდნენ რადიოგადცემებში. ერთი სიტყვით, თეატრის კოლექტივი ემსახურებოდა მსმენელთა ფართო წრეს — როგორც თბილისის, ისე მთელი საქართველოს მოსახლეობასა და საქართველოში განლაგებულ სამხედრო ნაწილებს. ამასთანავე, სპეციალური ბრიგადები იგზავნიდნენ უშუალოდ ფრონტზე, მოქმედი ჯარის ნაწილებში.

ომის დაწყების პირველსავე დღეებიდან თეატრი შეუდგა საგანგებო ღონისძიებების განხორციელებას. გათვალისწინებული იყო სპეციალური კონცერტებისა და სპექტაკლების ჩატარება, რომელთა შემოსავალი ირიცხებოდა თავდაცვის ფონდში და აგრეთვე სატანკო კოლონიისა და ავიაციადროლის მშენებლობასთვის.

ომის პერიოდში სამხედრო ნაწილებსა და პოსპიტლებში თეატრის კოლექტივის მიერ ჩატარდა რამდენიმე ათასი კონცერტი, ხოლო საკუთრივ თეატრში ჩატარებულ სპექტაკლებს ამ პერიოდში დაესწრო დაახლოებით 50 ათასი ჯარისკაცი. ოფიცერი და მათი ოჯახის წევრი.

მოვიტანთ ომის პერიოდისათვის დამახასიათებელ შემდეგ ტიპიურ მაგალითს.

1941 წ. საქართველოში შეიქმნა პირველი საშეფო ბრიგადა მიხეილ ყვარელაშვილის ხელმძღვანელობით. ამ ბრიგადამ სამი თვე დაჰყო ჯარის ნაწილებში. ასეთი ბრიგადები სამჯერ იყო გაგზავნილი. გარდა მ. ყვარელაშვილისა, თეატრიდან მათში მონაწილეობდნენ: ე. გოსტენინა, გ. მარგევი, ვ. გოლუბევა, გ. გოგირაძე, ტ. ტალახაძე, შ. მეძველია, შ. თაბუკაშვილი, შ. ვაშალომიძე, აგრეთვე ბალეტის მსახიობები და პიანისტი მ. ბუხნიძე.

ოპერის სოლისტმა გ. ყიფიანმა მხოლოდ 1943 წელს სამხედრო-საშეფო მუშაობის ხაზით 46 კონცერტი ჩაატარა.

სპეციალური საკონცერტო ბრიგადები იგზავნებოდა უშუალოდ ფრონტზეც. მაგალითად, ქერჩის ნახევარკუნძულზე გაგზავნილი იყო ბრიგადა ს. გოცირიძის, შ. ჩირაძის, გ. ლომიძისა და გ. მარგევის შემადგენლობით.

1942 წ. კავკასიის ფრონტზე გაიგზავნა

ქართველ მსახიობთა ბრიგადა აკაკი ხორაგას ხელმძღვანელობით. ამ ბრიგადამ შედიოდნენ პიერ კობახიძე, ოლია დომიძე, დ. ანდლულაძე, პ. ამირანაშვილი, დ. მჭედლიძე, ე. გოსტენინა, შ. ელიაშვილი, გ. მაჩაბელი, შ. ჩირაძე და ბალეტის რამდენიმე მსახიობი. ბრიგადამ ფრონტის ხაზზე თვენახევარი დაჰყო.

ოპერისა და ბალეტის თეატრის მსახიობების ძალებით ხშირად იმართებოდა კონცერტები შავი ზღვის ფლოტის მეზღვაურთათვის ქ. ფოთში, აგრეთვე ბათუმსა და სოცხუმში.

საგანგებო ბრიგადები კონცერტების ჩასატარებლად იგზავნებოდა ირანშიც. მაგალითად, 1942 წლის 26, 28, 29 ნოემბერს თეირანში შიროხურშიდის თეატრში შედგა დიდი კონცერტი, რომელშიც მონაწილეობდნენ ეერა დავიდოვა, რომელიც ომის პერიოდში თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში მოღვაწეობდა, ვახტანგ ჭაბუკიანი, ეკატერინე სოხაძე, დავით გამრეკელი, ავეტ გაბრელიანი (გევილინე, მოსკოვის კონსერვატორიის პროფესორი), მარინა სემიონოვა (სსრკ დიდი თეატრის ბალეტის სოლისტი, რომელიც ომის პერიოდში თბილისში იმყოფებოდა), ჰავლე ლისიციანი, ნიკოლოზ გურჯიანი (პიანისტი, თბილისის ფილარმონიის სოლისტი).

1943 წელს ირანში გასტროლები ჩაატარეს აგრეთვე დ. ანდლულაძემ, ნ. ხარაძემ, ნ. რამიშვილმა, მ. ბაუერმა, ტ. ლუნენკომ, პ. ამირანაშვილმა, ი. სუხიშვილმა და სხვ.

ამ გასტროლებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა. გარდა იმისა, რომ ეს საკონცერტო ბრიგადები ემსახურებოდნენ იმ დროს ირანში მყოფ საბჭოთა ჯარებს, საბჭოური ხელოვნების გამოჩენილი ოსტატების კონცერტებს გარკვეული პოლიტიკური მნიშვნელობის რეზონანსიც ჰქონდა.

საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტი და რესპუბლიკის მთავრობა ომის პერიოდშიც დიდ ყურადღებას აქცევდნენ თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მუშაობას.

1943 წლის 11 დეკემბერს საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიურომ სპეციალურად განიხილა



საქიხი ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მუშაობის გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ. დაისახა კონკრეტული გეგმა თეატრის კოლექტივის შრომითი დისციპლინის განსამტკიცებლად და შემოქმედებითი მუშაობის გასაუმჯობესებლად.

1944 წლის 11 მაისს საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიურომ მიიღო დადგენილება თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის 1944-1945 წლების სეზონისათვის მზადების შესახებ, ხოლო 1945 წლის 14 ივლისს განიხილა საქიხი ზემოაღნიშნული ორივე დადგენილების შესრულების შესახებ.

განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა თეატრის გუნდისა და ორკესტრის მუშაობის გაუმჯობესებას. 1943 წლის 17 აგვისტოს ცენტრალური კომიტეტის ბიურომ მიიღო დადგენილება ოპერისა და ბალეტის თეატრის გუნდისა და თბილისის კონსერვატორიაში სპეციალური კურსების მოწყობის თაობაზე.

ომის წლებში თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრმა თავის რიგებში მიიღო მოსკოვიდან და უკრაინიდან ჩამოსული მსახიობები. 1941 წელს საოპერო დასს შეემატნენ მოსკოვის დიდი თეატრის სოლისტები — ვერა დავიდოვა (მეცო-სოპრანო) და მისი შეუღლე დიმიტრი მკედლიძე (ბანი), ხოლო საბალეტო დასს — მოსკოვის დიდი თეატრის სოლისტი მარინა სემიონოვა. ომის წლებში დიდი თეატრის ძირითადი ძალები, ისევე როგორც ცენტრალური საკავშირო დაწესებულებების კოლექტივები, ევაკუირებულნი იყვნენ ქაიხურაძის, დავიდოვას, დ. მკედლიძესა და მ. სემიონოვას, რომელნიც ევაკუაციაში იქონიებდნენ იმყოფებოდნენ, მიეცათ საგანგებო უფლება თბილისში დარჩენისა. მოსკოვიდან თბილისს დაუბრუნდნენ დ. ბადრაძე, ბ. კრაიშვილი, გ. ყიფიანი, ს. გოცირიძე, გ. გოგიჩაძე, ტ. ტალახაძე. ლენინგრადიდან ჩამოვიდა საბალეტო ხელოვნების უდიდესი ოსტატი ეატრანგ ჰაბუკიანი. უკრაინიდან (კიევის, ოდესისა და ხარკოვის საოპერო თეატრებიდან) თბილისში ევაკუირებული იყვნენ ვ. გუშჩუკა

(სოპრანო), ნ. ლოზინსკაია (სოპრანო), პორენკო-დამანსკი (დრამატული ტენორი), გრიშკო (ბარიტონი), ნ. ჩასტი (ბანო), პოვი (ბარიტონი), ი. კუჩენკო (ტენორი), ა. კოლიჩენკო (ტენორი), აგრეთვე დირიჟორი ს. სტოლერმანი, რომელიც ადრე — 1917-1927, 1931-1934 წლებში თბილისის საოპერო თეატრში მოღვაწეობდა. ეს იყო უკრაინის საოპერო ხელოვნების შესანიშნავი, წამყვანი ძალები. ი. კობორენკო-დამანსკი და მ. გრიშკო ადრე, ომამდეც ყოფილან გასტროლებზე თბილისში და აქ მათ კარგად იცნობდნენ. თბილისის საოპერო თეატრში მათ საშუალება მიეცათ საკუთარი მაღალი პროფესიული დონის არა მხოლოდ შენარჩუნებისა, არამედ შექმედგამო განვითარებისაც.

თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი იმ დროს უკვე წარმოადგენდა ერთ-ერთ უდიდეს მუსიკალურ კერას.

გამოჩენილი ქართველი მომღერალი და საოპერო ხელოვნების თვალსაჩინო მოღვაწე დიმიტრი მკედლიძე ჩვენთან საუბარში იგონებდა: „ეს დიდი მხატვრული ძალა თეატრში მუშაობდა უდიდესი აღფრთოვანებით. ამ შესანიშნავ კოლექტივს ელვისებური სისწრაფით გადაეღო იმ დროის საბჭოთა ადამიანების ენთუზიაზმი, მათი ერთიანობის გრძობა და შეუდარებელი შრომისუნარიანობა. ყველა წარმოდგენა, რომელიც მაშინ იდგმებოდა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე, წარმოადგენდა თავისებურ პრემიერას, სადაც მსახიობები მღეროდნენ მთელი თავისი შესაძლებლობით და ნიჭიერებით. იყო თავისებური შეჯიბრი შესანიშნავი ვოკალისტებისა და მსუქარებელი ვატაცებით უსმენდა ამ ერთსალოვანი კოლექტივის შემოქმედებას. რეპერტუარის აღდგენა თუ ახალი დადგმების განხორციელება ხდებოდა იმ სისწრაფით, რომელიც დამახასიათებელი იყო იმ დროს კვლეულ საქმიანობისათვის. მას შემდეგ მე კიდევ დიდი ხანი დავყავი საბჭოთა თეატრების საოპერო სცენებზე და არსად აღარ მინახავს, რომ ასეთი თავდადებათ, ასე მოკლე დროში, მაღალ მხატვრულ დონეზე წარმოებულყოფილი საოპერო თეატრის რეპერტუარი“.

ახლა ვადახვებდით, თუ როგორი იყო თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის რეპერტუარი იმ დროს.

ქართული ოპერებიდან იდგმებოდა: ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“, „დაისი“,

<sup>1</sup> საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტთან არსებული პარტიის ისტორიის ინსტიტუტის პარტიული არქივი, ფ. 14, აღწ. 1, საქმე № 12946.



„ლატავრა“; მელიტონ ბალანჩივაძის „დარე-  
ჯან ცბიერი“, ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“,  
„ლეილა“, გ. კილიძის „ლაღო კეცხოველი“,  
ა. ანდროშვილის „კაკო ყაჩაღი“. დაიდგა ავ-  
რეთვე ახალი ქართული ოპერები: ი. ტუსკიას  
„სამშობლო“, ი. გოციელის „პატარა კახი“,  
ა. მაკავარიანის „დედა და შვილი“; დაიწყო  
მზადება ა. კერესელიძის „ბაში-აჩუკისა“ და  
შ. შველიძის „ამბავი ტარიელისა“ დასად-  
გმელად.

რუსული ოპერებიდან იდგმებოდა: პ. ჩაი-  
კოვსკის „პიკის ქალი“. „ვევენი ონეგინი“,  
„ქოშები“, ა. ბოროდინის „თავადი იგორი“,  
ა. დარგომიჯსკის „ალი“, მ. იპოლიტოვ-ივანო-  
ვის „ლალატი“, ნ. რიმსკი-კორსაკოვის „მე-  
ფის საცალე“. დაიწყო მზადება მ. მუსორგ-  
ვის „ბორის გოდუნოვის“ დასადგმელად.

დასავლეთ ევროპის კომპოზიტორთა ოპე-  
რებიდან რეპერტუარში იყო: ჯ. ვერდის  
„აიდა“, „რიგოლეტო“, „ტრავიატა“, ე. ბი-  
ზეს „კარმენი“, რ. ლეონკავალოს „ჩამბაზე-  
ბი“, ჯ. პუჩინის „ტოსკა“, „ჩიო-ჩიო-სანი“,  
„ბოჰემა“, ჯ. როსინის „სევილიელი დალაქი“,  
შ. გუნოს „ფაუსტი“, კ. სენსანსის „სამსონ და  
დალილა“, ჯ. მეიერბერის „პუგენოტები“, ე.  
ოფენბახის „ჰოფმანის ზღაპრები“, ე. ჰალე-  
ვის „რახილი“, ე. მასნეს „ვერთერი“. აგრეთ-  
ვე დაიდგა კლასიკური ოპერეტები — ი.  
შტრაუსის „ბოშათა ბარონი“ და ე. ოფენბა-  
ხის „პერიკოლა“.

ამ რეპერტუარის თაობაზე საყურადღებო  
მოსაზრება გამოთქვა დიმიტრი მჭედლიძემ.  
მან აღნიშნა: „ასეთი რეპერტუარის მაღალ  
მხატვრულ დონეზე შენარჩუნება მეტად ძნე-  
ლია საოპერო თეატრისათვის... თბილისის  
საოპერო თეატრში კი ეს შესაძლებელი იყო  
კოლექტივის შრომისუნარაანობის გამო.  
განსაკუთრებით აღსანიშნავია ომის პერი-  
ოდში გუნდის და ორკესტრის მუშაობა, რომ-  
ლებიც იმდენად იყვნენ მონდომებულნი, რომ  
თვითონ იმეორებდნენ ოპერებს, რადგანაც  
ზოგჯერ რეპეტიციის გარეშე უხდებოდათ  
ასეთი დიდი რეპერტუარის შესრულება. აქ  
დიდ როლს ასრულებდნენ დირიჟორები და  
მეტად გამოცდილი და ნიჭიერი კონცერტმეის-  
ტერები, რომლებსაც მუდამ მზად ქონდათ  
მათზე მიყუთვნებული ოპერები. იმ დროს  
მთავარი დირიჟორი იყო შ. ახმეიფარაშვილი,  
რომელსაც, გარდა საჭირო მუსიკალური მო-  
ნაცემებისა, სასურველი ადმინისტრაციული  
უნარიც ქონდა... თვალსაჩინო იყო მაშინ ან-

ალგაზრდა დირიჟორის — დიდი მირცხულა-  
ვას მხატვრული ზრდა. დირიჟორობის  
ოსტატის სოლომონ სტოლერმანის  
იმ დროს თეატრში შესანიშნავ ნაყოფს იძლე-  
ოდა... ა. გველესიანი იყო დიდი საოპერო  
რეპერტუარის მქონე დირიჟორი, რაც იმ  
დროს დიდ საჭიროებას წარმოადგენდა“.

ერთი სიტყვით: თეატრის საოპერო დასი  
წარმოადგენდა საკმაოდ ძლიერ კოლექტივს,  
რომელსაც შეეძლო ურთულესი ეროვნული,  
რუსული და დასავლეთევროპული კლასიკური  
ოპერების შესრულება იმ დონეზე, რომ დაკ-  
მაყოფილებულიყო თბილისელი მსმენელის  
მაღალი გემოვნება.

ბუნებრივია, რომ ომის პირობებში თეატ-  
რის წინაშე განსაკუთრებული აქტუალობით  
დასიყო საკითხი რეპერტუარის გაზრდისა სამ-  
ხედრო-პატრიოტულ თემაზე შექმნილი ნაწარ-  
მოებებით. 1941-1942 წლების სეზონის და-  
საწყისიდანვე თეატრმა დაიწყო ორი ოპერის  
მზადება. ეს იყო მ. იპოლიტოვ-ივანოვის ოპე-  
რა „ლალატი“, დაწერილი ა. სუმბათაშვილის  
ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით. ეს  
ოპერა პირველად დაიდგა მოსკოვში 1910  
წელს, შემდეგ რამდენჯერმე დაიდგა თბილის-  
ში. ახალი დადგმა განხორციელდა 1941 წლის  
დეკემბერში. ოპერას დირიჟორობდა გ. კი-  
ლაძე, რომელიც მაშინ თეატრის დირექტორი  
და სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო. მან გაით-  
ვალისწინა ის გარემოება, რომ მ. იპოლი-  
ტოვ-ივანოვის ამ ოპერას სუსტი ადგილები  
ქონდა. ოპერის სუსტი უვერტიჟურა გ. კილა-  
ძემ შეცვალა მ. იპოლიტოვ-ივანოვისავე სიუ-  
ჟეტი „ივერიის“ ზოგიერთი ნაწყვეტით, ხოლო  
ცეკვები გააძლიერა ამავე კომპოზიტორის  
„კავკასიური ესკიზების“ მელოდიებით, გადა-  
ამუშავა ოპერის ფინალიც. ახალი დადგმის  
რეჟისორი იყო ა. წუწუნავა, მხატვრობა ეკუთ-  
ვნებოდა ვ. სიღამონ-ერისთავს. ცეკვების  
დადგმა — დ. ჯავრაშვილს. მთავარ როლებს  
ასრულებდნენ: ე. გოსტენინა (ზეინაბი),  
გამრეკელი და პ. ამირანაშვილი (ოთარ-ბეგი),  
გ. სოხაძე (რუქაია), დ. მჭედლიძე (ნადირ-შა-  
ჰი). ოპერა წარმატებით სარგებლობდა.

1942 წლის თებერვალში განხორციელდა ა.  
ბოროდინის „თავადი იგორის“ დადგმა. დირი-  
ჟორობდა ს. სტოლერმანი, რეჟისორი იყო მ.  
კელიაშვილი. მხატვარი ვ. სიღამონ-ერი:თა-  
ვი. მთავარ პარტიებს ასრულებდნენ: ვ. გუჟო-  
ვა, ვ. დავიდოვა, პ. ამირანაშვილი, დ. მჭედ-  
ლიძე, ლ. ისეკვი, გ. გოგრაძე, ი. მილჩანო-

ვი, ა. ჩაკალიდი. ამ ოპერის ცეკვების დადგმა ეკუთვნოდა ვ. ჯაბუკიანს.

1942 წლის აპრილში დაიდგა ე. მასნეს „ვერთერი“. დირიჟორობდა შ. აზმაიფარაშვილი, რეჟისორი იყო ა. წუწუნავა, მხატვარი ვ. სპარკი. ვერთერის პარტიას ასრულებდნენ დ. ანდლულაძე და დ. ბადრიძე, შარლოტას — ვ. დავიძოვა და ტ. შარატა-დოლიძე, ალბერტის პარტიას ვ. ვენაძე და შ. ცირლიაძე, სოფიოს — ე. ეპიტაშვილი და ნ. გოლუბევა. ეს ორი შემადგენლობა თავისი ბუნებრივი მონაცემებითა და შესრულების ხასიათით ქმნიდა გამორების მკვეთრად განსხვავებულ სანაწიშს, რაც დიდ ინტერესს იწვევდა მსმენელებში.

პარალელურად მიმდინარეობდა მუშაობა ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ ახალ დადგმაზე, რომელიც განხორციელდა 1942-1943 წლების სეზონის პირველ ნახევარში. ოპერას დირიჟორობდა ვ. კილაძე, რეჟისურა ეკუთვნოდა მ. კვალიაშვილს, მხატვრობა — ე. ახვლედიანს, ცეკვების დადგმა — დ. ჯავროშვილს.

სამწუხაროდ, ამ დროისათვის სცენას უკვე მოწყდა გამოჩენილი ქართველი მომღერალი ნიკო ქუმსიაშვილი. იგი გარდაიცვალა 1942 წლის 20 სექტემბერს ხანგრძლივი და მძიმე ავადმყოფობის შემდეგ. მთავარი პარტიების ძირითადი შემსრულებლები იყვნენ: დ. ანდლულაძე — აბესალომა, ე. გოსტენინა — ეთერი, პ. ამირანაშვილი — მურმანი, ნ. ხარაძე — მარიხი. მიუხედავად ომიანობის პირობების მატერიალური შეზღუდულობისა, რამაც, ცხადია, იმოქმედა სპექტაკლის გარეგან გაფორმებაზე, ახალი დადგმამ დიდი მოწონება დაიმსახურა. 1942 წლის 17 დეკემბერს გაზეთ „კომუნისტში“ გამოქვეყნდა რეცენზია, სადაც აღინიშნა შემდეგი: „აბესალომ და ეთერი“ ჩვენი მუსიკალური კულტურის განძია და ამიტომ ვასაგებია ის დიდი ინტერესი, რომლითაც საბჭოთა საზოგადოება ხედება ამ ოპერის ყოველ ახალ დადგმას.

ოპერის ახალი დადგმა, რომელიც თბილისის საოპერო თეატრმა განახორციელა სამამულო ომის მძაფრ ვითარებაში, დიდ ინტერესს წარმოადგენს. დირიჟორობა გრ. კილაძემ, რეჟისორმა მ. კვალიაშვილმა, მხატვარმა ე. ახვლედიანმა და ბალეტმისტრმა დ. ჯავროშვილმა დადგმა გვიჩვენეს ახალი ინტერპრეტაციით. მიზანსცენები, ხასიათების გახსნა, მოქმედების განვითარება ძირითადად გამო-

დინარეობს მუსიკალური მასალიდან, პარტიტურადან. ერთგვარი სტატიურფორმაც „აბესალომ და ეთერს“ ახასიათებენ: მსმენელმა წინაშეა, გამოაცოცხლა მასობრივი სცენები, გააძლიერა მოქმედება, ისე რომ ოპერის მონუმენტურობა კიდევ უფრო ხაზგასმული აღმოჩნდა. აღდგენილია დედინაცვლის სცენა, რაც ასახულებს ეთერის გადაწყვეტილებას — მიტენდოს აბესალომის სიყვარულს. მეორე აქტი (ქორწილი) ნამდვილ საოპერო გრანდიოზულ სანახაობად გადაიქცა და მაყურებლის აღტაცება გამოიწვია...

საუცხოო შთაბეჭდილებას სტოვებს ბალეტი... შემსრულებლებმა სამართლიანად დაიმსახურეს მქუხარე ტაში... შესრულების ნამდვილი ტრიუმფი იყო მეოთხე მოქმედების დუეტი... „აბესალომ და ეთერის“ ახალი დადგმა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის აქტივში ჩაიწერება როგორც ერთი ახალი ნაბიჯის გადადგმა ჩვენი კლასიკური მემკვიდრეობის ათვისების საქმეში“.

ომის პერიოდში დაიდგა სამხედრო-პატრიოტულ თემატიკაზე შექმნილი ახალი ქართული ოპერებიც. ეს იყო ვ. გოციელის „პატარა კახი“ (1943 წ.). ი. ტუსკიას „სამშობლო“ (1942 წ.). დაიწყო მზადება ა. კერესელიძის „ბაში-აფუქისა“ და შ. შველიძის „ამბავი ტარიელი“ დასადგმელად.

შემსრულებელთა პირველხარისხოვანმა ძალებმა განპირობა არაერთი კლასიკური ოპერის ხელახლად ანდა ახლებურად დადგმა. ამ მხრივ უნდა აღინიშნოს შ. გუნოს „ფაუსტის“ აღდგენა 1942 წ. ამ სპექტაკლს ბრწყინვალე შემსრულებლები ყავდა: მარგარიტა — ე. სოხაძე, თ. ლაპიაშვილი, ტ. ტალახაძე, თ. ბახტაძე; ფაუსტი — დ. ბადრიძე, ა. ჩაკალიდი, გ. გეგუჩაძე; მეფისტოფელი — დ. მკვლდიძე, ლ. ისეკვი, ვ. შარაშიძე, ნ. ჩასტი, გ. გრიგორაშვილი, გ. გოგიჩაძე. განსაკუთრებით ხაზი უნდა გავსვას იმ გარემოებას, რომ „ვალპურგის ღამის“ დადგმა ვ. ჯაბუკიანს ეკუთვნოდა და სპექტაკლი ხშირად მისივე მონაწილეობითაც გადიოდა. წარმატებით დაიდგა ე. ოფენბახის ოპერა „ჰოფმანის ზღაპრები“. დირიჟორობდა ს. სტოლერმანი, რეჟისურა ეკუთვნოდა მ. კვალიაშვილს, მხატვრობა — ე. ახვლედიანს. ამ ოპერაში განსაკუთრებული ძალით გამოავლინა თავისი ბრწყინვალე ნიჭი დიმიტრი მკვლდიძემ. შესანიშნავად ასრუ-

ლებდა თოჯინას პარტიას ახალგაზრდა მომღერალი ი. ფალიაშვილი.

იმ პერიოდში დაიდგა ე. ჰალევის ოპერა „რახილი“ ან, როგორც მას ხანდახან უწოდებდნენ, „კარდინალის ქალიშვილი“ (ამ ოპერის ნამდვილი სახელწოდებაა „ებრაელი ქალი“). ამ ოპერიდან პოპულარულია ელიაზარის არია. საბჭოთა კავშირში ელიაზარის პარტიის საუკეთესო შემსრულებლად ითვლებოდა ი. კიპორენკო-დამანსკი. ცხადია, რომ თბილისში მისი ყოფნა ჩვენი თეატრის ხელმძღვანელობამ სათანადოდ შეაფასა, გამოიყენა და განახორციელა ოპერა „რახილის“ დადგმა. ი. კიპორენკო-დამანსკის ქონდა საოცრად ძლიერი დრამატული ტენორი. თბილისში იგი დიდი წარმატებით ასრულებდა კანონის პარტიას რ. ლეონკვალოს „ჯამბაზეში“, რადამესის პარტიას ჯ. ვერდის „აიდაში“, ხოვსეს პარტიას ე. ბიზეს „კარმენში“ და სხვ.

თბილისელ მამენილებს შორის პოპულარობით სარგებლობდნენ ბარიტონი მ. გრიშკო, აგრეთვე ბანი ნ. ჩასტი და სოპრანო ვ. გუგუოვა. მ. გრიშკო ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენელი იყო უკრაინის ვოკალური სკოლისა. იგი იყო შესანიშნავი შემსრულებელი ბარიტონის წამყვანი პარტიებისა. თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე მ. გრიშკო ასრულებდა ონეგინის, იგორის, რიგოლეტოს, ჟერმონის, ბარინკაის (ი. შტრაუსის „ბოშათა ბარონში“) პარტიებს. 1950 წ. მ. გრიშკოს საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდება მიენიჭა.

უკრაინის განთავისუფლების შემდეგ ვ. გუგუოვა, ი. ლოზინსკაია, ი. კიპორენკო-დამანსკი, მ. გრიშკო, ნ. ჩასტი, ი. კუჩენკო და ს. სტოლურმანი გამოსათხოვარი სპექტაკლების შემდეგ 1944 წლის მაისში თბილისიდან უკრაინაში დაბრუნდნენ. თბილისში დარჩა მხოლოდ მ. პოპოვი. იგი აქ დაქორწინდა და ბოლომდე მღეროდა ჩვენს ოპერის თეატრში.

ომის პერიოდში თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში უკრაინელი მომღერლების ყოფნამ კიდევ უფრო გაზარდა და განამტკიცა ქართულ-უკრაინული ტრადიციული მეგობრობა. საკმარისია აღინიშნოს, რომ კაზოს პარტიის შესრულება უკრაინის საოპერო თეატრის სცენაზე ერთ-ერთი საუკეთესო იყო მ. გრიშკოს რეპერტუარში, ხოლო ცანგალას პარტია — ნ. ჩასტის რეპერტუარში.

ომის პერიოდში თბილისის საოპერო სცე-

ნაზე მოღვაწეობდა კ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის მოსკოვის მუსიკალური თეატრის ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობი ვლადიმერ კანდელაკი. ჩვენს თეატრში მან განახორციელა კლასიკური ოპერეტების — ი. შტრაუსის „ბოშათა ბარონის“ და ე. ოფენბახის „პერიკოლას“ დადგმები და თვითონაც მონაწილეობდა მათში. ამ სპექტაკლებს ღირიკობდა დ. მირცხულაევა, მხატვრული გაფორმება (კოსტუმები და დეკორაციები) ეკუთვნოდა ახალგაზრდა მხატვარს ა. ცესვეჩის. განსაკუთრებით დიდი წარმატება ხვდა წილად მთავარი როლების შემსრულებლებს — ნადეჟდა ხარაძეს და ბათუკრავეიშვილს.

ერთი სიტყვით, ომის უმძიმეს პირობებში თეატრი არა მხოლოდ ინარჩუნებდა ტრადიციულ კლასიკურ საოპერო რეპერტუარს, არამედ კიდევაც ზრდიდა მას.

ვახტანგ ჭაბუკიანის ჩამოსვლის შემდეგ უზარმაზარი წინსვლა დაეტყო საბალეტო დასს. როგორც უკვე ითქვა, ვ. ჭაბუკიანმა პირველ რიგში ახლებურად და მაღალ მხატვრულ დონეზე დადგა საბალეტო სცენები მთელ რიგ ოპერებში (ა. ბოროდინის „თავად იგორში“, შ. გუნოს „ფალსტში“, ე. ბიზეს „კარმენში“), ამაღლა მთელი საბალეტო დასის საერთო პროფესიული დონე. ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ქონდა ვ. ჭაბუკიანის, როგორც „ცეკვის ჯადოქრის“, უდიდეს ტალანტს. „ჩემი არტისტული ცხოვრების მანძილზე ასეთი გრივალისებური ტემპერამენტის მოცეკვავე სხვა არაყ მინახავს“. — იგონებდა ვ. ჭაბუკიანის შესახებ დ. მჭედლიძე.

დიდებულ პარტნიორობას უწევდა ვ. ჭაბუკიანს მარინა სემიონოვა. 1943 წ. აპრილში ვ. ჭაბუკიანმა დადგა ლ. მინკუსის ბალეტი „დონკიხოტი“, რომელშიც თვითონ მონაწილეობდა მ. სემიონოვასთან ერთად.

1945 წ. 12 თებერვალს ვახტანგ ჭაბუკიანმა პ. ჩაიკოვსკის „გელის ტა“ დადგა. ადრე კი, 1942 წელს განახორციელა „შოპენიანას“, ა. ბალანჩივაძის „მთების გულისა“ და ა. ადანის „ეიზენლის“ დადგმები.

ვახტანგ ჭაბუკიანს ღირსეულ პარტნიორობას უწევდნენ საბალეტო დასის სოლისტები — ვ. წიგნაძე, ე. გვარამაძე, ი. ალექსიძე, მ. ბაუერი, ე. გელოვანი, ზ. კიკალიშვილი, რ. მალალაშვილი, გ. პატარაია, კ. ლოლაძე, თ. სა-

ნადე და სხვანი. ვ. ჭაბუკიანის ხელმძღვანელობით შემდგომ დაწინაურდა ახალგაზრდა ქართველ მოცეკვავეთა ძლიერი დასი, შეიქმნა შესანიშნავი ახალი ქართული საბალეტო სპექტაკლები, ჩამოყალიბდა ქართული საბალეტო სკოლა, რომელმაც დიდი აღიარება მოიპოვა.

სამამულო ომის წლებში საფუძველი ჩაეყარა აგრეთვე ორშაბათობით სიმფონიური კონცერტების ჩატარების ტრადიციას. ამ კონცერტების პროგრამაში შედიოდა ქართველ, რუს და დასავლეთ ევროპის კომპოზიტორთა ნაწარმოებები. აღსანიშნავია, რომ ფაშისტურ გერმანიასთან ომის პირობებში სრულდებოდა დიდი გერმანელი კლასიკოსების ნაწარმოებებიც. მაგალითად, ბეთოვენის მეცხრე სიმფონია და მისივე „ეგმონტი“. ორკესტრს დირიჟორობდა ა. ვაუცი, რომელიც ომის პერიოდში თბილისში იმყოფებოდა. მხატვრულ ტექსტს კითხულობდა ვ. კაჩალოვი. მღეროდა ე. გოსტენინა. კონცერტების წინ შესავალი სიტყვით გამოდიოდა ცნობილი მუსიკათმცოდნე პავლე ხუჭუა. კონცერტები კარგად შერჩეული პროგრამით გამოირჩეოდა და დიდძალ საზოგადოებას იზიდავდა.

1943 წელს საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის დადგენილებით თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის წამყვან სოლისტებს, ხელოვნების სხვა მუშაკებთან ერთად, მიენიჭათ საპატიო წოდებები. საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის წოდება მიენიჭათ პ. ამირანაშვილს, დ. ბაღრიძეს, დ. გამრეკელს, გ. ვენაძეს, ლ. ისეცკის, ლ. კაცსაძეს, ნ. ცომაიას, ვ. ჭაბუკიანს; საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწისა — ო. დიმიტრაძის, მ. კვალიაშვილს, ვ. სიღამონ-ერისთავს, ვ. ქაშაკაშვილს; საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტისა — ნ. ბელაქნელს, გ. გრიგორაშვილს, ზ. სვანიძეს, ა. ჩაკალიძის, ვ. ხამაშურიძეს და სხვ.

ომის შემდეგ დაბადებულ თაობებს, სამწუხაროდ, აღარ აქვთ საშუალება იმდროინდელი ქართველი ოსტატების მიერ ოპერების, ბალეტებისა და საკონცერტო პროგრამების შესრულების დონის ვაცნობისა რაიმე ჩანაწერების მოსმენის ან ხილვის მეშვეობით. წარმოდგენა ამის შესახებ მათ შეუძლიათ იქონიონ მხოლოდ იმ დროს გამოქვეყნებული რეცენზიებისა და მოგონებების საფუძველზე. ერთადერთი, რაც შემოგვჩნა და ნაწილობრივ

მაინც ავსებს ამ ხარვეზს, არის კინოსტრატეგია „ქართული ფილმის“ მიერ 1944 წელს გადაღებული კინოსურათი „ჯურღაის ფარაშვილი“. მელიქ წარმოადგენს ფილმ-კონცერტს, სიუჟეტურად სამხედრო-პატრიოტულ თემაზე აგებულს და ხალხთა მეგობრობის იდეით გამოსჭვალულს. ამ ფილმ-კონცერტში მონაწილეობს იმდროინდელი ჩვენი საოპერო და საბალეტო ხელოვნების მრავალი საუკეთესო წარმომადგენელი, მათ შორის თბილისში მყოფი უკრაინელი მომღერლებიც. უთუოდ, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ფილმი „ჯურღაის ფარაშვილი“, მიუხედავად მაშინდელი კინემატოგრაფიის ტექნიკური საშუალებების შეზღუდულობისა, მაინც კარგად გამოხატავს და გვიჩვენებს იმდროინდელი ჩვენი საოპერო და საბალეტო ხელოვნების მაღალ დონეს. ცხადია, ეს ფილმი თავისთავად აღმზრდელობით როლს ასრულებდა და ემსახურებოდა იმ საპატიო საქმეს, რომლისთვისაც სამამულო ომის წლებში ესოდენ თავდადებით იღვწოდა თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის კოლექტივი. სწორედ ამ კოლექტივისა და მისი წამყვანი ძალების დიდი დამსახურების აღიარებად უნდა ჩათვალოს ის ფაქტი, რომ 1950 წელს ფილმი „ჯურღაის ფარაშვილი“ შემქმნელებს მიენიჭათ საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო პრემია. ამ ფილმში მონაწილეობისათვის პრემია მიენიჭათ: მედეა ჯაფარიძეს, დავით გამრეკელს, დავით ბაღრიძეს, ნიკოლოზ ჩასტის, მიხეილ გრიშკოს, გრიგოლ გრიგორაშვილს, კომპოზიტორ დიმიტრი არაყიშვილს, დამდგმელ რეჟისორებს სიკო დოლიძეს და დავით რონდელს, სცენარის ავტორს პოეტ გიორგი ლეონიძეს, კინოოპერატორ კ. კუზნეცოვს და ხმის ოპერატორ ვ. დოლიძეს.

ამრიგად, ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის კოლექტივმა დიდი სამამულო ომის წლებში პირნათლად მოიხდა თავისი წმინდა ვალი სამშობლოს წინაშე და ბრწყინვალე ფურცლები ჩაწერა ქართული ხელოვნების ისტორიაში.

## იმ ქარცეცხლიან ღლეჯში

ალექსანდრე მანაგაძე

თ. აბაკელია  
შურს ვიხივბთ



ბერმანულ ფაშიზმთან დიდი სამამულო ომის დაწყებისთანავე გარდაიქმნა ქართველ მხატვართა ყოველდღიური საქმიანობა. ცნობილმა ქართველმა მხატვარმა ირაკლი თოიძემ ომის დაწყებიდან რამდენიმე ღლეჯში შექმნა ღრმა შთამბეჭდავი ძალის პლასტიკა „დედასამშობლო გეძახის!“, რომელიც დიდი ტირაჟით დაიბეჭდა როგორც ქართულ, ისე საბჭოთა კავშირის ხალხთა მრავალ ენაზე და საერთაშორისო აღიარებაც დაიმსახურა. მალა-მხატვრულობითა და ღრმა იდეურობით გამოირჩევა აგრეთვე ი. თოიძის ომის თემაზე შექმნილი სხვა ნამუშევრებიც: „დავიცვათ კავკასია!“, „საბჭოთა სამშობლოსათვის!“, „შურისმაძიებელი“ და სხვა.

ბევრი ქართველი მხატვარი იბრძოდა დიდი სამამულო ომის ფრონტებზე. მაშინ დაილუპნენ ახალგაზრდა მოქანდაკეებზე რ. თაყაიძე, გ. ცომიაი, გრაფიკოსი გ. ჯაფარიძე, მხატვარი-მულტიპლი-



ნ. კაკაბაძე  
მარშალი გ. ჟუგოვი

კატორი ვ. ჩიკვაძე, ვ. ხოფერია და სხვ. მნიშვნელოვან პატრიოტულ მოღვაწეობას ეწეოდნენ ზურგში მყოფი მხატვრებიც. იქმნებოდა ვერაგი მტრის მამხილებელი სურათები, მეტყველი პლაკატები, სატირული ნახატები. ნაწარმოებებში აისახა საბჭოთა ხალხის მაღალი პატრიოტიზმი, გმირობა და თავდადება, გამარჯვების რწმენა.

ქოსპიტლებსა და სამხედრო ნაწილებში იმართებოდა სამხატვრო გამოფენები, ფრონტზე იგზავნებოდნენ მხატვართა ბრიგადები ჩანახატების გასაკეთებლად.

ე. ახვლედიანი



მოსკოვი ომის დღეებში

თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტები აქტიურად მონაწილეობდნენ მასობრივ სააგიტაციო მუშაობაში, აფორმებდნენ სამხედრო ოთახებსა და წითელარმიელთა კლუბებს. სამამულო ომმა გამოძახილი ჰყოვა სტუდენტთა სადიპლომო ნამუშევრებშიც. მოქანდაკე ირაკლი ოქროპირიძემ შექმნა „ქართველი პარტიზანი — კავკასიის დამცველი“, ფერმწებმა სერგო ნიაურმა „გვარდიელ ცხენოსანთა რაზმის იერიში“, გრიგოლ ბენიევმა „გმირის დაბრუნება“, ტარიელ ბარდაძემ „კავალერისტების შებნა“, ვახტანგ ჯაბადარმა „ხევსურები სადარაჯოზე“, ვახტანგ დუგლაძემ „ახალგაზრდა პარტიზანის დაკითხვა“ და სხვა.

ომის დაწყებიდან დაახლოებით სამ თვეში თბილისის სურათების გალერეაში მოეწყო გამოფენა „დიდი სამამულო ომი“. ექსპოზიციაში წარმოდგენილი იყო თამარ აბაკელიას „თბილისის დაცვა“, კ. გრძელიშვილის „მეზარბაზნის გმირობა“, კ. კიკნაძის „თანამებრძოლნი“, ქ. მაღალაშვილის „საბჭოთა კავშირის გმირი გუსევი“, ს. ნადარეიშვილის „გმირის დაბრუნება“, მ. თოიძის „პარაშუტისტი“, ტ. სიხარულიძის

„წითელარმიელი“, ე. მაჩაბელის „სადარაჯოზე“, ს. კაკაბაძის „მარშალი კონდრატიევი“ და სხვ.

საქართველოს კინოფოტოფონოლოკუპენტების ცენტრალურ სახელმწიფო არქივში დაცულ, 1941 წლის კინოჟურნალების „საბჭოთა საქართველოს“ ერთ-ერთ სიუჟეტში „ხელოვნება მტრის გასაგმირავად“ სწორედ ეს გამოფენაა გადაღებული. მეორე სიუჟეტი ქართველ კარიკატურისტთა ნამუშევრებს გვაცნობს.

ქართველმა მხატვრებმა თვალსაჩინო წარმატებებს მიაღწიეს პლაკატის ჟანრშიც, აღიარება მოიპოვა ბევრმა პლაკატმა, რომელთა ავტორები იყვნენ ირაკლი თოიძე, სამსონ ნადარეიშვილი, ივანე ვეფხვაძე, გრიგოლ მირზოევი, სევერიან კეცხოველი, დავით გაბაშვილი, მიხეილ ვადაბოლსკი, შალვა ბერიტაშვილი, ანა აღდადანივა, ივანე გურო, იოსებ გაბაშვილი, ელენე დიგუროვა-ქიქოძე და სხვა. უკვე 1941

წლის ივლისში გამოვიდა პირველი პლაკატები ომის თემაზე, მკვეთრი შორის ს. ნადარეიშვილის, ზაშვილის, ი. ვეფხვაძის და სხვათა პლაკატები.

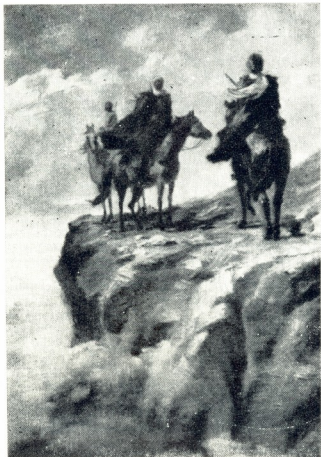
დღეს, როცა ამ პლაკატებს, ან მათ ფოტორეპროდუქციებს ვათვალიერებთ, ვგრძნობთ მათ დიდ მათრგანიზედელ და მოწოდებით ძალას.

მოსკოვის „სატირის ფანჯრისა“ და ლენინგრადის „საბრძოლო ფანჯრის“ მსგავსად თბილისშიც იწყებს გამოსვლას საქდესის „პოლიტსატირის ფანჯარა“, მის გამოცემაში აქტიურად მონაწილეობდა ამერკავკასიის სამხედრო ოლქის თბილისის წითელი არმიის სახლი. ეს პლაკატი კვირაში ორჯერ გამოდიოდა და ოფიცერთა სახლის სამ ვიტრინაში იყო გამოფენილი. პლაკატის ტირაჟი, რომელიც ხელით, ტრაფარეტის დახმარებით სრულდებოდა, მნიშვნელოვნად ჩამორჩებოდა ბეჭდური წესით გამოცემულს, მაგრამ მოვლენებზე გამომხაულებების ოპერატიულობით, რასაც საფუძვლად ედო საბჭოთა ინფორმბიუროს ცნობები, ეს პლაკატები ასწრებდა სხვა სახის სააგიტაციო საშუალებებს. ხშირად რადიოს ცნობების საფუძველზე მხატვრები ხატავდნენ პლაკატებს და დილისთვის უკვე ვიტრინებთან სავსე იყო ხალხი. „პოლიტსატირის ფანჯარაში“ მხატვრებთან და, კერძოდ, მის ხელმძღვანელ გ. ვადაბოლსკისთან ერთად თანამშრომლობდნენ მწერლები: გ. ტაბიძე, ვ. დადიანი, ა. მირცხულავა, გ. ლეონიძე, ს. ეული, ე. ანანიაშვილი და სხვები.

„სატირის ფანჯარა“ გამოდიოდა აფხაზეთსა და აჭარაშიც. აფხაზეთის მხატვრებმა ომის პერიოდში შექმნეს 300-მდე ანტიფაშისტური „სატირის ფანჯარა“, რომელიც მოსახლეობის დიდი ინტერესით სარგებლობდა. მათ

გ. ჩირინაშვილი

დაზვერვაზე





შექმნაში მონაწილეობდნენ ი. ცომაია, ვ. ევროპინა და სხვები. საპლაკატო ტექსტს წერდა გ. გულია. აფხაზეთშივე გამოდიოდა ილუსტრირებული ანტიფაშისტური კრებული „ხიშტი“.

1941 წლიდან თბილისში საქართველოს მწერალთა კავშირი სცემდა სატირულ-უმორისტულ გაზეთს „ლახვარი“, სადაც ქართველ მწერალთა სატირულ ლექსებსა და პამფლეტებთან ერთად იბეჭდებოდა მხატვრთა მიერ შესრულებული კარიკატურები. მათ შორის მ. ვაძაგორის, ს. კეცხოველის, ი. გუროს და სხვათა ნამუშევრები.

ომის პერიოდში სხვადასხვა რესპუბლიკებიდან თბილისში ჩამოდიოდნენ რეჟისორები, მსახიობები, მწერლები, კომპოზიტორები, მხატვრები, რომლებიც ქართველ მხატვრებთან ერთად ქმნიდნენ ტილოებსა და პლაკატებს დიდი სამამულო ომის თემატიკაზე.

1942 წლის 12 ივლისს, როდესაც მტერი კავკასიას უახლოვდებოდა, თბილისში სურათების გალერეაში გაიხსნა დიდი გამოფენა, რომელზეც მონაწილეობდნენ ამიერკავკასიის რესპუბლიკების — საქართველოს, აზერბაიჯანის, სომხეთის, ჩრდილოეთ კავკასიის ოლქების, მახაჩკალის, ორჯონიკიძისა და კრასნოდარის მხარის მხატვრები, აგრეთვე იმ პერიოდში თბილისში მცხოვრები მოსკოველი მხატვრები: ი. გრაბარი, ვ. სვაროგი, ი. პავლოვი... კიევისა და ხარკოვის მხატვართა ჯგუფი. ამ გამოფენის შესახებ 1942 წლის 14 ივლისის გაზეთი „კომუნისტი“ აღნიშნავს: „...გამოფენაზე წარმოდგენილია 176 სურათი, რომლებიც ოსტატურადაა შესრულებული და გვიჩვენებენ იმ საშინელებას, რაც მოაქვს ფაშიზმს ჩვენი ქვეყნისათვის“...

ქართველმა კინოდოკუმენტა-



მ. თოიძე. ჩვენები იმარჯვებენ!

ლისტებმა ეს გამოფენაც აღბეჭდეს ფირზე კინოკურნალ „საბჭოთა საქართველოს“ № 23-ში. მხატვრების ნამუშევართა გარდა, კადრში არიან მხატვრები: ი. თოიძე, ი. ვეფხვაძე, დ. ნალბანდიანი, ე. ისაბეკიანი, მ. სარიანი და სხვები.

გამოფენაზე წარმოდგენილი ფერწერული ნამუშევრები ასახავდნენ ფრონტული ცხოვრების სურათებს, საბრძოლო ეპიზოდებს, ზურგში დარჩენილთა გმირულ შრომას. პორტრეტებთან ერთად გამოფენილი იყო თემატური ტილოები: მოსე თოიძის „წერილი ფრონტიდან“, უჩა ჯაფარიძის „დაჭრილის მოწოდება“, დავით კაკაბაძის „მიტინგი იმერეთში“, თამარ აბაკელიას ქანდაკება „დაჭრილი მეომარი“, ნიკოლოზ ჩერნიშკოვის და სევერიან მაისაშვილის ნამუშევრები...

1942 წელს თბილისში გაიმარ-

თა ივორ გრამარისა და ვასილ სვაროგის ნამუშევართა გამოფენა, რომელზეც წარმოდგენილი იყო მათ მიერ ნაღიკვი ყოფნი-სას შესრულებული სურათები.

1943 წელს კავკასიის ფრონტის მხატვართა ბრიგადას ხელმძღვანელობდა შოლვა მამალაძე, მხატვართა შორის იყვნენ ეახტანგ ჯაფარიძე, კონსტანტინე ხუციშვილი, კონსტანტინე გრძელი-შვილი... ასე შეიქმნა ვ. ჯაფარიძის „კავკასიის დამცველები“, „ანაპა“ და „პარტიზანები“, კ. ხუციშვილის „ტანკები იერიშზე მიდიან“. „ტანკების შეკეთება“, კ. გრძელიშვილის „ანაპის დივიზიის იერიში“, „წითელი არტილერია ანადგურებს გერმანელებს“, შ. მამალაძის „პარტიზანები“, „სადარაჯოზე“, „განთავისუფლებულ ქალაქში“ და სხვა. მხატვართა ერთ-ერთ ჯგუფს ხელმძღვანელობდა ქრისტეფორე გიორგაძე. ეს ჯგუფი აფორმებდა გამწვევ პუნქტებს, მონაწილეობდა სხვადასხვა სახის შე-მოქმედებით ღონისძიებაში.

1942 წელს თბილისში ქართულ და რუსულ ენებზე გამოდიოდა საავიტაციო პლაკატ-ფურცლები „ალკე ც-ის საბრძოლო მოწოდებანი“, რომლებსაც აფორმებდა მხატვარი გრიგოლ მირზოევი.

1943 წელს თბილისში ორი

გამოფენა გაიმართა — სურათების გალერეასა და წითელთაგანების სახლში. ქუთაისის წითელი არმიის სახლშიც გაიხსნა ქართველ მხატვართა გამოფენა. წარმოდგენილი სურათების თემა აქაც საბჭოთა მეომრების გმირობა იყო. ამ გამოფენებზე გასაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებდა ნამუშევრები: ირ. თოძის „არ ვასცემს“, ა. ციმაკურიძის „ჩასაფრებული პარტიზანები“, „საჩუქრების მომზადება“, თ. აბაქელიას „პარტიზანი“, „სასიხარულო ამბავი ფრონტიდან“, „კავკასიის დაცვა“, ი. ვეფხვაძის „მშვიდობიანი მოსახლეობის დახვეწება“, „ვენერალ-პოლკოვნიკი კონსტანტინე ლესელიძე სვანეთის მთებში“, უ. ჯაფარიძის „საბჭოთა კავშირის გმირი მ. ვახოკიძე“, ქ. მალალაშვილის „საბჭოთა კავშირის გმირი ნ. თავართქილაძე“, ა. ქუთათელაძის „თავდაცვის კომიტეტი“, „პარტიზანების მიერ გერმანელთა შტაბის აღება“, გ. ჯაშის „მტრის ზურგში“ და მრავალი სხვა.

ამავე წელს მოსკოვში, ტრეტიაკოვის სახელმწიფო გალერეაში გაიხსნა საკავშირო გამოფენა „გმირული ფრონტი და ზურგი“, რომელზეც ბევრი ქართველი მხატვრის ნაწარმოები იყო ექსპონირებული.

ი. გაბაშვილი.

საბრძოლო მასალის გადატანა



1943-1944 წლებში თბილისში ქართულ და რუსულ ენებზე გამოდიოდა სერია პლაკატებისა „ხიშტი და კალმით“, რომლის რედაქტორი იყო ოთარ ევაძე. ამ ფერადოვან პლაკატებს ახლდა ტექსტებიც, ლექსები. მხატვრებთან ერთად (ი. ვაბაშვილი, შ. ბერტაშვილი, ლ. გუდიაშვილი) მათ შექმნაში მონაწილეობდნენ მწერლებიც: გ. ტაბიძე, გ. ლეონიძე, ს. ჩიქოვანი, ი. გრიშაშვილი, ა. მირცხულავა, ს. ეული, გ. ქუჩიშვილი, ი. აბაშიძე, გ. აბაშიძე, დ. შენგელაია, ს. ფაშალიშვილი, კ. კალაძე, კ. ბობოხიძე, კ. ნადირაძე, დ. გაჩეჩილაძე, ა. შენგელაია, ბ. სერებრიაკოვი და სხვ. ამ სერიის ბევრი პლაკატი მიეძღვნა ფაშისტების მიერ დროებით ოკუპირებული ქალაქების განთავისუფლებას. „ორი-ოლი ჩვენია!“, „ბელგრადი ჩვენია!“, „სალამი განთავისუფლებულ ბრინჯისს!“, „ოდესა“ და ა. შ. ლენინგრადის განთავისუფლებას მიეძღვნა ი. გრიშაშვილის ლექსით და მ. ვადბოლსკის მხატვრობით შესრულებული პლაკატი „შეზღველებო, წინ!“ და „ნოვოროსისისკი“. დიდ სამამულო ომში გამარჯვების 30 წლისთავზე გამომცემლობა „ხელოვნებაში“ ცალკე წიგნად გამოუშვა ამ პლაკატების კრებული.

ომის დაწყების დღიდანვე ახალი „ზარია ვოსტოკა“ ბეჭდავდა ი. გუროს ანტიფაშისტურ კარიკატურებს. ი. გურო ავტორია აგრეთვე პლაკატებისა „სიკვდილი გერმანელ ოკუპანტებს!“, „სტალინგრადის მარწუხები“, „წინ, დასავლეთისაკენ!“ და სხვა. ეს პლაკატები გამოსცა ამიერკავკასიის ფრონტის პოლიტსამმართველომ.

ტუაფსეს რაიონში ყოფნისას ვ. ჯაფარიძემ, უ. ჯაფარიძემ, შ. მამალაძემ და კ. გრძელიშვილმა შექმნეს ნახატების ვრცელი სერია, რომლებშიც აისახა საბრძო-

ლო ეპიზოდები, არმიელთა პორტრეტები, ფრონტული პეიზაჟები. ეს ნამუშევრები გამოფენილი იყო 1944 წელს საქართველოს მხატვართა კლუბში მოწყობილ გამოფენაზე „ფრონტული ჩანახატები“, მათ შორის იყო შალვა მამალაძის სურათები და ჩანახატები: გენერალ გიორგი ყურაშვილის, პოდპოლკოვნიკ ქრისტეფორე გაფრინდაშვილის, მაიორების ანტონ ბაქრაძის, შალვა ფრანგიშვილის, ენუქი ქანთარია, რიგითი ჯარისკაცის — ალექსანდრე დორთლიშვილის პორტრეტები. მხატვარმა გამოაქვეყნა აგრეთვე ნაკვეთი „ფრონტელებთან“.

ომის პერიოდში შექმნილი სკულპტურული ნამუშევრებიდან, როგორც ცნობილია, განსაკუთრებით გამოირჩა თ. აბაკელიას ქანდაკება „შურს ვიძიებთ!“ (1944). მხატვრის მალაღი თვითმყოფადი ოსტატობითაა აღბეჭდილი მისივე გრაფიკული ნამუშევარი „სიომერა გმირზე“. სილოვან კაკაბაძე ქმნის შთამბეჭდავ სკულპტურულ ნამუშევრებს „გერმანელი ოკუპანტების განადგურება კავკასიის მთებში“, „გენერალ-პოლკოვნიკი კონსტანტინე ლესელიძე“ და სხვ.

უ. ჯაფარიძის ფერწერულ ტილოში „დედის ფიქრები“ ღრმა ემოციური ასახვა ჰპოვა ომისდროინდელმა განწყობილებამ, კერძოდ, დედების ტრაგიკობამ. ამ პერიოდში შექმნილ მრავალ ნაწარმოებს შორის გამოირჩეოდა აგრეთვე ელ. ახვლედიანისეული გრაფიკული ციკლი „მოსკოვი ომის დღეებში“, ი. ნიკოლაძის „კონსტანტინე ლესელიძე“ და მრავალი სხვა.



დ. ხახუტაშვილი

„კიდევეც დაიზრდებიან“...

## შემოქმედების მღვდელი თემა

ლეილა თაბუკაშვილი

ქალაქობის, შუღლის, ერთის მიერ მეორის ჩაგვრის, სამყაროს წინაშე ყოველგვარი ბოროტების წინააღმდეგ მიმართული სულსკვეთება კაცობრიობის დასაბამიდანვე მსჭვალავდა მხატვრულ შემოქმედებას, რამდენადაც

კვშიარტი ხელოვნება მუდამ ჰუმანიზმის პოზიციებზე იდგა და ამ პოზიციებიდან აანალიზებდა და აფასებდა ადამიანის მისიას, მის მოღვაწეობას.

მეორე მსოფლიო ომის მოვლენებმა მისი აფეთქების პირველი

დღიდანვე მოიცვა შემოქმედების ყველა სფერო. პუბლიცისტიკისა და მხატვრულ ლიტერატურასთან ერთად. საკუთარი იარაღით იბრძოდა თეატრი, კინო, მუსიკა, სახვითი ხელოვნება... მოუწოდებდა, აშხელდა, რწმენას უხერგავდა... და ეს, ცხადია, არ იყო სათქმელის ჩვეულებრივი გამოხატვა, — იქმნებოდა მძლავრი ელერადობის ქმნილებები, მაღალი შემოქმედებითი ნიჭიერებით აღბეჭდილი ნაწარმოებები. თვით ეს გულისტკივილი, ეს ძლევარება ბადებდა შთაბეჭდვად ფილმებსა თუ სახვით ენაზე აშეტყველებულ ტილოებს, ქანდაკებებს... უამრავი ძეგლერი შეიქმნა მსოფლიოს ყველა კუთხეში გერმანელი ფაშისტების მიერ გაჩაღებული დამპყრობლური ომის საპროტესტოდ, კაცობრიობისათვის მის მიერ მოტანილი უბედურების საჩვენებლად.

ორმოცმა მშვიდობიანმა წელმა გაიარა და არ ყოფილა დღე და საათი — წარსულის დამეფიყებელი. კვლავ აღიბეჭდებოდა იგი შემოქმედთა წარმოსახვაში, იქმნებოდა ახალი ნაწარმოებები, ახლებური კუთხიდან იხსნებოდა გარდასულ მოვლენათა შინაარსი, ხალხის უბადლო გმირობის არსი. იბადებოდა და მომავალშიც მრავლად დაიბადება ადამიანის თავისუფალი შემოქმედებითი სულის სადიდებელი ნაწარმოებები, იმ ძალთა წინააღმდეგ ბასრ მახვილად აღმართული ქმნილებები, სამყაროს კვლავაც წაღვეკით რომ ემუქრება.

საქართველოს მხატვრული ცხოვრება არა თუ შენედა, არაშედ კიდევ უფრო სისხლსავსე გახდა ომის წლებში. ფართოდ გამოიყენა თავისი შესაძლებლობები პოლიტიკურმა გრაფიკამ, პლაკატმა და საბრძოლო აგიტაციის სხვა ფორმებმა. გაიშალა საგამოფეხო საქმიანობა, მხატვრები უშუალოდ ეხმაურებოდნენ მიმ-



რ. ზღუდაძე

განერებასთან

დხარე მოვლენებს, ქმნიდნენ მებრძოლთა პორტრეტებს, თემატურ, საომარი ბატალიების ამსახველ ნაწარმოებებს. უკვე 1941 წლის შემოდგომაზე თბილისის სურათების გალერეაში გაიმართა დიდი სამამულო ომისადმი მიძღვნილი პირველი გამოფენა, ხოლო მომდევნო წლებში ექსპოზიციებმა სულ უფრო ფართო მასშტაბები ძიილო საერთოდ რესპუბლიკაში.

დიდი სამამულო ომის მძიმე წლები, საბჭოთა ადამიანების თავდადებული ბრძოლა ფრონტებზე თუ ზურგში, მტრის გარდუვალი განადგურების რწმენა აისახა სხვადასხვა დარგისა და ჟანრის ქმნილებებში.

მონუმენტურ ხელოვნებაში მარადიული უკვდავება ჰპოვა მსხვერპლმა, იმ ბარბაროსულ ომში რომ გაიღო კაცობრიობამ. უკვდავების ეს დიდებული ძეგლები აღმართულან როგორც არდავიწყება იმისა, რომ მშვიდობას არც აქამდე უარსებია ბოლომდე მშვიდობიანად და დღესაც, მშვიდობისმოყვარე ძალებს ტიტანური ბრძოლის გადახდა უხდებათ კაცობრიობის თავზე აღმართული



ო. ჭიშკარიანი

გაცილება

„დამოკლეს მახვილის“ თავიდან ასაცილებლად.

მტრის პირველივე მიზნად შემოტყვევების პერიოდში დაიბადა დავით კაკაბაძის ღრმად ემოციური ტილო „იმერეთი ომის დღეებში“ (1941), სურათის კომპოზიციურ-კოლორისტული წყობა იმგვარადაა გააზრებული, რომ იგი არ გულისხმობს კერძოდ და კონ-

ქ. ყიფიანი

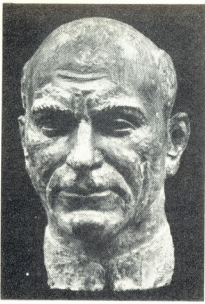
გაცილება



კრეტულად იმერეთს. ნაწარმოების იდეურ-მხატვრული დედაბირი უფრო ღრმა და ფართომნიშვნელოვანია.

ცველია — მთელ საქართველოს ან იქნებ საერთოდ სამყაროს თავზე დატეხილ საშინელ საფრთხესაც მიანიშნებს. გამოხუნებული, ფერდაკარგული უღრუბლო ცათითქმის მთელ სასურათე სიბრტყეს იკავებს. მხოლოდ სულ ქვემოთ მოჩანს დედამიწის პატარა ფრაგმენტი — სახასიათოდ იმერული ლანდშაფტის სახით — მუქი მომწვანო ხე-ბუჩქებით შემოზოლილი ოკროსფერ-აგურისფერი მიწის ნაკვეთები. მორჩილი მთავორების ამ მალაღობრივონტიდან მარცხნივ, სულ ქვედა კუთხეში, შორეთში მკრთალად კიაფობს ყიხულოვანი მწვერვალი, ხოლო ზემოთ, გატრეცილი ცის ტატბოზე ბოძბაძეშენის წვრილი, თეთრი ნაკვალევი გაწოლილა. ირგვლივ ყველაფერი დიდი საფრთხის მოლოდინს, იდუმალ შიშსა და ძრწოლას მოუტაცს. და ამ რუხი, შემფთებელი ცის გარემოცვაში სიკაშკაშეს მაინც არ კარგავს მიწა — ადამიანისა და ბუნების გრძნეული ხელით შეფერილი. სასიცოცხლო ძალებით აღსავსე, იგი თითქოს მზადყოფნაშია ბნელ ძალებთან შესარკინებლად...

როცა ომისა და ომისშემდგომ პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებებს ვიხსენებთ, მესხიერებაში უთუოდ ამოტივტივდება განსაკუთრებული ძალის მხატვრული ქმნილებანი, რომლებსაც რაგვ, როგორც თავისი დროისათვის, დღესაც უმკნობა და გაუსწარი მეტყველება გააჩნია. სწორედ ასეთია დავით კაკაბაძის „იმერეთი ომის დღეებში“, უჩა ჭაფარიძის „დედის ფიქრები“, თამარ აბაკელიას „მურს ვიძიებთ!“, იაკობ ნიკოლაძის „კონსტანტინე ლესელიძე“, ლადო გუდიაშვილის სატირული გრაფიკა და მრავალი



5. ოფუროძე, საპკოთა კავშირის  
გმირი გ. კლასიხია

სხვა ნაწარმოები, ომის პირველ წლებში რომ შეიქმნა.

გვიხსენხოთ დიდი გამარჯვებისადმი მიძღვნილი შემდგომი საგამოფენო ექსპოზიციები. ქართული სახეითი ხელოვნების ძვირფას ფონდს შეემატა მრავალი მაღალმხატვრული ნაწარმოები ყველა დარგსა და ჟანრში. ქართულ მხატვრობაში შემოქმედთა ახალი ნიჭიერი ნაკადის მოსვლა ცხადპყო 1965 წლის დიდმა საიუბილეო გამოფენამ „შშვიდობის საღარაჯოზე“, რომელიც დიდი გამარჯვების ოცი წლისთავს მიეძღვნა. უფროსი თაობის მხატვრებთან ერთად წარმატებით გამოვიდნენ ახალგაზრდები, თვით ახალბედა შემოქმედნი. წლებმა მაშინდელი ახალგაზრდობის ოსტატობა დახვეწა, ინდივიდუალურად ჩამოაყალიბა. ბევრმა მათგანმა შეინარჩუნა და გააღრმავა ის უშუალობა და სიწრფელი, რაც ჯერ კიდევ მათ პირველ ნამუშევრებში გამოჩნდა. გვიხსენოთ თუნდაც გივი ნარმანიას „დაბრუნება“, ბეჟან შველიძის „მოგონება“, ნანა მესხიძის „მამა“, რადიშ თორდიას „ერთი ერთზე“, უფროსი თაობის ფერმწერალთა, მოქანდაკეთა, გრაფიკოსთა და გამოყენებითი ხე-

ლოვნების ოსტატთა მრავალი ნამუშევარი.

დიდი სამამულო ომის ეპოქისადმი მიძღვნილი, შშვიდობიანი აღშშენებლობითი შრომით შააგონებული ნაწარმოებები იდეურ-შინაარსობრივად ამდიდრებს ჩვენს ყოველწლიურ დიდსა თუ მცირე მასშტაბის გამოფენებს. თემატურ გამოფენათა შორის, რომელსაც ფართოდ ექმუებოდნენ ხოლმე ჩვენი შემოქმედნი, ერთ-ერთი მხიშველოვანი და ძარად შთაბეჭობებელია საბჭოთა ხალხის ლეგენდარული გმირობა ფრონტებზე თუ ზურგში. ათაწლის წინათ რესპუბლიკის მხატვრებმა მორიგი წრცელი ექსპოზიცია უძღვეს დიად თარიღს— ფაშინზე გამარჯვების 30 წლისთავს. ამჯერადაც ბევრი ხაწარმოები გამოირჩა ორიგინალური ჩანაფიქრით, მხატვრული ღირსებებით. ფერწერულ ტილოებში, ქანდაკებებში დაზგურ გრაფიკასა და პლაკატში მხატვრებმა კვლავ გააიციხლეს გარდასულ ქარტეხილთა სურათები, განადიდეს ხალხის თავდადება სამშობლოსათვის, კვლავ გამდიდრდა პორტრეტული გალერეა სახელოვან ადამიანთა ღრმად გამომსახველი პორტრეტებით. პლაკატში შოძლუა მხატვრებმა, რომელთა შემოქმედება დიდი ხანია სყოველთაო პოპულარობით სარგებლობს, ახალი, მძაფრად მეტყველი ნაწარმოებები შემატეს ამ სფეროს.

და, აი, გავიდა კიდევ ერთი შშვიდობიანი, აღშშენებლობითი ათწლიელი. დიდხანს ემზადებოდნენ რესპუბლიკის მხატვრები შესანიშნავი თარიღისათვის, რომელიც წგელს გახსაკუთრებული ზენით აღინიშნა მთელს ჩვენს ქვეყანაში. დიდი გამარჯვების 40 წლისთავისადმი მიძღვნილი ექსპოზიცია, რომელიც საქართველოს სურათების გალერეასა და მხატვრის სახლის საგამოფენო



შ. ხუციშვილი. ესკიზი სპექტაკ-  
ლისათვის „მე ვხედავ მზეს“

დარბაზებში გაიშალა, ექსპონატ-  
თა სიუხვით გამოირჩა. ნაწარმო-  
ებთა რიცხვმრავლობა გარკვეულ-  
ად განსაზღვრა შემოქმედთა რი-  
გების ზრდამაც, ახალგაზრდების  
ახალი ნაკადების მოსვლამ მხატ-  
ვრობაში. როგორც აღრინდელ გა-  
მოფენებზე, ექსპოზიციაში კვლავ  
ვიხილეთ თვით ომგადახდილ  
მხატვართა — ბ. სანაკოვეის, გ. კო-  
ტრიკაძის, ა. კანდელაკის, დ. გა-  
ბიტაშვილის, რ. კეკელიძის, ვ. ად-  
ვაძის, ს. ნიაურის, ე. თულაშვი-  
ლის, შ. ჟორჯოლაძის, გ. ბოჭო-

შ. შაგომედიანი. მშვიდობის მტრე-  
ლები. დეკორატიული სინა



იძის, თ. ყუბანეიშვილის, შ. ხუცი-  
ტაშვილისა და სხვათა ნამუშევრ-  
ები. ეს ის მხატვრულია, რომელიც  
განვლილი მშვიდობიანი წლების  
მანძილზე შემოქმედების გარეშე  
არ უცხოვრიათ, ვინც ამ ხნის გან-  
მავლობაში გაიზარდა, როგორც  
მხატვარი.

არ არის არაფერი მოულოდნე-  
ლი იმაში, რომ მრავლად იყო  
მსგავსი თემები: „შეხვედრა“,  
„მოლოდინა“, „გაცილება“, „მო-  
გონება“ და სხვ., მაგრამ, ცხადია,  
მთავარი ის არის, რა კუთხიდან  
და როგორი ხერხებით ხსნის ესა  
თუ ის მხატვარი თემას, რამდენად  
შთაბეჭდავად აწვდის იგი მხა-  
ხველს აზრს დიდ ადამიანურ გან-  
ცდებსა და მარადიულ საკაცობ-  
რიო პრობლემებზე. სავსებით ბუ-  
ნებრივია ისიც, რომ ექსპოზიცი-  
აში განსხვავებული მხატვრული  
დონის ნაწარმოებები იყო, რამ-  
დენადაც განსხვავებულია თვით  
მონაწილე ასობით ავტორის ნი-  
ჭიერებისა და პროფესიონალიზ-  
მის დონე. თითოეულის შემოქ-  
მედებითი შესაძლებლობანი, გან-  
სხვავებულია თვით მხატვრული  
ამოცანების ხასიათი. წარუმატებ-  
ლობას ხშირად განაპირობებს ხე-  
ლოსნური დამოკიდებულება აღე-  
ბული თემისადმი, ორიგინალო-  
ბისა და ეფექტიანობის თვით-  
მიზნური სწრაფვა. შედეგად —  
ულოკო ფორმათქმნადობა, გა-  
მოგონილი, ყალბი და სქემატური  
სახეები, რაც არა მხოლოდ აკრო-  
რის არაგულწრფელობიდან მომ-  
დინარობს, არამედ პროფესიუ-  
ლი უმწიფარობიდანაც.

მხატვრულად ნაკლებმეტყველ  
ნიმუშებთან მეზობლობა კიდევ  
უფრო წარმოაჩენს ხოლმე ღრმა  
შთავგონებით შექმნილ, აზროვნე-  
ბის თავისებურებით აღბეჭდილ  
მაღალ ხელოვნებას, მაყურებელ-  
თა არც ერთ კატეგორიას რომ  
გულგრილს არ ტოვებს. სათქმე-  
ლის სიცხადე და მაღალბოეტიუ-



რობა — ამ ქმნილებათა ნიშანია. ეს განსაკუთრებულობა კი, ცხადია, შესაძლოა არცთუ ისე ხშირ მოვლენას წარმოადგენდეს.

დიმიტრი ხახუტაშვილის ახალი ფერწერული ტილო „კიდევაც დაიზრდებიან“ თითქოს უშუალოდ, სწორხაზოვნად არ გამოხატავს მხატვრის დამოკიდებულებას ომისა და მშვიდობისადმი, — არც აღებული თემითა და არც მისი ინტერპრეტაციით, მაგრამ საიუბილეო გამოფენის ერთ-ერთ ყველაზე შთაბეჭდვად ნაწარმოებს წარმოადგენს. სიცოცხლის სილამაზის ამადლებული რომანტიკული განცდით, ქვეყნის მომავლის — სიჭაბუკისადმი მიძღვნილ მგზნებარე ჰიმნად რომ აღიქმება. ფერადოვნად და პლასტიკურად დახვეწილ ამ სურათში მხატვარმა ჩააქსოვა ზოგადი აზრი ადამიანისა და ბუნების მარადიულ ჰარმონიაზე, განახლებასა და აყვავებაზე. შთაბეჭდვად გახსნა თემა დიმიტრი ხახუტაშვილმა თავის ადრინდელ ტილოშიც „სვანეთი, 1942 წელი“, რომელიც ექსპონირებული იყო ოცი წლის წინანდელ გამოფენაზე „მშვიდობის სადარაჯოზე“. მხატვარმა იგი კავკასიის მისადგომებთან მოახლოებული მტრის წინააღმდეგ საბრძოლველად შემართულ ხალხს მიუძღვნა:

...თითქოს საომარი ქარცეცხლის მეწამულისფრად აალებულა სვანეთის ცადაწვდილი მთავარები და ზეცა, მეწამულს შთაუნთქავს მინდორ-ველის მწვანე მონაკვეთებიც, და ამ შორეული დიდებული პეიზაჟური პანორამის ფონზე, სულ წინა პლანზე, მალ-ლობზე ამოდიან იარაღსხმული სვანი ვაყკაცები, — ახალგაზრდები თუ ხანდაზმულნი. მათი მუქი სილუეტები მკაფიოდ იკვეთება ჰაეროვანი ცეცხლისფერების გარემოცვაში...

გავიხსენოთ დ. ხახუტაშვილის მეორე ადრინდელი ტილოც „ა-

შვილები“, კვლავ ომის საშინელებათა მთხრობელი, მაგრამ ამჯერად ქანრულ პლანში გადაწყვეტილი და გულთბილი ადამიანური განწყობილებით აღსავსე. ხალხთა შორის მეგობრობის უძლეველი ძალა გამოხატა შემოქმედმა უბრალო ცხოვრებისეული სიუჟეტით.

კიდევ უფრო დახვეწილი აღმოჩნდა მხატვრის ოსტატობა ზემოთდასახელებულ ახალ სურათში „კიდევაც დაიზრდებიან!..“ დიმიტრი ხახუტაშვილი — კოლორისტი, ხატვისა და მოდელირების ხელოვანი, ღრვა პოეტურ-რომანტიკულა სულის შემოქმედი, კვლავ იხილა დამთვლიერებულმა ამ სურათში. მომხიბლავ ფერადოვან-პლასტიკურ რიტმებზე აგებული ეს ტილო, მიმჭროლავ ბედაურებზე ამხედრებულ ჭაბუკებს რომ წარმოსახავს, სილადის, ახალგაზრდული ძალისა და შემართების ემოციურ სანახაობას გადაგვიშლის.

ასევე ადრინდელი გამოფენებიდან გვახსოვს დიდი სამამულო

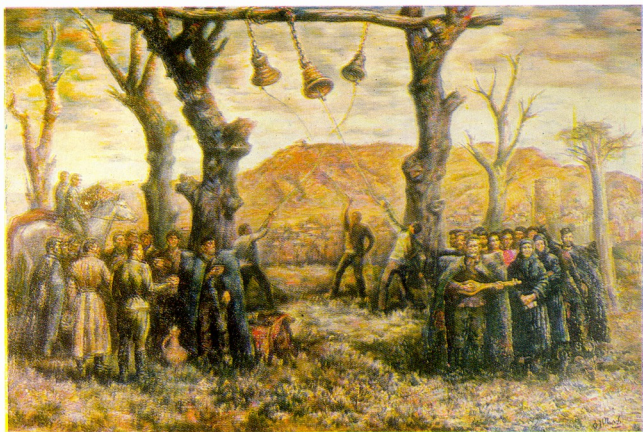
ლ. იზაბეკაროვა.

ღედების ფიცა





ბ. ვაშაკიძე. მზიანი ღღე  
გ. თოძე. სამშობლო არ მივიწყებს





ი. გორდელაძე. ბორცხა სძლია კეთილმან...  
ნ. შალიკაშვილი. უკანასკნელი წერილი





დ. ნოდია. გამარჯვება  
ლ. ზამბახიძე. დამუშავდა





მ. ჯანაშია. არაქონ არის დავიწყებული  
ა. დიმიტრიანო. გამარჯვების პარკი



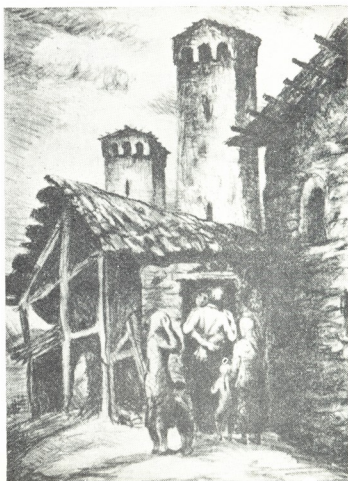


თ. გ. გ. გ. მშვილობა მოსულს  
წ. რაჭმადე. გამარჯვება





ჩ. გუგუჩაიშვილი. დედები  
მ. სუმბაქოშვილი. გაცოლება





დ. ერისთავი. ისინი სამშობლოს  
იცავენენ  
ა. ჭაბჭიანიძე. მე. ბებია, ილიკო  
და ილარიონი





ა. ჩაბდიაშვილი. მთქმელი  
ბ. შაინურაძე. მშობლიური მიწა



ომის საბრძოლო ბატალიების ამ-სახველი ტილოები, რომლებშიც ავტორმა, ზელიმხან გოგლაშვი-ლმა შეძლო შეექმნა ცეცხლოვან შეტაკებათა მისაფრი ატმოსფერო. ამკერადაც მისი ახალი ტილო „გა-მარჯვება“ მღელვარე ექსპრესი-ით იზიდავს ყურადღებას. ნა-წარმოებში მრისხანე ომის ფინა-ლია აღბეჭდილი. ზეაღმტაცი სი-ხარული გამოკრთის რაიხსტაგის თავზე გადმომდგარი საბჭოთა ჯა-რისკაცების ფიგურებში, აღას-ფერ დროშას რომ აფრიალებენ ნანგრევებზედ ქვეულ მტრის ბუ-ნაგზე. თემის შესატყვისად, მხატ-ვარი დოკუმენტური მხატვრულო-ბის პრინციპს მისდევს და კომპო-ზიციურ-ფერადოვანი წყობით ის-ტორიული მომენტის შთამბეჭ-დავ სურათს წარმოსახავს.

ნატალია ფალავანდიშვილმა ომის ტრაგედია განწყობილებით ასახა თავის აღრიხიდელ სურა-თებშიც, სევდიანი ლირიზმით რომ გამოირჩევა. ახალი ტილოს ტრაგიკულ ელერადობას კი განს-ხვავებული შინაარსობრივი სა-ფუძველი განსაზღვრავს. სურათ-ზე „შესანდობარი“ დაღუპულთა ხსოვნის, გმირთა არდავიწყების წუთებია აღბეჭდილი, სვანი ხალ-ხი რომ გამოხატავს ამ კუთხის მიწა-წყლის შეილღების მიმართ. შესატყვისად — სულ სხვა ენა მიუსადაგა მხატვარმა თავისი ჩა-ნაფიქრის გახსნას — მეტაფორუ-ლი პირობითობის ენა, რითაც ამაღლებული, დიდებული ელერა-დობის ძალით გამსჭვალა სურათი. ვერტიკალურად გაშლილ კომპო-ზიციაზე, ერთმანეთთან მჭიდროდ მიწყობილი, ცადაწდილი კომპე-ბის წყებას კვეთს ხსოვნის სუფ-რასთან ფეხზე მდგომ ადამიანთა შწყრივები. თუ უკანა პლანის მწყრივი ერთიან მასად აღიქმე-ბა, მსხვილი პლანით მოცემულ სახეებში მხატვარი ცდილობს გა-მოხატოს თითოეულის განცდა-

განწყობილება. კომპეების ხატთა ადამიანთა ფიგურების, თეთრ სუფრაზე დაწყობილი სანთლები, ვერტიკალური რიტმები, შავ და რუხ ტონალობათა პორიზონტალ-ური გადამკვეთი რიტმი დიდი ადამიანური ტკივილის, სევდიანი მოგონების, თაყვანიცემის მკაც-რად ამაღლებულ წუთებს აგრძ-ნობინებს მაყურებელს, წუთებს, როცა არავინ და არაფერია დავიწყებული.

გივი თოიძის მხატვრული აზ-როვნებისა და ხელწერის თავის-თავადობა გამოარჩევს მის ახალ ტილოსაც „სამშობლო არ მივიწყებს“. თემა თავისი შინაგანი ში-ნაარსით ახლოსაა ნ. ფალავან-დიშვილის (და სხვა მრავალი ავ-ტორის) ნაწარმოებთან, მაგრამ სრულიად განსხვავებულია სათქ-მელის გამოხატვით. იგი ერთგვა-რი ქანრულ-თხრობითი ინტონა-ციით გადმოგვცემს ხალხის მიერ გმირთა არდავიწყების თემას. გი-ვი თოიძე — მრავალმხრივი ფერ-მწერალი, მრავალფიგურიანი კომ-პოზიციების ოსტატი (გაუხსენით მისი სხვა თემატური სურათები) თავისი მრწამსის ერთგული, თვითმოყვადი კოლორისტი გა-მოხსნდა ამ ტილოშიც.

საერთოდ, მსგავსი თემები და მოტივები, როგორც აღინიშნა, მრავლად იყო ექსპოზიციაზე და ასევე, სხვადასხვა ხერხებით, ნა-ირგვარი კუთხიდან გახსნილი. ყველა დარგაა და ქანრში იყო წარმოდგენილი ნაწარმოებები, რომლებშიც ავტორებმა მეტ-ნაკ-ლები სიწილერი გადმოსცეს თავ-იანთი სათქმელი. დიადი გამარჯ-ვების 40 წლისთავისადმი მიძღ-ვნილი რესპუბლიკური გამოფენა ამ მხრივ ფართო და უფრო დეტა-ლური მსჯელობის საბაზს იძლე-ვა.



# სამამულო ომის თავე მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედებაჲი

ნათელა არველაძე

საბჭოთა კავშირის სახელხო არტისტი მიხეილ თუმანიშვილი სამამულო ომის მონაწილეა, საშუალო სკოლის დამთავრების შემდეგ 1939 წელს სავალდებულო სამხედრო სამსახურში გაიწვიეს. სამამულო ომმა იქ მოუწყო. მის დღიურში ასეთი ჩანაწერი გაჩხდა: „1941 წლის 22 ივნისი. დასავლეთის საზღვარი. დილით დაიწყო ომი. გავვალვიძა დაბომბვამ საზღვრის მისადგომებთან. სამმა გერმანულმა თვითმფრინავმა ჩვენს ბანაკს ცეცხლი დაუშინა. თვითმფრინავებს შავი ჯვრები ეხატათ ფრთებზე. აი, ვწევართ სანგრებში, ვიცდით. საღდაც, სულ ახლოს ისმის ქვემეხების ქუხილი. ომი დაიწყო. საწყალი დედა.“ ომმა ოცი წლისას მოუსწრო. 1944 წლის მაისამდე იბრძოდა. რამდენჯერმე გაიქცა ტყვეობიდან. პარტიის რიგებში შევიდა 1943 წლის სექტემბერში, ერთ-ერთი შეტყვის დაწყების წინ.

1944 წლის 6 მაისს დაავადებული დაბრუნდა თბილისში. ომმა დააჯეკცა, გამოაწრთო, ჩამოაყალიბა მისი პიროვნება, განუმტკიცა პროფესიის არჩევანიც და 1944 წლის 1 სექტემბრიდან შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტი გახდა. გიორგი ტოვსტონოგოვის ხელმძღვანელობით ეუფლება რეჟისორის პროფესიას.

გადის წლები. მ. თუმანიშვილი რუსთაველის თეატრში იწყებს მოღვაწეობას, თავადაც ხდება პედაგოგი თეატრალურ ინსტიტუტში; შემდეგ ტელევიზიაში იწყებს მუშაობას, ახლა კინომსახიობთა თეატრს ხელმძღვანელობს... ასამდე სპექტაკლი და ტელედამგმა აქვს განხორციელებული; სხვადასხვა ქანრისა და მიმდინარეობის სპექტაკლების ავტორია. და მაინც, ომის თემას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მის შემოქმედებაში. ეს არც არის გასაკვირი, იმათ, ვისაც

ომმა ცხოვრების დასაწყისში მოუსწრო, განსაზღვრა კიდევ რამდენადმე მათი ცხოვრების ფორმა: ისინი მებრძოლებად დარჩნენ მარად! მიხეილ თუმანიშვილი მებრძოლი შემოქმედია, თავისი პოზიციის აქტიური და თანამიმდევრული დამცველია, თავისი მრწამსის (ხელოვნებაში), ქედუხრელი გუშაგია!..

გადაბუგული ველ-მინდვრების, სახელდახელოდ გათხრილი სანგრების, ყუმბარებისა და საარტილერიო ზაღების შემყურეს, გამოუმუშავდა დროისა და სიმათლის უტყუარი შეგრძნების უნარი.

მან იცის დროისა და სიმათლის ფასი, სიმათლესთან პირისპირ შეყრის ეინმა იმძლავრა მის ხელოვნებაშიც, სცენა — ორთაბრძოლების, დაპირისპირებულთა შეჯახების ასპარეზად აქვს გადაქცეული. მის სპექტაკლებში მსახიობთა ურთიერთობანი მუდმივმოქმედი ვულკანივითაა, მათში ბობოქრობს თავად დამდგმელის პიროვნული პათოსი, სადაც გარეგნულ სიმშვიდეშიც კი შინაგანად მფეთქებადი ნაღმი იგრძნობა.

და შემდგომ, როდესაც დაწერა წიგნი „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“ და თავისი სიმათლეს გამოხატა, წერის მანერასა თუ რიტმს, თავად ტერმინოლოგიასა თუ შედარებებს სწორედ ფრონტულ გარემოში გადავყავართ.

გამოცდაზე აბიტურიენტ გოგონას შესტყერის და ფიქრობს: „მე არ მინდა, რომ ამ ბავშვმა შეიტყოს რას ნიშნავს უკანდახევა ბრძოლის ველზე ან არჩეულ საქმიანობაში. არა, უმჯობესია ბრძოლა!“

როცა თავისი თაობის მსახიობთა კავშირზე წერს, აღნიშნავს: „ეს იყო ჩემი მხედრი-

ონი, ჩემი არმია, რომელიც მზად იყო შერკინებოდა ყოველგვარ შტამს, ყოველგვარ...“ როცა ი. ფუჩიკის ნაწარმოების დადგმის თაობაზე მსჯელობს, წერს: „ჩვენს ირგვლივ ნამდვილი ბრძოლა დაიწყო... თუ ასეა, ასე იყოს... თუ ბრძოლაა, მოდი, ვიბრძოლოთ! ვიბრძოლოთ მშვენიერებისათვის!.. მე და ჩემი მსახიობები — ჩვენი შემოქმედებითი შტაბი — ამ ბრძოლის გულისგულში აღმოჩნდით“. და ბოლოს ასე განსაზღვრა თავად ომი: „ომი ეს არის ადამიანურობის ელემენტარულ მცნებათა ხელყოფა!“

ომის მრისხანე სინამდვილემ გამაღიღრა მ. თუმანიშვილის შინაგანი სამყარო, რომლის სულის მიკროხვეულებში დალექილი განცდები, გრძნობები, აზრები თავის განსხეულებას ითხოვდნენ! ასეც მოხდა! არაერთ სპექტაკლში მასობრივი სცენის წყობა, მოქმედების რიტმი, ბატალური სცენების კომპოზიციები (მაგ.: „იულიუს კეისარი!“) უდავოდ ცოცხალი სურათების, დანახულის მხატვრულ ტრანსფორმაციას წარმოადგენდნენ...

ომის თემასთან პირველი შეხება ჯერ კიდევ საკურსო სპექტაკლში მოხდა, როდესაც ი. ფუჩიკის წიგნი აირჩია: „რეპორტაჟი სახრჩობელადან“. ამავე ნაწარმოებს დაუბრუნდა შემდგომ რუსთაველის თეატრშიც. როცა ამ პერიოდს გაიხსენებს ბატონი მიშა, თავის ნაშრომში დასწერს: „პირველად მომწყურდა გულით დამედგა რალაც, ანუ ბოლოსდაბოლოს, ვიპოვე ის, რაც დამეხმარება ხმამალა ვისაუბრო განცდილსა და ჯადატანილზე, ჩემს თავზე...“

აუცილებლად უნდა ამომეტქვა, გამომეხატა ის, რაც ომის იმდე-

ნი წლის მახვილზე დაგროვდა ჩემს არსებაში. ეს მალეღებდა. მესხიერებიდან ვიხმობდი ყოველივეს, რაც ჩემი ფიქრით, შეიძლებოდა გამომდგომოდა, შემდეგ კი ყოველივე ამისაგან ჩემს სურათებს ვთხზავდი“.

ხილვები მოსვენებას არ აღძვლენენ! ფრონტელი მეგობრების გახსენება მოვალეობად გადაექცა!

„ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ — ეს იყო მოწოდება, შეძახილი და ამავე დროს გაბაასება ძნელბედობის ქამს შექმნილ მეგობრებთან.

ომის პირველ დღეებში, როდესაც დასავლეთის საზღვრიდან უკან იხევდნენ, როგორც ჩანს, მ. თუმანიშვილს, ისევე როგორც ყველა მებრძოლს, გულისყური „სოცინფორმბიუროს“ მოწოდებისაკენ ჰქონდა, რათა ვითარება შეეტყო. სპექტაკლის ხმოვან სიმბოლოს სწორედ რადიოს ნაცნობი მოწოდების ნიშნები წარმოადგენდნენ. ეს იყო მისი შეგრძნებით შექმნილი განწყობილება, რომელიც უდიდეს ზემოქმედებას ახდენდა მათემატიკაზე. სცენაზე „კიდევ იქნება „ბალანდა“, „შავი ბუხანკა“ პური და ძაფი, რათა პური ოც კაცზე გაიყოს, სვასტიკა, არწივი, ჭრები, „პარაშები“. რას წარმოადგენს პანკრატის ციხე“ — იგონებს სპექტაკლზე მუშაობის პროცესს მ. თუმანიშვილი.

ჯერ კიდევ ღია იარღდან სისხლი იღვენთებოდა. თბილისის ქუჩებში თითქმის ყოველ ნაბიჯზე გვხვდებოდნენ ყვარჯიანი და ხელჯიხანი ხეივანი, კონტუზიანი შუახნის მამაკაცები, შაოსანი ქალები, უსახლკარო ლტოლვილები. ქუჩებში, ჯერ კიდევ დაძრწოდა სამკუთხა ბარათების ჩუმი მოლოდინი — შიშიც და სევდაც, სიხარულიც და ოცნებაც...

სცენაზე გაჩნდა — პირქუში ფერები, გაურანდავი სკამები, გი-

სოსებიანი სარკმელი, საკანის სივიწროვე — ეს იყო ფ. ლაპიაშვილთან ერთად გადაწყვეტილი სპექტაკლის გარეგნული სახიერება; დამძიმებული ინტონაცია, ზედა-მხედველთა უტიფარი ნაბიჯების ხმა; საკანიდან საკანში გადასული კაკუნი, დარტყმისაგან დაცემული სხეულის ხმა, დაგუბებული კენესა, უეცრივ ამოხეთქილი სიცილი, კარის გაჭახუნების ხმა, საკანიდან საკანში გადასული სიმღერა, ყვირილი და მუქარა, რადიოს მოწოდების სიგანალები — ეს ხმაურის პარტიტურა გახლავთ, კომპოზიტორ ა. მაჭავარიანის მუსიკასთან ორგანულად რომ იყო შერწყმული.

ეკრანზე გაეღებულ პროექცია თავად სცენურ ცხოვრებას დინამიურობას მატებდა. სურათები იულიუს ფუჩიკის ცხოვრებიდან ამოკრეფილ კადრებს ჩამოგვდნენ. ნამდვილობა და გულწრფელობა ზელოვების რანგში იყო აყვანილი, ხოლო სიკვდილისკენ შებენობა — რწმენის რანგში.

ამ მხატვრული აზროვნების ცენტრს — მსახიობური შესრულება, აქტივობა ანსამბლური განსახიერება წარმოადგენდა. მთავარი მათ ზელოვნებაში იყო ადამიანური განცდების, ვენების, ტკივილისა თუ სიხარულის თვალნათლივ წარმოჩენა: ეროსი მანჯალაძის მამილო პეშეკი, გოგი გეგეჭკორის ავტორი, კოტე მახარაძის ფუჩიკი, მედია ჩახავას ლიდა პლახა და სხვანი — ერთიანდებოდნენ ერთი სათეატრო სამეტყველო ენით. როდესაც სპექტაკლის ბოლოს რამასთან რეჟისორის გვერდით ჩვიდმეტი ახალგაზრდა შემსრულებელი დადგა, სრულიად ნათელი გახდა, რომ ეს იყო მათი სერიოზული განაცხადი ახალი სათეატრო აზროვნებისა. რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ფერისცვალების პროცესი წარმატებით დაიწყო.

ამ სპექტაკლმა კიდევ უფრო ძლიერად შეადღა ეს მსახიობთა კავშირი, რომელმაც თავისი მისია შეასრულა შემდგომ: აღორძინა ჩვენში რეჟისორული თეატრი; შექმნა სიმართლის მქადაგებელი სათეატრო მოდელი, რომელმაც ყოველ ჩვენთაგანს პირადი პასუხისმგებლობა დააკისრა ისტორიული მოვლენების მიმართ, შოგვიწოდა დაგვეცვა საკუთარი მრწამსი, დაგვეცვა ადამიანური ღირსება...

1961 წელს კვლავ დაუბრუნდა მ. თუმანიშვილი ომის თემას. გ. ხუბაშვილს „ზღვის შეილებში“ ომის დღეები დროის დისტანციით იყო შეფასებული. სპექტაკლში სამი თაობის ცხოვრების ფორმა და აზროვნების სისტემა გამოიკვეთა: ომის წინაპერიოდის თაობა (ბოცო და მისი მეგობრები) თაობა, რომელიც ომმა დაავაჟაკა (ლეილა, გურამი, ვახტანგი) და ომის შემდგომი თაობა (გურამი, მზია და მისი მეგობრები). ახალგაზრდები ესტაფეტის წინაპართაგან იღებდნენ. ეს ესტაფეტა უმთავრეს ადამიანურ ღირებულებათა კატეგორიებს განკუთვნიებულია.

სცენაზე აღარც საკანი იყო, აღარც პირქუში ფერები, აღარც დაკითხვა, აღარც ზედამხედველთა ყვირილი, აღარც სიკვდილის-

ჯილთა ყრუ კენესა. ომის მრისხანე დღეთა განწყობა სრულყოფილ სხვაგვარი გამომსახველი საშუალებით წარმოჩინდა.

ყუმბარები არ სკდებოდნენ იმ დღეს ბათუმში, არც საომარი შეძახილები გაასმოდა ირგვლივ. ტრუსის სუნი და კვამლის ჭავილი არ ფარავდა გარემოს. ომის ატმოსფერო ნავთის რიგში საცოდავად მიტოვებულმა დანომრლმა სანავთებმა, ბოთლებმა და ქვებმა შექმნეს. მათ პატრონებს გულსაკლავი ლოდინისაგან თავი დაეღწიათ, მათ უფრო დიდი საზრუნავი და ურვა გააჩნდათ. ჩაძინებული ლეილა-მ. ჩახავა იყო გადაწოლილი სანავთებზე. შორს, მოხუცი დათალხული ქალი გაპყურებდა ზღვას. მოლოდინი მის სიმივით დაჭიმულ სხეულში იკვეთებოდა — ქალების, მოხუცებისა და ბავშვების მეტი აღარავინ იყო ქალაქში, მათ ყოფას კი სულეირი შეპირვების კვალი დაჰყვებოდა — სახიერად მეტყველებდა რეჟისორი, სიცივე, სიმარტოვე, მიუსაფრობა, მოლოდინის უსასრულობა და მანც იმედი — ასე შეჰკრა რეჟისორმა ერთ მოლიანობაში აზრი და გრძნობა. სპექტაკლის მხატვრულ სიმბოლოდ სწორედ ეს ნავთის რიგი, რეპროდუქტორი და მთვარის შუქით განათებული შემოდგომის შტო იქცა.

განცდათა სიწრფელით, უშუალოებით და გულის სიღრმიდან დაძრული უსაშველო ამბოხით იწყებდა მედეა ჩახავა-ლეილა ეპიზოდს, როდესაც მისი გულის სწორი ომში გასაწვევ ცნობას იღებდა. ახლაც თვალწინ მიდგას ეს ეპიზოდი: თავზარდაცემული ლეილა (მ. ჩახავა) შეტორტმანდა — „ახლა რა ექნა მე“ — ძალუმაღ ამოიკენესა და ფართოდ გახელილი, ცრემლიანი, უნუგეშო თვალებით გურამს (ვ. მახარაძე) ახედა. ძალაგამოცილილმა ჩაიძუ-

სცენა სპექტაკლიდან „ახალგაზრდა გენარლის სახელით“



ლა — „არ გავიშვებ, არ გავიშვებ“ — ყრუდ გმინავდა ახალგაზრდა ქალი, კაცის ჯუბის კალთას ჩაფრენოდა, რისხვა, ურვა და უსასრულო ტკივილი ერთიანდებოდა ამ ქაილიში.

სიმართლე იყო დიდი, ადამიანური — ნამდვილ განცდას დრამატიზმამდე აპყავდა ეს სცენა. მხოლოდ მსახიობის ჭეშმარიტ განცდას, შინაგან სისავსეს და ძლიერი პროტესტის ტალღას შეეძლო გაემართლებინა რეჟისორის ასეთი რისკიანი ჩანაფიქრი. და ეს ერთი შეხედვით ყოფითი სურათი — შეყვარებულთა გამოთხოვება — მტაფორის ხარისხში აყვანა.

ბრძოლის დაუნდობელი მძვინვარება ერთი ეპიზოდით გამოხატა მ. თუმანიშვილმა. რუსთაველის სცენის „შუაგულში ერთად შეგუფული ადამიანების სილუეტები ძლივს ჩანდა, ჩამუქებულ წყვილად სინათლის ჭავლი ხანდახან ანათებდა და აჩენდა ადამიანთა მრისხანე სახეებს. გურამი-კ. მახარაძე მოკლე განკარგულებებს იძლეოდა. ზღვის ძლიერი ღელვის დამოწონასწორობის დაცვა ძნელდებოდა. სრული ილუზია შეიქმნა, რომ გემბანზე იდგნენ შეზღუარებები, რომელთაც დაჭრილები გადაჰყავდათ. გემი „იმედი“ უსასრულო ზღვის მღელვარებითა და მტრის არტილერიის მსხვერპლი ხდებოდა. სადღაც შორიდან, უეცრივ ჰაერს აპობდა ომახიანი „ლილი“. სვანური ჰიმნი ადამიანის სიმტკიცის, სიწმინდის, უდრეკი სულისა და ჭირთა თმენის სიდიადეზე მეტყველებდა.

ეროსი მანჯგალაძე წინამძღოლის გაბედულებით მიუძღვებოდა ამ სპექტაკლის შემსრულებლებს. მისი ბოცო მსახიობისა და რეჟისორის წარმატებული ურთიერთდგომისა და ურთიერთნდობის შედეგს წარმოადგენდა. მსახი-

ობის ფაქიზი სულეირი სამყარო მთელის სისხვით გადაიხსნა ამ როლში. იგი ადვილად შეიჭრა პერსონაჟის თვისებათა ლაბირინთში. სისხლბორცეული და ცოცხალი ხატი შექმნა იმ ადამიანისა, რომელიც დიდებული უბრალოებითა და თვითშეგნების სიმტკიცით ზნესრულობის მაგალითს წარმოადგენდა...

ერთადერთ ვაჟ ომში ისტუმრებდა ბოცო, ხმა უთრთოდა, ნაბიჯის გადადგმა უჭირდა, შერეულ ხელს მხარზე ხვევდა, თითქოს ძალას მატებდა ყრმას, დაქინებული მხერით კი ღირსებისა და მამულის დაცვის ვალდებულებას უმძაფრებდა...

შვილის სიკვდილის ცნობას ვაჟკაცურად უმკლავდებოდა ეროსი მანჯგალაძის ბოცო. რძალს უძალავდა. რეჟორდუქტორისკენ მალიმალ იხედებოდა, მერე ხელს გაიჭხედა, მას საყვედურობდა თითქოს — ეს რა მიყავიო...

ეროსი მანჯგალაძე ბოცოს სულეირი აღმატებულების წარმოჩენას ფაქიზი ნიუანსებით აღწევდა, ქართული კაცის კაცურ სინდისზე დიდად საუბრობდა ბოცო და თავად იყო ამის გამოხატველი. რეჟისორმა ბოცოს თვალწინ გაატარა ორი თაობა (შვილისა და შვილიშვილის), მისგან და მისი თვლით შეაფასა მომავალი, რადგანაც ბოცოს თვალი არასოდეს შეცდებდა, ბოცოს გუმანი არ უმტყუნებს და მის სინდისს ეამთა სვლა კვარაფერს დააკლებს. თავად რეჟისორი იმედის თვლით შეჰყურებდა კაცთა მოდგმას.

მ. თუმანიშვილმა ადამიანის ზნესრულობის მოწოდება ორგანულად დაუჟავშირა ომის თემას. მიყვასის სიყვარულით გამოთბარი სპექტაკლით თავისი სათეატრო მოდელის კიდევ ერთი ასპექტი გამოკვეთა...

1975 წელს მიხეილ თუმანი-

შვილმა თეატრალური ინსტიტუტის პატარა სცენაზე ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდიის“ მიხედვით სტუდენტთა სადიპლომო სპექტაკლი დადგა (პეისის სცენური ვარიანტი მ. გეგიასი).

კვლავ ბრძოლის ველზე განცდილისა და ნანახის წარმოსახვას შეეცადა რეჟისორი. სპექტაკლის სიმბოლოდ ახლა მავთულხლართი იქცა. ამ მეტაფორულ აზროვნებას ბიძგს აძლევდა რეჟისორულ მახსოვრებაში ამოტივტივებული სურათი, რომელიც ომის დღეობიდან დღეობში ასე აქვს აღწერილი: „1941 წლის 16 აგვისტო. ირგვლივ ორრიგად გვარტყია ეკლიანი მავთულხლართები. კუთხეებში საგუშაგო კოშკები დგას... 20 ოქტომბერი. როგორ გავიქე? ირგვლივ ორრიგად გაბმული ეკლიანი ღობე გვარტყია. საგუშაგო კოშკებზე გუშაგები დგანან, მაგრამ არც დარჩენა შეიძლება. უნდა დავიძრა ფრონტისაკენ, როგორმე უნდა მივალწიო ჩვენებამდე“...

კვლავ იატაკქვეშა ორგანიზაცია, ახალგაზრდა გვარდია, რომელიც შეკავშირდა ფაშოზთან საბრძოლველად. სცენაზე რკინის მავთულხლართი, წითელი დროშა, და ახალგაზრდა გამირების გულსფეთქვა ბოძობრობდა. ცენტრალური ეპიზოდი კამათის სახით იქნა ჩაფიქრებული. ორი ცხოვრებისეული პოზიცია, ორი იდეა დაუპირისპირდა ერთმანეთს, გერმანელი ოფიცრისა — (ნ. ბაგრატიონი) და ზემუნხოვის — (მ. ჯინორია) ურთიერთგამომრიცხავი თანარსებობა ტრაგიკულ ქლერადობას იძენდა. ტუვე სულიერად და ზნეობრივად აღმატებული ჩანდა ოფიცრის წინაშე. სპექტაკლში იმძლავრა ინტელექტუალური დრამის გამოცდილება. წარმოდგენა ერთი ამოსუთქვით იყო დადგმული. ახალგაზრდა მსახიობთა კავშირი პატრიოტული სუ-

ლისკვეთებით აღავსებდა მაყურებელთა დარბაზს. სხვა დროს ეკლავი ფერი დაჰყვებოდა სცენაზე, მხედვას. თავიანთი თანატოლების სახელით, ახალგაზრდა გვარდიის სახელით, სპექტაკლი მოგვიწოდებდა მშვიდობის სადარაჯოზე ყველანი ერთად დავმდგარიყავით. სულისშემხუთველი ატმოსფერო იქმნებოდა სცენაზე, მაყურებელთა დარბაზი ერთ არსებად იქცა. მახსოვრებაში ჰეიმინგუის სიტყვები წამოტივტივდა, გამოთქმული 1937 წელს ამერიკელი მწერლების II კონგრესზე: „არის მხოლოდ ერთი სისტემა, რომელიც ვერ შესძლებს დაბადოს ჰუმანიტი მწერალი. ეს სისტემა არის — ფაშოზში. იმიტომ, რომ ფაშოზში არის სიცრუე, რომელსაც ქადაგებენ ბანდიტები. მწერალი, რომელსაც არ სურს იცრუოს, ვერ იარსებებს ფაშოზის დროს...“

ფაშოზში — სიცრუეა და ამიტომაც განწირულია ლიტერატურული უნაყოფობით“. და მართლაც, ფაშისტური ფახატიზში თრგუნავს ადამიანის შინაგან დამოუკიდებლობას, აწმობს თავისუფალ აზრს, აწმობს სულიერ საწყისს ადამიანში. სპექტაკლმა სამყაროს წრებრუნვაზე დააფიქრა მაყურებელი. დამდგმელი ჯგუფი კანონზომიერად ნერგავდა ყოველგვარი ძალმომრეობის წინააღმდეგ ამბოხების სურვილს.

მიხეილ თუმანიშვილს, ამ წარმოდგენის ავტორს, რესპუბლიკის ლენინური კომკავშირის პრემია მიენიჭა.

ამ სპექტაკლმა დასაბამი მისცა კინომსახიობთა თეატრის შექმნის იდეას...

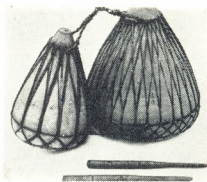
ადამიანის, ადამიანთა ურთიერთობისა და საზოგადოების „საერთო საცხოვრების“ ასახვის სახეობა, რომელიც თუმანიშვილის სათეატრო მოდელის ღვრიტას წარმოადგენს, შესაძლოა, მომწოდდა იმ მრისხანე დღეებში.



შესაძლოა, დასაბამი მაშინ მიეცა, როდესაც ეს სტრიქონები ჩასწვრა დღიურში: „მეორე დღეა ეზოში ვწვევარ დაჭრილ საბჭოთა მეომრებს შორის. იქვე გზაზე, ტყვედ ჩავარდნილ ჩვენს ამხანაგებს მიერეკებიან. მიედინება გაწამებული ადამიანებისაგან შემდგარი უსასრულო კოლონა, ნაცრისფერის მასა სიკვდილისაკენ მიაბიჯება. ღმერთო, ნუთუ არ შეგიძლია შეაჩერო ეს უსამართლობა, ნუთუ ვერ უშველი ამ უბედურებას! უსასრულო ნაკადში ვეძებ ჩვენიანებს, ნაცნობ ადამიანებს. ჩამორჩენილებს გერმანელები უმოწყალოდ ხვრეტენ და გზაზე ტოვებენ“.

და აი ასე, ასობით დრამატურგთა ათასობით შექმნილ პერსონაჟთა უსასრულო ნაკადში მიხეილ თუმანიშვილი ნაცნობ ხასიათებს ეძებს, ცხოვრებისეულად გამართლებულ საქციელს დაეძებს, მათ თვალეში ჩაბუდებულ ადამიანური ვნებების კვალს აგნებს და ისე ქმნის სპექტაკლების უჩვეულოდ თეატრალურსა და სახიერ პარტიტურას, ადგებს ქცევათა სისტემას, გრძნობათა ბუნებას...

„ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ — ეს იყო მიხეილ თუმანიშვილის სათეატრო მოდელის ჩამოყალიბების მაუწყებელი; „ზღვის შვილები“ — ამ სათეატრო მოდელის ახალი ასპექტის პორიზონტს აჩენდა. ხოლო „ახალგაზრდა გვარდია“ ახალი თეატრის დაბადების მეკვლედ იქცა. თუნდაც ამიტომ იქნეს ომის თემა მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედებაში გახსაკუთრებულ მნიშვნელობას.



დიპლომატი

ამ მუზეუმს უკირავს საცხოვრებელი ფართის მინიმალური კვადრატურა, სულ რამდენიმე გვერდი შევსებული შთაბეჭდილებების წიგნში, სადაც ყურადღებას იპყრობს ერთი ჩანაწერი, რითაც მინდა დავიწყო მოთხრობა ზალხური ინსტრუმენტების სახელმწიფო მუზეუმზე: „მდლობელი ვარ, რაკი გამოიზარეთ თქვენი მონაპოვრები“... — წერს ბრიუსელის მთარგმნელთა უმაღლესი ინსტიტუტის პროფესორი გოლდი ბლანკოფ-სკარი. სწორედ რომ მონაპოვარია ის, რაც გამოფენილია მუზეუმის ერთადერთ დარბაზში (სათვალავში არ შედის ორი მოცუტქნული სათავსო), დაინტერესებულ პირებს ვურჩევ გამოიხაზონ დრო და ესტუმრონ ამ მუზეუმს, რომელსაც 1985 წლის პირველ იანვარს შეუსრულდა ზუსტად ერთი წელი.

ტერიტორიულად მუზეუმი არც თუ მოსახერხებელ ადგილზეა განლაგებული. (აწყურის ქ. № 4). იგი უნდა მდებარეობდეს „ძველი თბილისის“ რომელიმე მყუდრო ქუჩაზე, სადაც ოდესღაც ჟღერდნენ მისი ექსპონატები. და მაინც, მუზეუმს მიაკვლია კიველთა ერთმა ოჯახმა, რომელმაც შთაბეჭდილებათა წიგნში ჩაწერა: „ასეთი მუზეუმის არსებობა წარსულისადმი დიდი პატივისცემის გამოხატულებაა“-ო.

# გუჯაუმი ერთი წლისაა

## ელისაბედ ზალანჩივაძე

მუზეუმს საფუძვლად დაედო არცაღი რევოლუციის მიერ ნაანდერძევი კოლექცია. მაგრამ მოყვარული-კოლექციონერის ინსტრუმენტები საჭიროებდნენ საფუძვლიან რესტავრაციას, მათი უმეტესობა არ განეკუთვნება ხალხურ საკრავთა ოჯახს. მაგრამ ეს არღნები და ორკესტრონები წარმოადგენდნენ ძველი ქალაქის ხმოვან ატრიბუტებს. დღეს, უკვე ცოტამ იცის, თუ რა არის ორკესტრონი. ეს მოწყობილობა შედგება რამდენიმე მექანიკური სინტრუმენტისაგან. ორკესტრონები, ისევე, როგორც „მუსიკალური კარალები“ (ასევე ექსპონირებულნი მუზე-

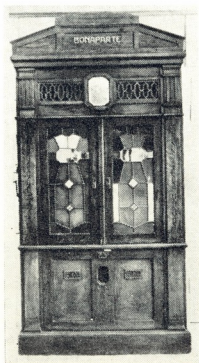
უმში), დიდი ხანია გამოვიდნენ ხმარებიდან და სამუზეუმო რარიტეტად იქცნენ. ოდესღაც კი ამ მექანიკური ინსტრუმენტებით ამაყობდნენ მათი მფლობელები: ძველი თბილისის მოქალაქეები, განსაკუთრებით კი მეღუჭნეები. ჩვენს წარმოდგენაში მექანიკური ინსტრუმენტი ჰგავს მოხდენილ მუსიკალურ ზარდახშას, რომლის დახშულ ხმაზე ცეკვავს მასში მოთავსებული პატარა ბალერინა. ვერც კი წარმომედგინა, რომ „მუსიკალური კარადა“, როგორც კი მის კარს გამოაღებ, გამოსცემს გამაყრუებელი და ხალისიანი ცეკვების ასეთ ნაკადს.

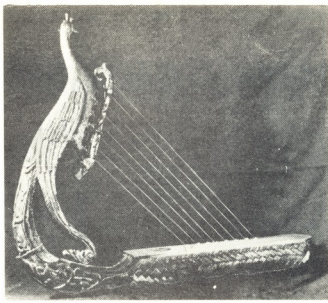
მაგრამ ყოველივე ეს მხოლოდ პრეამბულაა. მუზეუმის მთავარი და ძირითადი საზრუნავია ხალხური ინსტრუმენტების შეკრება, პირველ რიგში, ქართული საკრავებისა, რომლებიც ქლერდნენ ჩვენს მიწა-წყალზე.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ მუზეუმმა ერთ წელიწადში შეიძინა და გამოსაფენად მოამზადა მრავალი ქართული და აღმოსავლური საკრავი. შექმნა ზუსტად არ გამოხატავს საქმის ვითარებას. სინამდვილეში ხდებოდა ინსტრუმენტების ძებნა-ძიება, შერჩევა, რესტავრირება. ამას მოწმობს თუნდაც სამმაგი ფანდური (XX ს. დასაწყისი) და ამავე პერიოდის უნატიფესად მოჩუქურთმებული კახური ფანდური, რომლებსაც ურთულესი რესტავრაცია დასჭირდათ. ხოლო იმ შემთხვევაში, როცა შეუძლებელია რომელიმე საჭირო ექსპონატის შექმნა, მაშინ მუზეუმი მას ხალხური ინსტრუმენტების ოსტატებს უკვეთავს.

მაინც რაში მდგომარეობს მუზეუმის თანამშრომლების მთავარი მიზანი? (დირექტორი — ვერა ლალიძე, ფონდების მთავარი

ორკესტრონი.





მცველი — მანანა ორაგველიძე). პირველ რიგში, ესაა მოგზაურობა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ექსპონატების მოძიებისა და შერჩევის მიზნით. არანაკლებ მნიშვნელოვანია საარქივო მასალების შესწავლა, ექსპოზიციის მომზადება, ბუკლეტების გამოცემა, ყოველი ინსტრუმენტის ისტორიისა და მისი ავტორის ვინაობის დადგენა.

ზოგიერთ მათგანზე შეიძლება პატარა მოთხრობაც კი დაიწეროს, კერძოდ დიპლომატოზე, რომელიც მუზეუმში მოხვდა ილია ჭავჭავაძის მიუღლის ოლღა გურამიშვილის ოჯახიდან. დიპლომატი ეკუთვნოდა ოლღას მამას, რომელიც, როგორც ჩანს, მას დიდად აფასებდა. შემთხვევითი სულაც არ არის, ეს დიპლომატი შეტანილ იქმნა ოლღას დის (ქმრით — სტაროსელსკაიას) სამხითვო სიაში.

მუზეუმმა შეიძინა ქართული ხალხური სიმღერების ცნობილი შემსრულებლის ანა ვარდიაშვილის არქივი, ინსტრუმენტები და მისივე ჩანაწერები. ეს არქივი შესწავლის პროცესშია. ინსტრუმენტები კი უკვე გამოფენილია მუზეუმის დარბაზში. მათ შორისაა დაირა და დიპლომატი (ორივე განეკუთვნება XIX ს.), ფანდური, დუდუკი და ბულ-ბული კი გაკეთებულია XX ს. დასაწყისში. ამეამად, მუზეუმში ემზადება ა. ვარდიაშვილის საღამოს ჩასატარებლად. ა. წ. მაისში მას 85 წელი შეუსრულდებოდა (გარდაიცვალა ა. ვარდიაშვილი 1978 წ.). ამ საღამოზე განხრახულია ხალხური შემსრულებლების მოწვევა. აქედრდება ა. ვარდიაშვილის ჩანაწერებიც.

მუზეუმში დატულია ძვლისა და სადაფისაგან დამზადებული, მდიდრულად ინკრუსტირებული რამდენიმე უნიკალური აღმოსავლური საკრავიც: თარი, საზი

(დალესტნიდან), აზერბაიჯანული ქამანჩა (ოსტატი მამედოვი ასიფ კასიმ-ოლი).

მუზეუმის თანამშრომლებმა დაამყარეს შემოქმედებითი კონტაქტი ხალხური საკრავების თანამედროვე ოსტატებთან, რომელთა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია ვასო სალიიანი. მუზეუმის სპეციალური დაკვეთით მან დაამზადა ქართული ინსტრუმენტები. ტრადიციისამებრ, ხალხური ინსტრუმენტების ოსტატები ქვეშარიტი მხატვარი-ინკრუსტატორები არიან. ისინი დიდის ნიჭიერებით აფორმებენ თავიანთ ქმნილებებს, რომლებიც წარმოადგენენ ხელოვნების მაღალ ნიმუშებს. ამას მოწმობენ ვასო სალიანის მიერ დამზადებული ინსტრუმენტებიც: ორსახოვანი ჩანგი, გუდასტერი, ფანდური, ჩონგური, ჭიანჭური.

ქართული და აღმოსავლური საკრავების გარდა მუზეუმში დატულია რამდენიმე უნიკალური ევროპული ინსტრუმენტი. მათ შორისაა აკორდეონი, რომელსაც ძალზე „საინტერესო“ ისტორია აქვს. სადაფის კლავიშებიანი ეს ნაკეთობა (ტროკადერო) იტალიური მოძრაობის „წინააღმდეგობის“ ერთ-ერთ მონაწილეს ეკუთვნოდა. აქვეა აკორდეონის „თა-

ნამქამაღლევ“ ლუიჯი ფენგას (კატანია) ფირმის მანდოლინა. სეროიზულ რესტავრაციას საჭიროებს XIX საუკუნის ფისგარმონია და კრამერის ფირმის (ლონდონი) ხუთოქტავიანი პორტატული პიანინო, დამზადებული XIX საუკუნის შუა წლებში.

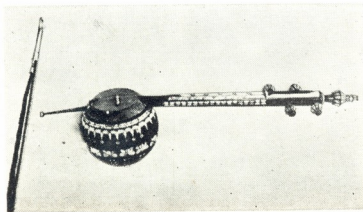
მუზეუმში დაცულია რამდენიმე არღანიც, რომლებიც საქართველოში გასულ საუკუნეში მოხვედრილან. როგორც ჩანს, ისინი ქუჩა-ქუჩა ბევრი უთრევიათ ბებერ მეარღნეებს. როცა მაჩვენეს სარესტავრაციოდ მომზადებული ერთ-ერთი არღანი, გავვოცდი: ნეტა რა უნდა გამოვიდეს-მეთქი ამ დანგრეული ძველი ყუთისაგან? მაგრამ მუზეუმში ექსპონირებულია უკვე რესტავრირებული არღნებიც, რომლებიც თვალს ახარებენ თავისი ლაკირებული, ბზინვარე გვერდებითა და ლამაზმანების გამოსახულებით. ვერ წარმოიდგენთ, რა სასიხარულოა სარღნების სახელურების დატრიალება. მაგრამ ამასაც, თურმე, ცოდნა უნდა. საქმე ისაა, რომ სახელურის ტრიალი უნდა ემთხვეოდეს ტაქტის ძლიერ დროს, საჭიროა ტემპის გათვალისწინებაც. რა თქმა უნდა, ბებერი მეარღნეები არ იყვნენ დაუფლებულნი მუსიკალურ ანბანს, მაგრამ, ალბათ, მათ შორისაც იყვნენ „კარგი“ და „ცუდი“ დამკვრელები.

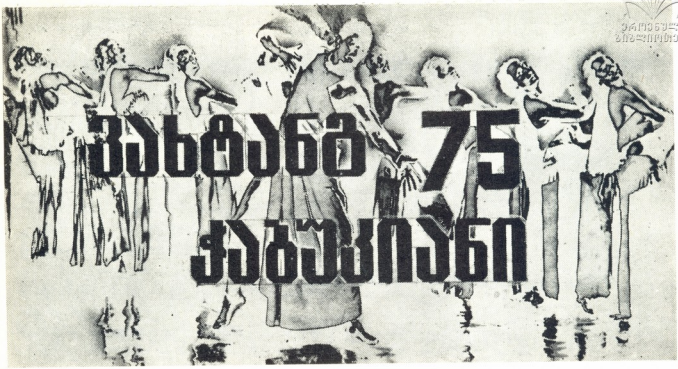
მუზეუმის თანამშრომლებმა,

რომელთა განკარგულებაში თადერთი დარბაზი, ნაირად დააჯგუფეს თავიანთი ექსპონატები: ცენტრალური კედელი ეთმობა ქართულ ხალხურ ინსტრუმენტებს, დარბაზის ერთ კუთხეში განლაგებულია აღმოსავლური საკრავებიც, მშვენიერ ხალიჩაზე, რომელიც ნახევარ კედელს ფარავს, გამოფენილია ა. ვარდიაშვილის პორტრეტი და ინსტრუმენტები. დანარჩენი კედლების გასწვრივ ჩამწკრივებულია „მუსიკალური კარადები“ და კლავიშებიანი ინსტრუმენტები. დარბაზის შუაგულში კი დგანან არღნები. ჭერჭვრობით, კოლექცია დიდი არ არის (75 ექსპონატია), იგი როგორღაც ეტეკა ამ დარბაზში, თუმცა ერთმანეთისაგან ესოდენ დაშორებული გეოგრაფიული წარმოშობის საკრავთა „მეზობლობა“ სასურველი სულაც არ არის. ამიტომაც მეტიმეტად გადატვირთული და სტილისტურად ეკლექტურია საგამოფენო დარბაზი. მაგრამ მუზეუმში მხოლოდ ერთი წლისაა, ენთუზიასტების პატარა კოლექტივი კი იმედინად შეჰყურებს მომავალს და ოცნებაში ხატავს მუზეუმის ახალ საცხოვრებელს ძველი თბილისის რომელიმე კუთხეში. მათ სჯერათ, რომ აქ შეიკვლება სამუზეუმო დარბაზის დაგეგმარება და საკრავების ჩვენებას ცალ-ცალკე ოთახში დაეღებათ ბინა.

მაგრამ ოცნება ოცნებად რჩება. დღესდღეობით კი მუზეუმის თანამშრომლები გატაცებით მუშაობენ — აფართოებენ ექსპონიციას, ამზადებენ ბუკლეტებს, სწავლობენ არქივებს, მოლაპარაკებას აწარმოებენ რესტავრატორებთან, ხალხური საკრავების ოსტატებთან და, რაც მთავარია, მიეშურებიან საქართველოს ამა თუ იმ კუთხეში ახალ-ახალი ექსპონატების საქებნელად.

ქამანჩა.





# მასტანბ 75 ჭაბუკიანი

## გივი ორჯონიკიძე

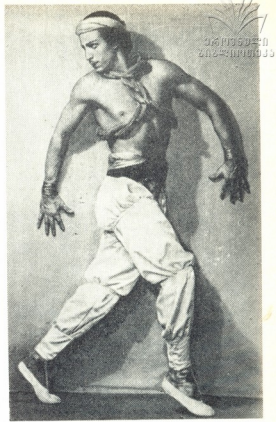
შტაშკოა ქართული მუსიკა-ლურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნების მიღწევები, ამჟამად წარსულს რომ ეკუთვნის. 30-70-იან წლებში ჩვენი საოპერო თეატრის სცენაზე დაიდგა ბალეტები, რომლებმაც საფუძველი ჩაუყარეს ამ ეანრს. მისი მშენებლობა, წარმატებები, პრესტიჟი დაკავშირებულია შესანიშნავი ქორეოგრაფის ვახტანგ ჭაბუკიანის სახელთან. ჭაბუკიანი ხელოვნების ამ დარგის სულისჩამდგმელი, მთავარი გმირი და მისი განვითარების მთავარი ლოკომოტივი იყო. იგი შეუსვენებლივ სძლევდა ახალ და ახალ შემოქმედებით ზღუდეებს, ღირსეულად ზიდავდა დიდ ტვირთს.

ქართული საბალეტო თეატრი საკუთრივ ქორეოგრაფიული და მუსიკალური შემოქმედების თანამშრომლობის სამავალითო ნიმუშია. ნუ დავიშურებთ ამ სი-

ტყვას — იგი ნოვატორული, თვითმყოფადი ხელოვნება გახლდათ, რომელმაც ფართო საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო და სიყვარული დაიმსახურა. დღესაც კარგად მახსოვს ის ტრიუმფალური წარმატება, რომელიც წილად ხვდა „ოტელოს“ პრემიერას. რამდენიმე წლის მანძილზე პრობლემა იყო „ოტელოს“ წარმოდგენაზე ბილეთის შოვნა.

ვ. ჭაბუკიანის ბალეტი მრავალწლიანი და დიდი ძიებების ნაყოფია. ჭაბუკიანმა წარმატებით გადაჭრა მთავარი ამოცანა — ეროვნული ქორეოგრაფიის შესაბამისი ლექსიკის შექმნა. მის ბალეტში დრამა უერთდება ცეკვას. კლასიკური ბალეტის ეს ბრწყინვალე წარმომადგენელი, დაუცხრომლად ეძიებდა კლასიკურისა და ეროვნულის ორგანულად შერწყმის გზებს. მთავარი დამსახურება ისაა, რომ მან საუ-

კუნების მანძილზე გამოუმუშავებული ქართული ცეკვის მდიდარი ლექსიკა თანამედროვეობას დაუკავშირა, მონახა გზები კლასიკასთან ისეთი სინთეზისა, რომელმაც თვით ცეკვის ბუნებაში ახალი ფსიქოლოგიური რესურსები გამოავლინა. ვ. ჭაბუკიანის მემფეობით ქართული ბალეტი დაშკვიდრდა, როგორც გმირულ-რომანტიკული ხელოვნება. მისი გმირული სულისკეთება, კეთილშობილება და ამდლებული ლირიკა თვით ქორეოგრაფიული ლექსიკიდან, ქორეოგრაფიის დრამატურული პრინციპებიდან მოდიოდა. საცეკვაო ფოლკლორს თავისი ესთეტიკა, თავისი ენა, თავისი დრამატიკა,



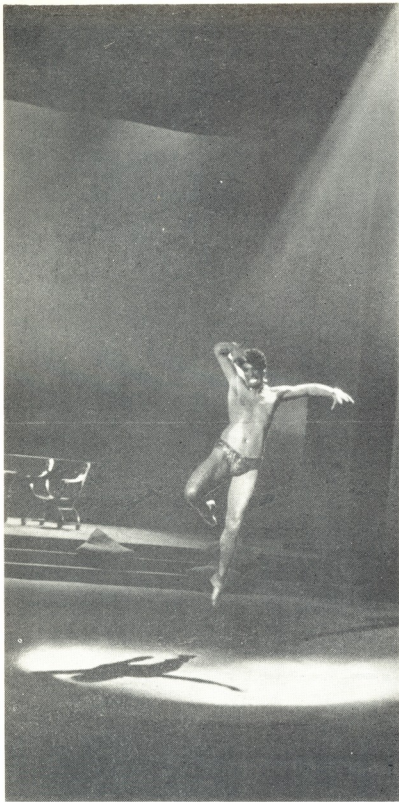
საქონცენტრო ნომერი

საქონცენტრო ნომერი



მატურგიული პრინციპები გაანინა, მას აქვს სხეულის სილამაზისა და სილადის თავისებური შეგრძნება. მისთვის დამახასიათებელი მოძრაობანი, იღებები. აქ თავისებურადაა კოდირებული სინანდვილესთან დამოკიდებულება, აღმიახური მიმართებანი, და ცხადია, მისი ლექსიკა ეფუძნება თვით სხეულის სილამაზის, აღმიახური ქცევის დინამიკის გაგებას. ყველაფერი ეს შემოდის ვ. ჭაბუკიანის ხელოვნებაში, დროთა განმავლობაში იქ ვეწება და მდიდრდება, ქმნის მია სისტემას. ყველაფერი ეს სინთეზის პირობებში ახალი შინაარსით იტვირთება. ეს უკვე ახალი ენაა, სადაც საცეკვაო ილეთი ჯარგავს თავის ეთნოგრაფიულ გარკვეულობას და ეანრული ნიმუშისათვის დამახასიათებელ მნიშვნელობებს. სამაგიეროდ, ახალ თვისებებს იძენს, აფართოვებს თვით კლასიკურის გამომსახველობას.

ვ. ჭაბუკიანის ნოვატორული ძიებების წარმატება განაპირობა ბალეტის თემატური დიპაზონის



გაფართოებამ, ისეთი ლიტერატურული მასალის გამოყენებით, რომელიც გამოკვეთილი, ნალური სახეების გამოძერწვის კარგ საფუძველს ქმნიდა. მისი ბალეტის უმრავლესობა ღირს-შესანიშნავი ლიტერატურული ნაწარმოებების მიხედვითაა დადგმული. ჭაბუკიანის ბალეტში თანამედროვე თემაც აისახა („მშვიდობისათვის“, „განთიადი“), ისტორიული წარსულიც („მთების გული“, „გორდა“), ქართული ზღაპრის სამყაროც („სინათლე“), შექსპირისა და ლერმონტოვის გმირთა ვნებათაღელვაც („ოტელიო“, „ჰამლეტი“, „დემონი“), ეს საგულისხმო და ხაზგასასმელია მით უფრო, რომ მთელი ეს თემატური მრავალფეროვნება, სახეთა სიმრავლე, ურთულესი განაცდების პალიტრა აღბეჭდილია ლექსიკით, რომელიც, ცხადია, თვითველ ცალკეულ შემთხვევაში განპირობებულია თვით დრამატურგიული მასალით, მაგრამ, ამავე დროს, მთლიანია, ისევე როგორც სალიტერატურო ენა მწერალთა ინდივიდუალობის, მათი ორიგინალური ხელწერის მიუხედავად.

ეროვნული ბალეტის შექმნისას ვ. ჭაბუკიანის წინაშე რთული პრობლემა იდგა — ვისთან ეთანამშრომლა? როდესაც იგი თავის ძიებებს იწყებდა (30-იანი წლების დასასრული) სულ რამდენიმე ქართველი კომპოზიტორი მოღვაწეობდა. არც შემდგომში იყო ადვილი არჩევანის გაკეთება,



ბუნები ბალეტიდან „ოტელიო“

გასათვალისწინებელია იმ დღეთა მუსიკის ღირებულებაც და რაოდენობრივი სიმკრეცე, მისი პროფესიულ-მხატვრული დონე ძნელი დასადგენი გახლდათ, ყოველნამდვილ წარმატებას შეეძლო რადიკალურად შეეცვალა ჩვენი წარმოდგენები ქართული მუსიკის მიღწევათა და მისი რეალური შესაძლებლობის შესახებ. ვ. ჭაბუკიანის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ მას ინტუიცია არსებითად არ ღალატობდა, თავისი შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე იგი თანამშრომლობდა შემოქმედებითი პოტენციის მქონე მუსიკოსებთან, ეს კომპოზიტორები იყვნენ: ა. ბალანჩივაძე, გრ. კიკიაძე, დ. თორაძე, ა. მაჭავარიანი, ს. ცინცაძე, ფ. ლლონტი, რ. გაბიჩვაძე. ეს სია შეიძლება უფრო ფართოც ყოფილიყო და, სხვათა შორის, უფრო ვიწროც. მთავარია, რომ ამ ავტორებმა ღირსეული წვლილი შეიტანეს ვ. ჭაბუკიანის თეატრის და მისი შემოქმედებითი პრინციპების ჩამოყალიბებაში. სწორედ მათ შექმნეს მუსიკალური საძირკველი, რომელსაც თანამედროვე ქართული ქორეოგრაფია დაეფუძნა. ვ. ჭაბუკიანთან ერთად, ხშირად თავიანთი ინიციატივით, ისინი მიმართავდნენ არა მარტო საცეკვაო, არამედ სასიმღერო ფოლკლორსაც, აქ ეძიებდნენ მასალას მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული სახეებისა და დრამატურგისათვის. ზემოთ დასახელებული თითოეული ავტორი ბალეტში მოვიდა ინს-

ტრუმენტულ ქანრებში შემქმნელი გარკვეული გამოცდილებითი თითოეული (სხვადასხვა შემთხვევაში) ფლობდა მასალის სიმფონიური დამუშავება-განვითარების ხერხებს. ეს კომპოზიტორები სხვა ქანრშიც და საბალეტოშიც მეტნაკლები წარმატებით ავითარებდნენ ეროვნულ სააზროვნო პრინციპებს. ისეთ კომპოზიტორებს, როგორცაა დ. თორაძე და ა. მაჭავარიანი, საბალეტო ნაწარმოებებმა მთავარი შემოქმედებითი წარმატება მოუტანა. „გორდა“ დ. თორაძისათვის 70-იანი წლების დამდეგამდე მთავარი ნაწარმოები იყო, რომელშიც სრულად გამოვლინდა მისი შემოქმედებითი პოტენცია, „ოტელიო“ არა მარტო ა. მაჭავარიანისათვის, არამედ საზოგადოდ ქართული ხელოვნებისათვის ერთ-ერთი უთვალსაზრისი მოვლენა გახლდათ. მით უმეტეს, თუკი ვილაპარაკებთ მთლიანად სპექტაკლზე და არა ცალკეულ კომპონენტებზე. მე, მაგალითად, მიმაჩნია, რომ იავოს როლის შემსრულებლის ზურაბ კიკალიშვილის უებრო ხელოვნებამ არავისზე ნაკლები როლი არ ითამაშა ამ ნაწარმოების სცენურ ბედში. აღარას ვამბობ ს. ვირსალაძის მხატვრობაზე და თავისთავად ცხადია, თვით ა. მაჭავარიანის მუსიკაზე.

ეს მართლაც ქართული მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნების აღმავლობის, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის თანა-





შრომობის უბედურესი ხანა, რომლის მიღწევების გადაფასება ძნელია.

ზემოთქმული ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ამ ხელოვნებას თავისი ჩრდილოვანი მხარეები არ გააჩნდა, თითქოს იგი არაფერში არ მოიხსნებოდა. ხელოვნების ნებისმიერ ფანრს შეუძლია კულტურის განვითარების პროცესში თამაში „თავის თავზე აიღოს“. მთავარ მოვლენად იქცეს. შესაძლოა, ყველა ის ნოვაცია, რაც კულტურის კულმინაციურ მიღწევებს განსაზღვრავს და პროგრესისა და არნახული განახლების დამადასტურებელია, ზდებოდეს სწორედ ამ ქანრში. ასეთი იყო ერთ დროს შოპენის საფორტეპიანო შემოქმედება პოლონური მუსიკისათვის. ჩვენთვის, ქართველებისათვის „აბესალომ და ეთერი“. პროგრესიც და ეროვნული მუსიკის ყველა მთავარი მიგნებაც ამ ნაწარმოებში განხორციელდა. როდესაც სტრავენსკომ „კურთხეული გაზაფხული“ შექმნა (1912 წ.), რუსეთში მრავალი სხვადასხვა ქანრის ნაწარმოები იწერებოდა, მათ შორის ჭეშმარიტად ნოვატორული (არ დავივიწყოთ, რომ მაშინ მოღვაწეობდნენ სკრიაბინი, რახმანინოვი, პროკოფიევი და სხვა გამოჩენილი კომპოზიტორები). მაგრამ ახალი ერა მაინც „კურთხეულმა გაზაფხულმა“ აღნიშნა.

ამ ექსკურსის გაკეთება იმისათვის დამჭირდა, რათა შემდეგი მოსაზრება გამომეთქვა: საერთო მუსიკალურ პანორამაში ქართული ბალეტი არასოდეს არ იჭერდა მეგზურის როლს (შეიძლება მხოლოდ — 30-იანი წლების დამლევს „მთების გული“-ს შექმნის დროს, მაგრამ მაშინ ჩვენი ინსტრუმენტული მუსიკა არცთუ ისე გაბედულ ნაბიჯებს დგამდა და ბალანჩივადის ბალეტი იმდროინდელი შემოქმედების კონ-

ტექსტიდან არსებითად არცთუ ისე შესამჩნევად გამოირჩევა). მომავალში კი საკუთრივ მუსიკალური შემოქმედების მეგზურად გამოდიან სხვა ქანრები (სიმფონიური და კამერულ-ინსტრუმენტული, საბალეტო მუსიკას უჭირს მათთან პაექრობა). ამას იმისათვის ვამბობ, რომ ერთმანეთისაგან განვაცალკევო საკუთრივ მუსიკალური ღირებულებანი ქორეოგრაფიულისაგან. დღეს ანაქრონიზმი იქნებოდა ამ ბალეტების ხელახლა აელერება საკუთრივ მუსიკალური ნაწარმოების სახით — ამ თვალსაზრისით ისინი უკვე ინტერესს აღარ იწვევენ და მათი დონე წარმატებით იქმნა გადალახული მომდევნო შემოქმედებითი ევოლუციით თვით იმ ავტორთა მიერ. ამ მოსაზრების დასადასტურებლად საუკეთესო საბუთია თვით დ. თორაძის შემოქმედება: მისი მეორე სიმფონია, ბალეტი „მწირის“ მუსიკა, საგუნდო სიმფონია: ეს ნაწარმოებები თავისი მხატვრული ღირსებებით გაცილებით მაღლა დგას, ვიდრე აღრეული პერიოდის „გორდა“. ამიტომ, როდესაც მესმის, რომ ესა თუ ის ბალეტი სცენას კვლავ უნდა დაუბრუნდესო, ვაორება ვანვიცი: დი: ერთის მხრივ, დილია მათი დამსახურება, როგორც აუცილებელი საფეხურებისა, ეროვნულ ხელოვნებას რომ უნდა გაეცლო, მეორეს მხრივ — თუ გნებავთ, რომ ბოლომდე გულწრფელი ვიყო — არა მგონია, რომ მათ შეძლონ დღევანდელი მსმენელის დაინტერესება.

სულ სხვაა ჩემი პოზიცია ე. ჭაბუკიანის ქორეოგრაფიისა და მისი ლექსიკისადმი, რომელიც ძალიან სათუთ და გონიერ დემოკიდებულებას იმსახურებს. ის მართლაც შენაძენი ვახლდათ, ის მართლაც რომ საძირკველი იყო მომავალი შემოქმედებისა (თუკი გვსურს თვითმყოფად ეროვ-

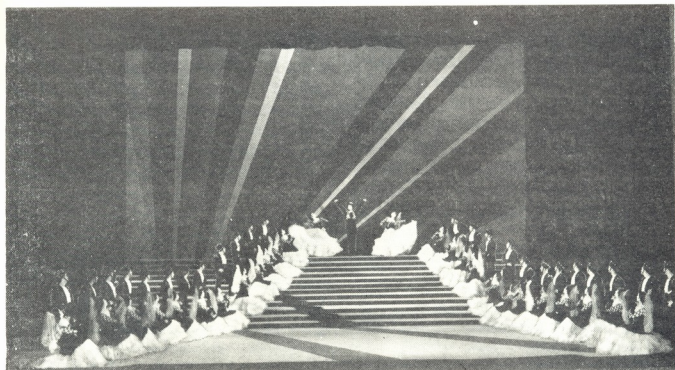
ნულ ქორეოგრაფიაზე ვილაპარაკოთ), ვ. ჭაბუკიანის მიერ გაჭრილი გზა რომ მიეატოვოთ და ყველაფერი „ნული“-დან დაეიწყოს, შესაძლოა, ჩვენ თავს ის ზიანი მივყავნოთ, როგორც იმ ადამიანებმა, ძველ საყდრებს რომ აფეთქებდნენ, აქაოდა, ღმერთი არ არსებობსო.

დღეს ბევრს ლაპარაკობენ ე. წ. „ქორეოგრაფიული სიმფონიზმის“ შესახებ. ეს ტერმინი სამეცნიერო და კრიტიკულ ლიტერატურაში მკვიდრდება და მას ხშირად ღირებულების აღსანიშნავადაც იყენებენ. ძალიან არა-ზუსტი და პრეტენციოზული ტერმინია, მაგრამ მისი უგულვებელყოფა შეუძლებელი გახდა თანამედროვე საბალეტო სპექტაკლის მთელი რიგი დრამატურგიული თავისებურებების ახსნისას. მაინც, რა იგულისხმება მასში? ვანსხვაებულ პოზიციებს საერთო მნიშვნელი რომ მოვუწინახოთ, დავინახავთ, რომ „ქორეოგრაფიული სიმფონიზმს“ მიაწერენ თვით საბალეტო მუსიკაში სიმფონიუ-

რი ფორმების გადმოტანას, მათთვის დამახასიათებელი არქიტექტონიკით, მასალის დაფიქსირებით, საბალეტო სპექტაკლის სცენური მოქმედების უწყვეტობით, „საცეკვაო სფირის“ პრინციპების გადალახვით, მხატვრული სახეების ისეთი შეპირისპირება-განვითარებითა და მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ენის ისეთი მთლიანობით, რომელიც (სიმფონიის მსგავსად) თითქოს ერთი საწყისი ინტონაციის გაშლა-განვითარებით მიიღწევა. ვ. ჭაბუკიანი ინსტინქტურად (მას თეორიული დეკლარაციები არ ახასიათებდა) სიმფონიური დრამატურგიისაკენ მიისწრაფოდა და უნდა ითქვას, რომ ამ თავისებურებამ განაპირობა მისი საუკეთესო სპექტაკლების წარმატება.

დიახ, ვ. ჭაბუკიანი მთელი ეპოქა იყო არა მარტო ქართული, არამედ საბჭოთა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარებაში.

სცენა ბალეტიდან „ბოლერო“



# ალმოჩენის კორიჯონტები

## გიორგი ტოვსტონოგოვი

თეატრის საერთაშორისო ინსტიტუტმა გახული წლის მიწურულს ლენინგრადში მოაწყო საერთაშორისო სემინარი „კ. ს. სტანისლავსკის რეჟისორულ-პედაგოგიური პრინციპების განვითარება თანამედროვე საბჭოთა თეატრში“, რომელზედაც მოხსენებით გამოვიდა გიორგი ტოვსტონოგოვი.

სტატია, რომელსაც ვაქვეყნებთ, წარმოადგენს ამ მოხსენების შემცირებულ ვარიანტს.

(რედ.)

მე არ ვყოფილვარ (და არც შეიძლება ვყოფილიყავი) კ. ს. სტანისლავსკის უშუალო მოწაფე. სხვებისგან მაქვს შეთვისებული წარმოდგენა მის მეთოდოლოგიაზე. მაგრამ ეს „სხვები“ შესანიშნავი ადამიანები გახლდნენ. ჩემი მასწავლებლები, პედაგოგები რეჟისურაში იყვნენ ა. დ. პოპოვი და ა. მ. ლობანოვი. ორივე შესანიშნავი რეჟისორი და ჩვენი დროის თვალსაჩინო მოღვაწე იყო. საკავშირო თეატრალური ინსტიტუტის მხატვრული ხელმძღვანელი, მაშინ, როცა მე იქ ვსწავლობდი, იყო სამხატვრო თეატრის გამორჩენილი მსახიობი, სტანისლავსკის უშუალო მოწაფე ლ. მ. ლეონიდოვი, რომელიც ჩვენს კურსზე ატარებდა მეცადინეობას. სამსახიობო ოსტატობის კათედრის გამგე იყო — მ. მ. ტარხანოვი სამხატვრო თეატრის ასევე გამორჩენილი მოღვაწე, — ესენი ყველანი ჩვენთან, რეჟისორული ფაკულტეტის სტუდენტებთან მუშაობდნენ.

დაბოლოს, მე მქონდა ბედნიერება გამოსაშვებ კურსზე ყოფნისას შევხედროდი თვით კ. ს. სტანისლავსკის. მთელი ჩვენი კურსი იყო მასთან მიწვეული, ლეონტივის შესახებვემი მდებარე სახლში. მან ვვაჩვენა თავისი ახალგაზრდული ექსპერიმენტალური სპექტაკლი „სამი და“, მსახიობებთან ატარებდა რეპეტაციებს და რამოდენ

ნიმე საათის ქანძილზე გველაპარაკებოდა სწორედ იმ თემაზე, რის გამოც აქა ვართ შეკრებილნი.

რასაც დღეს მე ვილაპარაკებ, ეს არის ჩემი პირადი შეხედულება სტანისლავსკის მეთოდოლოგიაზე. ბუნებრივია, რომ მე არა მაქვს პრეტენზია იმისა, რომ ეს ჩემი აზრი ერთადერთია, ერთადერთია მისი მეთოდოლოგიის ჩემული ასახვა, მაგრამ ერთ რამეში კი ვარ დარწმუნებული — იმისათვის, რომ მეთოდოლოგია ნაყოფიერი და ჭეშმარიტად სასარგებლო იყოს, მან შემოქმედის ბრძმედში უნდა გაიაროს, რომელიც მას ირწმუნებს და მიიღებს როგორც ერთადერთ მეთოდოლოგიას, რომლისც საფუძველზეც იგი, შემოქმედი, დაიცავს და შექმნის თავის საკუთარ მხატვრულ-ესთეტიკურ პროგრამას.

მე უმალ თეატრის პრაქტიკოსი ვარ, ვიდრე თეორეტიკოსი. მაგრამ თეატრში მრავალწლიანი პრაქტიკული მუშაობის და ხანგრძლივი ფიჭრის შედეგად ჩამომიყალიბდა მეთოდოლოგიის საკუთარი გაგება, რომლის გადმოცემასაც ახლა შევეცდები. თუმცა ძალზე რთული საქმეა მოკლე დროის მანძილზე ვილაპარაკო იმაზე, რაზედაც მთელი სიცოცხლე მიფიქრია და რასაც მთელი ოთხი წლის მანძილზე ასწავლიან ინსტიტუტში.

თეატრის მრავალი გამოჩენილი რეფორმატორი არსებობდა. ამიტომ, როცა ვლადიმერაკობ სტანისლავსკის მეთოდოლოგიაზე, როგორც გამოხატვის, უნიკალურ მოვლენაზე, ყოველთვის გარკვეულ სკეპსის ვაწყდები ხოლმე. ეს რალაციონირად ბუნებრივიცაა, რადგან მრავალი ჩვენგანი დღესაც ერთმანეთში ურევს მეთოდოლოგიასა და ესთეტიკურ ნოვატორობას, მხატვრულ აღმოჩენებს. ბევრს მიაჩნია, რომ სტანისლავსკის მეთოდოლოგია მოძველდა, რომ იგი თავისი დროის კუთვნილებაა. ამ დროს იხსენებენ ხოლმე თეატრის ისეთ რეფორმატორებს, როგორებიც იყვნენ არტო და მისი „მძევლვარე თეატრი“, ბერტოლდ ბრეტტი და მისი ეპიკური თეატრი, იხსენებენ ეფი გროტოვსკის თამამ ექსპერიმენტებს, „აბსურდის თეატრს“. მაგრამ საქმე ისაა, რომ სტანისლავსკიმ, — ერთადერთმა ამ ყველა რეფორმატორს შორის — მსოფლიოში პირველმა აღმოაჩინა სცენაზე ადამიანის ორგანული ქცევის კანონი.

ჩემს მოწაფეებთან მეცადინეობისას ხშირად ვიშველიებ ხოლმე ანალიზს სტანისლავსკისა და ლეონარდო და ვინჩის შორის. ლეონარდომ, ამ უდიდესმა მხატვარმა, დაგვიტოვა ფერწერის იგავიუწველოვანი შედეგები, რომლებიც დღესაც კი გვაოგნებენ. ლეონარდო და ვინჩის შემდეგაც იყვნენ დიდი მხატვრები, ყოველნაირი მიმართულებით და მიმდინარეობისა, მაგრამ სწორედ ლეონარდომ თავისი უდიდესი მხატვრული ნამუშევრების გარდა, სწორედ ამ ნამუშევრებზე დაყრდნობით აღმოაჩინა პერსპექტივის კანონები, რომლებიც დღესაც განაპირობებენ ყველა მხატვრის შემოქმედებას. თვით ისეთი მხატვარიც კი, როგორც მატისია, რომელიც შეგნებულად არღვევს პერსპექტივის კანონებს, ვერ უგულებელყოფდა ამ კანონებს, რომლებიც კარვად უნდა იცოდე, თუკი მათი დარღვევა განგიზრახავს.

რადაც ამის მსგავსი მოხდა თეატრალური ხელოვნების განვითარებაშიც. სტანისლავსკიმ აღმოაჩინა სცენაზე ადამიანის ორგანული მოქმედების ის კანონები, რომლის აღმოჩენა მანამდე ვერავინ შესძლო. მე მგონია, რომ ამას გაუგებრობა სათავეს იღებს იმაში, რომ ჩვენ ერთმანეთისაგან ვერ გავვირჩევიან მეთოდოლოგია და ესთეტიკური პროგრამები. აქვე იღებს სათავეს სკეპსისიც

და სტანისლავსკის მნიშვნელობის შეფასებლობა მსოფლიო თეატრალურ ხელოვნებაში. რასაკვირველია, ხელოვნებაში ყველაფერი ვის სიახლეები უნდა ევითო, მაგრამ ეს მეთოდოლოგია არ ეხება. მეთოდოლოგია ისეთივე ურთიერთობაშია თეატრალურ ესთეტიკასთან, როგორც გრამატიკა ლიტერატურასთან. პირველ ყოვლისა, სწორად წერა უნდა შეგვეძლოს. მხოლოდ ამის შემდეგ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ თუ როგორ ავლენს ესა თუ ის მხატვარი თავის თავს ადამიანური არსებობის გარდუვალი კანონზომიერების საფუძველზე. პიროვნული შემოქმედების გარეშე არავითარი ხელოვნება არ არსებობს, არ არსებობს აგრეთვე ხელოვნების სიმართლე. იმიტომ, რომ ხელოვნების სიმართლე — ეს არა უბრალოდ ცხოვრების სიმართლეა, არამედ მხატვრის მაგიურ კრისტალში გადატანილი ცხოვრების სიმართლე. ამისდა მიუხედავად, ცხოვრების სიმართლის დაუფლების გარეშე, არ შეიძლება არსებობდეს არც მხატვრული მოვლენა, არც ჰეშმარიტი მომხიბველობა, არც მაყურებელზე ჰეშმარიტი ზემოქმედება, არც ის, რასაც სტანისლავსკი ზეამოცანას უწოდებს. სწორედ ზეამოცანა წარმოადგენს ხელოვნების უმაღლეს მოხანს — მან უნდა შესძრას ადამიანის სული, მთელი მისი არსი. ხოლო ნაწარმოების იდეის გამოხატვა ისაა, რისთვისაც ჩვენ ვშრომობთ და სპექტაკლებს ვქმნით. ამაშია სტანისლავსკის აღმოჩენის უდიდესი აზრი.

ყველასათვისაა ცნობილი, რომ თეატრის საფუძველი, მისი მასალა ცოცხალი, მოქმედი ადამიანია. ადამიანის ქცევის კანონები უდევს სწორედ საფუძვლად მთელს მეთოდოლოგიას. ჩვენ თვალი უნდა მივადევნოთ ადამიანის ქცევას, დავუმორჩილოთ იგი ფსიქოლოგიური სიმართლის იმ კანონებს, რომელთა გარეშე შეუძლებელია რაიმე ესთეტიკური მიმართულების განსაზღვრა. აი, არსი იმისა, თუ რატომაა ეგზომ აუცილებელი მეთოდოლოგია.

შესაძლებლობა მომეცა პარიზში მენახა „აბსურდის თეატრი“ მაშინ, როცა იგი ის იყო ფეხს იდგამდა. შეიძლება განსხვავებულად შეფასო ეს ესთეტიკური მიმართულება, მაგრამ მე განმაცვიფრა, რომ მის ჩარჩოებში მსახიობები შესანიშნავად თამაშობდ-

ნენ და სახეებით ემორჩილებოდნენ სტანის-  
ლავსკის მიერ აღმოჩენილ კანონებს.

თვით ისეთი პოლარული მოვლენაც კი,  
როგორც ბრეტის თეატრია, გერდს ვერ  
უვლიდა სტანისლავსკის მეთოდოლოგიას  
მამინ, როცა მასხიობური შესრულების  
მწვერვალზე იპყრობდა. ბრეტის ეპიკურ  
თეატრში ვაიგელი, ბუშა, შაალი ადამიანის  
ქცევის კანონებს იცავდნენ სტანისლავსკის  
მეთოდოლოგიის მიხედვით, თუმცა მთლი-  
ანად სპექტაკლის ესთეტიკური ფორმა სხვა-  
გვარი იყო და თავისი სიახლით გვანცვიფ-  
რებდა. ამ მაგალითებით მე მიხნდა ხაზი გა-  
ვუსვა სტანისლავსკის მოძღვრების უნივერ-  
სალობას, თუნდაც დღევანდელი სათ-  
ვის, ვინაიდან იგი განსაზღვრავს ნებისმიერ  
შემოქმედებთს ძიებას, განამტკიცებს და  
ქმნის საფუძველს ნებისმიერი ესთეტიკური  
პროგრამისათვის.

ასე და ამგვარად, ცოცხალი მოქმედი ადა-  
მიანი შეადგენს თეატრალური ხელოვნების  
საფუძველს.


ცოცხალი მოქმედი ადამიანი იმყოფება  
განუწყვეტილ ცვალებად, განუწყვეტილ  
მოძრავე. „შემოთავაზებულ ვითარებაში“,  
სტანისლავსკიმ დაასახელა ვითარებათა ის სა-  
მი წრე. სადაც ადამიანი ყოველწუთიერად  
ცხოვრობს: დიდი წრე, საშუალო წრე და  
პატარა წრე.

„შემოთავაზებულ ვითარებათა“ დიდი წრე  
ჩვენთვის ახლა ეს მშფოთვარე სამყაროა,  
სადაც ჩვენ ვცხოვრობთ და სადაც აგრერი-  
გად იგრძნობა ბირთვული ომის საფრთხე.  
ამას ყოველი ჩვენთავანი გრძნობს სუბიექ-  
ტურად და ამან არ შეიძლება გავლენა არ  
მოახდინოს ჩვენს კონკრეტულ ქცევებზე, არ  
შეიძლება. რომ ამ დიდი წრის მიღმა აღმოვ-  
ჩნდეთ.

საშუალო წრე, ახლა ჩვენთვის, არის ეს  
სემინარი, რომელშიც ემონაწილეობთ.

პატარა წრე — ეს ისაა, რაც ამ წამს  
ხდება. თქვენ გსურთ გაიგოთ, ჩასწვდეთ,  
აწონ-დაწონით ჩემი გამოხელა, განსაზღვ-  
როთ თქვენი დამოკიდებულება მის მიმართ,  
რასაც ახლა გელაპარაკებით. მე კი მსურს  
დაგარწმუნოთ იმაში, რასაც მე ვაღიარებ და  
რისიც მე ღრმად მწამს.

რასაკვირველია, ყველა ამგვარი დაყოფა  
პირობითია, ისევე პირობითი, როგორც ადა-  
მიანის მიერ მოგონილი მერიდიანები, მაგ-

რამ ეს მერიდიანები ზღვავსენს.  სტეტი  
ორიენტაციის საშუალებას აძლევს. აქედან  
ვიღებ მსოფლიოს ნებისმიერ წერტილში  
მოხვედრას. ასევე გვეხმარება ჩვენ ეს სამი  
წრე თეატრის ხელოვნებაში ქეშპარტი  
გზის პოვნაში.

შემოთავაზებულ ვითარებათა ცვლა გან-  
საზღვრავს ადამიანის არსებობას, მთელ მის  
ქცევებს. ყველაზე მცირე, ბოლო განუყო-  
ფელი ერთეული ამ მწკრივში — მოვლენაა.

როცა ადამიანი მოქმედებს, იგი აუცი-  
ლებლად აწყდება წინააღმდეგობას, რომე-  
ლიც უნდა დასძლიოს, რომელსაც უნდა შე-  
ებრძოლოს, ასეთ დროს იგი ასრულებს მოქ-  
მედებას, უ მ ა რ ტ ი ვ ე ს ფ ი ზ ი კ უ რ მ ო -  
ქ მ ე დ ე ბ ა ს. ეს არის სწორედ სისტემის სა-  
ფუძველთა საფუძველი, ის ერთეული, ის  
ცნება, რასაც ჩვენ, სტანისლავსკის კვალად,  
მოქმედებას ვუწოდებთ. ეს არის სწორედ  
მისი აღმოჩენის არსი.

სტანისლავსკი დაყინებით ამტკიცებდა,  
რომ ეს მოქმედება ფიზიკურია. აქ სექტი-  
კოსებს კვლავ ახალი კითხვა ებადებათ —  
განა მთელი ჩვენი ცხოვრების ასე გაუბრა-  
ლოება შეიძლება, განა შეიძლება, რომ ყვე-  
ლაფერი უბრალო ფიზიკურ მოქმედებამდე  
დავიყვანოთ? მაგრამ სწორედ იმაში მდგო-  
მარეობს სტანისლავსკის აღმოჩენის სიღაღად,  
რომ უბრალო ფიზიკური მოქმედების მეშ-  
ვეობით გამოიხატება ადამიანის ფსიქოლო-  
გიური ცხოვრების მთელი ურთულესი კომ-  
პლექსი, ასევე სპექტაკლის იდეური, ფილო-  
სოფიური და ზნეობრივი საფუძველი. სტა-  
ნისლავსკის ეს აღმოჩენა არ ყოფილა წამიერ-  
ი განსხივოსნების შედეგი, როგორც ეს და-  
ემართა ვთქვით, ნიუტონს, რომელმაც ჩა-  
მოვარდნილ ვაშლში მსოფლიო მიზიდულო-  
ბის კანონი აღმოაჩინა. სტანისლავსკის ამ  
აღმოჩენას წინ უძღოდა ხანგრძლივი პრო-  
ცესი. პირველად მას მიანდა, რომ მთავა-  
რია აზრი, შემდეგ წინა პლანზე წამოსწია  
უბრალო მოქმედება, ნაკვეთები, მოვლენე-  
ბი, შემდეგ კი — ფიზიკური მოქმედება.

ჩვენ ყველამ ვიცით, რომ ხელოვნებაში  
სქემებს არ უნდა დავიყრდნოთ. მაგრამ აქ,  
პროფესიონალთა შორის, მე მაინც მსურს  
გიჩვენოთ უბრალო სქემა, რომელიც ჩემის  
აზრით, ვიზუალურად ზუსტად გამოხატავს  
იმას, რაზედაც ვლაპარაკობ. ადამიანის ცხოვ-  
რება სცენაზე შეიცავს თითქმის და ოთხ



როგოლს: აზრი, მოქმედება, გრძნობა, შეგუე-  
ბა

აზრი }  
მოქმედება } ცნობიერი  
  
გრძნობა }  
შეგუება } ქვეცნობიერი

ოთხივე ეს ნაკადი ჩვენში მიმდინარეობს განუწყვეტლივ, ყოველ წამს. ცხოვრებაში ჩვენ არ ვფიქრობთ იმაზე თუ როგორ ვი-  
მოქმედოთ, როგორ განვიცადოთ, რანაირად გამოვხატოთ ეს. და აი, სტანისლავსკომ თავის პედაგოგიურ და რეჟისორულ პრაქტიკაში აღმოაჩინა, რომ აზრი და მოქმედება — ცნობიერი მოვლენებია, ხოლო გრძნობა და შეგუება — არაცნობიერი, ამიტომაც უნდა დავეყრდნოთ ცნობიერს, რათა ქვეცნობიერება ავამოქმედოთ. მსახიობის შემოქმედების მთელი პროცესი — ეს არის გზა ცნობიერიდან ქვეცნობიერისაკენ და ამ გზაზე შეიძლება მივაღწიოთ ჭეშმარიტად შთაგონებულ შესრულებას.

თუ საქმე გენიალურ მსახიობს ეხება, მაშინ მას ეს სისტემა სრულიადაც არ სჭირდება, ოთხივე ეს ნაკვეთი მასში ავტომატურად ვლინდება, მაშინაც კი, როცა იგი გარეგნული მიმბაძველობით იწყებს, თავისთავად იბადება საჭირო აზრიც და ხუსტიც მოქმედებაც. და ის ემოციებიც, რომელიც ამ პროცესს ახლავს. მაგრამ ეს ეხება გენიალურ არტისტებს, რომელთაც აქვთ მღღარა ინტუიცია, ხოლო მეთოდოლოგიის მიზანიც ის არის, რომ გააღვიძოს ინტუიცია და გამოიწვიოს შემოქმედებითი აღმაფრენა. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მეთოდოლოგია უნიჭოთათვისაა შექმნილი. იმ ადამიანს, რომელსაც საერთოდ არ ახასიათებს წარმოსახვა, ხელოვნებაში არაფერის გაკეთება არ შეუძლია. მეთოდოლოგია ნიჭიერ კაცს საშუალებას აძლევს მიაღწიოს გენიალურ შესრულებას, ჭეშმარიტ აღმაფრენას. ამის უცხადესი მაგალითია თვით სტანისლავსკი, მსახიობი, რომელმაც თავისი მეთოდოლოგია საკუთარ არსებაში გაატარა და თავის უმრავლეს როლებში უდიდეს აღმაფრენას მიაღწია.

კიდევ ერთი გაუგებრობა არსებობს, თითქოსდა სტანისლავსკი საერთოდ წინააღმდეგი იყო სცენაზე გრძნობის გამოვლენისა. ეს შეცდომაა. იგი მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე იბრძოდა სცენაზე ჭეშმა-

რიტი გრძნობებისათვის და მისი გულისათვის დაუცხრომლად ეძიებდა და აქ, მას შემდეგ, ნიშნულთან მომენტად მიაჩნდა სტანისტიკის იმპროვიზაციული განწყობილება როგორც რეჟეტიციების, ასევე სპექტაკლის დროს. თუ რეჟისორს არ მოსდევს იმის ნიჭიერება, რომ მსახიობისათვის შექმნას ჭეშმარიტად იმპროვიზაციული ძიების შესაძლებლობა, მის ხელში მთელი ეს მეთოდოლოგია გადაიქცევა მსახიობებთან სიტყვიერი რაბა-რუხის კორიანტელთან და იგი დამეგვანება სავალდებულო, მაგრამ მოსაწყენ საგანს, გადაიქცევა დოგმად. დოგმა კი უფრო საშინელი რამაა, ვიდრე მეთოდოლოგიის აშკარა უარყოფა. იგი გამოირიცხავს წარმოსახვას, თამაშს, ახლის აღმოჩენის სიხარულს, რომლებიც მეთოდოლოგიის ჭეშმარიტი წვდომის შედეგად მიიღწევა. იმპროვიზაციის საფუძველი წარმოსახვაა სწორედ. და თუ გავარჯიშებულია წარმოსახვა, რომელიც მსახიობის მთელ არსებას მოიცავს, მის შინაგან ქურაშია გატარებული, მაშინ წარმოიქმნება საფუძველი იმპროვიზაციისათვის, ერთადერთი ფიზიკური მოქმედების ძიებისათვის. თეატრალურ სამყაროში ხელოვნების მასალა სწორედ მსახიობის ორგანიზმა, სისტემის არც ერთი ელემენტის შეგარძნება არ შეიძლება მის გარეშე, ასე ვთქვათ, აბსტრაქტულად, სიტყვიერად, მსჯელობით. მსახიობის პლასტიკა არ წარმოიქმნება სიტყვისაგან, აზრისაგან ქაოტოვიდებლად. სწორედ პლასტიკა გამოხატავს ყველა შედეგს კომპლექსურად.

შესაძლებელია თუ არა წარმოსახვის „აღზრდა“? რასაკვირველია, სწორედ ამას აკეთებდა მთელი სიცოცხლის მანძილზე სტანისლავსკი. მთავარია, რომ აღამიანს, რომელმაც თავის ცხოვრებად თეატრი ირჩია, ჰქონდეს შემოქმედებითი საწყისები, რომელთა გავარჯიშება და განვითარება ზედმიწევნითაა შესაძლებელი. უმაღლეს თეატრალურ სასწავლებლებში მისი აღმზრდელთა გამოცდებისა უმთავრესია გამოვარკვით — აქვს თუ არა მომავალ მსახიობს მიდრეკილება წარმოსახვის განვითარებისაკენ. ეს ერთი ძირითადი კომპონენტია სტუდენტთა შერჩევის დროს.

ძალზე საინტერესოა მეცნიერებაში ის ცდები, რომელთაც ამ პრობლემასთან აქვს საერთო. ამ ცდებს საქართველოში ატარებდა შესანიშნავი მეცნიერი-ფსიქოლოგი დიმიტრი

უზნაძე. იგი ეყრდნობოდა ადამიანის ორგანიზმის განწყობის თეორიას გარე სამყაროს მიმართ. რატომღაც, მაგალითად, რომ ადამიანს ზამთარში +2 ტემპერატურაზე სცხელა, ზაფხულში კი სცივა? იმიტომ, რომ ორგანიზმი განსაკუთრებულადაა განწყობილი გარემოს მიმართ. განწყობის თეორიის საფუძველზე იგი საცდელ პირს აძლევდა ორ ერთნაირ ბურთულას, შემდეგ, მარცხენა ხელში უტოვებდა იმავე ბურთულას, მარჯვენაში კი სხვადასხვა წონის ბურთულებს აძლევდა, თან სიმძიმეს თანდათანობით ზრდიდა. ცდის ბოლოს ავადემიკოსი უზნაძე მარჯვენა ხელში კვლავ აძლევდა ახალ ბურთულას, სწორედ იმ წონისას, რაც მას სულ მარცხენა ხელში ეჭირა. მაგრამ, საცდელი პირი, განწყობის თეორიის შესაბამისად, ამტკიცებდა, რომ მარჯვენა ხელში უფრო მძიმე ბურთულა მიჭირავსო. ბურთულის სიმძიმის შეგრძნება მან მთელ თავის ორგანიზმში გაატარა. თუ საცდელი პირი სწორად იტყოდა, რომ ბურთულები ერთი წონისანი არიანო, მაშასადამე, ცდას სასხვათაშორისოდ, მეთვალყურე სახით მიუდგა, ამ ცდაში მისი ორგანიზმი არ მონაწილეობდა, თავის არსებაში არ გაუტარებია იგი. უზნაძის მოწაფემ პროფესორმა რევაზ ნათაძემ, რომელიც შემოქმედების ფსიქოლოგიის საკითხებით განსაკუთრებულად იყო დაინტერესებული, სამსახიობო ოსტატობის გამოცდაზე შემოგვთავაზა რეალური ბურთულები წარმოსახულით შეგვეცვალა. შედეგი იგივე აღმოჩნდა.

ეს ერთ-ერთი პირველი საშუალებაა წარმოსახვის უნარის გამოსარკვევად. ვისაც ასეთი წარმოსახვა გააჩნია, იგი უნდა შეცდეს, სხვაგვარად გონისმიერი აზროვნება და არა შემოქმედებითი წარმოსახვა გამოვლინდება.

მაგრამ ეს ცდა ჯერჯერობით უნიკალურია. ეს პირველი აგურია მსახიობის წარმოსახვის მეცნიერებაში.

ამ ექსპერიმენტის აზრი იმაშია, რომ ნაპოვნი იქნეს გზა მსახიობისათვის ისეთი აუცილებელი თვისების უფრო ზუსტი გარკვევისათვის, როგორცაა წარმოსახვის ნიჭი. მეცნიერებამ უნდა გაგანთავისუფლოს შეცდომებისაგან და ხელი უნდა შეგვიწყოს ნიჭიერების უფრო ზუსტ განსაზღვრაში. დღესაც ამუშავენ მეცნიერი-ფსიქოლოგები ამ პრობლემას, კერძოდ, პროფესორი სიმონოვი. იმედი გვაქვს, რომ მომავალში ჩვენი შე-

საძლევლობანი უფრო სრულყოფილი გახდება. ჯერჯერობით კი სტუდენტთა მოღვაწისას, ჩვენი პედაგოგიური ინტუიციის მიხედვით, აქ კი ყველაფერს პედაგოგის პიროვნება წყვეტს.

რაკი ერთხელ უკვე მივმართეთ სქემას, მინდა შემოვთავაზოთ კიდევ ერთი სქემა, რომელიც ეხება განუყოფელ ერთეულს — ფიზიკურ მოქმედებას, სტანისლავსკის უმთავრეს აღმოჩენას.

### ამოცანა

მიზანი } ცნობიერი  
 მოქმედება }  
 შეგუება } არაცნობიერი

მიზნის გაცნობიერების გარეშე შეუძლებელია მოქმედება. მიზანი ხორცს ისხამს მოქმედებით და თუ ეს ორივე ელემენტი განსაზღვრულია და სწორადაა შესრულებული, მაშინ აღმოცენდება შეგუება ანუ გამოიხატება მიზნის არსი მოქმედების მეშვეობით.

გამოხატვა თავისთავად არაცნობიერია, ესაა სწორედ იმპროვიზაცია, რომელიც მომწუნსხველ სიმართლეს წარმოქმნის. სწორედ ეს მომენტი ბადებს შემოქმედისა და მსაყურების სიხარულს.

მსახიობთაგან ყველას როდი შეუძლია ამ პროცესის რაციონალურად გადმოცემა, მაგრამ აუცილებლად უნდა გრძნობდნენ მას. ჩვენ, დიდ დრამატურგიულ თეატრში, რეპეტიციებისას ვაწუწუვებთ არ ვიყენებთ სისტემის ტერმინოლოგიას, იმიტომ, რომ 30 წლის ერთობლივი მუშაობის შედეგად გამოვიშუშავეთ საერთო ენა, როცა ბევრი რამ თავისთავად იფულისხმება.

მე თუ ვეუბნები მსახიობს, არასაკმარისად გიყვარს-მეთქი, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მე სტანისლავსკის მეთოდოლოგიას ვარდევდ და გრძნობათა აპელაციას მივმართავ. მსახიობს ესმის ჩემი და იცის, რომ ჯერ ვერ იპოვნა ის ქმედითი საყრდენები, რომ გარეშე სიყვარულის ქეშმარიტი გრძნობა არ იბადება. მსახიობი ერთის წუთითაც კი არ ფიქრობს იმას, რომ მე სიყვარულის გამოხატვისაკენ მოვუწოდებ. მას ესმის, რომ უნდა იპოვნოს ის რეფლექსი, რომელიც სწორ მოქმედებას გამოიწვევს და ეს მოქმედება მიიყვანს შედეგამდე — სიყვარულის გრძნობის გამოიხატვამდე.

ამ პროცესში უმნიშვნელოვანესია იმის

აღმოჩენა, რასაც სტანისლავსკი უწოდებდა საწყის „შემოთავაზებულ ვითარებას“, ეს არის სწორედ მოქმედების სტიმულატორი და აუცილებელი წინამძღვარი.

ამას წინათ ვუყურებდი სპექტაკლ „რომეო და ჯულიეტას“. მე არ ვეხები ამ სპექტაკლის ესთეტიკურ მხარეს, ამჯერად ეს არ გვანტერესებს. მაგრამ იქ იყო ერთი სცენა, რომელიც სტანისლავსკის მეთოდოლოგიას აშკარად არღვევდა, რამაც ურთიერთობათა სიმართლის დამახინჩება გამოიწვია. მე ვლაპარაკობ „აივანის სცენაზე“, როცა ღამით, ბაღში მდგარი რომეო აივანზე მდგარ ჯულიეტას ელაპარაკება. აი, ამ სცენაში არ იყო აივანი! კაცმა რომ სთქვას, რა არის ამაში განსაკუთრებული? რეჟისორი ვანერეიდა ბანალურ გადაწყვეტას და სცენა უაივნოდ აავო. მაგრამ საქმე იმაშია, რომ სწორედ აივანი არ აძლევს საშუალებას გმირებს ერთმანეთს მიუახლოვდნენ, ერთმანეთს შეეხონ. ეს ამოსავალი ვითარებაა, ამაზეა აგებული მთელი პოეტური დიალოგი. აქ იღებს სათავეს შექსპირის შესანიშნავი ლექსის დიდი პოეტურობა. ეს პოეზია იმიტომ წარმოიშვა, რომ უდიდესია ვნების, ურთიერთლტოლის ძალა, მაგრამ გმირები ერთმანეთს ვერ ეხებიან, ამიტომაც ისინი თითქმის ერთმანეთს ეპაექრებიან სიტყვებში, რათა გამოხატონ უმაღლესი გრძნობა აღმოდებული ლტოლვისა. თუკი რომეო და ჯულიეტა სცენის დასაწყისშივე ერთმანეთის გვერდით დაქდებიან, ერთმანეთს მოეხვევიან, მაშინ რაღა საჭიროა ეს სიტყვები? ყველაფერს აზრი ეკარგება. ეს არის ნიმუში იმგვარი თეატრისა, რომელსაც აუმხედრდა სტანისლავსკი. იგი ამბობდა, რომ თუ მასურბელი სიტყვებს მიუგდებს ყურს, მაშინ დამთავრდება მართლი, ორგანული ცხოვრების პროცესი სცენაზე. თუ მასურბელი თვალს ადევნებს ფიზიკური მოქმედებებისაგან შემდგარ პროცესს, მაშინ სიტყვები თავისთავად შედიან მასურბელის ცნობიერებაში, როგორც ბუნებრივი და კანონზომიერი შედეგი.

ესაა მეთოდოლოგიის ელემენტარული დარღვევის მაგალითი, რომელიც კატასტროფას იწვევს. ეს მაგალითი, ჩემის აზრით, ბევრ რამეს ხსნის.

ახლა შეიძლება დაიბადოს ასეთი კითხვა — კი მაგრამ, როგორ თამაშობდნენ სტანისლავსკამდე? როგორ არსებობდა თეატრი

მეთოდოლოგიამდე? ნუთუ კარგი მსახიობები არ იყვნენ? არ იყო გენიალური შემოქმედებები სცენაზე? რასაკვირველია, იყო. მაგრამ საქმე იმაშია, რომ სწორედ სტანისლავსკის თანამედროვე დიდი მსახიობების გამოცდილების საფუძველზე აღმოცენდა მეთოდოლოგია.

სწორედ ისეთი მსახიობების გამოცდილების საფუძველზე, როგორებიც იყვნენ სალვინი, ერმოლოვა, ფედოტოვა, დაიბადა მეთოდოლოგია.

მწირ ნიადაგზე იგი არ აღმოცენდებოდა.

მინდა გავიმეორო ალექსანდრე პოპოვის ზუსტი და გონებამახვილური პარადოქსი. „ჩვენი ბედი, რომ სტანისლავსკი იმთავითვე არ იყო გენიალური მსახიობი. მაგრამ იგი გენიალური ანალიტიკოსი იყო. სწორედ ანალიზის ამ გენიალური ნიჭის წყალობით, მან თავის არსებაში გაატარა დიდი მსახიობების მთელი გამოცდილება და ამ გზით თვით იქცა დიდ შემოქმედად. ბუნებას რომ მისთვის გენიალობა იმთავითვე ებოძებინა, მაშინ იგი ამ საკითხზე აღარ იფიქრებდა. სხვები შთაგონების წყალობით თამაშობდნენ, იგი კი ანალიზს უკეთებდა ყოველივეს. თუ გავიხსენებთ მის წიგნს „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“, დავრწმუნდებით, რომ მასში შეცდომათა ისტორიაა პრაქტიკული. ყოველი შეცდომა ეტაპია პიროფისის დაფულების გზაზე. სტანისლავსკი ყოველთვის თავის თავში აღმოაჩენდა ხოლმე ადამიანის სცენაზე მოქმედების კანონს“.

თუ დაწვრილებით გავიხსენებთ სტანისლავსკის მთელს გამოცდილებას, მისი სისტემის ყოველ ელემენტს, რომელთა ჩამოთვლაც კი შეუძლებელია ერთ მოხსენებაში, მაშინ მე მსურს გამოვყო ისეთი ელემენტები, როგორიცაა ყურადღება და შეფასება. რა არის შეფასება? მე, ისევე როგორც ყოველი ადამიანი, ვცხოვრობ მოვლენათა განუწყვეტელი ცვლილებების ვითარებაში, ერთი მოვლენიდან მეორეში გადავდივარ. რა ხდება ჩემს თავს? მაგალითად, მივდივარ ქუჩაში, თეატრში მიმეჩქარება. უცებ მესმის ყვირილი, ვხედავ „სასწრაფო“ საღაღაც მიჰქრის, ხალხი მოგროვდა, მილიციაც გამოჩნდა. ყურადღება გადავრთე, ფიქრი გამიწყდა, დამავიწყდა თეატრი, საქმეები. მივუახლოვდი შემთხვევის ადგილს. ვხედავ დამტ-



ვრეულ მანქანას. შემდეგ შევნიშნე მანქანის ნაცნობი ნომერი. აქლოს მივდი, ვხედავ და ვცნობ ტანსაცმელს, უფრო აქლოს მივიწიე — ეცნობ ჩემი ნათესავის სახეს. განხორციელდა „ნიშანთა შეკამების“ პროცესი. ეს პროცესი მიმდინარეობს ნელა, თანდათანობით, ვიდრე არ აღმოცენდება უმაღლესი ნიშანი. ის მომენტო, როცა მე დავინახე დაზარალებულის სახე და ჩემი ახლობელი ადამიანის სახე ვიციანი — უმაღლეს ნიშანდ უნდა მივიჩნიოთ. ეს უმაღლესი წერტილია, შეფასების კულმინაციაა. მოხდა ჩემი მიზანთების გარკვევა ახალ პოვლენასთან და აქვე ძევის ახალი მოქმედების საწყისი. ვრეკავ ტელეფონით, დამტერეულის სახლში გადაყვანას ვითხოვ ანუ იმგვარად ვმოქმედებ, რაც ამ მომენტში, ამ ამბავში ყველაზე ზუსტი და ლოგიკურია. ყველაფერი ეს ერთად აღებული, მთელი ეს პროცესი შეადგენს შეფასების პროცესს. თევა ყველაზე რთული პროცესიც კი ერთ სეკუნდში ხდება ამ შეიძლება, რამოდენიმე წუთს გაგრძელდეს კიდევ.

სტანისლავსკის მიაჩნდა, რომ „შეფასება“ ყველაზე მთავარი ნიშანია მსახიობის ნიჭიერების განსაზღვრისათვის. „შეფასება“ — ეს არის ერთი ამბავიდან მეორეზე გადასვლის შესაძლებლობა. მართლაც, გავიხსენოთ თუნდაც ისეთი ურთულესი როლი, როგორცაა ჰამლეტის როლი. პრინცი ცხოვრებაში მომხდარი გლობალური მოვლენების შეფასება — დაწყებული აჩრდილის გამოცხადებიდან, განსაზღვრავს სწორედ ამ როლის შესრულების მაღალ დონეს.

ასეთნაირად შეგვიძლია გავიაროთ სისტემის ყველა ელემენტი. მე ის მსურს, რომ თქვენ შეიგრძნოთ ურთიერთკავშირი და ურთიერთდამოკიდებულება სისტემის ისეთი საყრდენი ელემენტებისა, როგორცაა „ყურადღება“, „შეფასება“, „მოქმედება“ და ბოლოს განუყოფელი ატომი — „ფიზიკური მოქმედება“, რომელიც შეადგენს ადამიანის სცენაზე არსებობის არსს. დაბოლოს, მინდა ეთქვა, რომ სტანისლავსკის მეთოდოლოგია არ შეიძლება ჩაითვალოს, როგორც რაღაც გაყინული, დასრულებული. თითქოსდა, ახლა ყველაფერი ცნობილია, აღმოჩენილია და მოდათ, ვალაზროთ სისტემა, როგორც უკანასკნელი ინსტანციის კეშმარტივება. ეს იქნებოდა თვით სისტემის, სტანისლავსკის პიროვნების საწინააღმდეგო რამ. ყველაფერი,

რაზედაც იგი ლაპარაკობდა და რაც მას აქმოაჩინა, მარად მოძრავია, მაგრამ ვერცხელოვანი სიოცხლე იმისათვის, რათა თავისივე მეთოდოლოგიის საზღვრებში ეპოვნა უნარის, გრძნობის ბუნების და სხვადასხვა ქანში მსახიობის მოქმედების საშუალებათა ზუსტი განსაზღვრა.

სტანისლავსკი გაცხადებულ იქნა, როცა ეახტანგოვის მიერ დადგმული „პრინციესა ტურანდოტი“ ნახა, რადგან „თვალნათლივ დანახა, რომ მისი მეთოდოლოგია, რომელიც გამოსადევი იყო რეალისტური და ფსიქოლოგიური დრამატურგიისათვის, თურმე ასევე ქმედითი ყოფილა პირობით თეატრალურ ფორმაში. და არ აღმოცენდებოდა ა. ოსტროვსკის „ცხელი გულის“ ფსიქოლოგიური გროტესკი სამხატვრო თეატრში, „ტურანდოტი“ რომ არ ყოფილიყო. სტანისლავსკიმ ირწმუნა თავისი მეთოდოლოგიის ცხოველყოფილობა განსხვავებულ ესთეტიკაში.

მაგრამ მან ვერ მოასწრო დამუშავებინა მწყობრი მეთოდოლოგია ისეთ რთულ სფეროში, როგორცაა „გრძნობათა ბუნება“. პირობითობის ყოველ სამყაროს შეესატყვიება თავისი განსაკუთრებული სიმართლე და ძიება იმ გრძნობებისა, რომელნიც შეესაბამებინა მოცემულ პიესას, იმ თვალსაზრისს, რითაც ავტორი უყურებს სამყაროს და რისი მეშვეობითაც ქმნის თავის სამყაროს.

ამ სფეროში მას არაფერი დაუტოვებია ჩვენთვის და შემოქმედებითი პროცესის ამ ნაწილის დამუშავება ჩვენი და მომავალი თაობების საქმეა. აქ მარტო საკუთარ გამოცდილებას, ინტუიციას და ნიჭს ვერ დავეყრდნობით. ყოველმა ჩვენთაგანმა უნდა შეიტანოს რაღაც თავისი, რათა კვლავ განვითარდეს მეთოდოლოგია. დღეს მთავარია შევიკნოთ მეთოდოლოგიის აუცილებლობა, გავკოთ, რომ მეთოდოლოგიის ის მთელი პათოსია ინტუიციის, ქვეცნობიერის გავლივება, საბოლოო ჯამში კი შთაგონების გამოწვევა იმპროვიზაციული ძიების შედეგად. ამიტომაც აუცილებელია ყოველი ჩვენთაგანის მძაფრი ძიება, რათა მეთოდოლოგია წინ მიიწევდეს, ვითარდებოდეს და ესაა სწორედ ის ამოცანა, რაც თქვენსა და ჩემს წინაშე დგას!

# ბიჭვინთის გაზიდიკის გოზაიკების სიბზოდიკა

მანანა ოდიშელი

312 წლის მილანის ედიქტს, რომელმაც ოფიციალურად დააკანონა ქრისტიანული სარწმუნოება, თავისთავად არ გამოუწვევია რომაული ხელოვნების არსის სრული ცვლილება, თუმცა მან საბოლოო ბიძგი მისცა მის წიაღში ჩასახული ტენდენციების შემდგომ განვითარებას.

ადრექრისტიანული ხელოვნება ის ეტაპია, როდესაც ანტიკურობის სენსუალური ესთეტიკა ადვილს უთმობს სპირიტუალისტური ესთეტიკის მატარებელ ხელოვნებას. ფესვგადგმული ელინისტური ტრადიციების დანგრევა უფრო იოლი იყო, ვიდრე ახალი, თვითმყოფადი ფორმების დამკვიდრება. ამ პროცესში ადრექრისტიანული ხელოვნება

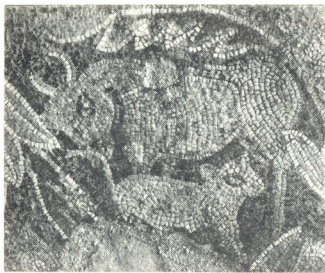
უნებურად მიმართავდა მის მიერ უარყოფილი ხელოვნების ფორმალურ და ტექნიკურ საშუალებებს.

ბიზანტიური ხელოვნების სტილის ჩამოყალიბებაში აღმოსავლეთის ხალხთა კულტურა უდიდესი მნიშვნელობის ფაქტორს წარმოადგენს. ყველა ის გარდასახვა, რაც მიმდინარეობდა ანტიკურობასთან ღრმა კოლიზიის ვითარებაში, აღმოსავლურ-ქრისტიანული ქვეყნებისათვის ნაკლებად იყო მტკიცეწული. რომის ყოფილ აღმოსავლურ კოლონიებში ქრისტიანობამ ვააღვივა მათი თვითმყოფადი, ორიგინალური მხატვრულ-სახეობითი აზროვნება.

აღმოსავლეთის ხალხების ხელოვნებას-

აბსიდის პანო „სიცოცხლის მომცემი წყარო მწყურვალე ირმებით“





ძროხისა და ხზოს ჭვეფი. ქრიზმა-მონოგრაფიანი პანო-ფრაგმენტი

თან ურთიერთობის რთულ სისტემაში ჩამული ბიზანტიის ხელოვნება არასოდეს არ ერწყმის მას მთლიანად. ამიტომ მკაფიოდ განისაზღვრება, ერთი მხრივ, დედაქალაქის ხელოვნების სტილის გავლენის სფერო და, მეორე მხრივ, ქრისტიანული აღმოსავლეთის ხალხურ ტრადიციებზე დაფუძნებული ხელოვნება, რომელიც აყალიბებს თავის იკონოგრაფიულ სამეტყველო ენას<sup>1</sup>.

ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადების შემდეგ ეკლესია და სამეფო კარი მოითხოვდა მხოლოდ რელიგიურ-დოგმატური შინაარსის ხელოვნებას, რათა მას დაემოძღვრა და რწმენა ჩაენერგა მნახველისათვის. კერპთაყვანისმცემლობის აღმოფხვრის მიზნით, ხელოვნების ნაწარმოებებში ყოველგვარი საერო გამოხატულება მკრეხელობად იქნა გამოცხადებული. ამან განაპირობა ადრექრისტიანული ხელოვნების თემატიკის სრული განსაზღვრულობა მკაცრად რეგლამენტირებული დეტალებით. ქრისტიანულ კულტს ესაჭიროებოდა „მისტიკური მატერიალიზმის“ დახვეწილი ფორმა<sup>2</sup>. ბაზილიკა მაღალი კოლონებით, რბილად გაბნეული შუქით, კედლის ფერწერა, მოზაიკა, ხატები, საგალობლები, ლიტურგიული ტექსტი, საკეველის სურნელება რაც მორწმუნეთა ყველა გრძნობაზე მოქმედებდა და „ციური სასუფევლის“ განცდას აზიარებდა.

სახარება ახალი შექმნილი იყო, როცა სახვით ხელოვნებაში ახალი იკონოგრაფიული სიუჟეტები ისახებოდა. ქრისტესა და მამადმერთის გამოსახვისაგან დიდხანს იკავებდნენ თავს. უფლის სახე ადრეულ ეტაპზე

მიუწვდომელი იყო ფიზიკური ხედვისათვის და ზედმიწევნით სულიერ სფეროში იყო აღქმული. ამიტომ ღვთაებრივი საწყისი ნიშნებლად ალეგორიულ და სიმბოლურ საშუალებებს მიმართავდნენ. ადრექრისტიანულ იკონოგრაფიაში გავრცელებულია ქრისტეს ალეგორიები: კეთილი მწყემსი, დიოგენი შანდლით ხელში, ეკლესიის მშენებელი თავისი ატრიბუტებით, ორფეოსი ლირით ხელში, გარსემომხვეული ცხოველებით, პირდაპირი ანალოგიაა ბიბლიური დანიელი ლომების ხაროში. წარმართთა მიერ დამუშავებული ფიგურების, კომპოზიციებისათუ ორნამენტის ცალკეული მოტივები მისადაგებულია ახალ რელიგიურ მოთხოვნებს და სხვაგვარ სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. ეს ტენდენცია თვალნათლვ ჩანს ბიჭვინთის ბაზილიკის იატაკის მოზაიკებზე.

სახელწოდება მოზაიკა აპოლონის თანხლები მუზეებიდან მომდინარეობს, იგი ხელოვნების ერთ-ერთი ქუძველესი ჯარგია. ტარების, აბანოების, საზოგადოებრივი შენობების მორთვა მოზაიკური გამოსახულებებით დიდად პოპულარული გახდა ანტიკურ სამყაროში. IV საუკუნიდან მოზაიკური ტექნიკა მხოლოდ რელიგიური ნაგებობების შესამკობად გამოიყენებოდა, თუმცა მათ სიუჟეტებში კარგა ხნის მანძილზე შეიძლება კიდევ მოვიძიოთ ანტიკურობის გავლენა. ადრექრისტიანულ ხანაში მოზაიკური ხელოვნების ახლებური სტილი ნელი ტემპით ვითარდება. ამიტომ ძნელია გაიმიჯნოს IV ს. დასაწყისის, ბოლოსა და V ს-ის I ნახევრის ძეგლებს შორის პრინციპული სხვაობა.<sup>3</sup> ანტიკურობისაკენ და მისგან დაშორების ორ პოლუსს შორის ბრძოლა ძირითადად მთავრდება IV საუკუნეში ახალი უნივერსალური სისტემის — პერიზმის გამარჯვებით. ამავე პერიოდთან მოზაიკური გამოსახულებების სიმბოლიკა მჭიდროდ უკავშირდება განსაზღვრულ თეოლოგიურ პროგრამას.

ადრექრისტიანულ ბაზილიკებში მოზაიკებით იგებოდა იატაკის მთელი სიბრტყე. თეთრ ფონზე ფერადოვანი კენჭებით იქმნებოდა დეკორატიულ პანოთა ერთობლიობა, რომლის მოტივებია გეომეტრიული და მცენარეული მრავალფეროვანი ორნამენტი და ფრინველებისა და ცხოველების ფიგურული გამოსახულებანი. მოზაიკურ პანოთა სის-

ტემა ექვემდებარებოდა საერთო სქემას სხვადასხვა ვარიაციით.

ბიჭვინთის ბაზილიკის მოზაიკა ადრექრისტიანული პერიოდის ერთადერთი ნიმუშია წყაროებში. ბიჭვინთა, ანუ ბერძნულ წყაროებში მოხსენებული „დიდი პიტუნტი“ ელინისტურ ხანაში შავი ზღვისპირეთის მდიდარი ქალაქი იყო. II საუკუნიდან იგი რომაელების ხელში გადადის, მაგრამ ინარჩუნებს თავის მნიშვნელობას, როგორც ადგილობრივი ქალაქი. IV საუკუნიდან ბიჭვინთა ქრისტიანული ცენტრი ხდება, რასაც ადასტურებს 325 წ. ნიკეის საეკლესიო კრებაზე ბიჭვინთის ეპისკოპოს სტრატოფილეს მონაწილეობა. VI საუკუნიდან „დიდი პიტუნტი“ არსებითად სატაძრო ქალაქად გვევლინება. ბიჭვინთის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ აკად. ა. აფაქიძის ხელმძღვანელობით ამ ფაქტების დამადასტურებელი მდიდარი მასალა მოიპოვა<sup>4</sup>.

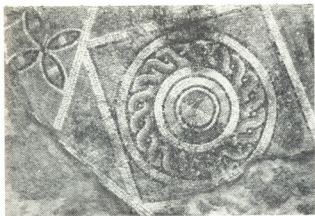
1952—1959 წწ. ბიჭვინთის გალავნის შიგნით გათხრილი ბაზილიკა სტრატეგრაფიულად რთული ძეგლია. თავდაპირველად აქ იყო ცალწიანი მომრგვალებულ აბსიდიანი ეკლესია ნართექსით, შესაძლოა ეპისკოპოს სტრატოფილეს რეზიდენცია. მისი დანგრევის შემდეგ მის ადგილზე აგებულია სამწიგნობო ბაზილიკა. ძველი ეკლესიის ფართობი გაზრდილია ჩრდილოეთით და აღმოსავლეთით. ბაზილიკის ნაგებ ხუთი წყვილი მრგვალი სვეტი ჰყოფდა. ფასაღზე ეკლესიის შიგა დანაწევრება არ იყო გამოვლენილი, რადგან სხვადასხვა ზომის ხუთწახნაგა ასიმეტრიული კონფიგურაციის აბსიდა სამივე ნავს ერთიანად შემოწერდა. მის დასავლეთ ნაწილში გამოყოფილი იყო ვანიერი ნართექსი, რომლის სამხრეთ ნაწილში სანათლავი აუზი იყო ჩასასვლელი კიბეებით. ნართექსის ცენტრალური და ჩრდილოეთი მხარე განადგურებულია გვიანი ხანის ერთნაწიანი ბაზილიკის შვერილი აბსიდით. დადასტურებულია, რომ სწორედ ამ სამწიგნობო ეკლესიის მთელი იატაკი იყო მოფენილი მოზაიკური ნახატი. მისი ინტერიერი მდიდრულად უნდა ყოფილიყო მორთული მარმარილოს ინკრუსტაციებითა და კედლის მხატვრობით. მშენებლობის მესამე ეტაპზე აგებულია ზემოდან I დონის სამწიგნობო ბაზილიკა. ახალი ტაძრის კედლები თითქმის ემთხვევა ძველს, რამდენადაც შეცვლილია

მათი მიმართულება. მრგვალი სვეტებიც ვლილია სწორკუთხა ბურჯებით. ნაგებობის გრძელებით მნიშვნელოვნადაა დაეწრობული ნართექსი. ახალ ტაძარს სწორი გეომეტრიული ფორმის ხუთწახნაგა აბსიდა აქვს, რომელიც მხოლოდ ცენტრალურ ნავს შემოწერს და ფასაღზე მკვეთრად გამოიყოფილი. გამოყოფილია გვერდითა ნაგების მკლავები. აქ უკვე აღმოსავლეთი ფასაღი რიტორიკის დანაწევრებას ამჟღავნებს. ინგოზრც მოკლე აღწერიდან ჩანს, სამივე ძეგლი ბიზანტიური არქიტექტურის ეტაპური მნიშვნელობის ნიშნებით ხასიათდება.

პროფ. ირ. ციციშვილი უძველეს ეკლესიას IV ს. პირველი მესამედით ათარიღებს, სამწიგნობო ბაზილიკას IV ს-ის მეორე ნახევრით, ხოლო მესამე ეკლესიას — IV ს-ის ბოლო წლებით, ეყრდნობა რა არქეოლოგიურ და ნუმიზმატიკურ მასალას, რომლის მიხედვითაც ბიჭვინთაში V ს-ში აღინიშნება ეკონომიკური და პოლიტიკური დაქვეითება. აქვე აღინიშნავს, რომ „IV ს. ბოლო მესამედში ბიჭვინთა კვლავ აუფორმებით და ტაძარიც სრულიად დანგრეულა. იგი უკვე აღარ აღუდგენიათ“<sup>5</sup>. ამგვარი დათარიღების მიხედვით ესოდენ მნიშვნელოვან ტაძართა ექტივობის ხანა მინიმუმამდეა დაყვანილი. აგრეთვე აღსანიშნავია, რომ სტილისტურად მეტად განსხვავებული სამი ძეგლის ასეთ მოკლე ქრონოლოგიურ ფარგლებში მოთავსება არ უნდა იყოს დამაჯერებელი.

გეომეტრიული დეკორის ფრაგმენტა





გეომეტრიული დეკორის ფრაგმენტი

მესამე სამშენებლო პერიოდის ტაძრის მშენებლობაში მექანიკურადაა ჩართული ძველი ბაზილიკის ზოგი დეტალი, რაც მოწმობს, რომ იგი ძველის დანგრევის შემდეგაა აშენებული.<sup>6</sup> ახალი ფუნდამენტის გათხრისას ამიტომ ზოგან მოზაიკები განადგურებულია, ხოლო სხვაგან ისინი საყრდენად გამოუყენებიათ და ახალი კედლების მოხსნისას გამოჩნდა. (მოზაიკები ვადატანლია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში). ზემოდან I დონის ბაზილიკაში მოზაიკებით დაფარული იყო 50 კვ. ფართობი, ხოლო მათი დაზიანების ადგილას 30 კვმ. კერამიკული ფილებით იყო შეცვლილი. შემდგომ პერიოდში ეკლესიის ტერატორიაზე ჩაშვავებულმა სამარხებმაც დიდი ზიანი მიაყენა მოზაიკას. ამის გამო ძლიერ რთულდება მოზაიკათა განლაგების საერთო სქემის აღდგენა, თუმცა ცალკეული ვადარჩენილი პანოები მათი თავდაპირველი სახით ადვილად წარმოსადგენია.

მოზაიკა შესრულებულია პოლიქრომული ბუნებრივი ქვების დამუშავებული კენჭებით. სავან. გამოყენებულია 8 ტონალობის ქვა — თეთრი, მუქი ლურჯი, ოქრო-ყვითელი, მოწითალო, მოყავისფრო, ვარდისფერი, მონაცრისფრო-ცისფერი, იასამნისფერი. ნახატი შესრულებულია „ოპუს ტესელატუმ“ ტექნიკით წინასწარ მომზადებულ გრუნტზე. იგი აწყობილია ცალკეულ მონაკვეთებზე წინასწარ დატანილი ნახატის მიხედვით.

ბაზილიკის იატაკი დაყოფილი იყო სხვადასხვა ზომისა და არაზუსტი ფორმის ოთხკუთხედებად, რომლებშიც ემბლემები იყო მოთავსებული. ზოგ მათგანს ფართო ფრიზული მოჩარჩოება აქვს. ამგვარი სქემა განსხვავდება რომის ცენტრალური და ჩრდილო პროვინციების ნიმუშებისაგან, სადაც

იატაკი კერონირებული ჰერის პრინციპით მიხედვით ტოლ ოთხკუთხედებად ემბლემები სიმეტრიის ცენტრშია მოთავსებული და ანტიოქიისა და პალესტინის ძეგლებში მოექებნება ბარალელებად.<sup>7</sup>

ბიჭვინთის მოზაიკის ფრაგმენტებზე გამოიყოფა რამდენიმე სიუჟეტური მოტივი: 1. ქრიზმა-მონოგრამა აპოკალიპსური სიმბოლოებით; 2. სიციცხლის მომცემი წყარო — ორი იკონოგრაფიული ვარიანტი; 3. ფრაგმენტები: ა) ვახა-კრატერის ფორმის; ბ) დოქი ჩიტით, გ) კალათი; 4. სიციცხლის ხე — სამოთხის ბაღის კომპოზიცია; 5. ზომორფული გამოსახულებანი ორნამენტულ მოტივში; 6. წმინდა გეომეტრიული დეკორი. ნაშრომში მივუთითებთ მხოლოდ მათ მდებარეობას და ცალ-ცალკე შეეჩერდებით სიუჟეტებისა და გამოსახულებების სიმბოლურ მნიშვნელობაზე.

საკურთხევლის შუაში, არასწორი ტრაპეციის ფორმის ამალღებულ ბაქანზე, ცენტრში გამოსახულია მედალიონი X და P გადაჯვარედინებით. ეს ქრისტე ყოვლისმპყრობელის, ანუ ბერძნულად „ქრისტოს პანტოკრატორის“ მონოგრამაა. კუთხეებში მან ერთვის აპოკალიპსური სიმბოლოები — ბერძნული ანბანის პირველი და ბოლო ასოები ა და ო. ქრიზმა ხსნის პანოს იდურ შინაარსს. იგი შეესაბამება სახარების ფრაზას „მე ვარ ანი და პოე... იტყვის უფალი“. პანოს ოთხივე კუთხეში გამოსახულია მედალიონისაგან მითითებული ფრინველი ბროწეულის აყვავებულ ტოტებთან. ფრინველები აქ წარმოდგენილია მორწმუნეთა სულის სიმბოლოდ. ბროწეულის ნაყოფი უძველესი დროიდან ნაყოფიერებსა და კეთილდღეობის აღმნიშვნელი სიმბოლოა. ქრისტეანულ რელიგიაში იგი ეგვიპტისტიკის პურის ცენების ერთ-ერთი გამოსახულებაა. ბროწეულის ტოტები თავისი მნიშვნელობით ეკასუხება სიციცხლის ხის თემას.

ქრისტეს მონოგრამა აპოკალიპსური სიმბოლოებით ქრისტიანულ სამყაროში IV საუკუნიდან ვრცელდება, როდესაც უფალი ღმერთის იკონოგრაფიული სახე ჯერ კიდევ არ იყო ჩამოყალიბებული. მედალიონს გარს აკრავს აკანთის სტილიზებული ფოთლების ორნამენტი. მის შუა ხვეულში ჩართულია ბერძნული წარწერა: „სალოცველად ორელინა და ყოვლისა სახლისა მისისა“. პროფ. თ.

ყუხჩაშვილის აზრით, წარწერა ქტიტორუ-  
ლია და უფლისადმი ვედრებას გადმოგვცემს.  
იგი წარწერას V—VII საუკუნეებით ათარი-  
ლებს<sup>9</sup>.

აკანთის ორნამენტის მეორე ხვეულში ასე-  
ვე ორგანულადან ჩართული ძროხისა და  
ხბოს გამოსახულება. ბუკინთის მოზაიკის  
მკვლევარი ლ. მაცულევიჩი მიუთითებს ხა-  
რის კულტის არსებობის ფაქტზე საქართ-  
ველოში. ძროხისა და ხბოს დედობრივი მო-  
ტივი, როგორც ნაყოფიერების სიმბოლო,  
ქართული ფოლკლორის დამახასიათებელი  
სახეებია. მკვლევარი ამ ჩვეულის გამოსახვას  
ადგილობრივი ძლიერი ტრადიციების გავლენით  
ხსნის<sup>10</sup>. ლ. შერვაშიძე ამის დამადას-  
ტურებლად აფხაზურ ფოლკლორსც იმოწ-  
მებს. აქვე იგი სამართლიანად აღნიშნავს,  
რომ შესაძლოა ანტიკურ პასტორალურ კომ-  
პოზიციებში გავრცელებული ეს მოტივი ად-  
გილობრივი ინტერესების შესაბამისადაა გა-  
მოყენებული.<sup>11</sup>

ხარი აღმოსავლეთში მზისა და მთვარის  
კულტის ასტრალური სიმბოლოა; ქრისტიან-  
ულ ხანაში იგი წმინდა გიორგის კულტთან  
დაკავშირებულ ქართულ ლეგენდებში  
გვხვდება.

ამგვარად, ქრიზმა-მონოგრაფიანი პანო ბა-  
ზილიკის მოზაიკების იდეურ და კომპოზი-  
ციურ ცენტრს წარმოადგენს.

„სიცოცხლის მომცემი წყაროს“ მოტივი  
განსაკუთრებული მნიშვნელობის ადგილებ-  
ზეა გამოსახული: პირველი — სანათლავეში,  
მეორე — საკურთხეველში და ორი იკო-  
ნოგრაფიული ვარიანტიცაა წარმოდგენილი.

სანათლავეის ემბაზის ქვემოთ, მართკუთხა  
წაგრძელებულ პანოზე გამოსახულია ელი-  
ნისტური შადრევნის მეტად გავრცელებული  
თემა მწყურვალე ფრინველებით. შადრევან-  
ი წარმოდგენილია ანტიკური კანთაროსის  
ტიპის ჭურჭლის სახით, რომლის შუაგულში  
ამოზრდილი გირჩიდან წყლის ჰავლი ისხმე-  
ბა. შადრევნის კიდევბზე ჩამომსახდარი მტრე-  
ლები წყალს დასწაფებიან. შადრევნის ფეხის  
ორსავე მხარეს წყლისკენ მიმართული ორი  
ფრინველია გამოსახული. როგორც ლ. მა-  
ცულევიჩი აღნიშნავს, ფიჭვის გირჩი თავ-  
დაპირველად ნაყოფიერების ფალსურ სიმ-  
ბოლო იყო. იგი მრავალი აღმოსავლური  
ხთონური ღვავების — კიბილას, მენის,  
ატისის ატრიზუტს წარმოადგენდა. ელინის-

ტურ ხანაში იგი შადრევნის დამავიერებ-  
ბელ ელემენტად გვევლინება. წყლის მაგი-  
ური სტიქია და ნაყოფიერების ამბავი  
სიმბოლო ერთად — ანტიკურ შადრევნებში  
წყლის, როგორც სიცოცხლის შთამბერაეი  
ძალის, მხატვრულ სახედ იქცა; ხოლო ქრის-  
ტიანობამ მას „ღვთაებრივი განწყენდის“  
სიმბოლოს მნიშვნელობა შესძინა (ეესენი-  
უჯი X, 4).<sup>12</sup>

სიცოცხლის მომცემი წყაროს გამოსახუ-  
ლებანი მტრედების, ფარშევანგების, ირმე-  
ბისა და სხვა გამოსახულებებით მთელი შუა-  
საუკუნეების მანძილზე ხშირია მონასტრებ-  
სა, რელიეფებსა და ხატებზე. ამ მოტივის  
პოპულარობის მიზეზია მისი ვივიევა ქრის-  
ტიანული მოძღვრების არსთან: როგორც  
წყალი შთაბერავს ძალას მწყურვალს, ისევე  
ქრისტეს მოძღვრება გაუნათებს სულს მორ-  
წყმუნეთ.

ჩიტების გამოსახვა მთელი მსოფლიოს  
უძველეს მოზაიკებშია გავრცელებული და  
ძნელია მისი ყველა ვარიაციის ჩამოთვლა.  
საფიქრებელია, რომ მან განსაკუთრებით  
დიდი გავრცელება ჰპოვა კლასიკური ბერძ-  
ნული ხელოვნების დასასრული ეტაპიდან,  
უფრო კი ელინისტურ ხანაში<sup>13</sup>. რომის რეს-  
პუბლიკის ხანაში გვხვდება პომპეუმის მე-2  
და მე-4 სტილის მოზაიკებში; უძველესი

სანათლავეის მოზაიკური ფრინველი





სანათლავის პანო „სიცოცხლის მომცემი წყარო მწყურვალე ფრინველებით“

ადრექრისტიანული ნიმუშებია კლოდიუს პერმესის გამოქვაბულის მოზაიკებსა და წმ. სებასტიანეს კატაკომბებში.<sup>14</sup>

საყურადღებოა, რომ ბიჭვინთის კანთაროსზე შესრულებულია ადამიანთა სრულიად სქემატური ფიგურები ორანტის პოზაში, რაც შადრევნის რელიეფური მორთულობის ასახვა უნდა იყოს. აშკარაა, რომ ეს ერთადერთი ანთროპომორფული გამოსახულებანი უშუალოდ მოზაიკის ოსტატთა მიერაა შესრულებული შაბლონის გარეშე.

„სიცოცხლის მომცემი წყარო“ ამსახველი მეორე პანო მოთავსებულია საკურთხევის სამხრეთ-აღმოსავლეთ კუთხეში. იგი ყველაზე დიდი ზომისაა, ჩაწერილია არასწორი კონფიგურაციის ვანივად წაგრძელებულ ოთხკუთხედში. ზედა, აღმოსავლეთ კუთხეში იგი ჩამოჭრილია ახალი აბსიდის რკალით. პანო მკვეთრადაა ვადაწეული ტაძრის სიმეტრიის ღერძიდან მარჯვნივ, მარცხნიდან კი გაწონასწორებულია მედალიონის გამოსახულებიანი პანოთი. აქ წარმოდგენილია კენაფის ტიპის შადრევანი, უფრო მომცრო გირჩით. შადრევნის ტანი კანელურე-

ბითაა შემკული. მის ორსავე მხარეს გამოსახულია ფურ-ირემი შვლით და ხეობით, რომლებიც თითქოს მიილტვიან წყლისაკენ. ფონი შეესებულია ფრინველების გამოსახულებებით და ბროწეულის აყვავებული ტოტებით, ჩიტების ფიგურები სხვადასხვა მხარესაა მიმართული, რაც მათ ფიგურებს ანიჭებს ფონის შემავსებელი დეკორატიული ელემენტის მნიშვნელობას. ლ. მაცულევიჩი „მაცოცხლებელი წყლის“ თემაში დედობრივი მოტივის შეტანას ადგილობრივ რედაქციად თვლის და როგორც ძროხისა და ხბოს ფიგურულ ჯგუფს, მასაც ხალხური ტრადიციებით ხსნის.<sup>15</sup> ამრიგად, საკურთხევის კომპოზიცია გართულებული იკონოგრაფიული ვარიანტითაა მოცემული. იგი წარმოადგენს დავითის ფსალმუნის ილუსტრაციას: „როგორც ირემი მიილტვის წყლისაკენ, ისე ჩემი სული მოისწრაფვის შენსკენ, უფალო!“ (ფს. 41,2). მისი სიუჟეტური პარალელობა ბეირუთში კლადეს, ბულგარეთში შტობის, მილეთში ასკლეპეიონის, რომში სან ჯოვანი ინ ლატერანოს ზაპტიტერიუმის ბაზილიკათა მოზაიკური კომპოზიციები.<sup>16</sup> მწყურვალე ირემების თემა ქართული ხელოვნების ნიმუშებში გვხვდება ატენის სიონის ტუმანზე, ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცული თეთროსანი ფსალმუნის მინიატურაზე (H — 75).

იღუერი შინაარსით „სიცოცხლის მომცემი წყარო“ ანალოგიური მნიშვნელობისაა კრატერის ფორმის ჭურჭელი და წყლიანი დოჭი ჩიტებით. კრატერის გამოსახულება მოთავსებულია სანათლავის ემბაზთან და ძლიერაა დაზიანებული. დოჭი მისგან ამოხრდილი ლერწმითა და კიდევ ჩამომჯდარი ჩიტის ფიგურით თავისი სიუჟეტური ქარგით ახლოსაა ლავოლი ნელ დუმოსა<sup>17</sup> და სულდანის არაბეთში ზარინის მოზაიკებზე გამოსახულ ანალოგიურ კომპოზიციებთან.

კალათის ძლიერ ფრაგმენტული გამოსახულება მოთავსებულია ჩრდილოეთ ნავის აღმოსავლეთ ნაწილში, ქრიზმის პანოს პარალელურად. მას აჩარჩოებს თაღებისა და გულისებრი ნაკეთის თავისებური ორნამენტი. დაწნული კალათები, როგორც წელიწადის დროთა აღმნიშვნელი ნატურმორტი III ს. მოზაიკებში გვხვდება. მე-4 ს-დან კალათი ეკქარისტიული მისტერიის პურის მცნებას უკავშირდება. პანო დოჭითა და

ჩიტი მის ქვემოთაა მოთავსებული. როგორც ქრიზმა-მონოგრაფიანი პანო, ასევე მისი პარალელური კომპოზიციები ტაძრის სიმეტრიის დერძიდან გადახრილია.

შუა ნავის მოზაიკათა იდეურ და კომპოზიციურ ცენტრს წარმოადგენს ფანიკის პალმის გამოსახულებიანი მედალიონი. იგი უშუალოდ ეკერის ქრიზმის ამბლენტული პალმის საფეხურს. პალმა სიცოცხლის ხის სიმბოლოს უკავშირდება. სიცოცხლის ხე ძველი აღმოსავლური ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი მოტივია, რაც ნათლად ჩანს ასურელი, აქემენიდური და სასანიდური ბარელიეფების მრავალრიცხოვანი მაგალითებიდან. მათგან ეს მოტივი ქრისტიანულ-მა ხელოვნებამ მიიღო. რომის რესპუბლიკის პალესტინაში იჭრებოდა მონეტები ფანიკის პალმისა და ორი ნაყოფის გამოსახულებით. პალმის მოტივი გავრცელებულია VI ს. მოზაიკებში. მაგ., ვილა დე იენაპის ანალოგიური მოტივი.<sup>18</sup> ბიჭვინთის მედალიონზე ხაზგასმულია ფანიკის დიდი მტვიჩები. პალმის ნაყოფი თეოლოგიურ ასპექტშია გააზრებული და წარმოადგენს ქრისტიანობის, როგორც სამწყსოს სულიერი საზრდოს მცნების სიმბოლოს. მედალიონის შინაარსის გახსნას ეხმარება მის გარშემო გამოსახული ტროპიკული მცენარის დიდი ფოთლები და მათში ჩაწერილი ჩიტისა და შვლის ფიგურათა ფრაგმენტები, რომლებიც ხისკენ მიისწრაფიან. ეს ოდესღაც დიდი კომპოზიცია „სამოთხის ბაღს“ განასახიერებდა.

ბიჭვინთის გეომეტრიული დეკორიდან სიმბოლური მნიშვნელობით გამოიყოფა სანათლავის სამხრეთ ნაწილში მოთავსებული პანო. ორი, ელიფსურად წაგრძელებული ოქტოგონის გადაჯვარედინებათა სისტემით იქმნება ხალიჩისებური ორნამენტი. თითოეული გადაჯვარედინების ცენტრში ჩაწერილია ორლილვა გლუვქანხავა გვარი, ხოლო გვერდებზე დარჩენილი ფონის ტრაპეციულ და წრიულ არეებში გამოსახულია თითო ჩიტი, თევზი ან ორი თევზი. პანოს გეომეტრიული ნახატი — თოკისებრი წნული, მომრგვალებული ლილვი, ისევე როგორც მოზაიკის სხვა პანოების გეომეტრიული ნახატი, შესრულებულია სხვადასხვა ფერის მიჯრით მიწყობილი რიგებისაგან, სადაც ყოველ რიგში ერთი ფერის კენჭებია ჩაწყობილი. ამით შუქ-ჩრდილის გრადაციის იმიტა-

ციაა მიღწეული, რასაც „ცისარტყლას სტილს“ უწოდებენ. ამ სტილის წარმოშობის თარიღად უნგრელი მეცნიერი კელმენცოვი სი II ს-ის ბოლოსა და III ს-ის დასაწყისს მიიჩნევს.<sup>19</sup>

ყურადღების ღირსია თევზის გამოსახულებების ქრისტიანული სიმბოლიკა. ანტიკურ მოზაიკებზე თევზების მრავალრიცხოვანი სახეები შესრულების დიდი ოსტატობით აღინიშნება. ისინი ზღვის ღვთაებების — პოსეიდონის, დიონისეს, ნერეიდების და სხვათა აუცილებელი ატრიბუტია. ბიჭვინთაში თევზების გამოსახულება შემორჩენილია 1961 წ. აღმოჩენილი ტრიტონის გამოსახულებიან პანოზე.<sup>20</sup>

ბერძნულად თევზი „იქრუს“ იესო ქრისტეს ინიციალებისაგან იწყება. ამგვარი ორნამენტების გამო იგი თავდაპირველად ქრისტეს სიმბოლოს მატარებელი ვახდა.<sup>21</sup> ევქარისტის საიდუმლოში თევზი ქრისტეს ხორცის აღმნიშვნელი ზიარების ნიშანია. შემდგომ ხანაში თევზის ფიგურას, ისევე როგორც ფრინველების, ირმების, ფარშევანგებისა და ცხვრის გამოსახულებებს, ქრისტეს სამწყსოს მნიშვნელობა ენიჭება. ბიჭვინთის გეომეტრიული ნახატის ანალოგის წარმოადგენს ვირჯილიო კორბოს მიერ აღმოჩენილი ბირ ალ კუტის ქართულწარწერიანი მოზაიკური ორნამენტი პალესტინაში,<sup>22</sup> ბეთლემის ოქტოგონის მოზაიკებზე, ანტიოქიის ჯარის ტაძარში, კილიკიის გრაციის მოზაიკებზე<sup>23</sup>. გვხვდება რომაული ხანის ვილბის მოზაიკებზე, მაგ., ტრაერის III ს. ვილის მოზაიკებზე<sup>24</sup>.

სანათლავის პანოებს აჩარჩობდა თრიული ბორდიური მქანდრის მოტივით, რომლის ოთხკუთხა არეებში ასევე გვხვდება გადაჯვარედინებული თევზები, ჩიტი ბროწეულის ტოტთან და ბატკანი. ეს კონსანკილი ფიგურა, როგორც ცნობილია, ზიარაკის მნიშვნელობას შეიცავს. ადრექრისტიანულ სიმბოლიკაში ბატკანი ქრისტეს, როგორც კეთილი მწყემსის სამწყსოს პირდაპირი აღგვარია.

ამგვარად, ბიჭვინთის ბაზილიკაში სიმბოლური მნიშვნელობის მოზაიკური პანოები თავმოყრილია ქრისტიანული კულტმსახურების ყველაზე თვალსაჩინო ადგილებზე — საკურთხეველში, სანათლავსა და ცენტრალურ ნავში. მათი სიმბოლიკა დაკავშირებული



ლია ნათლისღებისა და ევქარისტის მცნებებთან. გვერდითი ნავების გეომეტრიული დეკორის საფარველი მცირე ფრაგმენტებადაა შემორჩენილი. ნავების იატაკის ძირითადი სიბრტყე შევსებული უნდა ყოფილიყო წრეში ჩახაზული ოთხფურცლა ვარდულუბის ხალიჩისებური დეკორით. შემორჩენილია ზომითა და ფერადონებით განსხვავებული ხუთი ვარიანტის ფრაგმენტი. ეს მოტივი, როგორც იატაკის ერთიანი საფარველი, რომის მოზაიკურ ხელოვნებაში ჩვ. წ. I ს-დან გვხვდება, განსაკუთრებით კი III საუკუნიდანაა გავრცელებული. იგი ავეჯით გაწყობილი ოთახების ნეიტრალურ ფონად გამოიყენებოდა და იგებოდა განსაკუთრებული დანიშნულების მქონე სათავსოებში — კუბიკულაში, ტრიკლინიუმში და სხვ. ადრექრისტიანულ მოზაიკებში ეს მოტივი განსაკუთრებით დამახასიათებელია შავიზღვისპირეთისა და ბალკანეთის ძეგლებისათვის.

ჩრდილოეთ ნავის თავისებური ორნამენტი — თაღებისა და გულისებრი ნაკეთის მოტივით, მსგავსებას ავლენ ეფესოს ვესტას ტაძრის მოზაიკებსა და ჰერკულანუმის II ს. მოზაიკებთან.<sup>25</sup> ქრისტიანულ ძეგლებში კი ნაკლებად უნდა ყოფილიყო გავრცელებული, რის გამოც ლ. შერვაშიძეს იგი მიუჩნევია არქიტექტურული არკატურის ადგილობრივ სტილიზებულ ორნამენ-

ტად. მეანდრსა და სანათლაის პანოსტრიულ ნახატში ჩართულია აგრეთვე კვადრატების, წრეებისა და რომბებისგან შედგენილი დეკორი, რომელთაც ან ჯერის ფორმა აქვთ, ან მათ ცენტრშია ჩახატული ჯვარი. მათ დიდი როლდენობით მოეძებნება ანალოგიები ანტიოქიის, პალესტინის, ლიბანის, მაკედონიის, რომის და სხვა მოზაიკებში.

გარდა ფრიზული დეკორატიული მოჩარჩოებისა, გამოყოფილია ცალკეული ოთხკუთხა პანოები შივ ჩახაზული ფარის ფორმის წნულორნამენტიანი მედალიონებით, ცენტრში გირჩისებრი წრით. ისინი ერთგვარ ასოციაციას იწვევს შუა საუკუნეების ქართული ტაძრების ფსაღების მეტად გავრცელებულ ნახევარსფერულ დეკორთან.

ბიჭვინთა მოზაიკის მკვლევარები მას განსხვავებულად ათარიღებენ. ლ. მაცულევიჩი სანათლაიასა და ცენტრალური ნავის მოზაიკებს IV ს-ის I ნახევრით ათარიღებს, ხოლო აბსიდის პანოებს V ს-ით. ი. ციციშვილი მას IV ს-ის შუა წლებში შექმნილად მიიჩნევს, ხოლო ლ. შერვაშიძე V ს-ის ბოლოსა და VI ს-ის დასაწყისის ძეგლად თვლის. აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს აგრეთვე მისი ასიმეტრიულობა.

მოზაიკათა განლაგების საერთო კომპოზიციის ასიმეტრიულობა განსაკუთრებით თვალში საცემია ზემოდან I დონის სიმეტრიული

სანათლაის მოზაიკა „ხალიჩისებური პანო“





ბაზილიკის იატაკზე. სანათლავის მოზაიკებს გარდა, როგორც აღინიშნა, ყველა პანო არასწორი გეომეტრიული ფორმისაა. მათი ღერძები ტაძრის სიმეტრიის ღერძის მიმართ სხვადასხვა მხარესაა გადახრილი. გეომეტრიული ორნამენტის აგებაშიც არსად არაა დაცული სწორხაზოვნება და სარკისებრი სიმეტრია. მიუხედავად ამისა, რომ მოზაიკური კენჭები დაუდევრად კი არ ლაგდება, არამედ ფორმისა და ფერადოვნების დანიშნულების მიხედვით მჭიდრო რიგებადაა დაწყობილი და მკაფიო ნახატს ქმნის, მოზაიკებზე არ მოიძებნება მკაცრად სწორი ხაზი, თუ ზუსტი გეომეტრიული კონფიგურაციის ნაკვეთი. ეს ფაქტი არ გამოიყურება უცნაურად მოზაიკებისა და მისი თანადროული არქიტექტურული ძეგლის სინთეზში განხილვის შემთხვევაში. როგორც აღვნიშნეთ, II დონის ბაზილიკის აბსიდა ასიმეტრიულია — იგი ჩრდილოეთით უფრო ბლავკი კუთხით იყო დაქანებული, ხოლო სამხრეთით მეტად იყო წინ გამოშვებული. საფიქრებელია, რომ არქიტექტორი და მისი გავლენით მოზაიკის ამწყობნიც, საერთოდ არ ისახავდნენ მიზნად სივრცისა და სიბრტყეების ორგანიზებასა და შემოსაზღვრას ზუსტი გეომეტრიული მოდელით. ოსტატი გაწონასწორებული სიბრტყეებით აშროვნებს და მისთვის უცხოა კლასიკური სიმეტრიის კანონები. ბაზილიკის მოზაიკების ამგვარი თავისებურების ახსნისას ბიჟენისის საერთო მოზაიკების შესწავლა და გათვალისწინება საჭიროა.

სიუჟეტების ერთგვარად არქაული, წმინდა ელინისტური ხასიათი, მისი არქიტექტურული გარემოსა და საერთო სქემის კლასიკურ მოდელს დაშორებული ფორმები მიგვანიშნებს, რომ ძეგლი IV—V სს-ის მიჯნაზე უნდა იყოს შესრულებული.

ბიჟენისის მოზაიკებზე წარმოდგენილია გვიანელინისტური მოტივების ახლებური შინაარსის სიმბოლოთა გააზრებული პროგრამა, რომლის უმთავრესი დანიშნულებაა ქრისტიანობის, როგორც ერთადერთი ჭეშმარიტი

რელიგიის ვიზუალური წარმოჩინება მის მაგალითზე შესანიშნავად ვლინდება ელინისტური, აღმოსავლეთ-ქრისტიანული ადგილობრივი ხელოვნების სინთეზი და მისი მნიშვნელობა შუა საუკუნეების ხელოვნების სტილის ჩამოყალიბებაში.

**შენიშვნები:**

<sup>1-2</sup> Н. Лазарев, История Византийской живописи. Москва, 1947 г., с. 22, 30.  
<sup>3</sup> D. C. Baranki, The art and Architecture of Ancient Palestine. 1919. გვ. 186.  
<sup>4</sup> А. Авакидзе, «Великий Питийнт», Археологические раскопки в Пичунде.  
<sup>5-6</sup> ირ. ციციშვილი, ბიჟენისის საეკლესიო ნაგებობათა კომპლექსი. დიდი პიტუნტი, II, თბ., 1977, გვ. 99, 100, 101. გვ. 86.  
<sup>7</sup> M. Chehab; Mosaïques du Liban. 1959. I. Lessus; Sanctvaires chretiens de Syrie; 1947. D. Levi; Antioch mosaic pavements. 1947.  
<sup>8</sup> C. Kaufmann; Handbuch der christlichen Archeologia; изд. 3. 1922. გვ. 21, 100.  
<sup>9</sup> თ. ყუხჩიშვილი, ბიჟენისის მოზაიკის ბერძნული წარწერა. დიდი პიტუნტი, III, 1979.  
<sup>10</sup> Л. Мацулевич, Мозаики Бичвинты — Великого Питиунта. დიდი პიტუნტი, III, 1979, გვ. 127.  
<sup>11</sup> Л. Шервашидзе, Пичундская мозаика. დიდი პიტუნტი, III, თბ., 1979, გვ. 171.  
<sup>12</sup> Л. Мацулевич, დასახ. ნაშრ., გვ. 108.  
<sup>13</sup> E. Pfull. Malerie und Zeichnung der chriechen. Vol II. 1923. გვ. 863.  
<sup>14</sup> P. Marconi; La pittura dei Romani. Rome, 1929. ტაბ. 141.  
<sup>15</sup> Л. Мацулевич, დასახ. ნაშრ., გვ. 152.  
<sup>16</sup> M. Chehab; დას. ნაშრ. ტაბ. XXIV. G. Manozissi; Mosaiken in Stobi; Sophia. 1936.  
<sup>17</sup> M. M. Roberti; Lavoli nel Duomo. 1947. II. Firenze. ტაბ. 124.  
<sup>18</sup> M. Chehab; დასახ. ნაშრ., ტაბ. XXVII, გვ. 77.  
<sup>19</sup> Kiss Akoss; Roman Mozaics in Hungary. 1973, გვ. 22.  
<sup>20</sup> ანა ჭყონია, ბიჟენისის მოზაიკის საერო ფრაგმენტები. დიდი პიტუნტი, III, გვ. 212.  
<sup>21</sup> F. I. Dölger; Die Fischdenkmäler in der frühchristlichen Plastik, Malerie und Klienkunst; 1922. ტაბ. 71.  
<sup>22</sup> Л. Мацулевич, Мозаика Бир-аль-Кута и Пичунды. Византийский временник, АН СССР, т. XIX, 1961 г.  
<sup>23</sup> Crowfoot; Early Churches in Palestine. London. 1941. ტაბ. XIV. L. Budde; Antike Mosaiken in Kilikien. б 2. 1970-72. სურ. 99-103.  
<sup>24</sup> K. Parlasca; Die römischen Mosaiken in Deutschland. 1959, ტაბ. 5223.  
<sup>25</sup> Брунов, Всеобщая история архитектуры, т. II, 1973, рис. 249.

# თეატრული ინტელექტუალიზმის სივრცე და ღრმ

ვახტანგ ქართველიშვილი

ინტელექტუალური დრამა, რომელიც დასავლური კულტურის წიაღში აღმოცენდა და რომელმაც უცალობელი კვალი დააჩნია მსოფლიო თეატრისა და საერთოდ მთელი თანამედროვე მხატვრული აზროვნების განვითარებას, ისტორიულად უკვე სრულიად „გამკლავებული“ მოვლენაა. მრავალფეროვნების, მრავალნიშნადობის, შინაგანი წინააღმდეგობების მიუხედავად, ამ თეატრალურ მიმდინარეობას საერთო ესთეტიკური ბაზაც გააჩნია და, გამომდინარე აქედან, მისი, ერთი მიუხედავად, რადიკალურად დაპირისპირებული შენაკადებიც საბოლოოდ მაინც ერთად იყრიან თავს.

ამიტომ, არის შესაძლებლობა ინტელექტუალური დრამისა თუ თეატრის მთელ თავისებურებაზე, მის გლობალურ ესთეტიკაზე, მისი განსხვავებული მოდელების სიღრმისეულ კავშირებზე დაწვრილებითი მსჯელობისა. მაგრამ ამჯერად ვიკმარებ ინტელექტუალური თეატრის არსის გაგებისათვის აუცილებელ მხოლოდ ზოგიერთ ექსკურსს ამ თეატრის საერთო ესთეტიკაში და, როგორც წერილის სათაურიდან დათქმული, ძირითადად შემოვიფარგლები თეატრალური ინტელექტუალიზმის გავრცელების არეალისა და მასთან დაკავშირებული საკითხების გარკვევით.

I

ამ მიმართებით, აუცილებელია თავიდანვე მტკიცედ გავემიჯნოთ ჩვენში საკმაოდ გავრცელებულ იმ ვულგარულ შეხედულებას, რომლის თანახმად ინტელექტუალიზმი წარმოდგენილია ღრმისა და სივრცეში ყოველგვარი საზღვრის გარეშე, ხოლო ინტელექ-

ტუალური ნაწარმოები გაიგივებულია უბრალოდ სერიოზულ, „ჰქვიანურ“, ღრმა აზრების შემცველ ნაწარმოებთან.

ამ შეხედულების საპირისპიროდ, გადაჭრით უნდა ითქვას: უაღრესად ღრმა აზრები და პრობლემებია წამოწეული, თუნდაც, ედუარდო დე ფილიპოს ან, გნებავთ, ტენესი უილიამსის პიესებში, მაგრამ არც დე ფილიპოსა და არც უილიამსის ქმნილებები ინტელექტუალურ დრამას არ განეკუთვნება. თუ ჰემინგუეის შემოქმედების სახით „ბელეტრისტულ პარალელს“ მოვიშველიებთ, აქაც მსგავსი ვითარება წარმოგვიდგება: ჰემინგუეი, რა თქმა უნდა, „ჰქვიანი მწერალია“, მაგრამ იგი არ ღვას ინტელექტუალისტთა მწყობრში, მისი „ბრძნული შედეგები“ კი, მაშინაც, როცა აქ გამოყენებულია ინტელექტუალისტების მიერ შეგულებული ესა თუ ის მხატვრული ხერხი, არ მოასწავებენ ინტელექტუალიზმს.

ინტელექტუალიზმი არც გარდასულ ეპოქათა დრამატული ხელოვნებისათვისაა სახასიათო. სხვას რომ შევეშვათ, ისეთი რაციონალისტური, კარტეზიანულ ფილოსოფიაზე დაფუძნებული სტილიც კი, როგორიცაა კლასიციზმი, არაა ინტელექტუალისტური ამ ცნების ნამდვილი გაგებით, და თვით კორნელიც, რომელსაც ინტელექტუალური დრამის ფრანგი აღებტები თავის მასწავლებლად მიიჩნევენ, არ გახლავთ ინტელექტუალისტი დრამატურგი. მართალია, ცნობილი მკვლევარი ანრი პეირი თავის ნაშრომში „კლასიციზმი“ გვთავაზობს კლასიციზმის განმსაზღვრელ მომენტად რაციონალიზმის ნაცვლად ინტელექტუალიზმი ვივარაუდოთ! მისი ეს კერ-



ძო მოსაზრება მარტოდენ პოლემიკური რეპლიკის დონეზე დარჩა.

ინტელექტუალურ დრამასთან არაფერი აქვს საერთო არც გონებით გაციკროვნებულ გოეთეს „ფაუსტს“ და არც აზრის სიღრმითა და სიბრძნით გამორჩეულ შექსპირის „ჰამლეტს“.

მასმასადამე, დრამატული ნაწარმოების „ინტელექტუალურის“ ეპითეტით გამოჩვენა ამ ნაწარმოების აზრობრივ სიღრმესა და ხარისხს კი არ გულისხმობს, არამედ მხოლოდ მის თავისებურებაზე, მის იდეურ-მხატვრულ სპეციფიკაზე მიგვანიშნებს. მართლაც, ინტელექტუალური დრამა მთელი თავისი არსენალით თეატრალური ხელოვნების სრულიად თავისებური ფენომენია, თანაც, ისტორიულად და მხატვრულად დეტერმინირებული ფენომენი, რაც იმას ნიშნავს, რომ მას აქვს თავისი გავრცელებისა და ზემოქმედების არეალი, თავისი ჩასახვის, აღზევებისა და კრიზისის პერიოდები..

ისიც უნდა ითქვას, რომ აღნიშნულმა მიმდინარეობამ, თუნდაც იმავე ძველი კლასიციზმის, ან კიდევ ახალი ექსპრესიონიზმისაგან განსხვავებით, რომლებიც მხატვრულ არენაზე გამოსვლის სამუადისში ჯერ თეორიულად „იკავშნებოდნენ“<sup>2</sup>, თავისი ოფიციალური ნათლობა მხოლოდ ხანგრძლივი მხატვრული პრაქტიკის შემდეგ, რეტროსპექტულად მიიღო. უფრო მეტიც, მსოფლიო თეატრმოდენეურ და საერთოდ ესთეტიკურ ლიტერატურაში ტერმინი „ინტელექტუალური დრამა“ (ისევე როგორც ტერმინი „ინტელექტუალიზმი“) გაჩნდა მხოლოდ ჩვენი საუკუნის 50-იანი წლების ბოლოს, ანუ მაშინ, როცა ამ ტერმინით „გაფორმებული“ მიმდინარეობა ფაქტიურად ვასცდა თავისი მზეობის ეპოს და ღრმა კრიზისის ფაზაში შევიდა.

რაკი ასეა, ბუნებრივია ვეკითხოთ, თუ რა უძლიოდა მას წინ, როგორ იბადებოდა და ვითარდებოდა დრამის ის სახე, რომელსაც დროთა ვითარებაში „ინტელექტუალური“ ეწოდა.

ინტელექტუალური დრამის პირველ წინამორბედად შეიძლება ჩაითვალოს ძველი და ახალი თეატრალური სკოლის მიჯნაზე აღმოცენებული ჰენრიკ იბსენის დრამატურგანაყოველ შემთხვევაში, პოზიტივისტური ფილოსოფიის და მასთან დაკავშირებული ნატურალისტური თეატრის მთელი ეპოქის

შემდეგ, იბსენის სიმბოლიზმმა მიიღო ნათლად გამოხატული ინტელექტუალური ხასიათი და ბრანდი ან, თუნდაც, იუჰანეს რუმელის რი თავისი ზნეობრივი ალტერნატივებით მართლაც გვევლინებიან ინტელექტუალური დრამის გმირების შორეულ წინაპრად. მაგალითისათვის ორესტეც იკმარებს. — სარტრის პიესა „ბუზუბის“ გმირი, რომელიც, ზნეობრივი არჩევანს განხორციელების შემდეგ, სწორედ რომ ბრანდივით იღვწის, რათა გაუღვიძოს ადამიანებს მიძინებული ღირსების გრძნობა და სწრაფვა თავისუფლებისაკენ. და, რა თქმა უნდა, ინტელექტუალიზმთან იბსენის შინაგან კავშირზევე მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ „ექიმი სტოკმანის“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე დადგმისას, სპექტაკლის რეჟისორმა კომპერტ სტურუამ სწორედ იბსენთან აღმოაჩინა ამ პიესის ინტელექტუალური დრამის კვლობაზე გააზრების შესაძლებლობა.

ინტელექტუალისტური ტენდენციები ნათლად შეინიშნება აგრეთვე ბერნარდ შოუსთან, რომელიც უკვე მე-19 საუკუნის მიწურულს მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ „ახალი დრამის“ ერთადერთ (დაიას, ერთადერთ და არა ერთ-ერთ!) კანონიერ ფორმად მიჩნეულ უნდა იქნას ეგრეთ წოდებული „დრამადისკუსია“, სადაც ცხოვრებისეული რეალობა პარადოქსულ სიტუაციებში წარმოგვიდგება, ხოლო კოლიზიები და დრამატული კონფლიქტი იქცევა საზოგადოებისათვის აქტუალური პრობლემების განსჯის საბაზად. და შოუს სწორედ აი ამ თეზისს განავითარებენ შემდეგ საკუთრივ ინტელექტუალური დრამის წარმომადგენლები.

ინტელექტუალიზმის ნიშნებს კიდევ უფრო ცხადად ამხელს ლუიჯი პირანდელის „იუმორიზმის“ თეორია და პრაქტიკა. ისევე, როგორც გოგოლის „შინელიდან“ „გამოვიდა“ მე-19 საუკუნის მთელი რუსული ლიტერატურა, პირანდელის „ავტორის მძიებელმა ექვსმა პერსონაჟმა“ შვა, ფაქტიურად, მთელი თანამედროვე დასავლური თეატრი. გამოხატვის აქ, ცხადია, არც ინტელექტუალური დრამა შეადგენს. უფრო მეტიც, „ირაციონალურმა“ პირანდელმა, რაოდენ საცხუნოდაც არ უნდა გამოიყურებოდეს, მომეტებულად სწორედ ამ რაციონალურ მიმდინარეობას გაუჩინა საზრდო. ყან ანუი იტყვის, რომ ყველა ინტელექტუალისტი, და თვითონაც მათ

შორის, აუცილებლად პირანდელოს შთამომავალია.

ინტელექტუალისტებმა (კერძოდ, ფრანგმა ინტელექტუალისტებმა), სხვა მომენტებთან ერთად, პირანდელოსგან წამოიღეს, სახელდობრ, ადამიანის სახის გაგება როგორც ცხოვრებაში გასათამაშებელი როლისა. თუმცა, როგორც ბ. ზინგერმანი შენიშნავს, თავად ამ გაგებას მათ განსხვავებული ინტერპრეტაცია მისცეს.<sup>3</sup>

ანულისთან, მაგალითად, განსასახიერებელი როლის შერჩევა „თავისუფალი არჩევანის“ შედეგია და გმირის მიერ ნებაყოფლობით ხდება. ადამიანი საკუთარი სურვილის თანახმად, თავისი გემოვნების მიხედვით ირჩევს ცხოვრებაში შესასრულებელ როლს. მაგრამ არჩევანის განხორციელების შემდეგ უკან დასახიერებ გზა მოჭრილია. „ანტიგონეში“ პროლაკსი (იგივე ქორი) პიესის მთავარ გმირზე გვეტყვის: მას ანტიგონე ჰქვია და ვალდებულია ბოლომდე ითამაშოს თავისი როლი. მის ანტიპოდს კი ასე წარმოგვიდგენს: „ძლიერი, სახედანაოკებული ჭაღარა კაცი, გვერდით პატარა მსახური რომ ამოსდგომა, — კრეონტა. მეფე! მხრებზე მას მძიმე მოვალეობა აწევს: ხალხის მმართველობა. ადრე, როცა ის მხოლოდ პირველი კარისკაცი იყო, უყვარდა მუსიკა, ლამაზუდიანი წიგნები და თებეს ანტიკვარულ მაღაზიებში ყიფილი. შემდეგ (იგულისხმება, როლის არჩევის შემდეგ — ვ. ქ.) მან თავი გაანება ლამაზუდიან წიგნებს, მკლავები დაიკაპიწა და საქმეს შეუდგა. ზოგჯერ, საღამოობით, დაღლილობა დაეფულება ხოლმე და თავის თავს ეკითხება: ღირს კი ხალხის მმართველობა? იქნებ ჯობია, სხვებს ავიკოთ ეს ბინძური ტვირთი, სხვებს, რომლებსაც ჩემზე უკეთ შეუძლიათ ყველაფერი იკისრონ. მაგრამ დილით ისევ ახალი, სასწრაფოდ გადასაწყვეტი საკითხები იბადებიან და ამიტომაც იგი ყოველ ალიონს მუშასავით ეგებება“. მან ნებაყოფლობით აირჩია სახელმწიფო ხომალდის მესაჭის როლი და, ანტიგონეს მსგავსად, ისიც ვალდებულია უერთგულოს ამ თავის როლს.

თავისი როლის ერთგული რჩება ანუისეული ნაპოლეონიც, მიუხედავად იმისა, რომ იგი, ისევე როგორც ყოველი პოლიტიკოსი, ანუის თანახმად, განეკუთვნება „ცხოვრების ატრაქციონის თვალთმაქც მსახიობთა მოღ-

გმს. პიესაში „არეულობა“, რომლის მიუხედავად ბონაპარტეს „ასი დღისა“ დამარცხებისა რესტავრაციის ამბებზეა აგებული, ფუძე ამბობს ნაპოლეონის შესახებ: როგორ იქნება „კონტინენტის უფროსობისთვის“ მოლაშქრე იმპერატორი საბოლოოდ ბატალიონის უფროსობას დასჯერებდომო კუნძულ ელბაზე, როგორ იქნება პრეტენზიული როლის მოლოლიავ კაცს ასე უპრეტენზიოდ დაესრულებინათ თავისი ცხოვრება, — იგი ბრუნდება ასი დღით, რათა შემოგვეთავსოს ახალი, მის მიერ შერჩეული როლისათვის შესაფერისი ფინალი, უკეთეს შემთხვევაში — სისხლიანი, თუ არა და — ბედისწერის ბეჭდით დამშვენებული მაინც.

ბოლომდე თამაშობენ შერჩეულ როლებს ანუის სხვა პიესების პერსონაჟებიც (მედია, იანონი, ყანა, ვარკიკი, კოშონი, ადელი...). თამაშობენ, ვინაიდან ადამიანი აქ ნამდვილად მხოლოდ როლის შესრულებიდან იწყება, მხოლოდ როლის ბოლომდე შესრულების წყალობით ახერხებს კაცი საკუთარი პერსონის რეალიზებას და გამოყოფას ჩაფრების, მცველების, ძიძების უსახელო ფარისგან. ადრე, როლის მიგნებამდე, ის იყო „არაკონ“ (ანუ უპიროვნო, იდეით გაუსულდგმულელებელი ნაწილი საერთო მასისა). მხოლოდ როლის მიგნების შემდეგ იქცევა იგი „კონ“-ად. სხვა ამბავია, რომ ზოგი როლის თამაშში მომგებიანია, ზოგისა კი — არა. ზოგს ეს თამაში მოუტანს კეთილშობილ ბედნიერებას, ზოგს — ბედნიერებას მოჩვენებით. მაგრამ მას ყველასათვის ერთნაირად მოაქვს საკუთარი სახელი.

გამომდინარე აქედან, ძნელია დავეთანხმოთ იმავე ბ. ზინგერმანს, რომელიც წერს: „ანუისეულ კრეონტს მხოლოდ ერთი დიალიოგი აქვს ანტიგონესთან და ამ ერთი კრცილო დიალიოგის მანძილზე იგი მას მიმართავს ხან როგორც მრისხანე დიქტატორი, ხან როგორც კეთილი ბიძა, ხან როგორც საქმის იძულებით აღმსრულებელი თანამდებობის პირი, ხან როგორც მისი საქმროს მამა, — და მას არაფრის თქმა არ ძალუძს თავისი პირადი სახელით.“<sup>4</sup> ძნელია დავეთანხმოთ, ვინაიდან კრეონტს, რაკი მან თავის ცხოვრებაში უკვე განახორციელა არჩევანი, აქვს კიდევ საკუთარი სიტყვა. საყურადღებოა, რომ რუსთაველის თეატრის სცენაზე მიხეილ თუმანიშვილის მიერ დადგმულ ანუის „ან-



ტივონში“ სერგო ზაქარაიძის კრეონტი, ზინგერმანის დაუკითხავად, ყოველთვის სწორედ პირადი სახელით მიმართავდა ანტიკონეს, რადგან „როლნაბოენი“ გმირი პიროვნებად ვახლდათ წარმოდგენილი. ამ მხრივ კი სპექტაკლი ზუსტად მიჰყვა ანუის კონცეფციას, რომლის მიხედვითაც როლის პოვნა, როლის არჩევა ადამიანისათვის საკუთარი სახის პოვნასა და გამორჩევას ნიშნავს.

და ეს მაშინ, როცა პირანდელოსთან იგივე აქტი ადამიანის საკუთარი სახის დაკარგვის მაუწყებელია. როლს მის პიესებში ნებაყოფლობით არც არავინ ირჩევს. ცხოვრების მძინვარე შემოტყვისაგან თავის გადარჩენის მიზნით, პერსონაჟები აქ იძულებულნი არიან როლს, როგორც ნიღაბს, ისე შეაფარონ თავი. როლი აქ მართლაც არის სწორედ რომ ნიღაბი, ჯავშანი. თანაც, „შურისმაძიებლური“, რამეთუ მასთან შეზრდა ადამიანს თანდათან საბოლოოდ წარუშლის პიროვნულ ნაკეთებს. პირანდელოს დრამატურგიის სწორედ ეს ერთი მთავარი აზრი გასაგნა შემდეგ ბრეტის ცნობილმა სცენურმა მეტაფორამ „გალილეის ცხოვრებიდან“: „ბერლინერ ანსამბლის“ სპექტაკლში კარდინალ ბარბერინის შემოსვის აქცენტრირებულად წარმოდგენილი სცენა, როცა ადამიანი ერთს ფიქრობს და ამბობს, შილიფადა ვიდრე, და სხვას, როცა მას მისი წოდების დამოწმებელი რეალობით მორთავენ. — სოციალური ნიღბის ანუ „მუნდიროსაგან“ პიროვნების ოკუპირებაზე მიმნიშნებელი უაღრესად მოსწრებელი რეპლიკაა ინტელექტუალური თეატრისა.

ინტელექტუალიზმს გარკვეულად აშზადებს ექსპრესიონისტული ხელოვნებაც. მე-20 საუკუნის მოდერნიზმებიდან, როგორც ცნობილია, ექსპრესიონისტები არიან პირველნი, ვინც ხმა აღიმალღეს „მანქანური ცივილიზაციის“ წინააღმდეგ. მათ ჩასთვალეს, რომ, ტექნიკის არნახელი განვითარებისა და მატერიალის მეცნიერული შეცნობით მეტისმეტი გატაცების გამო, ადამიანის სული მცხრალ მთვარესავით დაილია და მათ მიზნად დასახეს თავიანთი ხელოვნებით „მანქანური სამყაროს“ განადგურება, ვიდრე თვით ეს სამყარო არ განადგურებდა ადამიანს რეალურ სინამდვილეში (ამ მხრივ სიმპტომატურია ექსპრესიონისტ ერნსტ ტოლერის ერთი პიესის თავად სახელწოდება — „მანქანათა

მსხრევა“). ექსპრესიონისტებმა მასიდან იქნებ ვერც გამოარჩიეს ინდივიდი (და მხრივაც სიმპტომატურია სათაური ისევე ტოლერის მეორე პიესისა — „კაცი-მასა“), მაგრამ მათ ნაწარმოებებში ხელოვნების ძირითად საგნად კვლავ ადამიანის წამოწევა (ფუტურისტების საპირისპიროდ) — უდავოა. ექსპრესიონისტებმა იქნებ თავად ვერც შექმნეს ადამიანის ნამდვილი აპოლოგია (ვერც საკუთარი კონცეფცია ადამიანისა), მაგრამ ისინი შინაგანად დიდად დასვენებულ ადამიანს რენესანსულ კონცეფციასა და აპოლოგიას, რომელიც ყველაზე ცხადად მოცემულია პიუკო დელა მირანდოლას ტრაქტატში „ადამიანის ღირსების შესახებ“: „შესაქმეს უკანასკნელ დღეებში ღმერთმა შექმნა კაცი სამყაროს კანონთა შესაცნობად. მე, — უწოდა შემოქმედმა ადამს და პრქუა მას, — არ მიგიჩინე შენ განგებით გამწესებული ადგილი, არ შეგზულდე გარკვეული საქმით, არცა შეგბოძე უსივლელობით, რათა შენ თვითონ, შენივე სულივლით, აირჩიო ადგილი, საქმე და მიზანი, რასაც კი ისურვებ, და გქონდეს მათზე მეუფება. დანარჩენ არსებათა ბუნება შინაგანად შეზღუდულია ჩემგნით დატყმული კანონებით. მხოლოდ შენ, შეუბოძველი სამანთა მიჯნით, შენი ნებით მოზომავ იმ ბუნების საზღვრებს, რომელსაც მივანდე შენი არსება. სამყაროს შუა დაგავფძნე, რათა შენთვის, შენი თვალისათვის, გარეშე მსუბუქი შესაცნობი იყოს. არ შემიქმნიხარ არც ზეციერ, არც მიწიერ, არც მოკვდავად, არც უკვდავად, რათა შენ, შეუზღუდელმა, შემოქმედად აქციო შენი არსება და საბოლოოდ შენ თვითონ გამოსუქედო შენი სახე. შენ მოგეცა საშუალება დაეცე ცხოველის დონემდე, ასევე ამაღლდე ღვთაებრივი არსით, — მხოლოდ საკუთარი ნებით“<sup>45</sup> (ხაზი ყველგან ჩემია — ვ. ქ.).

შესაქმეს მბოლიური მითის რენესანსული გააზრების მაუწყებელი ეს ციტატა მირანდოლას ტრაქტატიდან, სადაც აქცენტრირებულია ძველი სიბრძნის ანთროპოცენტრისტული მოტივი, თავისთავად ძალზე წააგავს ფრაგმენტს, რომელიც გნებავთ ფრანგული ინტელექტუალური დრამის პარტიტურიდან (მსგავსება განსაკუთრებით ცხადად გამოკრთის ჩემს მიერ ხაზით გამოყოფილ ფრაზებში). და ეს, რა თქმა უნდა, არ არის შემთხვევითი, ვინაიდან ადამიანის რენესანსული



კონცეფცია ხიზლავს მარტო ექსპრესიონისტებს კი არა, არამედ ინტელექტუალისტებსაც, რომლებმაც უშუალოდ ექსპრესიონისტებისაგან აიტაცეს ადამიანის პრობლემით თავად დანტერესება. თუმცა, აქ არსებითი განსხვავებაა ამ ორი განრჩეული მიმდინარეობის ადეპტებს შორის.

თავის დროზე, რენესანსული ეპოქის ჰუმანიანსტებს სჯეროდათ ადამიანის თანდაყოლილი კეთილი საწყისისა (სიტყვამ მოიტანა და ამ დაჯერებამ შემდეგ თავად რენესანსის დაუტრიალა ტრაგედია). ფრანსუა რაბლე, მაგალითად, თავის „გარგანტუა და პანტაგროფელში“ დაბეჯითებით გაცხადებს აზრს თავისუფალი ადამიანის მიერ ბოროტების ჩადენის შეუძლებლობის შესახებ. ამიტომაცაა, რომ აქ ტელემის სათანადო კარიბჭეს დაამშვენებს წარწერა: „აკეთე, რაც გსურს!“ დაიხ. აკეთე რაც გსურს, ღვთაებრივად ადამიანო, ვინაიდან სიკეთეს მეტს შენ ვერას დასთეს, რამეთუ დემიურგისგან შენ კეთილად ხარ თავიდანვე მოფიქრებული! ექსპრესიონისტებმა ადამიანის რენესანსული აპოლოგიის ეს მოტივი მოიწონეს უპირატესად, მაშინ, როცა ინტელექტუალისტები სწორედ ამ მოტივს განემოქონეს და ისინი საერთოდ შორს არიან ესოდენ იდილიური წარმოდგენებისაგან ადამიანზე.

ფრანგმა ინტელექტუალისტებმა პიკო დელა მირანდოლასა და სხვა ჰუმანიანსტების ნაზრმო ადამიანის არა იდილიურ ხიბობას, არამედ ადამიანის ნებელობითი ინციპიტის საკითხს მიაპყრეს ძირითადად ყურადღება და თავიანთ ურყევ პოსტულატად დათქვეს, რომ თავისი ქმედებით ადამიანი თვითონ ქმნის თავის რაობას და მისი არსი საგნდება მისივე არსებობის შედეგად.

ინტელექტუალური დრამის გერმანელი ავტორები კი ექსპრესიონისტებთან შემოქმედებითი დისკუსიის დროს ამაზე უფრო შორსაც წაივინდნენ. ბრეხტი, სახელდობრ, უკვე ყოველგვარი ილუზიის გარეშე აფასებს ადამიანს. წინასწარ იგი მისთვის არც კეთილია და არც ბოროტი. იგი არის ისეთი, როგორცაა მისი ცხოვრება, როგორ სინამდვილეშიც უწევს მას ყოფნა. თუ ბოროტია ეგ სინამდვილე, — ადამიანის სიკეთეც მოგონილია (ამიტომაცაა, რომ ბრეხტთან უკეთური „სეჩუანის“ ტერიტორიაზე ღმერთები ამაოდ დაშვრნენ კეთილი კაცის მოძიებაში). მარტო

ადამიანს კი არა, ასევე ყოველგვარი ილუზიის გარეშე აფასებს ბრეხტი ადამიანს. წილხვედრ ცხოვრებასაც და არსებული სინამდვილის კეთილსმყოფელობა მასთან სულაც არაა წინასწარ დადგენილი. „კავკასიურ ცარცის წრეში“ გამოკვეთილად გაისმის მოწოდება: „ყველა სიკეთე, რაც არსებობს დედამიწაზე, უთქმელად უნდა ეკუთვნოდეს იმათ, ვინც სიკეთეს, სიკეთეს, სიკეთეს თესავს!“ მაგრამ პიესა (და კიდევ უფრო ცხადად რობერტ სტურუას მიერ რუსთაველის თეატრის სცენაზე მის მიხედვით განხორციელებული სახელგანთქმული სპექტაკლი) თავად ამ ერთ შეხედვით ძალზე მხნე და დაამაშვებელი მოწოდებებითვე იქვე ბადებს „ძირგამომთხრელ“ კითხვას: ეკუთვნის კი? უნდა ეკუთვნოდეს — ეს ხომ იმასაც ნიშნავს, რომ ჯერაც არ ეკუთვნის?!

და მაინც, როგორც ითქვა, ადამიანის პრობლემის თავად აქცენტირება ინტელექტუალისტებს დააკავშირებს ექსპრესიონიზმთან.

პრინციპულად არარომანტიკულ ინტელექტუალურ დრამაში გადანაშთის სახით ექსპრესიონიზმიდან გადმოვიდა აგრეთვე ადამიანის უეცარი რომანტიკული აფეთქებები. ასე, მაგალითად, გრუშე და კატრინი, — ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრისა“ და „დედლო კურაისი“ პერსონაჟები, — თავიანთი სულეირი ექსპრესიონით ძალზე წააგვანან არარომანტიკულ გარემოცვაში გამოწყვდევულ რომანტიკულ გმირებს. და რუსთაველის თეატრის ხსენებული „ცარცის წრეც“ სწორედ ამ თვისებით გამოაჩინეს გრუშე ვანხაძის (ი. გიგოშვილი) სახეს. ამიტომ, არცაა მოულოდნელი, რომ, მიუხედავად სტურუას რეჟისურის „თანმიმდევრული ანტირომანტიზმისა“, რუსთაველელთა სპექტაკლმა თეატრის საარბრიუენში გასტროლების დროს რომანტიკული წარმოდგენის შთაბეჭდილება დასტოვა და მარგარეტ ფონ შვარცოფმა „დი ველტში“ გამოქვეყნებულ თავის სტატიაში მას უწოდა „ბრეხტის მიხედვით გაკეთებული რომანტიკული სანახაობა“.

რომანტიკულია ასევე ანუისეულ ანტიგონეს სტიქიური ამბოხი კრეონტის სამყაროს წინააღმდეგ, ვინაიდან ოიდიპოსის ასულს მისთვის მიუღებელი „კრეონტული სინამდვილის“ უარსაყოფად შიშველი „არას“ იქით პოზიტიური პროგრამა არ გააჩნია. ან-

უსითან რომანტიკული მოტივი შემოდის მის ერთ-ერთ ყველაზე არარომანტიკულ პიესაშიც კი, — „მედეაში“, როცა მისი „კოლხელი პერსონაჟები“ თავიანთი წარმოსახვით გააცოცხლებენ წარსულში ჩაძირულ სამშობლოს ხატს, გაიხსენებენ კოლხურ დღესასწაულს, ყვავილებით მორთულ ქალიშვილებს, თერს სასახლს, დიდზე დიდ მოგიზონზე ოქროსფერ კოცონს და გარდასულის ამ პოეზიას აწმყო პროზას დაუპირისპირებენ.

ასეთივე ვითარებაა თვით „ცივი გონების“ სარტრთანაც და ამიტომ შემთხვევითი როდია, რომ ინგლისელი ესეისტი არის მერდოკი მას „რომანტიკულ რაციონალისტს“ შეარქმევს.<sup>7</sup> ხოლო პერსონალიზმის ანუ „პირადული ფილოსოფიის“ ფრანგი თეორეტიკოსი ჟან-მარი დომენაკი თავის წიგნში „ტრაგედიის დაბრუნება“<sup>8</sup> მტრული სამყაროს ტრამალის კარად აღადმიანს „გადაადგებულობით“ დახასიათებულ მთელ სარტრისტულ მსოფლგანცდას მიიჩნევს ნეორომანტიზმის ხელახალ გამოჩენად.

ცხადია, ინტელექტუალიზმთან მეტი კავშირები აღმოუჩნდა ექსპრესიონიზმს პირველ ყოვლისა გერმანიაში, სადაც გარკვეულ ეტაპზე იგი ხელოვნების გაბატონებულ მიმდინარეობას წარმოადგენდა და სადაც მას საკმარისი მიუზნეს არა თუ „ახალი ტალღის“ წარმომადგენლებმა (ფრანც ვერფელი, ლეონჰარდ ფრანკი, იოჰანეს ბეხერი, ფრიც ურნუ, ლუდვიგ რუბინერი, ერნსტ ტოლერი), არამედ უფროსი თაობის მწერლებმაც (ჰანრიხ მანი, ბერნჰარდ კელერმანი, შტეფან ცვაიგი). ექსპრესიონისტებიდან აქ ინტელექტუალურ დრამას სხვაზე მეტად დაუახლოვდა გეორგ კაიზერი, რომელმაც ხელოვანთა შორის ხმარებში პირველად შემოიტანა ტერმინი „მეცნიერების ეპოქა“ და პირველმა წამოაყენა საკითხი მეცნიერების ეპოქის შესატყვისი თეატრის შექმნის აუცილებლობის შესახებ. თვით ბრეხტიც კი, ვისი ექსპრესიონიზმით „დადანაშაულება“ ძნელია (მისი პიესა „ვეალა“ ხომ ჰანს იოსტის ექსპრესიონისტული „ეულის“ მოქიშვე რეპლიკა), არ უარყოფს კაიზერის კავშირს მის (ბრეხტის) თეატრთან და იტყვის, რომ „უკვე კაიზერმა მიმართა უშუალოდ გონებას“<sup>9</sup>. ყოველ შემთხვევაში, კაიზერის ექსპრესიონიზმისა და ბრეხტის ინტელექტუალიზმის „შეხების ზონა“ იმდენად მკაფიოდაა გამოჩენი-

ლი, რომ, ალბათ, ესეც ათქმევინებს მდებარე იტალიელ რეჟისორს ჯორჯო სტრეპეტი ლერს: „ბრეხტი ექსპრესიონიზმიდან დაო“.<sup>10</sup>

გერმანელი მკვლევარები მაქს ბენზე და ჰანც იდესი გერმანულ ინტელექტუალიზმს, კაიზერის გარდა, დაუკავშირებენ ისეთ რთულ, მხატვრული მეთოდის თვალსაზრისით არაერთნიშნად ფენომენს, როგორცაა ფრანც კაფკას შემოქმედება.<sup>11</sup>

მართალია, კაფკას თვალშეუღვამ „სამეფოს“ სხვებთან ერთად გერმანელი „დიადოხებიც“ გამოუჩნდნენ, მაგრამ, სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, მისგან ყველაზე მეტი მანც ფრანგებს ერგოთ.

ჟაკ გიშარნუს აღიარებით, საფუძვლიანი ინტელექტუალური წერტანა ფრანგებმა ძირითადად სწორედ კაფკასთან გაიარეს, რომლის „ციხე-კოშკისა“ და „პროცესში“ ინდივიდის ექსპრესიონისტული ფორმებით გამოხატული სულიერი აქცია შინაარსეულად აშკარად ინტელექტუალისტური ხასიათისაა. ფრანგ ინტელექტუალისტებს (უწინარეს ალბერ კამუსს) კაფკასთან მომეტებულად დაინტერესებთ პიროვნებასა და მისთვის უცხო საზოგადოებას შორის ურთიერთობის მოჩვენებობის ანუ ნამდვილი ურთიერთობის შეუძლებლობის საკითხი და, გამოძინარე აქედან, პრობლემა არაკომუნიკაბელობისა. ტ. ბაჩელის დაკვირვებით, ადამიანის შიშისა და კაემნის წარმოჩენა, მისი ძრწოლის ფსიქო-ფიზიოლოგიური კომპლექსის ჰიპერტროფირებულად გამოხატვა — ფრანგული ინტელექტუალური დრამის კაფკაიანური მოტივებია.<sup>12</sup>

მაშ ასე: დასავლური მხატვრული კულტურის წიაღში, იბენის სიმბოლიზმი, შოუს პარადოქსალიზმი, პირანდელის იუმორიზმი, ექსპრესიონისტული ხელოვნების ზოგიერთი პასაჟი — არის ის ოთხი მთავარი წყარო, საიდანაც იკრფს თავის სათავეებს თანამედროვე ინტელექტუალური დრამა.

ხოლო რაც შეეხება მოვლენის ბაზისურ მხარეს, თავისთავად ცხადია, ინტელექტუალიზმის მხატვრული წინამძღვრებიცა და თავად ინტელექტუალიზმიც გააფხიზლეს გარკვეულმა ისტორიულმა პირობებმა და საზოგადოებრივმა ვითარებამ. თუ ამ მხრივ შეეხედავთ საკითხს, დაეინახავთ, რომ ინტელექტუალური დრამის ჩასახვას რეალური



ნიადაგი შეუქმნა რეალურ სინამდვილეში პიროვნების გაუცხოების პროცესის დაწყებამ, საკუთრივ ინტელექტუალური დრამა კი გაჩნდა, ჩამოყალიბდა და ავიდა თავისი განვითარების უმაღლეს საფეხურზე მაშინ, როცა აღნიშნულმა პროცესმა კატასტროფული მასშტაბები მიიღო და პიროვნება სრულიად განიარაღებული აღმოჩნდა ტოტალიტარული სახელმწიფო აპარატის წინაშე. ეს გახლავთ შუაძალი ჩვენი საუკუნისა — 30-იანი — 50-იანი წლები. ინტელექტუალური თეატრი აი ამ დროს დიპყრობს მხატვრულ სარბიელს და დასავლურ სიტუაციაში ამ დროს შეეჭიდება იგი მორალისა და პოლიტიკის კარდინალურ პრობლემებს, ხმას აიძალდებს ადამიანის პასუხისმგებლობასა და ღირსებაზე. გერმანიაში იგი დაუპირისპირდება მესამე რაიხის იდეოლოგიას, საფრანგეთში — პეტენის კოლაბორაციონიზმს „ფრანგული წინააღმდეგობის“ სასარგებლოდ. თუ ადრე ექსპრესიონისტებს თავიანთი ხელოვნებით „მანქანური სამყაროს“ დასჯისას „ტექნიკური მანქანა“ ჰქონდათ მხედველობაში, ინტელექტუალისტები ახლა მიზნად დაისახავენ ტოტალიტარული სახელმწიფო მანქანის ნგრევას, რათა ამ მანქანას საბოლოოდ არ გაეხრისა პიროვნება და ობიექტალის სამრავლად არ გადაეხნა მსოფლიო. ამაშია ინტელექტუალიზმის ისტორიული პროგრესული როლი, მიუხედავად იმისა, რომ პიროვნების რღვევის შეჩერება მან ვერ შესძლო (არც შეეძლო შეეჩერებინა) და სულ მალე დადგება დრო „შემზარავი კომიზმისა“, როცა, დიუბონეის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ანტიგონეს საქმეს გაარჩევს უკვე არა კრეონტი (პიროვნება), არამედ კრეონტის მდივანი (უპიროვნო ძალა).

## II

საკუთრივ ინტელექტუალური დრამის დამწყები საფრანგეთში არიან ჟან ჟიროდუ. მისი „ამფიტრიონი 38“ (1929),<sup>13</sup> „ტროას ომი არ იქნება“ (1935), „ელექტრა“ (1936) და ერთ-ერთი უკანასკნელი პიესა „შეშლილი ქალი შაიოდან“ (1944) — ასეთი დრამის კლასიკური ნიმუშებია.

ჟიროდუს გავლენით დრამის ამ ახალ მოდელს თეატრის შემოქმედთაგან აქ ბევრი დაეწაფა. მათ შორის შედეგად აღიარებული თანამედროვე „ანტიგონეს“ (1942) მომავალი ავტორი.

თავის წერილში „ჟან ანუის შვიდი კოლონფერი და ელვარე სამყარო“ მორის ბელოუსი იხსენებს, ახალგაზრდა ანუის ბინის მოსაწყობად თუ როგორ უსაჩუქრა ლუი ჟუვემ თავისი თეატრის „კომედი დე შან-ზელიზეს“ სცენაზე 1928 წელს ჟიროდუს „ზიგფრიდის“ დადგმისა გამოყენებული ავეჯი და დასძინს: მას უთუოდ ახლდა ინფექცია, ანუის რომ მოედო!<sup>14</sup> ვალენსი ამით მიგვანიშნებს თავად ანუის მიერვე დამატებული იმ ფაქტზე, რომ სწორედ „ზიგფრიდის“ პრემიერით მიღებულმა შთაბეჭდილებებმა განსაზღვრეს მისი თეატრალური მრწამსი.

და მართლაც: ისევე, როგორც „კოლონენს საწოლში“ სცენაზე თეთრად გათენებულ ერთ ღამეს იშვა ჟან-ლუი ბაროს თეატრალური ილუმალბა (მისივე თქმით), „ზიგფრიდის საწოლზე“ დაიბადა ანუის თეატრალური ინტელექტუალიზმი. თუ ყოჩა ფითოეკმა და ანდრე ბარსაკმა „მატორენის“ თეატრსა და თეატრ „ატელიეში“ ანუის პიესების დადგმით გახსნეს მისი სცენური სახე, პოეტური სული მას ჟიროდუმ შთაბერა. მანვე შთააგონა ანუის თეატრის გაგება როგორც „გონების თამაშისა“.<sup>15</sup> იხსენის, შოუს, პირანდელოს (რომ აღარაფერი ვთქვათ, თუნდაც, დოსტოევსკისა და სტრინდბერგზე) გავლით, ეს უშუალოდ ჟიროდუსგან გადმოვიდა მასთან ინდივიდისა და საზოგადოების შეურყეველი კონფლიქტის, პროზაული სინამდვილეში სულის მშვენიერ მისწრაფებათა დანთქმის თემა და ახალი ტონალობა, ახალი ნიშნადობა მიიღო.

და ეს ერთი თემა, მძლავრად ნასაზრდოები თავად ცხოვრების მიერ და ხელოვნებისათვის ამიტომაც ესოდენ მნიშვნელოვანი, უდევს საფუძვლად ჟანრული მრავალფეროვნებით გამორჩეულ ანუის მთელ თეატრს. „ვარდისფერ“ და „შავ“ ფენომენად განშტოვდება იგი ამ შეგულებული თემის მხოლოდ დამუშავების პროცესში, ტრაგიკული ან კომიკური კუთხით ხილვისას.

თავის „ვარდისფერ პიესებში“ — „ქურდების მეკლისი“ (1932), „პაემანი სანლისში“ (1937), „ლეოკადია“ (1939), — ანუი უმოწყალო კომედიური სიმძაფრით ამხელს თანამედროვეობაზე პრეტენზიების მქონე ცხოვრების ძველ, ბურჟუაზიულ წესს. მუქთაზორა, მხდალი, მშოშარა, უგვანი პერსონაჟებით დასახლებული ეგ პიესები მოასწავებენ ძველის

განდავუბნებ ცდას კომედიური იარაღით. აქ სიცილი განგვირავს უტილიტარული იდეების სამყაროს, ობიექტულის საამებელ და წამქეზებელ ფილოსოფიას — პრაგმატიზმს, რომელსაც, დრამატურგის აზრით, ისეთივე გამოყენებით ხასიათი აქვს და ისევე ემსახურება ობიექტულს, როგორც ტელეფონი ან უნჩება. ანუისათვის ყველაზე საძულველი მამაბიური კეთილგონიერებაა. ეს მოვლენა ისევე ძველი და „მსცავნია“, როგორც თავად ბურჟუაზიული წყობა. ამიტომ, ერთი შეხედვით, იგი თითქოს მარტო კომედიურ, სატირულ შეფასებას, სიცილით გაცილებას იმსახურებს. მაგრამ ანუი იჭრება უფრო შორს. იგი უფიქრდება კეთილგონიერების მასობრივად ხელმისაწვდომ ბუნებას, ვინაიდან კეთილგონიერება დიდ გმირობას არ მოითხოვს, — საკმაოა მხოლოდ „შეეგუო, შენს ქერქში მოყუჩდე, მიიმალო „სადმე ღრმა შლამში“, წვნიანი კერძის ბედნიერებას დასაჯერდე. კეთილგონიერებისათვის არავის არ სჯიან. ანუი ხედავს, რომ ეს არის გამძლე, „სვეგრებელი“ ბოროტება. იგი იმასაც ხედავს, რომ კეთილგონიერებით ნაკარნახევი ჩაურევლობა, ინდიფერენტობა ხელს აძლევს ძლიერთა ამა ქვეყნისა, რომ თანამედროვე ტოტალიტარიზმში ობიექტუალური ფსიქოლოგიის გამო ვახდა შესაძლებელი, რომ სწორედ ცხელი კერძის ბედნიერებას დაჯერებულმა „მშვიდობიანმა მოქალაქეებმა“ პირველ შემთხვევისთანავე ამრავლეს ჩაფრების, მცველებისა და ძიებების მწყობრი. მაშასადამე, მოვლენამ, რომელიც თავისთავად არის შემზარავად კომიკური და მახინჯი, წარმოშვა მსოფლიო ტრაგიკული ვითარება (ამის გაგებაში ანუი ბრუნებს დონეზე). ასეთ დროს კი კომიკურთან ერთად სავსებით უფლებამოსილია სინამდვილისადმი კრიტიკული დამოკიდებულების გამჟღავნების ტრაგიკული ფორმაც, და იმავე მოვლენას, რომელსაც კომედიის იარაღით შეებრძოლა, ანუი ეკვეთება ტრაგედიის, ან, გნებავთ, ტრაგიფარსის „შევი“ მახვილითაც, „შევი პიესებით“ — „ყარყუმი“ (1931), „იზაბელა“ (1932), „ველური“ (1934), „იყო ერთი პატიმარი“ (1935), „უბარგო მგზავრი“ (1936), „ეპრილიკე“ (1941), „შედეა“ (1946).

მართალია, ყიროდუს დამოძღვრით, მაგრამ საკუთარი სინდისის კარნახით აიჩრია ანუიმ თავისი თეატრალური რელიგიაცა და

თავისი როლიც და, მისი პიესების გამოცხადებას მსგავსად, ამ თავის როლს „ინტელექტუალური სცენაზე“ ისიც ბოლომდე შეასრულა. საფრანგეთში ინტელექტუალური დრამა თავიდანვე დაუჯავშორდა ეგზისტენციალისტურ ფილოსოფიას. ეგზისტენციალიზმთან თეატრის შეკავშირება კი შედგა არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მხატვრული სახეები მოძარბად მომეტყველეს ეს ფილოსოფიური მოძღვრება აქ ამ დროს საერთოდ სარგებლობდა მომეტებული პოპულარობით სწორედ ხელოვნათა შორის, არამედ (და უმთავრესად) იმიტომაც, რომ ფრანგული ეგზისტენციალიზმი თავადაა ინტელექტუალური (ინსტინქტზე ორიენტირებული გერმანული ეგზისტენციალიზმის საპირისპიროდ, რომელმაც მიმკვიდრებობით მიიღო და ახალი ასპექტებითაც გაახალისა ადამიანის ირაციონალური ინსტინქტის ანუ დიონისური საწყისის ნიუშენაური აპოლოგია).

ფრანგული ინტელექტუალური დრამის ეგზისტენციალიზმთან ალიანსმა წარმოშვა, სხვათა შორის, ის ცდუნება, რომ თეატრალური ინტელექტუალიზმის წარმომავლობა იბსენის, შოუს, პირანდელოსა და ექსპრესიონიზმის იქით, უფრო შორეულ წარსულში დანახათ, ვინაიდან ფრანგულ ეგზისტენციალიზმს შეიძლება დაეძებნოს მისი შორეული წინაპარი თუნდაც მე-17 საუკუნეში ბლეზ პასკალის სახით. თქმა არ უნდა, ფილოსოფია უსათუოდ ასაზრდოებს მხატვრულ შემოქმედებას. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ხელოვნებისეული მოვლენის წინამორბედობა არსებითად ხელოვნებისავე სფეროში ძვეს და თეატრალური მოდელის გენეზისი არ ემთხვევა ფილოსოფიური მოდელის გენეზისს.

ეგზისტენციალიზმთან ალიანსმა, ცხადია, ფრანგულ ინტელექტუალურ დრამაში წარმოშვა ისეთი იდეური აქცენტებიც, რომელთა გამო ბევრი სადისკუსიო შეიძლება განდეს მასთან. თუმცა ცხადია ისიც, რომ ათეისტურმა ეგზისტენციალიზმმა, რომლის ძირითადი თეზისები მეორე მსოფლიო ომის დროს ოკუპირებულ საფრანგეთში ადამიანის სულიერი განთავისუფლებისაკენ მოწოდებად გაისმოდა, ბევრი მისცა ინტელექტუალურ თეატრს აქტუალობის თვალსაზრისით. აღნიშნული ფილოსოფიური სკოლის აღიარებული ლიდერის ჟან-პოლ სარტრის

მასთან შემოქმედებითად დაკავშირებამ კი განსაკუთრებული წონა, მნიშვნელობა და მასშტაბიც შესძინა მას.

სარტრი ლარ დაკმაყოფილებდა თანამედროვე სინამდვილის შეურიგებელ წინაღმდეგობათა მარტო კონსტატაციითა და ჩვენებით (რითაც, ძირითადად, მიიწვია ივარგლებოდა ჩვენი საუკუნის ფრანგული დრამა სარტრამდე). იგი შეეცდებოდა ჩასწვდეს თანამედროვე ცხოვრების დიალექტიკას და მიავნოს მისი განვითარების კანონზომიერებებს. თავსატეხი საქადრაკო ეტიუდის მკაცრი სილამაზითა და ლაკონიზმით გამორჩეულ მის პიესებში, — „ბუზები“ (1943), „დახურულ კარს მიღმა“ (1944)<sup>16</sup>, „დაუმარხავი მკვდრები“ (1946)<sup>17</sup>, „ლოზი მაკევი“ (1946), „ეშმაკი და უფალი ღმერთი“ (1951), „ნეკრასოვი“ (1952)<sup>18</sup>, „ალტონელი ტუსალები“ (1959), — საბოლოოდ ჩამოყალიბდა სცენური პარტიტურის იდეათა განვითარებასა და იდეათა კონფლიქტზე აგების პრინციპი. თუ კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენის“ გმირი სექტიცხოვლის აღსაგებად ებრძოდა უხეში ლოდების ქაოსს, როგორც კოჭლი იაკობი თავის მრისხანე ღმერთს, სარტრის გმირები სულის ტაძართა დასაღანდავად მართლაც სიზიფეს დარად „ავორავენენ“ მათი გონების მომწუსხველ იდეებს. იგულისხმება, თვით ეს იდეები თანხმობაშია ეგზისტენციალისტური ფილოსოფიის (ჟენინარეს, თავად სარტრისავე ფილოსოფიის) დებულებებთან. ამიტომაცაა, რომ ხშირად სარტრის პიესებში გმირთა ნათქვამი სარტრის თეორიული თხზულებებიდან გადმოსულ ციტატასავით გაისმის (ამის ტიპური ნიმუშია, თუნდაც, „დაუმარხავი მკვდრების“ ერთი მთავარი პერსონაჟის — ანრის სცენური რეპლიკები). და, მართალია, თეატრალურ წარმოდგენას სარტრი სულაც არ მიიჩნევს სპირიტუალისტურ სენსად, თეატრს იგი გარკვეულადაც ანიჭებს ეგზისტენციალისტური იდეების აუდიტორიასთან მიმტანი თავისებური მხატვრული მედიუმის მნიშვნელობას.

გამომდინარე აქედან, მთლიანად დრამის იმ მოდელს, სარტრი რომ დაუკავშირდა და რომელმაც სარტრთან ჰპოვა თავისი დასრულებული სახე, უწოდებს „ეგზისტენციალისტური დრამა“, „იდეათა დრამა“. თავად სარტრმა კი 1946 წლით დათარიღებულ თავის თეატრალურ მანიფესტში „მოთების მკედლე-

ბი“ დრამის იმ სახეობას, რომელსაც მან აწოდებდა და თავის საკუთარ პიესებთან ერთად კამიუს „კალიგულა“ (1938) და „გაუგებრობა“ (1944) განაკუთვნა, დაარქვა „მოთების დრამა“, იმის გამო, რომ აქ თანამედროვეობაზე მინიშნების მიზნით ხშირადაა გამოყენებული მითოლოგიური სიუჟეტი, ხოლო თვით თანამედროვეობა მითოლოგიური არქეტიპების დონეზეა მოაზრებული. და აი ეს სინონიმური მნიშვნელობის სამი ტერმინი — „ეგზისტენციალისტური დრამა“, „იდეათა დრამა“ და „მოთების დრამა“ — ერთნაირად დამკვიდრდა უკვე მაშინ, როცა ტერმინი „ინტელექტუალური“ ჯერ კიდევ არ შემოედო, და სადღეისოდაც ერთნაირი წარმატებით იხმარება ფრანგული ინტელექტუალური დრამის აღსანიშნავად.

ამავე პერიოდში (20-იანი წლების მეორე ნახევრიდან) ინტელექტუალური დრამა ვითარდება გერმანიაშიც. ოლონდ აქ, ფრანგული „ეგზისტენციალისტური დრამის“ (ანუ „იდეათა დრამის“, ანუ „მოთების დრამის“) საპირისპიროდ, მან მიიღო „ეპიური დრამის“ სახელდებაცა და სახეც. ამ საკითხს მე ახლა საგანგებოდ წამოგწევ, ვინაიდან ეპიურ თეატრს ჩვენში ზოგჯერ უმართებულოდ გამოჯნავენ ინტელექტუალურისაგან. ასე, მაგალითად, მიხეილ თუმანიშვილი თავის წიგნში: „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“ გვეტყვის: „მსახიობური გარდასახვა, ჩემი აზრით, ჩვენი ხელოვნების მთავარი პრობლემაა. არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს იმას, საამისოდ მსახიობი გამოიყენებს გრიმს თუ არა, ამ წესით ითამაშებს, თუ იმ წესით, ინტელექტუალური თეატრის ხერხს მიმართავს თუ ეპიურს (ზაზი ჩემია — ვ. ქ.)“<sup>19</sup> როგორც ვხედავთ, ეპიური თეატრი აქ ინტელექტუალური თეატრისაგან განსხვავებულიადაა ნაჯლისმსმევი და დაპირისპირებულიცაა მასთან, მაშინ როცა სინამდვილეში ეპიური თეატრი თავისთავად ინტელექტუალურიცაა ყოველთვის და უკვე ამიტომ ვეღარ დაუპირისპირდება თეატრის იმ მოდელს, რომელსაც ინტელექტუალურს ვუწოდებთ. ეპიური თეატრი, ეპიური დრამა ინტელექტუალური თეატრის, ინტელექტუალური დრამის კონკრეტული შემთხვევა, მისი კერძო სახეობაა და იგი უპირისპირდება არა საერთოდ ინტელექტუალურ თეატრს, არამედ მის მეორე ასევე კერძო სახეობას, ინტელექტუალური თეატრის ფრან-

გულ ვარიანტს — „ეგზისტენციალისტურ დრამას“ („იდეათა დრამას“, „მოთების დრამას“).

ეპიური დრამის პირველ ნიმუშებად კი გერმანიაში შეიძლება ჩაითვალოს ალფონს ჰაკეს „ბაირალეები“ (1922), რომელსაც ქვესათაურში თავად ავტორი უწოდებს „ეპიურ დრამას“, ემაღ ბურისის „ამერიკის ახალგაზრდები“ (1925), ექსპრესიონისტ-დრამატურგის არნოლტ ბრონენის „ლაშქრობა აღმოსავლეთის ფრონტზე“ (1926), მარილიუზა ფლეისერის „ინვალსტადტის პიონერები“ (1927). ამ პიესებში, განსაკუთრებით „ბაირალეებში“, უკვე აშკარად იგრძნობა „მოძრაობა ეპიური მასალისა“,<sup>20</sup> რაც თავისთავად იწვევს პარტიკულარს სტრუქტურულ ცვლილებებს.

დრამატურგის პარალელურად, ეპიურობის პრინციპები იწყებენ გამოვლენას აგრეთვე რეჟისურასა და სამსახიობო ხელოვნებაში. ეს პრინციპები შეინიშნა ჯერ კიდევ ერის ენგელთან, ბერლინის „ლესინგ-ტეატრის“ სცენაზე 1925 წელს შექსპირის „კორიოლანოსის“ დადგმის დროს. ხოლო ერვინ პისკატორმა მს. შემდეგ, რაც მან 1927 წელს გახსნა თავისი პირველი თეატრი ბერლინში (მანამდე იგი სხვა თეატრების სცენაზე დამაღმა სპექტაკლებს), უკვე პრინციპად წამოაყენა იდეა „ეპიური თეატრისა“. სხვათა შორის, თავად ამ ტერმინის შემოტანის პრიორიტეტიც, ალფონს ჰაკესთან ერთად, მასვე ეკუთვნის. თუმცა, პისკატორი მაინც „პოლიტიკური თეატრის“ მოდელის ავტორად მოგვევლინა (მოდელისა, რომელიც შეიცავს ეპიურობის იდეას), „ეპიური თეატრის“ მოდელი კი საბოლოოდ გამოიკვთა ბერტოლტ ბრენტის შემოქმედებაში, რამეთუ ეს სწორედ აქ მოიყარეს თავი დრამატურგიასა და საკუთრივ სასცენო ხელოვნებაში ეპიურობის ძიების მანამდე პარალელურად მიმდინარე პროცესებმა.

ბრენტის ინტელექტუალისტური (კერძოდ, ეპიური) ორიენტაცია ჩანს უკვე მის პიესაში „ჯარისკაცი მუდამ ჯარისკაცია“ (1926). მისი ჭეშმარიტი ეპიური თეატრი კი იწყება „სამგროშიანი ოპერით“ (1928), რომლის პრემიერამაც ბერლინის თეატრში შიფბაუერდამზე სამყაროს ახალი თეატრალური ელდორადოს აღმოჩენა ამცნო. „სამგროშიანი ოპერას“ მოჰყვა ეპიური სტილით შექმნილი „სასაკლა-

ოთა წმინდა იოანა“ (1929—1931), „მოგვარება თავიანები და გრძელთავიანი“ (1932—1934), „შიში და სილატაე მესამე იმპერიაში“ (1938), „გალილის ცხოვრება“ (1938—1939), „დელილო კურაეი და მისი შეილება“ (1939), „სეტუანელი კეთილი კაცი“ (1941),<sup>21</sup> „არტურო უის კარეირა, რომელიც შეიძლება არ ყოფილიყო“ (1941), „სიმონა მასარის სიზმრები“ (1942—1943),<sup>22</sup> „კავასიური ცარცის წრე“ (1945)<sup>23</sup> და სხვა პიესები.

ამასთან ერთად, ბრენტე განავითარებს ეპიური დრამის თეორიას, რომელიც სრულ თანხმობაშია მის დრამატურგიულ შემოქმედებასთან, ამოზრდილია მისი წილიდან და მასვე გაუნათებს გზას. და მე ამ საკითხსაც ახლა საგანგებოდ წამოვწევ, რამეთუ ჩვენში შეინიშნება მცდელობა ბრენტე-მხატვარი ბრენტე-თეორეტიკოსის ოპონენტად წარმოგვიდგინონ. ბრენტის თეორიული ნაშრომის „პატარა ორგანონი თეატრისათვის“ ქართული გამოცემის წინასიტყვაობაში დიმიტრი ალექსიძე დაასკვნის: „ბრენტმა შექმნა გამართული თეორიული სისტემა ახალი „ანტიარისტოტელური“ თეატრისა, მაგრამ ამ სისტემის თანმიმდევრული პრაქტიკული განხორციელება შეუძლებელია. პირველი საუკეთესო და უფრო მეტად დამატარებელი კრიტიკოს-თეორეტიკოსი ბრენტისა იყო თავად ბრენტე — დრამატურგი და რეჟისორი (ხაზი ჩემია — ვ. ქ.)“.<sup>24</sup> ამით, ცხადია, ბრენტე-მხატვარი ბრენტე-თეორეტიკოსის მოპაექრედაა გასაღებული, რაკი, თურმე, მისი მხატვრული შემოქმედება არ ემორჩილება მისსავე თეორიულ სისტემას და, მაშასადამე, წინააღმდეგობაშია მასთან. სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, „ბრენტის ფენომენში“ მხატვრულისა და თეორიულის დაპირისპირება ადრეც უცდიათ (მაგალითად, ფრიდრიხ დიურენმატს, მარტინ ესლინს). მაგრამ ისევ სამართლიანობა ითხოვს იმის თქმასაც, რომ მსგავსი დაპირისპირების უსაფუძვლობის დადგენა არ გასჭირვებით ბრენტის მეგვიდრეობის თანამედროვე მეკლევარებს, ვინაიდან სინამდვილეში მართლაც არასოდეს ყოფილა გაორებული ბრენტე<sup>25</sup>.

ზოგჯერ ბრენტს სხვა ბრალდებასაც წარუყენებენ. აცხადებენ, რომ თავისი თეორიული ნაშრომებით ბრენტმა გააჩალა ბრძოლა ახალი, რაგორც თვითონ ბრენტე უწო-

დებდა, — „არარისტოტელური“ თეატრი-სათვის, სინამდვილეში კი, მათი თქმით, ბრეხტის თეატრი ტრადიციულ, „არისტოტელური“ თეატრს განეკუთვნება. აქ გაუგებრობას აქვს ადგილი. საქმე შემდეგშია: ტერმინ „არარისტოტელურს“ ბრეხტი გამოუმოხბოდა „ეპიური“ სანაცვლოდ და, ამრიგად, ამ ტერმინებში მსგავსი შინაარსისა ჩადებული. „არარისტოტელური“ თეატრი — ეს ეპიურ თეატრს ნიშნავს და „არარისტოტელური“ ანუ „ეპიური“ თეატრი არსებითადაა განსხვავებული ტრადიციული „დრამატული“ ანუ „არისტოტელური“ თეატრისაგან. ბრეხტის თეატრის ტრადიციული „არისტოტელური“ თეატრისადეი განკუთვნიებით კი, ფაქტიურად, უარყოფილია ეპიური თეატრის თავად არსებობის ფაქტი.

ბრეხტთან მოპაექრეთა მიხედვით გამოდის, რომ ბრეხტმა შექმნა გამართული თეორიული სისტემა „არარისტოტელური“ (იგივე „ანტიარისტოტელური“) თეატრისა და არა თავად „არარისტოტელური“, „ეპიური“ თეატრი. „ბრეხტის ფენომენში“ ამიტომაც დაზვევრავენ ისინი წინააღმდეგობას მხატვრულსა და თეორიულს შორის. თუ თეატრი „არისტოტელურია“, ცხადა, ვერ იქნება იგი სრულ თანხმობაში „არარისტოტელურ“ თეორიასთან. მაგრამ სინამდვილეში სწორედ ეს თანხმობა არსებობს, და არსებობს იმიტომ, რომ ეპიური თეატრის თეორიასთან ერთად ბრეხტმა სინამდვილეში ჯერ სწორედ თავად ეპიური თეატრი შექმნა. სხვა ამბავია, რომ ეპიურ თეატრში მოიძიება ტრადიციული „არისტოტელური“ თეატრის ცალკეული ელემენტები, ბრეხტის ზოგიერთი პიესა კი თავისი ბუნებით ძალზე უახლოვდება ტრადიციულ დრამას (ერთ ასეთ პიესას — „ქალბატონ ტერეზა კარარის შაშხანებს“ — ხსენებული წინასიტყვაობის ავტორიც მოიხსენიებს). თავის მხრივ, ტრადიციული „არისტოტელური“ თეატრიც ავლენს ეპიურობის ამა თუ იმ ნიშანს (კერძოდ, ბრეხტი ეპიურობას ხედავდა, თუნდაც, შექსპირთან). და ეს ბუნებრივიცაა: თეატრი — მუდამ თეატრია და მის განრჩეულ სახეობებს საერთო თვისებები უსაათუოდ მოეძიებათ. მაგრამ ამ სახეობებს აქვთ პრინციპული თავისებურებაც, ის, რაც მათ სწორედ განრჩეულ სახეობად არსებობის უფლებას ანიჭებს. და თეატრალური

პრაქტიკისათვის სწორედ ამ თავისებურების ამოხსნა და დადგენაა მთავარი.

ორი ძირითადი თეატრალური განსხვავებულობისა და თავისებურების საჩვენებლად თავად ბრეხტი მიმართავდა „არისტოტელური“ და „არარისტოტელური“ თეატრის პარალელურ დახასიათებას. ჩვენს თეატრმცოდნეურ გამოკვლევებში ეს დახასიათება გაშუქებულია მხოლოდ ნაწილობრივ.<sup>26</sup> ამასთან დაკავშირებით, „ბერლინერ ანსამბლის“ თბილისში გასტროლების დროს, აღნიშნული საკითხის ირგვლივ მე მქონდა საუბარი ბრეხტის თეატრის რეჟისორებსა და შეფ-დრამატურგ იოაჰიმ ტენშერტთან. მათთან შეთანხმებული მასალების საფუძველზე, პარალელური დახასიათება შეიქმნა, დახუსტდა და საბოლოოდ სრული სახით შემდეგნაირად წარმოგვიდგება:

1. დრამატული ანუ „არისტოტელური“ თეატრი ემყარება მოქმედებას, ეპიური ანუ „არარისტოტელური“ თეატრი — ჩვენებას.

2. დრამატული თეატრი მოქმედებას წარმართავს ამბის აწმყო დროში მიმდინარეობის ნიშნით. ეპიური თეატრი გვიჩვენებს უკვე მომხდარ ამბავს და იძლევა მის აწმყო კომენტარს.

3. დრამატული თეატრი ცდილობს დაადასტუროს რეალობა. ეპიური თეატრი ცდილობს დაასაბუთოს რეალობის გარდაქმნის შესაძლებლობა.

4. დრამატული თეატრი თავისი არსით მიმეზისურია, ეპიური თეატრი — ანტიმიმეზისურია.

5. დრამატული თეატრი თავისი პირობითობის შენიღვით ქმნის სინამდვილის ილუზიას. ეპიური თეატრი ამსხვრევს სინამდვილის ილუზიას და ამზერებს თეატრალური სანახაობის პირობითობას.

6. დრამატული თეატრი დაეფუძნება ელემენტების შეერთებას, ეპიური თეატრი — ელემენტების გათიშვას და, გამომდინარე აქედან, „ატრაქციონის მონტაჟის“ პრინციპს.

7. დრამატული თეატრი აღძრავს ემოციებს. ეპიური თეატრი არ კმაყოფილდება ემოციების აღძვრით და გამოიკვლევს მათ.

8. დრამატული თეატრი უწინარეს მიმართავს მაყურებლის გრძნობებს, ეპიური თეატრი — მაყურებლის გონებას.

9. დრამატული თეატრი მაყურებლისგან

მოითხოვს თანავანცდას, ეპიური თეატრი — თანაზროვნებას.

10. დრამატული თეატრი მასურებელს ჩაითრევს სცენაზე ამტყადარ ვნებათა ორომ-ტრიალში. ეპიური თეატრი მასურებელს თვალისმდევნებლის მდგომარეობაში სტო-ვებს.

11. დრამატული თეატრი მასურებელში იწვევს დანტურესებას მოქმედების შედე-გით, ეპიური თეატრი — ჩვენების თავად პროცესებს.

12. დრამატული თეატრი მასურებელს და-სახლებს სხვა ვითარებაში. ეპიური თეატ-რი მასურებელს დასახლებს სხვა ვითარებას.

13. დრამატული თეატრი მასურებელს აი-ძულებს დატრიალდეს მოვლენების გარშე-მო, — ეს არის კარუსელის ანუ „კ“-ს ტი-პის მექანიზმი. ეპიური თეატრი მოვლენებს დატრიალებს მასურებლის წინაშე, — ეს არის პლანეტარიუმის ანუ „პ“-ს ტიპის კომ-პლექსი.

14. დრამატული თეატრი ავალდებულებს მსახიობს პერსონაჟად გამოვიდეს სცენაზე და მისი სახით წარუდგეს მასურებელს. ეპიური თეატრი ავალდებს მსახიობს გამოიყ-ვანოს სცენაზე თავისი პერსონაჟი და მასურ-ებელს წარუდგინოს იგი.

15. დრამატული თეატრი აფასებს მსა-ხიობ-ადვოკატს, რომელიც გაუგებს პერსონ-აჟს და ყველაფერს იღონებს მის გასამართ-ლებლად. ეპიური თეატრი მოვლის მსახიობ-პროკურორს, რომელიც გამხელს კრიტი-კულ დამოკიდებულებას პერსონაჟისადმი და ყველაფერს გააწყობს მის გასასამართლებლად.

16. დრამატული თეატრი ურჩევს მსახი-ობს შემოძლეულ სიტუაციაში მოიმარჯვოს ცნობილი „ვინიცობა“ („თუ რომ“). ეპიუ-რი თეატრი მოუწოდებს მსახიობს შემოძლე-ული სიტუაციის ანალიზისაკენ „ვითომ“ გა-რეშეს პოზიციიდან.

17. დრამატული თეატრი მიეძალება ეფ-ექტს მაქსიმალური გარდასახვისა. ეპიური თეატრი ყველა თავისი კომპონენტით აქტი-ურად გამოიყენებს „გაუცხოების ეფექტს“.

18. დრამატული თეატრი ელტვის სპექ-ტაკლისეული კომპონენტების კონსონანსურ შეხამებას. ეპიური თეატრი ისწრაფვის სპექ-ტაკლისეული კომპონენტების დისონანსური შეხამებისაკენ.

19. დრამატული თეატრი კონტაქტს სცე-

ნასა და დარბაზს შორის არსებითად ე-წ. „მეოთხე კედლის“ გათვალისწინებით ეპიური თეატრი ამ კონტაქტს თავისი ტიპის პირველსახის — „ქუჩის სცენის“ — კალობაზე ამყარებს.

20. დრამატული ანუ „არისტოტელური“ თეატრი აღწევს კათარზის, რომელიც გა-ეებულება ვითარცა ვნებათა განწმენდა. ეპი-ური ანუ „არარისტოტელური“ თეატრი შეინარჩუნებს კათარზის, რომელიც გავე-ზულება ვითარცა ინტელექტის განწმენდა მაცდურ ვნებათაგან.

ცხადია, მხატვრულ სინამდვილეში განს-ხვებულობა ეპიური თეატრისა (რომელიც საბოლოო ჯამში პრიორიტეტს წარმოდგენის ხელოვნებას ანიჭებს) დრამატული თეატრი-საგან (სადაც განცდის ხელოვნებაა აქცენ-ტირებული) არ არის მოცემული ისეთი კა-ტეგორიულობით, როგორც ამ პარალელურ დახასიათებაშია ფიქსირებული. მაგრამ, რო-გორც ითქვა, იგი არსებითა და თეორიაც კატეგორიულობას მიმართავს მხატვრული ფინის თავისებურების გათვალისწინების მიზნით. აქედანაა პრინციპული თანმიერბა ბრებტის დრამატურგიულ შემოქმედებას და მის თეორიულ ნაზრს შორის.

თუ აღნიშნულ დავუმატებთ ბრებტის შედეგიან რეჟისორულ ნქსპერიმენტებსაც ჯერ ემიგრაციაში ყოფნისას (დანია, შვეიცია, ფინეთი, შვედეთი, შტატები, შვეიცა-რია), ხოლო შემდეგ, 1949 წლიდან, თავისი თეატრის — „ბერლინერ ანსამბლის“ სცე-ნაზე, შეიძლება დავსკვნათ, რომ სწორედ ამ მრავალმხრივი, თუმცა ერთი მიზნით გა-ნათებული მოღვაწეობის შედეგად შეიქმნა პრაქტიკით დამოწმებული და პრაქტიკულად განხორციელებული მთელი სისტემა ინ-ტელექტუალური ეპიური თეატრისა.

შეიქმნა, ცხადია, საკუთრივ ინტელექტუ-ალური (ეპიური) დრამაც, რომელიც ერთობ გამორჩეულია (უწინარეს თავისი იდეური მახვილებით) ინტელექტუალური დრამის ფრანგული მოდელისაგან. იგივე პისკატო-რი იტყვის: ანუის პიესების მსგავს დრამა-ტურგიულ პარტიტურაზე მუშაობისას, გიხ-დება როგორც მინც დააღწიო თავი ავ-ტორის მსოფლმხედველობითი ხასიათის შე-უსაბამობესო.<sup>27</sup> და ეს სრულიად გასაგე-ბია, ვინაიდან, თუ ფრანგული ინტელექტუ-ალური დრამა დაედო ეგზისტენციალის-

ტურ მოძღვრებას, ინტელექტუალური ეპი-  
ური თეატრი გერმანიაში თავიდანე მარქ-  
სიზმთან აღმოჩნდა დაკავშირებული და ამ  
შემთხვევაში პისკატორიც მაგ პოზიციიდან  
განსჯის.

ფრანგულ ინტელექტუალურ დრამასა და  
გერმანულ ინტელექტუალურ დრამაში არ-  
სებითად განსხვავებულადაა გადაწყვეტილი  
გმირის პრობლემა, ადამიანის ურთიერთო-  
ბა სიტუაციასთან და თავად სიტუაციის სა-  
კითხიც. ფრანგული ინტელექტუალური დრა-  
მა ადამიანს ავალებს მოცემულ სიტუაცია-  
ში საუკეთესო არჩევანის განხორციელებას,  
მაშინ როცა გერმანული ინტელექტუალური  
დრამა მოცემული სიტუაციის ფრეგლის აუ-  
ცილებლობას წამოაყენებს. ფრანგული ინ-  
ტელექტუალური დრამა ემყარება ერთ მწვა-  
ვე, ჯოჯოხეთურად მწვავე სიტუაციას, რო-  
მელიც ერთბაშად ააფეთქებს პერსონაჟე-  
ბის მთელ ცხოვრებას და აიძულებს მათ  
გამოავლინონ თავისი ნამდვილი რაობა. გერ-  
მანული ინტელექტუალური დრამა შეიცავს  
სიტუაციათა მთელ რიგს, რომელსაც პერსონ-  
აჟები გაივლიან ვითარცა ჯოჯოხეთის ცხრა  
წრეს.

და, მაინც, ინტელექტუალური დრამის  
ეს ორი შტო ერთ ფესვზეა აღმოცენებული  
და პრინციპულად წარმოადგენს ერთ ეს-  
თეტკურ-თეატრალურ მოვლენას. მიუხე-  
დავად სიტუაციის განსხვავებულად გაგე-  
ბისა, ინტელექტუალური დრამის ეს ორივე  
სახეობა ერთნაირად არის სიტუაციის თე-  
ატრი და ერთნაირად არ არის ხასიათების  
თეატრი. მათ ორთავესათვის ერთნაირად  
უცნობა ფსიქოლოგიზმი. მათ ორთავეს ერთ-  
ნაირად აინტერესებს არა ადამიანის ხასიათის  
სიოთულე, არამედ ადამიანის არსებობის სირ-  
თულე თანამედროვე სამყაროში.

### III

ამრიგად, თეატრალური ინტელექტუალიზ-  
მი, რომელიც თავისი ბუნებით არსებითად  
ჩვენი საუკუნის პირშეშოა (წინამძღვრებს აქ  
არ ვგულისხმობ), საესებით ჩამოყალიბდა  
და გამჟღავნდა თავისი ორი მთავარი მოდუ-  
ლის — ეგზისტენციალისტური დრამისა და  
ეპიური დრამის სახით. ხოლო რაც შეეხება  
სატრასა და ბრენტს, — ეს გახლავთ ამ ერ-  
ის მთლიანი „ინტელექტუალური მასივის“  
ის ორი უმაღლესი საპირისპირო მწვერვა-

ლი, რომელთა შორისაცაა განფენილი ინ-  
ტრასტებით დახასიათებული მთელი კონტ-  
შაფტი 30-იანი — 50-იანი წლებში ინტელექ-  
ტუალური თეატრისა.

მაგრამ როგორია ინტელექტუალური თე-  
ატრის შემდგომი ბედი? ინტელექტუალიზ-  
მი როგორც შემოქმედებითი მეთოდი ამოი-  
წურა აღნიშნულ პერიოდში თუ ახალი ფორ-  
მით მან შემდეგადაც გააგრძელა თავისი არ-  
სებობა?

ამ საკითხზე ერთნიშნადი პასუხის გაცემა,  
ჩანს, არ ხერხდება, და მკვლევართა აზრი აქ  
გაყოფილია. ბაჩელისი, მაგ. ფიქრობს, რომ  
«Со смертью Брехта и с уходом в прош-  
лое сартровской школы, возникшей в пе-  
риод вооруженного столкновения с фа-  
шизмом в Европе, интеллектуализм умер  
как направление»<sup>28</sup> და «интеллектуаль-  
ная драма в чистом виде уж не существу-  
ет»<sup>29</sup>.

ცხადია, ამ აზრს აქვს თავისი გარკვეული სა-  
ფუძველი, ისევე, როგორც საფუძველს არ  
არის მოკლებული არც ამის მოპირისპირე  
აზრი, რომელსაც მე ახლა განვაკითარებ და  
რომლის თანახმადაც ინტელექტუალიზმის  
როგორც მიმდინარეობის სივრცე და დრო  
30-იანი — 50-იანი წლებით არამედარამც  
არ იფარგლება. ასეთი აზრის სასარგებლოდ  
მეტყველებს, ჯერ ერთი, ის, რომ სატრის  
სკოლა არც ისე სწრაფად ჩამოიშალა წარ-  
სულში (როგორც ამას ტ. ბაჩელისი ვარაუ-  
დობს) და აღნიშნული მიმდინარეობის სხვა  
ისტატებთან ერთად მოღვაწეობას აგრძე-  
ლებს ინტელექტუალური დრამის ზოლომ-  
დე ერთგული ჟან ანუი და დიდი წარმატე-  
ბითაც იღვამება სცენაზე მისი ახალი პესე-  
ბი — „ბეკეტი, ანუ ლვთის ღირსება“ (1958),  
„ჯურღმული“ (1960),<sup>30</sup> „ორკესტრი“ (1961),  
„ძვირფასი ანტუანი, ანუ უღებლო სიყვა-  
რული“ (1968), „წითელი თევზები“ (1968).  
და მეორეც, — მთელი სიცხადით სწორედ  
50-იანი წლების შემდეგ გამოიკვეთა ჯერ  
კიდევ ადრე მომძღვრებული შვეიცარიუ-  
ლი სკოლა დრამატურგებისა, რომელიც  
პრინციპულად ინტელექტუალისტურია (მას,  
სხვათა შორის, ტ. ბაჩელისიც ასეთად მიიჩ-  
ნევს, რაც, ცოტა არ იყოს, ვერ ეთანხმება  
მისსავე ძირითად დებულებას). ამ სკოლის  
ერთი მთავარი წარმომადგენელი, „თანამედ-  
როვე დასავლური თეატრის ინტელექტუა-

ლური მიმდინარეობის თვალსაჩინო ოსტატი მაქს ფრიში<sup>31</sup> არსებითად 50-იანი — 60-იანი წლების მიჯნაზე ჰქმნის თავის „ინტელექტუალურ პიესებს“ („დონ ჟუანი, ანუ გეომეტრიის სიყვარული“, „ნიდერმანი და ცეცხლის წამიდებლები“, „ანდორა“, „ბიოგრაფია“). მიუხედავად კრიტიკული თავდასხმებისა სარტრსა და ბრეხტზე, უეჭველად ინტელექტუალიზმის პოზიციებზეა ამავე სკოლის მეორე მთავარი წარმომადგენელიც, — ფრიდრიხ დიურენმატი და ინტელექტუალურ დრამას სრული უფლებით შეიძლება მიეკუთვნოს არა მარტო მისი ადრეული, არამედ მომდევნო პერიოდის პიესებიც — „ფიზიკოსები“ (1961), „ჰერკულესი და ავიას თავლა“ (1962),<sup>32</sup> „ფრანკ ვა“ (1964), „მეტეორი“ (1965), „ეთამაშოთ სტრინდბერგს“ (1968)<sup>33</sup>. უფრო მეტიც, სწორედ ამ მომდევნო პერიოდის პიესებში აღარმადეა დიურენმატის ინტელექტუალიზმი, რამეთუ მეტი სრულყოფილებით სწორედ აქაა მიღწეული ეპიური დრამის სოციალური ანალიზისა და ეგზისტენციალისტური დრამისათვის სახასიათო სიტუაციითა აზრობრივი გამძაფრების სინთეზი. ირონიული წიაღსვლის მოჭარბებამ კი მათ მისცა იმდენად თავისებური სახე, რომ უკვე თამამად შეიძლება მსჯელობა ინტელექტუალური დრამის ახალი მოდელის დაბადებაზე.

ჩემს მიერ წამოწყებულ მოსაზრებას, როგორც ვხედავთ, მართლაც აქვს საფუძველი, რაკი ინტელექტუალური თეატრი სინამდვილეში მართლაც ვაგრძელდა. სხვანაირად არც შეიძლება ყოფილიყო, ვინაიდან არ მოსპობილა ინტელექტუალიზმის თავად გამომწვევი მიზეზი და ტოტალიტარიზმიც, ახალ ნიღბებს ამოფარებული, კვლავ დარჩა საზოგადოებრივი ცხოვრების ფაქტად. სხვა ამბავია, რომ 50-იანი წლებით დამთავრდა ინტელექტუალური დრამის „ოქროს ხანა“, მისი ეპიზაფხულას ბუნობისა და დასავლურ თეატრალურ სიტუაციაში მას მიმემ დღეები დაუდგა. ეს კი მოხდა არა იმიტომ, რომ მან ამოსწურა თავისი შესაძლებლობები და დაილია მისი სივრცე და დრო, არამედ იმიტომ, რომ თეატრალურ საზოგადოებრივ სფეროში, რომელზეც ამ უკვე ხანდაზმულ ლიდერს დიდი მეტოქეობა გაუწიეს.

თუ ინტელექტუალური დრამის, როგორც

მიმდინარეობის, შემდგომ არსებობაზე მკვლევართა აზრი, რომ ითქვას, მაინც გაყოფილია, თანამედროვე თეატრისათვის მისი მნიშვნელობა ვართა მნიშვნელობაზე აღარავინ დაგობს. მართლაც, თუ ინტელექტუალურმა დრამამ, როგორც მიმდინარეობამ, დროთა ვითარებაში კიდევაც დაჰკარგა თავისი ძალა, თეატრალურ პროცესებზე მისმა ზემოქმედებამ, პირიქით, თანდათან მეტი ძალა და მასშტაბი შეიძინა.

თანდათან ვაცხადდა, მაგალითად, „აბსტრუდის თეატრის“ მასთან პირდაპირი კავშირი, მიუხედავად იმისა, რომ „აბსტრუდიზმი“ წარმოიშვა როგორც რეაქცია ინტელექტუალიზმზე და მისი მთავარი აღმებები — ეყენ იონესკო და სემუელ ბეკეტი, — ინტელექტუალისტების (კერძოდ, ფრანგი ინტელექტუალისტების) ხელოვნებას დაცინვით „პროფესორულს“ უწოდებენ, ხოლო იონესკოს ანტიბიესები „გაკვეთილი“, „ქაჩალი მომღერალი ქალი“ და „სკამები“, გარკვეული თვალსაზრისით, წარმომადგენს პაროდის ინტელექტუალურ დრამაზე.

ასევე თანდათან ვაცხადდა ფაქტების, ანუ დოკუმენტური დრამისა და „ინგლისელ განრისხებულთა“ შემოქმედების ინტელექტუალისტური მოტივი.

ინტელექტუალურ დრამასთან უშუალო კავშირს ატენს ტომ სტოპარდისა და რობერტ მაკნონალის მიერ თანამედროვე ეტაპზე აღორბინებული დრამის ის ნაირსახეობა, რომელსაც ვერ კიდევ ბერნარდ შოუმი შეარქვა „მართალი ამბავი, რომელიც სინამდვილეში არასოდეს ყოფილა“. ამ რიგის პიესებში, ისტორიული პიროვნებები ან ისტორიულად ცნობილი პიერები, ვინც რეალურ სინამდვილეში იქნებ არც არასოდეს შეხვედრიან ერთმანეთს, შენათხზის დონეზე ეჯახებიან ერთმანეთს და გამართავენ ფარსი გამწვავებულ ნამდვილ ინტელექტუალურ ბატალიებს.

ინტელექტუალური ორიენტაცია შეიმჩნევა აგრეთვე თანამედროვე პოლონურ თეატრსა (ლეონ კრუჩკოვსკის „თავისუფლებს პირველი დღე“, თადეუშ რუჟევიჩის „კარტოთეკა“, „სახლიდან გავიდა“, „ოთხფეხზე“) და უნგრულ დრამატურგიაშიც (ლასლო დიურკოს „ელექტრა — ჩემი სიყვარული“).

მაგრამ ინტელექტუალური დრამის თანამედროვე გავლენები ამ (ან ამის მსგავს)



ცალკეულ მიმდინარეობათა თუ სკოლების მასთან კავშირებით არ იფარგლება. მთავარია ის, რომ ინტელექტუალიზმმა (უპირატესად, ცხადია, ბრეტის სისტემამ, რომელიც დღეს თავისი მნიშვნელობით სტანისლავსკის სისტემას არ ჩამოუვარდება) თანდათან დააჩნია მთელ თანამედროვე თეატრალურ აზროვნებას, მსოფლიო თეატრალურ პროცესს მის მთლიანობაში და გარკვეულადაც განაპირობა თანამედროვე დრამატურგიის, რეჟისურის, სცენოგრაფიისა და, რაღა თქმა უნდა, სამსახიობო ხელოვნების სტილურ თავისებურებათა მთელი კომპლექსი.

ამ გაგებით, თეატრალური ინტელექტუალიზმის (უფრო ზუსტად, მისი გავლენის) სივრცე და დრო მართლაც არ ამოწურულა და მთელი თანამედროვე თეატრი სახლობს ბრეტის ნიშნით „დადღისმულ“ ამ დროსა და სივრცეში. თანამედროვე რეჟისურის უთვალსაჩინოესი ოსტატი პიტერ ბრუკი თავის „ცარიელ სივრცეში“ დაბეჯითებით გამოაცხადებს: პიტერ ვაისის „მარატი — სადი“ ბრეტამდე ვერ განდებოდა<sup>34</sup>. ეს მართლაც ასეა, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ბრეტამდე ვერ განდებოდა თანამედროვე დრამატურგიისა თუ თეატრალური ხელოვნების მრავალი სხვა შესანიშნავი ნიმუშიც, მათ შორის თავად ბრუკისეული ინტერპრეტაცია შექსპირის „მეფე ლირისა“. და სწორედ ამ შემთხვევაში იხატება, როცა უკვე, იმავე ბრუკის დამოწმებით, „ვერც ერთი ადამიანი, ვინც სერიოზულადაა თეატრთან დაკავშირებული, ბრეტს ვერდს ვერ აუკლის. ბრეტო ჩვენი დროის სკვანძო ფიგურაა და მთელი დღევანდელი თეატრალური საქმიანობა, გარკვეულ მომენტში იწყება ბრეტის მტკიცებებითა და მიღწევებით, ანდა უბრუნდება მათ“<sup>35</sup>.

რაკი ასეა, გამონაკლისს აქ არც ქართული თეატრი შეადგენს. გარკვეულ ეტაპზე ქართული თეატრიც არსებითად დაუკავშირდა ინტელექტუალიზმს სავითოდ, ბრეტის ინტელექტუალიზმს და მის ეპოურ სისტემას — განსაკუთრებით. ეს თავად თეატრის განვითარების ლოგიკამ მოითხოვა და ამჟამად თეატრის დახუჭვა ან ამ ფაქტის უგულვებლყოფა, დაუშვებელია. პირიქით, იგი მოითხოვს დაკვირვებას, ახსნას და სწორ შეფასებას, მითუმეტეს, რომ, რობერტ სტურუას სიტყ-

ვებით, „ბრეტის დაუღლებამ ჩვენს ევროპულ ხასიათთან უცნაური ჰიბრიდი მოგვცა“<sup>36</sup>. მე ამას დავუმატებდი, — თეატრალური მსოფლიოსათვის მეტად საინტერესო ჰიბრიდი, თავისებური ბასტარდი, რომელიც დღეს ისეთსავე ორიგინალურ ქართულ მოვლენად აღიქმება საყოველთაოდ, როგორადაც ადრე აღიქმებოდა ჰეროიკულ-რომანტიკული თეატრის ღია პათოსი.

60-იანი წლებიდან მოყოლებული, ინტელექტუალური თეატრის ესთეტიკამ ქართულ სცენაზე ერთობ დიდი გავრცელება პოვა იმ თვალსაზრისით, რომ ამ ესთეტიკის გონივრული გათვალისწინებით დაიდგა ისეთი პიესებიც, რომელთაც უშუალო კავშირი ინტელექტუალურ დრამასთან თავისთავად არ აქვთ. რაც მთავარია, ინტელექტუალური თეატრის კოდით იქნა გაშიფრული უწინარეს ქართული ლიტერატურულ-დრამატურგიული „მასალა“. მაგალითისათვის გამოდგება, თუნდაც, რობერტ სტურუას „ბრეტული სპექტაკლი“ — პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე“, ან კიდევ — შალვა გაწერელიას მიერ დადგმული დავით კლდიაშვილის „ქაშუშაძის გაჭირვება“ და კლდიაშვილისავე „სამანიშვილის დედინაცვალი“ რ. სტურუასა და თ. ჩხეიძის რეჟისურით, სადაც აშკარად გაბატონდა მსახიობთაგან თავიანთი პერსონაჟების სცენაზე გამოყვანის და მყურებლისადმი მათი წარდგენის პრინციპი. ამასთან, 60-იანი წლებიდანვე ქართულ სცენაზე მოსვლას იწყებს აგრეთვე საკუთრივ ინტელექტუალური დრამა (ბრეტის, ანუის, დიურენმატის, ფრიშ-პიესების სახით) და მისი ათვისებაც ქართულ რეჟისორთა პრინციპულ ძიებათა რაკლშია მოქცეული.

მამასადამე, ქართული თეატრის ინტელექტუალურმა აქციამ ორი მიმართებით იჩინა თავი: ჯერ ერთი, — ბოლო ოცწლეულის თეატრალურ პრაქტიკაში საერთოდ, მეორეც ერთი — საკუთრივ ინტელექტუალური დრამის სცენური განხორციელებისას.

ეს კი ისეთი მნიშვნელობისა და მოცულობის საკითხია, რომ იგი უკვე ცალკე წერილში საჭიროებს საფუძვლიან გაშუქებას.

#### შენიშვნები:

<sup>1</sup> იხ.: Henry Peyre, Le classicisme. კრებულში „Histoire des litteratures - sous la direction de Raymond Queneau“, Paris, 1943, p. 117.



2 ექსპრესიონისტების მხატვრული მოღვაწეობა განსაკუთრებული ინტენსივობით გაიშალა მხოლოდ მე-20 საუკუნის 20-იანი წლებისათვის, მაშინ, როცა მათი თეორიული ორგანო ეურნალი „შტურმი“ და „აკიონი“ გამოსვლას იწყებენ უკვე 1910 წლიდან. ხოლო ექსპრესიონისტების კავშირი „ხილი“ დრეზდენში დაარსდა ჯერ კიდევ 1905 წელს.

3 იხ.: Б. Зингерман, К проблеме характера в пьесах Ануя. — «Театр», 1977, № 1, стр. 138—139.

4 Б. Зингерман, Жан Вилар и другие, М., 1964, стр. 91.

5 Цит. по книге: А. К. Дживилегов. Возрождение. Собрание текстов. М.—Л., Государственное издательство, 1925, стр. 33.

6 იხ.! „დასავლეთ გერმანიის პრესა რუსთაველის თეატრის გასტროლებზე“. — „თეატრალური მოამბე“, 1977, № 4, გვ. 44.

7 Iris Murdock, Sartre — romantic rationalist, Lnd., 1963.

8 Domenach I.—M., Le retour du traguque, Paris, 1967.

9 Б. Брехт, Театр, в пяти томах, т. 5/2, М., 1965, стр. 27.

10 Джорджо Стрелер, Театр для людей. — «Театр», 1982, № 3, стр. 113.

11 Max Bense, Die Theorie Kafkas, Köln—Berlin, 1952. Heinz Ides, Existenzerhellung im werke Kafkas, Heid., 1956.

12 Т. Бачелис, Интеллектуальный театр. — В кн.: «Современный зарубежный театр» (Очерки), М., 1969, стр. 63.

13 აქ და შემდეგ ფრჩხილებში ყველგან მითითებულია პიესის შექმნის თარიღი.

14 იხ.: მორის ვალენსი. ჟან ანუის შვი, ვარდისფერი და ელვარე სამყარო. ნიუ-იორკი, ეურნ. „ტიეტრ არტ“-ი, 1957, № 6, გვ. 31-32.

15 ანუის ეს აზრი გატარებულია მის წერილში, რომელიც ეროვის პოლ ვანდრომის წიგნს — Un auteur et ses personnages, Paris, 1965.

16 აღნიშნული პიესა პირველად ეურნალში გამოქვეყნდა სახელწოდებით „სხვები“.

17 ფრანგული წინააღმდეგობის თემაზე შექმნილი ეს პიესა სცენაზე პირველად დაიდგა 1946 წელს (ანტუანის თეატრში) სახელწოდებით „გამარჯვებულნი“.

18 ამ პიესას სცენაზე დგამენ მეორე სახელწოდებითაც — „მხოლოდ სიმართლე“. ასე დაიდგა იგი, სახელდობრ, საბჭოთა სცენაზე (მოსკოვის სატირის თეატრში 1956 წელს).

19 მიხეილ თუმანიშვილი, სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., 1977, გვ. 23.

20 Erwin Piscator, Das politische Theater, Berlin, 1929, S. 57.

21 ამ პიესაზე მუშაობა ბრეხტმა დაიწყო 1930 წელს.

22 პიესა შექმნილია ფოიხტენანგერთან თანამშრომლობით.

23 ეს პიესა ბრეხტმა გადაამუშავა 1953-54 წწ. 24 პერტოლტ ბრეხტი, პატარა ორგანონი თეატრალისათვის, თბ., 1982, გვ. 8.

25 ვრცლად ამ საკითხზე იხილეთ: Е. Сурков, Путь к Брехту. — В кн.: Б. Брехт, Театр, в пяти томах, т. 5/1, М., 1965.

26 იხ.: И. Фрадкин, Творческий путь Брехта-драматурга. — В кн.: Б. Брехт, Театр, в пяти томах т. 1, М., 1963, стр. 19-20.

27 პისკატორი ამას აღნიშნავს თავის მიმოწერაში გერმანული თეატრის ცნობილ მოღვაწესთან ბერპარდ რაბსთან. იხ Бернгард Раух. Вена—Берлин—Москва—Берлин, М., 1972, стр. 115.

28 Т. Бачелис, Интеллектуальный театр — В кн.: Современный зарубежный театр (Очерки), М., 1969, стр. 47. ტ. ბაჩელის ასეთივე აზრი აქვს გატარებული თავის წერილში „ინტელექტუალობის საზღვრები“. იხ.: Т. Бачелис, Границы интеллектуализма. — «Театр», 1968, № 7, стр. 125—138.

29 Т. Бачелис, Интеллектуальный театр, там же, стр. 74.

30 ამ პიესის ფრანგული სახელწოდება „La Grotte“ და იგი შეიძლება იფარგმნოს აგრეთვე როგორც „სარდაფი“. ასეთი სახელწოდებით დაიდგა იგი, კერძოდ, ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის თეატრში 1976 წელს.

31 И. Фрадкин, Вопросы Макса Фриша. — «Театр», 1969, № 4, стр. 125.

32 ეს კომედია თეატრალური ვარიანტია 1954 წელს შექმნილი დიურენმატის ამვე სახელწოდების რადიოპიესისა.

33 აღნიშნული პიესა შექმნილია ავგუსტ სტრინდბერგის „სიკვდილის როკის“ საფუძვლიან გადაამუშავების შედეგად.

34 იხ.: პიტერ ბრუკი, ცარიელი სივრცე, თბ., 1984, გვ. 78.

35 იქვე, გვ. 74-75.

36 რობერტ სტურა, ხალისითა და შემართებით (საუბარი რევისორთა). — „თეატრალური მოამბე“, 1980, № 6, გვ. 10.

# სიამოვნის მიჯნასთან

## ეთერ ოკუჯავა

ბუბა ხოტიშვარის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ცალკეული ნიმუშები „დარიალის ჩანახატები“, „ლაზარეს თავგადასავალი“, „ჩირიკი და ჩიკოტელა“ — ფილმები, რომლებმაც ახალგაზრდა ხელოვანის ჩამოყალიბების გზა გაკვალეს — და ბოლოს „დიმიტრი II“, ნათლად გვაცნობენ მის შემოქმედებით ინტერესებს, ფიქრებს ადამიანის შესახებ.

თავისი ისტორიის მანძილზე ქართული კინო არაერთ ისეთ თაობას ითვლის, რომელიც კინოგანვითარების საერთო პროცესში განმაახლებლის ფუნქციით შემოსულა. ასე მოვიდა 60-70-იანი წლების მიჯნაზე ახალი თაობა ტელეფილმების სტუდიაში. აქ შექმნილა ფილმებმა „სერენადა“, „ქვევრი“, „ფეხბურთი უბურთოდ“, „ძველი ქართული საგალობლები“, „ბ ზ ი ა ნ ე თ ი“, „დარიალის ჩანახატები“ და სხვა, დამსახურებულად გაითქვეს სახელი და დაამკვიდრეს ისეთი ცნება, როგორცაა ქართული კინომინიატურა. ბუბა ხოტიშვარი ამ

თაობის წარმომადგენელთა შორის ყველაზე ახალგაზრდა იყო, თუმცა ახალგაზრდობა არასდროს მიუჩნევია კომპრომისად. პირიქით, მისი პირველი ნაბიჯები კინოში საკუთარი თავისადმი მომთხოვნელობით გამოირჩეოდა.

დოკუმენტური ფილმი „დარიალის ჩანახატები“ ბუბა ხოტიშვარმა 1971 წელს ჯერ კიდევ მოსკოვის სახელმწიფო კონონსტიტუტში სწავლისას (რომან კარაშენის შემოქმედებითი სახელოსნო) გადაიღო. ათწუთიან ფილმში იგი პოეტურად გვიჩვენებდა დარიალის ხეობაში მოსახლე ადამიანების ცხოვრებას. იმთავითვე გამოიკვეთა ავტორის ინდივიდუალური ხელწერის პირველი ნიშნები: ფილმის სახვით-აზრობრივი სტრუქტურის ორგანულობა, კადრის დახვეწილი და სადა კომპოზიცია, გამოსახულების ინტონაციური ელერადობა. ამიტომ იყო, რომ თავისი პირველი გამარჯვება ფილმმა ინსტიტუტის კედლებშივე იხეიმა. სტუდენტურ კინოფესტივალზე „დარიალის ჩანახატები“ საუკეთესო დოკუმენტურ ფილმად აღიარეს,

ხოლო მოგვიანებით შეეცარია-  
წი, ლოკარნოს დოკუმენტური  
ფილმების ფესტივალზე იგი და-  
ჯილდოვდა პრიზით საუკეთესო  
დოკუმენტური ფილმისათვის.

ასე დაიწყო ბუბა ხოტივარის  
კინემატოგრაფიული ცხოვრება,  
მესამე ხოტივარისა ქართულ კი-  
ნოში. ბუბას მამა, ლევან ხოტი-  
ვარი 30-40-იან წლებში პოპუ-  
ლარული მსახიობი, ხოლო შემ-  
დეგ რეჟისორი იყო, ხოლო ძმა,  
ქართლოს ხოტივარი — ავტორია  
ფილმისა „სერენადა“, რომელმაც  
ქართულ მოკლემეტრაჟიან ტე-  
ლეფილმს პირველი წარმატება  
მოუტანა. ბუბა ხოტივარის შე-  
ქმედებითი დებიუტიც ტელე-  
ფილმით შედგა.

იმხანად (60-70-იანი წწ.) საქა-  
რთველოს სატელევიზიო ფილ-  
მების სტუდია მხოლოდ რამდენ-  
იმე ფილმს ითვლიდა. იგი ახა-  
ლი დაარსებული იყო და მისი  
სამხატვრო ხელმძღვანელი რე-  
ვავ ჩხეიძე მოსკოვის სახელმწი-  
ფო კინოინსტიტუტის კურსდამ-  
თავრებულთა—მიხეილ კობახიძის,  
სოსო ჩხაიძის, ირაკლი კვიციან-  
ის, ლიანა ელიაშვილის, ლერი სინა-  
რულიძის დახმარებით საფუძ-  
ველს უყრიდა ახალ წამოწყებას.  
ფორმის მკაფიო შეგრძნებამ და  
ქართულ-თემატიკამ ორიგინა-  
ლობამ განსაზღვრა მათი პირვე-  
ლი ფილმების ადვილი ქართული  
კინოს საერთო სურათში და ფა-  
რთო პერსპექტივა დაუსახა ქარ-  
თულ ტელეფილმს.

1972 წელს გადაღებული „ლა-  
ზარეს თავგადასავალი“ ბუბა ხო-  
ტივარის დებიუტი იყო. ფილმი  
მოგვიტანობდა ყრმა ლაზარეს  
უიღბლო ცხოვრებაზე, გვაცნობ-  
და გვიჩვენებს იმ მომენტებიდან, რო-  
დესაც ლაზარე დედინაცვალთან  
ცხოვრებას მოხეტიალე ბრმა მა-



ბუბა ხოტივარი

თხოვართან ყოფნას ამჯობინებს.  
ბრმა ასწავლის მას პატიოსნებას,  
სიკეთეს, სამართლიანობას, ქირ-  
ათმუნას. მაგრამ ლაზარეს უკ-  
ორს ბრმის შეგონებებთან შეგუ-  
ება. იგი ქურდულად ტოვებს თა-  
ვის დამრიგებელს და გარბის.

ფილმის შემდგომი ეპიზოდე-  
ბი გვიჩვენებენ ლაზარეს თავგა-  
დასავლის ახალ ფრაგმენტებს.  
სხვადასხვა სოციალური ფენის  
ადამიანებთან იგი ცხოვრებისე-  
ულ სიმართლეს იგებს.

დასასრულს ბედი მას კვლავ  
ძველ ნაცნობს შეახვედრებს,  
რომელიც ბორკილებდადებული  
მიპყავთ ქანდარმებს. ლაზარე  
კვლავ მარტოა, მაგრამ მისი სი-  
მარტოვე აღსავსეა ფიქრით, გა-  
მოცდილებით, ცხოვრების შეც-  
ნობის პირველი ნიშნებით.

თავისი ფილმისათვის ბუბა  
ხოტივარმა ისარგებლა ესპანელი  
ანონიმის მოთხრობით „ლასარი-  
ლიო ტორმესელის ცხოვრება“,

აგრეთვე გიორგი ლეონიძის მოთხრობით „შარავაზე“, ამ ნაწარმოებებზე დაყრდნობით მოგვითხრო ამბავი სიკეთესა და ბოროტებაზე და ცნობილი ქეშმარიტებები მხატვრული განზოგადების საგნად აქცია.

ფილმი მდიდარი იყო აზრობრივი ასოციაციებით ქართულ ზღაპართან, პროზაში დამკვიდრებულ სახეებთან და მინც, „ლაზარეს“ მკაფიოდ ორიგინალურ ელფერს ანიჭებდა ტრადიციულის ახლებური კუთხით დანახვა, უფრო სწორად, თხრობის მიზანდასახული, ავტორისეული წარმართვა, სათქმელის პიროვნული განცდა, რაც ავტორს საინტერესო მხატვრული ფორმით ჰქონდა გააზრებული. ეს ჩანდა ფილმის პირველსავე ეპიზოდში, როდესაც ლამაზი, მაგრამ ანხელი დედინაცვალი (ასევე საცნობი ქართული ზღაპრიდან) მოაძახებს ბრმა მათხოვარს ლაზარეს გამო — „წაიყვანე!“ . ეს ერთი სიტყვა, თავისი კონკრეტული დანიშნულების მიუხედავად, ფართო მნიშვნელობით ესმოდა მაყურებელს. მისი აზრობრივი ელერადობა გაცილებით მეტის მომცველი იყო, ვიდრე მხოლოდ დედინაცვლის კონკრეტული სურვილი. ამიტომ ლაზარეს შემდგომი თავგადასავალი, მისი ურთიერთობა ბრმასთან, შემდგომ აზნაურთან, მღვდელთან, მედუქნესთან ცხოვრების შეცნობის დანიშნულებას იძენდა და არა მხოლოდ მიუსაფარი ყრმის ბედობლის ჩვენებას ისახავდა მიზნად. აზრის ამგვარ განზოგადებას ამლიერებდა დებიუსის „მთვარის შუქი“, რომელიც ცალკეული ეპიზოდების მონაცვლეობისას გაისმოდა და ლაზარეს ცხოვრების სურათებს სიბრძნის უსასარულობის ჰანგზე აგებდა. სხვათა შორის, იგივე მელოდია ჟღერდა ბუბა ხოტივარის „დარილის ჩანახატებში“, თუმცა სხვა

კონცეფციური დანიშნულებით, მაგრამ მსგავსი ინტონაციური ელერადობით. ის იქაც გვამცნობდა ავტორის დამოკიდებულებას თავისი გმირების მიმართ.

როგორც აღვნიშნე, ბუბა ხოტივარის ლაზარეს ლიტერატურული პროტოტიპი ჰყავდა, მაგრამ იგი მაინც მკვეთრად განსხვავებულია მისგან. ბუბა ხოტივარის ლაზარე მეტად კეთილშობილია, ვიდრე ცულღუტი ლასარილიო, შესაძლოა იმიტირაც, რომ ლაზარეს მხატვრული სახის შექმნისას რეჟისორი ქართული ზღაპრისა და ფოლკლორის ძირებიდან ამოდის, შესაძლოა, ლეონიძისეული პროზიდანაც, რის გამოც შუასაუკუნეების ესპანურ ნოველისტიკაში დაძებნილი პერსონაჟი ხელოვნურად გადმოსახლებული კი არ აღმოჩნდა, არამედ ორგანული და თვისობრივი ქართული ბუნებისათვის.

„ლაზარე“ პრემიერებული იყო 1973 წელს ტაშკენტში ჩატარებულ სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმების საკავშირო ფესტივალზე. აი, რას წერდნენ სა-

კალრი ფილმიდან „ჩირიკი და ჩიკოტელა“



ფესტივალო პრესაში საბჭოთა და უცხოელი კინოსპეციალისტები:

„განსაკუთრებით მინდა გამოვყო „ლაზარეს თავგადასავალი“. ხელოვნებამ ადამიანები ერთმანეთს უნდა დაახლოვოს. ამ ამოცანის განხორციელება კი შეიძლება სწორედ ისეთი ფილმებით, როგორიცაა „ლაზარე“.

„...მას („ლაზარეს“ — ო. ე.) საფუძვლად უდევს ადამიანური სიტბოს მარადიული თემა. თხრობა ვითარდება ქართული გონება მამხვილობით, იუმორითა და დრამატურგიული სიძაფრით“.

„...ფილმი აღსავსეა პოეზიით, რომელიც ბუნებრივად გამომდინარეობს ქართული ხალხურობიდან. იგრძნობა აზრის სიმდიდრე, ბევრია იუმორი, რომლის საშუალებითაც რეჟისორი მეტად სერიოზულ აზრებს გადმოგვცემს. ეს ფილმი ახლობელია ყველა ხალხისათვის“.

„...„ლაზარეს თავგადასავალი“ დაგვანახა ქართული ტელეფილმის განვითარების გზები. როგორც სხვა ქართულ ტელეფილმებს, მას ახასიათებს მაღალი მხატვრულობა, ხატოვანება, დახვეწილობა, კომპოზიციის გამომსახველობა“.

„...რით გამაზარა „ლაზარემ“? ეროვნული კლორით, ფაქიზი ნიუანსებით, ზოგადსაკაცობრიო ჭეშმარიტებათა თავისებური გააზრებით. ეს თემა აღიქმება თანამედროვე პრობლემად. სიკეთე, ბოროტება, სამართლიანობა, არასდროს მოძველდება“.

„ლაზარეს“ გადაღებიდან ორი წლის შემდეგ ბუბა ხოტივარი მამასთან, ლევან ხოტივართან ერთად, უკვე კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ იღებს მხატვრულ ფილმს „ჩირიკი და ჩიკოტელა“ (გიორგი ლეონიძის მოთხრობის მიხედვით). ფილმის გმირების განსხვავებულმა ხასიათებმა — კეთილი და მშრომელი ჩირიკი

და ღვარძლიანი და ზარმაცი ჩიკოტელა — განაპირობებს დრამატურგიული კონფლიქტი, რომელიც მათი შვილების სიყვარულის წყალობით მშვიდობიანი შერიგებით მთავრდება.

ნაცნობი ამბავი, სიყვარულით ძლეული ქიშპისა, ფილმში ქართული იუმორის ნოყიერ ნიადაგზეა აღმოცენებული. ფილმი სავსეა ემოციური „აფეთქებებით“, რომლებიც ჩნდებიან არა მხოლოდ როგორც იუმორის აუცილებელი ელემენტები, არამედ ბუნებრივად მომდინარეობენ დრამატურგიული მოქმედებიდან.

ლევან და ბუბა ხოტივარები ფილმში „ჩირიკი და ჩიკოტელა“ გამოცდილ ჟანრისტებად მოგვევლინენ. ეს შემთხვევით არ იყო. ლევან ხოტივარი თავად გამოცდილი კომედიის ჟანრში, როგორც მსახიობი და როგორც რეჟისორი (გავიხსენოთ მისი თენგიზ ირმელი გ. მაკაროვის კინოკომედიაში „ნახვამდის“, ან უკვე მის მიერ გადაღებული „ჭრიჭინა“, ს. დლოიძესთან ერთად, „უდიპლომო სასიძო“, „მზიარული რომანი“), ამასთანავე, საოცრად მახვილგონიერი პიროვნება, ზუსტად გრძნობდა ხასიათისა და მთლიანად ფილმის კომიკურ პათოსს. ხოლო ბუბა ხოტივარის უნარი ცალკეული ეპიზოდების იუმორისტული ინტონაციით გააზრებისა, „ლაზარეს თავგადასავალიში“ მკაფიოდ რომ გამოჩნდა, ახლა გროტესკის ფერებითაც გამდიდრდა.

„ჩირიკი და ჩიკოტელა“ ერთის შეხედვით მხიარული განწყობილების ფილმი, მძაფრად რომ ამხელდა ბოროტებას, ღვარძლს, უმეცრებას, ფარისევლობას და განადიდებდა სიყვარულს, სათნოებას და სიკეთეს, ისეთ მხატვრულ სახეებსაც გვიჩაბუდა, რომლებიც განვითარებული სახით შემდგომ არაერთგზის გამოჩნდნენ ქართულ ეკრანზე. ესენი

იყენენ ქუჭყიანი მუსუსი მღვდელი, სოფლის ვენბააღრული ლამაზმანი, უმანკო წყელი თეთრუა და კირიკიკო, ექსცენტრიკული „გიტარა-მაირი“ და სხვები.

ამგვარად, ბუბა ხოტივარის პირველივე ფილმებში მოინიშნა სისი შემოქმედების მთავარი თემატიკა და პრობლემათა რიგი. მაგრამ შემოქმედებითი პოტენციის სრული გამომჟღავნება ჯერ კიდევ პერსპექტივაში იყო.

მომავალი ფილმის თემის ძიება კარგა ხანს ვაგრძელდა...

1982 წელს გამოვიდა ფილმი საქართველოს მეფე დიმიტრი მეორეზე.

პარალელურად ახალ გატაცებას ეძებდა საფუძველი. ბუბა ხოტივარი კინორეჟისორ სოსო ჩხაიძესთან ერთად ხელმძღვანელობს კინოდოკუმენტალისტთა ჯგუფს რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის კინოსარეჟისორო ფაკულტეტზე. ესეც საინტერესო ფურცელია რეჟისორის ბიოგრაფიაში. პედაგოგიურმა მუშაობამ, ახალგაზრდებთან ურთიერთობამ, აღზრდილთა პირველმა წარმატებებმა უთუოდ ბევრი რამ შესძინა მის პიროვნებას.

დიმიტრი მეორეს შესახებ ფილმის გადღება ისეთი ფაქტია ქართულ კინოში, რომ მას უკვე თავისი არსებობით დადებითი მნიშვნელობა აქვს. რა დასამალია, რომ ქართველი მკვლევარი არ არის განუხილველი ჩვენი ქვეყნის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის ამსახველი ფილმებით. საქართველოს მდიდარი წარსული ღრმა და რაც მთავარია, თანამედროვე, აქტუალური სიმკვეთრით ასახვას მოითხოვს. დიმიტრი მეორის წინააღმდეგობებით აღსავსე ცხოვრება და მოწამებობრივი სიკვდილი ამ კუთხით ბევრ საინტერესო მოსაზრებებს ბადებდა და მკვლევარს



ბუბა ხოტივარი და რამაზ ჩხიკვაძე ფილმ „ჩირიკი და ჩიკოტელას“ გადაღებისას

დიდი ინტერესით ელოდა ფილმის ეკრანებზე გამოსვლას.

დიმიტრი მეორის ცხოვრების ამბავს ბუბა ხოტივარი ყრმობიდან იწყებს და მსხვერპლშეწირვის აქტამდე მიჰყვება. არ ვიცი, რამდენად გააზრებული ჰქონდა რეჟისორს თანამედროვე ქართული კინოს გმირთა გალერეაში ამგვარი ტრაგიკული გმირის შემოყვანა, მაგრამ ვფიქრობ, რომ თვით ავტორის სულში მომწიფებული მოთხოვნილება მეფე დიმიტრის მაგალითზე პიროვნების მიერ საკუთარი თავის მსხვერპლად შეწირვის ჩვენებისა, უკვე იმას ნიშნავდა, რომ თანამედროვე ქართულ კინოპროცესში ავტორს აკლდა ვნებების სიმძაფრე.

დიმიტრი მეორის ამბავი პიროვნების ტრაგედიაა, მაგრამ თავისი მასშტაბითა და სიღრმით იმგვარი მნიშვნელობაა, ქვეყნის ბედად რომ იქცევა ხოლმე. სწორედ ამგვარი ბედის პიროვნება აინტერესებდა ავტორს, თორემ ქართლის ცხოვრება ბოლოქარი ვნებებით დამუხტულ არაერთ „სიუჟეტს“ იცნობს. გარდა

ამისა, ავტორს თავისუფლად შეეძლო ფილმში აღძრული პრობლემის კვლევა არა კონკრეტული, არამედ მოგონილი პიროვნების მიაგალითზე, მით უფრო, რომ თავად იყო ფილმის სცენარის ავტორი. მაგრამ მან დიმიტრი მეორის პიროვნება აირჩია და უნდა ვიფიქროთ, მიზანდასახულადაც.

პირველი, რასაც რეჟისორი პიროვნებისაგან, კერძოდ, თავისი ნაწარმოების გმირისაგან მოთხოვს, არის აქტიური გარჯა, არჩევანისა და გადაწყვეტილების მიღების უნარი — ამ მოთხოვნას დიმიტრის პიროვნება სრულად აკმაყოფილებდა. მეორე, ბუბა ხოტივარისათვის მთავარია ადამიანი და არა მისი გმირული სახის სიმბოლო. დიმიტრის პიროვნება ამ შემოქმედებითი მიზნის განხორციელების საშუალებასაც იძლეოდა. მესამე, რეჟისორის აზრით, ჯდამიანი მოვალეა პასუხი აგოს საკუთარი ხალხის ბედზე — ამ მოვალეობას დიმიტრის, უპირველეს ყოვლისა, მდგომარეობა აკისრებდა.

მხატვრული ნაწარმოების გმირი, პიროვნება, მიუხედავად იმისა, თანამედროვეობის მასალაზე დაიხატებოდა იგი, თუ წარსულის ცხოვრების მიაგალითზე, ბ.

ხოტივარს მოქალაქეობრივი მათხოვნილების ამ პრიზმაში ესაჩვენებოდა და თუ იგი მინც ისტორიულ მასალას ირჩევდა, ამაშიც იყო თავისებური კანონზომიერება. დიმიტრის ცხოვრება, როგორც დასრულებული აქტი, დროის დისტანციით გააზრებული, ანალიზისა და მხატვრული წარმოსახვის საშუალებას იძლეოდა, როგორც კონკრეტულ თემასთან დაკავშირებით, ასევე ფართო ასოციაციების მოშველიებით.

თავის ფილმში ბუბა ხოტივარი, დიმიტრის ცხოვრების არსის ამოცნობათან ერთად, ისწრაფვის მის დღევანდელ, თანადროულ გააზრებისაკენ. ფილმში დიმიტრი — ერის წინამძღოლი და გვირგვინოსანი — ჩვეულებრივი ყმაწვილი კაცია, არაფრით გამოირჩევა თავის ტოლებში. ამასთანავე იგი — მეფედ დაბედებული, განგებისაგან ტანჯულად და შესაწირად გამეტეხული, თვალში შიშამდგარი და საკუთარი ბედის ტრაგიკული წილხვედრის მათწყებელია. ანეა სახით და სახასიათო კონცეფციით დახატული დიმიტრი მეორე ფილმის საერთო სიუჟეტურ სტრუქტურაში ყოფითობამდე დაყვანილი რეალობით წარმოს-

კადრი ფილმიდან „დიმიტრი II“





დგება. ეს, ერთის მხრივ, მისი ბიოგრაფიის ფაქტებია, რომლებიც ბევრს გვაძინებენ დიმიტრისა და ქართველი ხალხის ცხოვრების შესახებ.

ბუბა ხოტივარის მიერ წარმოდგენილი XIII საუკუნის საქართველო გაორებული ცხოვრებით ცხოვრობს. სახის ერთ მხარეს მას ჭირთათმენა აწერია. ამ სახით ხვდება ის ნოინებსა და ხუტლუ ბულებს; მეორეზე — გადარჩენის, სიცოცხლის შენარჩუნების მძლავრი მოთხოვნილება, ერის სიყვარული და მომავლის რწმენა. დიმიტრი მეორე, მეფე და წინამძღოლი ქართველი ხალხისა, ორივე ნიღაბს ატარებს. მისი, როგორც მონღოლთა მორჩილი ვასალისა და გულმხურვალე მასპინძლის ჭეშმარიტი ფიქრი საქართველოა და ამ გაორებისათვის განწირულია კიდეც იგი.

დიმიტრის განწირულობას, როგორც აჩრდილი, მარტოსულობაც სდევს. მისი სულიერი ერთობა ირინესთან, დავითთან, წამიერია. მისი მარტოსულობა იმითაა გამოწვეული, რომ მას ვერავინ უგებს, თვით ისინიც კი, ვინც მას შემდგომ თავდადებულს სპეტაკი სახელით შეამკობს.

მაგრამ რეჟისორი ფილმს დიმიტრი მეორის შესახებ ქმნის არა მხოლოდ მისი ცხოვრებისა და სიკვდილის სახილველად, არამედ განსაღებლადაც: პიროვნებისადმი განსაკუთრებული თაყვანისცემის მოტივი ფილმის პირველ კადრებშივე უღერს. რეჟისორი აქაც, ისევე, როგორც „ლაზარეს თავგადასავალში“, მიმართავს სიტყვის ორმაგი მნიშვნელობით აღღერების ხერხს. გავიხსენოთ ფილმის საექსპოზიციო კადრებში ხუტლუ ბულებსა და ნოინის დიალოგი ბრძოლაში დიმიტრის შემეფეხებელი გმირობის გამო და ნოინის ბრძანებით

მოთხოვნა დიმიტრის წინაშე დაჩოქებისა, რაც ქართველთა მეფის პატივმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად აქვთ განზრახული ხუტლუ ბულებსა და მას. შეძახილი „დაუჩოქეთ!“ დიმიტრის მომავალი წამებისადმი თაყვანისცემის ნიშნად ესახება მაყურებელს. მართალია, მაყურებელი გმირისადმი პირადი დამოკიდებულებით აფართოვეს ამ ერთი სიტყვის მნიშვნელობას, მაგრამ ამაში მას ხელს უწყობს ატორის მიერ აქცენტირებული სიტყვა, ერთის მხრივ, ორგანულად რომ ზის ეპიზოდის კონტექსტში, მეორეს მხრივ, კი თავს დასტრიალებს მთელს ფილმს და მისი მხატვრული კონცეფციის მაუწყებელია.

ამგვარად, დიმიტრი თავდადებულის რთულმა და წინაღმდეგობებით აღსავსე ცხოვრებამ, რომელიც რეჟისორმა ფილმ-რეჟიემის ჩანაფიქრით მოგვაროდა, ეკრანული ხორცშესხმა ჰპოვა. ფილმმა აზრთა სხვაობა გამოიწვია. იყო კამათი, ზოგისთვის დიმიტრის სახე მიუღებელი აღმოჩნდა. უკმარისობის განცდა რიგ შემთხვევაში უსაფუძვლო არ იყო, ვინაიდან იმ მხატვრულ და ტექნიკურ სირთულეთაგან, რომლებიც თვით თემას ახლდა, ბევრი რამ გადაუწყვეტელი დარჩა. მაგრამ ფილმმა „დიმიტრი II“ ისიც ცხადყო, რომ რეჟისორი სიმწიფის მიჯნას მიადგა, მის შემოქმედებაში გამოიკვეთა ეტაპი, დასრულდა ძიებისა და დამკვიდრების წლები და გამოიკვეთა მისი, როგორც ჭელოვანის, პოზიცია.

# სამტკნოლო სარკე

გიორგი გოცირიძე



სპარსული ვერცხლის სარკე სიუჟეტური გამოსახულებით. ამაღვამა

ამ რამდენიმე წლის წინ ლენინგრადის მიკლუხო მაკლას სახელობის ანთროპოლოგიისა და ეთნოგრაფიის მუზეუმში მუშაობის დროს, როცა ამ მუზეუმის ფონდებში დაცულ, სოფიო და იური მარების მიერ 1926—1928 წლებში ირანში მოპოვებულ ეთნოგრაფიულ კოლექციებს ვეცნობოდი, ვნახე, რომ აქ მრავლად წარმოდგენილ სხვადასხვა სახის საყოფაცხოვრებო დანიშნულების საგნებს შორის დიდი ადგილი ეკირახის ან ტყავის ჩარჩოში ჩასმულ, მცენარეული ორნამენტებით გაწყობილ სარკეებს. ზოგიერთ მათგანს წარწერილი ქონდა ყურადღან ამოკრებილი ციტატები, რაც მათ განსაკუთრებულ ორიგინალობასა და კოლორიტულაზე მეტყველებდა. ამ ე. წ. „აღმოსავლური სარკებიდან“ ჩემი ყურადღება გამორჩეულად მიიპყრო ერთმა შედარებით მცირე ზომის სარკემ, რომელიც ყველა დანარჩენისაგან განსხვავდებოდა არა მარტო ფორმითა და ზომით, არამედ მხატვრული გაფორმების სტილითა და ამაღვამაზე ასახული სიუჟეტური კომპოზაციის თავისებურებითაც.

სამუზეუმო ფონდების სარეგისტრაციო ჟურნალში ეს სარკე სპარსული ვერცხლის სარკის სახელწოდებითაა ფიქსირებული. მისი ჩარჩო მთლიანად ვერცხლის თხელი ფენითაა დაფარული და გაწყობილია მცენარეული ორნამენტებით (7—7 ორნამენტი მარცხნივ და მარჯვნივ, 5—5 თავსა და ბოლოში, სულ 24 ორნამენტი). განსაკუთრებით საინტერესოა სარკის ამაღვამის ცენტრალური ნაწილი, სადაც მცენარეული ორნამენტის საერთო ფონზე შემოხაზულ წრეში, სადღესასწაულო ცერემონიალური მოქმედება წარმოდგენილი, რომელიც ჩვენი წინასწარი ვარაუ-

დით, საქორწინო სიუჟეტს უნდა ასახავდეს. აღნიშნულმა გარემოებამ და იმის ვარაუდმა, რომ ეს სარკე ჩვეულებრივი, ყოველდღიური მოხმარების საგანი არ უნდა ყოფილიყო, შემდეგი ამოცანის წინაშე დავსაყენა: 1. უნდა აგვეხსნა სარკის ამაღვამაზე წარმოდგენილი სიუჟეტი და 2. დავედგინათ თუ რით იყო გაპირობებული ამ სიუჟეტის კონკრეტულ შემთხვევაში გამოყენება; ამ ამოცანების გადასაწყვეტად საქორდ მივიჩინეს, უპირობეს ყოვლისა, გავცნობოდი სარკესთან დაკავშირებულ ხალხურ-რელიგიურ რწმენა-წარმოდგენებს და სპეციალურ ლიტერატურაში გამოთქმული მოსაზრებების კვალობაზე საკითხის მიმართ საკუთარი დამოკიდებულება გვეჩვენებინა.

ცნობილია, რომ სარკე ძველთაგან ადამიანის ცხოვრების უცილობელი ატრიბუტი იყო. მას, თანამედროვე ყოფის ამ მნიშვნელოვან პრაქტიკულ საგანს, ისე როგორც ყველა სხვა ხელოვნურად შექმნილ გამოყენებით ნივთს, თავისი განვითარების ხანგრძლივი ისტორია აქვს. პირველი ცნობები ლითონის, ბრინჯაოს ან ვერცხლის სარკეების გამოყენების თაობაზე განეკუთვნება მე-3 ათასწლეულს ჩვენს ერამდე. (ბრინჯაოს ხანის სარკეები უმეტესწილად ძველი აღმოსავლეთის ცივილიზირებული ქვეყნებისათვისაა დამახასიათებელი). ამ პერიოდით თა-

რიღდება საქართველოში აღმოჩენილი სარკეების უმეტესი ნაწილიც. ისინი გამოირჩევიან წმინდა მოპრიალებული ზედაპირითა და ზურგზე გრავირებული — რელიეფური ორნამენტებით. ფორმით მრგვალი და მოკლე სახელურიანი სარკეები სკოდნიათ ძველ საბერძნეთშიც. ამას მოწმობს ის ტერაკოტები ქანდაკებები, რომელთაც ხელში სარკეები უჭირავთ.

რაც შეეხება შუშის სარკეებს, მათი წარმოება რომაელებს დაუწყიათ დაახლოებით პირველ საუკუნეში, შუა საუკუნეების ადრეულ საფეხურებზე ისინი თითქმის გამქრალან, ხოლო მე-13 საუკუნიდან კვლავ გამოჩენილან. მე-16 საუკუნიდან მოყოლებული, როცა ვითარდება მოკალულ-ამალგამიანი სარკეების წარმოება კლასიციზმისა და ბაროკოს სტილის ბატონობის დროს, შეინიშნება მათი დეკორატიული გაფორმების მრავალფეროვნება და ფორმათა მრავალგვარობა (ჯიბის სარკეებიდან დაწყებული დამთავრებული უზარმაზარი ტუალეტებით). მათ იყენებენ კედლებისა და ბუხრების მოსაპირკეთებლად, შენობათა ინტერიერის გასაღამაზებლად.

მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან, ფუნქციონალიზმის ტენდენციური განვითარების შედეგად, სარკეებმა დაკარგეს ოდინდელი დეკორატიული ხასიათი და მათ მხოლოდ ყოფითი დანიშნულების მიზნით აწარმოებდნენ. საგულისხმოა, რომ წარსულში სარკეს იყენებდნენ არა მხოლოდ უტილიტარული დანიშნულებით, არამედ როგორც მაგიური ფუნქციის მქონეს, რომელთანაც დაკავშირებული იყო არა ერთი რიტუალური წესჩვეულება.

სარკის მაგიური დანიშნულებისა და გამოყენების თაობაზე საკმაოდ ფართო ხასიათის სამეცნიერო ლიტერატურა არსებობს, რომელიც ძირითადად არქეოლოგიური კვლევანიების შედეგებს ემყარება. არქეოლოგიური მასალების თანახმად, სარკეები უმეტესწილად ქალის სამარხებშია აღმოჩენილი და თითქმის ყველა მათგანი (ძალიან მცირე გამონაკლისის გარდა) გატეხილია. მათ ემჩნევათ საგანგებოდ მიყენებული ზიანი, საქართველოშიც მცენათასა და არმაზის ხევის ტერიტორიაზე გათხრილ სამარხებში სარკეების უმეტესობა დაზიანებულია. აღნიშნულმა გარემოებამ მკვლევარებს აფიქრებინა, რომ

უძველეს დროში მიცვალებულის დეკორაციის დროს სარკეებს აზიანებდნენ გამოყენებული მაგიურ-რელიგიური მოსაზრებების გამო. ა. ხაზანოვის აზრით, სარკეები იმ ავგაროზებისა და ამულეტების რიცხვს უნდა მიეკუთვნოთ, რომელთაც აღამიანები სიცოცხლეში თან ატარებდნენ, როგორც ავი თავისაგან თვდასაცავ საშუალებას, ხოლო გარდაცვალების შემდეგ მათ საფლავში იმ მიზნით ატანებდნენ, რომ სარკეს „იმ ქვეყანაშიც“ პატრონისათვის იგივე ფუნქცია შეესრულებია, რომელსაც სააქოში ასრულებდა. ვ. შილოვი ფიქრობდა, რომ ეს ჩვეულება საზოგადოების განვითარების იმ საფეხურის გადმონაშთური მოვლენაა, როდესაც ხალხური რწმენით სიკვდილის არსი სხეულისა და სულის გაყრით ახსნებოდა. უძველეს აღამიანთა წარმოდგენით სიკვდილის დროს სული ტოვებდა სხეულს, ეს უკანასკნელი კი მიწისათვის უნდა მიეზარებინათ, ამიტომაც მისთვის საჭირო ნივთებს საგანგებოდ აზიანებდნენ, რათა მათ სხეულსაც გაყროდა სული და იგი პატრონის სულს შეერთებოდა (ე. ი. სული სულს და სხეული სხეულს). ეს იყო დრო, როცა ყველა საგანი გასულიერებულად ჰქონდათ წარმოდგენილი.<sup>2</sup> ფრეუბერი წერდა, რომ პირველყოფილ შეხედულებით სარკეში აირეკლებოდა მათი სული. ისინი ჩრდილსა და სარკეში არეკლალ გაორებულ გამოსახულებას აღიქვამდნენ, როგორც სულის გამოვლინებას.<sup>3</sup> ალბათ ამით ახსნება ის შიში, რომელსაც განიცდიდა აბორიგენი მოსახლეობა სარკეში ჩახედვისას, რასაც არა ერთმა მოგზაურმა მიაქცია ყურადღება. საგულისხმოა, რომ ძველ რუსულ ქალაქებში დღემდე შემორჩენილი შეხედულება — თითქოს სარკეს მკვდრის აღდგენა შეეძლოს, რამეთუ სულს ძალა შესწევს უკან გამობრუნებისა. მსოფლიოს მრავალ ხალხში (და მათ შორის ჩვენშიც) ახლაც სრულდება რიტუალი, რომლის თანახმად მიცვალებულის ჭირისუფლები სარკეს ან კედლისაკენ შეაბრუნებენ ან მასზე თეთრ ქსოვილს გადააფარებენ.

მრავალრიცხოვანი არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი ქალ-ღვთაებათა ტერაკოტული ქანდაკებები, რომელთაც ხელში სარკეები ეჭირათ, მკვლევართა ერთ ნაწილს აფიქრებინებდა ამ საგნების ასტრალურ რწმენა-წარმოდგენებთან კავშირს;

სხვათა აზრით, ისინი გამარჯვების მომნიჭებელ სიმბოლურ დანიშნულებაზე მეტყველებენ,<sup>4</sup> ზოგი მეცნიერი მათ ნაყოფიერების ფუნქციას მიაწერდა. ჩვენ აქ არ შევუდგებით აღნიშნულ წმენდულობათა შესახებ დაწვრილებით მსჯელობას, ვინაიდან ამ შეხედულებებს არქეოლოგიური მასალების გააზრება უდევს საფუძვლად, ჩვენი მიზანი კი ამჯერად ეთნოგრაფიული და ფოლკლორული მონაცემების გათვალისწინებაა, ამ დარგთა მონაცემები არათუ ადასტურებენ არქეოლოგიური კვლევის შედეგების სისწორეს, არამედ მათ ახალი მასალებით ავსებენ და ამაგრებენ.

მარების კოლექციებში დაცულ, სპარსულ ვერცხლის სარკის ამლგამზე ასახულ სიუჟეტურ მოქმედებაში აქცენტი ძირითადად გამახვილებულია ქალისა და მამაკაცის გამოსახულებაზე. მათ სადღესასწაულო ტანსაცმელი აცვიათ, თავზე გვირგვინები ახურავთ, ხელში კი სასმისები უჭირავთ. წინ ორი სასანთლე უდგათ, ხოლო თავს ზემოთ ბროწეულები უწყვიათ. ქალ-ვაყის მარჯვენა და მარცხენა მხარეს მუსიკოსები სხედან. ერთ წყვილს სიმებიანი საკრავი უჭირავს, მეორეს კი ჯვრის ფორმის ხემიანი ინსტრუმენტი. მუსიკოსების წინ მუტრბიები ცეკვავენ. თითქმის ყველა პერსონაჟთან უხვადაა გაბნეული ბროწეულის, ხორბლისა და ხმელი ხილის მარცვლები, პურის თავთავები, ყვავილები, ტუბილეული. ერთგან მზე-სუმზირას ყვავილიც მოჩანს.

წარმოდგენილი სიუჟეტი /რამ უთუოდ საქორწინო ცერემონიის ამსახველია, ამას შემდეგი მონაცემები ადასტურებენ:

1. სიუჟეტის საერთო ფონი სადღესასწაულთა (ყვავილოვანი ორნამენტები, სასმისები, მოცეკვავეები და სხვ.).
2. ქალ-ვაყს თავზე გვირგვინები აღვით, რომლებიც საქორწინო ტანსაცმლის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტს წარმოადგენენ.
3. ამლგამზე გამოხატული პერსონაჟებიდან ნეფის გარდა ყველა ქალია, რაც სპარსული ტრადიციის თანახმად, მხოლოდ აყდის (ქორწინების რეგისტრაციის) დროსაა მიღებული.
4. სურათზე ნათლად ჩანს, რომ ნეფე-პატარძალი ყველასათვის თვალსაჩინო, საგანგებოდ შერჩეულ, შემალეულ

აღვლიზე სხედან და მუტრბიებს საპატივცემოდ ცეკვავენ, რაც ადრევე აყდისათვისაა დამახასიათებელი.

5. სიუჟეტურ კომპოზიციაში უხვადაა გამოყენებული ბროწეული, ხმელი ხილი, ტუბილეული, ხორბალი, ყვავილები, რომელთა მონაწილეობაც სპარსულ ქორწინებაში სიუჟე-ბარაქიანობისა და ნაყოფიერების გამოხატველ, სიმბოლურ დანიშნულებაზე მეტყველებს.

ამრიგად, აღნიშნული მონაცემების საფუძველზე შეიძლება საბოლოოდ დავადგინოთ, რომ სპარსული ვერცხლის სარკის ამლგამზე ნამდვილად საქორწინო ცერემონიალია ასახული. ვფიქრობთ, კონკრეტულ შემთხვევაში მისი გამოყენება ირანელთა ყოფაში ჯეროვნად დამკვიდრებული ტრადიციის შედეგი უნდა იყოს, რომელსაც, როგორც ჩანს, თითოეული ხელოსანი საკუთარი ფანტაზიითა და შემოქმედებით უნარით ამდიდრებდა, მიმართავდა რა ამისათვის სათანადო ორიგინალურ ხერხებსა და საშუალებებს. თვით ტრადიციის არსს (ამლგამზე ქორწილის გამოსახვას), ჩვენი ვარაუდით, უპირველეს ყოვლისა, სარკის ის მაგიურ-რელიგიური ფუნქცია განაპირობებდა, რომლის ახსნაც საკუთრივ ამ წეს-ჩვეულებებში მონაწილეობის გამო მიეწერებოდა და რომლის ახსნაც საკუთრივ ამ წეს-ჩვეულებების რიტუალურ ხასიათში უნდა ეძიოთ. საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს ირანული ქორწინებიდან:

ძველი სპარსული ტრადიციის თანახმად, ნიშნობიდან ქორწილამდე არსებულ პერიოდში, სადღესასწაულო დღეებში, სასიძოვალეებელი იყო საპატარძლო სხვადასხვა სახის საჩუქრებით მოეკითხა, საჩუქრებში სარკე აუცილებლად უნდა ყოფილიყო. მაგალითად, ყურბან-ბაირამის (მსხვერპლშეწირვის) დღეს სასიძო დანიშნულ უგზავნიდა ერთ ცხვარს, რომელსაც რქებზე ოქროსფერი ფურცლები ჰქონდა დამაგრებული, ხოლო შუბლზე სარკე. აყდის (ქორწინების რეგისტრაციის) მოახლოებისას სიძე სხვა საგნებთან ერთად (შალის ქსოვილი, სანთელი, ყურანი, ტუბილეული და სხვ.) საპატარძლოს უგზავნიდა საქორწილო სარკეს, რომელსაც იმ ოთახში დგამდნენ, სადაც აყდი უნდა შესრულებულიყო. სარკის წინ წყვილს სანთელს აანთებდნენ, ჯამით ხილს, ერბო-



სა და ჭიქა წყალს დადგამდნენ. ქალ-ვაჟს ერთმანეთი აუცილებლად ამ სარკეში უნდა დაენახა, რათა მათი მომავალი ცხოვრების გზა ბედნიერი ყოფილიყო. ამას გარდა, ქალის მზითვეშიც სარკე აუცილებლად შედიოდა. მას, როგორც ბედის ავგაროზს, გათხრილი ქალი დიდი სიფრთხილითა და მოკრძალებით ეპყრობოდა. პატარძლის გამყოფულ ქალბავსაც, როცა ის საქმროს სახლში გადაყავდათ, ხელში სარკეები ეჭირათ.<sup>6</sup>

ქორწინებაში სარკის რიტუალური გამოყენების თაობაზე საინტერესო მასალა მოწმდება ფერეიდნელ ქართველებშიც. მათი გადმოცემით, როცა პატარძალს ვაჟის სახლთან მიიყვანდნენ, მას წინ ლანგრით ხელში სადღეამთილო შემოეგებებოდა. ლანგარზე სარკე და ჭიქა წყალი იდგა, აქვე იყო ტკბილეული, ხმელი ხილი და ხორბლის მარცვლები. სადღეამთილო ახანძალს (პატარძალს) ჯერ სარკეში ჩაახედებდა, მერე სახეზე წყალს „მიიწაქაწკაპებდა“ და თავზე ტკბილეულსა და ხორბლის მარცვლებს გადააყრიდა ნიშნად გამრავლებისა და ბედნიერებისა. სანთობოშიც (ნეფე-პატარძლის საძინებელ ოთახში) ვიდრე იქ ახალდაქორწინებულებს შეიყვანდნენ, ვაჟის დედა ტკბილეულის სუფრაზე ჭიქა წყალსა და სარკეს დადგამდა, რათა ახალგაზრდებს სარკეების ზიარებამდე ამ სარკეში დაენახათ ერთმანეთი. საკუთრივ ქორწილში (ლხინში), ვიდრე საქორწილო ხარს დაკლავდნენ, მას რქებს ჯერ ინით შეუღებავდნენ, მერე კი ზედ წყველ სანთელს ანთებდნენ და რქებს შორის სარკეს ჩაუდგამდნენ. ჯეპაზშიც (მზითვეში) სარკე აუცილებლად უნდა შესულიყო.<sup>7</sup>

საყურადღებოა, რომ ირანის ბახთიარებში (ვის შემოხვალდა ფერეიდნელები ცხოვრობდნენ), მზითვის გადატანის დემონსტრაციული ხასიათი ჰქონდა. პროცესის, რომელსაც ქალის ნივთებით სავსე ყუთები მიჰქონდა, წინ ახალგაზრდა კაცი მიუძღვებოდა, მას ხელში დიდი სარკე ეჭირა.<sup>8</sup>

საქორწილო სარკე რომ მზითვის ძვირფასი სამკაული იყო, ამას ქართული მზითვის წიგნებიც მოწმობენ. მზითვეში სარკის გატანების ჩვეულება საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში დღემდეა შემონახული. მაგალითად, აჭარაში მზითვის სარკეს ბალიში ჩააყვრებდნენ, მას გვერდებზე ვარდებს ამოუქარავდნენ და ამ ლამაზად გაწყობილ საჩუქარს

(მუჯღებალოშ) მახარობლის ხელით ვაგზავნიდნენ სასიძოს ოჯახში.<sup>9</sup>

1980 წელს, კახეთის ეთნოგრაფიულ მუზეუმში პედიციაში მუშაობის დროს, ერთ-ერთმა მთხრობელმა გვითხრა, რომ სამზითვეო სარკე ქალის ბედის, მისი მომავალი ცხოვრების მეგზურია, მას სიფრთხილით უნდა მოეპყრას ქალი, რადგან თუ იგი გატყდა, მისი ბედი გატყვევდა, ქმარს დაკარგავს და სიცოცხლე ტანჯვად გადაექცევა. მთხრობელის ამ სიტყვებმა უნებლიედ ცნობილი სპარსელი მწერლის სადუყ ჰედაათის მოთხრობა „გატეხილი სარკე“ გავახსენა. მოთხრობის მთავარი გმირი უდიდლო სიყვარულისა და აუხდენელი ოცნებების მსხვერპლი ხდება. სარკე ამ ნაწარმოებში ბედის ავგაროზის ფუნქციას ასრულებს.<sup>10</sup>

სარკე, როგორც აღამიანის ბედისა და სიკოცხლის განმგებელი მაგიურ-რელიგიური დანიშნულების საგანი, მსოფლიოს მრავალი ხალხის ზეპირსიტყვიერებაშია ასახული — თქმულებებში, ლეგენდებში, ზღაპრებში. გავისენოთ ჩინელები, რომელთაც სარკის მონაწილეობით მეტად თავისებური, ორიგინალური წეს-ჩვეულებები გააჩნიათ. ჩინელებშიც (ირანელების მსგავსად) პატარძალს, როცა იგი საქმროს სახლში გადაყავთ, გულზე უმაგრებენ პატარა სარკეს, ვითარცა ბედის ავგაროზს, ავი თვალისაგან თავდასაცავ საშუალებას. არსებობს ჩინური ამულებების (მინიატურული სარკეების) მთელი წყება, რომელთაც ზურგზე ამოტივტივლი აქვთ წარწერები მომავლის წინასწარმეტყველური ქადაგებით. მოვიყვანთ რამდენიმე მათგანს:

1. „ამ სარკის პატრონო, იყავი მუდამ ძლიერი, უხვი და ბარაქიანი, დოვლათით, აივსოს შენი ოჯახი, ყოველ დღეს მიეტანოს შენთვის სიკეთე და ბედნიერება, არ შეგმთხვეოდეს ავი და ცუდი.“
2. თუ ამ სარკეს ატარებ, იგი შენ ბედნიერებას მოგიტანს, დაგიცავს ყოველივე დარდისა და ჭმუნვისაგან.
3. ამ სარკის სადარი მხოლოდ წყალია, სარკე წმინდაა, ვითარცა წყალი და ნათელია ვითარცა მზე, ატარე იგი, ის შენ სიხარულსა და ბედნიერებას მოგანიჭებს.“<sup>11</sup>

ძველ ჩინურ თქმულებებში სარკე სიყვარულისა და ერთგულების სიმბოლოდაა გა-

მოყვანილი. ერთი ძველი გადმოცემის თანახმად, ცოლ-ქმარს დროებით განშორებისას ერთმანეთისათვის სარკეები უჩუქებიათ, რამდენიმე ხნის შემდეგ, როცა ქალმა ქმარს ულაღატა, ეს ამბავი ქმარს სარკემ შეატყობინა. იგი კაჭკაჭად გადაიქცა და ყველაფერი უამბო მას. ერთმანეთისათვის სარკეების ჩუქება მეუღლეთა შორის, საკმაოდ ძველი და გავრცელებული ჩვეულება იყო ძველ აღმოსავლეთში.

სარკეს ფეოდალური კულტის მსგავსად, გამანაყოფიერებელი და ძლიერების მომნიჭებელი ფუნქციაც ჰქონია დაკისრებული. ერთ-ერთ თურქმანულ ლეგენდაში, რომელიც 1928 წელს სამხრეთ თურქმენეთში პ. არბეკოვსა და ტ. მაჩნევს ჩაუწერიათ, ვკითხულობთ:

„ძველ დროში ცხოვრობდა დედოფალი ქაქა-შირი. მას ჰქონდა სარკე, რომლის მაგიური ძალის შემწეობით ყველა მოწინააღმდეგეს ამარცხებდა. როცა ალექსანდრე მაკედონელს დედოფლის დამორჩილება განუზრახავს, მისთვის უამბნიათ ამ ჯადოსნური სარკის ამბავი. მეფე ვეჭირებს დათათბირებია, რომელთაც ხელმწიფისათვის ასეთი რჩევა მიუციათ: 40 მეომარი გაეყავი 40 ასულზე დააქორწინე, ცოლებმა ქმრების გამანაყოფიერებელი სითხე ერთ კულჯღელში მოათავსონ, საიდანაც სარკე გაეთდობა, რომელიც გამარჯვებას მოგიტანსო. ასეც მოქცეულა მეფე და დედოფალი ქაქა-შირი დაუმარცხებია“.<sup>12</sup>

ჯადოსნური სარკის მაგიური დანიშნულება ქართულ ხალხურ ზღაპრებშიც მოწმდება, სადაც მას სხვადასხვა მნიშვნელობასთან ერთად ადამიანის ბედის, მისი თავგადასავლას ძიების ფუნქციაც მიეწერება.

ნიშანდობლივია ისიც, რომ როგორც ეთნოგრაფიულ ყოფაში, ასევე ხალხურ თქმულებებში თუ ლეგენდებში სარკის მოვალეობას ხშირად წყალი ასრულებს, რაც, ბუნებრივია, მათი (წყლისა და სარკის) საერთო თვისებით ზედაპირზე გამოსახულების არეკვლითაა გაპირობებული.

ვევარაუდობთ, რომ ამ მნიშვნელობით ყოფაში პირველად მაინც წყალი უნდა ყოფილიყო გამოყენებული, რადგან მას, ისე როგორც სარკეს, ადამიანის ბედის, სიცოცხლისა და თავგადასავლის საუწყებო ფუნქცია ეკისრა. მაგ. ვ. აბაევის განმარტებით, სარ-

კის ტაყიური სახელწოდება იდენტურია წყლის სპარსული სახელწოდებისა „ანდრეასის“  
В. Абаев, историко-этимологический словарь осетинского языка, т. I, М., 1959, с. 41). გავიხსენოთ „ვეფხისტყაოსანი“. მამიდის მიერ შერისხული ნესტან-დარეჯანი წყალს გაატანეს. ტარიელი რომ ამას შეიტყობს, იგი მდინარეს ეკითხება დაკარგული სატრფოს ამბავს. პოემის ხალხურ ვერსიაში ვკითხულობთ:

აი შენ წყალო, შენ წყალო არაგვიანო  
არც გესაროლების ისარი, არც შუბნი

გეცემიანო  
ნეტავ რა უყავ ჩემი მზე, წყალო შენ

არემიანო  
— შენი მზე წყალმა წაიღო, შენი

აღარა ქვიანო  
— სხვას თუ აღარას დაგაკლებ,

აღართუ დაგლევე ტიალო.<sup>13</sup>

შესაძლოა, იგივე სიმბოლური მოტივი იგულისხმებოდეს რუსთაველის პოემაში:

— „ნახეს უცხო მოყმე ვინმე, ჯდა მტირალი წყლისა-პირსა“. დაახლოებით ანალოგიური ფუნქციაა გააზრებული წყალთან ძველ თურქულ თქმულებაში „დედე ქორქუთის ამბავი“, თქმულების გმირი ყახანი, წყალთან მიიჭრება და შესთხოვს დაკარგული ურდოს ამბავს.

„ო წყალო, კლდეებზე ჩქეფვით  
ჩამომავალო წყალო

ო ხის გემებზე მოთამაშე წყალო,  
ო წყალო ჰასანისა და

ჰუსეინის მწუხარებავე, ო წყალო  
ბაღ-ბაღჩების მშვენებავე,

იცი თუ არა ჩემი ურდოს ამბავი“<sup>14</sup>

წყალში ადამიანის ბედის, მისი მომავალი ცხოვრების წინასწარმეტყველების ანალოგიურია „სარკეში ჩახედვის“ ხალხური ჩვეულება, რომელიც საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში დღესაც სრულდება. გავიხსენოთ ეს ჩვეულება.

„ახალი წლის დადგომისას (ძველი სტილით 13 იანვარს) ან ადრე გაზაფხულზე, „სუფსარქისი“ რომ იწყება, ქალიშვილი ქალები სარკეში ჩასახედად ემზადებიან. ისინი წინასწარ იტყვიან საამისო თადარიგს, აწყობენ ოთახს, მას ჯერ ჩამოაბნელებენ, მერე მაგიდაზე თეთრ სუფრას გადააფარებენ, რომელზეც სარკესა და ქიქა წყალს დადამენ. ქიქაში კი ჯვარანაწერ ბეჭედს ჩააგდებენ (წყა-

ლი 9 წყაროდან ან 9 მეზობლიდან უნდა მოიტანონ). ღამის 12 საათზე, როცა შუალამე გადაწვება, სარკის ორივე მხარეს სანთლებს აანთებენ. ოთახში ის პირი დარჩება, ვინც სარკეში უნდა ჩაიხედოს. იგი დიდხანს უცქერს სარკეში არეკლილ ჰიქას, სადაც ჩაშვებულ ბეჭედში საბედო უნდა ამოვიდეს (ადამიანებს). ამბობენ, თუ მაძიებელს ბედი აღრე ეხსნება, გამოსახულებაც მალე გამოჩნდება, ხოლო თუ გვიან, დიდი ხნი<sup>1</sup> ლოდინის შემდეგ, და თუ ბედი საერთოდ არ ეხსნება, მაშინ არც გამოსახულება გამოჩნდება. ზოგიერთის ცრურწმენით, თუ მაძიებელს დიდხანს სიცოცხლე არ უწერია, შეიძლება სასახლე ამოუვიდესო სარკეში, ამიტომაც შიშით ბევრი ვერ ბედავს ამ რიტუალის შესრულებას.

სარკისა და წყლის მაგიურ-რელიგიური დანიშნულების თაობაზე კიდევ ბევრი მაგალითის მოტანა შეგვეძლო, მაგრამ იგი ძალიან შორს წაგვიყვანდა, ამიტომაც, საილუსტრაციოდ მოყვანილი მასალები საკმარისად გვეჩვენება სარკის იმ ფუნქციის წარმოსახვად, რომელშიც ადამიანის ბედისა და მომავალი ცხოვრების წინასწარმეტყველური გააზრება ნაგულისხმევი. ეპკეს გარეშეა ისიც, რომ სწორედ სარკის ზემოთ დანახლებული ფუნქცია განაპირობებდა ამ საგნის საქორწინო რიტუალურ-წეს-ჩვეულებებში გამოყენებას, რამეთუ ქორწინება თავისთავად ადამიანის სიცოცხლისა და ცხოვრების ახალი ეტაპის დასაწყისია, იგი სათავეს უდებს გამრავლება-განაყოფიერებასა და ბედნიერებას, რამაც ვაცნობიერებული სახით ასახვა ჰპოვა ხალხურ ტრადიციულ აზროვნებასა და შემეცნებაში.

სარკისადმი დაკისრებული ზემოთ აღნიშნული ფუნქციური დანიშნულება საფუძვლად დაედო ამ საგნის მხატვრული გაფორმების ტრადიციას.

და ბოლოს: სარკის წარმომავლობისა და განვითარების ისტორიამ (მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ არ გვიცდია მისი გენეზისის ქრონოლოგიური ძიება და შემოვიფარგლეთ მხოლოდ ეთნოგრაფიული და ფოლკლორული მონაცემებით), გვიჩვენა, რომ ძველი ოსტატები იცავდნენ რა ეპოქის მოთხოვნათა შინადაშინის ესთეტიკურ პრინციპებს, სარკის დამზადების დროს ყურადღებას ამახვილებენ მათ მიზნობრივ დანიშნულებაზე (აკეთებდნენ ამულეტებს, საქორწინო, სამზიეთო, საოჯახო,

სასაჩუქრო თუ სხვ. დანიშნულების საოჯახო) იყენებდნენ საამისოდ მხატვრულ-მეცნიერულ შედეგებს სხვადასხვა ხერხებსა და მეთოდებს (მოჩუქურთმება, მოვარაყება, მოსევადება). მათ მიერ დამზადებული ნივთები, რომლებიც შემდეგ ორიგინალური ტრადიციული გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშებად იქცეოდნენ, ერთნაირად მაინც ლეკორატული გაფორმების თვალსაზრისით. ვფიქრობთ, ყოველივე ამის გათვალისწინება ურიგო არ იქნებოდა თანამედროვე ყოფითი დანიშნულების საგნების ქარხნული წესით დამზადების დროსაც.

#### შენიშვნები:

<sup>1</sup> А. М. Хазанов, Религиозно-магические понимания зеркала у Сарматов, С. Э., 1964, № 3.

<sup>2</sup> В. П. Шылов, Калиновский курганный магильник, материалы и исследования по археологии СССР, № 60, М., 1959, с. 438.

<sup>3</sup> Frazer, The Golden Bough, r II, Taboo and the Perils of the Soul, London, 1929, E 93.

<sup>4</sup> Ф. А. Заславский, Богиня плодородия в короллестике Кушанской времени, История материальной культуры Узбекистана, вып. I, Ташкент, 1959, с. 39.

<sup>5</sup> მსავსი სიუჟეტი „ქალაქარს“ (სპარსულ მონათული) ქსოვილზე იხ. С. М. Марр, К изучению персидской свадьбы, СБ, МАЭ, IX, Л., 1930, с. 197—209.

<sup>6</sup> Р. А. Голунова, Средняя персидская свадьба, СБ, МАЭ, IX, Л., 1930, с. 187.

<sup>7</sup> გ. გოცირიძე, ქორწინების ისტორიული ფორმები ქართველებში, საქანდ. დისერტაცია, თბ., 1981, გვ. 17.

<sup>8</sup> ბახთიართა ცხოვრებიდან, თეირანი 1357 (სპარს. ენაზე), გვ. 82. 1

<sup>9</sup> მზ. ბეჭედი, ძველი და ახალი საქორწინო ტრადიციები აჭარაში, ბათუმი, 1974, გვ. 114.

<sup>10</sup> სადევნე მკვლავთა, ლაღე (მოთხრობები, თარგმანი თ. კეშელავასი), თბ., 1970, გვ. 42.

<sup>11</sup> М. А. Лаврова, Китайское зеркало Харисного Времени, материалы по этнографии, т. IV, вып. I, Л., 1927, с. 1.

<sup>12</sup> Древности Абивердского района, Труды среднеазиатского университета, серия II, вып. 3, Ташкент, 1931, с. 48.

<sup>13</sup> მ. ჩიქოვანი, ხალხური ვეფხისტყაოსანი, თბ., 1937, გვ. 190.

<sup>14</sup> მისივე, ქორეუთის წიგნი და ქართული სამონადირეო ეპოსი, მაცნე, ენისა და ლიტერატურის სერია, 1979, № 3, გვ. 58.

# „ღლე შემდეგი“ — ღლე უკანასკნელი?

ლევან გველესიანი

კანზას სიტის თავზე მზე აენთო, შემდეგ ეს მზე დიდ რადი-აქტიურ სოკოდ გადაიქცა და თითქოს შეისრუტა ყოველი, მიწის ზედაპირზე არსებული, ფართო შარაზე ავტომანქანები შეჩერდნენ, მწველმა სხივებმა ცეცხლი გაუჩინა ქალაქის გარშემო გაფანტულ ფერმებს, ცეცხლოვანმა ზვირთმა გადალეკა ყოველი, რასაც სიცოცხლის ნიშანწყალი ეტყო და ადამიანის მიერ იყო შექმნილი... ხოლო თვით ადამიანები კი... ადამიანების მაგივრად შემუსრული ჩონჩხებილა დარჩნენ კალეიდოსკოპურ პოზეზში გაშეშებული... ათასი მზის ძალით კვლავ და კვლავ ენთებოდნენ ბრდღვალა აღისფერი სოკოები და ასე მთელი ოთხი წუთის მანძილზე. ამ ოთხ წუთში დრო შეჩერდა.

რასაკვირველია, ყოველივე ზემოაღწერილს მხოლოდ კინოსტუდიაში, პავილიონებში ჰქონდა ადგილი, მაგრამ ფილმი-გაფრთხილება „ღლე შემდეგი“ საოცარი დამაჯერებლობითა და სისასტიკით უჩვენებს მაყურებელს იმ განკითხვის დღეს, რომელმაც ვითომდა ქვეყნის აღსასრული

უნდა მოასწავოს. რეჟისორი ნიკოლას მაიერი რამოდენიმე წლის წინ შეუდგა ახალ ტელეფილმზე მუშაობას. მისი კონცეფციის მიხედვით ამ ფილმს უნდა ეჩვენებინა ამერიკელი, და არა მარტო ამერიკელი, მაყურებლისათვის ის საშინელება, რაც შეიძლება მოჰყვეს მსოფლიოში თერმობირთვული ომის გაჩაღებას.

ფილმის უმთავრესი იდეა გახლდათ ადამიანთა გაფრთხილება მეცნიერების ბოთლიდან საერთაშორისო პოლიტიკის ლაბირინთებში თავისუფლად გაშვებული მძვინვარე ჭინის შესახებ, რომელიც ყოველ წამს შეიძლება მოექცეს თერმობირთვულ ჩიხში და თავისი მბრძანებელი გაანადგუროს. ბირთვული ომის თავიდან აცილება დღევანდლობის უმთავრეს და უმნიშვნელოვანეს პრობლემად გადაიქცა.

უკანასკნელ წლებში მეტად მწვავედ, ისე, როგორც არასოდეს, კაცობრიობის წინაშე დაისვა საბედისწერო კითხვა: შეწყდება თუ არა ჩვენი არსებობა ჩვენივე ხელით? მოვლენათა ამგვარ განვითარებას კი, თავისი ფესვები დასაველური ცივილიზა-



ციის ღრმა შრეებში აქვს გადგმული.

ამერიკული საზოგადოების ბოლო წლების კრიზისი თავის გამოძახილს ცხოვრების ყველა სფეროში ჰპოვებს. „ამერიკული ოცნების“, — ამ ვითომდა მარადი ილუზიის დაკარგვამ 60-იან და 70-იან წლებში ამერიკელ მოქალაქეს გამოაცალა ის სულიერი საყრდენი, რომელზეც იგი მრავალი ათწლეულის განმავლობაში უტყუარად იდგა და მოქმედებდა. სულიერი ცხოვრების ახალი პირობებისათვის გამოსადეგი კონცეფციების არქონა საკმაოდ მძიმე ტვირთად იქცა საზოგადოებისათვის. ეკონომიურ, შიდაპოლიტიკურ, სოციალურ კრიზისს, ამერიკის შეერთებული შტატების ბოლო პრეზიდენტის მმართველობის პირობებში და მისი უშუალო ხელისშეწყობით, ამერიკის საგარეო პოლიტიკის კრიზისის გამწვავებაც დაემატა. ვაშინგტონელი სტრატეგები მთელი თავისი საქმიანობით უბიძგებენ მსოფლიოს ახალი, თერმობირთვული ომისაკენ. თუმცაღა ისიც უნდა ითქვას, რომ არც ბოლოსწინა პრეზიდენტის — ჯიმ კარტერის მმართველობის დროს იყო ამერიკის საგარეო პოლიტიკა ფრიად წარმატებული. ყბადაღებული დირექტივა № 59, ევროპაში ახალი თერმობირთვული იარაღის განლაგების გეგმა, ახლო აღმოსავლეთში შეიარაღებული კონფლიქტის გამწვავება — აი, მისი „დამსახურებების“ არასრული სია. მაგრამ ეს ყველაფერი ვერ შეედრება ამერიკის ადმინისტრაციის მიერ რონალდ რეიგანის პრეზიდენტობის პერიოდში განხორციელებულ საგარეო პოლიტიკას. ეს ოთხი წელი ალბათ ყველაზე ბედნიერი და მდიდარი წლები გახლდათ სამხედრო-სამრეწველო კომპლექსისათვის; ჯერ არნახული ასიგნებანი ახალი სამხედრო ტექნი-

კის და აღჭურვილობის შესაქმნელად, მოძველებულის მოდერნიზაცია, ხარისხობრივი და რაოდენობრივი ზრდა, ხოლო ბოლო „ახირება“ კი კოსმოსური ომის მზადება. ჩვენ არ შეუვდგებით ამერიკის შეერთებული შტატების სამხედრო და საგარეო პოლიტიკის დაწერილებით გარჩევას, ეს არც არის ჩვენი მიზანი. მხოლოდ შეიძლება ითქვას, რომ ის სიმწვავე, ის შიში და ვნებათაღელვანი, რაც ბოლო წლების განმავლობაში ახასიათებს კაპიტალიზმის ბასტიონის საერთაშორისო საქმიანობას, უკლებლად აისახა ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში და კერძოდ, კინემატოგრაფში.

როდესაც ნიკოლას მაიერმა თავისი „დღე შემდეგის“ გადაღება გადაწყვიტა, პენტაგონის და ნატოს სტრატეგთა მავიდებზე სრულად ჩამოყალიბებული გეგმები არსებობდა ევროპის მთელ რიგ ქვეყნებში ახალი საშუალო სიშორის რაკეტების განლაგებისა, თვით აშშ-ს ტერიტორიაზე კი მძლავრი MX კომპლექსების შესაქმნელად, ხოლო კოსმოსურ ომთა იდეა უკვე იკავებდა თავის ადგილს არსენალში. ყოველი პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანი, მეცნიერი, ხელოვანი, მუშა თუ მოხელე, როგორც აღმოსავლეთში, ასევე დასავლეთში ნათლად ხედავდა, რომ ახალი იარაღის შექმნა და განლაგება კონფორტაციისაკენ გადადგმული კიდევ ერთი ნაბიჯი იყო.

ბევრი უსიამოვნება გადახდათ ფილმის შემქმნელებს გადაღების პერიოდში, სანამ ბოლოს და ბოლოს, სატელევიზიო კომპანია NBC-ს არხით 100 მილიონამდე ადამიანმა შესძლო ცენზურის მიერ 4 საათიდან 128 წუთამდე შემოკლებული ფილმის ნახვა. ეფექტი მართლაც ბომბის აფეთქებას ჰკავდა. პრეალარიცხოვანი

გამოხმადურება, ინტერვიუები, გამოსვლები ტელე და რადიოპროგრამებში, დისკუსიები. ფილმიდან წინასწარ იქნა ამოჭრილი ის სცენები, რომლებიც აშშ-ს პოლიტიკას ასე თუ ისე კომპრომეტაციას უკეთებდნენ. ფილმის შემქმნელების ბ. სტოდარის, ნ. მაიერის, სცენარისტის ე. ჰიუმის კონცეფციით ახალ ფილმში ნახვენებ საშინელებათა და ნგრევათა ფონზე, რაც შეიძლება თერმობირთვულ კონფლიქტს მოჰყვეს, აქცენტები გარკვევით იყო დასმული ამერიკის შეერთებულ შტატების საგარეო პოლიტიკის აგრესიულობაზე. გარდა ამისა, ფილმში ნახსენები კონკრეტული იარაღი, რაკეტები და ტერიტორია მაქსიმალურად უნდა დაკავშირებოდა ამჟამად სინამდვილეში არსებულს. თავდაპირველ ვარიანტში ფიგურირებდნენ ახალი საშუალო სიშორის ამერიკული რაკეტები „პერშინგ-2“, მაგრამ ცენზურის ჩარევის შემდეგ ფილმმა, მართალია, ნაწილობრივ, მაგრამ მაინც მიიღო ის სახე, რომელიც ასე თუ ისე აკმაყოფილებდა მმართველ წრეებს: — კონფლიქტს საბჭოთა კავშირი იწყებს. ნიკოლას მაიერი ასე იხსენებს პენტაგონის ჩარევას ფილმის შექმნაში: „ცოტა ხნის შემდეგ ჩვენ მივხვდით თუ რა უნდოდათ მათ: გვეჩვენებინა, რომ ომი დაიწყო საბჭოთა კავშირმა. ეს კი არ შეესიტყვებოდა ჩვენს კონცეფციას“. მიუხედავად ამისა, გავლენიანი წრეების ჩარევით ფილმმა ასე თუ ისე მიიღო „სასაქონლო სახე“ ამერიკელი მკურნებლისათვის, რომელიც კინო და ტელეეკრანზე უკვე საკმაოდ შეეჩვია (თუკი საერთოდ ამგვარ თემასთან შეგუება შეიძლება) ატომურ იარაღს, მასობრივ ხოცვა-ჟლეტასა და ყოველგვარ ფანტასტიკურ, თუ რეალობასთან მაქსიმალურად დაახლოებულ ომებს, მა-

კურნებლისათვის, რომელიც კინო-ნობს სტენლი კუბრიკის მხატვრულ სტრუქტურას, შემოიღებენ ნერალს („ულტიმატუმი“), ფანატისკოს მომწამველს („Moonraker“), ცოფიან მაქსს („თამაშები გზებზე“) და სხვ. ახალი ფილმი ასევე ორდინარული უნდა ყოფილიყო, მაგრამ მან არ გაამართლა მმართველი წრეების მოლოდინი: რეაქცია „დღე შემდეგზე“ იმდენად არაჩვეულებრივად ფართო იყო, რომ სახელმწიფო დეპარტამენტის, კონგრესის, ადგილობრივი მმართველობის ორგანოების წარმომადგენელთ, ძალაუფლებურად, მოუწიათ ღია დისკუსიებსა და აუდიტორიების წინაშე გამოსვლებში ჩამოეყალიბებინათ თავიანთი აზრი ფილმსა და მასში აღწერილ მოვლენათა შესახებ.

უნდა აღინიშნოს, რომ ბოლო ათწლეულების მანძილზე, ფილმკატასტროფათა ბუმის გავლის შემდეგ, მრავალმა რეჟისორმა არჩია რეალობასთან მაქსიმალურად დაახლოებული ნახევრად-ფანტასტიკური ფილმების შექმნა. ამ სურათებში მოქმედება ან უშუალოდ ჩვენს დროში ან უახლოეს მომავალში ხდება (კარნეტიერის „რადია“, „გაქცევა ნიუ-იორკიდან“, ხაიამის „თხის რქა-1“, სპილბერგის „ET“ და სხვ.), და არა იმგვარად, როგორც ეს „ვარსკვლავთა ომებში“ ან „უცხოშია“. ფანტასტიკური და ფუტუროლოგიური ფილმების ამგვარი მოზღვაება, უპირველესად ყოვლისა, თვით რეალურმა ცხოვრებამ განაპირობა. მოქალაქის სულის სიღრმეში დაბუდებულმა ირაციონალურმა შიშმა, რომელიც წლების განმავლობაში ინერგება ადამიანში მასობრივი ინფორმაციის საშუალებათა საქმიანობით, ეკრანებზე გადაინაცვლა და ერთგან ატომური საშინელების, მეორეგან ამორფული მტრული სხეულის, მესამეგან

მისტიკური ურჩხულის, ან ვამპირის სახე მიიღო. ობივატელი, რომელიც ასეთი ინფორმაციის ნაკადის გავლენაშია მოქცეული, მზად არის ყოველგვარ არჩევულებრივში დაინახოს მუქარა (არ შეიძლება არ გავიხსენოთ საკმაოდ გაცვეთილი „საბჭოთა სამხედრო მუქარის“ თეზისი). მწერალ ჯ. ირვინის მიერ „გარპის მსოფლმხედველობაში“ აღწერილი ე. წ. „ფარული გომბეშოს“ ფენომენი რეალური ცხოვრებიდანაა აღებული. ამერიკელს ემუქრება ფარული, შეუცნობელი, აგრესიული და იგი მზად არის უინჩესტერით ან კოლტით დაიცვას თავისი პირადი „თავისუფლება“. ნ. მაიერიც ვერ გაექცა ტიპურ ამერიკულ შაბლონს თავისი გმირების მოქმედებაში. ფილმის ერთ-ერთი პერსონაჟი, რომელმაც ასე თუ ისე იცის ატომური დაბომბვის მოსალოდნელი შედეგი, იარაღდება უინჩესტერით, ოჯახთან ერთად სარდაფში ჩადის და მშვიდად ელოდება დროს, როდესაც „ყველაფერი ე“ ჩაივლის. ფილმის უდავო დამსახურებას წარმოადგენს ის ფაქტი, რომ მან შესძლო აემოძრავებინა ამერიკელთა ის „ჩაწოლილი ფენები“, რომლებიც წლების განმავლობაში არ თვლიდნენ საჭიროდ და ყურადღების ღირსად საგარეო პოლიტიკის საკითხებში ჩარევას. ტიპურ ამერიკელს, საშუალო მოქალაქეს ხშირად არ გააჩნია საკუთარი დასაბუთებული აზრი იმის შესახებ, თუ რა შეფასება შეიძლება მიეცეს აშშ-ს ადმინისტრაციის საგარეო საქმიანობას, ხოლო დეზინფორმაციითა და ნაციონალიზმის სულისკვეთებით გაუღწეილი პროპაგანდა მთავარ როლს თამაშობს მის სულიერ დაკნინებაში. საშუალო ამერიკელის მსოფლმხედველობას, მის ჰორიზონტს ყოველნაირად ზღუდავს უზარმაზარი საინფორმაციო-სა-

აგიტაციო მექანიზმი, რომელიც სახელმწიფოს მმართველი წრეებისა და ფინანსური ოლიგარქიების დაკვეთით მოქმედებს.

ამჯერად „დღე შემდეგი“ შევხო მოქალაქის სულიერ სამყაროში იმ ღრმად ჩაღებულ მოტივებს, რომელიც ფაქტობრივად მოქმედო მექანიზმი გახლავთ „ასპროცენტრიანი ამერიკელისათვის“ — კერძო საკუთრება, შეძენის წყურვილი. განსჯა უბრალოა: თუკი ატომური ომი თვით ამერიკის ტერიტორიაზეც ანადგურებს ყოველს, რაც არა მარტო სახელმწიფოსი, არამედ ჩემია (!) მაშინ ატომური ომი საშინელებაა.

ფილმი, თუ შეიძლება ითქვას, პირობითად სამ ნაწილადაა დაყოფილი. პირველ ნაწილში ნაჩვენებია ამერიკულ სამხედრო მანქანის მზადყოფნაში მოყვანა, ნოქალაქეთა მშვიდი ცხოვრების ფონზე. კოწილა ქალაქები, გამრჩე ხელით მოვლილი ველ-მინდვრები, საძოვრები, ფერმერთა სახლები, ქორწილი, ოჯახური აყალ-მყაყალი, სტუდენტური ცხოვრება, უმუშევრები, ოდნავ სიყვარული, ოდნავ სინანული და ა. შ. მოკლედ — ყოველდღიურობა. ფილმის მიმდინარეობა მაყურებელს სიმშვიდისაკენ განაწყოებს, „არაფერი არ ღდება, აი, ასეთი უბრალოა ჩვენი ცხოვრება, ასეთი ლამაზი“. საღაც იქეთ კი, საღაც სამხედრო ბაზებია: უჩინარი რაკეტები და უკანასკნელი ტექნიკით აღჭურვილი პულტები. ნელ-ნელა ემზადებიან. შორს იგრობაში ომი მიმდინარეობს, ჩვეულებრივი ომი. არ შეიძლება აქ არ გავიხსენოთ, რომ ამერიკის შეერთებულ შტატებს თავის ტერიტორიაზე ორასი წელია არ გადაუტანიათ საბრძოლო ქმედებანი. ამერიკისათვის ევროპა ყოველთვის შორს იყო, საღაც ოკეანის გადაღმა და ძველი კონტინენტის ვენებათაღელვანი

თითქონდა არ ეხებოდნენ ჩრდილოამერიკის კონტინენტს.

ფილმის შემდგომი მიმდინარეობა ასახავს უშუალოდ ომს. ავტორები, იმ შვიდი მილიონი დოლარის ფარგლებში, რაც ფილმის გადაღება დაჯდა, არ იშურებენ პიროტექნიკას, პავილიონებს, სხვადასხვა საშუალებებს, რათა მაყურებელს მაქსიმალურად მიახლოებული შთაბეჭდილება შეექმნას თერმობირთვული აფეთქებების მოქმედებებზე. ისინი მართლაც აწვივენ ეფექტს. შთაბეჭდილება შემზარავია: ადამიანები, ცხოველები, სახლები, ხეები, ბომები, ავტომანქანები — ყველაფერი ერთმანეთში ირევა, ისპობა, ნადგურდება. წყდება სიცოცხლე, არსებობა, მართალია, რიგით მაყურებელზე ყოველივე ამის დანახვა საკმაოდ მძიმე შთაბეჭდილებას ახდენს, მაგრამ ექსპერტების აზრით, კინოსაგან განსხვავებით, რეალური კონფლიქტის შემთხვევაში სურათი კიდევ უფრო ამაზრზენი იქნებოდა.

ფილმის დასკვნით ნაწილში აღწერილია დროებით გადარჩენილი მოსახლეობის ბედ-იღბალი. ეს ნაწილი მძაფრ კონტრასტშია ფილმის პირველ ორ მონაკვეთთან. ფერები ჩამუქებულია, დედამიწას ეფინება რადიოაქტიური თოვლი, სასწაულად გადარჩენილი ადამიანების გროვა ცდილობს ძველებური, აფეთქებადი მეთოდებით იხსნას თავი. ექიმების პატარა ჯგუფის მცდელობა, გადაარჩინონ ხალხი, განწირულია. სიკვდილი ბოგინოს ღედამიწაზე და შეუბრალებლად ცელავს მოხუცს თუ ახალგაზრდას, ქალს თუ მამაკაცს. სასტიკი რეალისტურობით გადაღებული სცენები ენაცვლებიან ერთმანეთს. ამ ფონზე გროტესკულია პრეზიდენტის მიმართვა მოსახლეობისადმი,

რომელიც ცრუ პათოსით არის აღსავსე და რაღაც ძალიან შერეული, ბუნდოვანი იდეალებს ბისაყენ მოუწოდებს ადამიანებს. ნიკოლას მაიერი ოპტიმიზმის არავითარ საფუძველს არ უტოვებს მაყურებელს. ფილმი უმოწყალოდ მიდის გარდაუვალი დასასრულისაკენ — ყველაფერი მოისპობა.

დიდი სიმბოლურობით ხასიათდება სურათის ბოლო ეპიზოდი: ერთ-ერთი მთავარი გმირი — ექიმი, რომელიც რადიოაქტიური დასხივების შედეგად დასასრულს ელოდება (ამ როლს დიდი დამაჯერებლობით თამაშობს მსახიობი ჯესონ რობარდსი) ბრუნდება იქ, სადაც ადრე თავისი სახლი ეგულებოდა. ამჯერად მთელი ქალაქისაგან მხოლოდ ლითონისა და ბეტონის ნაშუსრევიდაა დარჩენილი. ექიმი აქ წააწყდება იგივე მდგომარეობაში ჩავარდნილ მოტუც მამაკაცს, რომლის წინააღმდეგაც მზად არის იბრძოლოს ძველი, „ატომამდელი“ ფსიქოლოგიური სტერეოტიპების მიხედვით, თავისი სახლის, თავისი საკუთრების დასაცავად, მაგრამ იმავე წამს ორივენი აღმოაჩენენ ამ პაექრობის უაზრობას და ხელიხელგადახვეულები ჩამოვდებიან ამქამად უკვე არავის ნანგრევებთან. ორი მღუმარე ფიგურა უღიდესი ტყვილით მოუწოდებს ადამიანებს: ხელი გადახვიეთ ერთმანეთს, სანამ გვიან არ არის, სანამ ჩვენი საერთო სახლი არ იქცევა ნანგრევებად. ეს ბოლო ეპიზოდი ნათლად გამოხატავს ფილმის უმთავრეს აზრს, მის დანიშნულებას. ეს მოწოდებაა, ადამიანების გაფრთხილება: გადახვიეთ ერთმანეთს ხელი, სანამ ხვალინდელი დღე უკანასკნელი გახდებოდეს.

# მ ო გ ო ნ ე ბ ე ბ ი \*

## ვახტანგ ბერიძე

### 3. თბილისის თემა

XIX საუკუნის თბილისი ყოველმხრივ საინტერესო თემაა. XIX საუკუნეში და XX-ის მიჯნაზე დაფუძნდა ახალი ქართული კულტურა — მწერლობა, პუბლიცისტიკა, თეატრი, მხატვრობა, მუსიკა, ყოფაცხოვრების ახლებური, ევროპული ნორმები; ჩამოყალიბდა ის თბილისი, რომელსაც ჩვენ „ძველს“ ვუწოდებთ და რომელიც ძველისა და ახლის, აღმოსავლეთისა და დასავლეთის, ქვერპისა და აზიის სრულიად თავისებურ ნაზავს წარმოადგენდა; მაგრამ ჩამოყალიბდა და გაიზარდა ახალი, ევროპული ტიპის თბილისიც — თბილისი სოლოლაკისა, რუსთაველის და პლექანოვის პროსპექტებისა და მათი მიმდებარე ქუჩებისა, ე. ი., არსებითად, საფუძველი დღევანდელი თბილისისა. ეს ხანა — XIX საუკუნის მეორე ნახევარი, XX-ის დასაწყისიც, არქიტექტურის ისტორიაში ჩამოკვეთიების, ეკლექტიზმის ხანადაა მიჩნეული, თუმცა გადაუქარებლად შეიძლება ითქვას, რომ ევროპული და ამერიკული ქალაქების უმეტესობა ნამდვილ ქალაქებად სწორედ მაშინ იქცა, მაშინ შეიქმნა ქუჩების დღევანდელი ქსელი, საზოგადოებრივი და საცხოვრებელი შენობების ძირითადი ფონდი... ეს ითქმის ევროპის ყველა დედაქალაქის შესახებ. ეკლექტიკურია თუ არაა ეკლექტიკური, ეს ხანაც უკვე ისტორიაა, ქალაქების ისტორიას კი მხოლოდ არქიტექტურა და ესა თუ ის სტილი კი არ წერს, არამედ თვით ცხოვრება, ის, რაც ამ ქალაქებს თავს გადახდომია და რასაც თავისი კვალი აღუბუქდია... ეკლექტიკურია თუ არა, თბილისის საკუთარ სახეს დღეს მარტო ძველი კალა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ძველი „ძველი თბილისი“ კი არ ქმნის, არამედ სწორედ სოლოლაკისა და რუსთაველის პროსპექტის „რენესანსი“, „ბაროკო“ და „მოდერნი“, სრულიად ორგანულად შეზავებული საკუთრივ თბილისურ ხის აივნებიან სახლებთან, ქმნის ამ ქუჩების აღმართ-დაღმართები, კიბეები, მათი ინტიმური სითბო, მათი შეხაპება მთაწმინდასა და სოლოლაკის ქედთან, ის „სული“,

რომელსაც სიტყვით ვერ აღწერ და ხელით ვერ შეხები. თუ ქალაქს ეს „სული“ არ გააჩნია — თავისი, საკუთარი, სხვისგან გამოარჩეული სული და სახე — იმ ქალაქში გაძლება ძნელი უნდა იყოს, მიმზიდველი ძალა ხომ არ ექნება და არა.

თბილისს აქვს საკუთარი სახე, აქვს უძლიერესი, სწორედ სულიერი მიმზიდველობა და მომზიდველობა, თბილისს ჭაღო აქვს. ამას სხვებიც გრძნობენ, ჩვენ კი, თბილისში აღზრდილნი, მასთან შესისხლ-ხორციებულნი, ერთხელ და სამუდამოდ ვართ დატყვევებულნი ამ მომზიდველობით, სწორედ მოჭადლოებულნი ვართ... შეიძლება ეს სიტყვები რამდენადმე მაღალფარდოვანად იხმოდეს, მაგრამ არა მგონია აღმოსავლეს ისეთი თბილისელი (ყოველ შემთხვევაში, ვისაც თბილისელი მიაჩნია თავი), რომ არ დაეთანხმოს ამ სიტყვებს.

ამ ჭაღოს გამოა, ალბათ, რომ თბილისი იმ ქალაქთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელთაც არა მარტო მწერალთა და კომპოზიტორთა, არამედ მხატვართა შორისაც ჰყავთ თავისი მეგობრები და მემატიანეი, ისე როგორც პარიზს, ვენციას, ლენინგრადს, პრადას... მე არ ვგულისხმობ იმთ, ვინც თავის დროზე თითო-ორილა დოკუმენტი დაგვიტოვა — შარდენს, ტურნეფორს, სერგეევს, ფრანკენს. ვგულისხმობ ვაგარინს, ფიროსმანს, ხოჯაბეგოვს, ციმბურძიძეს, დავით კაკაბაძეს, დავით გველესიანს, გუდიაშვილს, ელენე ახვლედიანს, რომ აღარაფერი ვთქვათ მომდევნო თაობათა წარმომადგენლებზე, ჩვენს თანამედროვეებზე... ვგულისხმობ იმთ, ვისთვისაც თბილისი, მისი ყოფა სიყვარული-სა და აღტაცების საგანი იყო და არის. თავი რომ მოვუყაროთ ერთ გამოფენაზე, ერთ წიგნში უკვლავფერს, რაც მათ თბილისს უძღვნეს, რა ამაღლებული, მრავალფეროვანი და განუმეორებელი სურათი განვოვლოდა!

ჩემთვის თბილისის არქიტექტურის თემა, როგორც ჩანს, გარდუვალი იყო. იგი, ჭერ გაუცნობიერებლად, მოწყალების დროიდან მიწილიდა — ტყუილად კი არ ვაკატარე ბავშვების წლები ძველ უბანში — შემდეგ, სტუდენტობის დროს, უკვე თანდათან მწიფდებოდა; მაგრამ მასთან რეალურად მიახლოება მხოლოდ ბევრად უფრო გვიან მოხერხდა, ორმოცდა-

\* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5-12 — 1984; 1-4 — 1985.

ათიან წლებში. და როგორც კი ამის საშუალება მო-  
შეცა, განსაკუთრებული გატაცებით დავიწყე მუშა-  
ობა, თან, სიხარულით განცდასთან ერთად, ისეთი  
გრძნობად მქონდა, რომ ვალს ვიხდიდი.

ბოლო ათეულ წლებში XIX საუკუნის არქი-  
ტექტურისადმი დამოკიდებულება მთელ მსოფლიო-  
ში შეიკვავა, გაიზარდა მისდაძირ ინტერესი, ჩვი  
დაფასდა, როგორც მნიშვნელოვანი და თავისებუ-  
რი (სწორედ თავისებური!) ისტორიული ეტაპი (ამ  
მხრივ დამახასიათებელია ინტერესის განსაკუთრე-  
ბული გამახვილება იმ „მოდერნისადმი“, რომელ-  
საც გერმანელები „იუგენდსტილს“ ან „სეცესიონის  
სტილს“ უწოდებდნენ, ფრანგები „არ ნუვოს“,  
სხვებიც თავისებურად).

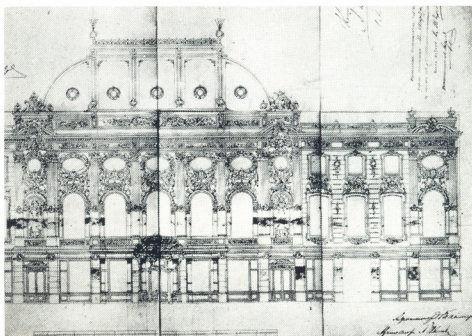
ჩემი მუშაობა სამი პარალელური ხაზით წარი-  
მართა: ერთი იყო XIX ს-ის პრესისა და გამოცე-  
მების შესწავლა, მეორე — მუშაობა არქიტექტურა, სა-  
დაც პროექტებს ვეძებდი და ვიკლავდი, მესამე —  
„ძიება“ ცოცხალ ქალაქში — გადარჩენილ უბნებსა  
და ქუჩებში. თავიდანვე ჩანდა, რომ XIX საუკუ-  
ნისა და XX საუკუნის დასაწყისის თბილისის ხუ-  
როთმოდგრების ისტორიამ, ისევე როგორც მთლი-  
ანად ქალაქის ცხოვრებამ, ორი ძირითადი საფეხუ-  
რი გამოიარა: ერთი — საუკუნის დასაწყისიდან სა-  
მოციან-სამოცდაათიან წლებამდე, მეორე — ამ დრო-  
იდან 1910-იანი წლების ბოლომდე, ე. ი. რევო-  
ლუციის წლებამდე. რა თქმა უნდა, პირობით, პირ-  
ველ პერიოდს „კლასიკური“ და ვარკვევდი, მე-  
ორეს კი „სოლოლაკის პერიოდს“; თუმცა სოლო-  
ლაკის განაშენიანება პირველსავე პერიოდში დაიწ-  
ყო და იქაური ქუჩების ქსელიც მაშინ გამოიკვეთა  
(მას შემდეგ, რაც იქ მეფისა, დედოფლისა, ტფილე-  
ლისა და ბაქონიშვილის ბაღები გაკაფეს), მაგრამ  
მისი საბოლოო სახე, დღევანდელი „ბასილი“, მა-

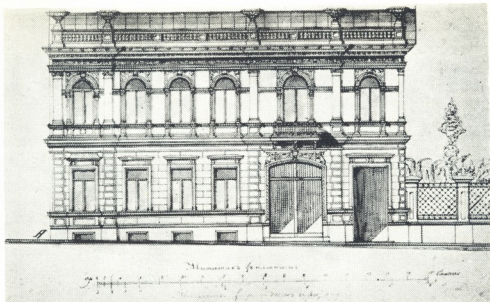
ინც სწორედ სამოცდაათიან-ოთხმოციანი წლებიდან  
ჩამოყალიბდა.

ვისაც ისტორიულ არქივში არ უმუშავებია, ვერც  
წარმოიდგენს, როგორი „ჩათრევა“ იცის მან. ისე-  
თი ჩათრევა, რომ თუ დარწმუნ არ უშველე თავს,  
უფრო სწორედ, თუ არ დასძლიე თავი, ისე ჩაიუ-  
პები, როგორც ქაობში. ძველი გაზეთების ქვევაც  
ისე გიტაცებს, რომ აქაც მსგავსი საშიშროება მო-  
გელის. როგორ შეიძლება ცოცხალმა ადამიანმა არ-  
ქივში ან გაზეთებში მხოლოდ ის ცნობები ეძებო  
და ანოტირო, რომლებიც უშუალოდ და საკუთრივ  
მშენებლობას ეხება, და სხვას ყველაფერს თვალს  
აარიდო! წერილები, ქრონიკა და კორესპონდენციე-  
ბი ხომ საინტერესო და საინტერესოა, მაგრამ ესეც  
რომ არ იყოს, მარტო განცხადებებიც კი იმ დროის,  
წამინდელი ყოფიქვორების გასაოცრად ცოცხალ  
სურათს გვიხატავს, გვიხატავს როგორ იცვლება თან-  
დათან ცხოვრების ნორმები, ინტერესები... მაგრამ  
ყველაფერ ამის წაიხიხვა საკიროც და აუცილებე-  
ლიც იყო: იმიტომ, რომ არქიტექტურა, როგორც  
ცნობილია, ყველაზე მეტადაა დაკავშირებული ყო-  
ფასთან, ცხოვრებისეულ მოთხოვნილებასთან და პი-  
რობებთან, და თუ ამ ყოფასა და პირობებს არ იც-  
ნობ, არქიტექტურასაც ვერაფერს გაუგებ. „ყოფის“,  
„პირობების“ რომ ვამბობ, მე მარტო მატერიალურ  
მხარეს კი არ ვგულისხმობ, არამედ მთლიანად „ცხოვ-  
რების სტილს“.

განა ამ „სტილის“ შესახებ არ გვაძლევს წარმოდ-  
გენას ასეთი განცხადებები: «Фиге, Санктпетер-  
бургский первый Парикмахер (sic!) „პარიკმეხე-  
რი“ სწორედ დიდი ასოთია დაწერილი), он же пар-  
рикмахер Тифлиского театра, выпущал из  
Парижа артиста, который занимается в его  
заведении единственно уборкою головных во-  
лос, как дамских, так и мужских».

რუსთაველის თეატრის შენობის  
პროექტი





თბილისური საცხოვრებელი სახლის პროექტის ნიმუში 1895 წლისა

ეს 1849 წელია. ევროპელი პარიკმახერების, ე. ი. ევროპული მოდის მნიშვნელობა თანდათან მტკიცდება: 1864 წელს უკვე სხვა — «Евгений, артист-парикмахер из Парижа, аებადებს, რომ მას აქვს «Специальный зал для стрижки, завивки и дамской прически. Краски для волос, постиши, парики, тупе, косы, начесы, крене, Мария Стюарт, Севинье-кок и проч., всякого рода прически по последней моде».

აი ამონაწერი 1870 წლის „დროებიდან“: „ერთი დრო იყო, რომ ყველიერის შექცევა იყო საერთო, საზოგადო; ეს იყო მუსტიკირივი, ყენობა და სხვა... ახლა ეს შეიცვალა, რადგანაც ჩვენც განათლების ხარისხში შევედილით; ახლა ეს ყველიერის შექცევა მღაბიო გახდა და მღალო საზოგადოება თეატრებსა და მასკარადებს აწუხობს... ყველიერის კვირის თითქმის დღედაღამ წარმოდგენები იყო... დიდ თეატრში, არტისტულ კლუბში და ნემეცეების კლუბში“; „ჩვენს ქალაქში გაზრდილებიც და მოწაფენიც ყველანი კარგად განათლებულნი არიან. აბა, შეხედეთ ტროტუარებზე, როდესაც კარგი დარია, სულ ერთიმეორეზე განათლებული მანდილოსნები გამოეფინებიან ხოლმე... შლაპიდან დაწყებული მღაღაქუსლიან პოლსაყოყებამდის სულ პარიეის წესზედ არიან აკენწლულნი, სიარული ხომ პარიეული აქვთ და პარიეული. ზოგნი ფრანცუზულს კილოზდაც ლაპარაკობენ და რადგან სამშობლო ენაზედ ლაპარაკი გაუნათლებლობის ნიშანია, აპისთვის მერწმუნეთ, ერთ სიტყვასაც ვერ გაიგონებთ“.

და თითქმის ამის დასადასტურებლად, განცხადება იმავე 1870 წლის გაზეთიდან: „უმაწვილ ქართველ კაცს, რომელსაც მიუღია სწავლა პარიეში, ასწავლის ახალ მეთოდაზე ფრანცუზულ ენას; ასწავლის აგრეთვე ყოველ კლასიკურ საგნებსა ქართულ და ფრანცუზულ ენაზე“... და კიდევ ერთი განცხადება: «Цирк Сулье. В субботу, 27 июня, большое, необыкновенное представление в бенефисе английского клоуна Мистера Кинибни, который исполнит необыкновенный прыжок, двойной сальтомортале, то есть, г. Кинибни перевер-

нется два раза в воздухе, не дотрагиваясь до земли» (1864).

„დიდი თეატრი“, იტალიური ოპერა, „ნემეცების კლუბი“, ცირკი ინგლისელი კლოუნებით, პარიზელი პარიკმახერები, ფოტოგრაფები, ფრანგული ენის გაკვეთილები, ახლებური ჩაცმა-დახურვა — „პარიეის წესზედ აკენწლვა“, ცხადია, ეს ყველაფერი ანარეკლსა და პარალელებს პოულობდა მაშინდელ თბილისურ ხუროთმოძღვრებაში.

საქართველოს ცენტრალურ სახელმწიფო საისტორიო არქივში ინახება ათიათასობით „საქმე“ — XIX საუკუნის საცხოვრებელი და ოფიციალური წესნებების პროექტები, სათანადო დოკუმენტაციით: გარდა იმისა, რომ ახალმა საუკუნემ ახლებური არქიტექტურა დაამკვიდრა, მან მოიტანა ახალი რეგლამენტაციაც, მთელი ბიუროკრატიული სისტემა პროექტის შეკვეთა-შედგენა-დამტკიცებისა. საქმეებში ჩართულა: შეწყვეთის განცხადებები, მოწვევა ჩვენებები იმის დასადასტურებლად, რომ მიწის ნაკვეთი მართლა ამ პირს ეკუთვნის და არა სხვას ვისმე, პროექტის ნახაზები, რომლებიც აკრეფილებულია შტაპებით და ხელისმოწერებით. დასაწვისში ყოველ პროექტს ამტკიცებდა მთავარმმართველი, მოგვიანოდ როცა პროექტების რიცხვმა იმატა, გუბერნატორი ან უფრო დაბალი თანამდებობის პირნი. მრავალდღეა სასაქონლო დაწესებულებები, თანამდებობები: საგუბერნიო არქიტექტორი, საქალაქო არქიტექტორი (მაშინ მას **городовой архитектор** ერქვა), ქალაქთა მომწეობი კომიტეტი, სამშენებლო კომიტეტი, საგუბერნიო სამშენებლო კომისია, თბილისის უცეთ მომწეობი კომისია, ქალაქ თბილისის გარეუბნის გაიგვისა და მოწეობის კომისია, ბევრი სხვაც... XIX საუკუნის მანძილზე, სიმონ კლიაშვილის ასპარეზე გამოხვლამდე, თბილისში სულ რამდენიმე ქართველი ინჟინერი ჩანს, მათ შორის ვახტანგ ბაგრატიონ-მუხრანბატონი, ერეკლე II-ის შვილიშვილის შვილი (აწარმოებდა ხიდებისა და არხების მშენებლობას), რომელიც სვეტიცხოველშია დაკრძალული, ნიკოლოზ თარხან-მოურავი (სხე გუბებისა და ხიდების მშენებელი), თითო-ორი სხვაც. სხვები — რუსი ან რუსეთის ქვეშევრდომი

ეკროსელი ინჟინრები და არქიტექტორები იყვნენ, აგრეთვე თბილისელი სომხები და გერმანელიც. მაგრამ მშენებლობის განხორციელების დროს, რა თქმა უნდა, არსებით როლს თამაშობდნენ ქართველი და სხვა ადგილობრივი ოსტატ-მშენებლები (სახუთებში გვხვდება კალატოზებისა და დურგლების სახელები გოგია, ბეცია, ზალია, იოსებ, გლახა, შოშია, კაკლა, გიორგი, პეტრე, ტეტია, ოპანეზა, ნონია, ბეჟანა, იმერელი ხუროები და მხერხავები).

ამ სახუთების გარეშე, თვით „ცოცხალი“ ძველი თბილისის მიხედვით ცნობილი იყო, რომ რუსეთის იმპერიაში საქართველოს შესვლის შემდეგ თბილისის ოფიციალურ მშენებლობაში კლასიციზმის სტილი დამკვიდრდა — აქც ისე აშენებდნენ, როგორც იმპერიის ყველა სხვა კუთხეში (გადარჩენილი ნიმუშები: სიონის სამრეკო 1812 წლისა, ზღოვანების მუზეუმის შენობა, რომელიც თავდაპირველად ქართველ კაპიტალისტს იაკობ ზუბალაშვილს ეკუთვნოდა; შტაბის ყოფილი შენობა ლენინის მოედანზე); რომ ტრადიციული ელემენტებისა და კლასიციზმის მოტივთა შერწყმამ წარმოშვა აივნებიანი „თბილისური“ სუბორგანული სახლები. საარქივო მასალების გაცნობამ რამდენადმე შეცვალა ამ სახლების ქრონოლოგია, „თბილისური“ სახლების ევოლუციის პერიოდები. გამოირკვა, რომ XIX საუკუნე ამ სახლებით კი არ იწყება, არამედ კლასიციზმის ტრადიციულ სახლებით, რომლებიც საუბედულად, „უზენაესად დამტკიცებული“ სანიმუშო ალბომების მიხედვით შენდებოდა; რომ „თბილისური“ სახლები თანდათან შემუშავდა ოცდაათიან-ორმოციან წლებში, შემუშავდა ერთგვარი „ბრძოლის“ შედეგად: თბილისმა, მისმა ტრადიციებმა, გემოვნებამ, მისმა პრაქტიკულმა, სასიცოცხლო მოთხოვნილებებმა გარდუვალი გახადა ამ „წმინდა“ კლასიციზმის ნიმუშების თბილისურად გარდაქმნა. ეს ნათლად ჩანს პროექტების მიხედვით. და ისიც უყენია, რომ პროექტი მხოლოდ სქემას იძლეოდა, სინამდვილეში კი იმ მშენებრივ აივნებს, მათს „დაკრულვებულ“ მოაჭირებს, თაღებს, შუშაბანდებს — თბილისელი ოსტატები დამოუკიდებლად ქმნიან.

შემოთავ ითქვას, რომ ახალმა ხელისუფლებამ ქალაქის მშენებლობაში მტკიცე რეგლამენტაცია შემოიღო, რაც სრულიად უცნობი იყო შუა საუკუნეების თბილისისათვის. ამას გარდა, ისიც უნდა გავსოვდეს, რომ ადამაშვად ხანის შემოსევის დროს თბილისი ნანგრევებად იქცა და XIX საუკუნის დასაწყისში კარგად დიდი დრო მოუწდა ამ ნანგრევებსა და ქუჩების გაწმენდას. სხვა პრობლემაც ბევრი იყო, რასაც მაშინდელი სახუთები მოწმობს (აქ აღაქვან ვაშობ, თუ როგორ იყო ბოვიწროებული ქალაქის მოსახლეობა მოთვლეთა შორის მოქმედებისაგან, რა მძიმე ტვირთად აწევებოდა მას პირველ წლებში საბინაო ბეგარა და სხვა). XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში ეს ოფიციალური სახუთები ქართველადც ქვეყნდებოდა, რაკი მოსახლეობის უმეტესობას, ბუნებრივია, რუსული არ ესმოდა. სანტარესო სახუთებია, შინაარსითაც და ენითაც. 1827 წელი, ტფილისის გენერლის ლებერნატორის დენეკალ ადოტანტის სიპოლისის „ჩეკვლებმა“ „კვალად არის ტფილისში მრავალი ძველი სახლები, რომელიც ყოველს მინულს საშინარანი არიან რომ არ დაქცნენ. შემთხვევლობათათვის მორთმულს სიბითგან ვხედავ მე სატრელს მაგალითებს სასლის პატრონების უზრუნველობისას, მრთელნი სახლობანი ხშირად დასაფლავებულან დაძველებულს დაქცულს სახლებს ქვეშეყოლილინი... ამის გარეშე მოქალაქეთ მშვიდობიანობისთვის უბრძანე მე კოლიციას, რომელ გამინჯოს ძველი შენობები და რომელიც საშინარანი იყვნენ და იქცეოდნენ, დაუყოვნებლივ დანიშნოს ისინი დასაქცეად და ფასადები მისცეს პატრონებს ახალი სახლების აღსაშენებლად...“ და სხვა.

და კიდევ ერთი სახუთი 1862 წლისა, თავისებური შედეგრი, რომლის მსგავსიც მეორე არ შეხვედრია. საქმე ეხება სამშენებლო იარაღების (წერაქვების, ნიჩბების და სხვ.) საქაროდ გაყიდვას: „პუბლიკაციონის ფურცელი. მოწერილობისა გამო კომისიისა შემატების ი შენობისა აღაგებოს ტფილისის ქალაქებისა ამ თვრამეტსა ოკტომბერსა ათას რვას სასოცდა ორსა წელსა № 428 გაუყიდოს აკციონის ტორ-



თბილისური საცხოვრებელი სახლის პროექტის ნიმუში 1842 წლისა





„სოლოლაის არქიტექტურის“ ნიმუში; დავით სარაჯიშვილისეული სახლი (ამჟამად მწერალთა კავშირი) მაჩხაბლის ქუჩაზე.

გითა ამ მეოთხე ჩასტში ტფილისის ქალაქსა პრისუტკვიაში ერთ ჩღენში ამ კომისიისა მასალა დარჩენილი ახშენებისა კუკიაში შოსე ი ხიღისა აღნიშნული ჩადებულ ვეღომოსტში გამოცხადება ბარაზანის ხშითა სუყველას მცხოვრებელსა იმ ბოლოზედ, რომ მღომნობელმან ჰქონდეთ ნაყიდი ხსენებულის მასალის შუღლიანთ მოვიდნენ დღეს დანიშნულს გაყიდვისა ამ ოცდაცხრასა ამ ოკომბერის ათას რვას სამოვდარხას წელსა“. აღმათ მიჩნეული იყო, რომ აუქციონის ამბავი ზალხს მისთვის გასაგებ ენაზე აუწყეს.

ყოველი საინტერესო პროექტის ნახვა სიხარული იყო. სიხარული ორკედებოდა, როდესაც ნახაზის (ფასადის) მიხედვით ვიცნობდი დღესაც არსებულ სახლს. მაგრამ თბილისის ყველა სახლი ზეპირად ხომ არ მეხსოვებოდა. გადმოვიხატავდი ფასადს (სანამ პროექტში მთლიანად არ გადავადებინე ფოტოგრაფს) და ვიწყებდი ქუჩა-ქუჩა ხეტიალს, რომ აღმომიჩინა ამ პროექტით განხორციელებული სახლი. სიხარული მაშინ გენახათ, როცა ძიებას შედეგი მოჰყვებოდა. მრავალი ათეული პროექტის ინტენდიფიკაცია მოხერხდა. ეს სახლები ჩემს თვალში თითქოს სულიერ არსებად იქცეოდნენ — მათ ჰქონდათ „პირადობის მოქმობა“, ცნობილი ხდებოდა მათი ავტორი, მკვლობელი, თარიღი, ისინი გარკვეულ ადგილს იჭერდნენ ქალაქის ისტორიაში.

ქალაქის ქუჩებში, რა თქმა უნდა, მხოლოდ პროექტების „გამოსაცნობად“ არ დავდიოდი, არამედ თვით „ხელშესახები“ მასალის, ე. ი. თვით ქალაქის

განაშენიანების, სახლების გასაცნობადაც. უყველა სახლის პროექტი ხომ არ აღმოჩნდებოდა, მაგრამ არც ერთი დამახასიათებელი ნაგებობის დატოვება „შეიძლებოდა უუურადღებოდ. უყვე სულ სხვანაირად ვუუერებოდი თბილისის სახლებს. ქუჩებში ხეტიალი — ისე, უსაქმოდ, მხოლოდ იმ ქუჩების, თბილისის „სურნელების“ შესასურთქავად — ყოველთვის მიუვარდა; მაგრამ ახლა ყოველი სახლი ჩემთვის „ობიექტად“ ან პოტენციურ ობიექტად იქცა, უფრო სწორი იქნება თუ ვიტყვი, რომ „სუბიექტად“ იქცა. ქუჩაში რომ დავდიოდი, არა მარტო მაშინ, როცა ეს ამ თემასთან დაკავშირებული „საკვლავი“ სიარული იყო არამედ მუდამ — სადაც და როდესაც არ უნდა მევლო — ძალაუწებურად თვალები აქეთ-იქით გამირბოდა, თითქოს ყველაფერს პირველად ვხედავდი. და არაერთხელ აღმომიჩინა, რომ ეს მართლაც ასე იყო — ათასგერ ნახაზ სახლს ახლა ხელმეორედ, სრულიად ახლებურად დავინახავდი ხოლმე. მთავარ ქუჩებში, ჩვეულებრივ, ყურადღებას არავინ არ მაქცევდა, ზალხი ბეჭერი იყო და ჩემთვის არავინ ეცალა. მაგრამ კალასა და მთაწმინდის კალთების ვიწრო შუქებში რომ დამინახავდნენ, თავადერილი რომ ვაკვირდებოდი სახლებს და ყოველ ნაბიჯზე ვჩერდებოდი, უყვე ეგვის თვალში მიუერებოდნენ სახლების ბინადარნიც და გამკვლელ-გამოკვლელნიც. — ვის ეძებთ? მეციოთებოდნენ ხშირად. თუ ორნი ვიყავით (ჩემთან ერთად ხშირად იყო ფოტოაპარატი ინსტრუქტორს რომელიმე ახალგაზრდა თანაშრომელი, არავის ეჭვი არ ეპარებოდა, რომ ეს გარკვეული მიზნით მისვლილ კომისიაა. და ყველა თავისებურ ინფორმაციას გავწვდიდა ან თავის სატიკვარს შემოგვიჩვენებდა ხოლმე:

— გამარჯობათ, — შემოგვხვდა მილიციის ლეიტენანტი, — რაშია საქმე? მე ამ უზნის რწმუნებული ვარ.

— ძველებურ სახლებს ვიღებთ.

— ჰოო, მე კიდევ მეგონა, ლეიტები რომ იყო გადმოფენილი, იმას იღებდით... ძველი სახლები თუ ვინადა, ამაზე ძველებიც არის... ყოფიანს ქუჩაზე, ესა და ეს რომერი... სულ უსატრონია... რაისაბჭოც დავაყენე თავზე, რაიკომიც და მაინც ვერაფერს გავხდით...

გვხვდება შინაურულად ჩაცმული კაცი, შემოგვიჩივის, რომ კომუნალური მომსახურების მხრივ სახლს ცუდ მღგომარეობაშია, გუყუება დეტალებს, გვეკითხება, გვეშველება თუ არა რამეო. სხვა კაცი გვაცნობებს, რომელი სახლია კერძო და რომელი კომუნალური, თუმცა ჩვენ არაფერს ვეკითხებით. ფეხბანის კიბეზე რომ ვზოვარ და ძველი სახლის დეტალებს ვიხატავ, ჩემ ვერდიით რვა-ცხრა წლის ბიჭი ჭდება და მიწყებს საუბარს. ვგებულობ, რომ იმასაც ვახტანგი ჰქვია, რომ ჰქვემოთ ერთი ბებერი კაცი ცხოვრობს და იმასაც ვახტანგი ჰქვია, რომ მისი სოფელი ბორბალოა, რომ ჰყავთ ავი ძაღლი, რომელიც „სხვას რომ დაინახავს, სულ ყუფულობს“. მერე უუერებს ჩემს ნახატს: — ფანქარას ხატავ? კარგად გამოგიცია...

სახლებში შესვლავე ვგებულება. ზოგან ვხვდებით მოხუცებულებს, ძველი თბილისის „გადმონათებს“, იმ სახლების პატრონებს; ვგებულობთ, რომ სახლი მათმა პაპამ ან პაპის პაპამ ააშენა, იშვითად რასმე

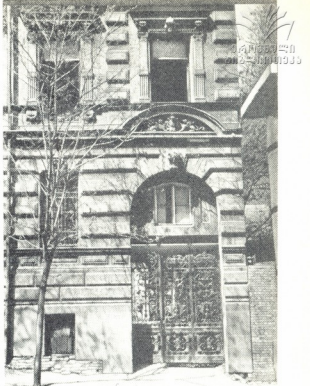
უფრო კონკრეტულს, მაგრამ ეს მაინც გვშველის სახლის დაახლოებით დათარიღებას.

იმ თემათა შორის, რომლებზეც მე ამ ორმოცეკ მეთი წლის განმავლობაში მიმუშავებინა, ჩემთვის ეს ერთი ყველაზე საინტერესოთაგანი იყო, მაგრამ ერთი ყველაზე მძიმეთაგანიც. ძალიან დიდი შრომა მოითხოვა. არქივში მრავალ ათას საქმეს გავეცანი რამდენიმე წლის მანძილზე. ვიმუშავე ლენინგრადის არქივებშიაც. ამოკრებილი მასალა ბარათებზე გადაშვინდა. ამ უმარავი ბარათის „ორგანიზაცია“, მათთვის თავის გართმევა, ადვილი არ იყო, ისევე როგორც საილუსტრაციო მასალის (ამ პროექტების, ძველი და ახალი ფოტოსურათების) მომზადება გამოცემისთვის. საინტერესო იყო XIX საუკუნის მანძილზე თბილისში მომუშავე არქიტექტორთა ბიოგრაფიების შედგენაც. ბევრი მათგანი მაინც გაცოცხლდა. განსაკუთრებული კვალი დაამჩნიეს თბილისის იტალიელმა სკულდებრმ, რომელიც ვორონცოვმა თან ჩამოიყვანა ოდესიდან, მოასწრო თამაშების ქარავსლისა და თეატრის, აგრეთვე ყოფ. ვორონცოვის ხილის აშენება და სულ ახალგაზრდა დაიღუპა ნშენებლობაზე; თბილისელმა გერმანელმა ალბერტ ზალცმანმა, შვედმა ოტო სიმონსონმა (ამისია პიონერთა სახსლის შენობა დღევანდელი სახით), ლეოპოლდ ბილფელდმა (ქვაშუეთის ეკლესია, საგარეო საქმეთა სამინისტროს შენობა პლენხანოვის პროსპექტზე — ყოფ. სასტუმრო „ნოე“), ტატიშჩევმა და შიმკეიჩმა (რუსთაველის თეატრი, სასამართლოს შენობა), XX საუკუნის დასაწყისში კი ქართული გიმნაზიის ავტორმა კლდიაშვილმა, კალგინმა, ტერი-მიქელაშვილმა... ბევრი იყო სხვაც.

„თბილისის ბუროთომოდერნიზმი“ I ტომი 1960 წელს გამოვიდა, მეორე — 1963-ში. ორივე შედარებით რიგრიგობადაა გამოცემული პოლიგრაფიული თვალსაზრისით. რა თქმა უნდა, თბილისის ბუროთომოდერნიზმით მარტო მე არ ვუყოფილვარ დაინტერესებული. უფრო ადრე, უკვე 1958 წელს, გამოვიდა (რუსულად) ვახტანგ ცინცაძის „თბილისი. ძველი ქალაქის ბუროთომოდერნიზმი და XIX საუკუნის პირველი ნახევრის საცხოვრებელი სახლები“. ჩემი წიგნისაგან განსხვავებით, მასში ცოტაა საარქივო მასალა, მაგრამ წარმოდგენილია რეალურად დარჩენილი ძველი სახლების ანალიზი, მათი ანაზომები, ჩანახატები და გრაფიკები, მშვენივრად, ნამდვილი არტისტიკაში შესრულებული ავტორის მიერ.

ჩემი „ბუროთომოდერნიზმი“ თბილისთან ამით არ დამთავრებულა. „ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ისტორიაში“ (მხოლოდ პირველი ნაწილი გამოქვეყნდა — 1921-32 წლები) თბილისის შიდაური ადგილი უჭირავს. უფრო გვიან კი ძველი თბილისისადმი მიძღვნილი ნახატების ალბომი გამოცხდა ჩემმა ვაჟმა რევაზმა, განათლებით არქიტექტორმა. მე ყოველთვის მასთან ერთად დავდიოდი, როცა ხატავდა, და ხელმეორედ „განვიცდიდი“ ჩვენი ქალაქის სილამაზეს.

მაგრამ, როგორც ცნობილია, ძველ თბილისს არა მარტო შესწავლა ესაჭიროებოდა, არამედ დაცვა და რეგენერაციაც. ეს საკითხი ადრევე შეადგინდა ქართველ მხატვართა, მწერართა ზრუნვის საგანს, მით უფრო მას შემდეგ, რაც ქალაქის სწრაფმა ბუნებრივმა ზრდამ და ცხოვრების ახალმა მოთხოვნებებმა ძველი უბნები და ძველებური სახლები რეალური საშრობების წინაშე დააყენა. თავის დროზე ამის



„სოლოლაის არქიტექტურის“ ნიმუში — სახლი ენგელსისა და ვალკატონ ტაბიძის ქუჩების კუთხეში

შესახებ წერდა დავით კაკაბაძე, როცა თავისი თბილისური ნახატების პირველ სერიას ჰქმნიდა. ამის შესახებ ბევრჯერ ყოფილა მსჯელობა და კამათი საზოგადო ტეტრებთან დროს. 1968 წელს შეც გამოვაქვეყნე „ლიტერატურულ საქართველოში“ წერილი „შეუნარჩუნოთ თბილისის თბილისური სახე“; მას გამოემხაურნენ არქიტექტორები, მხატვრები, ლიტერატორები, მეცნიერნი. სიტუვიერად ძველი თბილისის მოვლა-ადგენის საკითხების აზრს ადრევე ბევრი ხელმძღვანელი მუშაკი ეთანხმებოდა, თუმცა ისეთებიც იყვნენ (არქიტექტორთა შორისაც), რომელთაც ეს უიმეოდ მიჩნდათ, ან (ეს იყო უარესი) ეს აზრი — ჩამორჩენილობის ნიშნად. მაგრამ თანდათანობით, სწორედ სამოცდაათიანი წლების მიჯნიდან, საზოგადოებრივი აზრი საეხებით მომწიფდა. გავიდა კიდევ რამდენიმე წელი და ძველი თბილისის რეგენერაცია უკვე რეალური, პრაქტიკული ნიადაგზე დადგა — ამის შედეგებს ჩვენ დღეს ვხედავთ.

მეცნიერულადაც ისტორიული თბილისის თემა ჯერ კიდევ არ არის ამოწურული. ამასობაში საბჭოთა პერიოდის თბილისის მშენებლობაც უკვე ისტორიად იქცა, ხოლო ამ ისტორიის კვლევა სადღესის სამეცნიერო ამოცანად.

#### 4. ჩვენი ინსტიტუტის მუშაობა ფართოვდება, ორმოცდაათიანი და სამოცდაათიანი წლები

ინსტიტუტს, რომელიც დასაწყისში სულ მცირე გუნდისაგან შედგებოდა, ყოველ წელიწადს ემატებოდნენ ახალგაზრდები. ჩვენმა ასპირანტურამ ამ მხრივ დიდი როლი შეასრულა, სანამ საზოგადოებრივი ხელმძღვანელობის მხრივ ფაქულტეტი გაი-



„სოლოლაკის არქიტექტურის“ ნი-  
მუზეი. ბაგრატიონ-მუხრანბატონის  
საცხოვრებელი სახლი ძერჯინსკის  
ქუჩაზე. (ალარ არსენოვს)

სნებოდა, ჩვენიან მოდიოდნენ სხვა, მაგრამ ასე თუ ისე მონათესავე სპეციალობის პირები — ისტორიკოსები, ფილოლოგები, არქიტექტორები. უშუალოდ ასპირანტურაში შაი მიღება არ შეიძლებოდა, რაკი მათ ხელოვნების ისტორიის საუნივერსიტეტო კურსს არ ჰქონდათ გავლილი. ამიტომ ინსტიტუტში არაოფიციალურად დავაარსეთ ერთგვარი მოსამზადებელი „კურსები“: ორი-სამი წლის განმავლობაში ასპირანტურაში შემოსულის მსურველი დდიოდა ინსტიტუტში, ჩვენი თანამშრომლების ხელმძღვანელობით ემზადებოდა, ეჩვეოდა ატმოსფეროს. ორი წლიწადი საკმარისი იყო იმისთვის, რომ ახალგაზრდას შეეგონებინა თავისი თავი და საბოლოოდ გადაეწყვიტა, მართლაც სურს ხელოვნების ისტორიკოსობა, თუ არა; საკმარისი იყო გარკვეული დროის მისაღწევადაც, თუ მსურველს ნიჭი და სიბჭვილი აღმოაჩნდებოდა. მომზადებას სპეციალური ხასიათი ჰქონდა: რა თქმა უნდა, ვუთითებდით სპეციალურ ლიტერატურას, ვურჩევდით რა წაეკითხა, მაგრამ მთავარი სხვა იყო: ხელოვნების ნაწარმოების დანახვის უნარის გაღვივება, შემდეგ კი, თანდათან, ნაწარმოების ანალიზის უნარისაც. ჩვენი ასპირანტურის პირველ კურსდამთავრებულთა პირველი ნაბეჭდი შრომები 1950 წლიდან გამოჩნდა, მომდევნო წლებში კი თანდათან მრავლდებოდა. ორმოცდაათიან-სამოციან წლებში ბევრმა დაიცვა საკანდიდატო დისერტაცია. თუ დასაწყისში პირველი ადგილი ეჭირა შუა საუკუნეების ბუროთმოდერნების შესწავლას, თანდათან სხვა დარგებიც წამოიწია: გაიზარდნენ მონუმენტური ფერწერის, ხელნაწერთა მართლმობისა და მინიატურების, დეკორაციული ქანდაკების, გამოყენებითი ხელოვნების სხვადასხვა სახეობის მკვლევარი. გაფართოვდა ქრონო-

ლოგიური ფარგლებიც: კვლევის საგნად იქცა ერთი მხრივ, ანტიკური ხანის საქართველო, უფრო აღრიხნული ხანაც, მეორე მხრივ, გვიანფეოდალური ხანა — XVI-XVIII საუკუნეების არქიტექტურა, ფერწერა, მინიატურები; განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა ქართულ საბჭოთა ხელოვნებას: არქიტექტურასაც, ქანდაკებასაც, ფერწერასაც, გრაფიკასაც. გააქტიურდა თანამშრომლობა შემოქმედებით კავშირებთან — მხატვართა კავშირთან, არქიტექტორთა კავშირთან. ჩვენი თანამშრომლები მონაწილეობდნენ დისპუტებში, კონკურსების ფორის მუშაობაში, წერდნენ საგაზეთო და საუერნალო ხატებებს თანამედროვე ხელოვნების საკითხებზე; დავაარსეთ „ქართული ხელოვნების“ პარალელური სერია, მიძღვნილი ახალი და საბჭოთა ხელოვნებისადმი, გამოცა წიგნები ქართული საბჭოთა მოქანდაკებისა და მხატვრების შესახებ, დაიწერა ქართული საბჭოთა არქიტექტურის პირველი ვრცელი, დასაბუთებული ისტორია, მოსკოველ თანავტორთან ერთად — პირველი ვრცელი ისტორია ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნებისა, რომელშიაც წარმოდგენილია განვითარების რეალური სურათი, და არა უორამალა დაყენებული, როგორც მანამდე იყო. გეგმაზომიერი ხასიათი მიიღო საქართველოს ცალკეული ისტორიული რეგიონის, ან დიდი კულტურული ცენტრების ხელოვნების შესწავლამ. ეს, უპირველეს ყოვლისა, შეეხება სვანეთს, ქართული ხელოვნების ნამდვილ სკაინფუსს, სადაც საუკუნეთა მანძილზე ქართული მონუმენტური ფერწერისა და ოქრომკედლობის ბევრი პირველხარისხოვანი ნაწარმოები შეიქმნა, ეხება აგრეთვე დავით გარეჯას, სადაც მრავალმა ახალმა აღმოჩენამ დიდად გაამდიდრა მანამდის ცნობილი ისედაც მდიდარი სურათი.

სვანეთის შესახებ მაინც საგანგებოდ უნდა ითქვას. ცნობილია, რომ იგი აღრევე, უკვე XIX საუკუნეში იუპროდა ქართულ მეცნიერთა ყურადღებას. მას ჯერ კიდევ დიმიტრი ბაქრაძემ უძღვნა ცალკე ნაშრომი (1861 წ.); თავაზიშვილის მოგზაურობა ლენინგრუ-სვანეთში, რომლის აღწერაც ცალკე წიგნად გამოვიდა პარიზში, ზემოთ უკვე ვახსენე. სვანეთის სიძველეების შესახებ წერდა პრასკოვია უვაროვაც, Матвеева-тш археологию Кавказа-ს მეოთხმეტე ტომში აღიწერა სახარებაც დაიბეჭდა ფოტოტიპურად. მაგრამ ეს ყველაფერი მხოლოდ მოსაზრებულ მუშაობად შეიძლება ჩავთვალოთ, იმიტომ, რომ სვანეთის მხატვრული საგანძირი ხელუღმებულ რჩებოდა სწორედ ხელოვნებისმცოდნეობის თვალსაზრისით — არ იყო ნაჩვენები იქაურ ძეგლთა მხატვრული ღირსება, საეციფეცა, ადგილი ქართული ხელოვნების ისტორიაში. არსებობდა მეორე პრობლემაც, რომელიც ზოგჯერ დრამატულსა და ტრაგიკულ ხასიათსაც ღებულობდა: ეს იყო სვანურ სიძველეთა დაცვის პრობლემა. თუ ეკლესიებს, კოშკებსა და ფრესკებს ვერვინი მოიპარავდა — საქმე ეტეოდა მხოლოდ მათს მოვლას, სულ სხვა იყო უძვირფასესი კედლური და ფერწერული ხატებისა და ხელნაწერების და საეცლეთი ნივთების მდგომარეობა. თუმცა ადგილობრივი მოსახლეობა მთი თავგამოდებით იცავდა, უმეტესად საგვარდილო (ან ტრადიციულად ამა თუ იმ ოჯახისთვის მიკუთვნებულ) ეკლესიებში, სვანურ სიძველეთა ყოველი ახალი აღწერა, რომელიც რამდენიმე ათეული წლის ინტერვალით წარმოებდა, საგრძ-

ნობ დანაკლისს ავლენდა. თავის დროზე ე. თაყაი-შვილმა შემლო ზოგი სვანური სიძველის მოპოვება საქართველოს საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოებისთვის, მაგრამ ეს ზღვაში წვეთი იყო. ნივთების აბსოლუტური უმეტესობა ეკლესიებში რჩებოდა, მოუფლელი და დაზიანებული. მოსახლეობის ცრუ რწმენის გამო თითქმის შეუძლებელი გახდა მათი გადაცანა მუზეუმში. მხოლოდ დიდი ცდის შემდეგ ზოგ რასამე მოეუარა თავი მესტიაში, რომლის ახალი საშუაურო შენობა ჭრაც არ დამთავრებულა. ასეთი ვითარება, რა თქმა უნდა, გულგრილად ვერ დატოვებდა ქართველ მეცნიერებს. სვანეთის სიძველეთათვის ერთი ყველაზე აქტიური მზარუნველთაგანი იყო გიორგი ჩუბინაშვილი, რომელმაც არაერთხელ იმოგზაურა სვანეთში არა მარტო თავისი დიდი გამოკვლევისთვის („ქართული ოქრომქედლობა“) მასალის შესასწავლად, არამედ ძველთა აღრიცხვისა და მოვლა-პატრონობის მოსაგვარებლადაც (მას ეხმარებოდა ვახტანგ ცინცაძე). შემდეგ სვანეთმა დიდი ადგილი დაიკავა ჩვენი ინსტიტუტის თანამშრომელთა საკვლევამიერო საქმიანობაში. წელიწადი არ გავიდოდა, რომ იქ ჩვენს ექსპედიციას არ ემუშავნა. ამის შედეგი იყო მნიშვნელოვანი მონოგრაფიები და ნარკვევები იქაური მხატვრობის და ოქრომქედლობის, კანკლების, აგრეთვე ფერწერული ხატების შესახებ — თინათინ ვირსალაძისა, რინე შმერლინგისა, ნათელა ალადაშვილისა, გაიანე ალიბეგაშვილისა, ანელი ვოლსკაიასი, რუსუდან უენიასი, კიტი მაჩაბლისა და სხვათა. ახლა სვანურ სიძველეთა მოვლა-პატრონობის საქმე ასე თუ ისე „სტაბილიზებულია“ (თუმცა, საუბედუროდ, ამ რამდენიმე წლის წინათ მაინც დაიკარგა ძვირფასი ხატები), სამეცნიერო კვლევა-ძიება კი კვლავ გრძელდება და ჩვენი თანამშრომლების ახალ-ახალი ნაშრომებიც ქვეყნდება. საერთოდაც, სვანეთის სოციალურსა და ეკონომიკურ განვითარებას ახლა საგანგებო (გაძლიერებული) ყურადღება ექცევა (საგანგებოდ არის, რა თქმა უნდა, მოსახსენებელი, რომ ჭერ კიდევ ოცდაათიან წლებში ძალიან ხაინტკერესო წიგნი მუშაძენს

სვანეთის სიერო არქიტექტურას (საცხოვრებელ კოშკ-ლექსებს) არქიტექტორებმა გიორგი ლევთაშვილმა და გარამაზ ჭანდღერმა).

მავე დროს ჩვენს ინსტიტუტში დაასრულდა განყოფილება „ძველთა ნუსხისა“, რომლის მოკვლევასაც შეადგენს საქართველოს მიწა-წყალზე შემორჩენილი ნივთიერი კულტურის უღლებლივ ყველა ძველის აღწერა სათანადო სიტყვიერი და გრაფიკული დოკუმენტაციით — მუშაობის პირველი რაუნდებში იმდენი უცნობი ძველი გაჩვენდა (მარტო შიდა ქართლის რამდენსამე რაიონში), რომ ჩვენი წინანდელი ვარაუდი საქართველოში არსებულ ძველთა საერთო რაოდენობის შესახებ სრულიად შეიცვალა.

ინსტიტუტის ბევრმა თანამშრომელმა გამოაკვეთა სერიოზული მონოგრაფიები, რომელთაც საგრძნობლად წასწიეს წინ ჩვენი ცოდნა ქართული ხელოვნების სხვადასხვა დარგში, მათ შორის ისეთებშიც, რომლებიც მანამდის ნაკლებ იყო გაშუქებული. შემდეგ „კანდიდატებმა“ დაიწყეს „გალოქტორება“ და დღეს ის ჩვენი ასპირანტები, რომელთაც ჩვენთან აიღეს ფეხი, რომელნიც ჩემს თვალწინ იზრდებოდნენ. უკვე ავტორიტეტული და (რას იზამ!) მსოფიანი მეცნიერებიც კი გახდნენ...

ინსტიტუტს საიმედო საურდენი გაუჩნდა, როდესაც 1967 წელს ჩვენს სამხატვრო აკადემიაში დაარსდა ხელოვნებათმცოდნეობის სპეციალობა. პირველად მოგვეცა საშუალება ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში ხელოვნების ისტორიკოსები მიგველო ასპირანტებად ან თანამშრომლებად წინასწარ მომზადების ან „გადამზადების“ გარეშე. სპეციალობას, როგორც კათედრის გამოგე, იმთავითვე სათავეში ჩაუდგა ლეო რჩელიშვილი, რომელმაც ძალიან ბევრი რამ გააკეთა იმისთვის, რომ საქმე თავიდანვე მკვიდრ ნიადაგზე დაფუძნებულიყო პროფესიული თვალსაზრისით, და რომ შექმნილიყო მეგობრული კოლექტივი, შემოქმედებით ატმოსფერო (ანალოგიური სპეციალობა გაიხსნა თბილისის უნივერსიტეტში).



საცხოვრებელი სახლი ძველ თბილისში

ყველა ხსენებული მიმართულებით მუშაობა დღე-საც გრძელდება, ეს ინსტიტუტის დღევანდელი დღეა. არსებითი ადგილი დაიკირა ინსტიტუტის მოღვაწეობაში კულტურის ძეგლთა დაცვის საქმიანობაში ნონაწილობამ. ცხადია, ეს სახეებით ბუნებრივია — ეს საქმიანობა ხომ მიმართულია იმ ძეგლთა მოვლა-პატრონობისა და გამაგრება-აღდგენასაკენ, რომლებიც ჩვენი შენსწავლის საგანს შეადგენენ. ჩვენი ინსტიტუტის რამდენიმე თანამშრომელი (უპირველეს ყოვლისა, **ფსანა დანასაძე** ამ დღის ქალი უკლებლად ბუტური მოღვაწეთაგანი, აგრეთვე ნიკო ჩუბინაშვილი, ლეო რჩეულშვილი, მაღაქია დავალი, ახალგაზრდები) უშუალოდაც მონაწილეობდა და მონაწილეობს სარესტავაციო მუშაობაში, სხვები — გიორგი ჩუბინაშვილი, თინათინ ვირსალაძე, რუსუდან მეფისაშვილი, ეკა პრივალოვა, იგივე ლეო რჩეულშვილი, აგრეთვე მეც ჩაბმულნი ვიყავით და ვართ, როგორც კონსულტანტები, მოთათბირენი. ძალიან განმტკიცდა ჩვენი კავშირი ძეგლთა დაცვის საქმესთან მას შემდეგ, რაც 1941 წელს დაარსდა კულტურის ძეგლთა დაცვის საქართველოს საზოგადოება (საბჭოთა კავშირში ეს იყო პირველი!) და მისი ორგანო „ძეგლის მეგობარი“, რომლის პირველი ნომერიც 1961 წელს გამოვიდა. საზოგადოების პირველი თავმჯდომარე და „ძეგლის მეგობრის“ სერიის რედაქტორი იყო მაშინდელი კულტურის მინისტრი თენგიზ ბუაჩიძე, მე თავმჯდომარის ერთ-ერთ მოადგილედ ამირჩიეს და დღემდე ვრჩები ამ თანამდებობაზე. გიორგი ჩუბინაშვილი და მე რედაქციის პირველ შენადგენლობაშიც შეგვიყვანეს (შემდეგ ვახტანგ ცინცაძე შემოგვემატა) და როგორც რედაქციის ყოველი წევრი, მას შემდეგ ჩვენი რიგრიგობით ვრედაქტორობითი კრებულის ნომრებს. დღეს ნომრების რიცხვმა სამოცს გადააჭარბა — ეს ხუმრობა საქმე არ არის! არ შემოიძლია განსაკუთრებული პატივისცემითა და მაღლობით არ მოვიხსენიო საზოგადოებასა და „ძეგლის მეგობარში“ ლევან გოთუასა და ნიკო კეცხოველის მოღვაწეობა. თუ მე და ჩემს კოლეგებს ეს გვევალებოდა ჩვენი სპეციალობის გამო, მათთვის ეს წმინ-

და ზნეობრივი მოვალეობა და პატრიოტული მოწოდება იყო. ლევან გოთუა, ეს დევივით კაცი, გარეგანულად საკმაოდ მოუხეშავი, მაგრამ გულთბილი, კაცობოყვარე, ყოველ საქმეში ენთუზიასტი, ჰაბუკვიით დაუღლელი, სრულიად განსაკუთრებული სიყვარულით, შემძლია ვთქვა, ადფრთვანებითაც ეკიდებოდა ქართული ძეგლების დაცვის საქმეს, ეს თავის სასიცოცხლო საქმედ მიაჩნდა. რამდენი მგზაურობდა, რამდენს დადიოდა ტყეხა და ღრეში, როგორ გააიცივდა ყოველი შეგლის ბედ-იღბალს, თითქოს ყოველი ძეგლი ცოცხალი არსება ყოფილიყო, რა თავგამოდებით უწყევდა პროპაგანდას ძეგლებსაც. მათს დაცვასაც. მის ამგვარ მოღვაწეობას მით უფრო დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, რომ ლევანი, როგორც მწერალი, ძალიან პოპულარული იყო. ლევანის წინადადებით დაერქვა ამ კრებულებს „ძეგლის მეგობარი“, ის იყო პირველი კრებულის რედაქტორი, ასე რომ სწორედ მან მიანიჭა თავიდანვე მას ის გარეგნული სახე, რომელიც მან დღემდე შეინარჩუნა. მანვე ჩაუთარა საფუძველი „გრემქალაქობას“, რომელიც ბევრი სხვა მსგავსი დღეობის თუ დღესასწაულის ნიმუშად იქცა.

ნიკო კეცხოველს, რომლის უანგარო პატრიოტული მოღვაწეობა კარგად არის ცნობილი, ქართული ძეგლები ისევე უყვარდა, როგორც საქართველოს ბუნება. ბუნება და ძეგლები მისთვის განუყოფელი იყვნენ, ერთობლივად წარმოადგენდნენ საქარბველს. მას ხომ, როგორც ბოტანიკოსს, შემოვლილი ჰქონდა ჩვენი ქვეყნის ყოველი კუთხე და სადაც კი იყო, მარტო მცენარეებს კი არ იკვლევდა, არცერთ ძეგლს არ დატოვებდა უყურადღებოდ, რამდენჯერ ჩამოუტანია მანამდის უცნობი ძეგლების ამბავიც, საზოგადოების გამგეობისა და მისი პრეზიდიუმის სხდომებზე ყოველთვის აქტიურობდა — შიგნითა, მისი მოღვაწეობის უმთავრესი თვისებათაგანი (ყველა დარგში, სადაც მას მოუხდა მოღვაწეობა) იყო გულმხურვალეობა. ალბათ მას ყველაზე მეტად სძაგდა გულგრილი ადამიანები... განა ამასვე არ მოწმობს მისი საბავშვო წიგნები, სიყვარულითა და



საცხოვრებელი სახლი ძველ თბილისში



პარიზში, ალექსანდრე ბენუასთან.  
1959 წლის სექტემბერი

ღრმა პატრიოტული გრძნობით გამსჭვალული როცა ნიკო კეცხოველის მიერ გაკეთებულ ბევრ კეთილ საქმეს ვიხსენებთ, არ უნდა დაგვავიწყდეს ის ამაგიც, რომელიც მან ქართული კულტურის ძეგლებს დასდო.

დღეს „ძეგლის მეგობარი“, რომელშიაც ჩვენი ინსტიტუტის ყველა თაობის მუშაკები თანამშრომლობენ, უყვე პაპულარულია, მის მთელ საქართველოში იცნობენ და აფასებენ.

ინსტიტუტის საკვლევაციებო მუშაობის გაშლავართობისთან ერთად ფართოდება მისი, თუ შეიძლება ითქვას, „საგანმანათლებლო“ მოღვაწეობაც. ვგულისხმობ ქართული კულტურის ძეგლების პაპულარიზაციას და ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის მონაპოვართა გაცნობას ფართო საზოგადოებისათვის. ამას თავიდანვე ექცეოდა ყურადღება, მაგრამ პირველ ხანებში ამ მხრივ მაინც დიდი გასაქანი არ გვქონია, მით უფრო, ცხადია, ომის წლებში. ახლაც ჩვენი საზოგადოების ფართო წრეებში შეუწელებლად იზრდებოდა და ღვივდებოდა ინტერესი ეროვნული წარსულისადმი და, უპირველეს ყოვლისა, ამ წარსულის ნივთიერი მოწმეებისადმი — ხელოვნების ძეგლებისადმი. ვბედავ თქმას, რომ ამ მხრივ ჩვენი ინსტიტუტის მოღვაწეობამაც გარკვეული როლი შეასრულა.

გასახარებელი ის იყო, რომ ქართული ხელოვნების პრობლემებისადმი ინტერესს იჩენდნენ და იჩენენ სრულიად განსხვავებული, ერთმანეთისაგან დამორბეული დარგების წარმომადგენენი. ინსტიტუტის თანამშრომლებს იწვევდნენ ლექციების წასაკითხად გეოლოგები, გეოგრაფები, მეტალურგები, ენათმეცნიერნი, ფიზიკოსები, ეკონომისტები და იურისტები, აგრონომები, სხვადასხვა ქარხნის კოლექტივები, სამხედრო ნაწილები, ახალგაზრდა მეცნიერთა კლუბი, ბევრი სხვაც. მეც ხშირად მიხდებოდა ლექციების კითხვა და ყოველი შეხვედრა ასეთ განსხვავებულ აუდიტორიასთან სიხარულით მავსებდა, ცოცხალ და ინტერესებს, ჩვენი ძეგლებისადმი ემოციურ დამოკიდებულებას რომ ხდებდადი. ზოგჯერ ცოცხალი მსჯელობაც იმართებოდა, შეკითხვები არა მარტო უშუალოდ ლექციის საგანს ეხებოდა, არამედ საერთოდ ეროვნული კულტურისა და ისტორიის საკით-

ხებს. ლექციებს, ცხადია, კითხულობდნენ და კითხულობენ ჩემი ინსტიტუტელი კოლეგებიც, მათ შორის ზოგი დახელოვნებული ლექტორიც არის.

ძალიან დიდი ადგილი დამიკვირდა ქართული კულტურისა და კერძოდ, ხელოვნების პროპაგანდისა და „ჩანერგვის“ საქმეში ტელევიზიამ. ჩვენს ინსტიტუტს მასთანაც აქტიური ურთიერთობა აქვს, კითხი მაჩაბელი, ინგა ლორთქიფანიძე, ეკა პრიალაოვა, ნუგზარ ანდლუღაძე (ყველანი ჩვენი ინსტიტუტის ალტრადილები) არა მარტო ცალკეულ ლექციას, არამედ მთელ ციკლებს ატარებდნენ ქართული და მსოფლიო ხელოვნების შესახებაც. ექვი არ მგებარება, რომ ამ გადაცემებმა ნამდვილი სარგებლობა მოუტანა მაყურებლებს. მითთან ერთად მეც საქმოდ ხშირად მიხდებოდა და მიხდება გამოსვლა. ეს ჩვენი მოვალეობაა, რომელსაც დიდი გულსუფრითა და პასუხისმგებლობით უნდა ვკვიდებოდეთ: მიუხედავად ინტერესის გამოცოცხლებისა, მიუხედავად პროპაგანდის გაცხოველებისა, ჩვენი საზოგადოება, ჩვენი ინსტიტუტისავე ჩერ კიდევ მაინც საქმარისად არ იცნობს ეროვნულ ხელოვნებას: ქართული ძეგლები უყვართ, ქართული ხელოვნებით ამაყობენ და ხშირად თავი მოაქვთ, მაგრამ, სამწუხაროდ, უმეტესწილად ელემენტარული რამ არ იციან ყველაზე მისწვენლოვანი ძეგლების შესახებაც კი. განა ყოველმა ცოტად თუ ბევრად კულტურულმა ქართველმა კაცმა არ უნდა იცოდეს მცხეთის ჭრბის, სვეტიცხოვლის, კუმურდოს, ბაგრატის ტაძრის თარიღები და მათუნიხებულთა ვინაობა? მაგრამ ნამდვილად რამდენმა იცის? თუკი ქართული ძეგლების გარშემო რაიმე მწვავე, „საქოქმ-ნო“ საკითხი წამოიჭრა, ყველანი ღელავენ, აღშფოთებას გამოიქვამენ და საფუძვლიანად რისამე თქმა კი, რაიმე საბუთის მოტანა უჭირთ. აი სწორედ ამას უნდა ებრძოდეს და ებრძვის ჩვენი „განმანათლებლობა“. მაგრამ ეს, რა თქმა უნდა, მარტო ჩვენი დამსახურება არ არის. ძალიან დიდ როლს თამაშობს ამ მხრივ მოსწავლეთა შორის გაშლილი მუშაობა, უპირველეს ყოვლისა, ვგულისხმობ იმას, რასაც პიონერთა სასახლის მხარეთმცოდნეობის კაბინეტი აკეთებს, მოსწავლეთა რესპუბლიკური კონფერენციები „ჩუქურთმის“ სახელწოდებით, რომელშიაც მონაწილეობენ საქართველოს ყოველი კუთ-



მზია ერისთავი

ხიდან ჩამოსული ბავშვები თავისი მოხსენებებით, რეფერატებით, თავისი ნახელავით, მათ მიერ შედგენილი ალბომებით. არ შეიძლება აღუდგინებლად იმ მოხსენებების მოსმენა და იმ გამოფენების ნახვა, მიუხედავად იმისა, რომ მოხსენებების დონე განსხვავებულია, ჩამოტანილი ალბომებისა და სხვა ექსპონატებისა. იმიტომ, რომ ყველაფერს სიყვარულით, მოწიწებით ბეჭედი ახის... „ჩუქურთმის“ ორწლიური შეხვედრები მართლაც იმდენი მავსებს... და აქ მინდა გავიხსენო ორი ადამიანი, რომლებსა... ხელებს და ღვაწლს ყველა უნდა იცნობდეს, იმიტომ, რომ ისინი დიდ ეროვნულ საქმეს აკეთებდნენ. ესენი არიან ირინე მქიქლაძე და მზია ერისთავი. ირინე პიონერთა სახაზღის მხარეთმცოდნეობის კაბინეტს განაგებდა დიდი ხნის განმავლობაში, ის იყო სწორედ „ჩუქურთმის“ მოთავე და ნამდვილი სულისჩამდგემელი. მე და ჩემი კოლეგები მხოლოდ შეძლებისდაგვარად ვეზარტობით მას. მისა დაკავშირებული იყო რომელიღაც დაწესებულებასთან, რომლის ზუსტი დასახელება აღარც მახსოვს, მაგრამ ვიცი, რომ იგი მოწინავეთა ტურიზმს განაგებდა, აწყობდა ბავშვთა საზაფხულო ბანაკებს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში (ერთი ასეთი ბანაკთან იყო წაღვერს ზემოთ, გაუჯარვის ულამაზესი ხეობის ერთ-ერთ სოფელში). ამ ორი ადამიანის დამსახურებაა, რომ ახალგაზრდებს ჩაუნერგეს ჩვენი ხამშობლის ნამდვილი, თუ შეიძლება ითქვას, „მატერიალიზებული“ სიყვარული, გააცნეს და შეუყვარეს საქართველოს ბუნება, ძეგლები, ჩვენი ისტორიული წარსული, დიდი გავლენა მოახდინეს უოკელი მათგანის პიროვნების ჩამოყალიბებაზე. გასაცარი ენთუზიასტები, საქმისთვის თავდადებული იყვნენ. აი მათ შესახებ შეიძლება ითქვას გადაუჭარბებლად, ისე რომ ეს მხოლოდ მაღალფარდოვანი სიტყვები არ იქნება, რომ ისინი პატრიოტებს ზრდიდნენ. მათს ხსენებს მე დიდი მოკრძალებითა და მაღლობით ვინახავ...

ახვე საქმეს — ქართული ხელოვნების პოპულარიზაციას ემსახურებოდა ჩვენი ინსტიტუტის გამსვლელი სესიები. სამწუხაროდ, ბევრი არ გავგიმართავს. ჩავატარეთ მხოლოდ ქუთაისში, ქვათურაში, ონსა და ამბროლაურში. ვცდილობდით სესიის პროგრამაში ასე თუ ისე ასახულიყო იმ კუთხის სპეციფიკა, სადაც სესია იმართებოდა, ე. ი. იქაურ ძეგლებზე ყოფილიყო საუბარი, სხვა ძეგლებთან ერთად, ამბროლაურისა და ონში კი ერთი მოხსენება უნა ჩაფარობის შემოქმედების შესახებ იყო. უჩამ ხომ ბევრი თავისი სურათი მიუძღვნა რაქის მკვიდრთ. ბუნებას,

სურათები გამოზარი ისეთი გარნობით, როგორც ადამიანს შეიძლება ჰქონდეს მხოლოდ თავისუფლმობა, ლიური კუთხის მიმართ. უნაც ჩვენთან ჩვენი გენახათ, რა სიყვარულით ჰხვებოდნენ მას რაკაში, როგორ ცხოვედ რეაქციას იწვევდა მის სურათების გამოჩენა ეკრანზე (ფერადი სლიალები გვექონდა). ქიათურიდან საჩხერესაც ვესტუმრეთ და მოვინახულეთ ქორეთის საშუალო სკოლა, სადაც ისტორიის მასწავლებელმა მიხეილ გოგატიშვილმა მუზეუმში დააარსა და მოწინაველნი ჩააბა იმ კუთხის სახმარეთმცოდნეო კვლევის საქმეში — ეს პირველი მაგალითი იყო საქართველოში და მას შემდეგ ბევრი მიმბამძვილი გაუჩნდა. ქორეთის სკოლასთან ჩვენ კონტაქტები გვექონდა, როგორც „მუზეუმის“.

მიუხედავად უშევრელი პროგრესისა ქართული ხელოვნების „ჩანერგვის“ საქმეში, ჩვენ მაინც ჩამორჩენილნი ვართ. „საბჭოთა ხელოვნების“, „ძეგლის მეგობარს“, „ფრესკას“, ცხადია, დიდი სარგებლობა მოაქვთ, მაგრამ ძალიან დარბები ვართ მაინც სოპულარული ლიტერატურისა და ტურისტებისთვის განკუთვნილი ბუკლეტების, ალბომების მხრივ. თუ ვცემთ რასმე — ტირაჟიჟ ცოტაა და პოლიგრაფიული ხარისხიც ცუდი. ის რაღვენივე ფერადი ალბომი, რომელიც ხარისხით გამოირჩევა, აგრეთვე მალე ქრება, ასე რომ, ზაფხულის სეზონის დროს, რაკა საქართველოს სულ უფრო მეტი და მეტი ტურმარი ჰყავს საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა კუთხიდან და უცხოეთიდან, მათ პრაქტიკულად არაფრის შოვნა არ შეუძლიათ. მართალია, ღია ბარათები ვაჩნდა, მაგრამ მათი „რეპერტუარი“ ძალიან შეზღუდულია. მაინც ვერ მოხერხდა, რომ უოკელი მინიშენლოვანი ძეგლის დოკუმენტების დროს იქვე შეგვექმნოს სათანადო ლიტერატურისა და სახვითი მასალის შოვნა. ეს გადაუდებელი საქმეა.

ორმოცდაათიანი წლების მეორე ნახევარს მიეკუთვნება რაღვენივე ეპიკი (იმათ გარდა, რომელთა შესახებაც უკვე იყო მოთხრობილი), რომლებთანაც ჩვენს ინსტიტუტს, ან მის ცალკეულ თანამშრომელს უშუალო კავშირი ჰქონდა. 1949 წლის ბოლოს აღიწინა გიორგი ჩუბინაშვილის ენადადების 70 წლისთავი. რუსთაველის თეატრის საკონცერტო დარბაზში მოეწყო საიუბილეო საღამო — თვით ჩუბინაშვილი ძლივს დაჯიოთანხმეთ, მაგრამ იუბილეს გამართვა საქართველო მიგვარჩა, რომ ხმამაღლა და საქაროდ თქმულიყო ამ კაცის დამსახურებისა და ჩვენს საზოგადოებაში მისი ნამდვილი ადგილის შესახებ, მას შემდეგ, რაც რაღვენივე წლის განმავლობაში მას და ჩვენ ყველას გაეფრთხილეთ გვესმოდნენ თავს — ზემოთ ამის თაობაზე უკვე იყო ნაშრომი.

1949 წლის ოქტომბერში მოეწყო თბილისის თეატრული მისი დაარბების 1500 წლისთავის გამო. თარიღი, რა თქმა უნდა, პირობითი იყო — დასახლებულ ადგილად თბილისი ბევრად უფრო ადრე იქცა, ალბათ, ქალაქადაც, თარიღი, ასე თუ ისე, უფრო მეტად, თბილისის გადელაქალაქებას შეესაბამებოდა. ცხადია, ამ შემთხვევაში „სიზუსტის“ გამოკიდებას არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონია და არც არავის მოვკლავა ზრადი. თბილისში საიუბილეოდ ბევრი რამ გვეცოდა თვალისთვის ძალიან შესამჩნევი: ჩატარდა ანჩისხატის ეკლესიის რესტავრაცია (ხელმძღვანელობდა ჩემი ძველი მეგობარი და ინსტიტუტელი ანხა-

ნაკი რუსულან გვერდწითელი), მოწესრიგდა მეტეხის ეკლესიის არემარე, გაიჭრა ვაკე-საბურთალოს ქუჩა, გაცეთდა მთაწმინდის საბაგირო გზა, რუსთაველის პროსპექტმა ქვეშეთისა და პრეზიდიო სკოლის წინ სახე იცვალა (მას შემდეგ უკვე წამოაზარდა თაობები, რომელთაც, ალბათ, ჰგონიათ, რომ ეს ყველაფერი მუდამ ასე იყო). დიდი რეზონანსი ჰქონდა ვახტანგ გორგასალის ძეგლის კონკურსი — მე თორის მიღვანი ვიყავი და კარგად მახსოვს დიდი „დაძგერებები“ თორის სხდომებზეც და საჭარო განხილვების დროსაც. კონკურსზე 15 პროექტი იყო წარმოდგენილი. პრემირებული პროექტები ასპარეზზე ახლად

1958 წლის დეკემბერში მე გიორგი ლეონიძის ერთად ვიყავი რუმინეთში. საშუალება მომეცა ბევრი მეგობარული შუა საუბრების ძეგლებზე დასაუბრო. ვა — რუმინული ძეგლები ეო თავისებურია, ეროვნულად გამოკეთილი, განსაკუთრებით ჩრდილოეთში, მოლდოვაში, სადაც მხატვრულფასადებიანი ეკლესიებია. ძალიან მეგობრულად მიგვივხსნენ. ბუქარესტსა და მის მიდამოებში, კურტალია დე არაქეშში მეტწილად მიწვევდა რუმინული ხუროთმოძღვრების ცნობილი მკვლევარი გრიგორე იონესკუ, რომელიც საერთაშორისო იყო მანერო და მას შემდეგ ურთიერთობა ეკვრინდა; ისში ჩემი მასპინძელი იყო მოლდოვის მიტროპოლიტი იუსტინე მოისესკუ, ახალგაზრდა, ღამაში კაცო, რომელიც მშვენიერ პალატოში ცხოვრობდა. მომცა მსუბუქი მანქანა, გამომაძანა ერთი მღვდელი და დამათვალეიტებისა რამდენიმე მნიშვნელოვანი მონასტერი — სუჩავა, სუჩევიცა, პუტნა, რადუცი, დრაგოინინა და სხვები. სუჩავის დედათა მონასტერში, რომელსაც მძლავრი გალავანი არტუია გარს, ასზე მეტი მონაზონი იყო, მათ შორის სულ ახალგაზრდები. სრულიად უჩვეულოდ და გაუგებრად შეჩვენებოდა, რატომ გამოითიშნენ ეს გონივნი ცოცხალ ცოვრებას, მით უფრო უჩვეულოდ, რომ ეს ამბავი უკვე ახალ რუმინეთში ხდებოდა. უკვლა ფერდაკარგული იყო, თითქოს მზეხა და ჰაერს მოკლებული და შემეკრთალი. იქ აღმის გათევაც მომიხდა. ერთი უზარმაზარი ოთახი მომიჩინეს, სადაც ერთიმეორის პირდაპირ ეკიდა მაცხოვრის ხატი და მთავრობის თავჯდომარის პორტრეტი. მონასტრის ეკლესია, სოკოსავით გადმოფარებული სახურავითა და ერთიანად აფერადებული მხატვრული ფასადებით მხოლოდ დილით ვნახე, რადგანაც სუჩევიცაში საღამოს ჩავდილით, როცა უკვე ბნელოდა. შობაქედითა და ძლიერი დამჩაჩა. ამას ხელს უწყობდა ძალიან თავისებური ფერადოვანი მხატვრული — ამ კანკაზა ფასადებისა დათოვლილ რუხ მთებთან. ისის მუწეუში ვნახე ბესიკის საფლავის ქვა, დავათვალეიტე სამი იერარქის ეკლესიაც. რუმინელ მეცნიერებს აღრიეე ჰქონდათ გამოქვეული მოსაზრება, რომ რუმინული ეკლესიების ორნამენტაცია ენათესავება ქართულს. ნათესაობა მართლაც არის, ცალკეული მოტივი თითქმის ჩვენებურის იდენტურია, მაგრამ ჩუქურთმის ინტერპრეტაცია, მისი ურთიერთობა არქიტექტურასთან, რა თქმა უნდა, სხვანაირია. ერთმანეთს „აიციენილია“ ქრონოლოგიაც; ეს საკითხი — ქართული ჩუქურთმის მიმართების დასავლეთთან — არა მარტო რუმინულთან, არამედ სერბულთან, უნგრულთან, კიდევ უფრო მეტად, ზოგი რომანული სკოლის (და წინა რომანულიც კი) ჩუქურთმისთან ჭერ კიდევ სრულიად ხელუხლებელია, მაგრამ მისი კვლევის დროც დადგა და აღრიეე თუ გვიან მასაც უნდა მოეკიდოთ ხელი. ქართულ ხელოვნებასთან ურთიერთობას, უფრო მეტიც, ქართულ გავლენას რუმინულზე, განსაკუთრებით იცავდა აკადემიკოსი, აწ განსვენებული პეტრე კონსტანტინესკუ-იაშო, ისტორიკოსი, პოლიტიკური მოღვაწე, საბჭოთა კავშირთან და, კერძოდ, საქართველოსთან მეგობრობის დიდი ენთუზიასტი. მასთან მეგობრობა მაკავშირებდა. ისევე როგორც პოპულარულ საზოგადო მოღვაწე სკარლატ კალიმაკისთან, ძველ არისტოკრატთან, რომელიც კომუნისტი გახდა დიდად ინტელიგენტი და რამდენადმე „არამპყვენი-



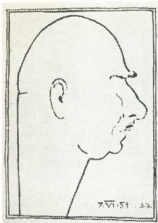
ირინე მიქელაძე

გამოსული ახალგაზრდებისა იყო, როგორც ჩანს, სხვებიც აგრეთვე.

თვით იბოლდა მართლაც ნამდვილ ზეიშად იქცა, ხალხს მას ევლიდა, როგორც საკუთარ დღესასწაულს და ასე აღნიშნა კიდევ — გულწრფელი სიხარულით. ძალიან არსებითი იყო ინსტიტუტის საქმიანობისთვის სამეცნიერო კონტაქტების საგრძნობი გაფართოება, სისტემური ურთიერთობის დამყარება არა მარტო საბჭოთა, არამედ უცხოელ კოლეგებთან, უცხოეთის საკვლევ დაწესებულებებთან და მუზეუმებთან. ამ კონტაქტების უპირატესი გამოხატულება იყო სპეციალური ლიტერატორის ინტენსიური გაცვლა-გამოცვლა — იგი უფრო და უფრო ინტენსიური ხდებოდა ჩვენი საკუთარი გამოცემების გამრავლებასთან ერთად.

მეორე მხრივ, გახშირდა უცხოეთიდან არა მარტო ტურისტების, არამედ მეცნიერთა ჩამოსვლა. ჰორიზონტზე თანდათან გამოჩნდნენ ხელოვნების ისტორიკოსები, არქიტექტორები, ადამიანები, რომელნიც ჩვენი ხელოვნებით სეროზულად იყვნენ დაინტერესებულნი. ინსტიტუტთან კონტაქტის საშუალებით ისინი ეცნობოდნენ ქართული ხუროთმოძღვრებისა და კედლის მხატვრობის ძეგლებს; გაჩნდა პირველი უცხოელი ასპირანტი — უნგრელი ერუბეტ ჩემევი-ტიომოში, რომელმაც სამი წელიწადი გაატარა საქართველოში, რომ შესაძლებლობა მისცემოდა ემუშავა ქართული და დასავლური ხელოვნების საკითხებზე. იგი შეეთვისა აქაურობას, ჩვენი ინსტიტუტის თანამშრომელთა გულითადი მეგობარი გახდა და დღესაც მჭიდრო კონტაქტი აქვს ჩვენთან.





ნიკო კეცოველი  
ნახ. ვ. ბერიძისა

ური“ კაცი იყო, ჭეშანისტი და იდეალისტი, რუმინეთში ბევრი სხვა მეგობარიც გამიჩნდა, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც მე საბჭოთა კავშირ-რუმინეთის მეგობრობის საზოგადოების საქართველოს განყოფილების თავმჯდომარე გავხდი და შესაძლებლობა მომეცა უფრო ხშირად შეხვედროდი რუმინელ კოლეგებს. პატრივისციმითა და თბილი გრძნობით ვიკონებ ცნობილ მხატვარს ანრი კატარჯის, არქიტექტურის ისტორიკოსს რიზარ ბორდენაეკს, აღმოსავლეთ-მცოდნეს პროფესორ ვალდ გენციანოს, ცნობილ მეცნიერებს მიშია ბერზას, ანდრეი ოცეტიახ (ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორი იყო), რუმინელ ხელოვნების ისტორიკოსთა მეთაურს, ღრმად მოხუცებულ აკადემიკოს ჯორჯე ოპრესკუს, მწერალ ვიქტორ კერნაბას, რომელმაც რუმინულად თარგმნა „ვეფხისტყაოსანი“, „დიდოსტატის მარჯვენა“, ქართული ზღაპრები და გამოსცა წიგნი ჩვენი ქვეყნის შესახებ („ქვეყანა თოვლსა და ფორთხილებს შორის“). ბუქარესტში ერთი დიდ შთაბეჭდილებათაგანი, რომელმაც მოხვედრა დასიკარგა, იყო ღია ცის ქვეშ მუზეუმი. შინ რომ დავბრუნდი, ზეპირად თუ წერილობით დავიწეე პროპაგანდა ასეთი მუზეუმის დაარსებისა თბილისში (მარტო მე კი არა, სხვებმაც — უპირველეს ყოვლისა, გიორგი ჩიტაიამ, ჩემმა მეგობარმა პროფესორმა ლონგინოზ სუმბაძემ). ბუქარესტში ყოფნის დროს კი გავხდე და არქიტექტურის ინსტიტუტში წავიკითხე ლექცია ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების შესახებ (რუმინეთში ყოფნას, კულტურითან ურთიერთობას ის მიაღვიდებდა, რომ იქ მაშინ ჭერ კიდევ ყველა კარგად ლაპარაკობდა ფრანგულად). ეს იყო პირველი ფრიალ მოკრძალებული ცდა „საერთაშორისო ასპარეზზე“ ქართული ხუროთმოძღვრების გატანისა, სამოციან წლებში მე კვლავ ბევრჯერ ვიყავი უცხოეთში, რა თქმა უნდა, ყოველ მოგზაურობა დღედაღამე სანტერესო და სასარგებლოა, მით უფრო ისეთ ქვეყნებში, როგორც საფრანგეთი, იტალია და თურქეთი. თურქეთში (1961 წელს) ჩვენი ჯგუფი (მთლიანად ქართული), მეორე, პირველი მერცხალი იყო, მანამდე საბჭოთა კავშირიდან იქ ტურისტები არ ყოფილან... იქაური ქართველებიც შეგვხვდნენ... ამაღლებული შეხვედრები იყო: იმათ პირველად ნახეს საქართველოდან ჩასული „ცოცხალი“ ქართველები! პროფესორულად ჩემთვის ზედმეწიფენით სანტერესო და სასარგებლო იყო სირიასა და იორდანიაში მოგზაურობა, გრანდიოზული შთაბეჭდილება დატოვა პალმირის, კალატ-სემანის სამონასტრო ანსამბლისა და პეტრას კლდეში

ნაკეთი ქალაქის დათვალიერებამ (სიამოვნება ნაყინაც გააძლიერა, რომ ჩვენს ტურისტულ ჯგუფთან ერთად იყო „რუსთავის“ ანსამბლი. მინი მხატვრულად დონე და ღირსება საყოველთაოდ არის ცნობილი. მე კი ის მიზარდა, რომ ანსამბლის წევრების ადაქმიანური თვისებებიც ამავე დონეზე აღმოჩნდა). უინტერესო ქვეყანა არ არსებობს — მხოლოდ ესაა, რომ შენ თვითონ უნდა იყო დაინტერესებული და დანახვის უნარი უნდა შეგწევდეს.

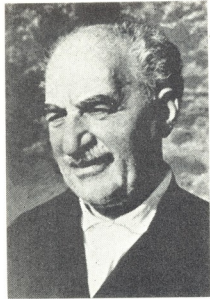
მოგზაურობათა აღწერას არ შევუდგები — ეს შორს წამიყვანდა. მაგრამ არ შემინდია არ გავიხსენო ერთი შეხვედრა საფრანგეთში, 1959 წლის შემოდგომაზე. არქიტექტორთა საკავშირო ჯგუფი იყო, უმეტესად ლენინგრადელებისა და მოსკოველებისგან შედგებოდა. საქართველოდან ორივე ვიყავით — ირაკლი ციციშვილი და მე. ერთ დღეს გამოავიციბადეს, თუ სურვილი გავქო, შეგძლიათ ალექსანდრე ბენუას ესტუმროთო. მსურველი ოთხი აღმოჩნდა — ორი ლენინგრადელი (ორივე არქიტექტურის ისტორიკოსი) და ორი ქართველი. ძალიან გამიკვირდა, რომ სხვებში სრულიად გულგრილად შეხედენ ამ წინადადებას — ბენუა ხომ XIX-XX საუკუნეთა მიჯნისა და ჩვენი საუკუნის პირველი ათეული წლების რუსული მხატვრული კულტურის ერთი ყველაზე საინტერესო ფიგურათაგანია — გამოჩენილი გრაფიკოსი, რომელმაც დიდ სიმაღლეზე აიყვანა რუსული წიგნის ილუსტრაცია, არანაკლებ გამოჩენილი, როგორც თეატრის მხატვარი და, საერთოდ, თეატრის მოღვაწე; კაცი, რომელიც სათავეში ედგა და წინ უძღოდა მთელ სახალ მიმართულებას, „მირ ისკუსტვას“ სახელით რომ არის ცნობილი; ხელოვნების ისტორიკოსი, მებრძოლი კრიტიკოსი და პუბლიცისტი, რომელმაც თავის დროზე ერთიანად ააფორიაქა და ორ ბანაკად დასყო რუსული მხატვრული ინტელიგენცია; რაფინირებული გემოვნებისა და უსაზღვრო ერთუდაციის მქონე ადამიანი. ალექსანდრე ბენუა — რუსული ხელოვნების მთელი ეპოქა. უცხოეთში წასვლით შემდეგ ბენუა კვლავ ინტენსიურად მუშაობდა, უმეტესად როგორც თეატრის მხატვარი. მაგრამ, არსებიათ, მისი, როგორც რუსი მხატვრის, აქტიური როლი მთლიანად რევოლუციამდე დასრულდა.

2, ოკოუსტ ვიტუხა ქუჩა, პარიზი. ავედიტ მუხუთე სართულზე. მივიღო ბენუას ქალიშვილმა ანა ჩერკესოვამ, რომელიც წინასწარვე იყო გაფრთხილებული. ხანში შესული უღამაშო ქალი იყო. თავაზიანად შეგვხვდა, უხაროდა ჩვენი მისვლა.

უცნაური მოხაზულობის ოთახი. ძველებური ხაზრძობები. წიგნები კედლებთანაც და შუა ოთახშიაც, მაგიდებზე. სურათები, ევგენი ლანსერეს დის, შესანიშნავი მხატვრის ზინადა სერებრიაკოვას მიერ შესრულებული პორტრეტები (ბენუა ლანსერების ბიძა იყო), მოღებერტზე თვით ბენუას Медный всадник-ის ერთი სცენა, და სრულიად მოულოდნელად: შუა ოთახში, წიგნებით დატვირთულ მაგიდაზე, ზემოდან, რუსთაველის პატარა ბიუსტი თაბაშირისა. სარკმლებიდან პარიზის სახურავები, საკვამურები და გამზბათები ჩანდა.

ჩერკესოვამ ჩაიწერა ჩვენი გვარები, სახელები, ტიტულები. ცოცხა ნანს ვისაუბრებო, ვკითხეთ მამამისის ამბავი. შარშან ავად იყო, ძლივს გამოვბარუნეთ. ახლა უკეთ არის. ზაფხულში სოფლად გყავდა

რუანთანო. მაგრამ ჩხ წლისა, რაც უნდა იყოს!  
 მერე გავიდა მამის მოსაყვანად და რამდენიმე წუთში ერთად შემოვიდნენ. თავის დროზე (ძველ სურათების მიხედვით) ბენუა საქმოდ მოსული კაცი უნდა ყოფილიყო. ახლა კი ჩვენ თვალწინ იდგა პატარა, ხმელი მოხუცი, წლოვანებისაგან დაწველი, ბეჭეტში ძალიან მოხრილი, თითქმის კუწიანივით. ხული რომ შეგებერა, დაპარბადებოდა. ლურჯი ნაქსოვი



ლევან გოთუა

ჩაჩი ეხურა, კახენე ჰქონდა შემოხვეული. დაუფარავი სიხარულით მოგვმართა:

— Милости просим, очень рад, очень рад. იმავე წუთს მომხვდა თვალში მისი მშვენიერი, უბრალო მანერები. სავარძელში რომ ჩაქდა, მიხრწნილი თვალაც აღარ შეჩვენა. ძალიან ცოცხალი შავი თვალები ჰქონდა, დიდი ცხვირი, სქელი ქვემო ტუჩი, შეჩხერი კვადრა უღვაშები. ყურის თითქმის სულ არ აკლდა. ექსტრეუალაცია — რავისუფალი, ღრმა მიხუტებულთა შემოკრძობის გარეშე.

საუბარი სწრაფად გაჩაღდა. ცხადია, ყველაზე მეტად ლენინგრადის ამბები აინტერესებდა. ეს ხომ მისი ქალაქი იყო, ქალაქი, სადაც ცხოვრება იდგა, რომელსაც მშვენიერი ნაბატები უძღვნა, რომლის ისტორიის განუყოფელი ნაწილიც იყო თითოთნვე. აშკარად ეტყობოდა ინტერესი ახალ რუსეთისადმი. საბჭოთა წიგნებს ვეძებულობ და პიროვნებას მაქვს რუსეთთანო. საბჭოთა ელჩმა ბოლომოლოვმა კიდევ შემომაცანა სამოსბოლოში დაბრუნება, მაგრამ ფიზიკურად ეს ჩემთვის მეტად რთული იქნებოდა ვუთხარი, ძალიან შესაძლებელია, რუსთავერის ბიუსტი რომ გაქვალ-მეთქი. ერთ ფრანგ ქალს უჩუქებია. ქალიშვილმა ჩაუბოძა:

— Это наша Маскотта, наш домашний божок. Он стиг все время здесь, на книгах.

ჩემი ლენინგრადელი კოლეგა (ეტყობა, ცოცხალი იყოს, გულღებრუცილო კაცი) ბენუას ნაცნობების ამბავს მოჰყვა. აღარ გამოტოვა არც ერთი, ვინც კი გარდაცვლილიყო. ამასა და ამას ხომ იცნობდით? მოკვდა, შარშან გავასვენეთო. ამასაც ხომ იცნობდით? ისიც ამას წინათ გარდაიცვალაო. შვიდი-რვა რომ ჩამოეთვალა, ბენუამ ეშმაკურად გაიღიმა, რას იხამ, სიყვდილი საერთო მოვლენა ყოფილაო.

მერე თვითონ დავეციყო გამოკითხვა, რა ნახეული უცებ მარჯვენა ხელი ზემოთ ასწია და ვითომ მკაცრად, სახეიმიოდ, თანაც გაბრწყინებული თვალებით იკითხა:

- А Версаль видели?
- Видели.
- О!

ვერსალი ხომ მისი უსაყვარლესი თემა იყო!

მერე განაგრძო:

— А здешние чудеса смотрели? Выставочный зал, здание Юнеско? (გულიხსმობდა იმ წლებში დამთავრებულ უზარმაზარ საგამოფენო დარბაზს, ე. წ. „რონ პუნს“).

ლაპარაკი ახტარქეტულ მხატვრობაზე ჩამოვარდა. ჩემი აზრი მკითხა. როცა ვუპასუხე, თქვა:

— Да, все это плохо, и все это ложь!

და პაუზის შემდეგ:

— Как Вы думаете, это может привить-ся там, а Вы?

არა-მეთქი.

— А то, вы знаете, я доживаю свой век и у меня горькое чувство, что все прекрасное приходит к концу.

ირონიულად მოიხსენია „გენიალური პიკასო“.

გვიამბო, მემუარები დავეწერეო. გრანდიოზული სერია განუზრახავს (მოგეცათ ლხენა, გასახსენებელი და მოსაგონებელი ბევრი ჰქონდა!). პირველი ორი ტომი, რომლებშიც თბრობა 1890 წლამდე იყო მოყვანილი, ამერიკაში დაუბეჭდავს ჩეხოვის სახელობის გამომცემლობას. მაგრამ ეს გამომცემლობა გაუქმებულა და სხვა ვეღარ ვიშოვეო. 1909 წლამდე ჰქონდა დაწერილი. მერე თავისი არქივი გაიხსენა, ძალიან გაიზარდა და როგორი იქნება მისი ბედი, არ ვიციო. აინტერესებდა, არის თუ არა დაცული ლენინგრადში მისი დღიურები. ლენინგრადელმა მხოლოდ მისი წერილების ამბავი იცოდნენ, ზოგი წერილის პირიც უჩვენეს. ხმაბალა კითხულობდა მათ, სახუმარო სათოსითა და ექსტრეუალაციით. მაგრამ თქვა, სულელთა აღარ მაგონდება, თითქოს სხვის ნაწერს ეკითხულობდითო.

ჩვენი სტუმრობის შემდეგ ბენუამ სულ ოთხი თუ ხუთი თვე იცოცხლა. მის მღაღარ არქივს, ეტყობა, პატრონი გამოუხსნა. 1968 წელს მოსკოვში გამოიცა 750-გვერდიანი წიგნი Александр Бенуа размышляет, რომელშიც შევიდა მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობა (ქრიტიკული ნარკვევები, მოგონებები, პირადი წერილები) 1917-1960 წლებისა. ბევრია 50-იანი წლების წერილი, უკანასკნელი წერილები კი 1960 წლის იანვრით და თებერვლით არის დათარიღებული, ე. ი. გარდაცვალებამდე რამდენიმე კვირია აღრეა გაგზავნილი. ვრცელი წერილებია, ეპისტოლარული ლიტერატურის მშვენიერი ნიმუშები. უოვედ მათგანში იგრძნობა მღელვარე დამოკიდებულება და ცხოველი დაინტერესება თანამედროვე ხელოვნებით. ბენუა ხშირად უბრუნდება იმ საკითხებს, რომელთა შესახებაც ჩვენც გვესაუბრებოდა, განსაკუთრებულად აღშოთობით მოახსენიებს ახტარქეტული ხელოვნების წარმომადგენლების არქიტექტორთაგან კი — ლე კობიუზიეს, კერძოდ, მის მიერ აგებულ (აჭუვამდ საკვეყნოდ სახელგანთქმულ) ეკლესიას რონშანში.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

საბჭოთა  
ხელოვნება

გიორგი მამაცაშვილი

მერვეს  
მოლოდინში

(კომედია ორ მოქმედებად)

მოქმედი პირნი:

- დალი  
გიორგი — მისი მეუღლე  
მათი ვაჟიშვილები:  
ჭვიადი  
ანზორი  
რეზო  
გია  
მათი ქალიშვილები:  
ეკა  
ნატო } ტუბუბი  
ირმა }  
თენა — ჭვიადის საცოლე  
მარინა — რეზოს საცოლე  
ქეთევანი — გიას სახილდერო  
არტუშა } — გიას მეგობრები  
მოსე }  
თამარი — მეზობელი ქვიში  
მარო — გაუთხოვარი ქალი

ბიორბი მამაცაშვილის პიესა „მერვეს მოლოდინში“ სასიამოვნო მოულოდნელობა აღმოჩნდა კულტურის სამინისტროსა და თეატრალური საზოგადოების ერთობლივ კონკურსზე. როგორც ასეთ დროს ხდება ხოლმე, ამ არაპროფესიონალი ლიტერატორის მიმართ ბუნებრივი ინტერესი გაჩნდა. სხვებთან ერთად მეც დამებადა სურვილი პირადად გავცნობოდი კონკურსში გამარჯვებულ ავტორს. ამ გაცნობამ კიდევ უფრო გააღრმავა ახალბედა დრამატურგისა და ჩვენთვის უცეცხვი ცნობილი მისი პირველი პიესისადმი რწმენა. გიორგი მამაცაშვილი, მეტად საინტერესო პიროვნება გამოდგა. მისი კომედიის ზოგიერთი ხარვეზი, დიალოგების ნატურალური აღნაგობა თუ ვოლუნიური სიმსუბუქით შეფერილი ზოგიერთი სცენა ვერ ანელებდა ადამიანური ურთიერთობების კვიანურ ხედვას, შეფარულ იუმორსა და გულწრფელ ხალისიან განწყობილებას. „მერვეს მოლოდინში“ დაწერილია უშუალოდ ცხოვრებიდან მოსული, მწერლობაში ჯერ გამოუცდელი, მაგრამ ინტუიციით მდიდარი ადამიანის ხელით. დემოგრაფიული პრობლემა ქართველი ერის გამრავლებისა, ესოდენ მტკივნეული და მნიშვნელოვანი დღესდღეობით, ავტორმა გვიჩვენა იმ ბუნებრიობითა და მართლაც კომედიური ხალისიანობით, რომლის შესწავლა არ შეიძლება, თუ ისევ ბუნებისაგან არ აქვს მომადლებული დრამატურგს. ამას მკითხველი თვითონვე იგრძნობს და ოსტატობის მხრივ ჯერ კიდევ ესოდენ საგრძნობ სინედლეს თუ გულუბრყვილობას მიუტყეებს ახალბედა მწერალს. თანდაყოლილი თვისებები დრამატურგისა აქ იმდენად თვალსაჩინოა, მის უტყუარ ნათელზე კომედიის ზოგიერთი ნაკლოვანება, რამდენადმე სტიქიურად წარმოქმნილი სცენა თუ ინტრიგა აშკარად იჩრდილება. სიცოცხლის უსაზღვრო სიყვარულით შთაგონებული ერთი მრავალშვილიანი ოჯახის მხიარული, იმედიანი ცხოვრება ავტორმა შეგნებულ, გათავისებულ აზრისა თუ რწმენის სიმკვეთრით გამოხატა და მისთვის, ესოდენ მახლობელ ადამიანთა ხასიათები ნათლად, ემოციურად გვიჩვენა. ასეთი მიგნებების ადამიანს უფლება არა აქვს გული გაიტეხოს და დრამატურგის გზაზე არსებულ სიძნელეთა გამო ხელი შეუშუას იმ საქმეს, რომელიც მას ხელეწიფების. მეოთხე წელიწადი მიივსა, რაც ეს პიესა და მისი ავტორი გამოიჩინა. „მერვეს მოლოდინში“ ჯერ არსად დადგმულა. არა და, ამ პიესას უხვად გააჩნია ის ღირსებები, რომლის სრულყოფის პერსპექტივა ასე იმედიანად მოჩანს თანამედროვე თეატრის ცხოვრებაში. ეს სრულიად არ არის ის „ნახევრად ფაბრიკატი“, რომელსაც უნუგეგმო ავტორები თვითონვე ველარ ცნობენ ხოლმე თეატრის სცენაზე. მით უფრო გამართლებულია ეჭრნალის ფერკლებზე მისი ამ სახით გამოქვეყნება და მკითხველისა თუ თეატრის მესვეურთა აქტიური ყურადღების მოხმობა.

ბიორბი ხუბუაშვილი

\* გ. მამაცაშვილის ამ პიესამ მოიპოვა მესამე პრემია საქართველოს კულტურის სამინისტროსა და თეატრალური საზოგადოების ერთობლივ კონკურსზე (1980 წელს).

მოქმედება I

დალი სწოლს ალაგებს. ოთახში სახის მშრალებით შემოდის გიორგი. იგი სარკმელს გამოაღებს და სიგარეტს ეწევა. დალი მეუღლეს რამდენჯერმე შეხედავს... მუტელს ხელებით მოისინჯავს, წუხს.

დალი. გოგი!  
გიორგი ტურნებზე თითის მიღებით განუმეებს ანიშებს მეუღლეს.

დალი. გოგი, მომისმინე!  
გიორგი. მერე მოსმენის ხასიათზე ვარ, რა?

დალი. მე სათქმელი მაქვს...

გიორგი. ეუ!!

დალი. გთხოვ, არ გინდა აგდება.

გიორგი. ვის ვიკვებ რა?!  
დალი. საკუთარ თავს.

გიორგი. დალი, შენ მაინც მომეშვი, მყოფნის მე სამსახურში დავალებები.

დალი. ნე შენ არც არაფერს გავალებ.

გიორგი. ჰო, მაგრამ, გაიგე, შენი უმნიშვნელო სურვილიც კი მე უკველთვის ბევრს მავალებს.

დალი. ისეც!

გიორგი. მომიტყევე.

დალი. გოგი, მე მთელი დამე არ მეძინა.

გიორგი. შეც.

დალი. რა შენც?!  
გიორგი. არ მეძინა.

დალი. როდის?  
გიორგი. წუხელის.

დალი. შენ რა, მღვიძარიც ხვრინავ?!  
გიორგი. ნამდვილად აუტრიე.

დალი. მე აუტრიე?!  
გიორგი. ჰო, ხვნეა აუტრიე ხვრინავში. მე მთელი დამე ვხვნეოლი.

დალი. შენ რაიმეს მაჩნევ... შენ ჩემზე ფიქრობდი?!  
გიორგი. სადა მაქვს უნარი მე მიჭირდეს და შენზე ვიფიქრო?!  
გიორგი. ელექტროსაპარსს რთავს და წვერის გაპარსვას იწყებს.

დალი. გთხოვ, მომისმინე. კაცი არა ხარ, გაიგე, ჩემს მღვიძარობაში ნერვიულობა არ შეიძლება.

გიორგი. ვახ, აღრე დაბერების გეშინია?!  
დალი. გოგი!!

გიორგი. ისე, რა მოხდა, ამ ასაკში კი გვაქვს ჩვენ კანონიერი უფლება შევუდგეთ მოხუცობას.

დალი. აი, სწორედ ამ ასაკში არ დამინდო განგებაში შემარხვინა...

გიორგი. ეს მე არ დამინდო განგებაში, დალი.

დალი. შენ ალბათ ჩემმა ცოდვამ გიწია...

გიორგი. ჰო, ალბათ... თუმცა რა დაგიშავე?!  
დალი. მე შენ სათქმელს, რომლის თქმაც ასე მიჭირს და მაინც ვაპირებ გითხრა, მიშლი, არ მათქმევინებ.

გიორგი. ემბოტომ, რომ მეცა მაქვს სათქმელი და შენგან განსხვავებით... რჩევაც მჭირდება.

დალის მეუღლის უყურადღებობა წონასწორობას აყარავინებს.

დალი. რა გჭირს შე გაჭირვებულა?!  
გიორგი. მე პარტიბუროზე ტყავს მაძრობენ.

დალი. უსაქმობამ რომ გავინახა, იმ ტყავს?  
გიორგი. დალი, მე მთავარი ინფინრობა მიბრძანეს.

დალი. ალბათ შემოგათავაზეს?  
გიორგი. ჭერ შემომთავაზეს და მოფიქრებისათვის დროც მომცეს, შემდეგ მოხვევს... აი, გუშინ კი მიბრძანეს.

დალი. ეს, შენ... მთავარი ინფინერი?!  
გიორგი. ჰო, რა იყო!!

დალი. თქვენს სამსახურში, როგორ ის უძაღლო-ბის ადგილია, სადაც კატებს აუფებენ!!!  
გიორგი. ცოლო, მე ეხლა მოთმინებიდან გამოყვანა მინდა?!  
დალი. შენ მე სასიამოვნოდ განმაცვიფრე. თუმცა...

გიორგი. ნუთუ, ის ვერ წარმოგიდგენია, რომ შენი ქმარი...

დალი. ჩემი ქმარი კი უნდა ეთამაშებოდეს ვარსკვლავებს, მაგრამ შენ და მთავარი ინფინერი!!  
გიორგი. დალი.

დალი. მე მომისმინე?  
გიორგი. არა.

დალი. არა ხომ?  
გიორგი. მირჩიე რამე... დავთანხმდე?  
დალი. დთანხმდი, სანამ შეცდომას თვითონვე გამოასწორებენ.

გიორგი. რომელ შეცდომას?  
დალი. შენთვის მაგ თანამდებობის შემოთავაზებით რომ დაუშვებს.

გიორგი. გაიგე, დალი, შენ ხომ არ იცი, რომ მაგ თანამდებობამ ბოლო ორ წელიწადში სამი კარგი ინფინერი შეიწირა, რომლებიც არაფრით იყვნენ ჩემზე ნაკლები ბიჭები.

დალი. ისინი უკეთესებიც კი უფილან, თუ ამ საფრთხეს გრძობდნენ და მაინც დათანხმდნენ.

გიორგი. ჩემზე უკეთესი ინფინერი ჩვენს ქარხანაში, ნურას უკაცრავად.

დალი. მაშ რაღას ეწოდები, თუ გინდა მაგ თანამდებობამ მთელი ქარხნის ინფინრობა შეიწიროს?  
გიორგი. დალი!!!

დალი. შენ უარი თქვი?  
გიორგი. არაერთხელ!!  
დალი. ალბათ სწორად იქცევი. აბა, რა სამთავარი ინფინერი კაცი შენა ხარ.

გიორგი. რას მიწუნებ?  
დალი. მე პირადად ჩემდამი უყურადღებობას.

გიორგი. დალი, მე მთელი სერიოზულობით გეკითხები, რჩევას გთხოვ...

დალი. ერთი მითხარი, შენ მთავარი ინფინროს თანამდებობიდან შეგძლია რაიმე სახეირო გააკეთო კოლექტივისათვის?  
გიორგი. ე. კაი შეკითხვა ხო იცი!

დალი. შეგიძლია თუ არა?  
გიორგი. ალბათ კი.

დალი. მაშინ კიდევ ერთხელ გიმეორებ — დათანხმდი!



გიორგი. ჰო, მაგრამ, შე რომ რაიმე სახირო გაკვეთო დაწესებულებისათვის, საყოთარ თავზე ხელი უნდა ავიღო, ოჯახს მოვწუდე.

დალი. რას გვყვითხ... მოგვწუდი, ბატონო...

გიორგი. თავიდან მიშორებ, ხომ?!  
დალი. ოღონდ შენ ვინმეს რამეში გამოადგე და...

გიორგი. სოფელს რას უშვები, ხომ კარგია — ზამთარ-ზაფხულ რომ ფრინველი ჩვენ არ გვაკლია, გოჭი, ბურჯაკი, შაშხი, ურძენი, მისი წვენი, ფულის... საყმოდ მსხვილი თანხა, შენ რა გინდა, ყველაფერი ეს იმ საბარლო მოზუცების, დედაჩემის და მამაჩემის კისრზე იყოს. გაივ, „სოფლის „ნობათი“ თუ დაგვაკლდა, მაშინ შენ ცოტა სხვანაირად აქიციკლებდი, თუმცა უკვე გვიან იქნება!

დალი. შენ მათ მაინც ვერაფერი ენმარები.

გიორგი. აბა, ვინ ენმარება?!  
დალი. მე და ჩემი შვილები.

გიორგი. შე სამსახურშიც შეუფა გაგუებდა!  
დალი. ვითომ აქ ხარ დალაგებული!

გიორგი. ზოკლედი, იმათ კი ვადაუტრჩი, მაგრამ შგონი შენ ვერ ვადაგირჩე.

დალი. თანხმდები?  
გიორგი. არა, ვაიულები.

დალი. გაგუებას დთანხმება გერჩიოს.

გიორგი. ნუ გამიჩინე ჭლეკი... შე სწორად ვთქვი უარს.

დალი. თუ ჩემი არ გესმის, ვერ გამიგია, ჭკუას რატომ მეკითხები!

დალი. მაგდის გაწყობას შეუდგება. შემოდის ეკა, პირდაუბანელია, თმაგაჩილი.

დალი. ეკა, პირი დაიბანე და მოდი, მაგდის ვაწყობაში მომეშველე.

ეკა. რა მითხარი?!  
დალი. პირი დაიბანე.

ეკა. ეგ წელანაც გავივ. მერე რა მითხარი?  
დალი. მერე? მერე არაფერი.

ეკა. აი, ასე.  
ეკა საპირფარეოში შედის. შემოდის ზვიადი.

ზვიადი. ამას რას ვხედავ.  
დალი. რას ხედავ?

ზვიადი. რა თავპირი ჩამოგტირის? ვინ გაწყენინა?

დალი. მამაშენმა.  
ზვიადი. მამაჩემმა... ოო! რით გაწყენინა?

დალი. მთავარ ინიერობაზე ამბობს უარს.  
ზვიადი. ეს უარს ამბობს? მაგას შე ვერ დავიჭერებ და შენც გირჩევ (მღერის) არ დაიჭრო, არ დაიჭრო.

დალი. ნამდვილად უარზეა.  
ზვიადი. ჰო, ო, მამაჩემო?

გიორგი. კი, ნამდვილად.  
ზვიადი (თავისთვის) ერთი ეს მენახოს თავისუფალი და მერე მომკლა თუ გინდა. დედა, შენ მაგაზე, ნუ ნაღვლობ... ბოლოსდაბოლოს, ეგ რა შენი საქმეა!

დალი. აბა, შენი აზრით, რა არის ამ ოჯახში ჩემი საქმე?

ზვიადი. აი, რასაც ეხლა აკეთებ.  
დალი საქმეს მიაგდებს.

ზვიადი. რა, არა?!  
გიორგი. ზვიად, შენ ზედმეტი არ მოგივიდეს, ბიკო. იცოდ, თუ ჩემს ცოლს აწყენინებ, ექიმები გეკენებამდე!

ზვიადი. შენც, დედაჩემს არ აწყენინო, თორემ...

გიორგი. მოკლდე, შევთანხმდით.

ზვიადი. ესე იგი, თანხმდები მთავარი ინერის თანამდებობას?

გიორგი. არა, ეგ არ შემიძლია, სხვა რაც გინდა მოსოვეთ.

ზვიადი. მაშ რას მოჰყევი ეგ ზღაპარი ოჯახში?

გიორგი. გულის მოსება მომინდა და...  
დალი. როგორ, შე ასეთ რამეებზე შენ გულს მოგაობენებში!!

ზვიადი. სწორად იქევი, დედაჩემო.  
საპირფარეოშიდან გამოდის ეკა. საპირფარეოსი ეკაებს ანზორი. ზვიადი კვლავ აგვიანებს. იგი საპირფარეოსი კარებზე დააბრუნებს.

ზვიადი. მაქარა!  
ეკა დედ-მამას მიუახლოვდება.

ეკა. რა ვერ გაგუევათ?  
დალი. ეკა, შენ სამზარეულოში შედი და გაზს ჩაუწიე.

ეკა. რა მითხარი?!  
დალი. გაზს ჩაუწიე, ან ჩაიღანი გაღმოდე.

ეკა. მაინც ვერ გავივ?  
დალი. თმა დავიკახნი!

ეკა. ეხლავე, ისე, ეს კაცი მართალია, არ შია, არ სწყურია და რატომ უნდა გააკეთოს რაიმე კოლექტივისათვის, ხომ ასეა მამაჩემო?

გიორგი. მიდი, გაზს ჩაუწიე.  
ეკა. კი, ჩაუწიე, მაგრამ არა იმისათვის, რომ შენ მთხოვე, არამედ იმისათვის, რომ წამის უკან იგივე დედაჩემმა მიხვე.

ანზორი გამოდის და საპირფარეოსი ნატო იკაევს.  
ზვიადი კვლავ აგვიანებს.

ზვიადი. ვახ, მართლაც რამდენი შეიძლება, ეკა, ვირო, გაივ, შენს გარდაც არან ამ ოჯახში.

ანზორი. მამაჩემი მართალია.  
გიორგი. აი, კაცს კაცის ესმის.

ანზორი. თუ შენც კაცი ხარ, ქალივით რას ინაზები?!  
ოთახში ეკა ბრუნდება.

დალი. გაზს ჩაუწიე?  
ეკა. ჭერ არა.

დალი. შეგრცხვებს.  
ეკა. რა ექნა, დედა, გაზის ჩაწევა მამაჩემმაც მთხოვა და შე კი საშინლად არ მინდა მისი თხოვნა შევასრულო.

ნატო გამოდის და საპირფარეოსი ირმა იკაევს. დალი სამზარეულოში გადის და მალე ბრუნდება უკან. ზვიადი ისევ აგვიანებს საპირფარეოში... იგი ორივე ხელით ატებს ბრაუნს კარებზე.

ნატო. ეს მართალია, მამაჩემო?  
გიორგი. ეხლა, შენც დამიწე, ჰო.

ნატო. მე ვფიქრობ, შენ არავინ არაფერი შემოგთავაზა და...  
ზვიადი. მგონი, შენ მართლს ამბობ, ნატო.

ნატო. ჰო, მამაჩემი ოჯახში თავს იწონებს.  
გიორგი. მე როგორც ვატყობ ამ სიმართლის



თქმით ოჯახში თავი კი არ მოვიწონე, შვერცხვი.  
 ნატო. ალბათ შენ ამას არ ელოდი?  
 ირმა გამოდის და საპირფარეოსს გია იკავებს.  
 ზვიადი ბრახუნდა, იგი კვლავ აბრახუნებს კარებზე.  
 ზვიადი. ისეთი რამე მე ამ ოჯახშიც კი არ  
 მახსოვს!

ან ზორი. შენ რას ფიქრობ, ირმა?  
 ირმა. რის შესახებ.  
 ან ზორი. ვინ არის მართალი. დედა თუ მამა?  
 ირმა. ნატომ აზრი გამოთქვა?  
 ან ზორი. კი გამოთქვა.  
 ირმა. ნატო მართალია.  
 ან ზორი. ო, თქვე ტუტუბუბო, დუტ!  
 ზვიადი. ნეტა ვინ არის საპირფარეოში? ცუ-  
 დად ხომ არ გახდა...

ზვიადი დედამამიშვილებს თვალებით ითვლის და  
 თითებზე ჩამოსვს.  
 ზვიადი. ხუთი შვილი აქა ვართ.

ან ზორი. ორი გვაყოლა.  
 ეკა. რეზო საპირფარეოში არ იქნება.  
 ზვიადი. შენ ასე ფიქრობ?  
 ეკა. ჰო, რეზო ქარშია.  
 ზვიადი. აჰ, მამუ გია ხომ!

ზვიადი კარებს მოჰქაჩავს. კარები იოლად იღება.  
 გამოდის გია.

ზვიადი. ცოცხალი ხარ?!  
 გია. შენ ხომ არ გაფრინე?!  
 ზვიადი. ცოტა დამაკლდა, გადავჩიი.  
 გია. მე ვფიქრობ. სულ არაფერიც არ დაგაკლდა.  
 ზვიადი. თუ შენ ასე ფიქრობ, ჩვენ ცოტა ხან-  
 ში გაავარძელებთ საუბარს.

გია. სადაც ვაგვიხარდება.  
 ზვიადი საპირფარეოსს იკავებს.  
 გია. რა მოუვიდა?!  
 ეკა. დედ-მამის კამათზე ანერვიულდა და ხომ იცი  
 ანერვიულებამ რა იცის!...

გია. ამით რა მოუვიდათ?  
 ეკა. მამის ამბავი მოგვხსენება... ყველაფერს დედა-  
 ჩენის ჩინაზე რომ აკეთებს.

გია. ჩვენს აზრსაც არ უწყვეს ანგარიშს?!  
 ეკა. არც ჩვენს აზრს.  
 გია. (გიორგის უყურებს) არა?!  
 ეკა. ნუ, აქამდე მაინც ასე იყო.  
 გია. რატომ, შვილები ამ ოჯახში ხომ აბსოლუტუ-  
 რი უმრავლესობა ვართ.

ეკა. ამ ოჯახში აბსოლუტური უმრავლესობით არა-  
 ფერი წყდება.

გია. არა?  
 ეკა. სამწუხაროდ, არა.  
 გია. მერე რატომ არ გრცხვენიათ უმრავლესო-  
 ბას. დედა, თუ რამე, დაუსტენი და აქ ვართ.

დალი. სად მიდიხარო, დარჩით.  
 გია. როგორ, იქამდე მივიდა საქმე, მამაჩემთან  
 მარტო დარჩენის გეშინია?

დალი. არა, ჭერ არა.  
 გია. აბა?  
 დალი. დროა ისაუწმოთ.  
 გია. აჰ, ახლავე.

გიას უკან სხვებიც მიჰყვებიან. სხვა ოთახში გა-  
 წის საპირფარეოდან გამოსული ზვიადიც.

გიორგი. დალი, რა საქრო იყო ამდენი აუ-  
 რაური.

დალი. ვითომ იყო აურაური?!  
 გიორგი. ეჰ, შენ ხომ არ იცი რა არის საშა-  
 ხური!

დალი. ვიცი, ბატონო.  
 გიორგი. იცი, ნეტავ საიდან!  
 დალი. მე ხომ ვმუშაობ ხელშეკრულებით...  
 გიორგი. შენ მე ნამდვილად გამამხიარულე...

ეკა მუშაობა!  
 დალი. რატომ?!  
 გიორგი. სახლში ჭლომას და რადაცის ჭდაბნას  
 შენ სამუშაოს ეძახი!

დალი. მე საქრო საქმეს ვაკეთებ.  
 გიორგი. კომუნისტს აშენებ ხომ?  
 დალი. რითაც შემოიღია, კი.  
 გიორგი. თუ მე სახლში ჭლომა დიდ საქმედ  
 არ მიმაჩნია, მოდი, შენ ამაზე ნუ ბრაზობ.

დალი. ჰოდა, მეც გადავწყვიტე სერიოზულ საქ-  
 მეს მოვეკიდო.  
 გიორგი. კერძოდ?

დალი. უფროსი ლაბორანტობა შემომთავაზეს ენა-  
 თმეცნიერების ინსტიტუტში.  
 გიორგი. ხოხო!!

დალი. ვაი, შენს პატრონს.  
 გიორგი. შენ რა, მართლა, აპირებ... დათანხმე-  
 ბას?!

დალი. მე დავთანხმდი.  
 გიორგი. გაგუდი!!  
 დალი. არა. მე ძალიან მინდა ჩემდამი თქენი  
 დამოკიდებულება შეიცვალოს.

გიორგი. რა არა მოგწონს ჩვენს ურთიერთობაში?  
 დალი. თქვენ მე დიასახლისის საქმეს მთლად სწო-  
 რად ვერ მიგებთ.

გიორგი. ნუ იზამ მაგას, დალი, შეიდი შეილის  
 დედას სამსახურში რა გინდა.  
 დალი. მინდა.

გიორგი. სჯობია აკეთო ის, რასაც აქამდე აკე-  
 თებდი — ხელშეკრულებით.  
 დალი. მომწუხინდა ეგ საქმე.

გიორგი. შენ უარს იტყვი!!  
 დალი. არა.  
 დალი აცრემლდება. ოთახში ეკა შემოიხედავს.

ეკა. ეს მამამ?  
 დალი. არა, არა.  
 ეკა. კი, მამამ.

ეკა შემოსასვლელი კარების გარეთ გადაიწეეს და  
 გაბმულად რეკავს ზარს. ყველა ოთახში ბრუნდება.  
 ეკა. პეი, დედაჩემის შვილებო.

ან ზორი. რა მოხდა?  
 ეკა. ოი, მოხდა, ისეთი რამე მოხდა... მოკლედ,  
 ჩვენ დედა გვიტირეს.

ზვიადი. დედა გვიტირეს?!  
 გია. ვინ გვიტირა?  
 ეკა. მამამ.

გია. მამამ?!  
 ეკა. ჰო, მამამ დედა გვიტირა.  
 გია. როგორ, მამამ დედა გვიტირა?!  
 ეკა. ჰო, გია, ჰო.  
 გია. მაშინ, ჩვენ მამას უოჯას ვუტირებთ.  
 შვილები გიორგის მიეჭრებიან.

გიორგი. ამით კიდევ რა უნდათ?  
ჯეიალი. შენ ჩვენ დედა გვიტირე?  
გიორგი. სანამ გიტირეთ, თვლიდან მომწყდით.  
ანჯორი. როგორ გვიბედავ ამდენს, ერთად!..  
ირმა. დედა, შენ მართლა ტირი?  
ნატო. ძმებო, ნახეთ, მართლა ტირის.  
ნატო ნეკა თითს თვალში ამოუსვამს დედას და  
სველს თვლებს წინ მოატარებს. დალი იღიმება.  
გია. როგორ არ გრცხვენია. რა, ერთი წამით ვერ  
უნდა დავტოვო დედაჩემი, შენთან?  
გიორგი. გობოვთ, ერთხელ კიდევ დამტოვეთ  
მასთან მარტო.

ეკა. უნდა დაუმტოვო?  
გიორგი. არა, უნდა დავეყუავო.  
ეკა. დედაჩემს, მხოლოდ შურისძიება თუ დაუყ-  
ვავებს.

ანჯორი. ჰო, ჩვენ აქ საშველად მოვედით.  
გიორგი. (დაღს) რა ცუდად გიცნობენ. რა  
სკირს, ბიჭო, დედათქვენს თქვენი საშველი!  
გია. ბოლიში მოუხადე?  
გიორგი. თქვენთან მე ამას არ გავაკეთებ.  
ჯეიალი. ზოლიში მოუხადე-მეთქი.  
გიორგი. ოხ, მე თქვენი!

გიორგი ქამარს შეიხსნის, დალი შეიღებსა და მე-  
ულღეს შორის ჩადგება.  
გიორგი. დალი, მე შენ გეუბნები, ნუ მკავებ.  
დალი. შენ კი არა — მე ამით ვკავებ.  
გიორგი. მდა.  
დალი. აბა, კმარა ხუმრობა და მივუსხდეთ მა-  
გიდას.

ყველა სათითაოდ ჩამოუვლის და შეუბღვერს მომ-  
ლიმარს გიორგის, რომელიც ქამარს შეიკრავს. ისინი  
მაგიდას მიუსხდებიან. დალის ჩიდანნი გამოაქვს და  
კიკებებს ავსებს. გია ფეხზე წამოხტება, სხვა ოთახში  
გაღის და პოლიტეკონომის წიგნის კითხვით უბრუნ-  
დება მაგიდას.

ეკა. დედა, შენც ისაუზმე.  
დალი. მე მოგვიანებით ვისაუზმებ. (გიას) რა  
დროს წიგნის კითხვაა?!

გია. რა ექნა, სხვა გზა არა მაქვს.  
ეკა. ორიანის ხომ არ გეშინია?  
გია. არა, ხუთოსანი მინდა გავხდე.  
გიორგი. აქ ვის უნდა ხუთოსანი გახდეს?!  
გია. შენ რა, ხნაზე ვერ სცნობ შენს ვაფიშვილს?  
გიორგი. რომელმა თქვით?  
გია. თ, მგონი სახეზეც ვერ მცნობს.  
გიორგი. ერთი ხომ არ მყავხარ. მითხარი შე-  
ნი სახელი.

გია. გია!  
გიორგი. გია, გია!... გია მე არ მახსოვს მო-  
წინავე შეილი მოსწავლეებში. ესე იგი შენ, გია,  
გაურს ხუთოსანი გახდე, არა?  
გია. კი არ მსურს, იძულებული ვარ გავხდე ხუ-  
თოსანი.

გიორგი. რატომ?  
გია. იცი მამა, მე ფინანსური სიძნელეების დრო  
დამიღება.  
გიორგი. ვერ გავიგე?  
გია. მოკლედ, მე ჩვეულებრივი სტიპენდია არ  
მყოფნის.  
გიორგი. ვერ გავიგე.

გია. ხუთოსნობის სტიპენდია მჭირდება, ჰაერო-  
ვით.

გიორგი. ახ, შენ ფული გჭირდება? <sup>გარკინული  
გაგლიძე</sup>  
გია. ჰო, მჭირდება და თქვენდა საბედნიეროდ,  
ბევრი არა.

გიორგი. მერე პირდაპირ გეთქვა.  
გია. გამიგებლ?  
გიორგი. მამა ვარ შენი ბოლოს და ბოლოს.  
გია. კარგი მამინ, გადავდებ ამ წიგნს გვერდზე  
და აღამაინურად მივირთმევ საუზმეს.  
გიორგი. ჰო, მაგრამ, ხუთოსნობა თუ შეგიძ-  
ლია, გახდი.

გია. „ჰო, მაგრამ!“. ნახე რა სქელია. ამ წიგნის  
ხუთიანზე სწავლას ეხუმრები შენ.

გიორგი. შენც მიიხდომე.  
გია. დღეს თუ კმაყოფილს დამტოვებ, აუცილებ-  
ლად.

დალი. ანჯორ, ნუ ხვრიანებ!  
ანჯორი. შენი ქმარი განა ნაკლებად ხვრიანებს  
და რატომ მაინცდამაინც მე მაძლევ შენიშვნას?!  
დალი. იმიტომ, რომ შენი აღზრდა ჯერ კიდევ შე-  
იძლება.

ანჯორი. დედა, სცადე, ეგებ ქმარსაც მოუხებხო  
რამიმე.

დალი. გია, ნუ აქიანურებ, შესვი ჩაი, დროზე...  
გია. შენი შეილებიდან რეზოსაც ეყუავა, იქ ჯარ-  
ში ჩაის დროზე ხვრეა.

დალი. ისე, ცოტათოდენი წესრიგი ჩვენც არ გვა-  
წყენდა ოჯახში.

გია. მერე დაპარაკი ქამის დროს სადაური წეს-  
რიგია!!

გია ფეხზე წამოდგება.

დალი. ეგ არის შენი საუზმე?  
გია. მამა ფულს დამპირდა — ჰაერზე ვისაუზმებ.  
გიორგი. ვითომ დგაპირდი!

გია. არა?  
გიორგი. არა.

გია. როგორ არა, განა შენ არ გაღამადებინე წიგ-  
ნი გვერდზე?

გიორგი ფეხზე წამოდგება.  
გიორგი. მე წავედი.

გია. მამა, ჯერ ფარა მოიტა.  
გიორგი. ეჰ!

გია. როგორ, არ გინდა მოხიბლო ვალი?!  
გიორგი. რომელი ვალი?!  
გია. ვალი სამშობლოს წინაშე.

გიორგი. არ მესმის?  
გია. შეილები აღზრდა, ჩაცმა-დახურვა, ფულით  
უზრუნველყოფა, ეს შობობის უპირველესი ვალია  
სამშობლოს წინაშე.

გიორგი. აჰ, როგორც იქნა, მიგიხვდი!

გიორგი ჯიბიდან ფულს ამოიღებს და გიას გაუწ-  
ვდის.  
დალი. ნუ აფუქებ შენ მაგ ბიჭს.

გიორგი. მე კი მეგონა, პირნათლად მოვიხადე  
ვალი სამშობლოს წინაშე.

გია ფულს თვლის.

გია. მამა, შენ აღარც კი შეკითხები რამდენი  
მჭირდება!

გიორგი. დაფიქრდი, ეგებ მე შენ უნაასკენელი  
ფული მოგვიცი.



გ ი ა . ეგ ჩემს მდგომარეობას სრულებით ვერ ამსუბუქებს.

გ ი ო რ გ ი . თავს გაგდის, გაა!

გ ი ა . შენ სწორად ვერ გამიგე. მე მინდოდა შეთქვა, რომ მეტი მომეცია... ამდენად, ცუდია, თუ კაპიცი არა მაქვს და ვერ გიბრუნებ ჩემთვის ზედმეტ თანხას. მე, გთხოვ, ასეთი რამე მომავალშიც რომ არ გამეორდეს, მოიქეცი ისე, რომ მე უოველთვის შექონდეს ჩემთვის ზედმეტი ფულის უკან დასაბრუნებელი თანხა.

გ ი ა ბინიდან გადის.

და ლ ი . ახია შენზე.

გ ი ო რ გ ი . შენ ფიქრობ, წყალში მყურება ამაგი...? და ლ ი . არა, მე ასე არ ვფიქრობ, მაგრამ...

გ ი ო რ გ ი . დალი, შენ რაღაც სათქმელი გქონდა.

და ლ ი . გთხოვ, ბაზარში გამოიარე და რეზოსთვის გასაგზავნი ხილი წამოიღე.

გ ი ო რ გ ი . აჟი, დავალბა არ მექნებაო.

და ლ ი . არც მექნებოდა, შენ რომ თავის დროზე მოგესმინა ჩემთვის.

გ ი ო რ გ ი . როდის გამოვიარო?

და ლ ი . შესვენებაზე.

გ ი ო რ გ ი . ეგ შეუძლებელია, მე შეხვედნება ერთსაათიანი მაქვს.

და ლ ი . მანქანით მოასწრებ.

გ ი ო რ გ ი . ასე გამოწერილივით სად დავიტყვ მანქანას!

და ლ ი . მთავარ ინჟინერს მანქანა ემსახურება? გ ი ო რ გ ი . კი.

და ლ ი . მაშინ, თუ საერთო საქმე არ გაღელვებს, მანქანისათვის მანაც დათანხმდი მაგ თანამდებობას.

გ ი ო რ გ ი . ოღონდ მაგ თანამდებობას ნულარ მიხსენებ და ცხრა მანქანას ფიცილი... მოკლედ, გამოვივლი შესვენებაზე ბაზარში.

გიორგი ბინიდან გადის. დალის გარდა ყველა სხვა ოთახში გადის. ნატო და ირმა ჩანთებს გამოიტანენ. მათ დალი შეაჩერებს.

და ლ ი . ნატო, ირმა...

ნ ა ტ ო . ჰო, დედა.

და ლ ი . თქვენ დანამდვილებით იცით, რომ ეკა სიგარეტს ეწევა?

ი რ მ ა . დანამდვილებით.

ნ ა ტ ო . კი, წყალი არ გაუფა.

ი რ მ ა . გინდა, შენ თვითონ დარწმუნდი.

და ლ ი . როგორ?

ი რ მ ა . ეხლავე.

ნატო და ირმა სხვა ოთახში გადიან და იქედან წიგნით ბრუნდებიან უკან.

ნ ა ტ ო . ეს ხომ ეკას წიგნია, არა? აი, წაიყიბზე.

და ლ ი . ჰო, ეკას წიგნია.

ი რ მ ა . ეს კიდევ ეკას სიგარეტები...

ირმა წიგნს გადაშლის და დააპირკავეებს. წიგნის ყუადან სიგარეტები გამოიცივება.

და ლ ი . ეკა! ეკა!

ოთახში შემოდის ეკა და ზეილი. ეკა დაფრთხება.

ე კ ა . გისმენ, დედა.

და ლ ი . ეს შენი წიგნია?

ე კ ა . კი, ჩემი წიგნია.

და ლ ი . ეწევა? მე გეიყიბები, ეწევი?!

ე კ ა . გეფიცები, არა.

და ლ ი . ახა, ეს რა არის?

ე კ ა . სიგარეტები.

და ლ ი . მერე რა უნდოდა სიგარეტებს შენს წიგნს?!

ე კ ა . არ ვიცი.

და ლ ი . ეკა!

ე კ ა . რატომ ბრაზობ, დედა, ეს ხომ მოუწვეელი სიგარეტებია. ესე იგი, გამოდის, რომ მე ისინი ჭერ არ მომიწევია, ანუ ის, რომ მე არ ეწევი.

და ლ ი . ვითომ არ ეწევი?!

ე კ ა . რომ ვეწოდე, ეს სიგარეტები გადაშიჩნებოდა!

ნატო და ირმა ერთმანეთს გადახედავენ, შემდეგ სხვა ოთახში გადიან და იქედან სხვა წიგნით ბრუნდებიან უკან. ეკა ამოდო ცდილობს დედისაგან მალულად მათ შეჩერებას.

ნ ა ტ ო . ეს წიგნიც ხომ შენია, ქალბატონო?

ე კ ა . არა.

ნ ა ტ ო . აი, წაიყიბზე, დედა.

ე კ ა . ჰო, ჩემია.

ნ ა ტ ო . ეს კიდევ შენი მოწვეული სიგარეტების ნამწვავები.

ირმა წიგნის დაბერტყავს და წიგნის ყუადან სიგარეტის ნამწვავები დაცივდება.

ე კ ა . თქვენც ხალხი ხართ... თქვენც დები გქვიათ. თქვე საზოგადოება...

ეკა ტირილს მორთავს.

ი რ მ ა . დედა, აუხსენი ამ ინტელექტ-დამზრულებულს, რომ ჩვენ მისთვის ცდილობთ.

ე კ ა . ვის ჰირდება თქვენი მზრუნველობა, თქვე ნახევარ-ნახევარ დაბადებულებო. არა, რაღა მაინცდამაინც ესენი გამოვიდნენ ტყუებზე ღმერთო! ამათი ხასიათის ხომ ერთიც თავუესაყრელად გვეუფოა ამ ოჯახში.

ნ ა ტ ო . მერწმუნე, ეკა, შენ გპირდება უურაღდება.

ი რ მ ა . ჩვენ წავედით.

ე კ ა . ჩანდაბამის გზა გქონიათ.

ნატო და ირმა დაკინივთ შეხედავენ ეკას. ისინი ოთახში რჩებიან.

ზ ვ ი ა დ . რა გატირებს, რა?

ე კ ა . მოდი და ნუ იტირებ ამ ტყულების სისამაღლეთ.

ზ ვ ი ა დ . სატირლად ჩვენ გვაქვს საქმე, შენს ძმებს... არა, როგორ გახედე ოთხი ძმის დამ სიგარეტის მოწვევა!

ზევილი ხელს ხელზე მოუტყვს ეკას. ეკა წივის.

ე კ ა . მხეცო!

ი რ მ ა . მეტი გინდა შენ.

ნ ა ტ ო . ჰო, მეტის ღირსი ხარ.

და ლ ი . ირმა, ნატო, არ გინდათ, ეს მაინც თქვენ უფროსი დაა.

ი რ მ ა . მერე რა მაგალითს გვიჩვენებს.

და ლ ი . ჰო, კარგი, თქვენგან კმარა.

ნატო და ირმა ბინიდან გადიან.

ე კ ა . დედა, გეფიცები, მე მხოლოდ ერთი-ორჯერ მოვკაჩე.

ზ ვ ი ა დ . ეკაბოლე?

ე კ ა . ჰო, სულ ერთი-ორჯერ.

და ლ ი . ერთი-ორჯერ უოველდღიურად?

ზ ვ ი ა დ . ერთი-ორჯერ უოველ საათში, დედაჩემო.



ეკა. რა გინდა, ზვიად, შენ მაინც რას მერჩი, რა, მოხვებ და არ მოგაწვევინე, თუ?

ზვიადი. აი, ესეც შენი საუკრებელი ქალიშვილი! დალი. მართლაც ჩემი ბრალია, თუ ეგ ასე ზელოდ წაგვივიადა.

ეკა. დედა, გეფიცები.  
ზვიადი. ალარ არის საჭირო შენგან ფიცი, ცრემლები... შენი უკვამო ოჯახში არავის სჭირავს.

ეკა. დედა, მე არ წავსლავარ ხელიდან.  
დალი. არა?!

ეკა. არა.  
დალი. კი.

ეკა. დედა!!  
დალი. ვინმემ გაიძულა თუ...?

ეკა. გეფიცები არავინ.  
დალი. მაშ გულმა შხამისაკენ რატომ გაგიწია?

ეკა. დედა, გეფიცები, ამიერიდან რომ მარჩენდეს, ერთ ღერსაც აღარ მოვწევ.

დალი. სად დაჩევი?

ეკა. იქ ჩვეთან, კურსზე... გჭუფის ნახევარი სიგარეტს ეწევა, დედა და მეც...

დალი. რა შენცა... თუ არ მოსწევ, უნივერსიტეტთან გაგრიცხვენ?

ეკა. მე მიწოდდა მეთქვა, რომ — შევცდი.

დალი. შენ ფილოლოგი ხარ, შეიძლება პედაგოგობაც გელირისო ოდენსმე და რა სინდისით უნდა მოსოხოვო მოწაფეებს წესიერება, როცა თვითონ სიგარეტის ცდუნება ვერ დასძლიე. მაგისტრის ჩააბრე უნივერსიტეტში! მეც, სულელმა ვიფიქრე, ცოდნას დაუფუტა-მეუქი და ეს უსინდისო კი სიგარეტს არ დაუწევა! (პაუზა) როგორ არ გრცხვინათ ქართველ გოგონებს ასე დაუფიქრებლად, განუსჯელად, ფეხის ხმას აჰყვებ, როგორ არ გრცხვინათ — წამზერა!

ეკა. უკვე მრცხვინა!  
დალი. მიიხარო, რატომ მოსწიწ თუნდაც ერთი-ორჯერ?

ეკა. ინტერესისათვის.  
ზვიადი. მოგეწონა?

ეკა. არა.  
ზვიადი. მაშ, ორჯერ რა საჭირო იყო?!

ეკა. გეფიცები, გემო ნამდვილად არ მომეწონა.  
ზვიადი. მაგრამ შენ მგონი რაღაც მაინც მოგეწონა?

ეკა. ჰო.  
ზვიადი. რა?

ეკა. მომეწონა ჩემი სახე სიგარეტით გაწყობილი, ბოლში გახვეული.

ზვიადი. მოგინდა?

ეკა. კი, სახეზე ნამდვილად მომიხდა, აი, ნახეთ... ეკა სიგარეტს პირისაკენ წაიღებს, დალი ხელიდან გამოგლეჯს, ნაქუფებლად აქცევს და ხელის გულზემით სრესს.

ეკა. დედა, ნუ ბრაზობ, გთხოვ, ბოლოსდაბოლოს მე ხომ ჩემი სურვილით დავდე პირობა.

დალი. ვენდო შენს სიტყვას?

ეკა. გთხოვ, ენდე!!  
დალი. სამზარეულოსაკენ გაემართება. ეკა შეიჩეჩება.

ეკა. თუ საქმეა, მოგებმარბები!

დალი. თუ შენ რაიმე გინდა ჩემთვის გააკეთო, სიგარეტის გადაჩვევით დაიწყე.

ეკა. გაიგე, ბოლოსდაბოლოს, სიგარეტს მე ხომ ჯერ არც შევჩვევივარ!!!

დალი. ოთახიდან გადის. ეკა მძიმედ ამხმარებს.

ეკა. არ დამაწყდა ნერვები!!  
ზვიადი. მოსწიწ, დამშვიდდები.

ზვიადი ეკას სიგარეტს მოაწვდის. ეკა გამოართმევს, ოფლს მოიწმენდს. ზვიადი სიგარეტს მოუკიდებს. ეკა მოჰქაჩავს და აზრზე მოდის. შეეცდება. შემოდის დალი. ეკა სწრაფად ჩაუღებს სიგარეტს ზვიადს პირში! აგვიანებს.

ეკა. რატომ გამოქეთე, ბიჭო, ძმა მაინც არ იყო.

დალი. ზვიად, აბა ერთი წუთით დაგვტოვე.  
ზვიადი. კი ბატონო.

ეკა აგრძელებს პირიდან ბოლის გამოშვებას, იგი ჯერ ისევა გაოგნებულია.

დალი. მოჩირი ეხლა, დაამთავრე ბოლის გამოშვება!

ეკა. მერწმუნე, ეს ჩემი ბოლო ნაფაზია, დედა.

დალი. ამიტომ ასე აქიანსურებ?!  
ეკა. თუნდა, გეფიცები, ამჯერად ზვიადმა ისარგებლა ჩემი უმელო მდგომარეობით და გამაბრეყვა.

დალი. ასე იოლი გასაბრეყებელი თუ ხარ, შენი ქუჩაში გაშვებდაც არ შეიძლება!

ეკა. რას ამბობ, დედა, მე ხომ უყარება ვარ.

დალი. ვითომ?

ეკა. გელის კითხე.

დალი. ჰო, მართლა, გელამ იცის?

ეკა. რა უნდა იცოდეს?  
დალი. რომ ეწევი.

ეკა. გაიგე, აღმიანო, რომ მე არ ვეწევი.

დალი. ნუ, ის თუ იცის, ერთი-ორჯერ რომ მოქაჩე!

ეკა. საიდან უნდა გაეგო?!  
დალი. საიდანაც შენმა დებმა.

ეკა. დედა, გელას მე ვუყვარვარ და ის არასოდეს იყარებს ჩემს სულში, ხელფეხის ფაფურს.

დალი. ნუთუ მისთვის სულ ერთია თუ როგორ იქნები?!  
ეკა. რას ამბობ, მას მე სანიმუშო ქალიშვილად წარმოვუდგენივარ.

დალი. მართლაც, სანიმუშო ქალიშვილად შენი წარმოდგენა თუ შეიძლება.

ეკა. დედა, რატომ მაქადრებ.

დალი. რამ შეგაფუთა, მე ხომ მთლიანად არ ვთქვი საქმელი.

ეკა. კიდევ რა შეგელო გეთქვა?!  
დალი. ის, რომ ჩვენ, ახლობლები, მალე აღნათ შენს კარგ გოგოდ წარმოდგენასაც ვეღარ შევძლებთ.

ეკა. რატომ დედა, მე ხომ ვარ კარგი გოგო.

დალი. კი, შენ სანიმუშოდ სწავლობ, მაგრამ სიგარეტს ეწევი...

ეკა. არ ვეწევი!!  
დალი. ოჯახში წარამცი ხარ...

ეკა. დედა, მე მერვე მუყოფა საქმე, ჩემს ოჯახში.  
დალი. ვითომ ივარგებ?

ეკა. მე შენი ქალიშვილი ვარ, რა თქმა უნდა, ვივარგებ. (დაიმორცხვებს) დედა, იცი...  
დალი. ჰო, თქვი.  
ეკა. მრცხვინა!!  
დალი. ნუ გრცხვინა.  
ეკა. გუშინ? ჰო, გუშინ გელამ ხელი მოხოვა.



დალი. მერე შენ?  
 ეკა. რა, მერე მე?  
 დალი. დათანხმდი?  
 ეკა. დედა! საერთო კრებაზე ხომ არ ვიყავი, წინადადება უსიტყვოდ მიმეღო!!  
 დალი. რას აპირებ?  
 ეკა. შენ გინდა დავთანხმდე?  
 დალი. რა თქმა უნდა. ნუ აწამებ ბიჭს.  
 ეკა. დედა, როგორც შენ მიჩვენებ, უცებ ჩავუწვევ ლოგინში?  
 დალი. როგორ ბედავ. ჩემთან, დედასთან...!  
 ეკა. მან მე უნდა დამომსახუროს.  
 დალი. შენ კი ის არ უნდა დამომსახურო?!  
 ეკა. ამაზე მე არ ვფიქრობ...  
 დალი. მაშინ ადეკი და უარი უთხარი.  
 ეკა. როგორ ვუთხრა უარი... როგორ! მე ხომ იგი მიყვარს.  
 დალი. მერე ამდენ პრანქვაში ბოლოს არ შედგცხვება დათანხმება?!  
 ეკა. არ შემერცხვება, რადგან მე მას დიდი ხნის ნალოდინევი სიხარულს მოვუტან.  
 დალი. ნუ ტანჯავ იმ კარგ ბიჭს.  
 ეკა. მოკლედ, შენ მიჩვენებ, დავთანხმდე, ხომ?  
 დალი. ჰო, მე მინდა, შენ იმ ბიჭის ცოლი გახდე, რომელსაც უყვარხარ.  
 ეკა. არა, დედაჩემო, მე ხომ ვიცი, შენ ჩემი თავიდან მოცილება გინდა.  
 დალი. რას ამბობ!  
 ეკა. სიმართლეს, არ გჯერა ჩემი და ოღონდაც გავთხოვდე, ოღონდაც პატრონს ჩამაბარო!!  
 დალი. მე მინდა, შენ ის ბიჭი არ გატანო, გულის არ დაუწინაო...  
 ეკა. სუსტი გული თუ აქვს, ახი იქნება შავაზე.  
 დალი. რატომ?  
 ეკა. აბა, სუსტგულიანმა ჩემი სიყვარული როგორ უნდა გაედოს!!  
 გაისმის ზარი. ეკა კარებს გამოაღებს. შემოდის მარო. იგი დალოსთან მიიბრუნებს, ყვავილებს გადასცემს და კედლის.  
 მარო. ჩემს დაიკოს!!! ეკა, შენ არც კი იცი, რა ბრწუნივალე დედა გყავს.  
 დალი. იცის?  
 მარო. იცის?  
 ეკა. ოღონდ, მარო დედა. მე არ ვიცი, თქვენ რაში ხედავთ დედაჩემის ბრწუნივალეებს?  
 მარო. ეხლავე გეტყვი... ნუ, დედაშენი დალი ადამიანია, დიდთან დიდია, პატარასთან პატარა.  
 ეკა. ნუთუ ასეთი კარგი გარდასახვის უნარი აქვს?  
 მარო. მადროვე! როცა იგი შენია... შენთან შენია და სხვათთან... აც შენია.  
 ეკა. თურმე როგორი ქალი ბრძანებულხარ, დედაჩემო!!  
 მარო. რა, არ იცოდალი!  
 ეკა. ნათქვამს კიდევ რაიმეს ხომ არ დამატებდით.  
 მარო. მოიცა, წყალს დავლევ და... მარო მაგიდასთან მიდის და წყალს სვამს.  
 დალი. მხოვში, ნუ გატანჯე ქალი.  
 ეკა. რატომ გატანჯე?!

დალი. არ უყვარს მაგ ქალს კარგის თქმა ადამიანებზე.  
 ეკა. აბ.  
 მარო. ხანამ საქმეზე გადავიდოდე, ერთ ახალ ამბავს მოგიყვები.  
 დალი. გვეცოდინება.  
 მარო. ეგ შეუძლებელია.  
 დალი. მარო, გთხოვ, საქმეზე გადახვიდე...  
 მარო. ცოტა ხანს მაყალე, ქალო...  
 დალი. ბრძანებ.  
 მარო. ვალიკოს, ალბათ, იცნობ შენ?  
 დალი. ვიცნობ.  
 მარო. შენ, აბა, მისი სიდედრი მართლაც გვეცოდინება.  
 დალი. კი, ვიცნობ.  
 მარო. როგორ არ გვეცოდინება იმ სიგრძე ენის ქალი!  
 დალი. მართა წესიერი, პირში მოქმელი ქალია.  
 მარო. ენაწაღებუილა მართა! ჰოდა, ვალიკოს თურმე დაუმოკლა ენა.  
 ეკა. წააქრა, მარო დედა?  
 მარო. ჩააგდებინა, თურმე ერთი გვარიანად მიყვება.  
 დალი. ვალიკო კულტურული კაცია, მე მაგას ვერ დავიჯერებ.  
 ეკა. რატომ მიყვება, მარო დედა?  
 დალი. ეკა, რა შენი საქმეა.  
 მარო. საყვარელი გაუჩენია თურმე იმ საზოგადოებას, აბა! ქმარს მიწაში გაცვივებაც არ აცალა!  
 დალი. მარო!  
 მარო. შენ მგონი ჩემი არ გჯერავს. ამას ხომ მთელი ქალაქი ღლაპარაკობს.  
 დალი. იმ პატიოსან ქალზე მაგის გამეორებაც, ხომ იღივი უნდისისობაა. მითხარი, რა დავიშვა ასეთი მართა...  
 მარო. შენ ფიქრობ, რომ მე ჰორს ვავრცელებ?  
 დალი. კი, მე ასე ვფიქრობ.  
 მარო. დალი! მოიცა, ჭერ წყალი მოვხვია... მარო მაგიდასთან მიდის, წყალს სვამს.  
 ეკა. დედა, შენ ხომ ასე კარგად არ იცნობ მართას...  
 დალი. მე მაროს ვიცნობ კარგად.  
 ეკა. ფიქრობ, რომ ტყუის?  
 დალი. დარწმუნებული ვარ.  
 მარო. შენ იცი, მე მართამ რა მკაყარა?  
 დალი. თურმე გაკარდა.  
 მარო. ჰო, არ დავშალავ, მაწყენინა. მე მეცნიერ ქალს უსაქმური მიწოდა, ჰორიკანა მიწოდა.  
 ეკა. ალბათ მან თქვენ მოყვარედ ჩავთვალათ.  
 მარო. რას პრეტენზიას, ნეტა, ეგ ბავშვი!!  
 ეკა. როგორ, არ გავიგიათ აფორიზმი — მოყვარეს პირში უძრახე, მტერს ზურგს უჯანო?  
 მარო. აფორიზმს მოგცემ ახლა მე შე, წყვირტლიანო. რა მკირს, გოგო, მე დასაძრახი!  
 ეკა. დედა, უთხარი რამე, რა.  
 დალი. მარო, გთხოვ...  
 მარო. ასე რომ დედაჩემს ბავშვები გოგებივით, ამა აღზრდა არ უნდოდა!  
 დალი. ნუ მკადრებ ასეთ რამეს... გთხოვ.  
 მარო. გეწყინა?  
 დალი. კი, მეწყინა.

მ ა რ ო. რატომ მერე. ეს სახელმწიფო ბინა იწყუ-  
ბატორად რომ აქციეთ, რა უფლებები! ამაში მე ვარ  
დამნაშავე თუ! ო, თქვე ერის შემარცხვენლებო! ჩვენ  
ქართველები თავს ვიწონებთ მსოფლიოში შობადო-  
ბის ყველაზე დაბალი პროცენტით, რაც ერის მაღა-  
ლი კულტურის უპირველესი დამადასტურებელია და  
შენ, კი, შენი ოჯახით სად გაგაცხადო, ხომ მოგვეკ-  
რა თავი. არა, მაინც შევიდი შეილი რომ დაახვე,  
თვალეში ზედ გქონდა, ჩვენს რესპუბლიკაში ვსაგან  
აილე მაგალითი! არადა, როგორი აღსაზრდელია ამ  
ჩვენი დროით წახდენილი ბავშვები, მერე ამდენი ერ-  
თად თუ ცალ-ცალკე.

და ლ ი. სულაც არ არის ძნელი.  
მ ა რ ო. შენ თუ, ამ გოგოს რომ აქვს.. იმას აღზ-  
რდას ეძახი...

ე კ ა. რა მჭირს, მარო დეიდა, მე აულზრდელი.  
ეკა აცრემლებდა  
მ ა რ ო. ნუ ტირი! ნუ მოთქვამ! ნუ ყმუი! უთხარი,  
დალი, ამ ბავშვს, ჩემზე ცრემლი რომ არ მოქმე-  
დებს.

და ლ ი. ნუ სტირი ეკა, მარო დეიდასაგან ასეთი  
რამე არ უნდა გეწყინოს.

მ ა რ ო. რა?!  
ე კ ა. რატომ... იმიტომ?  
და ლ ი. ჰო, იმიტომ.

მარო ხან დალის უყურებს ეკვით, ხან ეკას. აზრი  
ვერ გამოაქვს.

მ ა რ ო. აღწვიდი. ეკა, შენ კარგი გოგო იქნებო-  
დი, დედისერთა რომ იყო. მოგბედავდა, დედაშენი,  
ცივ ნიავს არ მოგაკარებდა. მოკლედ. დედაშენია დამ-  
ნაშავე, თუ ამდენს ერთად ვერ გაგწვდათ.

და ლ ი. კარგი, ნუ გადამირიგ ბავშვი.

მ ა რ ო. ბავშვების გაჩენა რომ კარგი ყოფილიყო,  
შენ მომასწრებდი მე!

და ლ ი. მარო, მე შენთვის არასოდეს შემომიჩი-  
ვლია..

მ ა რ ო. არ შემოგიჩივლია იმიტომ, რომ გრცხვე-  
ნია.

და ლ ი. შეამაუბე!

მ ა რ ო. რა გეამაუბე. ის, რომ შვილები ერთმანე-  
თში გერევა. ის, რომ ერთი ეხლა ჭარში, ხუხუნობს,  
იმ ყინვაში!

და ლ ი. ეხლა მთელ საბჭოთა კავშირში ზაფხუ-  
ლია.

მ ა რ ო. მაგას რა მნიშვნელობა აქვს. შენ ის მით-  
ხარი, წესიერი ოჯახის შვილს რა უნდა ჭარში!

და ლ ი. ჩარი ყველა წესიერმა ახალგაზრდამ უნ-  
და მოიაროს.

მ ა რ ო. მერე, ომი თუ იქნა, ომში უნდა წავიდეს  
სამშობლოს დასაცავად, არა?!

და ლ ი. რას მეკითხები, მარო! რა თქმა უნდა!

მ ა რ ო. შენ ყველაფერზე შენი აზრი გაქვს.

და ლ ი. ძალზე სამწუხაროა, ამ საკითხში მაინც თუ  
არ ემთხვევა ჩვენი აზრები ერთმანეთს.

მ ა რ ო. რა ექნა, მე სამშობლოს სამსახური, პატი-  
ვისცემა, ცოტა სხვანაირად მესმის. ხომ გახსოვს, და-  
ლი, რამდენ ბიჭს ვუყვარდი, მოვწონდი, ვუნდოდი.  
რამდენმა ამიტომაც კარიბჭე, მაგრამ, რადგან ყველა  
ისინი ბავშვებზე იყვნენ დაგვიოლები, მეც ყველას  
სათითაოდ ვუყავი. მეცნიერება მსხვერპლს მოითხოვს,  
ბატონო! აი, ჩემი პატივისცემა, სიყვარული სამშო-

ბლოსადმი. თუ მამაკაცი ამდენს ვერ ხვდება, მას მე-  
ცნიერი ქალი რად უნდა. აგერ, ბატონო, შენისთა-  
ნა შეიროსი, შვილების გაჩენაში მოზომიერად უნდა  
რომ არა აქვს, ისეთი ქალი.

და ლ ი. ჩვენში დარჩის და რა ისეთი მეცნიერი ახ-  
ლა შენა ხარ.

მ ა რ ო. შენ გაჩერდი, თორემ უფროსი ლაბორან-  
ტის ადგილს რომ შეგაირადი, შეგაირებად დაგჩრება.

და ლ ი. ვერ შეშაშინე, მარო.

მ ა რ ო. ბავშვობის მეგობარი რომ ვარ, ფიქრობ,  
ვერ გაგჩრავ?

და ლ ი. არა მარო, უბრალოდ, მე რაც მაღელვებს,  
ყველაფერი თავის ადგილზე მაქვს.

მ ა რ ო. მართლაც, რა გინდა შენ მეცნიერებაში. მე-  
ცნიერება მსხვერპლს მოითხოვს. ხომ ხედავ, აი, ეკ  
ყველაფერზე ვთქვი უარი. ოღონდაც სამშობლოს ვე-  
მსახურო.

და ლ ი. შენ მართლაც, დიდ სამსახურს უწევს სა-  
მშობლოს!

მ ა რ ო. მერე შენ სწორად გეგმის, თუ რით ვუწევ  
მე სამსახურს სამშობლოს?

და ლ ი. კი, რომ შენნაირებს არ ამრავლებ.

ეკა სიცილს ვერ შეიკავებს.

მ ა რ ო. დამცინით ხომ, დედა-შვილი. კიდევ კარგა  
დაცინავს რომ ჭერ კაცი არ მოუკლავს.

და ლ ი. მარო, გგონი, შენ ჩემთან საქმეზეც მოხ-  
ვედი.

მ ა რ ო. მითხარი, შენ მართლა ხარ სახლის კომი-  
ტეტის ქოვამჭლომარე?

და ლ ი. კი. უკვე კარგა ხანია.

მ ა რ ო. მაშინ, ბინაზე უნდა მესტუმრო.

და ლ ი. რასთან დეკავშირებით?

მ ა რ ო. ჩემთან გეტყვი.

და ლ ი. როდის?

მ ა რ ო. რაც შეიძლება ჩქარა.

და ლ ი. მაშინ დღეს.

მ ა რ ო. ოღონდ დღეს არა.

და ლ ი. მაშინ, როცა შენ მოგიხერხდება, დამირე-  
კე და მოვალ.

მ ა რ ო. კარგი დალი, შენი იმედი მე ჭერ არ და-  
მიკარგავს.

და ლ ი. მარო!

მ ა რ ო. ჰო, დალი.

და ლ ი. ხომ არ გვესალუზმა?

მ ა რ ო. არა, რას ბრძანებ.

და ლ ი. რატომ, არ გშია?

მ ა რ ო. მშობიდა, მაგრამ შენ მე მადა გამიფუტე,  
გელოდები.

დალის გეღიმება. მარო ბინიდან გადის. ეკაც სტო-  
ვეებს ოთახს. შემოდის გია. მას მეგობრები ახლავს თან.  
არტუშა და მოშე.

არ ტუ შ ა. გამარჯობა, ტოტა დალი.

მო შ ე. გამარჯობა, დალი დეიდა.

და ლ ი. გამარჯობათ. ასე დავიწყება შეიძლება!  
მო შ ე. ეხ, მე ისეთ დღეში ვარ, მტრისას... როგორ  
იქნა მამაჩემმა თავის საქმეში ჩამაბა და დროში ძა-  
ლიან შევივლუდე.

არ ტუ შ ა. ვა, წილშიც გაყავხარ!

მო შ ე. წილში არა.

არ ტუ შ ა. შეგირდის საწყისებზე ხარ?

მო შ ე. ერთი შედავით. განათლებაში, მამაჩემი,

ფულს არ მართმევს.

გ ი ა. ეგ მართლაც მაგარი შედეგითაა მომე. რა გინდა, ის კაცი ალაღალ მიპრდება, რომ რაც მე მაქვს, ყველაფერი შენ დაგჩეხაო.

გ ი ა. შენ წილი მოითხოვე, და დრო ატარე, თორემ მამაშენს რომ შენ საქმეში გაუვახარ, თუ იმ საქმისათვის მოგაუტყის, ეგ შეპირებული სიყეთე ხორად დაგჩეხაო.

მ ო მ ე. შენ რომ ქართველი არ იყო, გია, მაგ მაყდურ სიტყვას ნამდვილად დაგიჭერებდი.

და ლ ი. უმაღლესში ხომ კარგად სწავლობ?

მ ო მ ე. ისე რა, ადლი დედა. მე და მამაჩემი რომ ხელობას მივსდევთ, სულ არ სჭირდება იმას უმაღლესი განათლება.

და ლ ი. შენ, არტუშ?

არ ტ უ შ ა. მე უმაღლესიდან გამოვედი, ტოტა დალი.

და ლ ი. დაამთავრე?

არ ტ უ შ ა. არა, შევატოვე.

და ლ ი. გამოგრიცხეს?

არ ტ უ შ ა. არა, გამოირცხვას მე დავასწარი.

და ლ ი. ეგ არ გიქნია კარგი საქმე!

არ ტ უ შ ა. ნე კი ვფიქრობ, ძალიან კარგი საქმეც კვინი. სწავლა კარგია, თუ ფულის შოვნაში ხელს არ გიშლის, აი, თქვენი შეილის ტოლი არა ვარ, ერთი მობრძანდით ვაშში... თქვენ ვაზი ვენახი ხო არ გგონია? კი გგონიათ, ნერწყვიც მოგადგათ, არა მე ბოლოში, ვაზი, ეგ მსუბუქი მანქანების შესაკეთებელი ადგილია და იქ რომ მოხვალთ, არტუშა მოტორისტს ითხოვთ, იმწამსვე გეტყვიან — არ სცალიაო. დღეში აის მანეთი როცა არის, არა, ის ცუდი დღეა.

და ლ ი. სწავლაზე მაინც არ უნდა გეთქვა უარი. არ ტ უ შ ა. ტოტა დალი, დიდილოში რომ ავიღო, მე ხომ ვციო, არა, ჩემი ობერი ხასიათი, მოტორისტად მუშაობა შემრცხვება. კაროჩე, კარგი ხელობანი უნდა ალარ ვიყო. ინჟინრობით კი ვერც ქართველ ხალხს ვარგებ და ვერც საყუთარ მეს.

და ლ ი. დღეს როგორ მოცდი, არტუშ?

არ ტ უ შ ა. კერაში ერთ დღეს, რო მამქლა, არ ვიმუშავე. ვა, ფულს ხომ არ გადავაცდებდი!

და ლ ი. დღეს მგონი, თქვენ სადაც აპირებთ?

მ ო მ ე. ფეხბურთს ვეთამაშებით ფულიან ხალხს, ნამღვეწე.

და ლ ი. ფულზე?

გ ი ა. არა, რას აზნობ... პურმარჩილზე.

და ლ ი. უნდა დაფერე?

გ ი ა. ზო, ცოტას წავიბახუხებ.

და ლ ი. დინამოში რას გეტყვიან?

გ ი ა. დედა, ნუთუ არ იციო...! დინამომ ხომ მე ხელი დამიქნია.

და ლ ი. რევიმს არღვევსიო!

გ ი ა. არა, დახალი ვარ.

არ ტ უ შ ა. ვა, შენ პუტურა!

და ლ ი. ნუთუ საკანდილიძე შენზე მაღალია?

გ ი ა. ჩვენ ერთი სიმაღლის ვართ, დედა, ოღონდ მე ბავშვობიდან ცენტრალურ თავდამსხმელად აღმზარდეს, ის კი დამცველად. მე სწორედ ცენტრალური თავდამსხმელის ადგილზე მაკლია სიმაღლე.

და ლ ი. მერე, დამცველად ითამაშე.

გ ი ა. ოილი სათქმელია, მე ხომ მთელი ჩემი ბავშვობა ცენტრალურ თავდამსხმელად მათამაშეს, დღეს

დამცველის ადგილზე მე ტექნიკაც მაკლია და სწავლა წარადგინე.

მ ო მ ე. ვა, რა კარგად გაუწრთინხარ. გ ი ა. ვერ გაატყუნებ მწვრთნელს, მან თავისი

გუნდი მოწარმდა პირველობებში გამარჯვებისათვის გაწვრთნა და უფროსი ასაკის გუნდისათვის ზოგს რა დაეცავდა, ზოგს რა. მოკლედ, ვერც ერთმა ჩვენთანაა დინამოში ადგილი ვერ დაიკვიდრეთ.

და ლ ი. ეხლა სად ხარ?

გ ი ა. უნივერსიტეტის გუნდში. უკვე წრდადასრულებულმა გადავწყვიტე ერთ წელიწადში კარგი დამცველი დავაგე.

მ ო მ ე. ერთ წელიწადში შენ სიმაღლეს მოიმატებ და აი. ნახე, ნეჩე ცენტრალურ თავდამსხმელსაც ვერ ითამაშებ.

არ ტ უ შ ა. შენი მწვრთნელი ქართველი იყო?

გ ი ა. კი, ქართველი.

არ ტ უ შ ა. აი, ამას შენ სომეხი მწვრთნელი არ გაგიყობებდა.

მ ო მ ე. აჰჰ ებრაელი.

და ლ ი. საინტერესოა, თქვენ გაის შეგობრებ რატომ არ თამაშობთ კალათბურთს?

მ ო მ ე. კალათბურთი რა ჩვენი საქმეა.

და ლ ი. რატომ?

მ ო მ ე. დალი დედა, აბა სად გინახვთ, სომეხი ან ებრაელი ვინმე კალათბურთს რაიმეს ყრიდეს.

არ ტ უ შ ა. მომე, აბა, შენ სომეხებს მოეშვი.

და ლ ი. რატომ, თქვენ ხომ კეთილი ბიჭები ხართ.

არ ტ უ შ ა. ჩვენ რომ კეთილი ხალხი ვართ, ამიტომ გითმინთ ქართველებს. განა საქმეა ასეთი ანეკდოტი!

გაის რამდენიმე წვეილი კეტები გამოაქვს.

გ ი ა. მომე, შენი ფეხის ზომის კეტები მაქვს. შენ, არტუშ, ცოტა სრული მოვივა, მაგრამ არაუშავს, სქელ წინდას ჩავაგმევე.

არ ტ უ შ ა. მერე, არ დამცხება?

გ ი ა. შენც ადქი და ზაუღლიანავით ტრიბუნით და ჩრდილულ ადგილზე ითამაშე.

არ ტ უ შ ა. მე მზე მიუვარს... ჩვენ სომეხებს, კავკასიის ხალხებს შორის ყველაზე მეტად გვიუვარს მზე, ქართველებს კი ჩრდილი.

გ ი ა. ოო, მაგში ვერ დაგვთანხმები.

არ ტ უ შ ა. მზეშიც გვეცილებით. ნახეთ, ჩემი ფერი...

და ლ ი. მართლაც, ფაქტი ჭიუტია.

მ ო მ ე. უნდა წამოწიო, გია.

არ ტ უ შ ა. მეუო ენის მომტრევა, დალი დედა, მოდიოთ ორ სიტყვას ლიტერატურულ ქართულზე ვიტყვი — კარგად ბრძანდებოდეთ.

და ლ ი. ჭერ წაიხმისეთ.

არ ტ უ შ ა. ოო, მატჩის წინ წახმისებაც დაუშვებელია.

და ლ ი. კარგად ბრძანდებოდეთ, არტუშ... მომე.

გ ი ა. ჩვენ წავედით.

და ლ ი. გია!

გ ი ა. ზო, დედა.

და ლ ი. მე, გთხოვ, ნუ ჩაიქნევ ხელს კალათბურთზე.

გ ი ა. ვერც ჩაეჩენე, მე ხომ კალათბურთი მიუვარს... ზოგერთ სხვა რამეებთან ერთად!

დალი ჩაის სვამს, ოთახში შემოდის ანზორი.

დალი. ანწორ!

ანწორი. ჰო, დე...

დალი. ანწორ, შენ ამ ბოლო ხანებში მეტისწილად გულწაბრობილი გახდი.

ანწორი. არა, არა მგონია. ალბათ გეჩვენება.

დალი. გიყვარს?

ანწორი. ჰო, მიყვარს.

დალი. მე გიყვარვარ?

ანწორი. პირდაპირ მითხარი, რა უნდა მთხოვო.

დალი. მეტყვი, ვინ გიყვარს?

ანწორი. გოგო, არა, დედა.

დალი. შევილო, აბა... შენ!!

ანწორი. რაღაც სხვა მიყვარს, დედა.

დალი. აჰ, არ გამისვლა კინაღამ გული! გამოდის, შენ ლექსებში სერიოზულად გაგიტაცეს.

ანწორი. არა.

დალი. ანწორ, ერთი წუთით, გთხოვ. დარჩი.

ანწორი. ჰო, დე... კიდევ რა გაინტერესებს?

დალი. მე ხომ ვიცი, რომ შენ ლექსებს წერ...

ანწორი. არა დედა.

დალი. ანწორ.

ანწორი. თუ მახსენებენ, მე ლექსებს... ვთხოვ.

დალი. გაშიქარაფშუტდი ხომ, შევილო!

ანწორი. კი, გაგიქარაფშუტდი.

დალი. თუმცა, არ მივიკის. ზოგს დედისებრთები გამოსდით პოეტებსა და მე შეიდი შევილიდან, ერთი პოეტი რომ არ გამოშვლოდა, ხომ მომეჭრებოდა სირცხვილით თავი. რა ქართული ოქახი შექნებოდა მაშინ.

ანწორი. ალბათ შენ სწორი ხარ, დედაჩემო.

დალი. წამაქიოებ?

ანწორი. არასოდეს.

დალი. რატომ?

ანწორი. შენი აზრი არ მაინტერესებს.

დალი. შენ დედის აზრი არ გაინტერესებს! ერთი მითხარი, რატომ?! რა დაგიშავე, რისთვის ასეთი სიტყვები!

ანწორი. დამშვიდდი, გთხოვ. არ მაინტერესებს, რადგან წინაწარ ვიცი, რომ იგი მიყვარებული იქნება ჩემს სახარგებლოდ.

დალი. არ იქნება.

ანწორი. ამასთან, ლექსების თხზვა ისეთი რამეა, მეშინია, შენც არ გაეაქარაფშუტოს.

დალი. თუ დედამ ვერ დამიგვანა შევილო, კეთილი უნდა იყოს და თანაოდ დაეგვანოს მას.

ანწორი. შენ მგონი, დედაშვილობის საკითხს ურთიერთობავსებით წყვეტ?

დალი. კი, ეს დედის ღირსების საკითხია. გამოკვეენება სცადე?

ანწორი. შეიძლება არ გიანახებო?

დალი. გთხოვ, მიასახე.

ანწორი. კი ვცადე.

დალი. მერე?

ანწორი. ნუ დედაც, დედა!

დალი. რაც უღვთობმა, უნიკო ხარო გითხრეს, მოგაკვდეს ჩემი თავი!

ანწორი. მითხრეს, რომ გავრდა, მჭირდება.

დალი. მერე ახლები კაცი კიდევ შესძლებ გავრდას?

ანწორი. ალბათ კი, მაგრამ მე დღეს გამიხარდა ბოდა...

დალი. შენ თურმე დღევანდელი დღე... რომ.

ანწორი. ჰო, დღევანდელი დღით.

დალი. ანწორ...

ანწორი. წაქიოებავს ტყუილად ნუ მთხოვ, დედა. ანწორი ოთახს სტოეებს.

გისმის ზარი. დალი კარებს ალებს.

თეონა. ქნო დალი, გამარჯობათ. შეიძლება?

დალი. რა თქმა უნდა, მობრძანდით.

თეონა. მარტო ხართ სახლში?

დალი. ვინ გნებავთ?

თეონა. თქვენ... მხოლოდ თქვენ. იცით, სათქმელი მაქვს და მინდოდა სხვის დაუსწრებლად...

დალი. ამ ოთახში ჩვენ მარტო ვიქნებით... ბრძანეთ.

თეონა. თუ შეიძლება წუაღს დავლევ.

დალი. რა თქმა უნდა, შეიძლება.

დალი წყლით გავეხეღე ჭიქას მიაწვიდის სტუმარს. თეონა. თუ არ მიწუნეთ, ერთ ჭიქას კიდევ დავლევ.

დალი. რამდენიც გენებოთ.

თეონა. არა, მეტს ველარ შევძლებ. გმადლობთ. დალი კვლავ შეავსებს ჭიქას. თეონა სეამს.

თეონა. ცხელა?

დალი. კი, ცხელა.

თეონა. მე თეონა ვარ.

დალი. ძალზე სასიამოვნოა...!

თეონა. თქვენ, მგონი, პირველად გესმით ჩემი სახელი?

დალი. თეონა... თეონა. კი, პირველად.

თეონა. მე თქვენ კი გიცნობთ! არ გაკვირვებთ?..

დალი. რა?

თეონა. ის, რომ მე თქვენ გიცნობთ, თქვენ კი მე არა.

დალი. სახელით მიცნობთ თუ..?

თეონა. გიცნობთ, როგორც ზვიადის დედას, როგორც კარგ ქალს... იცით, სწორედ მან გამამედვინა თქვენთან მოსვლა.

დალი. ისეთი რა საქმეზე მოხვედით, რომ გაბედავა დაეპირდათ?!

თეონა. გამოდის, ზვიადს არაფერი უთქვამს!

დალი. რის შესახებ?!

თეონა. ხედავ, თურმე როგორ მატყუებდა ის უსინდისო!

დალი. თქვენ ზვიადს უწოდებთ უსინდისოს?

თეონა. რა, არ არის თუ?

დალი. თქვენ მგონი იცით, რომ ზვიადი ჩემი შვილია.

თეონა. მომიტყევეთ.

დალი. როგორ მიძაგეთ...! ნეტავ რა დაგიშავათ ასეთი, ნუთუ მოგზიბლათ და...?

თეონა. არა, რას ბრძანებთ. სამწუხაროდ, თქვენმა ვაუიშვილმა, არა.

დალი. (ილიმება) საოცარია, ასეთი ლამაზი გოგო, როგორ ვადაურჩით!!

თეონა. ჩემმა მწერამ გამოცდილებამ გადამარჩინა.

დალი. მაშინ რას ემართლებით ზვიადს?

თეონა. როგორ თუ რას, მან მე ხელი მთხოვა და ამის შესახებ კი თქვენ არაფერი გაცნობათ.



დალი. ხელი გახოვათ?!!  
 თეონა. პო, მთხოვა.  
 დალი. მერე, თქვენ უარს ეუბნებით?!!  
 თეონა. დამწვიდით, ქ-ნო... დალი.  
 დალი. რა დამამწვიდებს, თუ თქვენ ჩემს ვაფიშ  
 ვილს გრძობაზე ხელს უყრავთ!  
 თეონა. მის წინადადებაზე ჩემი დათანხმებით,  
 მე ვფიქრობ, თქვენ მაინც ვერ გაგახარებთ.  
 დალი. თქვენ ოღონდ ჩემი შვილი გაახარეთ და  
 ჩემზე ბედნიერი ვინ იქნება.  
 თეონა. ნუ ჩქარობთ, ქ-ნო დალი, მომისმინეთ...  
 დალი. აი, ნახეთ, ტუვს გაყარობ, რას ვიფიქ-  
 რებდი, ასეთი ღამაში გოგოს სიყვარულს თუ დამი-  
 მალავდა.  
 თეონა. ქალბატონო დალი!!  
 დალი. აჰ, ის მწარე გამოცდილება, თქვენ რომ  
 გაგახანიათ, სერიოზულია?  
 თეონა. კი, საკმარისად სერიოზული.  
 დალი. მის გაგებას მე ვადავიძან?  
 თეონა. ასე ახლოს მე თქვენ არ გიცნობთ. არ  
 ვიცი.  
 დალი. რა შეგემთხვათ?  
 თეონა. მე ბავშვი მყავს.  
 დალი სავარძელში ჩაეშვება. სუნსეკა უჭირს. თე-  
 ონა მას წყალს შეასტურებს. შემოდინა ნატო და ირ-  
 მა. ირმას ხელში წიგნები უჭირავს. იანი დალის მი-  
 ვერადგება.  
 ნატო. დედა, რა მოგივიდა?  
 დალი. არა, არაფერი.  
 ირმა. აბა, ეს წყალი საიდან, წვიმაში მოხვდი!!  
 დალი. გამეცალეთ.  
 დალი ქალშვილებს სხვა ოთახისკენ წაასხამს.  
 ნატო. იცი, ეგ რა გოგოა.  
 ირმა. ბრწყინვალე.  
 დალი. თქვენ იცით, რომ ზვიადს და...  
 ნატო. რა თქმა უნდა!  
 დალი. საიდან?  
 ირმა. დედა, ამ უნიკო სახელმძღვანელოებში რაც  
 სწერია, იმას ვგებულობთ და მაგის გაგებას. რა  
 უნდა!!  
 ნატო და ირმა სხვა ოთახში გადიან. დალი უბრუნ-  
 დება სტუმრს.  
 დალი. ბავშვი უკანონოა?  
 თეონა. არა, ქ-ნო დალი, მე მყავდა ქმარი.  
 დალი. მოკვდა? მომიტყვეთ...  
 თეონა. ჩემთვის კი.  
 დალი. თეონა, შვილო, შეგიძლია მე, დედას, გა-  
 მიგო?  
 თეონა. კი, შემიძლია. გნებავთ, მომდევნო და  
 მღანმღეთ, თუმცა ბრალი არაფერში მიმიძღვის. მოკ-  
 ლედ, ქ-ნო დალი, მე თქვენ არაფერში არ გამტყუ-  
 ნებთ.  
 დალი. გამაღობოთ.  
 თეონა. ზვიადმა მითხრა, რომ თქვენ ყველაფერი  
 იცით, რომ თქვენ შესანიშნავი დედა მყავხართ, რომ  
 თქვენ მას იოლად გაუგებთ და ასე ვთქვათ, ჩვენს  
 შეუღლებაზე უყოყმანოდ დათანხმდით.  
 დალი. თურმე სწორად გილაშქრიათ იგი: ჩემი  
 შვილი, მართლაც, ყოფილა უსინდისო. თქვენ დაუჭე-  
 რეთ?  
 თეონა. დაუჭერე მანამდე, სანამ ჩვენი გაცნობა

უახვეგიდან აქ სტუმრად ჩამოსვლის დრომდე  
 გადასდო.  
 დალი. უახვეგიდან?  
 თეონა. თურმე თქვენ არც ის იცით, რომ ზვიადს  
 დი უახვეგში აპირებს სამუშაოდ გამგზავრებას?  
 დალი. თქვენთან ერთად?  
 თეონა. კი, ჩემთან ერთად.  
 დალი. თქვენც მიჰყვებით?  
 თეონა. ჭერ მე თქვენი აზრი მაინტერესებდა,  
 ჩვენი შეუღლების შესახებ.  
 დალი. ჩემი აზრი რაიმეს შეცვლიდა?  
 თეონა. რა თქმა უნდა.  
 დალი. გამოდის, არ გიუვართ ჩემი ბიჭი!!  
 თეონა. ახი, ჩემზე!  
 დალი. თეონა...  
 თეონა. სწორად გამიგეთ, ქ-ნო დალი, მე არ  
 მიინდა ვაჟს, რომელსაც კატის ვცემ, ცხოვრება ავუ-  
 წევო.  
 შემოდის ზვიადი.  
 ზვიადი. აი, თურმე ქ-ნი სად ბრძანებულა!  
 თეონა. აბა, შენ რა გგონა.  
 დალი. ზვიად... მითხარა, რატომ დამიშალე?  
 ზვიადი. თეონამ ყველაფრის თქმა მოასწრო?  
 დალი. კი, ყველაფრის.  
 ზვიადი. მერე, არ იყო დადასმალი?  
 დალი. მე ამ გოგონასთანაც გეტყვა სათქმელს...  
 თეონა. თქვი, მე არ მეწყინება.  
 დალი. რატომ შეიყვარე ისეთი გოგო, რომლის  
 სიყვარულს ოჯახში დამალვა, მიუხედავად დაგპირ-  
 დებოდა?  
 ზვიადი. ეს ჩემდა უნებურად მოხდა.  
 დალი. ო, შე უსინდისო, სულმდაბალი! რა გპირს  
 ბიჭო, შენ, მამაშენის შვილს, სხვისგან ბავშვის  
 საუფქამებელი?  
 თეონა გულიანად გაიცინებს.  
 ზვიადი. დედა!!  
 თეონა. ნუ აჩერებ. ეს ქალი მართალია. გეფი-  
 ცებთ ქ-ნო დალი, ჩემმა შვილმა, მე ბიჭი მყავს,  
 შენლიანი ქალი რომ მომიყვანოს, არ ვიცი რას ვიზამ.  
 არა, ამას ნამდვილად ვერ გადავიტან. როგორ, ჩემმა,  
 ზაზამ, ჩემმა ღამაზამა, თვალბეჭუტუნა ბიჭმა შელია-  
 ნი ქალი შეირთოს!... ღმერთო, ნამდვილად თვს ჩა-  
 მოვიხრჩობ.  
 დალი. თქვენ მე ამ მდგომარეობიდან კარგი გა-  
 მოსავალი მაპოვნინეთ.  
 თეონა. დამწვიდით, ქ-ნო დალი, ზვიადს ჭერ  
 მე არ შეუერთივარ, ასე რომ, თქვენ სხვა გამოსავა-  
 ლიც გაქვთ.  
 დალი. რა ხნის არის თქვენი ზაზა?  
 თეონა. ორი წლის.  
 დალი. ეჰ, თქვენ ორი წლის ღლაპის ოცი წლის  
 შემდგომმა, ისიც უსიხუმლომა ბედმა აგაღელვათ და  
 რა გასაკვირია, მე რომ ჩემი ვაფიშვილის კარზე მომ-  
 დგარმა სინამდვილეში წარწყმედილმა ბედმა ამაღელ-  
 ვოს!  
 თეონა. ხომ გითხარათ, თქვენ სხვა გამოსავალიც  
 გაქვთ.  
 დალი. უარი ვათქმევინო?  
 თეონა. თუნდაც.  
 ზვიადი. ვერ მათქმევინებს.



დალი. მაშინ ეგებ ის მაინც გათქმევინო, ყაზბეგში რა გინდა?

წვიადი. ეგეც გიხსრა?

დალი. ჰო, ეს გავო სამწუხაროდ თუ საბედნიეროდ, ჭერ არაფერს მიმაღავს.

წვიადი. ყაზბეგის რაიკომის მდივანი იყო ჩვენთან ინსტიტუტში, სენსიბელური სადგურის უფროსის შესარჩევად. ჩემი გვარი რომ გაიგო, სულ ჩემს ირგვლივ იტრიადა. ჩვენებური გვარის კაცი ხარო. ალბათ, გული მთებზესკენ მივიწვესო. გეფიცები, შემარჩევინა.

დალი. შენც შერცხვი! რატომ?

წვიადი. იმიტომ, რომ რაც თავი მახსოვს, გული სულ წღვისკენ მიმიწვეს.

დალი. აბა, უარს ეტყობ...

წვიადი. უარი ვერ ვუთხარი.

დალი. ის კაციც ამ გოგოსავით მოატყუე.

წვიადი. ეგ გოგო მე არ მომიტყუებია.

დალი. აბა, მარტო ის კაცი მოატყუე.

წვიადი. არც ის კაცი მომიტყუებია.

დალი. აჰ, შენ დათანხმდი, რადგან ჩათვალე, რომ ოჯახში აღარ გედამებოდა?

წვიადი. არა, უბრალოდ... მე იქ მომინდა, მთაში, სულთი ამაღლებულ, სეტყა ხალხში. მოკლედ, მე იქ ვარ საჭირო და მეც იქ მინდა, სადაც საჭირო ვარ.

დალი. ოო! თუ ამ გამოჩენებით მიღიხარ იქ, ვფიქრობ, ნამდვილად შემორჩები მთას.

წვიადი. ჰო, დედა, მე ჩემი ცხოვრი მყუდობა, ჩემი ოჯახი მექნება!..

დალი. თეონა, უკვე დაგთანხმდა?

წვიადი. კი, დედა.

დალი. ცოტა ნაადრევად მოსვლია.

შემოდის გიორგი მძიმე ჩანთით.

გიორგი. ო! ვინ არის ეს ღამაში გოგო?

თეონა. შე უკვე დედა ვარ, ბ-ნო გიორგი.

გიორგი. როდის მოასწარი? უოჩა!

თეონა. ბ-ნო გიორგი!..

გიორგი. თქვენ პატარა ბაია გეყოლებათ, ჰო...? წამოგეყვანათ, ძალიან მომენატრა პაწისთან თამაში.

თეონა. თქვენი შეუღლე უარზე რომ არ იყოს, მოგიყვანდით...

გიორგი. მაგას... ნამდვილად ვერ დაგიჭერებო, გიორგის ჩანთა სამწარულოში გააქვს. თეონას ცრემლი მოუძალება.

დალი. თქვენ გესმით, რა თქვით?

თეონა. ეს თქვენ ვაფიშვილს არ ესმის, რასაც ამბობს ზოლემ, თორემ მე ყოველთვის ძალიან მინდა, გააღ... თქვენ რა გვინათ, მართლა, ძალიან მინდა, თქვენი ვაფიშვილის ცოლობა, უბრალოდ..

წვიადი. თეონა, კმარა!!

თეონა. უბრალოდ, თვალში ბეწვი ამომიყვანა, გასაქანი არ მომცა..

წვიადი. თეონა!!

თეონა. მე გთხოვთ. გემუდარებით, დღეიდან მაინც დამაგრეთ, თქვენი მოსწრება, უღამაჭესი ბიჭი, რომელიც ჩემთვის არ გემეტებათ. უთხარი, ნუღარ ამიძღვრებს გონებას, მეუო, ბატონო, ფუჭად ტვინის ქუელთან.

თეონა ბინიდან გარბის. მანამდე ოთახში შემოდინ ეკა, ნატო, ირმა, ანზორი.

დალი. ზომ ზედავ, რომ არ უნდიხარ...

წვიადი. რას ამბობ, ჩვენ გვიყვარს ერთმანეთი/ დალი. გიყვართ, არა!!

წვიადი. დედა!!

დალი. შენ იგი გეხებალბა.

წვიადი. რა სკიპის შესაბრაღისი! ის, რომ შერლიანია? გაიგე, დედა, ღამაში ქალისათვის დღეს უკვე შეილი აღარაა ტირითი.

დალი. იფ, რა კარგი დრო დამდგარა!!

ანწვიადი. კი, ნამდვილად კარგი დრო მოვიდა, გრძნობების ფრთავაშლის დრო!

დალი. შენ გგონია, სიყვითეს უკეთებ იმ გოგოს?

წვიადი. მე ჩემი თავისთვის, ჩემი გრძნობისთვის ვცდილობ.

დალი. ეგებ გეჩვენება?!

წვიადი ჩაფიქრდება, გაეღიშება.

წვიადი. მე შენ გიჩვენებ, მოიცა...

დალი. რა?

წვიადი. ალბათ, მართლაც, მეჩვენება. შენ გაგიმართლა, დედა, შე კიდეც მიყვარს მეორე გოგო. დარბო?

წვიადი. სხვა, სხვა და გთხოვ, იმაზე მაინც ნუ მეტყვი უარს.

დალი. თურმე შენ რამებლა ყოფილხარ! ორშვილიანია?

წვიადი. რატომ ორშვილიანია?!

დალი. მე ვფიქრობ, შენ ქალებს შობადობუნაჩიანობით აფასებ... მაგ მეორესთან რას აიკრებ?

წვიადი. შეუღლებას.

დალი. ამ პირველს რას ეუბნები?

წვიადი. ის მეორე, თუ მოგეწონა, უარს.

დალი. ეს ბიჭი პირდაპირ გადამრევს.

დალი ვიშვიტ გადის სხვა ოთახში.

ეკა. ო, შე სინდისგარეცხილო!

ნატო. ძალდათაპირო!

ირმა. ვიგინდავარ!

ანწვიადი. ხელს ნუ მიქერ... ხომ იცი, მაინც ჩაგაფეთებ...

წვიადი. მოიცათ, ჭერ მათქმევინეთ...

ანწვიადი. თქვი.

წვიადი. არ გამცეთ და მე ისეთი რამე ჩავიფიქრე — დედაჩემს თეონას სანატრებელს გაუხუბდი.

წვიადი ბინას სტოვებს. შემოდის გია სპორტული ჩანთით. იგი უკან იხედება. ოთახში დალი ბრუნდება.

გია. სად გარბის?

ნატო. გაიგებ!

დალი. მარჩი არ შედგა?

გია. არა, არა. პურმარალი წურამ იყისრა და გასათამაშებელიც აღარაფერი დარჩა.

დალი. შენ არ დაგიძახეს?

გია. მე კალთბურთის ვანაცავლე თავი.

დალი. გია.

გია. ჰო, დედა.

დალი. ამ ბოლო ხანებში არ მომწონს შენი ფულით დაინტერესება.

გია. მიწვეს როცა გეტყვი, გამიგებ.

დალი. საპატიოა?

გია. უაღრესად.

ოთახში ბრუნდება გიორგი. გია მისკენ გაეშურება. ხელს წაუჭვდის.

გიორგი. რა, ფული უნდა მოხვოვ?

გია. ჰო, კარგი, ნუ დღვრთხი.

გია იცინის. იგი ანზორს მიუახლოვდება, ხელს ვა-  
წყვდის.

ანზორი. ჭერ დაიბანე.

გია. ნუ დავიბანე, მერე შენ ჩამოგართმევ ხელს?

გია ნატოსა და ირმას ჩამოუვლის, ხელს წამოარ-  
ტყავს.

გია. ჩემს დებს...

ნატო. მამა, უთხარი... ნუ მარტყამს!

ირმა. ჰო, მამა, მტყავა.

გიორგი. ნუ წუწუნებთ! ეგებ იმიტომ გარტყამთ.  
რომ გტყავათ.

გიას ჩანთა სხვა ოთახში გააქვს. დალი უკან მიპ-  
ყვება გიას. მას გიორგი შეაჩერებს.

გიორგი. დალი, ერთი წუთით!

დალი. გისმენ.

გიორგი. ერთი სხოვებ შეიღებ, დაგვტოვონ...

დალი. ერთიერთზე?

გიორგი. ჰო, ერთიერთზე.

დალი. არაფერს დამიშავებ?

გიორგი. გეფიცები.

დალი. შეფიცები რას, რომ დამიშავებ?

გიორგი. რომ არ დაგიშავებ.

დალი. ბავშვებო, დამტოვეთ ჩემს ქმართან ერთი-  
ერთზე.

ირმა. დედა, ნუ ენღობი.

ნატო. ჰო, დედა, არ ღირს გაბედვად.

დალი. რაც იქნება, იქნება.

ეკა. თუ რამე, იცოდე, საკუთარ თავს დააბრალე.  
შვილები სხვა ოთახში გადიან.

გიორგი. ვინ იყო ის გოგო?

დალი. თეონა ჰქვია.

გიორგი. მაგას არ გეკითხები.

დალი. ბავშვი ჰყავს.

გიორგი. მართალი!

დალი. აბა, უქმრო ქალი მაგას ხომ არ დაიკე-  
ნიდა!

გიორგი. უქმროა?!

დალი. ჰო, ხომ გითხარი.

გიორგი. აუ! სერიოზულადაა საქმე?

დალი. საქმეაო სერიოზულად.

გიორგი. აუ!!! ვისგან ყავს ბავშვი?

დალი. ზვიადისაგან... არა.

გიორგი. აუ!!!

დალი. ამჭერად რატომ, აუ!

გიორგი. მერჩია ზვიადისაგან ყოლოდა.

ოთახში შემოიხედავს ეკა.

გიორგი. რა იყო, ეკა?!

ეკა. უეცრად ძალიან მომინდა გამეგო...

გიორგი. აბა!!

ეკა. სხვებსაც აინტერესებს, გეფიცები.

გიორგი. რა?

ეკა. მთავარ ინჟინრობაზე დათანხმდი თუ არა?

გიორგი. ეკა, გადი შენს ოთახში, თორემ მე

შენ გაგიფუჭებ მაგ ღიმილს.

ეკა. შენ რა უწნო ხუმრობა იცი, მამა, კაცი ვერ

გაგაგებს.

გიორგი. გადი-მეთქი!

ეკა სწრაფად სტოეებს ოთახს. დალის გაეცინება.

დალი. გოგო, მოეშვი ბავშვებს, ნუ...

გიორგი. რა ნუ...?

დალი. ნუ... ნუ უღრენ.

გიორგი. სხვა რა ვქნა, თუ მე უელში ამოვი-  
ვიდა მაგ თანამდებობაზე სიტყვის ჩამოგდება.  
დალი. მართლაც, კმარა.

გიორგი. ჰო, რა?

დალი. გეფიცები, მე სინამდვილეში მივიყრის. აბა  
რა უნდა აკეთო შენ სამსახურში, ისიც მთავარი ინ-  
ჟინრის თანამდებობაზე, როცა სახლში არაფრის მაქ-  
ნისი ხარ.

გიორგი. არა, ხომ?!

დალი. რა თქმა უნდა. შებედე, საცაა პერიდან ბათ-  
ქაში თავზე ჩამოგვესხვრეს, სამზარეულოში კარებზე  
ორი თვეა ორივე მხრიდან სახელურებია გასამაგრე-  
ბელი.

გიორგი. კმარა.

დალი. მოკლედ, მომწყინდა მართო მე ამ ოჯახ  
ში საქალო და საცაცო საქმეების კეთება.

გიორგი. რატომ მართო შენ! მე ხომ ხშირად  
ვაკეთებ ამ ოჯახში წმინდა მამაკაცურ საქმეს!!

დალი. შენ აკეთებ საქმეს?!

გიორგი. არა ხომ?!

დალი. არა.

გიორგი. ე, მე შეიდი შევილის მამას ამ ოჯახში  
მამაკაცური საქმის კეთება თუ მაკლია და არ ყო-  
ფლია ჩემი საშველი!!

დალი. ო, შე უსინდისო, შე სულწაწყმედილო!!..  
გიორგი. მითხარი, ზვიადი იმ შევილიან ქალს ირ-  
თავს ცოლად?

დალი. არა, საიდან მოიტანე!

გიორგი. არა?

დალი. არა.

გიორგი. არც აპირებს მომავალში...?

დალი. ხომ გითხარი.

გიორგი. მე მინდა სიმართლე მითხარა.

დალი. მერწმუნე, სიმართლე გითხარი. ზვიადი  
ასეთ ნაბიჯს არ გადადგამს.

გიორგი. ჰო, რა?!

გიორგი სხვა ოთახში გადის. ოთახში ბრუნდებიან  
ნატო და ირმა. ნატოს ქილა უჭირავს ხელში, ირმას  
მურაბით სავსე ლამბაქი. ირმა ხან ნატოს შიშველის  
კოვზით მურაბას, ხან თვითონ მიირთმევს.

ნატო. რა გემრიელია!!

დალი. სადილის წინ მაღას ნუ იფუჭებთ.

ირმა. სადილის ეს გვირჩვენია.

დალი. ეგ დესერტია.

ნატო. მერე რა?

დალი. როგორ თუ რა! აბა, დესერტზე დანაყრე-  
ბა არ იუოს.

ირმა. მურაბას გვაშადლი?

დალი. ეგ ბოლო ქილაა.

ნატო. ალბათ ამიტომაცაა ასე გემრიელი.

დალი. ჰო, მაგრამ, მე თქვენს გარდაც მყავს  
შვილები.

ირმა. დედა, აბა, შენი დანარჩენი შვილები რა  
გასახსენებელია.

დალი. ამით უყურე შენი!

ნატო. გეფიცებით, შენ გიერთხილდებით.

დალი. მიერთხილდებით!

ნატო. ჰო, აბა, იმათი გახსენება გულისტყვილის  
მეტს რას მოგიტანს.

ოთახში შემოდიან, ეკა, ანზორი, გია.





ი რ მ ა. მოკლედ, დედაჩემო, ოჯახის ლიდერები, ასეა თუ ისე, მე და ნატო ვართ.

გ ი ა. ეს შუაზე გახლებილები, ნახე, რას კადრულობენ!

დალი. ეგ კარგაა, უკეთესობის სურვილი თუ გაქვთ.

ნ ა ტ ო. აბა, ჩვენ ცუდი სურვილი გვექნება!  
დალი. ოღონდ სხვათა დამცირებით გამორჩევა სწორი გზა არ არის.

ი რ მ ა. ჩვენ ღირსეულთა შორისაც ვიქნებოდით ღირსეულები, მაგრამ სამწუხაროდ, ჩვენი ოჯახი ამის საშუალებას არ იძლევა.

გ ი ა. ესენი ნახე...

ე კ ა. მართლაც.

დალი. საკუთარ თავზე ასეთი წარმოდგენა არ გარცხვენ?

ნ ა ტ ო. რატომ საკუთარ თავზე — მე ირმა მიმაჩნდა შენს შვილებში საუკეთესოდ.

ი რ მ ა. მე კი ნატო.

ნ ა ტ ო. რადგან ჩვენ ერთმანეთისაგან არაფრით განსხვავდებით, უბრალოდ, ასე გამოდის, დედაჩემო.

დალი. თქვენ სკოლაშიც ხომ არ აგრძნობინებთ თანაუღლებლობას თქვენს უპირატესობას?

ი რ მ ა. მხოლოდ იმათ, ვინც ამას ვერ ხვდება.

ე კ ა. თურუნ თქვენ, ტუპებო, ერთი აღმანიანი არც კუთა გაქვთ და არც სინდისი.

დალი. აბა, გამორჩეულებო, გამოძევით სამზარეულოში და მომხმარეთ.

ნ ა ტ ო. რატომ გვარცხვენ...

ი რ მ ა. დედა, მართლაც, მაგის შესხენება რაში დაგპირდა.

დალი. ხომ არ შეურაცხავით?

ნ ა ტ ო. რა თქმა უნდა.

დალი. მე ბედნიერი ქალი ვიქნები, თუ იგივეს განემორბება არ დამპირდება.

ი რ მ ა. ნურც ვაგვიმორბებ.

ნ ა ტ ო. ჰო, დედა, მე და ირმას გავეთილები გვაქვს მოსაშაღებელი.

ა ნ ზ ო რ ი. მდა!

გ ი ა. ეკა, წყნე კი გადაგაპარტეს. ყოჩად, ტუპებო. ემატა თქვენს ზრდილობას!

დალი. გამზადდებულ სადილზე, თუ შინც დაგვლებო პატრის?

ი რ მ ა. შენთვის, დედაჩემო, ჩვენი ყველაფერს გვაკეთებ.

ოთახში ბრუნდება გიორგი. იგი ნატოს და ირმას უკან მოაბრუნებს.

გ ი ო რ გ ი. შენ რომელი ხარ, ჩემო გოგონი?

ნ ა ტ ო. შენ რომელი გგონივარ?

გ ი ო რ გ ი. რა შევძლებ შენს გამოცნობას, თუკ მეტყუი, შენს ტუპისცალს რა ჰქვია?

ნ ა ტ ო. უმაგისოდ?

გ ი ო რ გ ი. გამიპირდება.

ი რ მ ა. შენც მამა გქვია!

გ ი ო რ გ ი. დალი, თუ ქალ, ხარ, დამინიშნე ერთი ეს ბავშვები.

ი რ მ ა. გრცხვენოდეს...

გ ი ო რ გ ი. რატომ. ზოლოსდაბოლოს, თქვენ ხომ ტუპები ხართ.

ნ ა ტ ო. დედა თუ ერთმანეთისგან მაინც გვარჩვენს გი ო რ გ ი. არასწორად იცევა, დედათქვენი არ მინახავს მე შვილებს ერთმანეთისაგან განსხვავებით, თუმცა.

ი რ მ ა. ნახე რა, შენც გამოხავალი.

ოთახში დალი და გიორგი რჩებიან.

გ ი ო რ გ ი. მითხარი, დალი, რა უნდა გეტყვა დილით?

დალი. როგორც იქნა დაინტერესდი.

გ ი ო რ გ ი. ჰო, მე ჩემს საკციელზე ბევრი ვიფიქრე, კიდევ ვინანე.

დალი. ცუდად არის ჩემი საქმე, გოგი, ძალიან ცუდად.

გ ი ო რ გ ი. დალი!

დალი. ჰო, გოგი, მე დღეში ვარ, მტრისას!

გიორგი ცრემლებს მოწმენდს დალის. იგი წონასწორობას კარგავს.

გ ი ო რ გ ი. ნუ სტირი, გოგო, ყველაფერს ეშველება, აი, ნახე.

დალი. არა, აღარაფერი მეშველება, მე ხომ. გახმედაც კი მიჭირს...

გ ი ო რ გ ი. ნუ მიეცემი სასოწარკვეთილებას, დალი, გემუდარები.

დალი. როგორ! თუ მე ვგრძნობ, აშკარად ვგრძნობ რაიმე...

გ ი ო რ გ ი. შენ ცდები, მერწმუნე, რომ ცდები.

დალი. არა, გოგო... მე ხომ ექიმმა დამიდახტურა.

გ ი ო რ გ ი. ალბათ ექიმც ცდება.

დალი. რომელი ერთი! ყველა ხომ არ შეიძლება შეცდეს.

გ ი ო რ გ ი. კი, ალბათ, ყველა ცდება. ხომ იცი ჩვენი ექიმების ამბავი. ვანა მათ რაიმე დეჩერებთო!

დალი. ჩემს თავს რა ვუყო? მე?!

გ ი ო რ გ ი. შენ ხომ ცდები და ცდები.

დალი. არა.

დალი სხვა ოთახში გადის. ოთახში ეკა ბრუნდება. გიორგის თავი უკან გადაუვარდება.

გ ი ო რ გ ი. ვაი, ჩემს დღეს! ვაი, მე უბედურს... ეკა. რა მოხდა მამაჩემო?

გ ი ო რ გ ი. დედათქვენს გაუფრთხილდით, ეკა! გიორგი ცრემლებს იწმენდს. ეკა დაფრთხება.

ეკა. რა მოხდა მამა?!!

გ ი ო რ გ ი. ფერეთ, ეალერსეთ, არაფერი აწყენილით, გოგოვო, გემუდარებით!

ეკა. მამა!!

გ ი ო რ გ ი. დედათქვენი მძიმედაა ავად. ძალიან მძიმეად.

ეკა. ღმერთო, რა შეგცოდეთ. გიორგი ბინიდან ბარბაკით გადის. ოთახში შვილებით ივსება. ეკა ტირის.

ა ნ ზ ო რ ი. რა დაგვამართა, ეკა?

ეკა. დედა... ჩვენ დედოცხ...

გ ი ა. ჰო, ეკა.

ეკა. სიცოცხლის დღეები დათვლილი აქვს.

ა ნ ზ ო რ ი. რა?

ეკა. გინახავთ მამაჩვენის თვალებზე ცრემლები... გინახავთ? არა ხომ! მე კი ვნახე. ჩვენი დედოცო, ჩვენი საყვარელი დედაცო უთანასწოდ დღეშია. ღმერთო!!

გ ი ა. რას ანბობ!!

ნატო. ვერ დავიკრებ!  
ი რ მ ა. რა ეტყობა!  
ნატო და ირმა აქვითინდებიან.  
ეკა. რა უნდა ეტყობოდეს, მან ხომ არაფერი  
იციხ... ის ხომ, ჩვენი ძვირფასი დედოფო. ხომ...  
ან ზო რ ი. ფრთხილად!  
ყველა გაღივებას შეეცდება. გავიკრებელი და-  
ლი სახედადმეკულ შეილებს თვალს არ აშორებს. იგი  
ოთახში გაივლის.

მოძმედება II

ეკას, ნატოს, ირმას, გიას, ანზორს „თავიბრი ჩა-  
მოსტრიოთ“. შემოდის დალი. იგი შეილებსაგან მალე-  
ლად ორივე ხელით მუცელს მოისინჯავს, უკმაყოფი-  
ლოდ თავს გაიქნეს. მაგიდას მიუჯდება. წერას იწ-  
ყებს.

ეკა. დედა, ეგებ დაგეხვენა!  
ნატო. ჰო, დედა, ნახე, რა კარგი ამინდია...  
ი რ მ ა. პირდაპირ საყოფაობა, ასეთ მშვენიერ  
დღეს სახლში ჯდომა და საქმის კეთება.  
ეკა. მართლაც, რა იქნება, რომ მთელმა ოჯახმა  
გავისიერნოთ.

დალი. კარგი აზრია.  
ან ზო რ ი. მაშ განვაზოცოცილოთ!  
დალი. იმდენი საქმე მაქვს... დღეს ეგ შეუძლე-  
ბელია.

ეკა. რა საქმე გაქვს იმდენი?!..  
დალი. ვახშამს მოშვადება ხომ უნდა...  
ეკა. ვახშამს მე მოვაშვადებ...  
დალი. თეთრეულს დაუთოება ხომ უნდა!..  
ი რ მ ა. თეთრეულს მე დავაუთოებ.  
ნატო. სახლს კადვე მე დავაუთოებ.  
ან ზო რ ი. სახელურს სამზარეულოს კარებზე მე  
დავამაგრებ.

გი ა. ჩემთან ერთად.  
დალი. ოო! თქვენ მე, უნდა გამოგიტყუეთ... სა-  
სიამოვნოდ განმაცვიფრეთ.

ნატო. ჯერ სადა ხარ...  
ეკა. ჰო, დედა, დღეიდან შენ შენს ქალოვილებს  
ვეღარ გვიცნობ, აი, ნახე...  
დალი. რატომ მაინცდამაინც დღეიდან..!  
ეკა. (დაიბნევა) რატომ მაინცდამაინც დღეიდან..!  
დალი. ჰო, რატომ?

ნატო. იმიტომ, რომ ბოლოსდაბოლოს, შეგჯერებვა...  
ეკა. მართლაც, რატომ უნდა ისაქმო ამ ოჯახში  
ყველას მაგივრად შენ...  
ი რ მ ა. მოკლედ, წუთის უკან ჩვენ ვითათბირეთ  
და მტკიცედ გადავწყვიტეთ მხარში ამოვიდგეთ.

ეკა. საკუთარი თვისთვის ვერ გვიპატივებია, თუ  
ჩვენ აქამდე...  
დალი. ნუ ნადვლობთ, მე თქვენი უკმაყოფილო  
ნამდვილად არა ვარ.

ეკა. არა?  
დალი. რა თქმა უნდა, არა. რას დაპარაკობთ!!!  
მე ხომ თქვენს პედაგოგებთან, ნაცნობებთან, მეგობ-  
რებთან, ჩვენს მეზობლებთან გაწითლება არასოდეს  
მიხვებს და პირიქით... მართლაც, კარგის მეტი რა  
მისწავს თქვენზე. მოკლედ, ამაში დარწმუნებული  
ბრძანდებოდეთ, თქვენ ჩემი სიამაყე ხართ.  
ეკა. ისეთი დედისთვის, როგორც ჩვენა გყავს.

ეგ მაინც აშკარად ცოტაა. მერწმუნე, შეილებსაგან  
შენ მეტის ღირსი ხარ, დედაჩემო.

დალი. ჰო, ო!  
ეკა. მაშ გავდივართ სახიერნოდ?  
დალი. არა. დღეს ამ საწერის მაინც უნდა მოვრჩე.  
ეკა. თუ ნებას დაგვრთავ, საწერისაც, ჩვენ და-  
გიწრთ.

ნატო. ჰო, დედა.  
ი რ მ ა. შენ იცი, მე როგორი კარგი ხელწერა მაქვს.  
დალი. თქვენ მგონი, მთლად წახდენას მიპირებთ!!  
გი ა. ვითომ ეს შესაძლებელია!!  
დალი. რას ამბობთ! იცი, მეც მხოლოდ გუშინ  
გავიგე ეგ ამბავი, ეს საქმიანობა, თურმე მე პენსიის  
მიღების უფლებას მაძლევს.

გი ა. პენსიის?!  
დალი. ჰო, თურმე!.. შევი წელიწადში კი მე ასა-  
კით მიწევს პენსია.  
ეკა. დალის ზურგს შეაქცევს. ცრემლებს ვერ იმა-  
გრებს, ყველას ხასიათი უფუჭდება. ანზორი ხელზე  
მოუჭერს ეკას.

ეკა. დედა შევი წელიწადში პენსიაში გავივლი!!  
ნატო. შევი წელიწადში!  
ი რ მ ა. ვაი, ჩემს თავს...  
დალი. რა მოგდით?!  
ყველა უხერხულად იღივება. ანზორი დებს შეუბ-  
ღვერს.

გი ა. გავიკირდა, დედა...  
დალი. რა?..  
გი ა. რა და...  
ან ზო რ ი. რა დროს შენი პენსიაში გავსულე  
ფიკრია.

დალი. არ დაგიმალავთ და მეც მიკირს ჩემი თა-  
ვის პენსიონერის საპატიო წოდებით წარმოდგენა.  
ეკას ისევ მოეძალდება ცრემლები. იგი სხვა ოთახში  
გასვლას დაპირებს.

ეკა. ღმერთო!! უპირს წარმოდგენა ეტყობა, გუ-  
ლი უგრძნობს... რომ არ დასცალდება!!  
დალი. ეკა!  
ეკა უხერხულად იღივს.

დალი. შენ რაღაც უცნაურად იცინი?!  
ეკა. რატომ უცნაურად (იციინს) ვიციინ როგორც  
ვახერხებ...  
დალი. სანტერესოა, უფრო ბუნებრივად რატომ  
ვერ ახერხებ?!

ეკა. უფრო ბუნებრივად!  
დალი. ჰო, ხომ არ დამიცინი?!  
ეკა. არა, რას ამბობ!  
გი ა. დედა, ხომ იცი ეკას ხასიათი... მაგას შეუ-  
ღუტუნებლად უპირს გაქცენება.

დალი. ეს ასეა, ეკა?  
ეკა. აღბათ ასეა.  
დალი თვალებს მოისრისავს.  
დალი. წუხელ მთელი დამე თვალი არ მომიხუ-  
ჭავს.  
ეკა. თვალი არ მოგიხუჭავს!  
ნატო. რამ გაგიტეხა ძილი?  
ი რ მ ა. ცუდად ხომ არ გრძნობ თავს?!  
დალი. არა. ჯერ არა.  
ეკა. სულ ვერაფერს ვერ გრძნობ?!  
დალი ეჭვით შეხედავს ქალოვილს. ანზორი ეკას  
შეუბღვერს.



დალი. ვერა, ვერაფერს. ისე, რას უნდა ვგრძნობდე?  
 ეკა. (დაიბნევა) რას უნდა გრძნობდე!!  
 ანწორი. დალას.  
 ეკა. ჰო, დედა, დაგვიჩინა.  
 დალი. ძილის რა მოგახსენო, მაგრამ ამ საქმეს,  
 მართლაც, გადავდებ.  
 გია. ჭანდაბას ეგ საქმე!  
 ანწორი. ჰო, დე... შენი შვილების პატრონს —  
 პენსია რად გინდა?  
 დალი. ვითომ ღირს, ვიყო თქვენს იმედზე!  
 გია. რა თქმა უნდა, ღირს...  
 დალი. მაშინ...  
 ეკა. მაშინ, მოდი გავისვირნოთ...  
 ნატო. ერთად.  
 ირმა. სურათიც გადავიღოთ.  
 ანწორი. სურათი?  
 ირმა. კი, სურათი.  
 ანწორი. ეგ კარგი აზრია.  
 დალი. მართლაც... ოღონდ, აჯობებდა, ეგ უვე-  
 ლაფერი ხვალისთვის გადავღოთ.  
 გია. ხვალისთვის... ასე რომ, ხვალისთვის...  
 დალი. დღეს კი მოდი, გემრიელად ვივაშშოთ.  
 ეკა. ვახშამი თუ შეიძლება, მე დამიკვთეთ.  
 დალი. გემრიელად ვახშობას რომ ვაპირებთ?!  
 ეკა. მეც გემრიელ ვახშამს მოვამზადებ, აი, ნა-  
 ხეთ.  
 დალი. შეგიძლია?  
 ეკა. რა გვაქვს?  
 დალი. წიწილები.  
 ეკა. ტაბაჭე რას იტყვადით?  
 გია. მე, ჰოს.  
 ეკა. ტაბაჭი ბაუით თუ ბუშით?  
 ანწორი. ერთი ბუშით, ერთი ბაუით.  
 ეკა. მამ დავიწყებ საქმე.  
 ნატო. მამ დავიწყებ საქმე.  
 ანწორი. თქვენ, აქეთ მობრძანდით, ქალბატონო,  
 და აი, აქ ჩამოქვით.  
 ანწორი სავარძელზე მიუთითებს დალის. დალიც  
 სავარძელში ჩდება.  
 დალი. კარგი იქნებოდა ეხლა სიტრო.  
 გია. ბორჯომი?  
 დალი. ნუ, რა შეკითხვა!  
 გია. იქნება ბორჯომი და სიტრო.  
 გია თვალით ანიშნებს ანწორს და ისინი ოთახიდან  
 გადიან. ირმა მაგიდაზე თერაქულს აწყობს, უთოს  
 რთავს. ნატო სარკმელში ლეიბს გადაკიდებს, ბერტ-  
 ყავს, მტვერსასრულს ჩართავს. ეკა სამზარეულოში  
 გადის და მალე ბრუნდება იქედან.  
 ეკა. ბაუე წიწავით შევაზავო?  
 დალი. მე უწიწავოდ მესიამოვნებოდა.  
 ეკა. ბაუე, მართლა, უწიწავოდ აჯობებს.  
 ეკა სწრაფი ნაბიჯით გადის სამზარეულოში. დალი  
 წამოდგება და ნატოსთვის საქმიანობაში მოხმარებას  
 გადაწყვეტს. ნატო უკანვე სვამს სავარძელში.  
 ნატო. აბა, ეგეთები არ იყოს.  
 დალი. გამიჯე, ჩემთვის ძალზე ძნელია ასე გულ-  
 ხელდაკრფილი ყოფნა.  
 ნატო. თუ ჩვენ შეგიძლია გულხელდაკრფილი  
 ყოფნა, შენ რატომ არ უნდა შესძლო.  
 დალი. გაიგეთ, შეუჩვენელი ვარ უსაქმობას!

ირმა. არაუშავს, შეგაჩვენო!  
 დალი სამზარეულოში დაპირებს ვასვლას. იქედან  
 ეკას გამოჰყავს და სავარძელში თითქმის გაშვებული  
 ვაის.  
 ეკა. ახლა თავზე დადგომა მინდა მე.  
 დალი. ხელს წამოგვიკრავდი... (ხმის აწევით)  
 ნუ მაფუტებ!  
 ეკა სწრაფად ბრუნდება სამზარეულოში. შემოდინ  
 ანწორი და გია. შემოაქეთ ორი ყუთი. ერთი ლიმო-  
 ნათი, მეორე ბორჯომით. დალი წამოდგება. ბორ-  
 ჯომს წვაპოტინება. გია დედას აიძულებს სავარძელ-  
 ში ჩაჯდეს. ანწორი ბორჯომით ავსებს ჭქვას და დე-  
 დას მართმებს.  
 ანწორი. გთხოვთ!  
 დალი. გმადლობთ.  
 ოთახში ბრუნდება ეკა.  
 ეკა. ნიგოზი ზომაზე მეტი ხომ არ მიცევ?  
 დალი. ნიგოზს გაუფრთხილდი.  
 ეკა. როგორც შენ მეტყუი...  
 დალი. ხალხო!!  
 ეკა. ჰო, დედა.  
 დალი. (ციენის) მითხარით, რამე ხომ არ მქირს...  
 მოურჩენელი.  
 ყველა უჩერებულად გაიცინებს.  
 ირმა. დედა!!  
 ანწორი. რაო!!  
 გია. ეს როგორ იფიქრე!!  
 დალი. რა ვიცო, თქვენ ისე შეტყვევით...  
 ანწორი. მერე რა არის ამაში ცული!  
 დალი. ცული არაფერი.  
 გია. მოგვიკლეს ჩემი თავი, დედაჩემო...  
 დალი. ა... აბა!  
 გია. შეუჩვენელი ხარ, ხომ ჩვენგან კარგ მოყ-  
 რობას?  
 დალი. კი, შეუჩვენელი ვარ.  
 გია. ეგ არაფერი, მალე დაგაჩვენო.  
 ანწორი. აი, ნახე, ამიერიდან გაფიქრებასაც ვერ  
 მოასწრებ და შენი ნებისმიერი სურვილი შესრულ-  
 ბული იქნება.  
 დალი. ახლა, მთლად ისეც ნუ მოიქცევით, რომ  
 დედამ, საკუთარი შვილები ვერ გიცნოთ!  
 ეკა. მერე მაგას რა სჭობია... აბა, რა საცნობები  
 ჩვენ ვართ.  
 ნატო. (ირმას) მოდი მომეხმარე.  
 ნატოს და ირმას მტვერსასრული სხვა ოთახში გა-  
 აქეთ. ეკა სამზარეულოს უბრუნდება. სხვა ოთახში  
 გადის ანწორიც, განისისი ხარი. დალი წამოდგომას და-  
 აპირებს. გია აიძულებს იჯდეს. კარებსაც გია გამოა-  
 ლებს. შემოდის ქეთევანი. გია გაოგნებისგან დაუს-  
 ტვენს.  
 ქეთევანი. ჰო, რა იყო!  
 გია. ვინ გნებავთ?  
 ქეთევანი. დალი.  
 გია ისეც დაუსტვენს.  
 ქეთევანი. ცხელი არა?  
 გია. თქვენ რა გვარის დალი გნებავთ?  
 ქეთევანი. მაისურაძის.  
 გია. ასეთი აქ არ ცხოვრობს.  
 გია კარების მიხურვას შეეცდება. ქეთევანი არ  
 ანებებს. იგი კარებს შორის მოექცევა.



დალი. რატომ, მერწმუნე, ამდენი ხნის უნახაობის შემდეგ, შეხვედრა ღირს აღნიშნად.

ქეთევანი. მოლენა სხვა დროს იყოს.

დალი. თქვენი ნება.

ეკა სამხარეულოში ბრუნდება.

ქეთევანი. გააგრძელებ, თქვენი ვაფიშვილების ჩამოთვლა.

დალი. რაღა დარჩა.

ქეთევანი. ნუ, რაც დარჩა.

დალი. რეზო არ იქნება, რეზო ჭარშია.

ქეთევანი. მგონი, სწორედ გაი. კი, ასეა.

დალი. გაი, ხომ შენ ნახე.

ქეთევანი. რომელია?

დალი. (იცივის) აი, კარებში რომ კინალამ გაგხრისა, ის.

ქეთევანი. არა, ეგ ლამაზი ბიჭია და რა უზრდელიც არ უნდა იყოს, მე მაგის სიძეობაზე უარს არ ვიტყვოდი.

დალი. მეთი ვაფიშვილი მე არა მყავს.

ქეთევანი. ნუ გრცხვენია, გაამხილე.

დალი. რისი უნდა მრცხვენოდეს.

ქეთევანი. აი, იმ სინდისგარეცხილის, უშნო ვაფიშვილის გამომზეურების... არა, მართლაც, ასე მშვენიერ ცოლ-ქმარს... დღერთო.

დალი. შვილის დამალვა სად გაგონილა!!

ქეთევანი. თუ იმ ხულიგანს არ ამხელ, მე შემიძლია გავიგო.

დალი. ეს მე ვერ ვაზერებებ გაგიგო.

ქეთევანი. ვითომ ვერ ახერხებ?!

დალი. ჰო. აქ რაღაც ამბავია.

ქეთევანი. დალი, სთხოვე ნამდვილ გიას!

დალი. გაი!

გია. ჰო, დედა.

დალი. ინებეთ, ქალბატონო.

ქეთევანი. ეს არ...

გია. ვის ეძებთ, ქ-ნო ქეთევან?

ქეთევანი. შენ მე მიცნობ.

გია. რა თქმა უნდა.

ქეთევანი. კარგად?

გია. ისე რა...

დალი. გაი!!

გია. სახელით, გვართი და გარეგნობით.

შემოღის ნატო. ქეთევანი მას ხელს ჩამოროთმევიტ ესალმება. გაკვირებული ნატო სხვა ოთახში გადის.

ქეთევანი. ჩემს ქალიშვილს?

გია. ბრწყინვალედ.

ქეთევანი. აბა, რა ჰქვია?

გია. მაკა.

ქეთევანი. საიდან იცნობ?

გია. უნივერსიტეტიდან.

დალი. მე ვფიქრობ, გაი იქნება ის ბიჭი, რომელსაც შენ ეძებ.

ქეთევანი. დღერთმა ქნას.., მაგრამ მაშინ ეს ვინ არის?!

ქეთევანი ჩანთას ხსნის და იქედან ფოტოსურათი ამოაქვს.

დალი. მე არ ვიცი.

ქეთევანი. შენ ყველა შენი ვაფიშვილი კარგად გახსოვს?!

დალი. კი... კი.

ქეთევანი. ეგებ, შენ იცნობ ამ კაცს? გია. ეგ ფერნანდელის ახალგაზრდობის ქეთევანი. ვინ არის ფერნანდელი? დალი. მაგას მე გეტყვი უნდალ. ფერნანდელი ჩემი ვაფიშვილი არ არის.

ქეთევანი. მგონი გამაბრევა ჩემმა ქალიშვილმა. გია. თქვენ გააბრევათ, მე კი მიმანიშნა.

ქეთევანი. რას მიგანიშნა?!

გია. იმას რომ... მოკლედ, ეს დედების საქმე არ არის.

დალი. ამას უყურე შენ! შემოღის ირმა. ქეთევანი მას ხელს აოთმევს. ირმა გაკვირებულია.

ქეთევანი. თქვენს ოჯახში ყოველ თვალის მოკვრაზე მისალმება წესადა გაქვთ?

შემოღის ნატო. ქეთევანს გაეღიმიება.

ქეთევანი. თურმე რაში ყოფილა საქმე. ნეტავ, კარგია ოჯახში ტყულები?

დალი. ოჯახი ხრამია, ტყულების ერთი წყვილი მაინც უნდა იყოს.

ქეთევანი. ნუთუ შენ, მართალია, ის გაი ხარ, ჩემს გოგოს მოსვენებას რომ არ აძლევ?

გია. არც მთლად მსუვა, ქ-ნო ქეთევან, საქმე.

ქეთევანი. შენ რა, ლამაზი გოგოს სიყვარული გეთაყვლება?!

გია. არა, რას ბრძანებთ.

ქეთევანი. უნივერსიტეტში სწავლობ?

გია. დიახ.

ქეთევანი. იურიდიულზე?

გია. დიახ.

ქეთევანი. ხულიგანი ხარ?

გია. არა, მერწმუნეთ, არა.

ქეთევანი. აი, ხულიგნობაც რომ აგელო საკუთარ თავზე, ნამდვილად იმ გიად გირწმუნებდი, ჩემს გოგოს რომ ახვევს.

დალი. განა შეიძლება იურიდიულ ფაკულტეტზე ხულიგანი სწავლობდეს?!

ქეთევანი. კი, შეიძლება, გამონაკლისის სახით.

გია. მერწმუნეთ, მე ის გაი ვარ.

გია. მაშ, რაში დასჭირდა ჩემს ქალიშვილს ასეთი ტყუილი!

გია. ახლავე აგისნით. თქვენს ქალიშვილს, ესე იგი, მაკას, ეტობა, მე თავდავიწყებით ვუყვარვარ...

ქეთევანი. უყვარხარ და ამ კაცში გაგაიგვა? გია. რა სულწასული ხართ, ქ-ნო ქეთევან!

ქეთევანი. ცოტა ზრდილობას მოუხმე, თორემ საბოლოოდ გტყცავთ უარს.

გია. თქვენი ქალიშვილის სიყვარულით ეგ არ ქნათ, ქ-ნო ქეთევან.

ქეთევანი. არა, ხომ?

გია. ჰო, არ გირჩევთ. მე ვფიქრობ, მან იმიტომ მოგცათ ეგ ფოტო, რომ როცა სინამდვილე გამომელავენდებოდა, მაგ კაცის ფონზე მე ანგელოზად მოგჩვენებოდი.

ქეთევანი. მგონი ჭკუასთან ახლოსა ეგ ნათქვამი.

დალი. ნამდვილად.

ქეთევანი. მე თანახმა ვარ, გაი გახდეს ჩემი სძე. შენ?

დალი. რა მე, ქეთო?



ქეთევანი. შენ თანახმა ხარ ჩემი გოგო გახდეს თქვენი ოჯახის რძალი?

დალი. მოიცა, ჭერ ვნახო სარძლო.

ქეთევანი. რა?!!

გია. დედა, ენდო ჩემს გემოვნებას.

დალი. რატომ, როცა ჩემი მაქვს.

გია. თავს მოვიყლავ, იცოდე!!

ქეთევანი. ნუ ნადვლობ, გია, მე შენ ზედსიძედ წაგიყვან.

გია. ჰო, ო, ქ-ნო ქეთევან?

ქეთევანი. რა თქმა უნდა. თუმცა გული კი მეთანადრება.

დალი. რა მოხდა, ქეთევან?!

ქეთევანი. ეს ბიჭი კი გაიღა გამაცანით, მაგრამ ქორწილში რომ ის ცაკი დამისვით ნეფედ, რაღა მემკვიდრება.

ქეთევანი ფოტოსურათს დახედავს და დახეკს.

დალი ქეთევანს გააცილებს. იგი კარებთან შესდგება. გია ოფსს იწმენდს. ხელისგულებს ერთმანეთს გაუსკამს.

გია. ეხეც ასე!..

ექა. ო, შე გიჟო. დედაჩვენს კიდევ ნერვების აშლა უნდა.

გია. მე უარესს ველოდი.

ანზორი. უარესს მოგცემ მე შენ...

გია. რაში მამტუუნებო?

ექა. რა უნდოდა მაგ ქალს აქ?..

გია. ჩემს სასიდედროს?

ექა. ჰო, არა და, მერე როგორი გონორით დაგვიწყო, არა?

გია. გეუცხებით, ყველაფერი ჩემდა მოულოდნელად მოხდა.

დალი. გია!

გია. გისმენ, დედა.

დალი. გააცილე სტუმარი.

გია. თუ ქალბატონი უარზე არაა. მე სიამოვნებით.

დალი. ტაქსი დაიჭირე და უარზე არ დარჩება.

გია. არ არის საქირო, მაქვს.

დალი შეეცდება ჯიბეში ფული ჩაუღოს ვიღაც ახერხებს.

ანზორი. ძალიან გაწყენინა.

დალი. ვან, ქეთევანა?

ანზორი. კი, ქეთევანა.

დალი. არა, რატომ, დაბოლოება კარგი გამოუვიდა.

ყველანი სხვა ოთახში გადიან. ოთახში დალია. ანზორი ბრუნდება. ანზორი რვეულს გადასცემს დედას.

ანზორი. ეს ჩემი საუკეთესო ლექსებია...

დალი. ამ რვეულში?

ანზორი. ჰო, სამწუხაროა, რომ რჩეულ ლექსთა დასახელებით არ არის გამოცემული.

დალი. შეიძლება წავიკითხო?

ანზორი. კი, მე ასე ვაღაწვევით.

დალი გაიშვილს კოცინს.

დალი. გამაღობ.

ანზორი. არაფრის. ოღონდ, გხოვ, დანარჩენებს არ გინდა.. ნუ ჩაახედებ მაგ რვეულში.

დალი. რატომ?

ანზორი. ცუდად გამიგებენ.

ანზორი. მე გხოვ.

დალი. ექ, ანზორ, ანზორ...

დალი. სიტუვა სიტუვა...

ანზორი. სიტუვა ჭერ შენ ჩემთვის არ მოგცია.

დალი. კი, მე ვპირდები... არავის წვაკითხებ.

დალი რვეულში ჩაიხედავს. ანზორი ოთახიდან გსვლას დააპირებს. შესდგება. შემოდის ეკა, ნამცხვრის ნაჭრით. ანზორი დედისაკენ გაიხედავს. დალი რვეულს დახურავს.

დალი. ჰო, ეკა?

ექა. აბა ერთი ესეც გასინჯე.

დალი. ნამცხვარი?

ექა. ჰო, შენი საყვარელი „მაკოცე“.

დალი. საიდან?

ექა. სამწარეულოდან. აბა, ის რა ვახშამია თუ ტუბილეულოთ არ დასრულდა.

დალი. ეს ყველაფერი შენ ერთმა?..

ექა. დედა, მაწყენინებ... ნუ, რა შეითხვან!

დალი. ყოჩაღ!

ექა. ჭერ გასინჯე.

დალი. ვახშამზე გავსინჯავ.

ექა. გასინჯე, რა!

ექა იატაკზე ფეხებს დააბაკუნებს.

დალი. სადამოს!!

ექა. კარგი, დედიკო. შენ ოღონდ გასინჯე და სადამოს იუოს.

ანზორი. მე გამასინჯებ?

ექა. შენ ნამცხვრის ხასიათზე კი ხარ ახლა?!

ანზორი. მომბტვევ, წარმოგიდგენია, სულ არ გამახსენდა.

დალი. ეკა, თუ ჩემი გოგო ხარ, რუქოსთვის ვახსავინი ამანათი გამაშაადებინე.

ექა. ახლავე.

ექა და ანზორი ოთახიდან გადიან. დალი ყუთს აიღებს. გაისმის ზარი. დალი კარებს გამოაღებს. სიზარულისაგან ყუთს ხელიდან ავდებს. ჭარბაკის ფარაქაში ჩაემულ შვილს ეხევა. ყველა ოთახში ბრუნდება.

რეზო. დედა!

დალი. რეზო!

დალი. შვილო!

ყველა რეზოს მიცივდება, კოცინან, ეხევიან.

დალი. კარგით, ნუ დამხრჩვეთ შვილი.

ექა. ძამიკო, სულ დავგვიბრუნდი ხომ?

რეზო. ჭერ რა დროსია, მთელი წელი წინა მაქვს.

ანზორი. შევბუღებით?

რეზო. კი, შევბუღებით.

ნატო. როგორ დავაჟაკებულხარ.

ირმა. უღვაშებიც რომ დაგიყენებია!

ნატო. დედა, ნახე რამდენი ორდენი აქვს.

რეზო. ეს ნიშნებია.

ექა. რა ჭავშანით გაყრია მყერდზე, ბიჭო, ეს ნიშნები!

ანზორი. სიმართლე თქვი, ხომ არ ისეხე, ა?

რეზო. თქვენ მე ასე მიცნობთ?!

ანზორი. ჰო, კარგი, დამშვიდდა.

რეზო. ამ ყუთით მე ხომ არ მიპირდებით რაიმეს გამოგზავნას?

რეზო ყუთს აიღებს და ავღილს შეუცვლის.

დალი. კი, კი და წამის უკან სწორედ შენ გაახსენეთ. რატომ არ მოიწერე?



რეზო. მერწმუნე, ჩემი აქეთ წამოსვლა, მოულოდნელად მოხდა.

დალი. ისევ მოსკოვში მსახურობ?  
რეზო. ძალიან მომენატრეთ. მითხარი, დედა, როგორ ხარ, ჯანმრთელობამ ხომ არ გიმტყუნა, პა?

სოქრემე ჩამოვარდებდა. დედა-შვილი ერთმანეთს უყურობს.

დალი. ჯანმრთელობა მაგას რას გამიბედავს!  
რეზო. მე ისევ მოსკოვში ვარ... კი.

დალი. აჰ, რას ვუღაგევაართ... აბა...  
რეზო. მე მარტო არა ვარ.

დალი. მარტო თუ არა ხარ, მარტო რატომ ხარ, სად არის?

რეზო. გარეთ, კარებთან.  
დალი. აჰ არაფინ არიხ... კარისკაცი, ნუთუ...

რეზო. კი, ეგ გოგო თქვენი სტუმარია.  
დალი ხელს მოხვევს მარინას და ოთახში შემოიყვანს. მარინა ხელჩანთას იატაკზე დებს.

დალი. ვინ არის?  
რეზო. ჩემი მეგობარია.

ეკა. ჭარის?  
რეზო. არა, არა.

დალი. იქაურია?  
რეზო. არა, მოსკოვში ცხოვრობს.

დალი. ცოლი ხომ არ არის?  
რეზო. არა, დედა.

დალი. აბა, აბა, უპატრონოა?!  
რეზო. არა, რას ამბობ.

დალი. მამ, როგორ გამოგაყუღებს?!  
რეზო. ჰოო, ეს დედი ისტორიაა.

დალი. რუსია თუ...  
რეზო. რუსქართველა.

დალი. დედით რომელია?  
რეზო. დედით რუსი.

მარინა. მე ქართველი ვარ, ქ-ნო დალი. მერწმუნეთ... დედაჩემმა მე ქართულად აღმზარდა... რა თქმა უნდა, როგორც შესძლო.

ეკა. ო, ო, ქართულიც სცოდნია!  
მარინა. ცოტა მიიჭის.

ეკა. სად ისწავლეთ?  
მარინა. ჩვენ თბილისშიც ვცხოვრობდით.

დალი. რა გქვიათ?  
მარინა. მარინა.

ეკა. მე ეკა.  
ნანო. ნანო.

ნატო. ნატო.  
ირმა. ირმა.

შემოდის გია. იგი რეზოს ვერ ამჩნევს, როგორც კი მარინას გაეცნობა, რეზოს ამჩნევს და ეხვევა.

გია. გია.  
მარინა. ძაღლე საისამოვნოა თქვენი გაცნობა.

ეკა. ჩვენც... მერწმუნეთ...  
მარინა. სიამოვნებით.

დალი. მარინა, შვილი...  
მარინა. გაინტერესებთ, თუ როგორ მოვხვდი რეზოსთან ერთად საქართველოში.

დალი. არ დაგიმალავ და კი გაინტერესებს.  
მარინა. ეგ, რა თქმა უნდა, ბუნებრივია...

დალი. ალბათ..., თუმცა რა ვიცი...  
მარინა. ქ-ნო დალი, მე ერთი წლის უჟან მამა გარდამეცვალა.

დალი. საწყალი ბავშვი.  
მარინა. დედა, კარგა ხანს იყო გაუთხოვარი.

დალი. კარგა ხანს!!  
მარინა. ჰო, თითქმის მთელი ათი თვე.

დალი. აჰ!  
მარინა. დედაჩემი ახალგაზრდა, ლამაზი ქალია, ქ-ნო დალი.

დალი. თქვენ ალბათ დედას გავხართ.  
მარინა. უფრო მამას.

დალი. თქვენ მამამაცვალთან ცხოვრობთ?  
მარინა. არა, მე მამისეულ ბინაზე ვცხოვრობდი...

დალი. დედასთან არ ცხოვრობდით?!  
მარინა. სანამ ჩრდილოეთში გაემგზავრებოდა...

კი, ერთად ვცხოვრობდით.  
დალი. ისინი ახლა ჩრდილოეთში არიან?

მარინა. ჰო, სამუშაოდ. რა მოხდა ქ-ნო დალი?!  
დალი. თქვენ რა ხნის ხართ?

მარინა. თვრამეტი წლის ზეგ გავხდები.  
დალი. და მათ შენ მოსკოვში მარტო დაგტოვეს?!

მარინა. დამშვიდდით, ქ-ნო დალი, ისინი არ მტოვებდნენ მოსკოვში, გაეფიცებით. მაგრამ მე თავი მოვიყალი და დავჩვი.

დალი. არ მოქცეულხართ სწორად!  
მარინა. თქვენ ფიქრობთ, რომ რეზო ცუდი ბიჭია?

დალი. არა, ასე არ ვფიქრობ.  
მარინა. მაშინ მე სწორად მოქცეულვარ.

დალი. ვერ გავიგეთ?  
მარინა. იცით, მე მათი ჩრდილოეთში გამგზავრების დღისათვის უკვე ვიცნობდი თქვენს ვაჟიშვილს.

დალი. აჰ, თურმე რაში უყოფილა საქმე!  
მარინა. ჰო, მე რეზო ძალიან კარგი ბიჭი მგონია.

ეკა. მერწმუნეთ, თქვენ არც შემცდარხართ.  
დალი. მუშაობთ?

მარინა. ვმუშაობდი... და რეზომ დამანებებინათვია.  
დალი. გამოდის, თქვენ შეუღლებას აპირებთ?

რეზო. კი, მარინა ჩემი საცოლეა და გთხოვთ, არ დამიწუნოთ.

დალი. ასეთ შესანიშნავ გოგოს როგორ დავიწუნებთ!  
რეზო. ჩემი ჭარიდან დაბრუნებამდე, მინდა მარინა თქვენთან იყოს.

ეკა. სად გავუშვებთ!!  
დალი. რა თქმა უნდა, რეზო, ჩემს ჩამოსვლამდე და შენი ჩამოსვლის მერეც.

მარინა. გმადლობთ.  
რეზო. როცა დაბრუნდები, ჩვენ ხელს მოვაწერთ და მოსკოვის ბინას თბილისში გადმოვცვლით.

დალი. მარინა თანახმაა?  
მარინა. რაზე, ქ-ნო დალი?

დალი. თბილისში ცხოვრებაზე?  
მარინა. მე იქ მინდა, სადაც ჩემი ქმარი იქნება.

დალი. მაშინ ჩვენ კარგი რძალ-დედამთილობა გამოგვივა.  
მარინა. მე ამისათვის ყველაფერს გავაკეთებ.

დალი. ო, მარინა შვილო, მე მინდა შენც იცოდე, რომ მე...  
მარინა. თქვენ თუ კარები არ მომიხურეთ, გჭე-



როდეთ, რომ ჩემთვის დიდი საქმე გააკეთეთ.

დალი. როგორ შემეძლო... ღმერთო!

მარინა. ნუ დამიძალავთ, თუ ქარაფშუტა გოგოდ მოგეჩვენეთ. გეფიცებით, არ მეწყინება.

დალი. სწავლის გაგრძელებას აპირებ?

მარინა. მე ჭერ სამუშაო უნდა ვიშოვო.

დალი. თუ სწავლას აპირებ...

მარინა. ახლა შემთხვევაში სამუშაო უნდა ვიშოვო, არ შემიძლია, მე რეზოს მშობლების კმაყოფილება ვერ ვიქნები!

ყველს ჩაელიძება, დალის სახეს კმაყოფილებაც მოიცავს.

დალი. აბა, შვილებო, ვუმასხინდლოთ ჭარისკაცს და სტუმარს შორეული მოსკოვიდან.

რეზო. დედა, ამ წუთში ჩვენ არ გვშია და არ გვეწერია, გეფიცებო...

მარინა. ჰო, ქ-ნო დალი, ჭერ თავს წესრიგში მოვიყვანო.

რეზო. ლხინი თუ მაინცდამაინც, როცა მამა და ზვიადიც სახლში იქნება, მაშინ.

დალი. (შვილებს) თქვენ რას მირჩევთ?

გია. დედა, ნუ სწუხარ, ესენი დღეს ჩვენ ვერ გადავიჩრჩიანა.

ანზორი. ლხინი, მართლაც, სიგრილეში სჯობია.

ეკა ხელს მოხვევს მარინას და ოთახიდან გაჰყავს.

რეზო. დედა, არ დაქვდე, მარინა კარგი გოგაა.

დალი. გრცხვენოდეს. რომ კარგია, მაგ გოგოს შუბლზე აწერია.

დალის გარდა ყველა სტოვებს ოთახს. შემოდინა ზვიადი და შზია. შზია მეტისმეტად არის შეღებილი, არაბუნებრივი ფერის პარიკი ახურავს. რეზოს და მარინას გარდა ყველა ოთახში ბრუნდება. ეკა და ანზორი ზვიადს ჩანადიქრზე ხელის აღებას ანიშნებენ. აგვიანებენ.

მზია. რომელია დედაშენი?

დალი. ზვიადის დედა მე ვარ.

მზია. ესე იგი, ჩემი დედამთილიც.

მზია დალის მივარდება და კონცის. დალი შეეცდება მოიწმინდოს კონცის კვალი.

დალი. თქვენი დედამთილია?!

მზია. ჰო, ზვიადმა დღეს მე ხელი მთხოვა.

დალი. მერე თქვენ დათანხმდით?

მზია. ნუ, როგორ გითხრათ...

დალი. მე, გთხოვთ, არ დათანხმდეთ.

მზია. არ დათანხმდე!

დალი. მე ყველაფერს გავაკეთებდი თქვენთვის, ოღონდ არ დათანხმდეთ.

მზია. თქვენ მე გადამრევთ, სხვა რაღა უნდა გამოკეთოთ თუ ზვიადზე ამაღებნებით ხელს!!!

დალი. სხვა ის, რომ მოგემსახურებოდი და იმ განსაკვლელ კარებს ჩემი ხელით გამოვიღებდით.

მზია. ვერ გაიგეთ, ვაპირებ კი...

დალი. ზვიად, რას გავს ეს?!

მზია. მზია ჩემი საცოლდა, ჩემი უკანასკნელი სიყვარული.

დალი. ეს გოგო!!

მზია. ჰო, ეს გოგო და გთხოვ, ეგ მაინც არ დამიწუნო.

მზია. თქვენ მაკვი გქვიათ, არა?

მზია. მზია!!! დედაჩემს დალი ჰქვია.

მზია. რა თვალები გაქვთ. თქვენ ზედ რჩი ზოლები და ქალი ვერ გაჯობებდათ.

ეკა. დედაჩემი საღებავების გარეშეც კარგად გამოიყურება.

მზია. გოგონი, თქვენ ის მითხარით, სად არის მამათქვენი?

ეკა. სახლში არ არის.

მზია. სამწუხაროა, მე მამამთილს ძალიან მოვეწონებოდი!!! თქვენ რა გითხრათ, მე! ვერ დამახვედრეთ.

ეკა. კიდევ კარგი, რომ არ დაგახვედრეთ!!

მზია. მე ვიმეორებ, ეს გოგო არ დამიწუნოთ, თორემ...

მზია. აჰ მე ვინ უნდა დამიწუნოს?... ეგლა მაკალია!!

ეკა. ვითომ ვერ დაგიწუნებთ?!

მზია. რატომ უნდა დამიწუნოთ, თუკი მე იმ მონაცემების გოგო ვარ, დედათქვენს რომ მოსწონს.

დალი. თქვენ რა იცით, მე როგორი გოგონები მოსწონს.

მზია. ვიცი! როგორ არ ვიცი! ეგ რომ არ მცოდნოდა, ზვიადს აქ მოვეყვებოდი?

მზია. კი, მზია იმ მონაცემების გოგოა, შენ რომ მოგწონს, დედაჩემო.

დალი. შენ მე უკუიდან შეშული.

მზია. ზვიადმა მითხრა, რომ თქვენ, ქ-ნო მაკია... ზვიადი. დალი.

მზია. შეიძლება მე თქვენ სიყვარულით მაკვი დაგიძახოთ?

დალი. არა.

მზია. მაშინ, ქ-ნო დალი, გეტყვით, რომ მე შეილი არ მყავს.

ეკა. უშუალოდ ხართ?

მზია. ბერწი?!

ეკა. ჰო, ბერწი?

მზია. მე მინდოდა მეთქვა, რომ ქალწული ვარ, ჭერ ხელუღებელი წიწკი, თუ პაწკი.

ეკა. თქვენ ხელუღებელი?!

მზია. დედა!!

მზია. როგორ, არ მეთუობა?

ეკა. (ღიმილით) კი, კი გეთუობა...

მზია. რა თქმა უნდა, ბაბუაწვერა ხომ არა ვარ, ერთი თუ ორი ხელის შეხება დამეთუოს!!!

ეკა. რას ერჩით, მართლს ამბობს ეს გოგო.

მზია. თქვენ რა, ექვი გუპარებათ ჩემს სიწმინდეში. ზვიად, უთხარი დედაშენს, რომ მე...

მზია. რა, რომ შენ?..

მზია. რომ მე ქალწული ვარ?

მზია. დედა. მე ჭერ ეგ არ ვიცი.

მზია. ნუ, რა მოხდა... ავანსად უთხარი.

მზია. ავანსად?!

მზია. ჰო, არ მენდობი?

მზია. როგორ გითხრა...

მზია. ნუ, ხვალ ხომ გეტყვით, მოკვლევ, ზვიადი ხვალ გეტყვით.

დალი. თქვენ რა, ამაღამ აქ დარჩენას აპირებთ?!

მზია. აბა, მაღლისთვის. თქვენმა ვაჟიშვილმა, ჩემ-

მა საოცნებო კაბუქმა, სახლში მომიყვანა და აქედან წამსვლელი ვარ მე?

გია. დედა, ნუ ნაღვლობ, მე პირადად დარწმუნებული ვარ, მზია პატოსანია იქნება.

მზია. უოჩაღ, მავლო!!

გია. შეხედე, ასეთ გათხიანილს ვინ ქუაზე მყოფი მიყვარება!

მზია. არც მთლად მასეა ჩემი საქმე.

ეკა. თქვი, როგორ არის შენი საქმე?

გია. უპატოსის ხარ?

მზია. რა გინდათ ბოლოსდაბოლოს ჩემგან, ბავშვი, ხომ ვთქვი, ახ მყავს-მეთქი.

ეკა. არ გყავთ?

მზია. ჩემო საუვარელო მულო...

ეკა. მოიშორეთ?!

მზია. ზვიად, უთხარი რამე, რა!!

გია. დედა, მზია უპატოსისოც რომ იყოს, რა მოხდა ისეთი...

დალი. გაა, გესმის რას ამბობ, შენ?!

გია. პო, რა მოხდა, ხომ იცი, ზვიადის ვაჟაკობის ამბავი, ეგ გოგო ხელიდან გავარდნილიც რომ იყოს, სულ ძალიან გამოასწორებს.

დალი. რამდენი წლისა ხარ?

მზია. ეს ნახე, რა ძნელ შეკითხვას მისვამს!

დალი. ასაკის დასამალავადაც გაქვთ საქმე?

მზია. გნებავთ, წმინდა წყლის სიმართლეს გეტყვით.

დალი. შრძანეთ.

მზია. მე სულ, ბევრი, ბევრი, დვადცატანცად სნებოლშიმ.

დალი. რაო?

მზია. ე, ჩემი თომარი არ ესმის, თუ რუსული არ იცის?

ეკა. დედაჩემს, შენ რომ თომარობ, იმნაერი რუსული არ ესმის.

მზია. ვაბზე ესმის?

ეკა. „ვაბზე“ კი, ისუმიტენდნად.

გია. დედა, ისე რომ დაბანო, რომ დავარცხნო, ვინ იცის, კარგი გოგოც გამოვიდეს.

მზია. დამბანო?!

გია. პო, ხვანაღ, ხვანაღ.

მზია. დამვარცხნოთ!!! თქვენ გესმით, რომ მე ყოველდღიურად ხუთთუმანამდე სუნამოს, ნელსაცხებელს, შემავარადებელს შრავალფენად ვიდებ სახეზე.

გია. დედა გუავს?

მზია. უნდა შემაგინო?!!

გია. არა, რას ბრძანებ.

მზია. თქვენ მაგ საქმეზე არც შეწუხდეთ. მე მამაც მყავს.

გია. როგორ, ორთავე ცოცხალია?!

მზია. ე, ჩაცმა, მორთვა, მიღებ-მოღებვაზე არ მეტყობა!

დალი. ღმერთმა კარგი გაძლება მისცეთ!

მზია. ეპ, ზვიად, ვატყობ, კირვეული დედამთილი მეყოლება.

დალი. როგორ, ჩემს ძძობაზე ხელი ჭერ არ ჩაგქნევიათ?!

მზია. არა, რას ბრძანებთ.

ეკა. ჩაგაქნევინებთ.

მზია. ზვიადის მარწვევით ტუჩების შემბრუნებით საინტერესოა, ნეტავ როგორ ჩამაქნევინებთ?!

გია. შენი სახელი?!

მზია. ხომ იცი, არა, ბოლოსდაბოლოს თუ მავლო ხარ...

გია. მე შენი მავლი?

მზია. რალა გყლია.

გია. ე, კამი პონტი მინდა... ჩემი...

მზია. ზვიად, რას გაჩერებულხარ... ხომ ხედავ, ჩემს თავს გიჩგრავენი!

მზია. ე. მართლაც მე შენ გიჩვენებ...

გია. ვის, ბიჭო?

ანზორი. სდექ... დედაჩემი კარგად მინც იყოს... დალი. რაა?!

ანზორი. არა, არაფერი, მე ხომ ვიცი, რომ შენ ყველაფერი ეს გულს გტყნს.

დალი. ზვიად, ერთი მოთხარი, თონას რას ეუბნები?

მზია. თონას უკვე ვუთხარი, დედა.

დალი. რა უთხარი?!

მზია. უარი!

დალი. უარი?!

მზია. პო, შენი დაეინებული თხოვნი.

დალი. გადამრეც. ისეთ კარგ გოგოს კაცი ეტუოდა უარს!..

მზია. შენ ალბათ ყველაფერი კარგად არ გახსოვს.

დალი. მახსოვს, ბატონო.

მზია. თონასთვის უარი შენ მოქმევინი.

დალი. მე კი მეგონა, ის გოგო სინამდვილეში გიყვარდა!

მზია. შენ სწორად გეგონა!

დალი. მაშ როგორ სთქვი უარი. დედის კანონშიმერმა კირვეულობამ როგორ დეაფურთხო, რა მოხდა, თუ მე შენთვის გაუთხოვარი გოგო მინდოდა ცოლად...

მზია. მერე, ა, ბატონო გაუთხოვარი, უკეთესი.

დალი. ეგ უკეთესი?!

ანზორი. კმარა ზვიად!

მზია. პო, ამას შეილი არ ჰყავს.

მზია. გნებავ არც გაიჩერე?

დალი. როდესაც მე და ჩემი ვაჟიშვილი ვლახარაკობთ, თქვენ კეთილი ინებებთ და ენას კბილი დააკირეთ.

მზია. ენას კბილს როცა ვაქერ, ენა მტკივა.

მზია. მოკლედ, მე აქედან ყაზბეგში ცოლ-შურთველი ვერ წავალ.

დალი. მერე, შერთე თონა.

მზია. მასთან მიბრუნება უხერხულია.

დალი. ბოდიშს მე მოვუხდით.

მზია. არა, არა, უხერხულია.

ანზორი. ზვიად!!

მზია. მე რალას მუებნებით, სამართალი არ გაქვთ.

ანზორი. მზია, კმარა ხუმრობა.

მზია. მე ჩემი საქმე გვაკეთე?

მზია. ბრწყინვალედ.

მზია. მაშ გაუმარჯოს თონას და ზვიადის სიყვარულს.

შემოდის რეზო. იგი პირსახოცით იშორალებს სახეს. ზვიადი და რეზო ერთმანეთს გადაეხევიან... რე-



ხო მარინას აცნობს ზვიადს. დალის სახეზე წუხილი  
და დალვა ეტყობა.

ეკა. დედა!

მზია. დალი დეიდა, ნუ გეშინიათ, ზვიადი შეირ-  
თავს თეონას.

დალი. ვითომ ის გოგო გამოჰყვება?

მზია. კი, ეს გადაწყვეტილი საქმეა.

დალი. შენ?...  
მზია. მეც სწორედ ეგ მინდა.

დალი. შენ ვინა ხარ?

მზია. ზვიადის ყოფილი თანაკლასელი, მე მზია  
ვარ.

დალი. მართლა, მზია ხარ?

მზია მკერდზე დიღებს შეიკავს, პარიკს მოიხსნის  
და თმებს ჩამოიყრის.

მზია. მიცანით?

დალი. როგორც იქნა, კი.

მზია. შეგაშინეთ?

დალი. კი, შემაშინე.

მზია. მომიტყუეთ, დალი დეიდა, მაგრამ სიყვარუ-  
ლი იყო გადასარჩენი და, მეც...

დალი. ხუმრობა მართლაც კარგი გამოგივიდათ.  
მოკლედ, ჩემი ვატიშვილის ბედზე რომ არ გეთაზა-  
შათ, მეც ბევრს ვიცინებდი.

ეკა. ზვიად, შე უსინდისო, მეტიხმები კი მოგი-  
ვიდა.

დალი. მითხარით, შევეძლებ თეონას გულის ჩემს-  
კენ მობრუნებას?

ზვიადი. თეონას შენ ძალიან მოეწონე.

დალი. ვითომ?

მზია. კი, დალი დეიდა, კი, მან თქვენ იმდენი  
გაქოთ...

დალი. შენ საით?

მზია. წარმოდგენა დამთავრა და მეც...

დალი. გადაღებაზე?

მზია. არა, დალი დეიდა, ჩვენს კინორეჟისორებს  
სად აქვთ თვალები, მე შემამჩნიონ.

დალი. სამწუხარაო, ასეთი ნიჭი მხოლოდ ჩემი  
დაფრთხობის საქმეს თუ ემსახურება.

მზია. ჰო, განსაკუთრებით ჩემთვის.

დალი. ნუ წახვალთ, დარჩი, რეზოს ჩამოსვლა ავ-  
დნიშნოთ... იცნობთ?

მზია. კი.

რეზო. გამარჯობათ...

მარინა. გამარჯობათ.

მზია. სასიამოვნოა, თქვენი კიდევ ერთხელ გაც-  
ნობა... კარგად ბრძანდებოდეთ.

დალი. დარჩი.

მზია. არა, არ შემიძლია.

დალი. ასე გათხუანული სად წახვალ!

მზია. ძმა მელიძემა ქვევით, მანქანით, ასე რომ,  
შეიძლება.

მზია ბინიდან გადის. დალი, რეზო და მარინა სხვა  
ოთახში გადიან. გაისმის ზარი. შემოდინა არტუშა  
და მოშე. მათ სიმთვრალე ეტყობათ.

არტუშა. თუ შეიძლება?

მზია. რა თქმა უნდა, არტუშ.

არტუშა. შენ არ გეკითხები... შეიძლება?

ანჯო რი. მობრძანდით.

არტუშა. მაგას არ ვკითხულობ, შეიძლება მო-  
გესალმოთ.

ანჯო რი. საქართვეკა...

არტუშა. ჰოდა, კი გამარჯობათ თქვენ  
ეკა. გამარჯობა, არტუშ.

მოშე. მე.

ეკა. შენც გაგიმარჯოს, მოშე.

მოშე. რატომ მეც... ცუ მინდა ახლა მე!!

გია. თქვი, რამ შეგაწუხათ?

არტუშა. ზურა გვეპატიება ფუნეიკულიორზე.

გია. მერე, რა გიღვათ წინ?

მოშე. გია მინდა გვერდით მუყავდესო.

გია. მე წამოსვლა არ შემიძლია.

არტუშა. კარგი რა, დიღანდელი უარი არ ემარა?

გია. გაიგეთ, დედაჩემო ცუდად.

არტუშა. დალი დეიდა?

ეკა. ჰო, ძალიან მძიმედ არის ავად.

ზვიადი. მართლა?!!

ანჯო რი. ჰო, მართლა.

ზვიადი. რას ამბობთ! რა ეტყობა! საიდან მოი-  
ტანეთ!

ანჯო რი. მამამ თქვა.

ზვიადი. მამამ! ვაი, ჩემს თავს, მე კი აქ კონ-  
ცერტი მოვაწყვე.

არტუშა. ნუ გეშინიათ, ჩვენ აქ არა ვართ.

მოშე. მითხარით, რა წამალი გაქვთ საშოვნელი?

არტუშა. აქ ვერ ვიშოვით და მთელ სოხბეთს  
გადავბარუნებთ.

მოშე. რაო, აქ ვერ ვიშოვითო!!

არტუშა. ჰო, ვთქვით და ვერ ვიშოვით-მეთქი.

მოშე. მაშინვე მთელი თბილისის საებრაელოს გა-  
დავწვევ.

არტუშა. აჰ, მაგას ნუ იზამ, მოშე.

მოშე. ვიზამ, აბა, რად მინდა დევიციტური  
საქონლის შოვნაში შერცხვენილი ემბრაელობა.

არტუშა. კი ბატონო, გადაწვი.

არტუშა ასანთს მიაწვდის მოშეს.

გია. არტუშ, ნუ აქეზებ, რა იცი — ცეცხლი სომ-  
ების დასახლებბაზე არ მოყვდის.

მოშე. წამლის სახელი მითხარი, გია?

გია. ჭერ თვითონ არ ვიცი.

მოშე. ხვალ გეცოდინებათ?

გია. ხვალ კი.

მოშე. მაშინ ხვალ დილით აქა ვარ.

არტუშა. მერწმუნე, ლხინი ჩვენ აღარ გამოგივი-  
ვა, გია. მაგრამ დალი დეიდას სადღეგრძელოს, ერთ  
ქუპას, აუცილებლად ავწვე. ეკა, აბა, შენ იცი, არ  
შეღონდე, დალი დეიდა ავადმყოფობას გაუძლებს და  
თქვენ კი დარღი თავები არ დაიხოვით.

გია. კარგით, ბიჭებო, გმადლობთ... კარგად.

არტუშა და მოშე ბინას სტოვებენ.

ზვიადი. თურმე რა მოგვევლია!

ეკა. გია, ჩართე განათება.

გია. მართლაც, როგორ ჩამოხუნელდა.

გია სინათლეს ჩართავს... ყველა ოთახიდან გადის.  
ოთახში ბრუნდება დალი. იგი ოთახში ბოლოს სცემს.  
დალი დაფრთხება, მას თაიგული მოხვდება სახეში.  
იგი თაიგულს აიღებს და სარკმლიდან ქვემოთ გადა-  
იხედავს. შემოდის ეკა...

დალი. ეს თაიგული, ალბათ, შენ მოგიძღვენს.

ეკა. მოიცა, მე მაგას ვუჩვენებ.

დალი. რას ემართლები.

ეკა. ახლა ამის დრო არის?





და ღო. რატომ არ არის?!

ეკა. დედა, კი, კი არის... სწორედ ამის დროა. მეც ვიტყვი რა ხანდახან!!

ეკა უხერხულად იცინის. მოსმისს მუხამბაზის ჰანგები... დალი ეკას გაუღიმებს.

ეკა. უნდა ჩავაჩუშო.

დალი. ითუ ჩემი ხათრი გაქვს, მაგას ნუ იზამ. დალი მთელ ყურადღებით უსმენს სიმღერას, როდესაც მთავრდება.

დალი. გელა, შვილო, ამოდი. შენი მეგობრებით... გვესტუმრე.

ეკა. არ ამოვა.

დალი. არ ამოვა?

ეკა. ჰო, სანამ მე არ ვებტყვი, არ ამოვა.

დალი. მერე შენც ადგი და სთხოვე.

ეკა. რატომ ჩქარობ, მოვა მაგის დროც...

ეკა სხვა ოთახში გადის. დალი ანზორის ლექსებს იღებს, სავარძელში ეშვება. კითხულობს. ოთახში ბრუნდება ეკა. დალის რვეული ხელიდან უფარდება და ჩაქინდება. ეკა არასწორ დასკვნას აყეთებს. იგი ოთახიდან ექიმი მეზობლის დასახებლად გარბის.

ეკა. ვაიმე, დედა.

შემობიან ექიმი და ეკა. ოთახში სხვებიც შემოდიან. ექიმი შპრიცს აწვადებს.

ეკა. გვიშველდე, თამარ დეიდა, შენი ჰირომე.

თამარ. კარგი, დამშვიდდი... ეკა... კიდევ კარგი, რომ შპრიცო სწორედ ახლა გამოვხარე...

ნატო. თამარ დეიდა, რა სქირს, დედაჩემს, მითხარი, რა სქირს?

თამარ. არაფერი... მერწმუნეთ არაფერი, ნუ გეშინიათ, მოვიყვან გონებაზე.

ირმა. ვაიმე, დედა!!

ირმა დალის სავარძელთან ჩაიძულებს. თამარი ბოთლიდან შპრიცო წამალს ამოქაჩავს, შემდეგ შპრიცოდან ჰაერს გამოდევნის. ჰაერს წამალიც გამოჰყვება, რომელიც დალის სახეზე ეშხურება. დალი გამოიღვიძებს. თამარი დაიბნევა.

დალი. რა მოხდა?

თამარ. ი. თქვენი!

დალი. მე მეძინა... ჰო, ჩამეძინა, რა მოხდა, თამარ?!

შვიადი. არაფერი, დედა. მე ყოველ შემთხვევისათვის ინფექციის საწინააღმდეგო შრატს ვიკეთებ.

თამარ. კი, დალი.

დალი. ინფექციის საწინააღმდეგო?

შვიადი. ჰო, ყაზბეგში გამგზავრების წინ შრატის გაკეთება მირჩიეს.

თამარ. კი, ყაზბეგში გამგზავრების წინ, ეს აუცილებელიც კია.

თამარი გაშიშვლებულ მკლავს უწმენდს ზეიადს... და ნემსი ხორცში შეჰყავს.

შვიადი. ვაი!

თამარ. ახი იქნებოდა, შენზე.

დალი. მოიცათ, მე ნუ მკეტირებთ.

დალი ფეხზე წამოდგება და ოთახიდან გადის. თამარი სწრაფად შესწევებს წალის შეყვანას. დალი შეიღებს მთავრადებს.

თამარ. ამ ხნის ქალს დამეცინით!!

ეკა. რას ამბობ, თამარ დეიდა, ის დღე შავად..

ანზორი. ქ-ნო თამარ, დედაჩემი სინამდვილეში ძალზე მძიმედაა ავად.

თამარ. არ მატყუებთ?

ეკა. ემ, ნეტავ ტყუილს ვამბობდეთ... დედაჩემს მკურნალ ექიმს უთქვამს, მამასთვის...

თამარ. ჰო, ეკა.

ეკა. რომ დედა, (ტირის) რომ დედა დიდხანს ვერ გაატანს.

თამარ. რა?!. ჩემი ტკბილი დალი... ღმერთო... დალი. ვაიმე შეიღებო... გოკედებით ხომ!!

ანზორი ასწრებს და გულშეწეულად დალი მის ხელებზე დაესვენება.

თამარ. მდა, ჩემი ჩარევა მაინც საჭირო შეიქმნა.

თამარი შპრიცს აწვადებს. მკლავს უსუსთავებს დალის და ვენაში წამალი შეჰყავს.

ეკა. მაგონი, ჩემი ენით მოვკალი, დედაჩემი...

თამარ. ნუ გეშინიათ... ყველაფერი კარგად იქნება.

დალი გონზე მოდის.

დალი. გოკედები ხომ, თამარ?

თამარ. არა, რას ამბობ, მე შენ სიკვდილს დაგანებებ.

დალი. გთხოვთ, ყველას, დამტოვეთ მარტო!

თამარ. მე ვფიქრობ, ამათ არასწორი ინფორმაცია აქვთ...

დალი. გთხოვთ, დამტოვეთ.

თამარ. ი. კარგი, დალი, ეხლავე, (შეიღებს) ნუ შეაწუხებთ.

თამარი ბინიდან გადის.

ეკა. დედა...

დალი. დამტოვე.

ეკა. მომიტვე...

ოთახში მარტო დალი რჩება. მისი მზერა თანდათან უმიზნო ხდება. შემოდის გიორგი. მას სიმთვრალე ეტყობა.

გიორგი. რა თავიპირი ჩამოგტირის, დალი.

დალი. კარგია, რომ მოდი.

გიორგი. ჩემი ბრალია. მე ვერ მოგხვდეთ... ანდა, რას ვფიქრებდი რომ შენ... მაგრამ არაუშავს, ორშაბათიდან შეგბუღებას ვიღებ. მთელ საბჭოთა კავშირს მოგატარებ, საუკეთესო ექიმებს გაჩვენებ, საუკეთესო წამლებით გიმკურნალბ, ქვას გავხეთქავ და აი, ნახე, მოგარჩენ, ოღონდ მითხარი...

დალი. რა მქირს, გოგი?

გიორგი. რა გქირს, დალი?

დალი. რა მქირს?

გიორგი. რა გქირს?

დალი. გთხოვ გამიზიხდე, მითხარი, რა მოუტრჩენელი მქირს!!

გიორგი. ეს, შენ გამიზიხდე, დალი, (ხმას უწევს) გამიზიხდე ბოლოსდაბოლოს!!

დალი. ნუ მიმალავ გემუდარები, მითხარი, რა გიხობა ჩემმა მკურნალმა ექიმმა.

გიორგი. შენმა მკურნალმა ექიმმა!

დალი. ჰო, გოგი.

გიორგი. შენი მკურნალი ექიმი თვალისთვის არ მიხაზავს, გეფიცები.

დალი. გოგი, ნუ მიმალავ.

გიორგი. ეს შენ მიმალავ...

დალი. მე?!

გიორგი. ჰო, შენ.

დალი. მე?!!

ზო მარინას აცნობს ზეიადს. დალის სახეზე წუხილი და დაღლა ეტყობა.

ეკა. დედა!

მზია. დალი დეიდა, ნუ გეშინიათ, ზეიადი შეირთავს თონას.

დალი. ვითომ ის გოგო გამოჰყვება?

მზია. კი, ეს გადაწყვეტილი საქმეა.

დალი. შენ?...  
მზია. მეც სწორედ ეგ მინდა.  
დალი. შენ ვინა ხარ?  
მზია. ზეიადის ყოფილი თანაკლასელი, მე მზია ვარ.

დალი. მართლა, მზია ხარ?  
მზია მკერდზე ღიღებს შეიყარეს, პარიკს მოიხსნის და თმებს ჩამოიყრის.

მზია. მიცანით?  
დალი. როგორც იქნა, კი.  
მზია. შეგაშინეთ?  
დალი. კი, შემაშინე.

მზია. მომიტყევეთ, დალი დეიდა, მაგრამ სიყვარული იყო გადასარჩენი და, მეც...

დალი. ხუმრობა მართლაც კარგი გამოგივიდაო. მოკლედ, ჩემი ვაიოშვილის ბედზე რომ არ გეთაზაშთ, მეც ბევრს ვიცინებდი.

ეკა. ზეიად, შე უსინდისო, მეტირსმეტი კი მოგივიდა.

დალი. მითხარით, შევძლებ თენას გულის ჩემსკენ მობრუნებას?  
ზეიადი. თენას შენ ძალიან მოეწონე.  
დალი. ვითომ?  
მზია. კი, დალი დეიდა, კი, მან თქვენ იმდენი გაქოთ...

დალი. შენ საით?  
მზია. წარმოდგენა დამთავრდა და მეც...

დალი. გადღედაზე?  
მზია. არა, დალი დეიდა, ჩვენს კინორეჟისორებს სად აქვთ თვალები, მე შემამჩნინოს.

დალი. სამწუხაროა, ასეთი ნიჭი მხოლოდ ჩემი დაფრთხობის საქმეს თუ ემსახურება.

მზია. ჰო, განსაკუთრებით ჩემთვის.

დალი. ნუ წახვალთ, დარჩი, რეზოს ჩამოსვლა ავლნიშნოთ... იცნობთ?  
მზია. კი.  
რეზო. გამარჯობათ...  
მარინა. გამარჯობათ.

მზია. სასიამოვნოა, თქვენს კიდევ ერთხელ გაცნობა... კარგად ბრძანდებოდეთ.

დალი. დარჩი.  
მზია. არა, არ შემიძლია.  
დალი. ასე გათხოვნილი სად წახვალ!  
მზია. ძმა მელოდება კვეციო, მანქანით, ასე რომ, შეიძლება.

მზია მიზიდან გადის. დალი, რეზო და მარინა სხვა ოთახში გადიან. ვაისმის ხარი. შემოდინ არტუშა და მოშე. მათ სიმთვრალე ეტყობათ.

არტუშა. თუ შეიძლება?  
გია. რა თქმა უნდა, არტუშა.  
არტუშა. შენ არ გვეითებო... შეიძლება?  
ანზორი. მობრძანდით.  
არტუშა. მაგას არ ვეითხოვო, შეიძლება მოგესალმოთ.

ანზორი. საქირიც კია...  
არტუშა. ჰოდა, კაი გამარჯობათ თქვენ.  
ეკა. გამარჯობა, არტუშა.  
მოშე. მე.

ეკა. შენც გაგიმარჯოს, მოშე.  
მოშე. რატომ მეც... ცუ მინდა ახლა მე!!  
გია. თქვა, რამ შეგაწუხათ?  
არტუშა. ზურა გევაპირებდა ფუნეიკულიორზე.  
გია. მერე, რა გიღვათ წინ?  
მოშე. გია მინდა გვერდით მყავდესო.  
გია. მე წამოსვლა არ შემიძლია.  
არტუშა. კარგი რა, დღემდე უარი არ კმარა?  
გია. გაიგეთ, დედაჩემია ცუდად.  
არტუშა. დალი დეიდა?  
ეკა. ჰო, ძალიან მძიმედ არის ავად.  
ზეიადი. მართლა?!!  
ანზორი. ჰო, მართლა.  
ზეიადი. რას ამბობთ! რა ეტყობა! საიდან მოიტანეთ!

ანზორი. მამამ თქვა.  
ზეიადი. მამამ ვი, ჩემს თავს, მე კი აქ კონცერტი მოვაწყვე.

არტუშა. ნუ გეშინიათ, ჩვენ აქ არა ვართ.  
მოშე. მითხარით, რა წამალი გაქვთ საშოვნელი?  
არტუშა. აქ ვერ ვიშოვით და მიიღე სომხეთს გადავაბრუნებთ.

მოშე. რაო, აქ ვერ ვიშოვით!!  
არტუშა. ჰო, ვთქვით და ვერ ვიშოვით-მეთქი.  
მოშე. მაშინვე მიიღი თბილისის საებრაელოს გადავყავ.

არტუშა. აჰ, მაგას ნუ იზამ, მოშე.  
მოშე. ვიზამ, აბა, რად მინდა დეფიციტური საქონლის შოვნაში შერცხვნილი ებრაელობა.

არტუშა. კი ბატონო, გადაწვი.  
არტუშა ასანთს მიაწვდის მოშეს.  
გია. არტუშა, ნუ აქეზებ, რა იცი — ცეცხლი სომხების დასახლებადაც არ მოვლეს.

მოშე. წამლის სახეობა მითხარი, გია?  
გია. ქერ თითონ არ ვეციოთ.  
მოშე. ხვალ გეცოდინებთ?  
გია. ხვალ კი.

მოშე. მაშინ ხვალ დილით აქა ვარ.  
არტუშა. მერწმუნე, ლხინი ჩვენ აღარ გამოგვივა, გია. მაგრამ დალი დეიდას სადღეგრძელოს, ერთ კუქას, აუცილებლად აწვევ. ეკა, აბა, შენ იცი, არ შეღწევი, დალი დეიდა ავადმყოფობას გაუძლებს და თქვენ კი დარღი თავები არ დაიხოცოთ.

გია. კარგიო, ბიჭებო, გამდლობთ... კარგად.  
არტუშა და მოშე ბინას სტოვებენ.  
ზეიადი. თურმე რა მოგვივლია!  
ეკა. გია, ჩართე განათება.  
გია. მართლაც, როგორ ჩამოხუნდდა.  
გია სინათლეს ჩართავს... ყველა ოთახიდან გადის. ოთახში ბრუნდება დალი. იგი ოთახში ბოლოს სცემს. დალი დაფრთხება, მას თაიგული მოხვდება სახეში. იგი თაიგულს აიღებს და სარკმლიდან ქვემოთ გადაიხვევას. შემოდის ეკა...

დალი. ეს თაიგული, ალბათ, შენ მოგიძღვნეს.  
ეკა. მოიცა, მე მაგას ვუჩვენებ.  
დალი. რას ემართლები.  
ეკა. ახლა ამის დრო არის?

გიორგი. ჰო, მითხარი, რა ავადმყოფობა დაგი-  
დასტურებს ექიმებსა.

დალი. მე, ექიმებსა!..

გიორგი. ჰო, ხომ აპირებდი დილიდან შენი გა-  
საქირის თქმას.

დალი. ჰო, მერე...

გიორგი. მერე, შუადღისას ასე არ სთქვი... რომ  
შენ ექიმებსა...

დალი. ნუთუ მე მხოლოდ ის მჭირს, რაც ჯერ  
შენთვის არ მიოქვამს?!  
გიორგი. ჰო, და გთხოვ, გამიმხილე.

დალი. აჰ!!

გიორგი. გეხვეწები!

დალი. სხვა მართლა არაფერი არ მჭირს?

გიორგი. გემუდარები!!

დალი. თურმე როგორ დაგაშინეთ!

გიორგი. ჰო, გული მომიკალი.

დალი. ჯერ სადა ხარ, გულის მოკვლა შენ მერე  
ნახე, როცა გაიგებ, თუ რა მჭირს.

გიორგი. რა გჭირს დალი, რა?!!

დალი. გოგი...

გიორგი. აღმაინა არა ხარ, დააყენე საშველი.

დალი. მე, მართლა, არ მჭირს კარგი ამბავი.

გიორგი. ჰო, აღაყურებს თელავებს, ამოხიენენშებს.

დალი. ...ამ ხნის ქალს სირცხვილი დამეპართა, მო-  
მეჭრა თავი.

გიორგი. რა მოხდა?!

დალი. გოგი...

გიორგი. ჰო, დალი, მთელი ყურადღებით გის-  
მენ.

დალი. მე ფეხშიმედ ვარ...

გიორგი. ფეხშიმედ?!

დალი. ჰო, ფეხშიმედ.

გიორგი. შენ?!!

დალი. გოგი, დამშვიდდი, გთხოვ, კაცი არა ხარ!..  
ბოლოს და ბოლოს, ამაში ხომ ჩვენ ორთავე ვართ დამ-  
ნაშვევ.

გიორგი. მე არა.

გიორგი. მკლავებში ხელს ჩააგლებს და შეანჯღრევს  
დალის.

დალი. შენ არა?!

გიორგი. რა თქმა უნდა, მარტო შენ, სულიელი,  
როგორ გაბედე და ასეთი სიხარული დამიმაღლე.

დალი. შენ რა, გინდა გავაჩინო შევლი?!!

გიორგი. რა თქმა უნდა, ჩვენ ხომ ცუდი ბავ-  
შეები არ გამოგვლის.

დალი. გოგი...

გიორგი. ოღონდაც გააჩინე და მე მთავარ ინ-  
ჟინრობაზეც არ ვიტყვი უარს.

დალი. რა დროს ჩვენი შევლია, სადაცაა შევლი-  
შვილები გვეყოლება.

გიორგი. მე ჩემი შევლი მინდა.

გიორგი. დალის ხელში აიყვანს. მარინას გარდა ყვე-  
ლა ოთახში ბრუნდება.

გიორგი. ეი, თქვე დოყლაპიებო, რა თავიპირი ჩა-  
მოგტირით.

ეკა. შენ არ გავიხეთქე გული დღეს!!

გიორგი. ნუ გეშინიათ, მშვიდობაა, დედა იქვე  
ნი ჩანმრთელადაა, უვებელია და თქვენ მალე გა-  
მიკო გეყოლებათ.

დალი მკერდზე ურტყამს მუშტებს მეუღლეს. გი-  
ორგი გულანად იცინის.

გიორგი. ძაბოც?

გიორგი. ნუ, დაიკო მინც.

ნატო. ტყუპი. შეიძლება?

ირმა. ტყუპი და-ძმა.

გიორგი. რეზო!!

რეზო. კი, მამა.

გიორგი. შენ აქ საიდან?

რეზო. იქედან, მამა...

გიორგი. ყოჩაღ.

რეზო. ...აბა, ასეთ სიხარულს ხომ არ დავაკლ-  
დებოდი.

მამა-შვილი ერთმანეთს კოცინა

გიორგი. ნეტავ გამაგებინა, რაზე ბრაზობს ეს  
ჩემი ცოლი!

დალი. შენზე.

გიორგი. რატომ?

დალი. იმიტომ, რომ შევლები ჩემს ჭანმრთელო  
ბაში დაარქმუნე.

გიორგი. მერე, რა არის ამაში ცული?

დალი. ის, რომ ამით, მათი პატივისცემა საშულა-  
მოდ დამაყარავინე.

ანწორი. ოღონდ შენ კარგად იუავი, დედაჩემო,  
და ჩვენი პატივისცემა არ მოგაკლდება.

ეკა. ჰო, მართლა, ხალხო...

გიორგი. რაო, ეკა?

ეკა. თქვენ მალე ბინაში თავისუფალი ფართობი  
დაგჭირდებათ.

გიორგი. არა უშვავს, კეთილი გულით ყველა და-  
ვეტევით.

ეკა. ალბათ მაინც აჯობებს, რომ მე გელას წინა-  
დადების დავთანხმდე.

გიორგი. თხოვდები თუ?

ეკა. კი, მამა.

გიორგი. ამდენ ახალ ამბავს ერთი გემრიელი, მა-  
მაპასური შეებრვა მოუხდება. აბა, ქალებო, დატრი-  
აღლით!

შემოდის მარინა. იგი დაბნეულია.

მარინა. რეზო, გამაგებინე, რა სიხარული გაქვთ?  
რეზო. მარინა, ჯერ ის მითხარი, და-ძმები თუ  
გყავს?

მარინა. ხომ იცი, რომ არ გყავს...

რეზო. ჰოდა, მაშინ... ტყუილად ცდილობ, ამ  
სიხარულს შენ ჩვენ ნამდვილად ვერ გავიგებ.

დასასრული

## „ასეთი მოქმედა უყვარს თეატრს“

სწრ კავშირის სახკომსაბუხოსთან არსებულმა ხელოვნების საქმეთა კომიტეტმა 1940 წლის 2 ივნისს პიესების საკავშირო კონკურსი გამოაცხადა. შედეგების გამოქვეყნება 1 სექტემბრისათვის იყო გათვალისწინებული. შეიქმნა საორგანიზაციო კომიტეტი შ. დადიანის ხელმძღვანელობით. მაშინ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტის სტუდენტი ვიჟაი, გადავწყვიტე კონკურსში მონაწილეობა და პიესის წერას შევუდექი, მაგრამ დაბრკოლებებს წავეყნადი.

შალვა დადიანი სწრ კავშირის უმაღლესი საბუხოს დეპუტატად ჩვენი რაიონის — კასპის რაიონის მიერ იყო არჩეული, რამაც საშუალება მომცა მას პირადად გავცნობოდი. მე წერილი გავუგზავნე და ზოგიერთი საკითხის განმარტება ვთხოვე. ჩემი წერილის შინაარსზე არ შევჩერდები, რადგან შალვა დადიანის პასუხიდან მისი შინაარსიც ჩანს. აი წერილიც!

მ. ზანაშვილი

„1940/15. VII“ სალამი უცნობ ამხანაგ ოლრა ზანაშვილს.

თქვენი წერილი, ივნისის 29-ს გამოგზავნილი, მხოლოდ დღეს მივიღე და ვეშურები დღესვე გიბასუხოთ, თუმცა თქვენს შეკითხვაზე დაზუსტებული პასუხის მოცემა ამჟამად ძნელი იქნება, რადგან მე არ ვიცი, რა სიუჟეტზე იქნება თქვენი მომავალი პიესა აგებული, რა ტიპებს გამოიყვანთ და საზოგადოდ რა იდეა ექნება ამ ნაწარმოებს, როგორი დედააზრით.

თქვენ მწერთ, რომ სოფლის ცხოვრებიდან მინდა პიესა დავწეროთ და ასახელებთ პერიოდსაც — 1928-1934 წლებს შორის მოთავსებულ სინამდვილეზე.

ეს ძალიან კარგია. კარგია იმიტომ, რომ თქვენ უთუოდ იცნობთ ამ „სინამდვილეს“ და მწერალი სწორედ იმაზე უნდა წერდეს, რასაც კარგად იცნობს. მაგრამ ჯერ ერთი, რომ სინამდვილეც არის და სინამდვილეც ყველა სინამდვილის აღწერა არ არის საჭირო. თუ რომ ეს სინამდვილე არ მოგვიტანს რაიმე სარგებლობას, ე. ი. მკითხველს და მაყუბელს თუ არ ჩავგინერგავს რაიმე მოწინავე აზრს, თუ არ ამხელს დუხვირ მოვლენას და არ გავცხარებ დადებით მოვლენათა ასახვით: თუ არ ჩავგინერგავს სიმხნევებს და არ გავიწვევს წინსვლისათვის, საზრძოლველად, რომ კიდევ ახალი და ახალი გამარჯვება მოვიპოვოთ.

ამას გარდა, ამ თერთმეტი წლის განმავლობაში სოფლად ბევრი რამ მოხდა, დიდი სოციალური ძვრები და ცვლილებები. ყველა ამათი ერთ პიესაში მოქცევა ძნელი საქმე იქნება: ამას ძალიან გამოცდილი ხელი სჭირდება, თორემ ისე ეს დრამატული ნაწარმოე-

ბი კი არ გამოვა, არამედ პიესად ვაკეთებულ კრონიკა, ამბებდა აკინძული სურათები. აქ „ნაპერწყლიდან“-ის მაგალითი არ გამოვადგებათ.

დრამატულ ნაწარმოებს კი უყვარს მეტის მეტი კონკრეტობა, რაიმე ერთი ეპიზოდის აღება და იმ ეპიზოდში გამოთქმა დაწურულად მთელი განვლილი (ან ზოგჯერ მომავალი) ყოფა-ცხოვრებისა. ასეთი მოქნევა უყვარს თეატრს. ყველაფერი ეს, რასაც გწერთ, ზოგადია და, რასაკვირველია, ათა სრული, რადგან შემოხსენებული მიზეზის გამო, უფრო კონკრეტულად თქვენს პიესაზე ვერას ვიტყვი.

თქვენ გაინტერესებთ აგრეთვე ის, თუ რა ენით უნდა ილაპარაკონ მოქმედ პირებმა: საერთო, ლიტერატურული ენით, თუ კუთხურით.

პიესაში და საერთოდ მხატვრულ ნაწარმოებში მოქმედი პირებიც უნდა სწორმეტყველებდნენ და არა ყარგონით, ე. ი. კუთხურით (ქართლური, იმერული, გურული, რაჭული და სხვ) ენით ლაპარაკობდნენ. ეს უფრო ნატურალისტური მიმართულება იქნება, მაგრამ ყველა მოქმედ პირს უნდა ჰქონდეს თავისი საკუთარი ენა, ე. ი. ისეთი ფრაზეოლოგია, სიტყვათა წყობა, რომელიც ასახულ ტიპს შეეფერება. მაგ. გამარჯვებულ ბრიგადირს კოლმეურნეობაში სხვა სიტყვათა წყობა აქვს, ჩამორჩენილს სხვა. ეს არის მათი ენა.

ბევრი რამ შეიძლება პიესის დაწერის შესახებ ითქვას, ამას მთელი ლექციები დასჭირდება, მაგრამ აქ ეს ვიკმაროთ. თქვენ კი გისურვებთ სრულს გამარჯვებას.

შალვა დადიანი

# ქრონიკა



სსბმომს სახვითი ხელოვნების ტრადიციული დღესასწაული — „მხატვრის კვირეული“ წელს გერმანულ ფაშიზმთან დიდ სამამულო ომში საბჭოთა ხალხის გამარჯვების 40 წლისთავს მიძღვნა.

საქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეაში გაიხსნა „საგაზაფხულო გამოფენა“. ვერნისაუფე საქართველოს მხატვართა კავშირის გამგეობის მდივანმარ. თორდამ აღნიშნა: „თბილისელთა უკვე დათავალიერებს დიადი გამარჯვების 40 წლისთავისადმი მიძღვნილი რესპუბლიკური გამოფენა, 26 აპრილს კი მოსკოვში იხსნება სე თარლისადმი მიძღვნილი საქავშირო გამოფენა, რომელშიც მონაწილეობას მიიღებენ ქართველი მხატვრები“.

გამოფენის გახსნაზე გამოვიდნენ საქართველოს კულტურის მინისტრი თ. ბაღურაშვილი, მხატვრები, ხელოვნებათმცოდნეები.

კვირეულის დღეებში გამართა საქართველოს მხატვართა კავშირის გამგეობის გაფართოებული პლენუმი — „დიდი სამამულო ომის თემა საქართველოს მხატვართა შემოქმედებაში“. მოხსენებით გამოვიდა ხელოვნებათმცოდნეობისა და კრიტიკის სექციის თავმჯდომარე გიორგი მახარაშვილი.

თბილისის მხატვრის სახლში გამართა დიდ სამამულო ომში დაღუპული მხატვრის აკაკი თომაშვილის, ხოლო ქართული საბჭოთა ენციკლოპედიის შენობაში — მხატვარ-გრაფიკოსების — შ. ნორაძის და რ. მახარაძის ნამუშევართა გამოფენები. სოფ. მირზაწანში დამთავალიერებულნი გაეცნენ მხატვარ გ. ლაზარაშვილის შემოქმედებას. ომის ვეტერანი მხატვრები ეწვივნენ დედაქალაქის სკოლებს. მოეწყო „ღია კარის“ დღე მხატვართა სახელოსნოებში, თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში, თბილისის მხატვრის სახლში. მხატვ-

რები შეხვდნენ ქართული კინოს მუშაებში.

● კინოეკლუზის დღეებში გამოვიდა ერთდროული სპეციალური გაზეთი „მხატვარი“. იგი იხსნება საქართველოს მხატვართა კავშირის თავმჯდომარის ელგუჯა ამაშუკელის მოწინავე წერილით „თანამედროვე მოთხოვნათა დონეზე“, რომელიც აშუქებს საქართველოს მხატვართა მომავალი მუშაობის გეგმებს. ხელოვნებათმცოდნე თენგიზ ფერაძის წერილი „ქართველი მხატვრები დიადი გამარჯვებას“ — წიგნობილავს რესპუბლიკურ გამოფენაზე წარმოდგენილ ნამუშევრებს, კერძოდ, ფერწერის, ქანდაკების, გრაფიკის დარგებში, ხოლო ნანა ყოფიანი აშუქებს გამოყენებითი ხელოვნების დარგების დღევანდელ მიღწევებს.

ნ. გოგიძის წერილი „არავინ და არაფერია დაიწყებული“ — მკითხველებს აცნობს ამირკავკასიის წითელდროშოვანა ჯარების ისტორიას და მიმოიხილავს მუზეუმში ომის მონაწილე მხატვართა ნამუშევრების გამოფენას. თ. გეგეჭკორის წერილი „სატირულ სახეებში ხორცშესხმული ფაშიზმი“ — ეხება ლაღო გუდიაშვილის დაზგური ნახატების ციკლს, რომელიც მხატვარმა დიდი სამამულო ომის დროს, 1942 წელს შეასრულა. წერილი „ხელოვანი და პედაგოგი“ — ეძღვნება გამოჩენილი ქართველი მხატვრის დავით გაბაშვილის 70 წლისთავს. ხოლო თ. ტვილიდაის — „კვლავც წარმარტებათა გზით“ საქართველოს სსრ სახლხო მხატვრის, სსრკ სახელმწიფო პრემიის ლაურატის ირაკლი ოჩიაურის დაბადების 60 წლისთავს. პოეტ მურზან მკვაფარიანი სტატიაში „დროული, ღირსეული, საქარო“ მალაღ შეფასებას აძლევს ოთარ ჯიშარიანის ახალ თვალსაჩინო ნამუშევარს „ანანთქება“, დავით ანდრიაძის წერილი „მხატვრის

სილუეტი“ ეძღვნება პეტრე ბლიოტიკის შემოქმედებას. ნიქიერ ფერმწერალს რწო თურქიას იხსენებს და მის შემოქმედებაზე გვესაუბრება ჯიბსონ ზუნდაძე. დაბეჭდილია აგრეთვე სხვა საინტერესო წერილები: საშენ მასალათა კომბინატის მთავარი მხატვრის შ. აბაშიძის — „წარმოება და მხატვარი“, ნათელა ლოლუას — „მომავალ გამარჯვებას ვუსურვებთ“, ზევან კახხაიას — „უკვდავება“, მიხეილ ბარანოვის — „ავზაფხუთის მწიური ფერები“, გ. მიწანდაის — „მეგობრები კვლავ ზედებთან ერთმანეთს“, ი. გორდელაძის — „ქართული პლაკატის გამოფენა ლიტვაში“.

ტრადიციული რუბრიკით დაბეჭდილია წლის საუკეთესო ნამუშევრების ფოტოილუსტრაციები, 1984 წელს პრემირებული ნაწარმოებები: ო. კაკაპიშვილის „პეიზაჟი თეთრი მთით“, ლ. გოგაბერიძის „მარადისობა“, ი. გორდელიაძის „პოლიტიკური პლაკატი“, ი. გიგოშვილის, შ. თავაძის „სიხმარი“ (სერიიდან „აღლვა ქეთულაური“) და „გაზაფხული“ (სერიიდან „წელიწადის დრონი“), დ. კილაშვილის „ფირისმანის ბოთლები“, გ. აღექსი-მესხიშვილის — გ. ყანჩელის „და არს მუსიკა“ (დეკორაციის ეცისი).

გაზეთი უზვადაა ილუსტრირებული დიადი გამარჯვების აღსანიშნავი რესპუბლიკური გამოფენის ექსპონატებითა და სხვა ფოტომასალით.



მ. თარიშვილი

პეიზაჟი

● მარტის თარიშვილი (1912—1973) ნაადრევად გამოაკლდა ქართულ მხატვართა რიგებს. ნიჭიერი და მაძიებელი ფერმწერალი მუდამ აქტიურად იყო ჩართული რესპუბლიკის მხატვრულ ცხოვრებაში. თბილისის სამხატვრო აკადემიის დამთავრების შემდგომ (1935) მის ნამუშევრებს სწორად შეხედულობით ჩვენს სამხატვრო

გამოფენებზე: მშობლიური ბუნების უდიდესი სიყვარულით გამოზარბი მისი პეიზაჟური სურათები სხივოსანი ფერებითა და მეტყველი ცხოველბატულობით გამოირჩევა, ხოლო ნატურმორტები ეროვნული ყოფის მომხიბლავი სურნელებით სუნთქავს. ქართული მხატვრობის ამ უარბეში მარინე თარიშვილმა

თავისი საკუთარი, სხვებისგან გამორჩეული სიტყვა თქვა. მხატვარი ბევრს მოგზაურობდა საქართველოს მიწა-წყალზე, თავის ტილოებში მან ფერწერული სახიერებით აღბეჭდა იმერეთისა თუ კახეთის, გურიის, მთათუშეთისა თუ სხვა კუთხეების ულამაზესი ზედები, შემოქმედის შთაგონება არ დაჰკლებია არც თბილისსა და რუსეთს, ტილოზე გადაჰქონდა საწარმოო და აღმშენებლობითი პეიზაჟების პანორამა.

ამას წინათ, მხატვრის სახლში გამართულ პერსონალურ გამოფენაზე დამთვალიერებლები დიდი ინტერესით გაეცნენ მარინე თარიშვილის ნაწარმოებებს — პეიზაჟურ სურათებსა და ეტიუდეებს, ნატურმორტებს, ჩანახატებს, პორტრეტებსა და უარნულ ტილოებს, — მემკვიდრეობას, რომელიც ქართული მხატვრობის ერთ-ერთ საინტერესო ფურცელს წარმოადგენს.

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»  
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 5, 1985

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ  
ГРУЗИНСКОЙ ССР

Мурман Доделия

К ВОПРОСУ ПОНЯТИЯ КУЛЬТУРЫ

Автор статьи заостряет внимание на значении понятия культуры для социальных наук и рассматривает с научной точки зрения характерный для советской философской литературы аксеологический и описательный подход к этой проблеме (стр. 2).

Александр Гвенцадзе

ГРУЗИНСКИЕ ДОКУМЕНТАЛИСТЫ  
В ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ

В статье речь идет о грузинских документалистах, которые с кинокамерой в руках

на разных фронтах Великой Отечественной войны, а так же в тылу, создавали киноленту героической борьбы советского народа с фашистскими захватчиками (стр. 10).

Леван Гвелესანი

ДЕНЬ СЛЕДУЮЩИЙ — ПОСЛЕДНИЙ  
ДЕНЬ

В статье речь идет об идейно-политическом значении антивоенного фильма американских кинематографистов «На следующий день» (стр. 11).

**Георгий Гвахария**

**ВОИНА НА ЭКРАНЕ:  
ТРАДИЦИЯ РОЖДАЕТ ПОИСК**

В статье прослеживаются пути развития на экране темы Великой Отечественной войны, которая по праву остается одной из центральных в советском киноискусстве. В поле зрения автора, фильмы последнего времени, в которых на разновеликих жанровых уровнях осваивается материал, обогащаются и развиваются традиции предыдущих этапов (стр. 19).

**Георгий Пайчадзе**

**ТБИЛИССКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА  
ИМ. З. ПАЛИАШВИЛИ В ГОДЫ  
ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ  
(стр. 30).**

**Александр Манагадзе**

**ХУДОЖНИКИ ПРОТИВ ВОЙНЫ**

В статье дается обзор художественной жизни республики в годы Великой Отечественной войны, в частности речь идет о произведениях грузинских художников, посвященных героической борьбе советского народа против фашистских захватчиков (стр. 37).

**Лейла Табукашвили**

**ВОЛНУЮЩАЯ ТЕМА ТВОРЧЕСТВА**

40-летию Великой Победы была посвящена большая республиканская выставка, экспонированная в картинной галерее Грузии. В статье дается обзор выставки, говорится и о предыдущих юбилейных экспозициях, о некоторых высокохудожественных произведениях, которые были созданы в годы Великой Отечественной войны и послевоенный период (стр. 43).

**Натела Арвеладзе**

**ТЕМА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ  
В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА  
ТУМАНИШВИЛИ**

В статье речь идет о тех спектаклях известного грузинского режиссера, участника Великой Отечественной войны Михаила Туманишвили, в которых отражена тема этого великого испытания (стр. 50).

**Елизавета Баланчивадзе**

**МУЗЕЮ — ОДИН ГОД**

Автор рассказывает об экспонатах музея народных инструментов (стр. 56).

**Георгий Товстоногов**

**ГОРИЗОНТЫ ИЗОБРЕТЕНИЯ**

В прошлом году в Ленинграде состоялся международный семинар на тему «Развитие режиссеро-педагогических принципов К. С. Станиславского в современном советском театре». Этой проблеме посвящен доклад известного советского режиссера Г. Товстоногова, предлагаемый вниманию читателей (стр. 60).

**Гиви Орджоникидзе**

**СОВРЕМЕННАЯ ГРУЗИНСКАЯ МУЗЫКА  
В СВЕТЕ ПРОБЛЕМ ЭСТЕТИКИ  
И СОЦИОЛОГИИ**

Продолжается публикация глав последней работы известного советского музыковеда Г. Орджоникидзе (стр. 60).

**Манана Одишели**

**СИМВОЛИКА МОЗАИК  
БИЧВИНТСКОЙ БАЗИЛИКИ**

В статье исследуется мозаика бичвинтской базилики — грузинского памятника ранехри-



სტიანოსკო პერიოდა. ნა თე პრიმერე პრია-  
ვლიეტა სინთეზ ალინისტიკოსკო, ვოსტოჩნო-  
ხრისტიანოსკო დ მესტნო ისკუსტვა დ თეო  
ზნაჩენიე ვ ფორმირაიანი სრედნევეკოვო ის-  
კუსტვა (სტრ. 73).

**გეორგი გოცირიძე**

**სვადებნოე ზერკალე**

ვ სტატიე დეტა სუდოჟესტენო-ისტორიკე-  
სკი ანალიზ პერსიდოსკო ზერკალა — აქსპონატა  
ლენინგრადოსკო მუზეუ ანთროპოლოგიი დ ეთნო-  
გრაფიი (სტრ. 105).

**ვახტანგ კარველიშვილი**

**პროსტრანსტვო დ ვრემია  
თეატრალნოე ინტელექტუალიზმა**

სტატიე პოსვიაჩენა აესტიკი, თსბენოსიეთა  
დ რაღვინოე მოდელა თეატრალნოე ინტელექტ-  
უალიზმა (სტრ. 82).

**ვახტანგ ბერიძე**

**ვოსპომინაიანია**

ჟურნალი პროდოლჟაეტ პეჩატატი ვოსპომინა-  
იანია იზვოსტნო გრუზინოსკო უჩნოსკო, დოქტორა  
ისკუსტვოენიენია, აკადემიკა ვ. ვ. ბერიძე  
(სმ. «საბოტა ხელვისსბა» №№ 6—12, 1984,  
№№ 1—4, 1985) (სტრ. 116).

**ატირი თკუდჟავა**

**ნა პოროგე ზრელოსტი**

სტატიე იაღვლიეტა აესიზომ კ თვორკოსკო  
პორტრეტუ კინორეჟისსერა ბუბი ხოტივარი —  
ანთორა ფილმოვ «დარიალსკიე ზარისოვიკი»,  
«ლავარა», «ჩირიკი დ ჩინოტელა», «დამირ-  
რეი II» (სტრ. 98).

**გეორგი მამაძაშვილი**

**ვ თკიდაიანი ვოსმოსკო**

პეჩატაეტა პესა მოლოდო გრუზინოსკო  
დრამატურგა გ. მამაძაშვილი «ვ თკიდაიანი  
ვოსმოსკო» (სტრ. 130).

ავტორთა საქურადღეობღე

მურნალ „საპროთა ხელმწინაის“ რედაქცია  
აცხადებახ, რომ ერთ თაბახზე მებო მოცულობის  
სტატიეები დანახავებღელ არ მიიღებახ.

გადეცა წარმოებახ 22. 03. 85 წ.  
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 16. 05. 85 წ.  
საბეჭდი ქალადი 5,25  
ქალადის ფორმატი 70×108<sup>1/16</sup>  
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5  
საარტიცხოვო-საგომომცემლო თაბახი 19,75  
შეკვეთა № 731. უფ 11788. ტირაჟი 6000.

მურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის,  
პ. შევჩენკოს, ი. კვანტირაძის ფოტოები.



696/79

