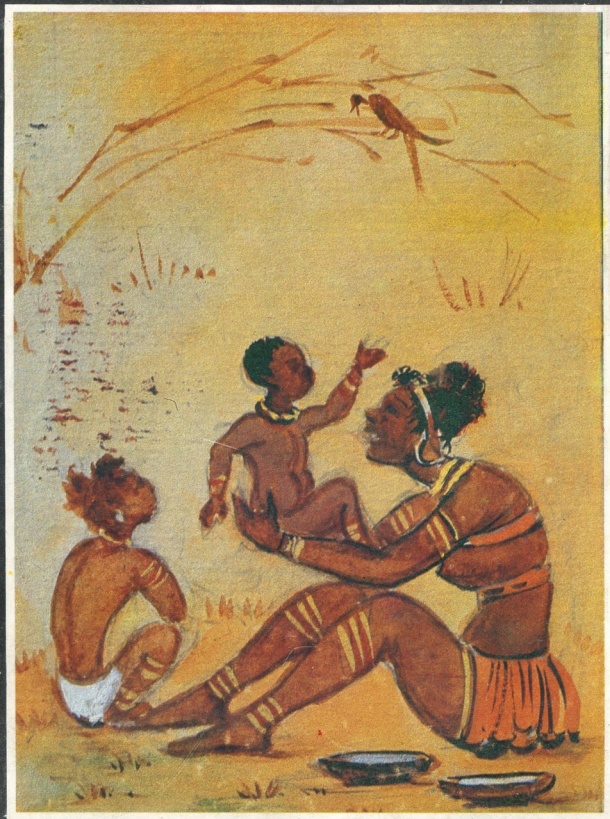


საგჭოტთა ზელოვნება

ISSN 0132-1307

გრიგოლი
გინჯაძისთვის
12
1988

საპარტველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
შოველთვიური ჟურნალი



ს ა ჯ ჭ ო თ ა ს ე ლ ო ვ ნ ე ჯ ა

12 • 1988

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური ქურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
ჭურბაბ აბაშიძე
(პასუხისმგებელი მდივანი),
აძაძი ბაძრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ ბაბუნიანი,
ლილი გვარამია,
ვანო კვიციანი,
ნოდარ მბალეხიანი,
ჭურბაბ ნიქარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ წულუკიძე,
ნიკო შავჭავჭავაძე,
ნოდარ ჯანაბერიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი პავლე შავჩავაძე

საქართველოს კა ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1988



სახელმწიფო იუბილარი (თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი-70) 2
სახელმწიფო პრემიის ახალი ლაურეატები 112

მხატვრობა

ელგუჯა ამაშუკელი —
საპოეტარი მრწამსის ძიებანი 3

თენგიზ კვიციანი —
ძველთბილისური სახლების მრავალსახომება 42

ეთერ ციციშვილი —
პირველი რესპუბლიკური გამოცემა „დიზანი. ტრადიცია და
თანამედროვეობა“ 52

თამილა თევდორაძე, ნონა გობეჯიშვილი —
მხატვრის გახსენება 80

მარინე შაინური —
დემოკრატიული პანოები 95

თეატრი

გრიგოლ რობაქიძე —
შალვა დადიანი 9
წმინდაი 10

ნოდარ გურაბანიძე —
რუსთაველის თეატრი ათენის ფესტივალზე 16

დალი დანელია —
არჩივანის ავტომოგზი 102

დიმიტრი ჭანელიძე —
ავთანდილის სახიობა 113

ანტონ ანტონოვი-ოვსენკო —
იოსებ სტალინის თეატრი 128

ნინო ბაქრაძე —
ფერები კონტრასტისათვის 147

კინო

მარინე კერესელიძე —
ფესტივალის პაკეტილიები 58

„ოქროს საწმინი“ სტუდიატის თვალთ 61

„დღევანდელ სიტუაციაში ჩინოვნიკები „ლია ბრძოლაში“ ვერ გვა-
ჯობებენ“ (ინტერვიუ ფესტივალის მონაწილესთან) 64

თამარ დულარიძე —
პატარა მონასტერი ტოსკანაში 78

ირინა შილოვა —
ისტორიისა და ბედის გზაჯვარედინზე 83

მუსიკა

„ლეკური“ 7

ვანო სარაჯიშვილი 8

ალექსანდრე მსხალაძე —
აშარის დილაშტის ადგილისათვის ქართულ სამუსიკო დილაშ-
ტოლოგიაში 28

ელშერ გარაყანიძე —
პასუხი პატივცემულ ოკონენსტ 30

ლევან ხაინდრავა —
ვიტინსკი ვანხაიში 91

1988 წლის ნომრების საძიებელი 154

მწუხარება და თანადგობა 159

ს ა ზ რ ი თ ა
ს ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა

გარეკანის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: მ. მღებრიშვილი — „ჩანგის
ოჯახი“, „ქუჩის სენა“ (ირანი), „აღმოსავლური მოტივი“.

სახელოვანი იუბილარი

ქართული მეცნიერებისა და კულტურის ცენტრს, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტს 70 წელი შეუსრულდა.

1918 წელი ითვლება თბილისის უნივერსიტეტის და არა საქართველოში უმაღლესი სასწავლებლის დაარსების თარიღად. ამ წელს აღსდგა საქართველოში უმაღლესი განათლების გაწყვეტილი გზა, რომელიც ჯერ კიდევ შორეული საუკუნეების სიღრმეში იწყებოდა. მისი ღირსებული წინამორბედები იყო გელათის და იყალთოს აკადემიები.

ეროვნული უმაღლესი სასწავლებლების დაარსების აუცილებლობის აზრი ქართველ მოწინავე ინტელექტუალებში XX საუკუნის დასაწყისისთვის უკვე მომწიფებული იყო. მაღალი კულტურისა და უძველესი ტრადიციების მქონე ერს ამ სურვილის განსახორციელებლად ნიადაგიც ჰქონდა მომზადებული. ილია ჭავჭავაძის თაოსნობითა და ნიკო ცხვედაძის უშუალო ხელმძღვანელობით დაწყებული იყო ქართული გიმნაზიის იმ შენობის მშენებლობა, სინამდვილეში ქართული უნივერსიტეტისათვის რომ იყო გამიზნული.

თბილისის უნივერსიტეტის დაარსების მოთავე იყო ქართველ მეცნიერთა მცირერიცხოვანი ჯგუფი ივანე ჭავჭავაძის მეთაურობით. ივანე ჭავჭავაძის მხარში ედგნენ: ექვთიმე თაყაიშვილი, პეტრე მელიქიშვილი, იოსებ ყიფ-

შიძე, კორნელი კეკელიძე, შალვა ნუსტუშიძე, გიორგი ჩუბინაშვილი, დიმიტრი უზნაძე, ანდრია რაზმაძე, გიორგი ახვლედიანი, ივანე ბერიტაშვილი, აკაკი შანიძე, ანდრია ბენაშვილი, ფილიპე გოგიჩაიშვილი, გრიგოლ წერეთელი. ქართული უნივერსიტეტის დაარსებაში ხედავდნენ ისინი ქართველი ერის გადარჩენის და ხსნის გზას, უნივერსიტეტის დაარსება მათთვის ქართველი ერის განახლებას და აღორძინებას მოასწავებდა.

ქართული უნივერსიტეტი

დაარსდა რთულ დროს. ეს იყო საზოგადოებრივ ყოფაში, პოლიტიკაში, კულტურაში, მეცნიერებაში, ტექნიკაში რევოლუციური გარდაქმნის დრო.

ქართული უნივერსიტეტი

კავკასიაში პირველი უნივერსიტეტი იყო, და იგი, დღიდან მისი დაარსებისა, გადაიქცა არა მართო ქართველი, არამედ მთელი ამიერკავკასიის, ჩრდილოეთ კავკასიის ხალხების ეროვნული კადრების ნამდვილ სამკვდლოდ.

უნივერსიტეტმა ბრწყინვალედ შეასრულა თავისი უმთავრესი მისია, მისია ქართული ენის დაცვისა და განვითარებისა, ამაზე მეტყველებს თუნდაც ის ფაქტი, რომ დღეს მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში არსებობს ქართველოლოგიური სკოლები.

დღეს საყოველთაოდ არის ცნობილი უნივერსიტეტის მიღწევები მეცნიერებისა და უმაღლესი გა-

ნათლების განვითარებაში, მაღალ-კვალიფიციური კადრების აღზრდის საქმეში. იგი ჩვენი ქვეყნის აღიარებული სამეცნიერო და სასწავლო ცენტრია. უნივერსიტეტში მოღვაწე სწავლულთ დიდი სამეცნიერო მიღწევები და საერთაშორისო აღიარება აქვთ მოპოვებული.

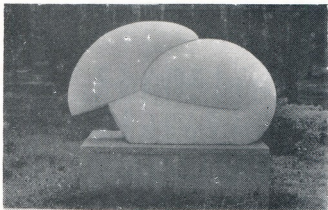
უნივერსიტეტის დაარსების წელს მსმენელთა რაოდენობა 46-ე იყო. მათ შორის ბევრი ისეთი იყო, რომელთაც უმოდლესი განათლება რუსეთსა და უცხოეთში ჰქონდათ მიღებული. დღეს კი უნივერსიტეტის კედლებში ყოველწლიურად 14 ათასი ახალგაზრდა ირჩევს ცხოვრების გზას. ქალიშვილებისა და ჯაბუკების სწავლა-აღზრდის საქმეს 1500-ზე მეტი სპეციალისტი ემსახურება. მათ შორის 203 მეცნიერებათა დოქტორი და 904 მეცნიერებათა კანდიდატი. პროფესორ-მასწავლებელთა ეს დიდი არმია ეროვნული მეცნიერების ტრადიციების სასახლო გამგრძელებელი არის. 16 ფაკულტეტი, 140 კათედრა, ორი სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი და 40 სამეცნიერო ლაბორატორია — ასე ფართო და ვრცელი მასშტაბები ქართული ეროვნული ტაძრისა.

საქართველო ეროვნის კაცებაში

ელგუჯა ამაშუკელი

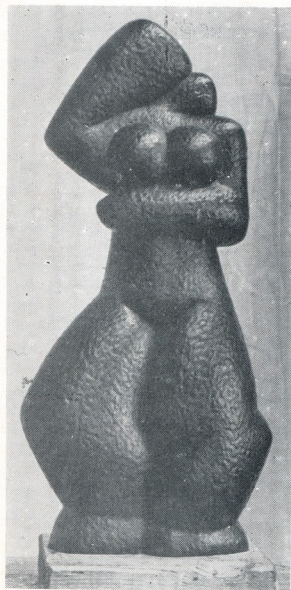
საბჭოთა პლასტიკური ხელოვნების ე. წ. ქართული საქანდაკო სკოლა ცარიელ ადგილზე არ აღმოცენებულა. მის შექმნაში დიდი დამსახურება მიუძღვით გამოჩენილ ქართველ მოქანდაკეებს — იაკობ ნიკოლაძეს და ნიკოლოზ კანდელაკს. თითოეული ნათგანის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელმა მხატვრულ-სპეციფიკურ ამოცანათა სხვაობამ და ამ ამოცანათა ანალიზის საფუძველზე აღმოცენებულმა პროგრესულმა პროფესიულმა ინტერესებმა, თავი იჩინა მათი მოსწავლეების პლასტიკურ აზროვნებაში. გაჩნდა ეროვნული ხუროთმოძღვრების და კედლის მხატვრობის საუკეთესო ტრადიციებთან თანამედროვე პროგრესული პლასტიკური ხელოვნების შერწყმის, სინთეზის მოთხოვნილება და ეს მოთხოვნილება რამდენიმე ახალგაზრდა მოქანდაკის შემოქმედებაში გამოიხატა კიდევ. დამკვიდრებული ე. წ. სოცრეალიზმის სტერეოტიპული აზროვნების ფონზე ნათლად გამოიკვეთა ახალი თაობის მხატვრული ინტერესები და საკუთარი ხელწერის ძიების ყინი. ეს ძიება მაშინ უმტკივნეულოდ არ წარმართულა, ხშირად იგი ნიჭიერ ახალგაზრდას აკადემიაში ყოფნის და არყოფნის ზღვარზე აყენებდა.

მათ შორის, რომლებიც თბილი-



კ. გრიგოლია
დეკორატიული ქანდაკება

ქალის ფიგურა



სის სამხატვრო აკადემიის კედლებშივე იღვწოდნენ, იბრძოდნენ თანამედროვე ეროვნულ პლასტიკურ ხელოვნებაში პროგრესული ტენდენციების დამკვიდრებისათვის, იყო ნიჭიერი მოქანდაკე კარლო გრიგოლია. ქართველ ხელოვანთა შორის ძალიან ცოტა დაუჯილდოებია ლმერთს საკუთარ თავთან ბრძოლის ისეთი დიდი ნიჭით, როგორთაც კარლო დააჯილდოვა. ნატურალიზმიდან ვიდრე აბსტრაქტულ ხელოვნებამდე, მოქანდაკემ განვლო წინააღმდეგობებით აღსავსე რთული გზა. ეს წინააღმდეგობა უფრო შინაგანი ხასიათისა იყო, რომელმაც განაპირობა მოქანდაკის კრიტიკული, ანალიტიური დამოკიდებულება მხატვრული ფორმისადმი ამ უკანასკნელის ლოგიკური ტრანსფორმაციის გზაზე. კარლო გრიგოლიას პლასტიკური აზროვნების თანდათანობითი სახეცვლა არ ყოფილა ნაკარნახევი დროის მოდური მიმართულებებით, სიახლის ზედაპირული შეგრძნებით, თანამედროვე ხელოვნებასთან საჩქაროდ ადაპტირებისაკენ სწრაფვით. მისი შემოქმედება წლების მანძილზე ლოგიკურ სახეცვლას შინაგანი მოთხოვნილებით განიცდიდა. აბსტრაქციამდე იგი მივიდა არა რევოლუციური, არამედ მხატვრული ფორმის ევოლუციური განვითარების გზით. იგი თანმიმდევრულად, ეტაპობრივად უზღიდა ხარკს საქანდაკო მიმდინარეობებს, ტიტანური შრომის ხარჯზე და თანდათანობით, შინაგანი მოთხოვნილებით უახლოვდებოდა საკუთარ ესთეტიკურ მრწამსს. მე და კარლო თითქმის ერთ პერიოდში ვსწავლობდით თბილისის სამხატვრო აკადემიაში. ამავე პერიოდში სხვადასხვა კურსზე სწავლობდნენ დღეს ჩვენს ქვეყანაში და მის ფარგლებს გარეთ უკვე კარგად ცნობილი მო-

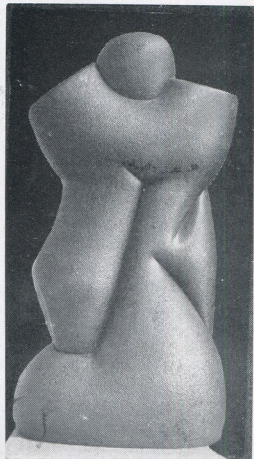
ქანდაკეები. ყველა მათგანის შემოქმედებას, მიუხედავად ძერწვის განსხვავებული მანერისა და ესთეტიკური იდეალისა, აერთიანებდათ მხატვრული ფორმისადმი უშეღავათო დამოკიდებულება, რაც გამოიხატებოდა მისთვის, როგორც პლასტიკური იდეის ხორცშესხმის საშუალებისადმი, თავისთავადი ღირებულების მინიჭებაში.

კარლოს მიერ შესრულებულ აკადემიური ეტიუდები ყოველთვის გამოირჩეოდა ცოცხალი მოდელის ანატომიური ცოდნით, ფორმათა სივრცობრივი საზღვრების მაქსიმალური წვდომით, მათი არქიტექტონიკური კავშირის მთლიანობის შეგრძნებით. ერთი სიტყვით, ღრმა აკადემიურმა განათლებამ კარლოს მომავალში კარგი სამსახური გაუწია, როგორც პროფესიონალს — ფორმის მხატვრული განზოგადებისა და მისი აბსტრაქტიზების რთულ პროცესში. მაღალი ოსტატობის წყალობით, კარლო ადვილად აღწევდა თავს მოდელის პასიურ აკადემიურ სიმართლეს, რეალიზმის ვიწრო საზღვრებში მოქცეულ მშრალ ანატომიურ სიზუსტეს. როგორც უკვე აღვნიშნე, კარლო აკადემიის კედლებშივე ცდილობდა ეპოვნა საკუთარი ესთეტიკური იდეალი, ქმნიდა მოდელებს, რომლებშიც თვალნათლივ წარმოჩინდა ფორმის ღრმა შეგრძნების, მისი განზოგადების ნიჭი და უნარი. აკადემიის დამთავრების შემდეგ კ. გრიგოლია თანდათანობით, მეთოდურად, ლოგიკური დამაჯერებლობით, ნამუშევრიდან ნამუშევრამდე ცდილობს ფორმის სივრცობრივ საზღვართან მაქსიმალურ მიახლოებას, მისი შინაგანი „ფეთქებადი“ ძალით ოპტიმალურ შესაძლებლობათა წვდომას. ამ თვისებას მოქანდაკე ჯერ კიდევ ადრინდელ ნამუშევრებში



პორტრეტი

ტორსი



ამჟღავნებდა, განსაკუთრებით პორტრეტებში. მისი ნამუშევრები ყურადღებას იპყრობდა ფორმის სისავსით, შინაგანი დინამიზმით და სიმკვრივით, ძერწვის საკუთარი მანერით. განზოგადებული პორტრეტებიდან სრულიად განყენებულ ფორმებამდე ავტორს ერთი ნაბიჯი აშორებდა და ეს ნაბიჯი მოქანდაკემ საქართველოში ერთ-ერთმა პირველმა გადადგა, რაზეც ზემოთ უკვე ვთქვი. მისი აბსტრაქტული კომპოზიციები, „სკულპტურული მოტივები“ დღეს კარგადაა ცნობილი პროფესიული მოქანდაკეებისათვის, მაგრამ, სამწუხაროდ, მას ფართო საზოგადოება ჯერ კიდევ კარგად არ იცნობს. ჩვენ შევეცადეთ შესაძლებლობის ფარგლებში მისი ნამუშევრები გამოგვეტანა ქალაქის სივრცეში და დაგვედგა თვალსაჩინო ადგილას. 1982 წელს თბილისში ქაშუეთის

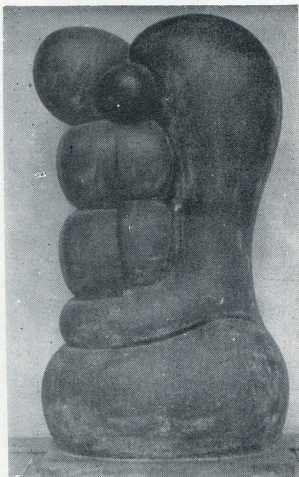
ეკლესიის წინ მდებარე სკვერში და კომუნარების ბაღში დავდგი მოქანდაკის ბრინჯაოში ჩაშოსხმული აბსტრაქტული სკულპტურული „კომპოზიციები“.

კარლო გრიგოლია სისტემატურად მონაწილეობს როგორც რესპუბლიკურ, ისე საკავშირო გამოფენებზე. მის შემოქმედებით სახელოსნოში ბევრი ნამუშევარია, რომელიც მოქანდაკეს ჯერ არ გამოუტანია საზოგადოების სამსჯავროზე — გრაფიკა, ფერწერა, ქანდაკება. მოქანდაკის მაძიებელი ბუნება არასოდეს კმაყოფილდება მიღწეულით. იგი სულ ახალ და საინტერესო მხატვრულ ამოცანებს სვამს საკუთარი თავის წინაშე, ახალი გამომსახველობებით საშუალებებით ცდილობს გაამდიდროს საკუთარი შემოქმედება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კარლო გრიგოლია ერთ-ერთი პირველი მოქანდაკეა, რომელმაც მთელი თავისი შემოქმედება საქართველოში აბსტრაქტული ქანდაკების განვითარებას მიუძღვნა.

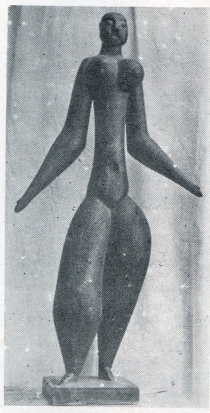
ფორმის მხატვრული აბსტრაქირება, ცხადია მხოლოდ ჩვენი საუკუნის მხატვართა პრეროგატივა არ ვახლავთ, დიდი მხატვრობა საერთოდ არ არსებობს ფორმის მხატვრული უტერიების, პირობითობისა და აბსტრაქირების გარეშე. ხელოვნებაში ფორმის ტრანსფორმაცია არა მხოლოდ ინდივიდის სტილისტური ხელწერით იწყება, პლასტიკური, ფერიითი თუ „სემანტიკური მუსიკალური“ თვისებების აბსტრაქირებითაც, საგნის მოვლენის შინაგანი კონსტრუქციული, სტრუქტურული თვისებების გამომხეურებითაც; საგნის რეალური სივრცობრივი საზღვრებიდან გასვლით და დამოუკიდებელი სასიცოცხლო სინამდვილის შექმნით. ამ უკანასკნელს თხრობისა და

საპარკო ქანდაკება



ლექსები

(24 იანვარს გამართულ საღამოზე)



დილა

ლიტერატურული შინაარსის მიღმა, საკუთარი პლასტიკური, ფერითი, თუ მუსიკალური ღირებულება გააჩნია.

ღრმად ვარ დარწმუნებული, ნიჭიერი მოქანდაკის კარლო გრიგოლიას შემოქმედება სათანადოდ იქნება შესწავლილი ჩვენი ხელოვნებისმცოდნეთა მიერ, ეს ის შემთხვევაა, როცა მხატვარი ნთელი თავისი არსებით ემსახურება საყვარელ საქმეს; როცა მხატვრობა, შემოქმედება მისთვის, უპირველეს ყოვლისა, მოწოდება და შინაგანი აუცილებლობაა და არა მატერიალური წყარო — საშუალება არსებობისათვის; როცა შემოქმედი სილამაზეს და მშვენიერებას ისე სკვერეტს, როგორც სულიერი განმუხტვის აუცილებელ საშუალებას.

ამ პატარა წერილით მე მსურს ფართო საზოგადოებას წარვუდგინო ჰეშმარიტი ხელოვანი, რომლის შემოქმედების სრული აღიარება და დაფასება წინაა.

ტყის ლურჯი ტვერიდან გამოიჭრა ვნება-ატეხილი ვაჟი, ლალი, შმაგი, გიჟი. შეითამაშა უზადო რხევით, უცბათ ტურფას თვალი მოჰკრა და გიჟური ცეკვით მისკენ გაემართა. აენტო მის წინ რიტმით ათამაშებული და ცეკვის ნაკვეთი გამომწვევად ესროლა ქალს. ქალი შეირხა, — და ვით ყელმოღერებული შველი, გადმოფრინდა იგი, კუშტი, სხარტი, თვალისმომპრელი. და თითქო მწვანე მდელოაო, ნაბრალის პირაზე, ველური სიგიჟით გაჰყვა ვაჟის გამომწვევ ცეკვას. ამართა კონხტად მკლავნი და მოქნილი ტანით შეჰკრა კამარა. შეირხა მშვენიერი და რიტმად გაშალა თამაშის რკალი. აქ იყო გაყოლა და თავშეკავება, ლტოლვა და მედიდურობა; ყინით ატეხილი სურვილი და თანვე კოსმიური სქესთა რისხვა. ვაჟი მთლად შეიშალა: ერთბაშად მოსკრა ქალის მიერ გაშლილი რკალი და ვნებაანთებული ტურფას დაუახლოვდა. გაჩნდა ცეცხლი, აენტო ვნების კოცონი: ფეხნი ბტომით ფეროვან გიზგიზს ანაკადულებენ, — ხოლო ვნების გიზგიზი გიჟურს ტალღებს ისვრიან.

მაგრამ აღარ განვავრძობ: — მკითხველის ფანტაზიას მივანდობ მის გაგრძელებას. მატყვევებელი იყო „ლეკური“ 24 იანვარს გამართულს „საღამოზე“. აქ გადაიშალა მთელი პლასტიკის კულტურა ჩვენი: ჩვენი ველური სიგიჟე, რიტმით ათამაშებული; ჩვენი უზომო ლხინი, სილამაზის ნაკვეთებში გახსნილი.

თამაშობდა მრავალი... და ვერავინ იტყვის, თუ რომელი რომელს სჯობდა: უკეთესი იქნება ვთქვათ: ყველანი ერთიმეორეს სჯობდნენ. და მართლაც: თუ ავიღებთ ქართულს სინაზეს და მცურავ რხევას, მაშინ პირველობა უთუოდ თავად ციციშვილს ასულს თამარს ერგუნება; თუ ქართულს ვნებაატეხილობას



გმართავთ, მაშინ ყველაზე უმჯობესი თავადი თარხნიშვილის ასული გამოვა; თუ ვნების მახვილობას და მოჭრითი აღლევებას მივაქცევთ მზერას, მაშინ პირველის სახელს თავადი ჭავჭავაძის ასული (ამ უამად ოპოჩინისა) დაიკავეს; თუ ქალის „თვალთმაქცობას“ (ამ სიტყვის ლამაზი მნიშვნელობით) და მთელი ტანის ათამაშებას მივიღებთ, მაშინ ყველას მაჭავარიანის ქალი აჯობებს.

ეს ქალთა მხრით. ვაჟთა მხრითაც ესევე ითქმის. თვალწარმატაცია გრაცია ბაგრატიონისა, ცეცხლის გიზგიზია „გამოხტომა“ ყარანგოზიშვილისა, თავბრუდამხვევია ჩამოვლა და ფეხთა ხალისი ფალავანდიშვილისა. კარგათ ცეკვავდა მეორე ფალავანდიშვილიც; თუმცა უკვე ეტყობა, რომ ყმაწვილობისას კიდევ უფრო უკეთესად ითამაშებდა. საკვირველი იყო ბაგრატიონი: ეს ყმაწვილი ევროპული ტანსაცმელით გამოვიდა; რადილს შთაბეჭდილებას მოახდენდა, ქართულს ჩონაში რო გამოსულიყო. აღსანიშნავია აგრეთვე „მთიული“ თამაში „ლეკურისა“, ცისკარიშვილის მიერ შესრულებული.

ერთი შენიშვნა ეთქმის ყველას მხოლოდ... „ლეკური“ — ნამდვილი პოემაა სქესთა კონსპირური კავშირისა: აქ ტრფიალი და რისხვა ერთი მეორეს ეცილება. „ლეკური“ — ამჟონთა ტრფიალი და რისხვა. „ლეკური“ — ჰენთეზილიას (გმირი ქალი კლეისტის ტრაგედისა) ხმალზე ათამაშებული სიყვარულია... და აქ ჩამოთვლილინ მოთამაშენი ტრფიალის მომენტს მეტს ყურადღებას აქცევენ, ვიდრე რისხვის მომენტს. ეს ორი მომენტი კი ერთმეორეს უნდა ეცილებოდეს „ლეკურში“ პირველობას.

მაგრამ ეს შენიშვნა განა სახსენებელია! 24 იანვარს ვიგარძნე, რომ საქართველო ცოცხალია ნამდვილად... იყოს ეს სიცოცხლე მარტო ლხენა, — განა ლხენა ტანჯის წამსაც კი უდიდესი და უკეთილშობილესი რაინდობა არ არის? იყოს ეს სიცოცხლე მარტო ოდენ ვნების გიზგიზი, — განა პლასტიურად გახსნილი ვნება უმშვენიერესი ხაზი არ არის ადამიანის განცდისა?! იყოს ეს სიცოცხლე მხოლოდ-და ჩვენი „მრავალკამიერ“, — განა ასეთი სიცოცხლე უღვეველ ძალთა სიცოცხლე არ არის? სისხლნაკლულებს თუ შეუძლიათ ამის უარყოფა.

ვაშა ქართველი ერის პლასტიურ ძალას!

ყველაზე უინტიმესი სქესური გზნებაა. თანვე: ყველაზე უძლიერესი. არაფერი ისე არ სახავს ამ გზნებას, როგორც „ხმა“ ქხმაში მოცემულია მთელი სქესი. ხმის ნაჟანსებში ამ გზნების ნაჟანსებია. შესაძლოა ვინმემ მარტო ხმა გიყვარდეს. უფრო მეტი: შესაძლოა ვინმე მარტო ხმისთვის გიყვარდეს. კიდევ მეტი: შესაძლოა უნახავი მხოლოდ ხმით შეიყვარო (სადმე გვერდით, საცა მხოლოდ ხმა გესმის). გარდაცვლილას ხმის მოგონება უფრო მძაფრია, ვიდრე მისი სახის გახსენება. ხმა რომ ინახებოდეს ისე, როგორც სახე ინახება, სიკვდილის საშინელებას ბევრი რამ წაერთმევა. ხმა თითქმის ყველაფერია: მასშია სურნელება სხვადასხვა ყლორტების, მასშია ფოთლები უთვალავი ფერების. ინდივიდუალობის გადმოცემა არაფერს ისე არ შეუძლია, როგორც ხმას. მართალია წვეთამდე ვასილი როზანოვის სიტყვა: პუშკინ რომ იცოდე, მისი ხმა უნდა გსმენოდეს. პოეტი უპირველესად ხმით ცნაურდება. ლექსი, აქტორის ხმის გარეშე, მხოლოდ გრამოფონის ფორფიტაა. მრავალი არტისტის სახელი მხოლოდ ხმით არის ახალისებული. ელეონორა დუშეს ლამაზს ხელებს ეჯიბრება მისი ხმა. სარა ბერნარს ხმისთვის უფრო აღმერთებდნენ. სანდრო მოისის ხმის ჯადოში ატარებს დრამატიულ პასაჟებს!. კაჩალოვის ხმით ტილისიც იქნა დატყვევებული. არის ხმა, საცა მთელი რასსა მეტყველებს. ასეთია ხმა შალიაპინის. მისი ხმის ტემბრი თვითონ დიდი რუსეთის ველია, რომელმაც იცის გრიგალი, თოვლი, გავარდნა, გაგიყება.

ვანო სარაჯიშვილის ხმაში მოსჩანდა საქართველოს რასისული ტემბრი. სარაჯიშვილი იგივე იყო საქართველოსათვის, რაც არის შალიაპინი რუსეთისათვის. ქართული ლირიზმი სარაჯიშვილის ხმაში იყო უთუოდ. ამ მხრით იგი პირველია ქართველთა შორის. საქართველო სიმღერაა თვითონ: მარტო სიმღერა. აქ ყველა მღერის. ხმა მრავალია. არც ერთს ერს ასეთი მდიდარი სიმღერა არ აქვს, როგორც საქართველოს. მთელი ერის რასისული ამღერება უფრო კოლექტივშია, ვიდრე ინდივიდში. მით უფრო მაღალი იყო ვანო სარაჯიშვილი: მასში მღერის ქართველი



ვანო სარაჯიშვილია

ერი ქალდეადან მოყოლებული კაცისის კათებამდე. არის ხმა უფრო ძლიერი, უფრო მაგარი, უფრო მაღალი. მაგრამ სარაჯიშვილის ხმამ იყო ისეთი „დარბილება“ და თან ისეთი „კეთილშობილება“, რომ მისი სიიშვიათე უძვირფასეს ქვას წააგავდა! არ შეიძლება ამ ხმამ ძირამდე არ შეგარბიოს. არის ხმა, რომელიც მარტო „სმენას“ ხედება. სარაჯიშვილის ხმა პირველად გულს ეკრებოდა. ამისთვისაა, რომ იგი საყვარელი იყო ყველასათვის. ასეთი ხმა საუკუნოებში ერთხელ იბადება. ყველას ახსოვს სარაჯიშვილის პირველი გასტროლები. მაშინ ტფილისი მარტო სარაჯიშვილით ცოცხლობდა. დიდი აფიშები არშინიანი ასოებით და თეატრის კასასთან გრძელი „კულები“. მაშინ იყო ტრიუმფი არტისტის როგორც არტისტის. ძველს ჰეულადაში რომ ყოფილიყო ეს ამბავი, სარაჯიშვილს ნახევარ-ღმერთად გამოაცხადებდნ და მის კულტს დაარსებდნ.

დრო არაფერს ისე არ აჩნევს კვალს, როგორც ხმას: რადგან ხმა არის ყველაზე უნაზესი და ყველაზე უყვავილესი. სარაჯიშვილის ხმას დრომ თავისი დალი დაასო.

მაგრამ სარაჯიშვილი არტისტი იყო ამ სიტყვის უკანასკნელი დაწმენდით და ყოველს არტისტს დიონისური ღვთაურობა ავსებს. ამ ავისლობით არტისტს შეუძლია დასძლიოს დაუძლეველი. სარაჯიშვილი რომ დიდი არტისტი იყო, ამას გრძნობს ყოველი თეატრი, საცა კი იგი გამოსულა. სარაჯიშვილი ჰქმნიდა არტისტულ ფლუიდებს. როცა იგი სიმღერას იწყებდა, თეატრში ელ-

ექტრო გადმოვარდებოდა შეცხრად. ასეთ წამს სარაჯიშვილმა არ იცოდა, რა იყო სიმღერა. ხანდახან იგი სუსტი იყო. მაგრამ ნამდვილი არტისტი არ შეიძლება იყოს ყოველთვის უძლეველი. ეს სხვათა შორის, დიდი მახასიათებელია. სარაჯიშვილიც ასეთი იყო. კიდევ: მასში იყო არტისტული დინამიზმი. მახსოვს მისი სიტყვა „როგორ უნდა ვიმღერო ერთს აქტში, როცა თანდათან მხოლოდ ბოლოში ვძლიერდებო?“ ასეთი თქმა შეუძლია ნამდვილ არტისტს, მართლაც: ასეთს „გაძლიერებაში“ სარაჯიშვილი ისეთს დინამიზმს იჩენდა, რომ თვალწინ გიდგებოდა სარაჯიშვილი პირველი გასტროლების. აბსოლუტური სმენა სარაჯიშვილის ცნობილი იყო. შეუძლებელი იყო მის ნოტაში მოხვედრილიყო სიყალბე. დიდი ტალანტი — უდავო.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სარაჯიშვილი იყო დამწყები ქართული ოპერის. „ბეესალომ და ეთერი“ ვერ მოველინებოდა სცენას, რომ სარაჯიშვილი არ ყოფილიყო. სარაჯიშვილი პირველია ქართველ მომღერალთა შორის.

როგორც ნამდვილი არტისტი, რომელშიაც დგოდა დიონისოს თესლი, სარაჯიშვილი ახლო იდგა პოეტებთან და პოეზიასთან. როგორც შალიაპინის სახელი ლეგენდათ გადაიქცევა რუსეთში, ისე საქართველოში სარაჯიშვილის სახელი გახდება ლეგენდათ. ამ ლეგენდის პირველი ავტორები ჩვენ ვიქნებით: პოეტები.

ქუბ. „დროშა“, № 21-22, 1924 წ.

შალვა დადიანი

ანაქტის ფურცელი

შალვა დადიანი მთელი თავის პიროვნებით „გვარშია“ მოცემული: გვარო როგორც პსიხიური რასისა. არის გვარი პირვანდელი: მოვარდნით ბარბაროსული სიუხვით. არის გვარი თითქო „გადასული“: დარბილებული უკანასკნელი სინაზით. შალვა დადიანში მდინარებს სწორეთ მეორე გვარის სიცოცხლე. აქ არ არის: ველური სიძლიერე მუხნარის, სტიქიური მონგრევა ზევის, ზღვარგადასულობა ადიდებული მდინარის. სამაგი-

ეროდ არის: სირბილე, სინაზე, თვინიერება, თავაზობა, სიღარბაისლე, ხანდახან „გადასულ“ ყვავილების ნიადაგზე უტხო ყვავილი ამოცნდება ხოლმე. ამ ყვავილს არ აქვს სიძლიერე ყოფილ ყვავილების. მაგრამ მას უფრო მძაფრი „თვისობა“ აქვს თავის გვა-რის. აქ არის ნაირი დეკადანსი, რომელიც სა-ოცარ სურნელებას იძლევა.

უთუოდ ასეთს ხაზებში მიდის შალვა და-დიანის პიროვნება. სხვათა შორის, აქ არის სათავე იმ მოვლენის, რომ შალვა დადიანი მრავალხაზიანია. ყოველი ბარბაროსული სი-ძლიერე ერთხაზიანი გეზით მიიმართება ხო-ლმე. გამონაკლისებზე არ ვლაბარაკობ. სი-რბილესა და თვინიერებას უყვართ ყოველი გზა და ყოველი კუთხე. ამისათვისაა მგონი შალვა დადიანი მარტო ერთს დარგს რომ არ სთავაზობს. იგია: მსახიობი, რეჟისორი, ნო-ველისტი, დრამატურგი, ყველგან კი — პირველი დახასიათებით. აღზად ამის გამოც იგი საქართველოს ერთს რომელიმე კუთხე-ში არ ჩერდება. მოგზაურობს და ყოველს კუთხეში დროს ატარებს. მაგრამ ეს „დროს-ტარება“ ნამდვილი „სეზონია“ არტისტიული, ამ სიტყვის ფრანგული გაგებით.

შალვა დადიანს აქვს „გვარული“ პსიხიკა: წარსულს დენას მასზე უმახვილესად თანა-დროულებში თითქმის ვერავენ განიცდის. ყოველს მის სიტყვაში, თქმულში თუ წერი-ლში, მოსჩანს ხვეული ქართული ფრესკის. სიტყვის თუ ხატის მოგრეხა ყოველთვის სხვა-ნაირია მისი: თუმცა ნაცადი თვალი მასში უთუოდ დაინახავს წარსულის კოლორს. თან-ვე საინტერესო: შალვა დადიანი, რომელიც ისტორიითა და ისტორიულით (თითქო „გა-დასულით“) ცოცხლობს მარტოდენ, გრძნობს „ახალსაც“. დეკადანსში ყოველ-თვის არის ახალის წინაგზნება (დეკადანსი ლათინური გაგებით). შალვა დადიანის ნო-ველებში მოსჩანს უთუოდ „მოდერნის“ ხაზი. „ახალი მწერლობის კავშირი“ მოვალეა აღნიშნოს ეს. აქ უფრო „მოქროლვის“ გზე-ბაზეა ლაპარაკი.

უდიდესი ბედნიერება ადამიანის — მამე-ბისა და შვილების კავშირის გრძნობაშია. ის-ტორია ნამდვილი აქ არის. შალვა დადიანი თავის დღე-სასწაულზე უთუოდ მიიღებს ამ ბედნიერებას.

გაზ. „რუბიკონი“. № 3, 1923 წ.

ზეინაზის გასამართლება

მ აპრილს, ქართულ თეატრში, წერა-კითხვის გამავ-რცელებელ საზოგადოების სახარებლოდ გამართ-ა. სუშმათაშვილის დრამის „ლაღატო“ ხ-გმოქმედის, ზე-ინაზისა და ოთარბეგის გასამართლება.

ამ გასამართლებას დიდძალი ხალხი დაესწრო, რო-მელიც დიდს ყურადღებით ისმენდა, როგორც ბრალ-მდებელის, აგრეთვე დამცველების სიტყვებს.

ნაფიცმა მოსამართლეებმა დამნაშავედ იცნეს ორივე-გმირი, რამაც დიდი მიქჰამ-მოთქმა გამოიწვია საზო-გადოებაში.

ჭერ-ჭერიობით ვებეჭადთ ერთ-ერთ დამცველის, ზე-გ. რობაქიძის სიტყვას.

გ ე ი ნ ა ზ

(სიტყვა წარმოთქმული 9 მარტს
1910 წ.)

ადამიანის ტრაგედიას სხვათა შორის ის-იც წარმოადგენს, რომ მსოფლიო არსთა შო-რის არ არსებობს ერთნაირი გაგება. ისინი მრავალ საფეხურათ იყოფებიან და თვითეუ-ლი მათგანი მხოლოდ შემდგომ ნაწილად შე-დის ერთს დიადს სხეულში. კიბე კი, გრძე-ლი და რთული, სულ მალდდება და მალდდე-ბა, და იქ, უსაზღვრო სივრცეში, უერთდება მსოფლიოსა. ქვემდგომი საფეხური ვერ-სწვდება ზემდგომ საფეხურს, თუმცა ზე-მდგომი საფეხური ეყრდნობა ქვემდგომსა და იმართება ერთგვარი ვარგებრობა; და-ბალ საფეხურზე მდგომი ვერ იგებს მაღალ-საფეხურზე მეოფს, თუმცა მაღალ სა-ფეხურიანი სწვდება დაბალ საფეხურიანსა ადამიანი უფრო იგებს ცხოველსა, ვიდრე პირუტყვი მეტყველსა. ეს მოვლენა ჰქმნის ტრაგიულს გაუგებრობას. კაცობრიობას მო-ველინა განმთავისუფლებელი მესსია, კაცო-ბრიობამ ვერ გაიგო და ჯვარს აცვა იგი; მაგ-რამ მესსიამ გაიგო კაცობრიობა, გაიგო მი-სი გაუგებრობაც, და ჯვარსცმულმა მისი მი-ტევება სთხოვა უფალსა. ეს არის მსოფლიო სიმბოლო, რომელიც ობოლ ვარსკვლავად ევლინება კაცობრიობის წყვედიადით მოც-ულს ისტორიასა.

და ეს გაუგებრობაა სწორედ ზეინაზის გა-სამართლება. ზეინაზ ლაღატობს ქმრად მი-ჩნეულსა და საქართველოს დამპყრობელს სოლეიმან-ხანს, ლაღატობს ოცი წლის გან-მავლობაში თავის დამცირებით, ცბიერობით, ტყუილით, სიცრუევით, სხეულის შეურაცხყო-ფით, ლაღატობს მისთვის, რომ იხსნას თავი-

სი დამონებული ერი. მან ამ ღალატით თავისი კერძო პიროვნება მსხვერპლად მიიტანა სამშობლოს საკურთხეველზე, იგი ამ მსხვერპლით უკვე გამართლებულია; მაგრამ მრავალნი, ყოველდღიური თვალსაზრისით აღკურვილნი, ვერა ხედვენ ზეინაბის ზეადამიანურს მსხვერპლს და საშინელ დანაშაულად უთვლიან მას ამა ღალატსა და სწორედ ეს მიძულეებს ახადო საიდუმლოების ფარდა ზეინაბის ტანჯვით აღვსილს დიადს სულსა.

დედოფალი ზეინაბ თვითონ ტანჯავა, მისი ხორციელი ყოფა. ძვირად მოიპოვება მსოფლიო ისტორიაში ისეთი მაღალი ტრაგიული გმირი, როგორც არის ზეინაბ. მშვენიერია სოფოკლის ანტიგონა: მან გადალახა ადამიანის მიერ შექმნილი კანონი და აღასრულა ღვთაებრივი მოვალეობა: უარპყო ყველაფერი, რომ საფლავისთვის მიებარებოდა ველად მიგდებული ცხედარი მოღალატე, მაგრამ საყვარელი ძმისა, მან არად ჩაავდო პირადი სიტყვებმა გემონთან სიყვარულისა და სასჯელად ამისა საშინელს გამოქვამულში დღვია თავისი მშვენიერი სული. მშვენიერია იბსენის ნორაც: მან უარპყო დამონებელი ოჯახი და ისხნა თავისი ქალური პიროვნება; მან უკუ ავდო უზრუნველყოფილი ცხოვრება და გაუდგა ეკლით მოცულს ახალს გზას. მშვენიერია მრავალი სხვა გმირიც, მაგრამ ყველას უფრო დიადი თავის ტანჯვით დედოფალი ზეინაბია. ყოველი სხვა გმირის ტანჯვა უფრო ინდივიდუალურია, ვიდრე მსოფლიური; ზეინაბის ტანჯვა კი ტანჯვაა მთელის ერის, მთელის სამშობლოს, საუკუნოებით ტანჯულისა და წამებულის.

რომ უფრო ნათელ-ყვით: მისი საშინელი ტანჯვა, შევადაროთ მას ღრმა და ნარნარი ტრაგიზმი შექპირის ჰამლეტისა. ვინ არის ჰამლეტ? დანიის პრინცი, რომელსაც ისეთი საქმის ასრულებას ავალბენენ, რომელიც ერისა და იმავე დროს მეტად დიადიცაა და მეტად მდაბალიც: ეს არის სისხლის აღება მამა მისის მკვლელისა, ჰამლეტის ბიძისა. ჰამლეტ ოცნების მოტრფიალეა, და მას სამოქმედოთ უხმობენ; იგი პოეტია ბუნებით, და მას საბრძოლველათ იწვევენ. მან სრულებით არ იცის, რა ჰქნას და მისი შეშლილობა სწორედ მასში მდგომარეობს, რომ იგი იკონებს შეშლილობას. ბრუტი იხვევდა გარს შეშლილობას, რომ მასში დაეფარა ხმალი თავის გაზრახვისა, ხანჯალი თავის ნები-

ს, ჰამლეტის შეშლილობა კი მხოლოდ მასკაა, რომლის ქვეშ მხოლოდ ნების სისუსტე იმალება. ხუმრობასა და გრიმასებში იგი დაწყვეტის გადადებას ხელავს, — და განაგრძობს თამაშს მოქმედებასთან, როგორც მხატვარი თეორიასთან. იგი ხდება ჯაშუსი საკუთარის ქცევისა, და აკვირდება რა თავის სიტყვებს, ამჩნევს, რომ ეს მხოლოდ „სიტყვებია, სიტყვები, სიტყვები“... იმის მაგიერ, რომ სინჯოს გმირად გახდეს თავის საკუთარი ისტორიისა, იგი სცილობს იყვეს მყურებელი თავის საკუთარი ტრაგედიისა. აი ტრაგიზმი ჰამლეტისა, უაილდის მართალი დახასიათებით! ტრაგიზმი იგი მეტად ღრმაა და ძალზე ნარნარი, მაგრამ იგი ინდივიდუალურის სულის საზღვრებს მაინც ვერ სცილდება. ზეინაბის ტანჯვა სხვაგვარია: იგი სცილდება პიროვნულს საზღვრებს და იტევს ეროვნულ ვაებას!

ვინ არის ზეინაბ? სოლიმან-ხანმა ცეცხლითა და მახვილით დაიპყრო პატარა საქართველო, მოკლა მეფე თეიმურაზ და მის ტახტზე თვითონ ავიდა მგლობელად. მეფის ცოლი ზეინაბი კი „მოღალატე თავადიშვილებმა მორთეს დედოფლად, მისცეს ხელში ოქროს სინი და ზედ დასდევს გასაღები უკვე აღებული ციხისა; ჩაჰკიდეს ხელი, გაიყვანეს გარეთ და იქ დააჩოქეს მტკვრში“. ხალხში ამ დროს სხვა რამე ხდებოდა... როცა გამხეცებულნი სპარსნი ზედ ასკდებოდნენ ქართველთ სიმაგრეს, ანანია გლახა ამ დროს მტკვრის პირას ფრიალ კლდეზე გაიფრთხავდა: ხელში ბავშვი ეჭირა და გაჭირვებით აღწევდა დედოფლის საკმელს... სოლიმან დაძებდა მოსაკლავად ტახტის მემკვიდრეს, — და აი, ანანია, ეს ღვიძლი შვილი ხალხისა, საკუთარ შვილს აძლევს ზეინაბს სოლიმანის ცხენის ფეხთქვეშ გასაჰყვლიტად, ხოლო მემკვიდრე ტახტისა გიორგი, ეხლა ერეკლედ გადარქმეული მას აღსაზრდელად ანანურში მიჰყავს, აი საშინელი მამულე-შვილური მსხვერპლი! აქ მარხია საიდუმლოება ზეინაბის ოცი წლის ტანჯვისა. ამბობენ, სასწაული არ ხდებო, მაგრამ სულმა ბევრი რამ იცის სასწაულის მზავსი. ხალხმა ანანიას ბავშვის სახით მსხვერპლი მიუტანა დედოფალსა, და დედოფლის სულს, ღრმასა და ძლიერს, ნათელსა და ნორჩს, რალაც ახალი რამ, მთელი ბუნების გარდამქმნელი, უნდა ეგრძნო. და იგრძნო კიდევ: „როგორც

სვეტი ნათლისა, ისე მინათებდა ეს ამბავი ჩემს სიცოცხლეში, — ამბობს დედოფალი; მან მასწავლა, როგორ უნდა იცხოვროს ქვეყნად კაცმა ადამიანურად“. მსხვერპლი და მსხვერპლის შეწირვა, — აი, რა ისწავლა დედოფალმა ადამიანის სიცოცხლის გარდასაქმნელად. მას ერმა მსხვერპლი მიართვა, და ესლა დედოფალი თვითონ სწირავს თავის თავს და სრულიად გარდაიქმნის. ხოლო თავის გაწირვა მას ამ საზიზარსა და საშინელს სინამდვილეში ღალატით უხდება.

რაშია მისი ღალატი? სოლიემანის ნდობის მოსაპოვებლად თვითონაც იმისთანა გახდა. იგიც ჩაგვრასა და სისხლის ღვრას თხოულობდა. მისი ახალი სახელი უფრო საშინელი შეიქმნა მის სამშობლოში, ვიდრე სახელი მისი ჯალათისა. ულამაზო არ იყო და მისი სილამაზე მტარვალმა თავის გულისთქმათა სათარეზოდ გაიხადა. სახელი, პატივი, სიყვარული, მეფური დიდება, — ყოველივე ტალახში ამოსვარა არაბისტანის გადმომვარდნილის საამებლად. მიეჩვია, ისწავლა ტყუილის თქმა, და სტყუოდა პირი-სახით, ხმით, გულისთქმით, მთელი არსებით... გადიოდა დრო და იღუპებოდნენ ნათესავნი, მეგობარნი, ერთგული ყმანი და მსახურნი, გაიქვავა გული. ამოიგოჯა გულიდგან გარძობა ვისიმე შებრალევისა. შებრალეობაც, სიყვარულიც და სინდისის ქენჯნაც, — ყოველივე დაითრგუნა, ჩაკვდა მის გულში. აღარავინ უყვარდა უკვე: აღარც ნათესავი, აღარც მეგობარი... აღარც ღვიძლი შვილი... ისიც კი ამოირეცხა გულიდან. აი საშინელი უარისყოფა.

იგი უარისყოფა ზოგიერთს შეუძლებლად ეჩვენება, მაგრამ თუ ზეინაბის ტანჯვით განდიდებულ სულს ჩაუკვირდით, დაგინახავთ, რომ მას არა თუ შეეძლო უარისყოფა, არამედ კიდევ უარუნდა ეყო ყველაფერი. ვისაც ჩემი გამოყოლა სურს, მან უნდა დაუტევოს ყველაფერი, — წარმოსთქვა დიდებულმა ნაზარეველმა; ვისაც უნდა რაიმე იდეს განახორციელოს, მან ამ იდეისათვის ყველაფერი უნდა უარჰყოს. და ზეინაბისათვის ამგვარ იდეად მისი ტანჯული სამშობლო წამოიჭრა წინ: და უარჰყო მან ყველაფერი, რომ ხოლოდ ერს კუთვნებოდა. ამოირეცხა გულიდან ყოვლის სიყვარული, გახდა შეუბრალებელი. რისთვის? მისთვის, რომ მას უყვარდა მხოლოდ ერი, მისი ტანჯული და წა-

მებულო, ღარიბი და ღატაკი ერი. ახლობელისათვის გული გაიქვავა, რომ შორეული უფრო ყვარებოდა. აქ მან ნიციუს იდეა შორეულის სიყვარულისა განახორციელა ახლობელი მისთვის მონურია, ვით ოთარბეგი, — და სასტიკიადაც ეპყრობა იგი მას: აღვიძებს მას მკვეთრი თვალ-გაყრით თავისუფლებისათვის; შორეული მისთვის თავისუფალია, ვით უძლეველი სული თითქმის აჩრდილად ქცეულის ისახარისა, — და ღმობიერი სიყვარულით შესცქერის მას. და აი, ამ იდეას, იდეას სამშობლოს ხსნისა და განთავისუფლებისას, შესწორა მან მსხვერპლად სახელი, პატიოსნება დედოფლისა და დედაკაცისა, აღალმართლობა გულისა, ხსნა მისი უკვდავი სულისა.

აი, საშინელი, სისხლით დაწერილი ფურცელი შემზარავი ტრაგედიისა: მას განმარტება არ სჭირდება: იგი თვითონ ცოცხლად გვისახავს ოცი წლის ტანჯვა-წამებასა. შეიძლება იკითხოს ვინმემ ოთარბეგივით: ნუთუ არ შეეძლო დედოფალს შური ეძია და გაეგმირა გული მტარვალისა? დიახ, რომ შეეძლო, მაგრამ, თვითონ დედოფალის სიტყვის არ იყოს; ვის რას მოუტანდა მისი სიკვდილი! გახა, ცოტა ჰყავდა შაჰს სოლიემანისთანა ქმნილებანი, კიდევ უფრო მოსისხარნი, კიდევ უფრო გაუმადარანი სისხლის მსმელნი? არა, შურისძიების მოლოდინში არ იყო იგი მხოლოდ. იგი ელოდა იმ დღეს, როცა რისხვა ერისა ზღვასავით დაგუბდებოდა, როცა იგი რისხვა მოსქდებოდა მთის ადიდებულ წყალივით, როცა თვითეული მონა იგრძნობდა, რომ იგიც ადამიანია და თავისუფალი უნდა იყოს: იგრძნობდა და აღსდგებოდა მტარვალთა დასამხობად! და მისი შვილი მის წაუძლეველად სილალის მოწყურებულ მცომართა! მაშინ მისი შვილის ფეხთა ქვეშ, მის განსჯად მიიტანდა იგი თვის ცოდლსა და თვის შერცხვენასა...

ასეთია ტანჯვა ზეინაბისა, ასეთია მისი მსხვერპლი: საშინელი და განმწმედელი... და ჩვენს წინაშე პირველ ყოვლისა ასეთი კითხვა იხადება: შეუძლია თუ არა ადამიანს თავისი პიროვნება მსხვერპლად შესწიროს სამშობლოს განთავისუფლებას? არის თუ არა სამშობლო ისეთი უზენაესი ღირებულება, რომლის სახსნებად თუ საჭიროა პიროვნებაც უნდა დაჰკარგოს გვირმა ადამიანმა? დიახ, დიადია სამშობლო და ღრმია მისი გრძნობა; წმინდაა მისი საკურთხე-

ველი და განმწმედელი მასზე შეწირული მსხვერპლი.

ყოველი ჩვენთაგანი მხოლოდ ორგანიული ნაწილია სამშობლოს სხეულისა, რომლის გარეშე ჩვენ სიცოცხლე არ შეგვიძლია. ჩვენ ვიტანჯვით, — იგი ტანჯვა მშობლიურ სიტყვაში უნდა გამოვხსნათ, რომ გამოთქმაში ვეკარვით მისი სიძაფრე. ჩვენ წყლული გვაქვს, — მას მშობელის საყვარელი ხელი უნდა მიეკაროს, თორემ მისგან სისხლი ითქრიალებს, ჩვენ სისხლი მოგვხეტქს წყლულისაგან, — იგი სისხლი მშობელის ცრემლმა უნდა ასველოს, რომ მისი დენა უტკივრად ხდებოდეს. მშობლის ძუძუ უფრო ტკბილია, ვიდრე ნექტარი უკვდავებისა; დედის ნაწი უფრო გულჩამწვდომია, ვიდრე სიმფონია ბეტჰოვენისა. და განა მარტო ეს, სულიერა, გვიყვარს სამშობლოში?! ჩვენ გვიყვარს თვითონ მისი სხეულიც, მშობელი მიწა. ჩვენ გვიტაცებს თავისუფლად გაშლილი ველი, რომლის სივრცეს ღრმა ფიქრებს გავაყოლებთ ხოლმე. ჩვენ შევფრვინავთ ამაყად აპართულს კლდეს, რომლის ნაბრალიდგან გაისმის არწივის ყვირილი. ჩვენ გვიყვარს ყრუ დენი და მყუდრო ჰალეები, რომელთა დუმის მხოლოდ-და მწყემსის სალამური არღვევს. ჩვენ ვუსმენთ მთით გადმოხეთქილს ბინულს და მის ვერცხლისფერ ჩქერში ვნატრობთ გრძნობათა განბანას.. ჩვენ ვეტრფით მოლით მოცულს კორდს დცასვენებლად, და მწვანე მდელო გვიშლის ვარდსა და ყვავილს მომზიბლავს და მათრობელსა.. ასეთია სამშობლოს სიყვარული: ძლიერი, სტიქიური, ძნელი არის მის გარე-ყოფნა: გული ნაღვლით ივსება და სული კაეშნითა. რა აღტაცებას იგრძნობს გადახვეწილი, თუ მას შორით უეცრივ მშობელი მუსიკა მოესმა: იგი უთუოდ ცრემლსაც დაღვრის აღტაცებითა. ძნელი არის სამშობლოს დაკარგვა, მთელი ერის დაობლება. ვერაინ აღწერს იმ ნაღვლითა და ბოღმით სავსე ღიღინს ებრაელისას, რომელიც მზის ჩასვლისას და ბუნების მიყუჟების ყამს გაისმის განმარტოებით: იგი ნაღვლობს აღთქმული ქვეყნისათვის, იმა ღიღინში საუკუნოებია ჩამარტული, და რა ვერ ნახულობს, ჰქრება ნელი-ნელ უდაბნოში დღისით ანთებული ალივითა. ვერა რა სიმი ჩაიქსოვს სამშობლოს ტანჯვის ნარნარ გრძნობას; ვერა რომელი მელოდია გამოსთქვამს მისი სულის ობლობას. შეიძლება თა-

რმა გვამცნოს იგი, მაგრამ ეს ხომ მუსიკა არაა: ეს ყელს მომდგარი ქვითინა, დაკარგული ჰანგი, რომელიც დედას დაძვებს დავერ მოუნახავს...

აი, რა არის სამშობლო და რას შესწირა ზეინაბმა მთელი თავისი არსება. იგი არ არის უბრალო პიროვნება, სული მისი აღარ არის ინდივიდუალური: იგი ქცეულია სამშობლოს პიროვნებად, მასში სახიერებულა საქართველოს სული. ზეინაბ აღარ არის ზეინაბ: იგი მხოლოდ სიმბოლოა ობოლი სულის; მაგრამ სიმბოლო უფრო ნამდვილი და ხორცსმული, ვიდრე პიროვნება კერძო ადამიანისა. მაგრამ, განა შესაძლებელია ნამდვილი არსის სიმბოლოდ ყოფად-ქცევა? იკითხავს ვინმე და სრულიად სამართლიანად. შესაძლებელია, მაგრამ საძნელო... სამშობლო სული ერთია და შეიძლება რომელიმე მისი მხარე ერთს პიროვნებაშიაც განხორციელდეს. ეს ხორცილება იქნება სიმბოლო განხორციელებულისა. ზღაპარი გამოსთქვამს ხალხის ნაზრახს, მითი სახავს ხალხის ფიქრს, ლეგენდა ასხამს ხალხის ნაზრს. და სწორეჟ ამნაირად შეიძლება რომელიმე მომადლებულმა შეიღმა შობელი ერის სახის რომელიმე მხარე განახორციელოს. შოთა რუსთაველმა გამოსახა ქართველობის შემოქმედებითი ძალა და ჩამოასხა მისი ნიჭი საოცარის მეტყველებისა. ზეინაბიც ასეთი პიროვნებაა: მან გამოსახა ქართველის სული, მონობაში ტანჯული და ტანჯვაში მებრძოლი. და ღირს-აღსანიშნავი ფაქტიც: რამდენად უფრო ახორციელებს რომელიმე შვილი ერის კოლექტიურ სახეს, იმდენად იგი საკუთარ სახეს სცილდება, ჰკარგავს მას, ან უკეთ რომ ვთქვათ, ისხამს ახალს სახეს, იღუმალს, სიმბოლიურს. შოთა ჩვენთვის ყოველდღიური პიროვნება არაა: იგი იღუმალი სახეა ქართველთა პოტენციალური ძალისა. იგი ლანდია, აჩრდილი; მაგრამ ყოფის ღრმა კუნტულში ნაგრძნობი, იგი ლანდი ხორცსმული არსია, იგი აჩრდილი მკვეთრი ინდივიდუალობა. ასეთია ზეინაბიც: იგი აღარაა ყოველდღიური კერძო პიროვნება: იგი, ასე ესთქვათ, მითია და ლეგენდა, მზიბლავი ზღაპარი, წარმტაცი პოემა... და ეს პოემა და ლეგენდა უხილავი სახეა საქართველოს მონობაში ტანჯული სულისა. ქვეყანაზე არც კი არსებობს ისეთი ტანჯული ერი, როგორც არის ქართველი ერი. ისტორია მისი ერთი დიდი ტრა-

გედია. საშინელი და შემზარავი მერტიოლოგია. სიცოცხლე და სიკვდილი, სიკვდილი და მკვდრებით აღდგომა, თავისუფლება და დამონება, მორჩილება და განთავისუფლება, — აი სისხლით გასმული ხაზი იმა ტრავედისა... ამას ქვითინებს ქართლის დედა, ამას მოსთქვამს ქართველი მგოსანი, ეს გაისმის მეხრის სევდიან ლიღინში... და ყველა ეს ერთი ჰანგით არის ამჟსიკებული, გულჩამწვდომი ჰანგით, რომელიც თითქო წყვილია ბნელეთში დაკარგულა და აქვითინებული დაქვებს მშობელს მუსიკას. და, აჰა, იმა ჰანგმა მონახა იგი დედა, ზეინაბ, მწუხარე და საშინელი სახე დამონებული ერისა...

ზეინაბ ემორჩილება სოლიემანს არა მისთვის, რომ დაემონოს, არამედ მისთვის, რომ სამშობლო დაიხსნას. იგი თავს ამცირებს. სული რომ განადიდოს. იგი ფეხს ეგება მტარვალს, რომ ერი აღამადლოს... მან მისცა მას ყოველი: დიდება და პატივი, სხეული და ვნება, ხორცი და ტკობა, მაგრამ არ მიუცია მას მტარვალისათვის თავისი სული, ტანჯული და წამებული სული, რომელიც სულ სხვას ლამობდა, სულ სხვას ოცნებობდა. ზეინაბმა უარყო თვისი სხეული — პიროვნება ხოლო სული — პიროვნება ერის სახსნელად აღზარდა...

და აქ იმართება საშინელი ტრაგიული ბრძოლა: მსხვერპლი და მსხვერპლის შეწირვა... განა, შეიძლება „სხეული — პიროვნების“ გაწირვა, თუ გინდ უმადლესი იდეალისათვის? იკითხავს წარმართი და მისი მზავის თანამედროვე ესთეტი-ინდივიდუალისტი. ყველაფერი სხეულია. ყოველი ვნებით სიცოცხლობს. არ არსებობს უკვდავება, მაგრამ არც სიკვდილი არსებობს. ერთის სიკვდილი მეორის სიცოცხლეა. მეორის სიცოცხლე სხვისა სიკვდილი; მაგრამ ყველა ერთად ერთ-სხეულნი არიან, მსოფლიო სიცოცხლეს ზიარებულინი. და აი, ადამიანის სხეული მისთვის წმინდათა წმინდა უნდა იყოს. ადამიანი სხეულით ასხამს თავის პიროვნებას, — და ის, ვინც ჰყიდის თავის სხეულს, იგი ჰყიდის პიროვნებას; ვინც ამცირებს სხეულ-ყოფას, იგი ამცირებს თავის არსებას. და მართლაც: ძნელია სხეულის შეურაცყოფა, საშინელია მისი ძალდატანება, შემზარავია მისი გაყიდვა. ამას მოწმობს კაცობრიობის გრძნობა, ამხედრებული ამგვარი ქცევის წინააღმდეგ.

ყველა ეს მართალია, — და სწორეთ აქ ღრმავდება ადამიანის ტრაგიზმი...

ქვეყნიერება ისეა მოწყობილი, ყოველი მაღალი იდეა თავის განახორციელებლად მსხვერპლსა თხოულობს. ჩვენ გვესურს გამოვსთქვათ მშვენიერი ჰანგი?! ხე უნდა მოვსკრათ, ცხოველი უნდა მოვკლათ, ხისაგან ჰიანური გამოვთალოთ, წელი მას სიმაღლევაკრად, — და მხოლოდ შემდგომ შეგვიძლია გავანაშაუროთ იგი ჰანგი. ესევე ხდება ადამიანის ცხოვრებაში, რაიც შემზარავად ხდის მის ტანჯვასა... და სწორეთ ეს შემზარავი მხარენი ახლავენ ზეინაბის ტრაგედიასა. იტანჯვის ქრისტე, მაგრამ მის ტანჯვაში ვერ ნახულობთ ადამიანურს ნაკლს; იტანჯვის ზეინაბ, და თქვენ მის ტანჯვაში დანაშაულსაც პაულობთ. აქ მარხია საშინელი სინამდვილე: ზეინაბს თავის მსხვერპლით რაიმე ძვირფასი უნდა დაეკარგა... და დაკარგა კიდევ: თავისი სხეული, თავისი ემპირიული პიროვნება... მაგრამ, ვის შეუძლია სთქვას, რომ მან ყველაფერი დაკარგა?! არავის! არ დაუკარგავს მას ერთი რამ, რაიც ყოველს დაკარგულზე მაღლა სდგას: ეს მისი სული, მონობაში ტანჯული და ბრძოლაში განთავისუფლებული. და აი, ამ ძლავრი სულით მან თავისი ნამდვილი პიროვნება იმ სიმადლემდე აღიყვანა, რომ იქცა შეუდარებელ ზე-ქალად...

ადამიანის ბუნება ორი „მეს“ სახიერებაა: ემპირიულის და ზეემპირიულის, წარმავლის და წარუვალის, აჩრდილისებურის და ნამდვილის. ადამიანის „მე“ ყოველთვის ერთი და იგივე არ არის: იგი მუდმივ იცვლება: და ცვალებებაში ახორციელდება იგი თავის მეტაფიზიურს სახეს. საკითხავია მხოლოდ: სად ხდება მისი ნამდვილი ხორციელება, სად ამყარებს თავს მისი ნამდვილი არსება? ძნელია ამის პასუხი, მაგრამ შეიძლება გადაჭრით ითქვას, რომ იგი დამყარება არ მოხდება მსოფლიოსაგან გამოყოფილს კერძო პირადობაში. ამაყია ბაირონი, კენითა და მანფრედით თვით განგების ხმაში გამომწვეველი; წარმტაცია ფრ. ნიცშე, ზარატუსტრას პირგამეხებული სახით თვით ღვთაების წინააღმდეგ ამხედრებული: მძლავრია დოსტოევსკის ივ. კარამაზოვი, არმილები და უარმყოფელი არსებული ქვეყნისა; მატყვევებელია მათი ზე-კაცური განმარტობა, — მაგრამ საკმაოა მათ გარშემო მოსპოთ თუ გინდ ერთი წუთით მსოფლიო

სიცოცხლის სუნთქვა, და ისინი, ვით ედგარ პოეს ტიტანი, კვარცხ-ბეკითგან ჩამოვარდებიან და ინადლელებენ იმა სიცოცხლის სუნთქვისათვის... დიახ, არ მოხდება დამყარება ადამიანის ნამდვილი პიროვნებისა მსოფლიოსაგან გამოყოფილს კერძო პირადობაში! ადამიანმა უნდა უარჰყოს თავი თავისი, რომ აცხოვნოს სული თვისიო, — წარმოსთქვა დიდებულმა ნაზარეველმა, და მის შემდგომ მრავალი გენიოსი იმეორებს ამ იდუმალს მაგრამ სამართლიანს აზრსა. რას ნიშნავს ეს? უარისყოფას მისას, რაც რომ ყოველდღიურია და წარმავალი, შემთხვევითი და დროულს; უარისყოფას მისას, რაც რომ ვიწროთ გამოჰჩრიალი დახშულ ბნელეთით მოცული; უარისყოფას ვიწრო პირადი „მე“-სას, რომელიც სხვის უარყოფას ცდილობს შურით, ღვარძლით, მძულვარებით. ადამიანი ამ მხრივ მუდმივ სწირავს მსხვერპლსა და უნდა სწირავდეს კიდევ. არის ერთი მომხიბლავი ლეგენდა, აღმოსავლეთის წიაღში შობილი. ღმერთმა შეჰქმნა ქვეყანა; მაგრამ შექმნის დროს თვითონ გაჰქრა მის წიაღში: მან ისე შეიყვარა ქვეყანა, რომ მსხვერპლად იქცა მისთვის; ამიერიტგან ყოველი არსი ქვეყნისა ცდილობს ეზიაროს ღვთაებრივობას და სიკვდილით, სიცოცხლის შეწირვით, ერთვის მსოფლიოსა. ადამიანი „იდეა“, უსხეული სახე, ჯერ კიდევ განუზოცრიელებელი. და სწირავს იგი ყველაფერს, რომ იგი იდეა სრულად განასახიეროს: აქ ჩამოისხმის მისი ნამდვილი, მეტაფიზიური „მე“... იგი სხვას უნდა შეერთოს სიყვარულით, რომ იხსნას საკუთარი პიროვნება. და შეერთვის მხოლოდ მაშინ, თუ უარჰყო თავისი ვიწრო „მე“, კერძობით დახშული. ასეთია სიყვარული, რომელიც მუდმივ მსხვერპლსა სწირავს: იგი თვითონ უზენაესი მსხვერპლია. ადამიანი, სიყვარულით ანთებული. სწირავს ყველაფერს: დროულს, შემთხვევითს, წარმავალს, სწირავს თვის თავს, თავის წარმავალ „მეს“, რომ საყვარელ არსში მონახოს თავისი ნამდვილი მეორე „მე“ და მით განახორციელოს თავისი ნამდვილი წარუვალი არსება. ასეთია სიყვარული, მუდმივ მსხვერპლის მწირველთ... ეს არის თავის თავის უარჰყოფა სუ-

ლის ხსნისათვის. განა, იგივე თავის უარყოფა არაა ევრეთ წოდებული თავდავიწყება? ჩვენ ვუჰკერტთ ბუნების მშვენიერებას, მთავრით განათებულს, და ვერთვით მის იდუმალს სულთქმასა; ჩვენ ვისმენთ გულჩამწვდომ პანგს, და ვთვრებით მისი იდუმალი გულისთქმითა; ჩვენ ვერთვით ყოველს მშვენიერს, ჩვენ ვეზიარებით ყოველს უმაღლესს, და თავი გვავიწყდება, უარვეყოფთ თავის თავსა... მაგრამ სხვასთან შერთვა ხომ არ არის სრულიად უარყოფა თავის თავისა?! ჩვენ უარვეყოფთ მხოლოდ ყოველდღიურს, წარმავალს, შემთხვევითს: როცა ვთვრებით, ვაქრობთ მხოლოდ ფხიზელ „მესა“; მაგრამ ნამდვილ „მეს“, საღლაც კუნძულებში მიმალულს, ჩვენ არა თუ არ უარვეყოფთ ამ თავდავიწყებაში, არამედ პირიქით ვნახულობთ მას, ვნახულობთ უხილავ ძაფს, ჩვენის მსოფლიოსთან მავრთებელს, ჩამქსოველს, გადამბმელს... ასეთია მსხვერპლით თავის თავის უარისყოფა...

სწორედ ამ სახით ერთვის ზეინაბიც ქართველობის სხეულს. მან უარჰყო ის, რაც წარმავალია, რაც ყველას ეკუთვნის, რაც შესახებელია, რაზედაც შეიძლება ძალა იხმარო, — და ეს უარყოფილი არსება, მისი სხეული, მოტყუებითა და ცბიერობით მისცა სოლიემანსა, ხოლო სული, წარუვალი და ნამდვილი, ფორმის მქმნელი და შეუხებელი, სული, ეს დაუპოვარი ილღებელი ენტელეზია, ნამდვილი მეტაფიზიური არსება, მან საქართველოს სხეულს ჩაუქსოვა და მით უკვდავყო თავისი პიროვნება. აქ მან ნამდვილად დაამყარა თავისი „მე“. ნამდვილ სინამდვილეში. აქ არის მისი უზენაესი მსხვერპლი... მან უარჰყო სხეული, რომ სული ეხსნა; მან უარჰყო ნამდვილი „მე“; რომ წარუვალი პიროვნება მოენახა. მან მსხვერპლად შესწირა თავისი პიროვნება საქართველოს, შესწირა მის წმინდა საკურთხეველზე, და ღრმა ტრაგიზმით სავსე თვითონვე იყო მსხვერპლიცა და შემწირველიც. და მით მისა არსება სრულიად გარდაიქმნა, ადამიანს გასცილდა, იქცა ზე-ქაღალდ.

ყოველი მსხვერპლი გარდაიქმნის, — ამას ფიქრობს ადამიანი და ახვევს მას მითსა და ლეგენდაში. და მოგვიტხრობს ერთი საუცხოვო ლეგენდა. ტრიალს მინდორში უფსკრულითგან ცეცხლი ამოდიოდა და მძლავრ-მძლავრად ალდა იშლებოდა. ბრძენნი ფიქრობდნენ: ვინც ცეცხლის შუაგულში ჩავარდება, იგი გარდაიქმნის და ღმერთად იქცევაო. მაგრამ ვერავინ ბედავდა შიგ ჩავარდნასა. იყო კეთროვანი, საზიზღარი და შემზარავი. ერთმა ღმერთმა ურჩია მას იმა ალში გადავარდნა. და გაბედა მან შიგ ჩავარდნა, და გადავარდა იგი იმა ალში, და დაიშალა მისი სხეული. ამ დროს მოფრინდა მძლავრი არწივი, თავს დაეცა ცეცხლის კოცონს, წარიტაცა ალის ბურთი, კეთროვანი აღჭურვილი, ცას აიტანა იგი, და იქცა იგი ბურთი ცეცხლისა მზედ, ბრწყინვალე მზედ...

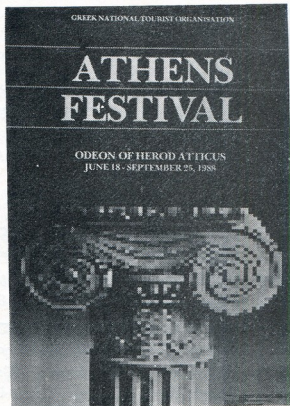
ღიან, მსხვერპლი გარდაიქმნის,—და ზეინაბ, ეს უზენაესი მსხვერპლი, ვით კეთროვანი ცეცხლში, სრულიად გარდაიქმნა... მან სძლია ვიწრო-პირადი ადამიანობა და იქცა გაცისკროვნებულ ზე-ქალად; მან უარპყო თავი თვისი და გარდაიქმნა ჩვენი სულის სახედ; იგი სდუმს, მაგრამ იგი უხმო გამოთქმა ტანჯული სულისა. იგი უკვდავია და მოქმედობს. ქართველთა ველზე მას საბა ბერი ჰყავს, რომელიც ნერგავს სამშობლოს სიყვარულსა; ანანურში მას ჰყავს მოხუცი ანანია, რომელიც ზე-ქალს შვილს უზრდის; შეიძლება იგი შვილი ვერ გამოდგეს ნამდვილ მამულიშვილი, მაგრამ იქვე დათოც არის, ანანიას შვილი, ხალხის შვილი, რომელიც გადმოიჭრება, ვით მოწყვეტილი ირემი, და მძლავრი ხელით, ხმალ-ათამაშებულთ, თავს-ზარს დასცემს მტარვალს სოლიმანსა... ზეინაბს თქვენი გამართლება არ სჭირდება: საუკუნოთა იდუმალს ცვლაში იგი უკვე გამართლებულია.

გაზ. „ერი“, № 11, 1910 წ.



ათინში ფეშენებელური „ინტერკონტინენტალის“ თვალუწვდენ ინტერიერში, რომლის სივრცეს უმდიდრესი მალაზიების განათებული ვიტრინები განსაკუთრებულ ფეიერვერკულ ბრწყინვალეებას ანიჭებდა, ადრე ჩასულ რამაზ ჩხიკვაძეს შევხვდით (რეჟისორი რეზო ჩხაიძე, თეატრის დირექტორ-განმკარგულბეელი ნესტორ ჭილაძე და მე)— და თუმცა გვიან იყო, მაშინვე გავემართეთ პეროდე ატიკოსის თეატრისაკენ. ღრუბლიანი ღამე იყო და მცირე ხნით წამოწყვიმა კიდემთელი ზაფხული ათენს წვიმის წვეთი არ დასცემია თურმე და ქალაქი სიცხესა და ბულში ძლივს ითქვამდა სულს. ის, რაც ათენელებს შვებას ჰგვრიდა, ჩვენთვის ფრიად უსიამოვნო რამ იყო — წვიმის შემთხვევაში სპექტაკლები ღია ცის ქვეშ, როგორც წესი, იხსნება ხოლმე და ფესტივალის ორგანიზატორებს და მონაწილეებს მრავალ თავსატეხ პრობლემას უჩენს.

პეროდე ატიკოსის პროექტორებით განათებულ გრანდიოზულ ამფითეატრს შეგვიანებული ტურისტები შემორჩენოდნენ და ცნობისმოყვარეობით უმზერდნენ სცენაზე მოფუსფუსე მუშებს, რომლებიც ყოველ-



რუსთაველის თეატრი ათენის ფესტივალზე



ნოდარ გურაბანიძე

გვარი ტექნიკის გარეშე, ბაწრებითა და პირველყოფილი ოწინარით ამოდ ცდილობდნენ ძირს დაწვენილი დეკორაციის ფეხზე დაყენებას.

ეს იყო „მეფე ლირის“ დეკორაციები, რომელიც ათენში დაამზადეს რუსთაველის თეატრის ინჟინრის ლეონიდ ვერბიცის ხელმძღვანელობით. რკინის კარკასზე აწყობილი და დამონტაჟებული დეკორაცია (რუსთაველის თეატრის იარაღების და ლოკების სარკისებრი გამეორება) წარმოუდგენლად მძიმე აღმოჩნდა. ბერძენი და ქართველი სცენის მუშები ერთის ხნაურითა და შეძახილებით ცდილობდნენ ჯერ წამოემართათ, ხოლო შემდეგ ჩაედგათ იგი „სცენის“ სიღრმეში — მაგრამ, ყოველი ცდა ამოდ იყო. ღამის სამ საათზე დავტოვეთ ამფითეატრის სცენაზე ნახევრად წამომართული დეკორაცია (ბიჭვები შეუყენეს), იმის იმედით, რომ რაღაც ზებუნებრივი ძალა — „დეუს ექს მახინის“ სახით გამოცხადებული, დეკორაციას ფეხზე დააყენებდა. საინჟინრო საქმის უეჭველად ნიჭიერი ოსტატი, დაუცხრომელი ოპტიმისტი და ამავე დროს თეატრალურ წრეებში ცნობილი როგორც შეუღარებელი ქოსატყუილა ლ. ვერბიცი გვარწმუნებდა — დილისთვის დეკორაცია თავის ადგილზე იქნებაო. მაგრამ მუდამ ნაღვლიან მირიან შველიძის („მეფე ლირის“ და „რიჩარდ III“ მხატვრის) დაღლილ სახეს რომ შევავლე თვალი, მაინცდამაინც მხნეობა არ მიგრძენია. რეჟისორი რეზო ჩხაიძე სოლიდარობის ნიშნად იმ ღამეს თეატრში დარჩა...

რ. ჩხაიძეს ბუნებრივად თბილისში დაურეკა რ. სტურუამ და სთხოვა ორივე

სექტაკლის რეპეტიციების ხელმძღვანელობა.

მეორე დილისთვის დეკორაცია ამფითეატრის სცენაზე იდგა. რა მანქანებით მოხერხდა ეს, ჩემთვის დღესაც გაურკვეველია. ანტიკური თეატრის თეატრალურ მაშინერიაზე ან ტექნიკურ აღჭურვილობაზე ძალზე ცოტა რამ ვიცი. პოლუქსის ენციკლოპედიური სიტყვარი „ონომასტიკონი“, ათეულზე მეტ ტერმინს გვაწვდის, რომლებიც ამა თუ იმ მექანიზმს აღნიშნავენ, მაგრამ თუ როგორ მოქმედებდნენ ისინი, ეს ბურუსითაა მოცული. თურმე ყოფილა მოძრავი პლატფორმა (ბორბლებზეც და ძელებზე გასასრიალებელიც), რომელსაც ცენტრალური თალიდან ანუ „სამეფო კარიდან“ გამოავარებდნენ პროსკენიონზე. ამ პლატფორმაზე ნაჩვენები იყო შედეგი იმ მოქმედებისა, რომელიც „სასახლის“ შიგნით ხდებოდა. (ანტიკური თეატრის ესთეტიკის მიხედვით საშინელებათა ჩვენება სცენაზე არ შეიძლებოდა, მაგ. სცენის მიღმა იხრჩობდა თავს იოკასტე „თოკზე ეკიდა დედოფალი და ირწეოდა“ — ასევე აქ ითხრიდა თვალებს ოიდიპოსი). გავრცელებული იყო აგრეთვე მექანიზმი, რომელსაც მეორე პლატფორმა პროსკენიონზე აჰქონდა. ამ პლატფორმაზე ისხდნენ ღმერთები, რომლებიც მოულოდნელად ჩაერეოდნენ ხოლმე მოქმედებაში, და გმირთა ბედს გადასწყვეტდნენ („დეუს ექს მახინა“ — „ღმერთი მანქანიდან“ კვანძის მოულოდნელი გახსნა), ნათელს მოჰფენდნენ რთულ ინტრიგას. ასევე მოულოდნელად ჩაერიენ, ალბათ, აკროპოლის პანთეონის ღმერთები „მეფე ლირის“ დეკორაციის აღმართვაში და ეს

თანაგრძნობა გასაგებია, რადგან ლირის ძარღვებშიც ზომ ღვთაებრივი სისხლი ჩქეფდა.

ათენის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი, რომელიც 18 ივნისიდან 25 სექტემბრამდე იმართება, ძალზე ფართო მასშტაბისა და მასში მრავალი სახელგანთქმული შემოქმედებითი კოლექტივი — უპირატესად მუსიკალური — მონაწილეობს.

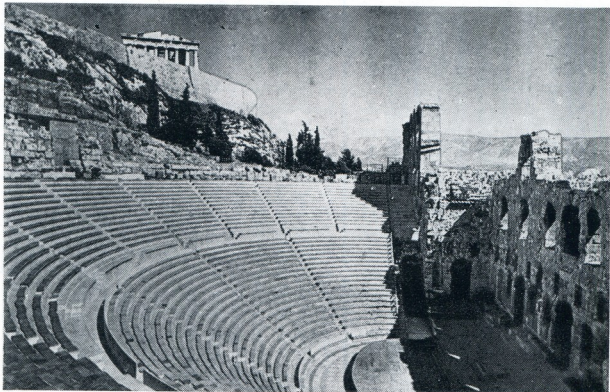
სპექტაკლები იმართებოდა ათენის ოდეონში. ბერძნული ოდეონი, განსხვავებით ბერძნული ამფითეატრისგან, იმთავითვე მუსიკალური და პოეტური შეჯიბრებისთვის იყო გამიზნული. ფორმით იგი ანტიკური თეატრონის მსგავსი იყო, მაგრამ ღია ცის ქვეშ კი არ აგებდნენ, არამედ გადახურული იყო. ათენის ოდეონი მე-5 საუკუნეშია (ჩვ. წ. აღმდე) აგებული, აკროპოლის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ფერდობზე. ეს ნაგებობა ხის იყო და იგი დაიწვა I საუკუნეში (ჩვ. წ. აღმდე). ამის შემდეგ ოდეონებს ქვისგან აგებდნენ. ყველაზე დიდი და მდიდრული ოდეონი ააგო პეროდე ატიკოსმა (ორატორმა და პოლიტიკურმა მოღვაწემ, მარკ ავრელიუსის მასწავლებელმა). ჩვენი წელთაღრიცხვის მეორე საუკუნის დასაწყისში, შენობა კედრის ფიჭვით იყო გადახურული და იტევდა 6 000 მსმენელს. ისტორიული კატაკლიზმების შედეგად ათენის ოდეონი დაინგრა. ჩვენამდე

იმგვარი სახითაა მოღწეული, რომ „ხაკონ-ცერტო დარბაზს“ კი არა, ტიპიურ-ამფითეატრალურ ნაგებობას ჰგავს. მრავალსართულიანი და მრავალთაღიანი სკენეთი, რომლის წინ ფართოდაა გაშლილი პროსკენიონი ანუ ის ადგილი, სადაც ჩვენი სპექტაკლები უნდა გათამაშებულიყო.

იქვე, აკროპოლის სამხრეთის კალთაზე შეფენილი ე. წ. „დიონისეს თეატრი“ — ეს კლასიკური ნიმუში ქვის ამფითეატრისა, რომელმაც ასევე შესცვალა ხის ამფითეატრი (V-IV საუკუნე ჩვ. წ. აღმდე). ეს თეატრი გაანგარიშებული იყო 17 თას მსმენელზე, მაგრამ გაცილებით მეტს იტევდა სინამდვილეში. მოქმედება მიმდინარეობდა ამფითეატრის ძირში, მარმარილოთი მოფენილ ორქესტრაზე. ეს თეატრი ახლა იმდენადაა დანგრეული, იქ თითქმის აღარავითარი სანახაობა აღარ იმართება. ფესტივალის ცენტრია, როგორც ვთქვით, ოდეონი, ჰეროდოტე ატიკოსის თეატრი, რომლის ორქესტრაზე ახლა თანამედროვე ესტრადაა გამართული, სადაც თავისუფლად შეიძლება ყოველგვარი სანახაობის ჩვენება.

ძალზე ლამაზია მზით განათებული თეატრის მარმარილოს ამფითეატრი და ოდნავ შეყვითლებული, ტერაკოტის ფერისკენ გადახრილი გრანდიოზული სკენე. მაგრამ სულ

პეროდე ატიკოსის ამფითეატრი





ეროვნული
ბიბლიოთეკა

სხვა ღამით. ელადის უღრუბლო ციდან მომზირალი მთვარე აკროპოლს, მართლაც საოცნებო ვერცხლისფერ შუქში ახვევს. აკროპოლის მთავარი ტაძარი — პართენონი შიგნიდან განათებულია წითელფილტრიანი პროექტორებით, ზოლო გარედან კაშკაშა თეთრი შუქით. მისი სვეტები და ფრონტონი თითქოს პაერშია გამოკიდებული (რადგან აკროპოლის მთის თხემი ტაძრის მძლავრი განათების გამო არ ჩანს). სწორედ პართენონის ყველაზე კარგად განათებული ფასადის ნაწილი გადმოსცქერის აკროპოლიდან პეროდე ატიკოსის თეატრს და მას საოცარ, ღვთაებრივ გარემოს უქმნის.

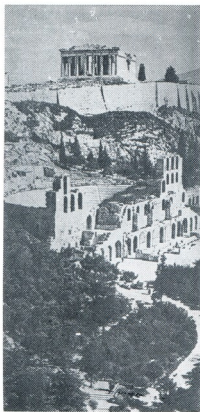
1964 წელს ამ თეატრში ალექსი ალექსიძემ და მე ვნახეთ სოფოკლეს „ოიდიპოსი კოლონაში“, რამაც წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტოვა ჩვენზე. ანტიკური ლიტერატურის ახალგაზრდა სპეციალისტისთვის (ე. ალექსიძე) და ახალგაზრდა თეატრმცოდნისათვის ეს თითქოს აუხდენელი ოცნების განხორციელება იყო. სპექტაკლი დადგმული იყო „ანტიკურ სტილში“ (ქოროს სიმღერა და ცეკვა, ოჩოფხეზზე — კოთურნებზე — შემდგარი მსახიობები, პროტოგონისტის — პირველი მსახიობის — სტატიკური პოზები და ა. შ.) და სწორედ ეს გარემოება უფრო ზრდიდა ჩვენს ინტერესს...

ვერასოდეს ვერ წარმოვიდგენდი, რომ ამ უძველესი და უდიდესი კულტურის და ცივილიზაციის ცენტრში ქართული დრამატული თეატრი გამოვიდოდა.

ვხლებივარ რუსთაველის თეატრს მრავალ ქვეყანაში, თუ თეატრალური ტრადიციებით

განთქმულ მრავალ ქალაქში, 1980 წელს ათენის ეროვნულ თეატრშიაც ვნახე ქართველ მსახიობთა ტრიუმფი (მაშინ წარმოადგინეს „კავკასიური ცარცის წრე“. და „რიჩარდ III“), მაგრამ აკროპოლის ძირში (მარტო ამ მთაზეც აღმართული სამი ტაძარი — პართენონი, ერეკთეონი, ათენის ტაძარი და აკროპოლის მუზეუმიც კი გვაძლევს წარმოდგენას ბერძნულ გენიაზე, ამ ქვეყნის განუმეორებელ ცივილიზაციაზე), ანტიკურ ამფითეატრში გამოსვლა ქართველი კაცისთვის, რომლის სამშობლოს ისტორია და კულტურა ასე მჭიდროდ იყო ოდესღაც ბერძნულთან დაკავშირებული, სულ სხვაგვარ სულიერ მღელვარებას იწვევს. ეს, რასაკვირველია, არ არის წარსულში გადასვლა, მაგრამ რაღაც უხილაგი ძაფი, რომელიც გულის ძარღვს გამონასკვია, თითქოს ამ წარსულისაკენ გეწევა და იქით, ანტიკურობისაკენ გეზიდება. და მე მომეჩვენა, რომ ქართველი მსახიობები არა მხოლოდ ლირისა და რიჩარდის საყაროში „დაინტენენ“, არამედ შეიგარძნეს ანტიკური გარემო, ეს განსაცვიფრებელი ღამის პეიზაჟი და ის ღვთაებრივი სიჩუმე, რომელიც სპექტაკლის დაწყების წინ მყარდება ხოლმე.

სპექტაკლი გვიან, ღამით იწყებოდა, როცა აკროპოლი ტურისტებისთვის იკეტებოდა და ირგვლივ სიწყნარე და სიბნელე ისადგურებდა. გონგის ხმა გვაუწყებდა სპექტაკლის დასაწყისს. თეატრის მსახური რკინის მოკლე კეტს, რომელსაც ბოლოში ზღარბივით ჰქონდა ასხმული ლითონის წვრილი ნემსები, მრგვალ ფარზე ერთს აუსვამდა-დაუსვამდა, უც-



ნაურ ყლრიას გამოაცემინებდა ლითონს და შემდეგ მძლავრად შემოჰკრავდა. სრულ სიბნელეში დიქტორი ტრაგედის შინაარსს კითხულობდა (ყოველი მოქმედების წინ)..

მაგრამ „მეფე ლირის“ ამ საზღვარგარეთულ პრემიერას წინ უძღოდა დაძაბული სარეპეტიციო მუშაობა, რომლის შედეგი, ჩემი აზრით, საინტერესო უნდა იყოს მკითხველისათვის. უპირველესი სირთულე ოდევონის ძალზე გრძელი სცენისა და უკანა, გრანდიოზული თაღებიანი და ტრიუმფალურკარიანი კედლის „ათვისება“ იყო. ამ ფონის თაღები და ნიშები უკვე ქმნიდნენ თეატრალურ ატმოსფეროს — სრულიად აუცილებელს „მეფე ლირის“ სტურუასეული გადაწყვეტისათვის. ამიტომ მოხსნა მთელი დეკორაციის აღმართვის საკიროებაც. „მეფე ლირის“ დეკორაციების მხოლოდ რამდენიმე მნიშვნელოვანი „ბლოკი“ ჩაიდგა ზემო თაღებში, ხოლო სცენის მარჯვნივ (მაყურებელთა ამფითეატრიდან) მაღალი ორსართულიანი (თავის ზემო ლოკითურთ) ფრაგმენტი. თუმცა ჩემის აზრით (ამას იზიარებდა რამაზ ჩხიკვაძე და რეჟისორი რეზო ჩხაიძეც) სრულიად არ იყო აქ საჭირო რაიმე დეკორაცია. ისედაც ნათელი იყო, რომ მოქმედება სამეფო, ტრიუმფალური ნაგებობის წინ მიმდინარეობდა. თუმ-

ცა დეკორაციის სახეებით მოხსნა, რასაკვირველია, სრულად გამორიცხავდა იმ დიდ თეატრალურ ეფექტს, რაც რ. სტურუასე ფინალში შექმნა: — სამყაროს ნგრევა, კვამლში გახვეული ქაოსი. ამიტომ დარჩა დეკორაციის ეს დიდი ფრაგმენტები, რომლებიც ძალიან ორგანულად შეერწყნენ საერთო ფონს, თუმცა თავდაპირველად გვაფიქრებდა მასშტაბების შეუსაბამობა — სპექტაკლი დეკორაცია ძალზე მცირე იყო ამ ბუნებრივ „დეკორაციასთან“. ამიტომ უფრო ლამაზი და ეფექტური გამოდგა არა ამ დეკორაციის სრული დადგმა, რაც რასაკვირველია, დაარღვევდა საერთო მასშტაბს, არამედ მისი სწორედ ფრაგმენტების კომპოზიციური განაწილება საერთო არქიტექტურულ ანსამბლში. ის კი უნდა ვთქვა, რომ ფინალში დეკორაციის დამხობამ ვერავითარი ეფექტი ვერ მოახდინა, განსაკუთრებით პირველ სპექტაკლზე. ხოლო კვამლი, რომელიც მთელ სცენას ჰბურთავს რუსთაველის თეატრში, აქ, ღია ცის ქვეშ, ნიავის ერთმა შემოქროლებამ გაფანტა ჰაერში და მაყურებელმა ხეირიანად ვერც გაიგო რაში იყო საქმე. თვით ფინალური სცენა ისეა დადგმული (მუსიკა, ხმაური, მსახიობთა პლასტიკა), რომ ისედაც მისახვედრია საყოველთაო ქაოსის გამეფება ლირის სამყაროში. რასაკვირველია, თეატრის სცენაზე ამ შთაბეჭდილებას ძალიან აძლიერებს კვამლი და ნგრევა „ლირის თეატრისა“, მაგრამ აქ, პეროდელ ატიკოსის თეატრში, ეს ეფექტები უაღრესად აღმოჩნდა. რობერტ სტურუა რომ ათენში ყოფილიყო, დარწმუნებული ვარ, ფინალურ სცენას სხვაგვარად მოიფიქრებდა და ბევრ რამესაც შესცვლიდა მთელს სპექტაკლში, მაგრამ რეჟისორ რ. ჩხაიძეს არ შეეძლო აქ დაერღვია სპექტაკლის ავტორის თავდაპირველი ჩანაფიქრი.

საერთოდ, ორივე სპექტაკლში რეზო ჩხაიძემ კარგად განაღვა მიზანსცენები, გამოიყენა თაღები და ნიშები, სცენის მთელ სიგრძეზე გაჭიმული ქვის კედლის მასიური საფეხურები, რომელზედაც ძველად, ალბათ ქორო იდგა და შესაბამის რელოიკებს აწვდიდა პროტაგონისტს. სპექტაკლში იყო მომენტები, როცა ლირის რაინდები აღიქმებოდა, როგორც ქორო (განსაკუთრებით მაშინ, როცა სცენის დიაგონალზე ეწყობოდნენ), რაც ამ სამყაროში ასე ბუნებრივად ჩანდა. ოდნავ მოწითალო შუქით განათებული სცენა და უკანა კედელი (მკრთალად განათებული) რა-

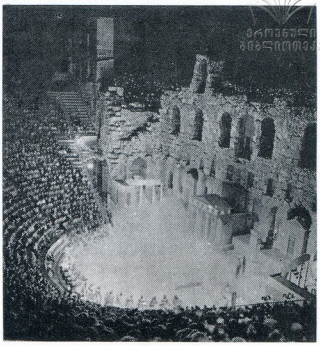
ღაც იდუმალის, შორეული და შეუცნობი სამყაროს ნაწილი იყო თითქოს.

სპექტაკლის დასაწყისის მაუწყებელი ფოლადის ფურცლის ძლიერი და გონგის ხმა „მეფე ლირის“ ხმათა პარტიტურაში „ჩაჯდა“ და თავისი გაგრძელება ჰპოვა იმ სცენაში, როცა კარისკაცები მეფის მოლოდინში, ანუ გრანდიოზული სპექტაკლის დასაწყისში (რასაც ლირის შემოსვლა იწყებს) რკინის ხელკეტებს შემოჰკრავენ დაკიდებულ მოკლე ფოლადის „რელსებს“ (ამ „რელსების“ დაკიდება აქ შეუძლებელი იყო და ამიტომ რკინათა ცემის შემზარავი ხმა მაგნიტოფირზე იყო ჩაწერილი, ხოლო მსახიობები „აფექტურად“ შემოჰკრავდნენ რეალურ რკინის ხელკეტებს, არარსებულ „რელსებს“. ერთდროულად ძირს დაგდებული ხელკეტების ხმაც, ამფითეატრის ფანტასტიკური აქუსტიკის გამო, ძალიან მრისხანედ ისმოდა სივრცეში).

შექსპირის ტექსტი სხვანაირად აქედრდა ამ გარემოში, რაღაც სხვა აზრი და ქვეტექსტი შეიძინა მრავალმა რეპლიკამ და სცენამ. ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილება მექმნებოდა, თითქოს რ. სტურუამ სპეციალურად ამ სცენისთვის დადგა ეს სპექტაკლი. სცენის კიდებების შემზღუდავი თაღებიდან სიბნელე იმზირებოდა და ისეთი შთაბეჭდილება იყო, რომ ორივე მხრიდან პირდაფრენილი უფსკრული თუ პირველყოფილი გამოქვაბული იწყებოდა. უფსკრულის ამ სიბნელეში ინტემებოდნენ სცენიდან გასული ტრაგედიის გმირები, ხოლო ჯვალის ტომარაში ჩასმულ ედმუნდს ისე ჩაასვენებდნენ სცენის ორმოში... თითქოს პადესში ჩაუშვესო. რაღაც მისტიკური რიტუალის მნიშვნელობით აივსო მოქმედება და ბუნების ძალებიც ისე ერეოდნენ გმირთა ბედ-იღბალში, როგორც ანტიკური სამყაროს შვილებს სწამდათ.

როცა ვამბობ, რომ სხვა აზრი შეიძინა სპექტაკლის და ტექსტის მრავალმა პასაჟმა, ბუნებრივია, ვვულისხმობ ქართველ მაყურებელს, რომელსაც ეს სპექტაკლი თბილისში აქვს ნანახი.

გლოსტერ—ავთო მახარაძის მონოლოგი, რომელიც ადამიანზე ვარსკვლავებისა და პლანეტების შემოქმედებაზე ლაპარაკობს, აჟ, ღია ცის ქვეშ, როცა ტრაგედიის გმირებს თავზე ელადის ცა დასცქერის, უფრო სრულად და მრავალმნიშვნელოვნად გაისმა:



ამფითეატრი სპექტაკლის დროს

არა, არა, რაც უნდა გვიმტკიცონ
მეცნიერებმა,
ბუნებაში უკვალოდ არაფერი ქრება.
მზისა და მთვარის დაბნელება,
პლანეტების
თუ ვარსკვლავების უჩვეულო
განლაგება,
ყველაფერი მოქმედებს ჩვენს
ცხოვრებაზე.

ამ სიტყვებს წინ უსწრებს — (სპექტაკლის ხმის პარტიტურით გათვალისწინებული) ჭეჭა-ჭეხილი და ელვა. ა. მახარაძე შეშფოთებული ასცქეროდა ამ დროს ზეცას, თითქოს ეს ხმები მართლაც ბუნებრივი იყო და არა მაგნიტოფონით გაძლიერებული ჩანაწერი. მონოლოგის დასასრულს კვლავ მეორდება ჭეჭა-ჭეხილი და ა. მახარაძე-გლოსტერი კიდევ ერთხელ ანდობს დამეს თავის საიდუმლოს:

არა, არა, რაც არ უნდა გვიმტკიცონ
მეცნიერებმა
ბუნებაში უკვალოდ არაფერი ქრება.

ყოველივე ამის შემხედვარე ედმუნდის — ი. ხიდაშელის რეპლიკა სარკაზმით ივსება ადამიანთა მოდგმის თვითმოტყუების გამო:

„ბრწყინვალეა! დიდებულია! თუ სულელი ხარ, ზეცას უნდა მოსთხოვო პასუხი! ქურდმა, გაიძვერა და მოღალატემ, პლანეტაზე უნდა იძიო შური! მრუშობა, ლოთობა და ორპირობა კი ვარსკვლავებს გადააბრალეთ!

მა დაფაროს ძეხორციელს რაც შეუქმნია, შთანთქმე ტაძრები, ეკლესიები, არ დაგვენოს“.

აღარ არიან ღმერთები, არის ერთმანეთის პირისპირ მდგარი სტიქია და ადამიანი, რომლის ვულში არანაკლები ქაირშხალი მძინვარებს — „ელვავ, ფიქრებზე უსწრაფესო, არც მე დამინდო, დამემხე თავზე“.

„ოდონის“ გარემოში მართლაც არაჩვეულებრივად გაუღერდა გია ყანჩელის მუსიკა. „ლირის თემა“ — მუქარით, მრისხანებით, იდუმალებით სავსე გაბმული ამოძახილი (აოო, აოო, ოოო!) აქ ისე გაისმა, თითქოს ამ ხმას ეს უძველესი და უდიდესი თაღები გამოსცემენო. თვით ციტატა დონიცეტის მუსიკიდანაც, რაღაც უჩვეულოდ გაუღერდა და არაჩვეულებრივად ლამაზი გამოჩნდა გონერილი-დოლიძის „გაფრენაწ ამ მუსიკის ფონზე და ანტიკურ თაღში გაუჩინარება. საოცარი იყო, რომ თვით ვაგონი-ფურგონიკი კი (თავისი ვიწრო ლინდაგით) აქ არ გამოიყურებოდა როგორც გარემოს უცხო სხეული. იგიც თითქოს ძველი დროის რებელიკა იყო. სცენის თავზე ფონის კედელზე წამომართულ უზარმაზარ პროექტორებს ამ ვაგონის პატარა პროექტორებიც ეხმებოდნენ“: დიდი პროექტორებიდან გადმოვარდნილი მარგალიტებით ბრწყინავდნენ ლამეში.

რ. ჩხიკვაძის პირველსავე გამოჩენას მაყურებლები ტაშით შეხვდნენ. გაზეთებში და

სარეკლამო ფურცლებზე დაბეჭდილი სურათების წყალობით იგი უმაღლვე იცნეს, სხვა მხრივაც იცნობენ ათენელები რამდენადაც იგი დელფოსის კულტურული ცენტრის თავმჯდომარის უცხოელი მოადგილეა, რამდენჯერმე იყო ათენში და აქაურ ინტელიგენციაში საკმაოდ მიღებული კაცია. დელფოს — ამ ძველბერძნული სამყაროს ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი საკულტო კერის თეატრონში, რ. ჩხიკვაძემ, გასულ წელს, ანტიკური დრამის ერთ-ერთ ფესტივალზე, სპეციალურად მომზადებული, ოიდიპოსის მონოლოგიც კი წაიკითხა...

* * *

საოცარია, „რიჩარდ III“-ის სცენოგრაფია გაცილებით უფრო ორგანულად შეერწყა ანტიკურ ფონს. თეთრი კარავი სასახლის კარიბჭის მიღმა სახელდახელოდ აღმართულ საბრძოლო ბანაკს დაემსგავსა. საერთოდ, მთელი სცენური გარემო უჩვეულოდ ლამაზი იყო. კარავის თეთრი ფერი და მასიური კედლის მოვავისფრო-ყანავისფერი კარგად ურთიერთმოქმედებდნენ.

ორივე პექტაკლი რ. სტურუას ინტერერის გარეშე აქვს დადგმული. თვით რუსთაველის თეატრის სცენაზეც კი იგრძნობა, რომ ტრაგედიის გმირები ღია ცის ქვეშ, მოედანზე არიან — მაშინაც კი, როცა მოქმედება პიესის მიხედვით სამეფო დარბაზში უნდა მიმდინარებოდეს (სამეფოს განაწილება,

Ριχάρδος: Ένα πολύ γοητευτικό κάθαρμα

Η ΚΑΤΑ «ΡΟΥΣΤΑΒΕΛΙ» ΑΠΟΦΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΧΘΕΣ ΣΤΟ ΗΡΩΔΕΙΟ

ΤΟΝ «ΑΛΛΟ» Ριχάρδο μας έδειξε χθες στο Ηρώδειο το θέατρο Ρουστάβελι.

Ο ρωστικός καλλιθέατρος, ένας «δαιμονοποιημένος» αριστοκράτης από το Στρέζხოβο που χρησιμοποιείται, το εκπληκτικό εκφραστικό μέσο του Ρωσick Τεατράλ, έδωσε το Ριχάρδο του Σου, ως ένα απολαύσιμο, τυχερό κάθαρμα που ζέρει να κινεί με ουσία τα νήματα της σκακιέρας, των ανθρώπων.

Όλα του ε γρήγορα και ο παραλληλίστος: Είναι ο αριστοκράτης της ελίτας και είναι σπυρο και ε ήλιος και η σκακιέρα υπερωσ σελός για να ζελισγαστεί το θέατρο του.

Ο Ριχάρδος του το Στρέζχοβο δεν είναι ούτε καλός ούτε κακός, είναι ανατομικιστής ανήθικος.

Το σκηνικό και τα κοστούμια στο τυχερό Ριχάρδο του Σου ήταν μερικοί εφευρετικοί και διαχρονικοί το-αριστοκράτης του Στρέζχοβο. Ένα υπέροχο σκηνικό, κοστούμια στις σκηνές του σκηνικού με μια, κάποτε όλο το γυαλί της φρούας, δημιουργώντας μια νότια στα βίβλα. Από κωμικιστικό χιούμορ έλασε το σκηνικό της βίβλα, σκηνικό.

ακό χρόνος — κόρο, χέριας βασιλιάς, σκόνης, μικρό σκακιέρα και μεσο-κλιματικό κοστούμια.

Η ρωσική βίβλα σκηνικού κωμικιστικού τυχερού, με κόρο ρόλο να υποβάλει την βίβλα βίβλα του Ριχάρδο στις τρυπές, καταστάσεις των άλλων.

Έως στα 1.800 άτομα είναι χθες το θέατρο, χιούμορ ανήθικος του θεατρο: Νίκος Κουλιώτης, Η Μάκρας, Σ. Φουσιλάς, Άλκας και Νίκος Κουσιλάς, Η. Βασιλοπού, Γ. Κουσιλάς, Ν. Γαλιπία, Β. Ασημακόπου, Β. Μουσιλάς, Μ. Φουσιλάς, Π. Κουσιλάς, ο πρώτος θεατρούχος του Ε. Β. Νίκος και ο πρόεδρος της ΕΙΤΑ στην Ελλάδα.



Λεπτό από το Ρουστάβελιό Ριχάρδο

სტუორობა ვლასტერის სასახლეში — „მეფე ლირი“, ედვარდის სამეფო კარი — „რიჩარდ III“). მხოლოდ რამდენიმე კონკრეტული საგანი მიგვანიშნებს ინტერიერის არსებობას. ფაქტიურად ეს არის, თუ შეიძლება ასე ითქვას — ინტერიერი ღია ცის ქვეშ. პეროდუ ატიკოსის თეატრში კი მარცხლად ყველაფერი „გარეთ“ ღია ცის ქვეშ ხდება. ამგვარ გარემოში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მსახიობის პლასტიკას, ხმას, მის ენერგიას, ფიზიკურ ძალასაც კი. აქ გამორიცხულია ნიუანსებზე აკრული თამაში, სიტყვის გაწევა, პაუზები უთუოდ სწორი იყო რ. ჩიკვაძე, როცა რეპეტიციებზე მოითხოვდა სწრაფ ტემპში, ენერგიულ თამაშს, განუწყვეტელ რიტმულ დაძაბულობას). სრულიად შეუძლებლად მიმაჩნია ამგვარ სცენურ გარემოში ფსიქოლოგიური დრამის, თუნდაც თანამედროვე პიესის თამაში. რუსთაველის თეატრის დიდი სივრცე, სცენასა და დარბაზს შორის დიდი დისტანცია ამ თეატრის მსახიობს იძულებულს ხდის ერთგვარი ფორსირება მოახდინოს ხმაზე და

დიდი ყურადღება დაეთმოს პლასტიკურ გამომსახველობას — იმგვარად, რომ ყალბ გათეტიკაში და თეატრალიზებულ პოზებში არ გადაიყვანოს თამაში. ეტყობა, რუსთაველის თეატრის მსახიობობა სკოლამაც განაპირობა ის გარემოება, რომ მსახიობები სრულიად არ შემკრთლან ათენის ოდენის უჩვეულო თეატრალური სივრცის პირისპირ. მაგრამ მაინც ვიტყვი, რომ უფრო თვალსაჩინოდ ის მსახიობები გამოჩნდნენ, რომლებიც ძლიერ ხმას, ტემპერამენტს და პლასტიკური გამომსახველობის ხერხებს განსაკუთრებით კარგად იცნობენ.

მკითხველი ალბათ ყურადღებას მიაპყრობდა იმ ფაქტს, რომ ამჯერად არაფერს ვამბობ ამ სპექტაკლების წარმატებაზე და ყურადღებას ვამახვილებ იმ გარემოზე, რომელშიც ჩვენს მსახიობებს უხედობლად გამოსვლა. ვფიქრობ, ბერძნული პრესიდან ნაეარგმნი სტატიები ნათელ სურათს ქმნიან ჩვენს თეატრის ამ ფესტივალში მონაწილეობის თაობაზე.

„რიზოსპარტის“ 9, 9. 88.

„ლირი“ პირველად უცხოეთში

„შექსპირი მსახიობებისა და რეჟისორების გაუმეობით სავსე მთავა ჰგავს. თუ მსახიობი შეძლებს და ავა მასზე ისე, რომ არ დამისხვრიოს საკუთარი ავლები, ეს დიდი სიმამაცა“.

„რუსთაველის“ ქართული თეატრის პირველი მსახიობი რამაზ ჩიკვაძე „მეფე ლირისა“ და „რიჩარდ III-ის“ შემსრულებელია.

„დიდი პატივია მსახიობისათვის შექსპირის თამაში“, თქვა გუშინ პრესკონფერენციაზე მსახიობმა, „მაგრამ დიდია ტანჯვა, რომელიც როლს მოაქვს“.

ამ წარმოდგენათა რეჟისორი რობერტ სტურუა. იგი ამ დღეებში არგენტინაში იმყოფებოდა, სადაც ბრეტტის „დედილა კურაუს“ დაგმა.

მეორე დიდი მსახიობი „რუსთაველის“ თეატრისა ავთანდილ მახარაძეა. იგი ცნობილია აბულაძის ფილმიდან „მონანიება“, რომელშიც იგი მთავარ როლს ასრულებს. „შექსპირისეული როლის თამაშისას გრძნობ, რომ იგი უძრავა, საშემსრულებლო ძიებას სასრული არა აქვს“ — აღნიშნა მსახიობმა. „მეფე ლირი“ თეატრის უახლესი დადგმა (იგი სულ ერთი წლისაა), არაოდიონზე წარმოდგენებით იწყებს სიცოცხლეს უცხოეთში.

ამ წარმოდგენის ირგვლივ საუბრისას რამაზ ჩიკვაძემ აღნიშნა: „არ ვიცი რას იქმნოდა მეფე ლირი 80 წლამდე. იგი იყო ტირანი, დიქტატორი და თავის ძალაუფლებაში დარწმუნებული. მიაჩნდა, რომ ძალა-

უფლებას არ დაკარგავდა მაშინაც კი, როდესაც სამეფოს ქალიშვილებს დაუნაწილებდა. ნაწარმოების მეორე ნაწილში, სიკვების მიწვენილი ხვდება, რომ განვლილი ცხოვრება შეცდომა იყო. იწყება კათარზისი მის სულში და იცვლის თვალსაზრისს. შიშვლებმა საკუთარი თავისა და სხვათა წინაშე. ისეთი სცენა რომ ყოფილიყო შექსპირის ნაწარმოებში, სადაც მას სამეფოს უბრუნებდნენ, რა თქმა უნდა, ლირი უარს იტყოდა“.

„რიჩარდ III-ის“ შესახებ კი ასე თქვა მსახიობმა: „რიჩარდი ჩვეულებრივ უარყოფითი გმირია. მას ცალმხრივად ხედავენ. ჩვენ შევეცადეთ მისი სხვა მხარეებიც დაგვენახა — პოლიტიკურიც კი, იგი ჩვენ უფრო მეტად იუმორით აღვივით და არა ცალმხრივად. რიჩარდი ისეთი სისხლისმოყვარული იყო, რომ ყოველივეს სისხლის ბეჭდით ბეჭდავდა. დღევანდელი მისი ატმოსფეროს მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იგი არააზრობა იყო“.

„24 ორეს“ 9, 9. 88.

თეატრის დღეები

ეს დღეები თეატრს ეკუთვნის! ათენში სახელგანთქმული საბჭოთა დასის „რუსთაველის“ ჩამოსვლა, რომელმაც იროდიონზე შექსპირის ნაწარმოებები „მეფე ლირი“ და „რიჩარდ III“ უნდა წარმოადგინოს, ზღვების ყველაზე ამაღლებული ფაქტია უპიკველად.

საბავთბა „ლირი“

უცხოეთში მას „კავასიელი ლოურენს ოლივი“ შეარქვეს! თანამემამულეებმა კი უმაღლესი ჭილდოთი

დაჯილდოვებს — სოციალისტური შრომის გმირის წოდება მიანიჭებს მისი ღვაწლისათვის. რამაზ ჩხიკვაძე 60 წლისაა. მან უნდა განახორციელოს შექსპირის ორი ყველაზე რთული გმირი: ტრაგიკული მეფე ლირი და ბნელი რიჩარდ III.

ბერძენ ურნალიტიკებთან შეხვედრისას, შეითხვევებო პასუხის დროს მსახიობმა ასე დაახასიათა შექსპირი: „თანამედროვეთა შორის იგია ყველაზე თანამედროვე. რაც უფრო მეტად უღრმავდები მის როლებს, მით უფრო ხვდები, რომ შეუძლებელია ბოლომდე ჩასწვდე მათ...“

„მონანიება“

ჩიკვაძის გვერდით ავთანდილ მახარაძე ყველაზე მნიშვნელოვანი მსახიობია ამ დასში. იგი, ამასთანავე, რეჟისორ აბულაძის ფილმის — „მონანიების“ გმირია, რომლის ეკრანებზე ჩვენება, „გარდაქმნის ერთ-ერთი უმთავრესი მონაპოვარია...“

„ელფეთეროს ტიპს“ 12. 9. 88.

მეფე ლირი რუსთაველიდან იროდიონზე

ახლა რაღა ვთქვათ..

გუშინ საღამოს დიდმა რეჟისორმა რობერტ სტურუამ და თბილისის რუსთაველის თეატრის დიდმა დღმა შექსპირის გაკვეთილები ჩაატარეს იროდიონზე, რამაზ ჩხიკვაძის მეთაურობით, „მეფე ლირის“ როლში, გენიალური მსახიობისა, რომელიც დაჯილდოებულია უნართ, რომ თავისი გრძნობები მოძრაობითა და ტრეკველებით გამოავლინოს. რუსთაველის თეატრში რ. სტურუას ერეტიკული მიდრეკილება და თვალსაზრისი წარმოადგინა მეფე ლირის შესახებ.

სცენაზე მხოლოდ კედელი და აივანია. ძველი თეატრისა? თუ სასახლისა?

მუხიკა, რომელიც სიმფონიურიდან როკში და მიუზიკლ-პოლში გადადიოდა...

განათება, რომელიც თან სდევდა დინამიკს და გამოკვეთდა მას.

ყოველივე ამან ბრწყინვალე შედეგს მიაღწია.

ამალამ განმეორდება!

ნახეთ!

მაყურებელი, რომელმაც გუშინ რომაული სამუსიკო სკოლის ორი მესამედი შეავსო, თბილად იყო განწუხებული წარმოდგენის მიმართ. ეს იყო თეატრალური სასოვადოება.

პირველ რიგში იჭდა ბერძენი „მეფე ლირი“ ალექსი მინოტისი. ცოტა ზემოთ „კორნელია“ — ტიტოკა ვლახოპულუ.

კომუნისტური პარტიის თავმჯდომარე ხარილაოს ფლორაკისი და ამელია იფსილანტი, ბ-ნი ზოდისა, თეატრის წარმომადგენელთა შორის იყვნენ: ირინ პაპანი, მ. კაკიანისი, ვ. ზავიციანუ, ნ. ცაკიროლდუ, ზრ. დიავატი, ან. ვუცინას, დ- დიანანტიდუ, გ. კიშულის, მ. ზორბალა, ზოდ დასენა, ალ. დეორდული და სხვა.

„ტა ნეა“ 12. 9. 88.

ფსხტიპალაზი ციმციმით ძაჩაბიანე



წვიმის პირველი წვეთებით მიიცივალა ზაფხულმა მატრამ... ფესტივალები თავიანთ ფარდებს ხსნიან ერთიმეორის მიყოლებით, ბრწყინვალეობითა თუ წარუმატებლობით... კარგი თუ ცუდი მოგონებებით და სამომავლო გეგმებით.

არა, ზაფხულის საფესტივალო პერიოდი ჭერ არ ამოწურულა. პირქით, დარჩა რამდენიმე უკანასკნელი, მაგრამ ძლიერი გამოხატება.

შესანიშნავი „რუსთაველის დრამატული თეატრი“ „ლირიით“ და „რიჩარდ III-ით“, მთავარი როლებს შემსრულებელი რამაზ ჩხიკვაძე — ზვავი, ყოველივეს რომ დავის, მიკის თეოდორასის დაბრუნება „ლირის არსით“, რომელმაც ახალი შემსრულებელი ჰპოვა გიორგი დალარას სახით, სახელგანთქმული კრიტიკა ლუდვიხის სოლო კონცერტები, ახალგაზრდათა შორის პოპულარული ანსამბლი „მევი მეტალი“ და „აირინ განცენა“ უკვე მინიშნებენ იმაზე, თუ როგორია დაწვებული უკრა.

იროდიონს ლომის ულუფა აქვს.

ამ საღამოს „რუსთაველის“ ქართული დრამატული თეატრი „მეფე ლირის“ მეორე წარმოდგენას გამართავს რამაზ ჩხიკვაძის მონაწილეობით. დამდგმელი — რობერტ სტურუა. გლოსტერის როლში ავთანდილ მახარაძე — მთავარი გმირი აბულაძის ფილმისა „მონანიება“.

იგივე დასი ოთხშაბათს „რიჩარდ მესამეს“ წარმოადგენს, იგივე სექტაკლს გაიმეორებს ხუთშაბათს და ამგვარად დასრულდება „რუსთაველის“ შექსპირული ოთხდღიური. რეჟისორი ისევ რობერტ სტურუაა და აღნიშნულ როლს ისევ რამაზ ჩხიკვაძე შეასრულებს. წარმოდგენაცა და მთავარი როლების შემსრულებელნიც შექმნილია საერთაშორისო კრიტიკის მიერ.

„პოკევიტინი“ 12. 9. 88.

ბასტად ენობრივი ბარბარის

გუშინ საღამოს იროდიონზე რუსთაველის დრამატულმა თეატრმა წარმოადგინა „მეფე ლირი“ და ამგვარად გვიჩვენა საკუთარი თვალსაზრისი იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა იდგებოდეს შექსპირის ნაწარმოებები ჩვენს დროში.

თითქმის სავსე თეატრის ტაში მოიტაცა ქართული დასის მთავარი გმირის შემსრულებელმა რამაზ ჩხიკვაძემ, ჩვენი დროის მნიშვნელოვან მსახიობად რომ ითვლება... დინამიურობისა და პათოსის შემწეობით, რითაც გამოირჩევა ნიჭიერი მსახიობის თამაში, შესაძლო გახდა ნაწარმოების თავისებური გადაწყვეტის გაგებაც და ენობრივი ბარიერის გადალახვაც... სახელგანთქმული რეჟისორი რობერტ სტურუა შეეცადა თეატრის პოლიტიკური ადგილი განესაზღვრა თავისი გმირის მეშვეობით, წარმოაჩინა რა ხელოვნებისა და ცხოვრების ტრაგიკული დაშორება.

ბანსაცვიფრებალი ლირი

მომავდინებელი თრობა, რომელსაც ძალაუფლების „ოქროს“ ვაღა იწვევს, გაცოცხლდა ერთი სადა და გროტესკული გზით შექსპირის დრამაში „მეფე ლირი“, რომელიც გუშინ საღამოს „რუსთაველის“ ქართულ-მა დასმა წარმოადგინა იროდიონზე.

სამსაათიანი წარმოდგენა, არტული კოსტიუმები (გრძელი პალტოები, ანაფორები, სმოკინგები), რომელნიც უმეტესწილად ჩვენი საუკუნის დასაწყისში გადაგვიყვანენ. ურუ მუსიკა, ზოგ-ზოგჯერ კაბარეს რითმებითა თუ არიების ნაწყვეტებით შეღამაზებული, და რაც თვარათა, მნიშვნელოვანი საშემსრულებლო დონე ყველა მსახიობისა, რომელნიც სისხლის ამ ამიატაში უკადრებსი თვითშეცნობისაყენ მიიღტვიან. შეუჩერებელიც უკრავდნენ ტაშს შვიდი წუთის განმავლობაში იროდიონის მაყურებლები დასასრულ და „ბრავოს“ ეძახდნენ საბჭოთა მსახიობებს. თეატრის კორიფეა რამაზ ჩხიკვაძე, განსაკვიფრებლად რომ შეასრულა ლირის როლი ძლიერებისა და სიგიჟის პერიოდშიც.

გარეული კატის მსგავსი შთაბეჭდილება მოახდინეს თავიანთი ცეცხლით ხიდაშელმა (ედმუნდი) და ქლოლაშვილმა (მასხარა) და მათთან ერთად ღრმად გამომსახველმა ა. მახარაძემ (გლოსტერი).

„მესიმერინი“ 12. 9. 88.

მომხივველია ჩხიკვაძე მუჟე ლირის როლში

დასანაია, რომ ძალზე მცირე მაყურებელს — ნახევარბ იროდიონი ძლივს გაივსო — მიეცა საშუალება ასეთი დიდი მსახიობი ენახა, მაყურებელი, უმეტესწილად რეჟისორები და მსახიობები, სიტყვასიტყვით რომ ვთქვათ, აღტაცებით შეხვდა გუშინ საღამოს რამაზ ჩხიკვაძეს, რომელიც განსაკვიფრებელი მეფე ლირი იყო. მას გვერდით ედგნენ ერთი მეორეზე უკეთესი მსახიობები, რომელნიც ტაშსა და აღტაცებულ „ბრავოს“ შეძახილებს იღებდნენ. ეს მსახიობებია ედმუნდის, მასხარასა და გლოსტერის როლითა შემსრულებელნი. აღვლევებულმა რამაზ ჩხიკვაძემ კვლავ უხმო თეატრის დასს, მაგდლომა რომ გადაეხადათ მაყურებლისათვის, ტაშის შეწყვეტას რომ აღარ აპირებდა.

„ტა ნა“ 12. 9. 88.

სხვა „მუჟე ლირი“

ყველაფერი შეიძლება უწოდო გარდა კლასიკური სპექტაკლისა საბჭოთა „მეფე ლირი“, რომელიც „რუსთაველის“ ქართულმა დასმა წარმოადგინა გუშინ საღამოს იროდიონზე.

სუვერენული ელემენტით სპექტაკლისა, რეჟისორ რობერტ სტურუას თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ დღევანდელ დღეს მიუსადაგოს გარკვეული საზოგადოების გახრწნილობის სახე, რომელიც კატასტროფისაყენ მიემართება, საბჭოთა „მეფე ლირი“ იდეოლოგიურად აკირა კურსისაგან „მრწამსს“ თანხვდება.

კინემატოგრაფიული იყო, ამასთანავე მთელი წარმოდგენის სტილი, სადაც სცენათა სწრაფ ცვლასთან ერთად მსახიობთა თამაშით, რომელნიც განუწყვეტ-

ვსო „ისტორიულ“ მდგომარეობაში მიმყოფდნენ. გაიხსნა შექსპირის ტრაგიკული სიტუაციის მრავალი ეფექტი.

ვაგონეტი, რომელიც მოქმედების განვითარების კულმინაციურ მომენტებში წინ და უკან მოძრაობდა რელსებზე, მსახიობთა განუსაზღვრელი ეპოქის „გაზუნებულნი“ კოსტიუმები და ნამდვილი მიწისძვრა, რომელმაც სცენის ერთი ნაწილი ჩამოანგრია, ფინალში, სპექტაკლის გარკვეული მიგნებაა, რომელმაც საერთო ჯამში, როგორც ჩანს, დადებითად მოქმედებდა მაყურებელზე, სანახევროდ რომ აავსო თეატრი და რამელთა შორისაც ბერძენი ხელოვანი იყვნენ, ძირითადად მსახიობები.

ბრეტტული „ისტორიული“ დადგმულსა და ნათამეფე სპექტაკლში გამოირჩეოდნენ და ტაშით დაჯილდოვდნენ რამაზ ჩხიკვაძე (ლირი), ქ. ლოლაშვილი (მასხარა), ა. მახარაძე (გლოსტერი), ა. ხიდაშელი (ედმუნდი) და გ. ძნელაძე (ედვარი).

ესწრებოდნენ მსახიობები: ალექსი მინოტის, ასახია პაპატანასიუ, ევა კატომანდიუ, დესპო დიამანტიდუ, ირინი პაპასი, მიხაილ კაკოიანის, ალექსანდრა ლაიკუ...

„24 ორეს“ 12. 9. 88.

შეძახირი ჩხიკვაძის „ნანაშა საზუბრობა“

გუშინ საღამოს, იროდიონზე იქნებ ჩეხოვის ენაზე საზუბრობდა საბჭოთა კავშირიდან რუსთაველის დრამატული თეატრის დასის მიერ წარმოდგენილი შექსპირი, მაგრამ იმ ჯამში, რომლითაც ტრაგედია „მეფე ლირი“ მიუდგარ რეჟისორი რობერტ სტურუა, განსხვავებულნი, სარკასტული ყოველგვარი ამქვეყნიური ძალაუფლების შურაყნდელი, ბერტოლდ ბრეტტის თეატრალური ხელოვნება მოიტანა სცენაზე.

სადაღ მორთული სცენა, თეთრი ფერი რომ დომინირებს, ლირისა და მისი სამეფო სახალის ნატრისფერი, მკაცრი კოსტიუმები. ნაწარმოების გაშლის ბევრ შემთხვევაში, ერთ სპექტაკლში, რეჟისორმა მრავალჯგის შემოგვთავაზა ბრეტტული სტილი. ოდნესაც უმეტესწილად მარშის მოტივი „ღმერთი იცავს მეფეს“, მაშინ გაიხსნა სცენაზე, როცა ლირი სამეფოს უნაწილებს ქალიშვილებს. ზოგჯერ კი მეტი სითამამა — ვითარცა მუსიკალური „ინტერმედია“ კაბარეს სამყაროდან გადმოტანილი — მეფის ორი ასული ჯაჰის რიტმზე ცეკვავს.

სტურუას მოღვაწეობის დიდი ხნის ნაყოფმა, სწრაფვამ იროსაკენ, რომ კლასიკური დრამატურგია თეატრის ერთი დროული პოლიტიკური ინტერპრეტაციით წარმოადგინოს, საწინააღმდეგო შთაბეჭდილება დატოვა მაყურებელზე გუშინდელი სპექტაკლით. მაყურებელმა თითქმის სანახევროდ აავსო იროდიონი.

მეფემ არსებული ქვეუნისა, რამაზ ჩხიკვაძისეულმა ლირმა წარმატებით უჩვენა მაყურებელს მთელი თავისი ძრწოლა და ბრძოლა არსებობისათვის.

ალექსი მინოტი პირველ რიგში იჭდა და პატივი მიაგო საზოგადოებულ ფესტივალს უკანასკნელისწინა

* წერილის ავტორს ჰგონია, რომ სპექტაკლი რუსულ ენაზე სრულდებოდა. რედ.

წარმოდგენას. ტაშს უკრავდა რუსთაველის „მეფე ლირს“, რომელიც დღესაც მეორდება.

„კათიშერინი“ 13. 9. 88.

მარტვილი „მეფე ლირი“

საბჭოთა კი არა (ცნობილი „ფსიქიკით“ რომ თამაშობენ რუსები შექსპირს) ქართველი „მეფე ლირი“ იყო, თბილისის რუსთაველის თეატრმა რომ წარმოასრულა იროდიონზე გუშინ და გუშინდის საღამოს. რეჟისორ რობერტ სტურუას — ნათლად ჩანს მისი ნაშუაგვრების მიხედვით, რომელთაც ათენში ვნახულობთ — აქვს თავისი მკვეთრად დამახასიათებელი ხაზი, რითაც ძალზე ენათსავება რეჟისორ აბულაძის სტილს (რა თქმა უნდა, კინემატოგრაფიულად), ისევე ქართველი რეჟისორისას, დამდგმელის ფილმისა „მონანიება“, რომელიც გასულ წამთარს ვნახეთ ჩვენს ბერანებზე („მონანიების“ მთავარი როლის შემსრულებელმა ა. მახარაძემ „ლირიში“ გლოსტერის როლი შეასრულა). ქართველი „ლირი“ უცნაური სინთეზია, არამართებული, ახლებური თვალთახედვა, რაც შეიძლება მეტნაკლებად იყოს მოსაწონი, მაგრამ ერთიანია მანერა და, რაც მთავარია, შერჩეულია ბრწყინვალე მსახიობები. რამაზ ჩხიკვაძის მეთაურობით, რა თქმა უნდა, დიდი მსახიობის უბაღლო სტილით, რომელმაც ლირის როლი შეასრულა ისეთ დადგმაში, რომელიც მინიმალურ საშუალებას იძლევა ემოციური გაიკვივებისთვის და რომლის უმთავრესი მიზანია აჩვენოს თურგორ მიექანება გახრწნილი წყობა კატასტროფისაკენ.

„ერადინი“ 13. 9. 88.

„ლირი“ და „რიჩარდი“, ძირს ტრადიციი

შექსპირის „რიჩარდ III-ს“ წარმოადგენს დღეს და ზეგ იროდიონზე რუსთაველის დასი. ეს საექტაკლი დაახლოებით რვა წლის წინ ვნახეთ „ეროვნულ თეატრში“, როცა პირველად წარსდგა ქართული თეატრი საბერძნეთში.

„რიჩარდ III“-ის „მოდერნისტულ“ სტილში წარმოადგინა „მეფე ლირი“ რეჟისორმა რობერტ სტურუამ.

ეკ კოკლი რიჩარდი როკ-მუსიკის თანხლებით ჩნდება სცენაზე. „ლირიშიც“ ბევრია როკ-მუსიკა. ოპერა, ბალეტი, პანტომიმა, ილუსტრირებული ნომრები „იფე“ და „ტრაჟედია“, რომელთა ერთადერთი მიზანია, შესაძლოა იფიქროს ვინმემ, ის არის, რომ დააქუცმაცონ დასავლეთის კულტურა, მთელი ის უზარმაზარი ტრადიცია, რომელსაც საუკუნეების განმავლობაში მხრებით ატარებდა ძველი ევროპა. აღიარებული, ძალზე კარგი მსახიობებით — როცა არ ბლაოდნენ — და მათი მეთაური — რამაზ ჩხიკვაძით...

სტურუა ანდრეა ვუცინასის სულიერ ძმას ჰგავს, რომელიც კრიტიკოსებმა და თეატრის მოყვარულთა — მთვევ, ვინც ტაშს უკრავდნენ „ლირის“ კვირას იროდიონზე — ცოტად და კინაღამ იქვე დაკლეს, როცა ანალოგიური „იფე“ გამოყენება სცადა მან თავის შესანიშნავ „ელენეში“.

ყოველივე ამით სულაც არა გვხვს გავაუბრებლობით სტურუას დავწილი. მხოლოდ ის გვინდა ვთქვათ, რომ ეს ახლებური ტენდენციები ძველ დრამაში, შექსპირში, რომელიც „შოკში აგდებდნენ“, აღელვებდნენ ერთ დროს მაყურებელს, ახლა ჩვენ გულგრილს გვხვდით. მეტისმეტად „შეიმოსნენ“ უკანასკნელი 20 წლით, მიგაჩნია, რომ დადგა დრო კლასიკისაგან დაბრუნებისა და მისი საბოლოო სრულყოფისაკენ..

„24 ორეს“ 13. 9. 88.

უპაროფა

გუშინწინ იროდიონზე რუსთაველის თეატრის კიდევ ერთ დიდ სექტაკლს დავესწარი... შექსპირის „მეფე ლირი“ წარმოადგინეს ისე, რომ არც კი უცდიათ დღევანდელ ამ შედეგამაზევინათ რაიმე ნაწარმოებიდან. ამ ფაქტმა ბევრი გააღვიძრა.

ეს ხომ შექსპირის დიდი ძალაა, რომელიც აწუხებდა, აწუხებს და მუდამ შეაწუხებს ადამიანებს, ისე რომ გაღვიანებულნი, თავს ვერ შეიკავებენ და რადიკალურად უსიამოვნოდ გამოამჟღავნებენ თავიანთ უკმაყოფილებას.

ბოლოსდაბოლოს ჩვენ სრულად აღვიქვით ნაწარმოების აზრები, იმიტომ, რომ დადგამაც გამოჩანა ისინი მკაფიოდ და იმიტომაც, რომ მსახიობთაგან უმეტესნი ნამდვილად საოცრებანი არიან.

ჩხიკვაძის ლირის აღწერა ყოველად შეუძლებელია. მისი ცქერისას კიდევ ერთხელ დავწმუნდით, რომ დიდი მსახიობი კი არ იქმნება, არამედ იხადება. მეორე საოცრება იყო მსახიობი, რომელიც მის გვერდით მახსარას როლს ასრულებდა (ქანრი ლიდაშვილი, რედ.) მახსარას როლი შეიძლება ყოფილიყო სადოქტორო თემა თეატრმცოდნეობაში რომელიმე გამჭირახი სტუდენტისთვის. დილია მსახიობი, რომელიც გლოსტერის როლს თამაშობს (მსახიობი ავთანდილ მახარაძე, რედ.), კარგი მსახიობთა ედმუნდისა და ედუარდის როლების შემსრულებელნიც. (აკაკი ზიდაშელი და გია ძნელაძე, რედ.)

რღა გვაქვს საკამათო. სხელი, ხმა, გამოსახველობა და მოძრაობა მაშინვე მათ სულლებთან და როლთან გვაკავშირებს. სამწუხაროდ, დასში ძალიან „ცოტანი“ იყვნენ ქალები. რღაც ემართებოდათ ქალები. მათი უსუსური ხმა არ გასცდენია მათივე გულლების შემოფარვლს. ნეტავ რატომ? ადგილი, სადაც მოქმედება მიმდინარეობს, არის მკაცრი და უცნაური კოლო, ავსებულები სიკვდილის წვეტიანი ნივთებით, სახე მოძრავი, მბრწყინავი ფერადოვნებით კოშმარისა, რამაც შექმნა მთელი ეს სისხლიანი ადამიანური ისტორია. უცნაურ დაცივნებათ რომ წარმოჩინდება ხოლმე დროდადრო საშუაროში.

მაგრამ ვიდრე ჩემს პატარა ჩანაწერს დავასრულებდი, მინდა გამოვთქვა ჩემი ორი გაოცება: ა) რატომ არის დარწმუნებული რეჟისორი, რომ ძალაუფლების დანაშაული ავხორციობს ცხელ ამონახუნქში იდგანს ფესვებს?

ბ) როგორ იფიქრა რეჟისორმა, რომ ჯაზი, რომელიც ადამიანის სულის უღრმესი მოძრაობის მუსიკაა, ძალაუფლების ცივ განსჯასთან იგივდება? ანუ ჩახლართულობასთან, თავმოყვანილ-გამოუცნობლობასთან, არულობასთან.

ახლა კი სათაურის ახსნის გამო მოგახსენებთ, რომ ყველა მეფესა და გრაფს და გავლენიან პირს კვერთხის ნაცვლად სპექტაკლში ჩოგანხანად ეყრათ!!!

„24 ორეს“ 13. 9. 88.

ბაკობიანი: „ამაღელვებ რამეაბაბა“

კიდევ ერთი „ერთეულო“ სპექტაკლი, შექსპირის „მეფე ლირი“ წარმოადგინა რობერტ სტურუამ „რუსთაველის“ თეატრთან ერთად იროდიონზე. რეჟისორი ჩაწვდა შექსპირის დრამას. საიტიხი, რომელიც, უზოგორც ჩანს „თანა სდევს“ რეჟისორს, ძალუფლებების საკითხია. ჩვენ არ შევჩერდებით აზრობრივ მიახლოებაზე, არამედ ფორმის „სითამაშე“ გვინდა აღვნიშნო. როკი და მიუზიკ-პოლი რომ შემოაქვს შექსპირის დრამაში.

ამ ფაქტის გამო, კითხვით მივმართეთ რეჟისორ მიხაილ კაკოიანისს, რომელიც კვირას სპექტაკლს ესწრებოდა: გწამთ, რომ როკი და მიუზიკ-პოლი თავსდებოდეს შექსპირში?

აკილოზი

კაკოიანისი: შექსპირს დაწერილი აქვს ტრაგედიებიც და კომედიებიც. მთავარი ისაა, როგორ დაიდგმება და რა ეპილოგი გაუქვდება, ტრაგიკული ატმოსფერო ისეთი დიდი ნაწარმოებისა, უზოგორცაა „მეფე ლირი“, ნამდვილად არ გამოდგება მსგავსი ნოვატორობისათვის. წარმოდგენას შოკში არ ჩაუვადივარ, რა თქმა უნდა, რადგანაც შესრულება დამუშავებული იყო და სწორი. ის რამაც მე ამაღელვა, ეს „რეცეპტი“ იყო.

„ეთნოს“ 19. 9. 88.

„მეფე ლირი“ მცირაღმთავრის

„თანამედროვე“ ქართველმა „მეფე ლირა“ წარმოადგინა პრემიერა გუშინ საღამოს იროდიონზე. „რუსთაველის“ თეატრის ყველაზე ახალი სპექტაკლია რობერტ სტურუას დადგმით, რომელიც პირველად ჩვენს ქვეყანაში იქნა წარმოდგენილი.

იქნებ გუშინდელი საღამოს სუსხი და მოღრუბლულიც იყო მიზეზი იმისა, რომ იროდიონს დიდძალი ხალხი დააკლდა...

შექსპირის სიტყვა ქართულ ენაზე უეჭველად ბარიერს ქმნიდა ნაწარმოების განაგებად. მაგრამ სტურუას „სუსფთა“ რეჟისურა, სადა სცენოგრაფია (მირონი შევლიძე), დიდებული მუსიკა და განათება მოეხმარა მაყურებელს, რომ აღქვათ შესაშური სპექტაკლი, რომლის ირგვლივაც თავიანთი დადებითი თვალსაზრისი და შეფასება ტაშით გამოხატეს სპექტაკლის ბევრ მომენტში.

რამაჰ ჩიხაკაძის (კაკახიელი ლოურენს ოლივიეს, როგორც მას უწოდებენ) გამოჩენამ მეფე ლირის საერთო ტაშის გრაფილი გამოიწვია. სპექტაკლი თანამედროვეა, ჭაჭური ინტერმედითა და ბევრ მომენტში მგტლდ თამაში..

ბერძნულიდან თარგმნა
თამარ მისხმა



ამ ბოლო დროს სულ უფრო ინტერდისციპლინარულად მკვლევართა ინტერესი მუსიკის დიალექტოლოგიის საკითხებისადმი. ეს ბუნებრივია. ქართული ხალხური მუსიკის შესახებ შექმნილ სამეცნიერო ლიტერატურაში ჯერ კიდევ არაა საბოლოოდ შემუშავებული ეროვნულ ფოლკლორის დიალექტებად დაყოფის მყარი პრინციპები და ნორმები. მეტიც: ზოგი მხარის სამუსიკო ფოლკლორი დღემდე არაა სათანადოდ შესწავლილი და გამოიზიარებული. ამიტომაც არაა ჩამოყალიბებული სამუსიკო დიალექტოლოგია, ძალიან მცირეა არაქართველი მკითხველისათვის მიწოდებული მეცნიერული ინფორმაცია მრავალსაუკუნოვან, მდიდარი ტრადიციებით აღბეჭდილი ქართული ხალხური სიმღერის შესახებ. ამ მხრივ 1986 წლის ნოემბერში ბორჯომში ჩატარებული კონფერენცია, რომელიც ხალხური მრავალმხანობის პრობლემებს მიექცნა, საიმედო ნიშანსვეტად უნდა მივიჩნიოთ.

ამ ამოცანათა გადაწყვეტის კეთილშობილური მიზნითაა ნაკარანახევი ფოლკლორისტიკური ვარაყანიძის წერილი „ზოგიერთი ქართული მუსიკალური დიალექტის დადგენისათვის“, რომელიც ყურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე გამოქვეყნდა (იხ. 1987 წლის № 6, გვ. 91-96). ავტორი ქართული სამუსიკო დიალექტოლოგიის ბევრ საჭირობოტო პრობლემას ეხება. მისი მოსაზრებანი განხილული დიალექტების შესახებ ძირითადად სწორია. ბევრ მათგანს სამართლიანი ადგილი აქვს მიუთვინებული, მაგრამ აჭარული დიალექტის შესახებ გამოთქმული ზოგი დებულება ნაჩქარევი და, რაც მთავარია, საფუძველს მოკლებულია.

დაეიწყეთ იქიდან, რომ წერილში დამოწმებულია მეტად მწირი, ფაქტიურად ფოვდალიზმის პერიოდის ისტორიული წყაროები, გამოირიცხულია არქეოლოგიური კვლევის უკანასკნელი მიღწევები და, რაც ყველაზე უფრო მიუტევებელია, გვერდი აქვს ავლილი „საქართველოს ისტორიის ნარკვევების“ რვატომეული — ქართული საბჭოთური ისტორიული მეცნიერების უკანასკნელ სიტყვას, რომლის მიხედვით საქართველოს ერთ-ერთი უძველესი მხარის — აჭარის ისტორიული წარსული ღრმა ეროვნული ფესვებითაა და-

აჭარის დიალექტის ალბილისათვის ქართულ საგუსიკო დიალექტოლოგიაში

ალექსანდრე მსხალაძე

კავშირებული იბერიისა (ზემო ქართლის) და საქართველოს სამხრეთ-დასავლეთ პროვინციების ისტორიასთან. აჭარა, როგორც საქართველოს ოდინდელი პროვინცია, ყოველთვის ცხოველ მონაწილეობას იღებდა სახელმწიფოს მშენებლობაში, მის პოლიტიკურ და კულტურულ ცხოვრებაში.

აჭარის ბარისა და მთის რაიონებში აღმოჩენილი ნეოლითის, ბრინჯაოსა და რკინის ხანათა არქეოლოგიური მონაპოვრები, ურარტული, ასურული, ბერძნული და სპარსული წყაროები ნათლად მოწმობს ჩვენს წინაპრების სამეურნეო, საბრძოლო და ყოფით კულტურას, მეზობელ ტომებთან და ქვეყნებთან კულტურულ-ეკონომიკურ ურთიერთობას.¹

აჭარის სამუსიკო კულტურის საკითხებზე მსჯელობისას მნიშვნელოვნად გვესახება ბათუმის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის არქეოლოგიური ექსპედიციის მიერ 1981 წელს ფიჭვნარის ნაქალაქარზე აღმოჩენილი დღღინის ძეღის საღამურა, რომელიც ძველი წელთაღრიცხვის II-I ათასწლეულების მიჯნით თარიღდება.

აჭარა ჯერ კიდევ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე VIII საუკუნეში კოლხეთში შედიოდა, შემდეგ — ეგრისის სამეფოში. II საუკუნეში (ჩ. წ. აღ.) იბერიის სამეფო გაფართოვდა ღა მისი მფლობელობა ჭოროხის აუზზედაც გავრცელდა, რის გამოც აჭარა აღმოსავლეთ საქართველოს სამეფოში მოექცა.² სომხური წყაროებით ადრეულ შუა საუკუნეებში კლარჯეთი, არტანი, შავშეთი, სამც-

ხე, აჭარა და ტაოც ქართულ სახელმწიფოში შემავალ ერთეულებად არის წარმოდგენილი.³

აჭარა VIII საუკუნემდე ლაზიკის, ხან კიდევ ქართლის სამეფოში იყო გაერთიანებული, ხოლო VIII საუკუნიდან ტაო-კლარჯეთის სამეფოში შედიოდა. X ს-დან XIII ს. შუა წლებამდე იგი საქართველოს ერთიანი ფეოდალური მონარქიის შემადგენლობაშია. საერისთავო აბუსერიისძეთა მმართველობით. XIII ს. II ნახევრიდან აჭარა სამცხე-საათაბაგოს შემადგენლობაშია, ხოლო XV ს. II ნახევრიდან XVI ს. დასაწყისამდე გურიის სამთავროშია გაერთიანებული.⁴ XV ს. II ნახევარში საქართველო რამდენიმე სამეფოდ და სამთავროდ დაიშალა...“ რიონის მარცხენა მხარეს კი იღო გურიის სამთავრო, რომელსაც საკუთრივ გურიის გარდა, ექირა საჯავახო, ერგე, აჭარა და ჭანჭეთი.⁵

მართალია, 1512 წელს აჭარა და ლაზეთი მესხეთს შეუერთდნენ, მაგრამ ცოტა ხნით: XVI ს. შუა წლებიდან ოსმალებმა საქართველოს, დანარჩენ სამხრეთ-დასავლეთ პროვინციებთან ერთად, დედა-სამშობლოს თანდათან მოჰკლიცეს აჭარაც.

აჭარის მოსახლეობა არ ურიგდებოდა ოსმალურ გადასახადებს, სამხედრო სამსახურსა და მიწათმფლობელობის წესებს. ასე გაგრძელდა 1839 წლამდე, სანამ ოსმალ მმართველებმა მოტყუებით არ შემოიღეს აჭარაში თანზიმათი (არაბ. „რეფორმა“, „გარდაქმნა“) და ზოგი მოღალატე ფეოდალის წყალობით არ გატყვეს ხალხის წინააღმდეგო-

ბა. „ამ აქტით დასრულდა თავისუფალი აჭარის ისტორია.“⁶

1878 წელს აჭარა დედა-სამშობლოს დაუბრუნდა. 1921 წელს სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს პროვინციები ოსმალეთმა კვლავ მიიტაცეს. მოხერხდა მხოლოდ აჭარის დანსნა, რომლის მიწა-წყალზეც ისტორიულად ოთხი ქართული თემი არსებობდა: ქობულეთი, კინტრიში, ცინისძირი და აჭარა.⁷

არსებობის ხანგრძლივ პროცესში ისტორიული აჭარის მოსახლეობამ, ბუნებრივია, შეიძინა ლოკალური ეთნიკური ელემენტები. ხანგრძლივმა ბრძოლამ თვითშენარჩუნებისათვის მცირე როლი როდი ითამაშა აჭარელთა ხასიათის, მათი ბუნებისა და საბოლოო ჯამში ფოლკლორის ფორმირებაშიც.

საქართველოში საბჭოთა წყობილების დამყარების შემდეგ სოციალისტური მშენებლობის ლენინური გეგმის წარმატებით განხორციელების მიზნით დღის წესრიგში დაისვა და წარმატებით გადაწყდა აჭარის მოსახლეობის ჩაბმის საკითხი სახელმწიფოს მართვა-გამგეობაში, სოციალისტური საზოგადოების მშენებლობაში.

აჭარის მოსახლეობამ მომხდურთან ბრძოლაში დაიცვა მშობლიური ენა და სამუსიკო კულტურა, ოსმალთა შემოსევამდე აჭარა და მთელი სამხრეთ-დასავლეთი საქართველო კულტურულად დაწინაურებული რეგიონი იყო. დიმიტრი ბაქრაძის სიტყვებით, ამ მხრივ აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს დანარჩენი მხარის მთიელები აჭარლებს ვერ შეედრებოდნენ.⁸

აჭარაში ეროვნული მუსიკის სიწმინდის შენარჩუნება რამდენიმე ფაქტორმა განაპირობა, კერძოდ:

1. ოსმალთა ბატონობის პერიოდში უცხო მოძალეტას გაუძლო, პირველ რიგში, ქართული ხალხური მუსიკის ინტონაციამ, რომელიც ქვეტყვირით გამძლე გამოდგა. მეორე მხრივ, ბრძოლა თურქულ ერთხმიან და მალაგანჯითარებულ ქართულ მრავალხმიანობას შორის ამ უკანასკნელის გამარჯვებით დასრულდა.

2. ქართული მუსიკის ეროვნული, საუკუნეებით გამომუშავებული ტრადიციები დაიცვა მშრომელმა მოსახლეობამ, რომელიც წმინდა ქართულად დარჩა ოსმალთა ბატონობის მთელ პერიოდში.⁹

3. აჭარაში ოსმალთა ბატონობის პერიოდში

მი მიანიც ვერ აღმოჩნდა საეკლესიო საინფორმაციო, რომ მოსახლეობას დევნილები მშობლიური ენა და მუსიკა.¹⁰

4. დიდი როლი შეასრულა მშენებლობამ მომიჯნავე გურიასთან, რომელთანაც არასოდეს გაწყვეტილა ნათესაურ-მოყვარული და კულტურულ-ეკონომიკური ურთიერთობანი, რაც ყველაზე უფრო საგრძნობია ქობულეთისა და ქვანის ზონებში.

აღნიშნულ ფაქტორთა ზემოქმედების ძალა სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ზოგიერთი სხვა მხარისათვის, როგორც ჩანს, ნაკლებ ეფექტიანი იყო.

ე. გარაყანიძის წერილში ძალიან ძუნწადაა წარმოდგენილი წინა თაობების მკვლევართა დასკვნები აჭარის სამუსიკო ფოლკლორის დარგში. აჭარის სამუსიკო ფოლკლორის შესწავლის სფეროდან მკითხველის ყურადღებას, პირველ რიგში, მივაპყრობ კომპოზიტორ კოტე ფოცხვერაშვილის მოსაზრებას 1916 წლის ზაფხულში ბახმაროში შეგროვილ მასალებზე: „განსაკუთრებული ყურადღება და აღტაცება შეგროვილი ხალხისა გამოიწვია თამაშმა, რომელსაც აჭარლები „ხორუმს“ უწოდებენ.

აჭარული სიმღერები არამც თუ განსხვავდება ქართული სიმღერებისაგან, არამედ ისინი ქართული მუსიკის პირველყოფილ დედნად უნდა ჩაითვალოს. საყურადღებოა „ხორუმის“ ზომა, რომელიც პირდაპირ გასაოცარია თურმე ევროპული სამუსიკო თვალსაზრისით.“¹¹ „აჭარული სიმღერები უნდა ჩაითვალოს დედნად, იგივე სიმღერები კი გურიაში ამათი განვითარებაა.“¹²

1917 წლის მაისის ბოლოს თბილისის ცენტრალური გაზეთები იუწყებიან: სახელმწიფო თეატრი, ოთხშაბათს, 31 მაისს, კ. ფოცხვერაშვილის მეთაურობით და მონაწილეობით გაიმართება პირველად თბილისში სამეცნიერო და საგანმანათლებლო მიზნით დიდი ეთნოგრაფიული სამუსიკო საღამო. ოთხგანყოფილებიანი პროგრამის უკანასკნელ ნომრად შეტანილია „ძველი ქართული საომარი და საზეიმო ცეკვა ხორუმი ქართველი მაჰმადიანების მონაწილეობით“. როგორც ჩანს, ეს თბილისელი მაცურებლის პირველი შეხვედრაა „ხორუმთან“.

საკითხის უფრო ნათელსაყოფად მოვიტანოთ მრავალთაგან ერთი ჩანაწერი გურიის 1963 წლის ექსპედიციის მასალებიდან: „ხო-

რუმს ცეკვავდნენ აპარლები — კაკალაძეები. ერთ-ერთი იყო ქესკინ კაკალაძე, იგი ახლა აღარაა, მისმა ძმისშვილმა იცის კარგად ზორუმი. აპარლები ჩამოვიდოდნენ აქეთ და ითამაშებდნენ, „ზორუმს“ ეტყოდნენ ამ ცეკვას, შვიდკაციანი იყო, დოლით ცეკვავდნენ და ჰიბნოთ. ჩვენებიც ცეკვავდნენ, მარა ქართულში. ეს სიტყვები ეკუთვნის მახარაძის რაიონის სოფელ ლიხაურის მკვიდრს 75 წლის ვასო ცეცხლაძეს.

დამაფიქრებელია ისიც, რომ აბ. წულაძეს „ეთნოგრაფიული გურიის“ სათანადო განყოფილებაში ცეკვა „ზორუმი“ შეტანილი არა აქვს.¹³

მკითხველს უნდა შევახსენოთ პროფ. გრიგოლ ჩხიკვაძისა და დოც. ვლ. ახობაძის დასკვნები აპარული ხალხური მუსიკის შესახებ, რადგან მათი მნიშვნელობა რატომღაც მივიწყებულია არა მარტო ე. გარაყანიძის, არამედ საერთოდ უკანასკნელი დროის მკვლევართა პუბლიკაციებში. „ხალხმა, ამბობს პროფ. გ. ჩხიკვაძე, — თავის მშობლიურ მუსიკალურ ზელოვნებას არ დაუტარგა საუკუნეების მანძილზე გამომუშავებული ეროვნული სტილი, სუფთად შემოინახა და შემოუტრია ყველა ის ნიშანდობლივი თვისება, რაც ერთი მხრივ, ზოგადქართული ფოლკლორული მუსიკის, ხოლო, მეორე მხრივ, მისი ერთ-ერთი შენაკადის — აპარული სიმღერის განსაკუთრებულობას წარმოადგენს“... „აპარას შემოუნახავს მრავალი ისეთი ქართული სიმღერა, განსაკუთრებით კი ქართულ-ხალხური მრავალხმიანობის ის ნიმუშები, რომლებსაც საქართველოს სხვა კუთხეებში ვეღარ ვხვდებით“... „მასხადაძემ, აპარული ხალხური სიმღერები ზოგადქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების განუყრელ ნაწილს წარმოადგენს“. „აპარის მოხალხობამ მშობლიურ ენასთან ერთად, უმწიკვლოდ შემოინახა ქართული მუსიკალური შემოქმედების იშვიათი ნიმუშები.

ამგვარად, ქართული ოთხხმიანი ნაღური სიმღერები არამარტო ქართულ, შეიძლება ითქვას, მსოფლიოს ხალხურ მუსიკალურ კულტურაში განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს“.¹⁴

ახლა კი ვლ. ახობაძეს მოვუსმინოთ: „საქართველოს ამა თუ იმ კუთხის მუსიკალური ფოლკლორის შესწავლისას მკვლევარის წინაშე დგას ორი ამოცანა: პირველია მასალის

აღნუსხვა და თავისებურებათა ფიქსირება, რომლებიც ამა თუ იმ კუთხის ხალხურ მუსიკას გააჩნია, და ამ თავისებურებათა ახსნა ისტორიული საფუძველით.

მეორე და მთავარი ამოცანაა ამ კუთხის მუსიკალური ფოლკლორის ადგილის გარკვევა ქართულ შემოქმედებაში. ამ მხრივ აპარულ მუსიკალურ ფოლკლორს თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს საერთო ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში. ეს გარემოება, ერთის მხრივ, გამოწვეულია ხალხურ სიმღერებში მეტად თავისებური კონტრაპუნქტული პოლიფონიის ხერხების მრავალფეროვნებით, ხოლო, მეორე მხრივ, მრავალხმიანობის თავისებური განვითარებით — ერთხმიანობიდან ოთხხმიანობამდე“.¹⁵

ჯერ კიდევ ჩვენს საუკუნის 50-იან წლებში ორი მკვლევარის ნაზრევას ასეთი დენტურობა ერთსა და იმავე საკითხზე, სხვა რომ არა იყოს რა, უბრალოდ შესაშურია. მეცნიერული სინდისი და ობიექტურობა მოითხოვს, ასეთ დასკვნებს დავეყრდნოთ და დავიცვათ ისინი, მითუმეტეს, რომ დღეს მათი ავტორები ჩვენს შორის აღარ არიან.

მკითხველს ვთავაზობთ ასევე მინდია ყორღანის მიერ სამუსიკო სასწავლებლებისათვის შედგენილ პროგრამას, საქართველოს კულტურის სამინისტრომ რომ მისცა ოფიციალური ვიზა და რომლის მიხედვითაც ვასწავლით აპარულ მუსიკალურ დიალექტს აგერ უკვე ჩვიდმეტი წელია. ჩვენგან ნაადრევად წასულმა ნიჭიერმა მუსიკოსმა ამ დიალექტსაც მოუნახა კუთვნილი ადგილი გურულ და მეგრულ დიალექტებს შორის (იხ. დასახელებული პროგრამა, თბილისი, 1971 წ. გვ. 49-53).

ყოველივე ამის შემდეგ გაკვირვებას იწვევს, რატომ ვერ მოუნახა დამოუკიდებელი ადგილი აპარულ დიალექტს მუსიკათმცოდნე ფოლკლორისტიმა მ. შილაკაძემ და იგი გურულთან გააერთიანა.¹⁶

უცნაური ჩანს ის ფაქტიც, რომ კომპოზიტორ ს. ნასიძეს თავის საყურადღებო წერილში გურული სიმღერების შესახებ ნაღური სიმღერების საანალიზო ნიმუშები რატომღაც ვლ. ახობაძის მიერ ქობულეთში ჩაწერილი სიმღერებით მოაქვს.¹⁷ ალბათ აჯობებდა, საჭირო მასალა ავტორს უშუალოდ გურიაში ჩაწერილი ნაღურიდან მოეტანა.

მინდა ისევე ახ. წულაძის ციტატით ვი-
სარგებლო, რომელიც ფირფიტაზე ჩაწერილ
„ნადურს“ ეხება და რომელსაც ხშირად
იყენებენ ამ ციკლის სიმღერების არეალის
დადგენისას: „ძველი მომღერლები გულის-
ტკივილით აცხადებენ: „დღეს რომ ყანური
ფირფიტაზე გადაღებული, გუთრის „მოსა-
ჯაყი“ არის. ეს რაღაც ყანური სიმღერის
„აჯახსანდალი“ გახლავთ. მასში ლექსი-
საჩივარი სულ არ არის და საჩივარი კი ამ
სიმღერის ძარღვი იყოო.“¹⁸

ციტატა ეხება 1934 წელს მახარაძის ეთ-
ნოგრაფიული გუნდის მიერ ვარლამ სიმო-
ნიშვილის ხელმძღვანელობით დამღერებუ-
ლი „ნადურის“ ჩანაწერს. რომლის შესახებ
სხვა შენიშვნებიც მაქვს, მაგრამ ამაზე სხვა
დროს.

ე. გარაყანიძის მტკიცების საწინააღმდე-
გოდ. ქობულეთიც აპარაა და თანაც ისტო-
რიულად. აპარის ისტორიის ის ცალკეული
პერიოდები (ადრინდელი შუა საუკუნეები,
განსაკუთრებით ოსმალთა ბატონობის ხანა,
რევოლუციამდელი და საბჭოთა პერიოდები),
როცა ზოგი ქართული სამთავრო საერთოდ
არ ჩანს საქართველოს პოლიტიკურ რუკაზე,
არ იძლევა საბაბს ფეოდალური საქართველოს
პროვინციათა სასაზღვრო ბოძის გადასა-
ადგილებლად. დღეს მკითხველმა ისიც მინ-
და იცოდეს, რომ ბოლო სამი ათეული წლის
მანძილზე ეს პირველი ცდა როდია, როცა
ცოდვილ ბოძს აპარისწყლის მახლობლად —
სოფელ კიბესთან არკობენ. ასე რომ ეს არც
თუ ახალი ისტორია საქართველოს წარსულ-
ში რამდენადმე ჩახედულ კაცს ღიმილს
ჰგვრის.

იმის ნაცვლად, რომ მოვლენებს თანა-
მედროვე ისტორიოგრაფიის სიმაღლიდან
ვუტკიროთ, გვიანდელი ფეოდალიზმის პო-
ზიციიდან ვკვრებთ. ქობულეთის ქვეყანა,
მხარე, უთხვ, ოლქი, თემი, რაიონი, რომ-
ელთაგან ზოგიერთი თვით წერილის ავტო-
რის მსჯელობაშიც ხშირად გვხვდება, ის-
ტორიულადაც და ამჟამადაც აპარის ნაწი-
ლია და მისი სამუსიკო ფოლკლორი აპარის
სამუსიკო დიალექტის ბარის კილოკავში
ერთიანდება.

აღნიშნული დასკვნა გამომდინარეობს
XIX საუკუნის გამოჩენილი ისტორიკო-
ლის დ. ბაქრაძის მოსაზრებიდან აპარის საზ-
ღვრების შესახებ: „მთელი კონტრისის ხე-

ობა აპარაში შედიოდა. ზღვამდე აღწევდა
და ბათუმსაც მოიცავდა“¹⁹.

ამას რომ წერდა, დ. ბაქრაძის ვიწრო
მხედველობაში ჰქონდა XI საუკუნის ის-
ტორიკოსის ლეონტი მროველის ცნობა:
„ფარნავაზმა“ მეექვსე გაგზავნა ოძრხის
ერისთავად და მისცა ტაშისკარითაფან, ვიდ-
რე არსიანთამდის, ნოსტის თავითგან ზღუამ-
დის, რომელ არს სამცხე და აპარა“.²⁰ ზ. ჭი-
ქინაძემ კარგად იცოდა ლეონტი მროველის
ცნობა და ამიტომაც „ჩამოშვა“ აპარლები
გონიომდე. რაც შეეხება თ. სახოკიას მონა-
ცემებს, ისინი ხომ ვახუშტის წყაროების ვა-
რიანტია მხოლოდ. საკითხავია, შეგნებულად
რატომ ვზღუდავთ საბუთების წრეს, რატომ
არ გვაძლევს ხელს ლეონტი მროველი? ლე-
ონტი მროველისა თუ ის გვჯერა, რომ ფარ-
ნავაზმა ქართული დამწერლობა შემოიღო
(თუ გააუმჯობესა), აპარამ რაღა დააშვა?
აქად. გ. მელიქიშვილის დასკვნით ხომ გვაქვს
საფუძველი „მეტი ნდობით მოვიკიდოთ
„ქართლის ცხოვრებიდან“ ზემოთ მოტანილ
ცნობასაც“.²¹

უაღრესი სიფრთხილეა საჭირო შევშეთ-
იმერხვევისა და სხვა სამხრეთქართული პრო-
ვინციების სიმღერებთან დამოკიდებულები
საკითხებში და აი რატომ: ჯერ ერთი, გასუ-
ლი საუკუნის 70-იანი წლებიდან დაწყებუ-
ლი, ეს მხარეები მოიარეს ნ. მარბა, გ. ყაზ-
ბეგმა, დ. ბაქრაძემ, ე. თაყაიშვილმა და სამ-
წუხაროა, რომ მათ ჩანაწერებში ამ მხრივ
ვერაფერ სანუგეშოს კაცი ვერ იპოვის. ნ.
მარის ჩანაწერებში საყურადღებო მასალები
გვხვდება ცეკვებისა და ხალხური პოე-
ზიის შესახებ და მხოლოდ ორიოდ ცნობაა
თურქულ-სომხურ სიმღერებზე. საკითხავია
ასი წლის შემდეგ ვითომ საქმე გამოკეთდე-
ბოდა? მეორეც, თუ ყველა ჩანაწერი, რა-
საც ავტორი გვთავაზობს, ისეთია. როგორც
კინორეჟისორმა გ. პატარაიამ ჩამოიტანა,
ვერც აქ ყოფილა მთლად კარგად საქმე, რამ-
დენიმე წლის წინ ის ჩანაწერები მოვისმინეთ
ბათუმის პედინსტიტუტის საქტო-
დარბაზში პროფ. ალ. დლონტის კომენტა-
რებით და გამოიჩინა, რომ ჩაწერილია აპა-
რიდან გადასახლებულების (მუჰაჯირების
შესრულებით. მახსოვს, ერთი სიმღერა ჩემ-
მშობლიური მაჭახლის ხეობის მაყრულ
იყო. აპარის მოსახლეობა მასობრივად ორ-
ჯერ, 1878 წელს და პირველი მსოფლიო

ომის წლებში გადასახლდა. გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად, მათი (მუჰაჯირთა) რებერტუარი მკვიდრების ნამღერისაგან აუცილებლად უნდა გაირჩეს (სამწუხაროდ, ჯანბადარისა და პიტერ გოლდის ჩანაწერებზე ვერაფერს ვიტყვი მასალის უქონლობის გამო. იმას კი დავსძენ, რომ ხინკილაძეები ისტორიულად მაჭახლის ხეობის მკვიდრნი არიან. გოლდის ჩანაწერის მიხედვით მათი ნამღერის შავშურად აღიარება კი ფალსიფიკაციაა და არა ფოლკლორის აუთენტურობის დაცვა).

საერთოდ, ჰემარიტ ქართველთა ოცნების ახდენა იქნებოდა, თუ სათანადო ორგანოები უზრუნველყოფენ ექსპედიციას ჩვენს სამხრეთ პროვინციებში, რათა შთამომავლებს კიდევ 100 წლის შემდეგ არ დასჭირდეთ „შეშოლოგიისა“ და „კლარჯოლოგიის“ შექმნა ჩვენივე ტომის მოსახლეობასთან ენობრივი და სამუსიკო ნათესაობის დასამტკიცებლად.

არ არის სწორი ავტორის განცხადება იმის შესახებ, რომ ქობულეთის მხარემ უფრო მეტად განიცადა ოსმალთა ულლის სიმძიმე და რომ მთიან მხარეში „უცხოური გავლენა გაცილებით უფრო სუსტი იყო“. ჯერ ერთი, ზემო აჭარას ოსმალთა გავლენით ადრე, XVI საუკუნის მიწურულს დაეუფლა, ხოლო ქობულეთს XVIII საუკუნის პირველი ნახევრის ბოლოს. დ. ბაქრაძის სამართლიანი შეფასებით, ამ ხანგრძლივმა პერიოდმა ზემო აჭარაში შექმნა სამიწროება ქართული ენის გაქრობისა. ოსმალეთმა ზემო აჭარას გაცილებით ადრე მოახვია თავს მუსლიმანური სარწმუნოება, ქობულეთის მოსახლეობა კი საქართველოდან დაბრუნების მომენტშიც (თუმცა ფარულად) იღვა ქრისტეს რჯულზე. აჭარისწყლისა და ქოროხის ხეობათა მოსახლეობამ ყველაზე მეტი სისხლი დაღვარა სამშობლოს, სარწმუნოების, მშობლიური ენისა და კულტურის დაცვისათვის ბრძოლაში. ამიტომაცაა ხალხის წარმოდგენით წლის უმეტეს დროს ეს მდინარეები მეწამული ფერისა. ქობულეთის მოსახლეობა იმასაც ახერხებდა, რომ გადასახადებითა და ჯარში გაწვევით შეწუხებული, კორდონზე გადასულიყო და გურიელისათვის შველა ეთხოვა, რასაც იგი მხოლოდ მუშა ძალის შემომატებისათვის როდი თავობდა, მას პატრიოტული მიზნებიც ამოძრავებდა (აქვე

უადგილო არ იქნება, გავიხსენოთ რიდი მამულიშვილის, გრიგოლ გურიელის სახელიც, რომლისადმი პატივისცემა და სიყვარული აჭარაში დღესაც არაა დაფიქვებული და სათანადო ასახვას ელის!

ე. გარაყანიძე წერილში ეღაგება ზოგიერთ მკვლევარს, რომლებსაც თითქოს მიაჩნიათ, რომ თურქული რეჟიმის გავლენით აჭარაში, უპირატესად მის მთიან ზოლში, ხალხურმა სიმღერებმა დეგრადაცია განიცადეს და კითხულობს: „ხომ არ წარმოადგენს აჭარული ორხმიანობა დაკარგული სამხმიანობის შედეგს?“ როგორც ჩანს, მას მკვლევართა ნაშრომების სათანადო აღვილები არასწორად გაუგია და დასკვნებიც შესაბამისი გამოუტანია.

საერთოდ, ამ მკვლევართა ნაშრომებში არსად არაა ნახმარი გამოთქმები „დაკარგული სამხმიანობა“ და „დეგრადირებული“. ივრ წერილის ავტორის ფანტაზიის ნაყოფია: ამა-სთან, გასაკვირია, საიდან მოიტანა მან თურქული რეჟიმის ესოდენ აქტიური როლი ხალხური სიმღერების წიმართ?

აჭარაში ფიქსირებული მაყრული და სუფრული სიმღერების ადრეული სამხმიანობის ვარაუდის გამოთქმისას მხედველობაში იყო მიღებული ამ სიმღერათა შექმნა-ჩამოყალიბებისა და ბარის აჭარიდან მთისკენ გავრცელების ბუნებრივი პროცესი, რომელიც ეყრდნობა ქართულიდან მთიულურსა და მხურში, აგრეთვე რაჭულ სიმღერებში სხვა კუთხეთა ფოლკლორული ნიმუშების შეღწევის არსებულ მოსაზრებებს სამეცნიერო ლიტერატურაში. ზევითა, მაღალი ხმა ამ სიმღერებს არ დაუკარგავთ სახელდობრ ზემო აჭარაში, თუმცაღა, სრულებითაც არაა გამორიცხული, რომ ცალკეულ შემთხვევებს აქაც ჰქონდა ადგილი. შესაძლებელია ისიც, რომ გამოწკლისის სახით ზემო აჭარაში ორხმიანი სიმღერებიც დადასტურდეს.

ძირითადად მომღერალთა ცნობების ანალიზზე დაყრდნობით დადგენილი იყო ის მიზეზებიც (ზევითა ხმის შესრულების სიძნელე, შემსრულებლების საერთოდ არყოლა, გზის სიძნელე და სხვა), რომლებმაც განაპირობეს ორხმიანი შესრულების ტრადიციის დამკვიდრება.

ამასთან დაკავშირებით საგულისხმოა, რომ საქვეყნოდ ცნობილი ანსამბლი „რუსთავი“ წლების მანძილზე არ მღეროდა „ჩაკ-

რულოსა“ და „გრძელ კახურ მრავალყამი-
ერს“, რადგან სახელოვან ჰამლეტ გონაშვილს
გვერდით არ ედგა ასეთივე სახელოვანი მო-
ძახილი, ხოლო კრიმანჭულისათვის ათეული
წლის მანძილზე ანსამბლში იწვევდნენ ძიმი-
თის საშუალო სკოლის პედაგოგს ანზორ
ტულუშს. საქართველოს სიმღერისა და ცე-
კვის სახელმწიფო ანსამბლი გვონებ ახლაც
ექებს რიგიან მეორე მოკრიმანჭულეს. ხიზა-
ძირელებს, შუბნელებსა და ღორკამელებს
კი არა და, ახლა გურიელებსა და ქობულე-
თლებსაც საკმაოდ უჭირთ კრიმანჭული და
გამყივანი. დამპყრობთა რეჟიმს სხვა ათასი
ბრალდებაც ეყოფა და მას ზემოაქარული
სამხმინაობის „დეგრადაციას“ ნულა დავა-
ბრალებთ. ყოველ შემთხვევაში, მე არ მსმე-
ნია, ოსმალებს ისეთი დეკრეტი გამოეცეთ,
ოღონდ სამხმინანს ნუ იმღერებთ და ორხმი-
ანი, რამდენიც გინებოთ!

სამეურნეო და კულტურულ-ეკონომი-
კური დარგების ჩასახვა-განვითარების
სრულ პროცესში პრიმატი ბარს ეკუთვნის,
თუმცა ისიც ცნობილია, რომ ხანგრძლივი
მშვიდობიანობის პერიოდებში მთაც ასრუ-
ლებდა წამყვან როლს; აღიარებულია ის ჭე-
შმარიტებაც, რომ მთა უფრო დიდხანს და
წმინდად ინახავს ეროვნულ ფენომენს, მაგ-
რამ მთაში ბარის ყველა სიკეთე როდი აღ-
წევს. სამუსიკო ფოლკლორის დარგში ამას
ადასტურებს აღმოსავლეთ საქართველოს
მთის მხარეებისა და ნაწილობრივ აჭარული
სამუსიკო ფოლკლორი, ნაწილობრივ იმი-
ტომ, რომ აჭარული ხალხური სიმღერა მთა-
შიც ძირითადად სამხმინანია და ორხმინანობა
ზოგიერთი ქანრის სიმღერებში შეინიშნება.

მსჯელობა ორხმინანი სიმღერების შესახებ
უნდა დაეიწყეთ ისტორიული ქანრის იმ
გვიანდელი ნიმუშით, რომლის შექმნა მე-19
საუკუნის 30-40-იან წლებს არ შორდება. ეს
სიმღერა აჭარაში, გურიასა და იმერეთშიც
პოპულარული „ხასანბეგურა“. აქ, ვფიქ-
რობთ, ინტერესმოკლებული როდია, მიგმარ-
თოთ ე. ნინოშვილის რომანს „ჯანყი გური-
აში“; „დიდსა და პატარას ამ დროს გური-
აში ჰასან-ბეგი უტრიალებდა ენაზე და ას-
ხამდნენ ქებას. ასე გასინჯეთ, ამ ბეგის შეთ-
ხზული სიმღერა „ჰასან-ბეგურიც“ კი მაშინ-
ვე გადმოიდეს და გახდა გურიაში პირველ
სამურს სახალხო სიმღერად. ის მომღერალი
მომღერლად არ ჩაითვლებოდა. თუ „ჰასან-

ბეგური“ კარგად არ იცოდა“. საუბარი „ხა-
სანბეგურას“ წარმოშობა-გავრცელების შე-
სახებ მომავლისთვის გადავლოთ და შემდგომად
ყურადღება მივაქციოთ იმას, რომ ეს სიმ-
ღერა და ამ ჯგუფის სხვა სიმღერები —
„ალიფაშა“, „შვიდკაცა“ ზემო აჭარის ხე-
ობებში (სხალთა, ღორჯომი, შუბანი, დიო-
ქნის — რიყეთი) მხოლოდ ორხმინანია. რ-
წარმოდგენილია ბანიითა და მთქმელით. რ-
ტომ? პასუხი ასეთია: მთაში ვერავინ იმღე-
რა კრიმანჭული და ტექნიკურად არანაკლებ
რთული „წვრილი“. ამ რანგის სიმღერები
„ინდი-მინდი“, „მაყრული“, „მგზავრული“,
„მხედრული“ ასევე ორხმინანებია. ძირითა-
დად ორხმინანია ზემო აჭარაში შ. მშველი-
ძის, გრ. კოკლაძისა და ალ. ფარცხალაძის
მიერ ჩაწერილი სიმღერებიც, რატომ? პასუ-
ხი კვლავ იგივეა: სიმღერათა რთული აგებუ-
ლება და ზედა ხმის ტექნიკური სირთულე-
რის გამოც მათ ვერ შეაღწიეს ზემო აჭარის
სოფლებში. სამაგიეროდ, „ჩელა“ (მეგარული),
„აბადელა“ (იმერული), „ეს რა ხიტი მოფ-
რენილია“ (რაჭული) და ბევრი სხვა სიმღერა
სამხმინანია, რადგან მათი შესრულება არავე-
თარ სიმღელესთან არაა დაკავშირებული.
ისინი ე. წ. „ლინგი“ სიმღერების კატეგორი-
ას ეკუთვნიან.

ორხმინანია ისეთი ძირითადი ქანრის სიმ-
ღერები, როგორცაა ყანური ნიმუშები. რა-
ტომ? იმიტომ, რომ ზემო აჭარამ არ იცის,
რა არის გამყივანი, მით უმეტეს, შემხმობა-
რი, რომლებიც მხოლოდ ქობულეთურ ნა-
დურებში გვხვდება და მთებისაკენ გზა ვერ
გაიკვლიეს.

ჩამოთვლილი ქანრების სიმღერათა ორ-
ხმინანობას ხელი შეუწყო მთიანი აჭარის
რევოლუციამდელმა მიუდგომლობამ და
კარჩაკეტილობამ, რელიეფურმა და კლიმა-
ტურმა პირობებმა.

მოსაზრებას სიმღერათა ბარიდან მთაში
გავრცელების შესახებ ადასტურებს სამხმინან
შეხამებაში ბანისა და შუა ხმის მელოდი-
ათა თითქმის იდენტურობა ყველა ხეობაში,
ასევე ორხმინან შეხამებაში განსაკუთრებით
ზედა ხმის დიაპაზონის გაფართოება და აქ-
ტიურობა.

არ არის სწორი წერილის ავტორის მტკი-
ცება იმის შესახებ, თითქოს ზემო აჭარაში
„სამხმინანობის ნიმუშები იშვიათად გვხვდე-
ბა, ხოლო ქედის რაიონში სამხმინანობა გა-

ცილებით უფრო ხშირია.“ ვლ. ახოზაძის უკვე დასახელებულ სქელტანიან წიგნში მხოლოდ ოთხი ორხმიანი ნიმუში გვხვდება. 1958 წელი ხულოს რაიონის ს. ხიხაძარში ჩემს მიერ ჩაწერილი ათი სიმღერადან 5 სამხმიანია. სტატისტიკა ცხადყოფს, რომ ზემო აჭარაში სამხმიანობისა და ორხმიანობის შეფარდება თანაბარ პროცენტს გვიჩვენებს, ხოლო ქედაში ორხმიანობის ნიმუშები იშვიათად გვხვდება.

ჩვენი აზრით, არც ის უნდა იყოს სწორი, რომ მოსაზრება ორხმიანობიდან სამხმიანობაზე გადასვლის ისტორიული პროცესის (მესამე ხმის კოორდინაცია ბანის ბგერიდან ოქტავის ან კვინტის ინტერვალზე) შესახებ მექანიკურად ვიმეოროთ ნებისმიერი ხეობისა და სოფლის სიმღერათა მიმართ. მხედველობაში ისიცაა მისაღები, რომ ამ პროცესს ადგილი ჰქონდა ბურღონული და კომპლექსური ტიპების სამხმიანობის ჩამოყალიბების პერიოდში და პოლიფონური მრავალხმიანი სიმღერებისათვის ეს პროცესი დიდი ხნის გავლილი ჩანს.

ე. გარაყანიძის წერილის არსი ისაა, რომ დაამტკიცოს ზემოაჭარული ორხმიანობიდან სამხმიანობის ჩამოყალიბების, ე. ი. „რეგ-რადაციის“ პროცესი, იზიარებს ჩვენი საუკუნის 10-იან წლებში კ. ფოცხვერაშვილის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას და უარყოფს ფაქტობრივ საწინააღმდეგო პროცესს, რომელსაც „დეგრადაციად“ ნათლავს. ამჯერად, ავტორისა არ იყოს, „სმენითი ანალიზით“ შემოვიფარგლე, უახლოეს მომავალში შევეცდები, ნათქვამი სანოტო ანალიზითაც დავამტკიცო, რაც ასეთ შემთხვევაში აუცილებლად მიმჩნია.

მეთხველმა ზემოაჭარული : სიმღერები მთლიანად „იპორტის“ კუთვნილებად რომ არ ჩათვალოს, მოვახსენებ, რომ ცალკეულ ხეობებში მრავლად გვხვდება ადგილობრივი, საკუთრივ შექმნილი სამხმიანი სიმღერები, რომელთაც სხვაგან იშვიათად იპოვიან: „ნანა დელა“, „ხერტლის ნაღი“, „ხინწყალა“, „ძველი ჩაღმა“, „იო“, „გაფრენილო ფუტკარო“, „საძეობო“, „ნანა და „ნანაა“, „მერისული“, „თირინი“ და სხვა მრავალი, რომლებიც ქმნიან კუთხის განსაკუთრებულ, კოლორიტულ რეპერტუარს.

ცალკე უნდა გამოვეყო გასული წლის ზაფხულში საკავშირო ფესტივალის ზონალურ

დათვალიერებაზე შუახვევის რაიონის სოფ. დღვანის გუნდის მიერ შესრულებულ სამხმიანი „სატრფიალო“, რომელსაც ახლის კორონისა და აჭარისწყლის აუზის სანაპირო ნო სურნელი და სოფელ წინსვლის ანსამბლის „ორირას“ მიერ შესრულებული ჰვანური სამხმიანი „მაყრელი“.

წარმოდგენილი მოსაზრებანი და დასკვნები აჭარული სიმღერების შესახებ უპირატესად ოსმალობის, რევოლუციამდელ და საბჭოთა პერიოდებს მოიცავს. რადგან სანალიზო მასალა მხოლოდ საამისო საშუალებას იძლევა, როცა ამ ისტორიულ მონაკვეთებს ერთხელ კიდევ ვაგლებთ თვალს, აშკარად ჩანს, რომ ოსმალთა ბატონობის პერიოდში ეროვნული მუსიკის განვითარება საკმაოდ შეფერხდა, ნაკლებინტენსიური იყო მისი განვითარება რევოლუციამდელ პერიოდშიც, განსაკუთრებით მე-19 საუკუნის 80-90-იან წლებში და ნამდვილ, არნახულ აღმავლობას მან მხოლოდ საბჭოთა პერიოდში მივალწია.

ე. გარაყანიძის ძირითადი მიზანი — ჩამოაცილოს აჭარის სამუსიკო დიალექტს ბარის კილოკავი ქობულეთ-ხელვაჩაურის რაიონების მუსიკის სახით, მიუერთოს იგი გურულ დიალექტს და ამის კომპენსაცია საეკვო შავშური ფოლკლორით მოახდინოს — ვერ უძლებს კრიტიკას ვერც ისტორიული და ვერც წმინდა სამუსიკო თვალსაზრისით, მით უფრო, რომ შავშური ფოლკლორის რეალური საილუსტრაციო მასალა დღესდღეობით ხელთ არა გვაქვს.

აჭარის სამუსიკო ფოლკლორი შეიცავს ხალხური მუსიკის უნიკალურ ნიმუშებს ერთხმიანი სიმღერებით დაწყებული და მულაგანითარებული, მხატვრულად სრულყოფილი პოლიფონიური ორხმიანობით დამთავრებული, რომელიც უდიდეს ინტერესს აღძრავს არა მარტო ჩვენს ქვეყანაში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც. აჭარამ შემოუწია ხა ქართულ ქორეოგრაფიას „ხორუმი“, „განდაგანა“, „ოქე-ნანა“ და ორიგინალური საცეკვაო მუსიკა, ხალხურ ყოფაში დღესაც ფრიად პოპულარული ჰიბონი, ჩონგური და მდიდარი საკრავიერი მუსიკა.

აჭარულ სამუსიკო ფოლკლორის დამოუკიდებელი, მყარი ადგილი უჭირავს ქართულ სამუსიკო დილექტთა შორის და იგი სამეც-

ნიერო ლიტერატურის მიხედვით საგნებით სამართლიანად დასავლურქართულ დიალექტთა წრეშია გაერთიანებული (პროფ. გრ. ჩხიკვაძე, პროფ. შ. ასლანიშვილი²¹, დოც. ვლ. ახობაძე, მ. ყორღანია და სხვები). იგი ასევე უნდა დარჩეს.

შანიშვიანი:

1. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები ტ. I, 1970, გვ. 123, 125, 240-242, 255.
2. საქართველოს ისტორია I, 1958 წ. გვ. 288-289
3. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები. ტ. I, 1970, გვ. 284
4. საქართველოს ისტორია I, 1958 წ. გვ. 288-289
5. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები ტ. III, 1979 წ. გვ. 75
6. გიორგი ყაზბეგი აქარის შესახებ, ბათუმი. 1960 გვ. 120
7. ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში 1962, გვ. 2
8. დ. ბაქრაძე, არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიასა და აჭარაში, ბათუმი. 1938. გვ. 73-74.
9. იქვე
10. იქვე
11. „სახალხო ფურცელი“, 1816 წ. 13 სექტემბერი
12. „საქართველო“, 1916 წ. 6 ნოემბერი
13. აბ. წულაძე, „ეთნოგრაფიული გურია“ 1971წ. გვ. 97-100
14. ა. ინიშვილი, ჯ. ნოღაიდელი, გრ. ჩხიკვაძე. მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან, თბილისი „მეცნიერება“, 1961 წ. გვ. 7, 8, 15.
15. ვ. ახობაძე, ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები, ბათუმი 1961 წ. გვ. 3
16. მ. შილაკაძე — ქართული მუსიკალური დიალექტები. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის ტ. 20, გვ. 90
17. ს. ნასიძე, გურული ხალხური სიმღერების პოლიფონიური თავისებურებების შესახებ „საბჭოთა ხელოვნება“, 1970 წ. № 2 გვ. 62.
18. აბ. წულაძე „ეთნოგრაფიული გურია“ 1971 წ. გვ. 32
19. დ. ბაქრაძე. არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიასა და აჭარაში. ბათუმი. 1988 წ. გვ. 69.
20. ქართლის ცხოვრება ტ. I, 1955 წ. გვ. 24
21. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები ტ. I გვ. 455-458.



დღედაღს ვიფიქრე — გამოძიებებში თუ არა პასუხი ბატონ ალექსანდრე მსხალაძის წერილზე: ბოლო წლებში ჩვენს პერიოდიკაში მომრავლდა „პასუხები“ და „პასუხის პასუხები“, რომელთა უმეტესობას თავისი ტონით არაფერი აქვს საერთო მეცნიერული ეთიკის ნორმებთან. ელემენტარულ ურთიერთპატივისცემასთან; ხშირად ჩვენი მწერლებისა თუ კრიტიკოსების წერილები გაჟღერებულია დაცინვით, ნიშნისმოგებითა და ღვარძლით. ასეთ შემთხვევებში ყურნალ-გაზეთების ფურცლები პირადი ანგარიშსწორების ასპარეზს უფრო ემსგავსება; ავტორებს თითქოს ავიწყდებათ, რომ მათ უზენაეს მიზანს, უპირველეს ყოვლისა, ქვეშაობის დადგენა წარმოადგენს. გულის სიღრმეში დავეკვიდი: იქნებ არ ღირს პოლემიკაში ჩაბმამეთქი.

და თუ საჯაროდ პასუხის გაცემა მაინც გადაწყვეტიე, ეს ისევ ბატონი ალექსანდრეს პიროვნებიდან გამომდინარეობს, პიროვნებიდან იმ ადამიანისა, რომელიც ჩემთვის სათნოებისა და კეთილშობილების განსახიერებას წარმოადგენს. ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ ჩემს წინამდებარე წერილს იგი ჯანსაღ კამათად მიიჩნევს.

მეორე მხრივ, დუმილი მიზანშეუწონლად ჩავთვალე იმიტომაც, რომ ბატივეცემულ ოპონენტს ზოგიერთ შემთხვევაში ჩემი მოსაზრებები არასწორად გაუგია, ხანდახან იმასვე მიმტკიცებს, რაც იმავე წერილში მე თვითონ მაქვს აღნიშნული. ასე რომ, არ მინდა მკითხველი შეცდომაში შეიყვანოს ჩემს მიმართ წაყენებულმა ბრალდებებმა. მით უფრო, არა ვარ დარწმუნებული, რომ მკითხველი, ბატონ ალ. მსხალაძის წერილის კითხვისას, მას ჩემს წინა წერილს („საბჭოთა ხელოვნება“ № 6, 1987 წ.) შეუდარებს.

სრულყოფილ სამუსიკო დიალექტოლოგიაზე ლაპარაკი მხოლოდ მაშინ შეიძლება როცა მეტნაკლები სისრულით იქნება შესწავლილი ცალკეული მუსიკალური დიალექტები. სამწუხაროდ, ყველა ქართული დიალექტი ერთნაირად კარგად არ არის შესწავლილი; ჯერ კიდევ ბევრი რამ არის გასარკვევი და დასაზუსტებელი აჭარულ მუსიკალურ დიალექტთან დაკავშირებითაც მიუხედავად ამისა, დღეისათვის არსებული



ვლიშერ გარაყანიძე

სამეცნიერო ლიტერატურა და მოპოვებულ მუსიკალურ მასალა უკვე იძლევა აჭარულ მუსიკალურ ფოლკლორზე მრავალმხრივი მსჯელობის საშუალებას. მხედველობაში მაქვს ჯ. ნოლაიდელის, გრ. ჩხიკვაძის, ალ. მსხალაძის, ჯ. ჩხეიძის, კ. როსებაშვილის, ე. ჭოხონელიძის, მ. ხუხუნაიშვილის და სხვათა გამოკვლევები, აგრეთვე ფონოჩანაწერები, შესრულებული შ. მშველიძის, გრ. ჩხიკვაძის, ალ. მსხალაძის, ჯ. ჩხეიძის, კ. როსებაშვილის, ბ. ბარამიძის, ე. ჭოხონელიძის და სხვათა, ასევე ჩემს მიერ.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ ერთი უარყოფითი მხარე, რომელიც ჩვენს სამუსიკო ფოლკლორისტიკას ახასიათებს — ესაა საქართველოს სხვადასხვა რეგიონის მკვლევართა მუშაობის ნაკლები კოორდინაცია. მაგალითად, ბათუმელი და თბილისელი ფოლკლორისტიკები ნაკლებად ვიცნობთ ერთმანეთის მიღწევებს. ეს ეხება განსაკუთრებით სიმღერების ჩანაწერებს და, ნაწილობრივ — სამეცნიერო გამოკვლევებსაც (რაც, სხვათა შორის, იგრძნობა ბატონ ალ. მსხალაძის და, ალბათ, ჩემს წერილშიც). საკმარისია აღინიშნოს, რომ ბათუმის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის ფონოარქივის მრავალრიცხოვანი ჩანაწერებიდან, ჩვენთვის, თბილისელთათვის, მხოლოდ მცირე ნაწილია ცნობილი (ძირითადად ალ. მსხალაძის მიერ გამოქვეყნებული მასალა); ისევე როგორც ბათუმელთათვის უცნობია თბილისის კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიაში დაცული მასალის უდიდესი ნაწილი. ამ ხარვეზის აღმოფხვრა უთუოდ დიდ სამსახურს გაუწევდა ჩვენს საქმეს.

საერთოდ, ჩემი ღრმა რწმენით, ამა თუ იმ კუთხის მუსიკის მონოგრაფიული შესწავლა ყველაზე უკეთ ამავე კუთხის წარმომადგენელ მეცნიერებს ძალუძთ. ამის შესანიშნავი ნიმუშია ჯ. ნოლაიდელის, ალ. მსხ-

ალაძის, ჯ. ჩხეიძის კვლევითი საქმიანობა. ბატონი ჯ. ნოლაიდელი ნაადრევად გამოავლდა ქართველ მეცნიერთა რიგებს, ალ. მსხალაძე და ჯ. ჩხეიძე დღესაც განაგრძობენ მშობლიური კუთხის მუსიკის მეცნიერულ შესწავლას. მათ ნაშრომებს უდიდესი მნიშვნელობა აქვთ არა მარტო აჭარული, არამედ საერთოდ, ქართული მუსიკის შესწავლის საქმეში. ფასდაუდებელია მათი შეკრებლობითი საქმიანობაც, რადგან აჭარული ფოლკლორის მრავალი ნიმუში, ფიქსირებული მათ მიერ ათეული წლების წინ, დღეს ყოფიდან სრულიად გამქარალია და მსჯელობა ამ ნიმუშებზე შესაძლებელია მხოლოდ ზემოხსენებულ ავტორთა ნაშრომებზე დაყრდნობით.

ბატონ ალექსანდრე მსხალაძის წერილი „აჭარის დიალექტის ადგილისათვის ქართულ სამუსიკო დიალექტოლოგიაში“ აჭარული მუსიკის შესწავლის კიდევ ერთ საინტერესო ცდას წარმოადგენს, მასში მოცემულია მრავალი საყურადღებო მოსაზრება აჭარული დიალექტის შესახებ, რაც ფართოებს ჩვენს ცოდნას ამ უაღრესად საინტერესო კუთხის მუსიკაზე.

რადგან ალ. მსხალაძის წერილი ძირითადად ჩემი წერილის კრიტიკას წარმოადგენს, ამიტომ თავს მოვალედ ვრაცხ ჩემი მოსაზრებებიც გამოვთქვა ამ კრიტიკასთან დაკავშირებით.

ავტორი აღნიშნავს, რომ ჩემს წერილში დამოწმებულია მეტად მწირი ისტორიული წყაროები. ამას არ უარყოფ. მაგრამ ისიც ხომ ანგარიშგასაწევია, რომ წერილში, სადაც საქართველოს ათზე მეტი კუთხეა განხილული და საკვლევ ობიექტად მუსიკაა დასახული, ვერ იქნებოდა წარმოდგენილი აჭარის ვრცელი ისტორიული მიმოხილვა (სამაგიეროდ, სავსებით გამართლებულია შედარებით ვრცელი ისტორიული ექს-

კურსი ალ. მსხალაძის წერილში, რადგან იქ მხოლოდ აპარაზეა ლაპარაკი).

ალ. მსხალაძე გაკვირვებას გამოთქვამს, რატომ ვეყრდნობი ვახუშტი ბაგრატიონის ცნობებს და რატომ უგულვებელყოფიერად „ქართული საბჭოური ისტორიული მეცნიერების უკანასკნელ სიტყვას — „საქართველოს ისტორიის ნარკვევების“ რეატიმულს. ჯერ ერთი, ვახუშტის მონაცემებზე დაყრდნობა ჩემით არ იწყება. მის თხზულებას სწორად იმოწმებს ქართველ ისტორიკოსთა დიდი ნაწილი (ამის გამო ნურც თედო სახოკიას გავამტყუნებთ!); მეორეც — „ქართული საბჭოური ისტორიული მეცნიერების უკანასკნელ სიტყვად“ მე მივიჩნევი ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, თუნდაც იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ იგი „საქართველოს ისტორიის ნარკვევებზე“ გაცილებით უფრო გვიან გამოიცა და მის შედგენაზე ასევე ავტორიტეტული მეცნიერები მუშაობდნენ. იქ კი გარკვევით წერია: „ისტორიული აპარადასახლებული ქართველი ხალხის ეთნოგრაფიული ჯგუფით — აპარლებით, მოიცავდა აპარისწყლის ხეობას კოროხ-აპარისწყლის შესართავამდე“¹.

ჩემს წინა წერილში ციტატები ისტორიული თხზულებებიდან მოტანილი იყო იმის დასასაბუთებლად, რომ ქობულეთი ისტორიულად აპარის ნაწილს არ წარმოადგენდა. საწინააღმდეგო არ მტკიცდება არც ალ. მსხალაძის მიერ მოტანილი ციტატებით „საქართველოს ისტორიის ნარკვევებიდან“ და არც ზ. ჭიჭინაძის ნაწარმოებით, რომელიც ქობულეთსა და აპარას ცალ-ცალკე განიხილეს.²

ერთიც: ა. მსხალაძეს მოაქვს არასრული ციტატი ე. თაყაიშვილის ნაშრომიდან, რომელსაც საკუთარ სიტყვებს უმძღვარებს: „მოხერხდა მხოლოდ აპარის დახსნა, „რომლის მიწა-წყალზეც ისტორიულად ოთხი ქართული თემი არსებობდა: ქობულეთი, კინტოში, ციხისძირი და აპარა“ (ხაზგასმა ალ. მსხალაძისა). ისე გამოადის, რომ ე. თაყაიშვილი აქ უშუალოდ აპარის მიწა-წყალზე ლაპარაკობს. ამიტომ მოვიტანოთ უფრო ვრცელი ციტატი ე. თაყაიშვილის წიგნიდან: „ბათუმის ოლქს მათ (თურქებმა — ე. გ.) 4442 კილომეტრი ჩამოაშორეს და საბჭოთა საქართველოს 2500 კვ. კილომეტრი-და დარჩა. ეს ჩვენთან დარჩენილი

მიწა-წყალი მოქცეულია მდ. ჩოლოქსა და ბათუმს სამხრეთით გამავალ სახელმწიფო საზღვარს შორის. დღევანდელი ადმინისტრაციული დაყოფით აქ გვაქვს: ბათუმის ქობულეთის, ქედისა და ხულოს რაიონები. ისტორიულად კი ამ მიწა-წყალზე არსებობდა ოთხი ქართული თემი: ქობულეთი, კინტოში, ციხისძირი და აპარა“³. გამოადის, რომ ე. თაყაიშვილი ლაპარაკობს არა აპარის, არამედ ბათუმის ოლქის შემადგენელ ოთხ თემზე, რაც უფრო ლოგიკურიც იქნას. მთავარი კი ისაა, რომ აპარა და ქობულეთი აქაც ცალ-ცალკე ერთეულებად აღიქმული და ე. თაყაიშვილის ნაშრომიდან ამოღებული ციტატიც ჩემს თვალსაზრისს ამართლებს. კიდევ ერთხელ მივუბრუნდეთ ქართულ საბჭოთა ენციკლოპედიას: „ოსმალეთზე აპარის დამოკიდებულება უფრო გაძლიერდა XVIII ს-ში თურქთა მიერ გურიის სამხრეთი ნაწილის (მდ. კოროხიდან მდ. ჩოლოქამდე) დაპყრობით“⁴ (ხაზგასმა ჩემია, ე. გ.) ციტატების მოტანა კიდევ მრავლად შეიძლება. ასე რომ, ნაჩქარევი უნდა იყოს ბატონი ალექსანდრეს ვარაუდი, რომ ბოლოსამი ათეული წლის მანძილზე გამოთქმული მოსაზრებები, ისევე როგორც ჩემი მოსაზრება, „საქართველოს ისტორიაში რამდენიმე ჩახედულ კაცს ღიმილს ჰგვრის“.

ბატონი ალექსანდრე მსხალაძე აღნიშნავს, რომ „ე. გარაყანიძის ძირითადი მიზანია ჩამოაცილოს აპარის სამუსიკო დიალექტბარის კილოკავი ქობულეთ-ხელვაჩაურის რაიონების მუსიკის სახით, მიუერთოს იგი გურულ დიალექტს და ამის კომპენსაციის საეჭვო შეფუთი ფოლკლორით მოახდინოს“.. შეფუთი ფოლკლორზე ცოტა ქვემოთ. აქ კი მხოლოდ იმას ვიტყვი, რომ ხელვაჩაურის რაიონის მუსიკაზე მე არსად არაფერი მითქვამს. იგი საკმაოდ მრავალსახოვანია და რაიმე დასკვნების გამოტანასთან დაკავშირებით ნაადრევად მიმაჩნია მასალების ნაკლებობის გამო. ოღონდ, შემიძლია ვთქვა, რომ მაჭახლის ხეობის სიმღერები აშკარად აპარულის ბუნებისაა, არსებითად, საერთო ჩამონაკვეთლობით არ განსხვავდება აპარული სიმღერებისაგან და ამდენად, აპარულ მუსიკალურ დიალექტში უნდა იქნეს გაერთიანებული.

რაც შეეხება ქობულეთურ სიმღერებს, ასევე მოვლენასთან გვაქვს საქმე. ზემო

უკვე მქონდა საუბარი იმაზე, რომ ქობულეთის მხარე ისტორიულად აჭარაში არ შედიოდა. იგივე დასტურდება ენობრივი მონაცემებით. ამ საკითხზე დიდხანს არ შევჩერდები. დავკმაყოფილდები ერთი-ორი ციტატით ჯ. ჩხეიძის წიგნიდან „შრომის პოეზია ქართულ ფოლკლორში“. სადაც შეჯამებულია ქართული ენათმეცნიერების მონაცემები.

„დიალექტოლოგიურად აჭარული კილო... განსაკუთრებით ახლოს დგას, ერთი მხრივ, გურულთან (განსაკუთრებით ქობულეთური მეტყველება), ხოლო ზემოაჭარული კილოცაგი (და ნაწილობრივ ქვემოაჭარული) მესხურთან და იმერზეულთან“⁵.

„მართალია, ადრე არ ყოფილა ცდა ქობულეთური მეტყველების ცალკე კილოცაგად გამოყოფისა, მაგრამ ისტორიული (დ. ბაქრაძე, გ. ყაზბეგი, თ. სახოკია და სხვა) და თანამედროვე ენათმეცნიერული მონაცემების მიხედვით ქობულეთურ მეტყველებაში ისეთი დიდი რაოდენობით წარმოჩნდება დიალექტური თავისებურებანი, რომ ზემო და ქვემო აჭარულთან დაპირისპირებისას ქობულეთური მეტყველების ცალკე კილოცაგად გამოყოფის აუცილებლობა სადავო არ არის“⁶.

როგორც ვხედავთ, ქობულეთის მხარე ენობრივ-დიალექტოლოგიური თვალსაზრისითაც განსხვავდება აჭარისაგან.

საინტერესოა, რომ აჭარისწყლის ხეობაში წარმოებული ჩემი სამი ექსპედიციის დროს არაერთგზის მსმენია ადგილობრივ მცხოვრებთაგან მოსაზრება, რომ ქობულეთელთა არა მარტო მეტყველება, არამედ ზნე-ჩვეულებებიც საგრძნობლად განსხვავდება აჭარისწყლის ხეობის მცხოვრებთა ზნე-ჩვეულებებისაგან და უფრო გურულს უახლოვდება.

მაგრამ ჩემთვის მთავარი იყო მუსიკალური მონაცემები, რადგან ისინი ზოგჯერ უშუალებლყოფენ ისტორიულ, ენობრივ თუ სხვა მონაცემებს. თუმცა ამ შემთხვევაში მუსიკალური მონაცემებიც აჭარული და ქობულეთური სიმღერების სხვაობაზე მეტყველებენ. ეს, სხვათა შორის, ჩემზე ბევრად უფრო ადრე იყო შეინიშნული. მიემართოთ კვლავ ჯ. ჩხეიძეს: „ყანური (ნადური) სიმღერების აჭარული შტო, თავის მხრივ, ვიწრო ლოკალურ ჩარჩოებში ისეა წარმოდგენილი, რომ საჭირო ხდება პირობითი გამოყოფი ზღვარის

გავლება აჭარისწყლის ხეობისა და ქობულეთის რაიონის ყანურ სიმღერებს შორის“⁷. „ქობულეთში გავრცელებული ნადური სიმღერების თავისებურებანი ჯ. ნოლაიდელს განზოგადებული აქვს მთელი აჭარისათვის, რისთვისაც არავითარი საფუძველი არ გავაჩნია“⁸.

ან კიდევ: „ქობულეთური ხელხვაგი (...) თითქმის არაფრით არ განსხვავდება გურული „ხელხვაგის“ ზოგადქართული შტოსაგან“⁹.

სხვაობა აჭარულ და ქობულეთურ სიმღერებს შორის, ამ უკანასკნელთა დიდი სიახლოვე გურულთან არაერთხელ აღუნიშნავს მუსიკისმცოდნე კ. როსებაშვილსაც.

იგი ვაგახიშვილს თავის ცნობილ ნაშრომში მოცემული აქვს სხვაობა ზემოაჭარული და ქობულეთური სიმღერების ხმების განაწილებასა და ხმების რაოდენობაშიც.¹⁰

რაც შეეხება გრ. ჩხიკვაძეს, მას ქობულეთური ნადურები მართლაც აჭარულ სიმღერებად აქვს განხილული. მაგრამ როდესაც მისი სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში ჩემს პედაგოგს ჩემი მოსაზრებები გავაცანი, იგი ძირითადად დაეთანხმა მათ.

არც ის უნდა იყოს შემთხვევითი, რომ კომპოზიტორმა ს. ნასიძემ ქობულეთური ნადურები გურული სიმღერების ნიმუშებად მოიტანა.

ახლა რაც შეეხება „საეკვო შავშურ ფოლკლორს“: 1968 წელს ამერიკელმა ეთნომუსიკოლოგმა ბიტერ გოლდმა იმოგზაურა თურქეთის საქართველოში ქართული ხალხური სიმღერების ჩაწერის მიზნით. 1972 წელს გამოიკა ფირფიტა რომელიც ამ ჩანაწერებისაგან შედგება. ოცი მუსიკალური ნომრიდან ცხრა ჩაწერილია სოფელ ჰაირიეში. ის, რომ ჰაირიე მთლიანად შავშელებით არის დასახლებული, გოლდს ორჯერ აქვს აღნიშნული ფირფიტაზე თანდართულ ვრცელ ანოტაციაში. ამ ანოტაციის გაცნობისას მკითხველი ადვილად დარწმუნდება, რომ ავტორი ზედმიწევნით კარგად იცნობს არა მარტო ქართულ მუსიკას, არამედ საერთოდ, საქართველოს, მშვენივრად ერკვევა ქართულ მუსიკალურ დიალექტებსა და დიალექტურ არეალებში, კარგად ანსხვავებს ერთმანეთისაგან აჭარასა და შავშეთსაც. ამიტომ, არავითარი უფლება არ მქონდა, არ დავყრდნობოდი მის ცნო-

ბებს — ეს მისი უპატივცემულობა იქნებოდა, ამიტომაც სოფ. ჰაირიეს ფოლკლორი შევშურ ფოლკლორად უნდა განვიხილოთ. რაც შეეხება გურამ პატარაიას მიერ 1979 წელს ჩაწერილ სიმღერებს, ისინიც სოფ. ჰაირიეშია ჩაწერილი. ძირითადად ეს ისევე ის სიმღერებია, რაც თერთმეტი წლით ადრე ჩაიწერა გოლდმა. მხოლოდ ზოგიერთ სიმღერაში სხვა სოლისტები მონაწილეობდნენ და ერთი-ორი ისეთი სიმღერაა, რომელიც გოლდს არ ჩაუწერია. იგივე ითქმის ჯაბაღარისეულ 1960 წლის ჩანაწერებზე.

აპარული და შევშური სიმღერები ტყუპისცალღებოვით ჰგავს ერთმანეთს. რეპერტუარშიც ხშირ შემთხვევაში საერთოა („ნანინა“, „ვოსა ვორერა“, „ალიფაშა“), მაგრამ არის ისეთებიც, რომლებსაც აპარაში, რამდენადაც მე ვიცი, არ მღერიან — „ტირინი ჰორერა“ (რომელიც აპარული „თირინის“ ვარიანტი არაა — სულ სხვა სიმღერაა), „ფაჟვის სიმღერა“, „ჰაირრაში“, „ღმერთო ბატონო“ (უაღრესად საინტერესო, დეკლამაციური ტიპის სიმღერა, რომელიც „ღვთის კარზე სათქმელ „კახურ იავნანას“ უახლოვდება). მარტო ეს სიმღერებიც, ალ. მსხალაძის მოსაზრების საწინააღმდეგოდ, იმას მოწმობენ, რომ ისინი შევშურია და არა აპარული. თუმცა, აქ კიდევ ერთხელ უნდა აღვნიშნო, რომ შევშურ და აპარულ სიმღერებს შორის სხვაობა გაცილებით უფრო მცირეა, ვიდრე მათსა და ქობულეთურ სიმღერებს შორის. ამიტომაც გავაერთიანე ერთ მუსიკალურ დიალექტად აპარულ-შევშური, ქობულეთური კი გურულს მივაკუთვნე, ამის საფუძველს თვით მუსიკა იძლევა.

ბატონი ალექსანდრე წერს: „უაღრესი სიფრთხილეა საპირო შევშეთ-იმერ-ხევისა და სხვა სამხრეთული პროვინციების სიმღერებთან დამოკიდებულების საკითხებში და აი რატომ: ჯერ ერთი, გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან დაწყებული, ეს მხარეები მოიარეს ნ. მარმა, ე. ყაზბეგმა, დ. ბაქრაძემ, ე. თაყაიშვილმა და სამწუხაროა, რომ მათ ჩანაწერებში ამ მხრივ ვერაფერ სანუგეშოს კაცი ვერ იპოვის“. ნუთუ არ ახსოვს ავტორს, რომ ზოგიერთი ქართველი მოგზაურის ჩანაწერებში ვერც აპარაზე იპოვის კაცი რაიმე სანუგეშოს; მეტიც, ზოგან ისიც კი შეიძლება ამოვიკითხოთ — აპარაში სიმღერას ვერ გაიგებო. რა ვქნათ,

ვენდოთ ამ მოგზაურებს? ნეტავ საქართველოს ყველა კუთხეში ისე მღეროდნენ როგორც აპარაში! სიფრთხილე ამ მოგზაურების ჩანაწერებზე დაყრდნობისას უნდა გამოვიჩინოთ, რადგან თუ კაცი საგანგებოდ მუსიკალურ-ფოლკლორისტული მიზნებით არ მოგზაურობს, მას შეიძლება ბევრ რამე გამოორჩეს. თერთმეტი წელია, საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში სიმღერებს ვიწერ და ხშირად გავმხდარავარ მოწმე იმისა, რომ ამა თუ იმ გლეხის მომღერლობა ზოგიერთმა თანასოფელელმაც კი არ იცის თუ არ ეძებე, შეიძლება მესხეთის, ქართლის, იმერეთის ან ზოგიერთი სხვა კუთხის სოფლიდან ხელცარიელიც გამობრუნდე.

იმერხეული მუსიკალური მასალა, სამწუხაროდ, ფიქსირებული არაა. თუმცა შუახევის რაიონის სოფელ ოლადაურში (საიდანაც იმერხევი საკმაოდ ახლოსაა) მოხუცებისაგან გამიგია, რომ იმერხევეში კარგად მღერიან და მათი სიმღერები ძალიან ჰგავს ოლადაურელებისას.

არ შემიძლია გვერდი ავუარო ალ. მსხალაძის შემდეგ ციტატას:

„ე. გარაყანიძე წერილში ედავება ზოგიერთ მკვლევარს, რომლებსაც თითქოს მიაჩნიათ, რომ თურქული რეჟიმის გავლენის აპარაში, უპირატესად დის მითან ზოლში ხალხურმა სიმღერებმა დეგრადაცია განიცადეს და კითხულობს: „ხომ არ წარმოადგენს აპარული ორხმიანობა დაკარგული სამხმიანობის შედეგს?“ როგორც ჩანს, მას ამ მკვლევართა ნაშრომების სათანადო ადგილები არასწორად გაუგია და დასკვნებიც შესაბამისი გამოუტანია.

საერთოდ ამ მკვლევართა ნაშრომებში არსად არაა ნახმარი გამოთქმები „დაკარგული სამხმიანობა“ და „დეგრადირებული“, იგი წერილის ავტორის ფანტაზიის ნაყოფია“.

მე მგონი, პირიქით, ბატონ ალექსანდრეს ვერ გაუგია ჩემი. რაკი ასეა, განვმარტავ ასეთი მოსაზრება ვარაუდის სახით რამდენჯერმე ჰქონდა გამოთქმული მუსიკისმცოდნე ოსებე ჟორდანაის და მეც, რაკი ორხმიანობა-სამხმიანობის საკითხს ვეხებოდი, უფლება არ მქონდა ანგარიში არ გამეწვია ჩემი კოლეგის ამ მოსაზრებისათვის (მიუხედავად იმისა, რომ მას არ ვეთანხმები და ეს წერილშიც მითითებულა). ამ გაუგებრობის

წარმოქმნის მიზეზი როგორც ჩანს, ქართველ მუსიკოს-ფოლკლორისტთა მუშაობის ცუდ კოორდინაციამაა საძებარი.

ახლა აჭარული სიმღერების ორხმიანობა-სამხმიანობის შესახებ.

აქ ავტორი არ არის თანმიმდევრული: ჯერ წერს — „შესაძლებელია ისიც, რომ გამო-ნაკლისის სახით ზემო აჭარაში ორხმიანი სიმღერებიც დადასტურდეს“. შემდეგ კი თითოთნევე აცხადებს, რომ არა მარტო „ხისანბეგურა“, „ალიფაშა“, „შვიდკაცა“, „ინდი-მინდი“, „მგზავრული“, „მხედრული“, არამედ „მაყრული“ და „ყანურცი“ ზემო აჭარაში ორ ხმად იმღერება.

რას დაუეჭვროთ?

შემდეგ: სწორი არ არის ავტორის მტკიცება იმის შესახებ, თითქოს ზემო აჭარაში „სამხმიანობის ნიმუშები იშვიათად გვხვდება, ხოლო ქედის რაიონში სამხმიანობა გაცილებით უფრო ხშირია“. აქ თითქოს ალ. მსხალაძე არ მეთანხმება, მაგრამ შემდეგ თითოთნევე წერს: „სტატისტიკა ცხადყოფს, რომ ზემო აჭარაში სამხმიანობისა და ორხმიანობის შეფარდება თანაბარ პროცენტს გვიჩვენებს, ხოლო ქედაში ორხმიანობის ნიმუშები იშვიათად გვხვდება“. განა დაახლოებით იგივე არ წერია ჩემს წერილშიც? — ქედისაკენ სამხმიანი სიმღერების რაოდენობა მატულობს-მეთქი.

საერთოდ, სტატისტიკა მუსიკაში საფრთხილო საქმეა: ბატონი ალექსანდრე ბრძანებს, ხიხაძირში ჩაწერილი ათი სიმღერიდან ხუთი სამხმიანი იყო. მაგრამ რა ვუყოთ იმას, რომ იმავე ხიხაძირში ჩემს მიერ ჩაწერილი ათი სიმღერიდან ათივე ორხმიანია? ან მით უმეტეს, იმას, რომ შუა ხევისა და ხულოს რაიონებში შ. მშველიძის კ. როსტაშვილის და ჩემს მიერ ჩაწერილი სიმღერების უდიდესი უმრავლესობა ორხმიანია? ზედა ხმის კარგი შემსრულებელი როცა არ არის, მაშინ სიმღერას ორ ხმად მღერიანო — ასე განმარტავს აჭარულ სიმღერებში ორხმიანობის დომინირებას ბატონი ალექსანდრე. (ბანის არანაკლებ რთულ პარტიას რომ ყველა მღერის?!). თანაც იქვე მოჰყავს მაგალითი: ანსამბლი „რუსთავი“ წლების განმავლობაში არ მღეროდა „ჩაკრულოსა“ და „გრძელ კახურ მრავალყამიერს“, ვინაიდან ჰამლეტ გონაშვილს მისი ბადალი პარტნიორი არ ჰყავდაო. ვერ უნდა

იყოს კარგი მაგალითი, რადგან სცენასა და მუსიკალურ ყოფას დიდად განსხვავებული თავისებურებები გააჩნიათ. დიახ, დაუეჭვაო არ მღეროდა „რუსთავი“ ამ სიმღერებს სცენაზე, მაგრამ სუფრაზე ხშირად მომისმენია მათგან ეს სიმღერები. უბრალოდ, სცენა მეტ მომთხროვნეობას გულისხმობს. ყოფაში კი, ჩემი საკმაოდ მრავალრიცხოვანი ექსპედიციების დროს, არც ერთხელ არ მინახავს. კარგი მოძახილის უყოლობის გამო „წინწყარო“, „ალილო“, „ჩაკრულო“, „წამოკრული“ ან ნებისმიერი სხვა სამხმიანი სიმღერა ორ ხმად ემღეროთ. ყველა „სამხმიან დიალექტში“ თითოეულმა მომღერალმა, როგორც წესი, სამივე ხმა იცის ხოლმე და, მარტო სამი კაციც რომ იყოს, მაინც სამ ხმად იმღერებენ სიმღერას. თუ სამ ხმად ვერ იმღერეს, მაშინ საერთოდ არ იმღერებენ. და თუ აჭარაში ასეთ შემთხვევაში ორხმად მღერიან, იმიტომ, რომ აჭარული სიმღერისთვის ძირითადად ორხმიანობაა დამახასიათებელი, ხოლო სამხმიანობა ძვალსა და რბილში ისე არ არის გამჭდარი, როგორც, ვთქვათ, გურიაში (ჭვანის ხეობაში, მაგალითად, ორპირულ სიმღერა „გოსაში“ ერთი მხარე სამხმიანი იყო, მეორე ორხმიანი). აჭარულ სიმღერაში (მაგალითად, ახობაძისეულ ან ჩემს მიერ ჩაწერილ „გოსაში“) მაღალი ხმის მიერ ბანის ოქტავური დუბლირება მის შედარებით გვიანდელ წარმოშობაზე მეტყველებს (ალ. მსხალაძის საწინააღმდეგოდ, „მაღალი ბანის“ გაჩენა პოლიფონიური სიმღერებისთვისაც არაა უცხო).

ავტორს მოტანილი აქვს ნამდვილი აჭარული სამხმიანი სიმღერების სია. მაგრამ ამ სიმღერებში მესამე ხმა ან ჩანასახოვან მდგომარეობაშია, ან სულ ტერციის ინტერვალით მიჰყვება სხვა ხმას, რაც მის ბოლო ათწლეულებში, ლოტბართა წყალობით დამკვიდრებაზე მეტყველებს (არაერთხელ მსმენია ლოტბართაგან — მესამე ხმა ძალიან უხდება და ჩაუჟმატეთ, სოფლად კი ამ სიმღერებს ორ ხმად მღერიანო.) ამის დამახასიათებელი ნიმუშია ავტორის მიერვე დასახელებული „ხერტლის ნადი“, რომელსაც ან ორ ხმად მღერიან, ან ამბობენ, წინათ ორ ხმად ვმღეროდითო.

ამრიგად, მე მაინც მართებულად მიმაჩნია ჩემი მოსაზრება — „აჭარულმა სიმღერებმა

შეინარჩუნა მუსიკალური აზროვნების განვითარების ის ეტაპი, რომელიც გურულ სიმღერებში უკვე განვლილია“. ამასვე ადასტურებს კ. ფოცხვერაშვილის დაკვირვება, რომელსაც თვით ალ. მსხალაძე გვაცნობს: „აპარული სიმღერები უნდა ჩაითვალოს დედნად, იგივე სიმღერები კი გურიაში ამათი განვითარებაა“.

აპარული ორხმიანობა უდიდეს სამეცნიერო და მხატვრულ ფასეულობას წარმოადგენს (განა ჰირდება მტკიცება იმას, რომ ბევრი ორხმიანი სიმღერა გაცილებით უფრო მაღალმხატვრულია, ვიდრე ზოგიერთი სამხმიანი)। მეცნიერული თვალსაზრისით აპარულ მუსიკალურ ფოლკლორს ძნელად თუ მოეძებნება ბადალი საქართველოში. მასში რელიეფურადაა მოცემული მუსიკალური აზროვნების განვითარების ეტაპები; ამას გარდა, დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკის ერთიანი წარმოშობა, ფაქტიურად, ვერ მტკიცდება აპარული სიმღერების გათვალისწინების გარეშე; ყოველი ახალი ექსპედიცია აპარაში მრავლისმეტყველი მუსიკალური ფაქტების გამომაგონებელია.

სამწუხაროდ, აპარული მუსიკალური ფოლკლორი მართლაც სუსტადაა შესწავლილი. ეს, ალბათ, იმიტომაცაა, რომ იგი უაღრესი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ცალკე აღნიშვნის ღირსია აპარულ ქალთა რეპერტუარი, რომელიც სამუსიკო მეცნიერებისათვის დიდ განძს წარმოადგენს. ამ მხრივ უდიდესი მუშაობა აქვს გაწეული თვით ბატონ ალექსანდრე მსხალაძეს, რომლისგანაც, ისევე როგორც ბატონ ჯემალ ჩხეიძისაგან, ჩვენ მოუთმენლად ველით ახალ საინტერესო გამოკვლევებს.

შენიშვნები.

1. ქ ხ ე (ტომი საქართველოს სსრ), გვ.326
2. ზ. ჰიენაძე, მუსულმან ქართველობა და მათი სოფლები საქართველოში — თბილისი, 1913.
3. ე. თაყაიშვილი, 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში — თბილისი, 1960, გვ. 1
4. ქ ხ ე (ტომი საქართველოს სსრ), გვ. 326
5. ე. თაყაიშვილი, შრომის პოეზია ქართულ ფოლკლორში (აპარული მასალების მიხედვით) — ბათუმი, 1973, გვ. 15
- 6, 7, 8, 9. იქვე, გვ. 16, 32, 41, 78.
10. ივ. ჭავჭავაძე, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები — თბილისი, 1938, გვ. 80-85.

ძველი თბილისის განაშენიანება სულ მეტად პერტენსივდება, სწულდება და ისობა. ეს გარდუვალი პროცესია, თუკი საზოგადოება საჭიროდ არ ჩათვლის გაილოს მატერიალური ხარჯი, მიეშველოს ხანდაზმულ სახლებს, გაამაგროს, გააჯანსაღოს ისინი და გაუგარძელოს არსებობა. საუკუნის ასაკს მიღწეული თუ გადაცილებული სახლები ზოგჯერ უჩემრად იშლება იმგვარად, რომ ხშირად კვლიც არ გვრჩება თუნდაც ჩანახატის, ანაზომის თუ ფოტოს სახით. ეს კი აორკეცებს დანაკარგს, რადგან განაშენიანების კვალი იშლება ქალაქის არქიტექტურის ისტორიაშიც. არადა ძველ თბილისში ბევრია წყალში ჩამდგარი თუ ყავარჯენზე შემდგარი სახლი, რომლის დღეები დათვლილია. ჩვენს თვალწინ დამოშალა და განადგურდა საინტერესო სახლები ერეკლეს მოედნის მიდამოებში, დიდი ორმოა გომის და აზიზბეკოვის ქუჩების შესაყარზე. იმ ადგილზე, სადაც მოსახვევზე თბილისის ერთ-ერთი ცხოველხატულ სახლთაგანი იდგა. წლები გადის, დაპირება დაპირებად რჩება და სახლის აღდგენას კი საშველი არ დაადგა. ასეთი მაგალითები ერთი და ორი როდია. კიდევ კარგი, ზოგიერთი ამ სახლის აზომვა რაღაც ბედად მოხერხდა. თითქოს ბოლო ხანს სამღურავი არ გვეთქმის. უკანასკნელ წლებში თბილისში ჩატარებული სარეკონსტრუქციო სამუშაოების მოცულობამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. სახე იცვალა მთლიანად ბარათაშვილის, შარდენის, კიბლაჩიჩის და აბანოს ქუჩებმა, სანაპიროს ზოლმა, ლესელიძის ქუჩამ... მაგრამ თბილისელები ერთ გამოკვეთილ ტენ-

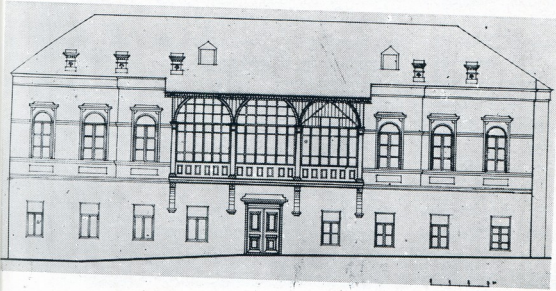


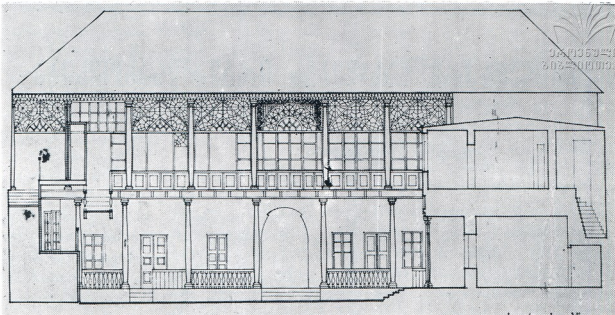
თენგიზ კვიციანი

დენციას შეამჩნევდნენ. ეს ტენდენცია დამყარებულია გარკვეულ პარადიგმაზე. საქმე ის არის, რომ რეკონსტრუქცია განიცადა უმეტესად ისტორიული ბირთვის პერიმეტრზე გამავალმა ქუჩებმა, სადაც ინტენსიური მოძრაობაა და სარეკონსტრუქციო სამუშაოები თვალნათლივ აღიქმება. ზოგჯერ ეს კეთილშობილური აქცია რეკლამაზეც გაფიქრებინებს. უბნების სიღრმეში კი (გვულისხმობ კალას ზედა და ქვედა უბნებს) თითო-ორი სახლი თუ აღდგენილ-გამაგრებული. არადა, იეთიმ გურჯის, ყელიაბოვის, აკოფიანის, ვერცხლის, გომის, აზიზბეკოვის, ავლევის, პირველი მაისის და სხვა მრავალ ქუჩებს მიკვლევებულ უბნებში კომპოზიციურად და მხატვრულად გამოჩენილი სახლებია ჯერ კიდევ შემორჩენილი. ისე არ გამიგონ თითქოს ძველი ქალაქის შემომ-

ფარგვლილი ზონების რეკონსტრუქციის წინააღმდეგი ვიყო. პირიქით, ამ ზონების გარდაქმნას მეტად დიდი ქალაქმშენებლური მნიშვნელობა აქვს. ცხადია, რომ ჩატარებული სამუშაოები თბილისის მთელი ცენტრის მხატვრული სახის ჩამოყალიბებას ემსახურება, საუბარია ძველი თბილისის უბნების რეკონსტრუქციის რიგითობის დაწესების მეთოდის, მეცნიერულად დასაბუთებულ მეთოდისაზე. დღეს კი ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ამგვარი მეთოდიკა საერთოდ არ არსებობს და მიმდინარე სარეკონსტრუქციო სამუშაოების ობიექტის შერჩევა ერთგვარად სუბიექტურ ხასიათს ატარებს. ცხადია, რომ ძველი უბნების განაშენიანების მოკლე დროში რეკონსტრუქციისა და რესტავრაციისთვის საჭირო კაპიტალური დაბანდებების მოცულობა ბევრად ჭარბობს

სახლი ყელიაბოვის ქუჩაზე № 13.





ყელიაბოვის ქ. № 13. ეზოს ფსადა

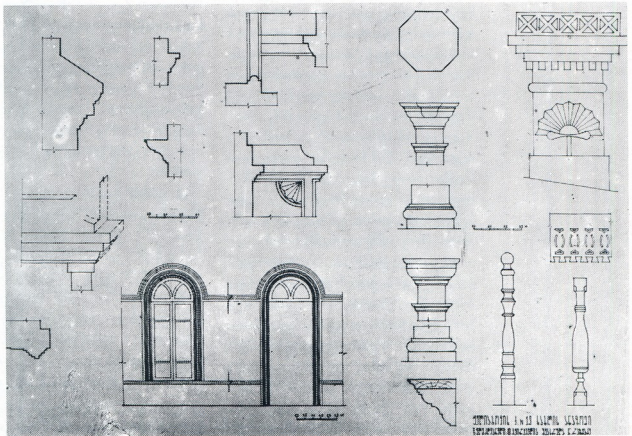
ქალაქის შესაძლებლობებს. ამ პირობებში მით უმეტეს საჭიროა რიგი თობის დადგენა იმის გათვალისწინებით, თუ რომელი სახლი თუ სახლების ჯგუფი და რამდენად საჩქარო დახმარებას მოითხოვს, მიუხედავად იმისა, თუ სად დგას ეს სახლი — „პრესტიჟულ“, ხალხმრავალ ქუჩაზე თუ უბნის სიღრმეში. ამ თვალსაზრისით მგონია, რომ არაფერი საჩქარო იყო ლესელიძის ქუჩის რეკონსტრუქცია (თუმცა თავის დროზე მისი ჯერიც მოვიდოდა), რადგან ამ ქუჩაზე მანცდამანც დიდი არქიტექტურულ-მხატვრული თუ ისტორიული ღირებულების სახლები არ დგას. ალბათ, უმჯობესი იქნებოდა ეს სახსრები, პირველყოვლისა, გამოგვეყენებინა უბნების სიღრმეში მდგარი, დანგრევის პირამდე მისული, დიდი მხატვრული ღირსების მქონე სახლების ადღგენა-გაჯანსაღებისთვის. ერთ-ერთი ასეთი სახლის მახასიათებლებს, რომელიც განსაკუთრებით გამორჩეულთა რიცხვს ეკუთვნის ისტორიული და კომპოზიციური თვალსაზრისით და ამდენადვე გამორჩეულია მწვავე ავარიული მდგომარეო-

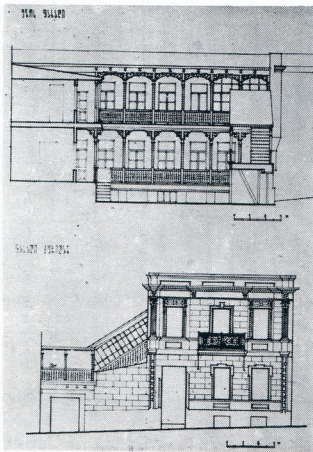
ბით (ყელიაბოვის ქუჩა № 13) ამ წერილში შემოგთავაზებთ. მწვავე ავარიულ მდგომარეობაში მყოფი სახლების საჩქაროდ რეგენერაციის აუცილებლობა კიდევ სხვა, ერთი შეხედვით, მოულოდნელი ფაქტორით არის ნაკარნახევი. ძველი თბილისის განაშენიანების შესწავლის მრავალწლიანი პრაქტიკის დროს ახლო კონტაქტები გვქონდა მოსახლეობასთან და ერთ სოციალურ მოვლენას წაგაწყვდით, რომელსაც აქამდე ვცდილობთ თვალი ავარიდოთ, არ შევამჩნიოთ. „ისტორიული ქალაქის“ რანგი გაწირავს ხოლმე ადამიანს ხანგრძლივ ცხოვრებაზე კეთილმოუწყობელ ბინებში, მანამდე, სანამ მისი სახლის რეგენერაციის და რეკონსტრუქციის ჯერი არ დადგება, თუკი საერთოდ დადგა. კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნების კეთილშობილური იდეა ხშირად მის დისკრედიტაციად შეტრიალდება ხოლმე. ძველ უბანში მცხოვრები მოქალაქეების შეგნებაში ზოგჯერ ყალიბდება ხოლმე სოციალური პესიმიზმი, მტრული განწყობილება ძველად გამოცხადებული საკუთარი სახლისადმი.

ასეთი განწყობილება ერთგვარად მატულობს მრავალეროვან დასახლებაში, სადაც ისტორიული გარემოს ხელშეუხებლობას, ცხადია, განსხვავებულად ეკიდებიან, თბილისში მრავალი ახალი თანამედროვე უბანი გაჩნდა. ამ უბნებში მცხოვრებნი მეტ-ნაკლებად უზრუნველყოფილი არიან თანამედროვე სანიტარული და ტექნიკური აღჭურვილობით. თანამედროვე დონეზეა საცხოვრებელი ფართის ნორმატივები, ბინის, ტერიტორიის კეთილმოწყობა. ასეთივე თანამედროვე მოთხოვნებს პასუხობენ (ყოველ შემთხვევაში — უნდა პასუხობდნენ) ახალ უბნებში განლაგებული საზოგადოებრივი დაწესებულებები — საბავშვო ბაღები, სკოლები, მაღაზიები და ა. შ. სხვა სურათია ქალაქის ძველ ნაწილში. დიდი სიმჭიდროვე, თანამედროვე კომფორტის უქონლობა, ამორტიზებული სახლები არათანაბარ პირობებში აყენებენ ერთი და

იგივე ქალაქის სხვადასხვა უბნებში მცხოვრებთ. აქ კონფლიქტი “ძველი სახლების” და “ახალი, თანამედროვე ნაგებობით შეცვლის სურვილისა და ამ სახლების, როგორც ისტორიული ძეგლის შენარჩუნების აუცილებლობის დაპირისპირებაში ძველ სცადეთ გაახაროთ ძველ სახლში მცხოვრები იმით, რომ მისი სახლი არქიტექტურის ძეგლად გამოცხადდა და თქვენ დაინახავთ, სულ ცოტა, სახლის მფლობელის შეწუხებულ სახეს. მისთვის მეტად სასიხარულო იქნებოდა ცნობა სახლის დანგრევაზე და მის შესახლებაზე ახალ ბინაში (რა თქმა უნდა, საგრძნობი გამონაკლისიც არსებობს). თუკი ისტორიულ უბნებში მცხოვრებთა ნაწილი ლამობს თავი დააღწიოს ამ ადგილებს, მაშინ, ცხადია, იგი მაინცდამაინც არ გადაყვება სახლის მოვლა-პატრონობას, არ გაიღებს რამდენადმე სერიოზულ ხარჯებს მის შესაკეთებლად. უკვე ჰეშმარიტ-

ფელიაბოვის ქუჩაზე მედბარე სახლის (№ 13) დეტალები





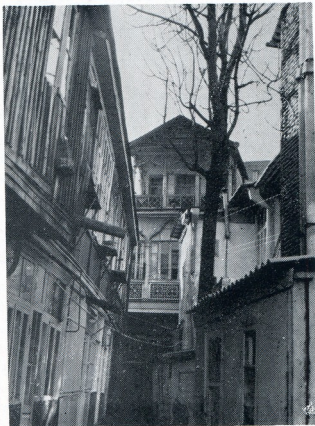
საცხოვრებელი სახლი ქელაიბოვის ქ. № 9.
ეზოს და ქუჩის ფასადები.

ბად იქცა ხშირად გამოთქმული აზრი, რომ ძველი ქალაქი მუზეუმად არ უნდა ვაქციოთ (ვერც ვაქცევთ) იგი სრულყოფილად უნდა ვითარდებოდეს და თანამედროვე ქალაქის მაჯისცემას მაქსიმალურად უნდა იყოს აყოლილი. აბსოლუტური ხელშეუხებლობის პრინციპი, რომელიც აბსტრაქტულ დონეზეა აყვანილი, წარმოშობს უბასუნის-მგებლობას ძეგლებად გამოცხადებულ, კეთილმოწყობელ და მკიდროდ დასახლებულ სახლებში მცხოვრებლების მიმართ.

ძველთბილისური სახლების მრავალფეროვან დაგეგმარებით სქემებში შესაძლებელია გარკვეული წესების დადგენა და მათი დაჭრუფება ტიპოლოგიურ სქემებად. ამგვარი ტიპოლოგიური დაჭრუფება თავის დროზე შემოგვთავაზეს ვ. ბერიძემ, ვ. ცინცაძემ და სხვებმა. დაგეგმარე-

ბის ძირითადი სქემები ასეთია: ოთახების ანფილადი (ცალკე მხარეზე გაყოლებული აივნით) (განათება ან ორმხრივი ან ცალმხრივი, აივნის მხრიდან); ერი ან ორრიგიანი ანფილადა, ორთავ მხარეზე გაყოლებული აივნებით; სამმხრივ აივნებით შემოზღუდული ასეთივე ოთახები ანფილადა. კუთხით განლაგებულ ეზოს აივნის სწვრივად განლაგებული ოთახები, მთავარ ფასადზე შეკიდული აივნით; ქუჩისკენ გახსნილი ეზოს პერიმეტრზე მოწყობილი აივნების გასწვრივ განლაგებული ოთახები და ა. შ. ამასთან, დაგეგმარების ყოველი სახეობა არ წარმოადგენს რაღაც დაკანონებულს. უცვლელს, როგორც ეს, ვთქვათ დღევანდელ ტიპურ სახლებში მიღებული. ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში დაგეგმარებაზე გავლენას ახდენდა რელიეფი, მიწის ნაკვეთის ზომები, მიკონფიგურაცია. ამ უკანასკნელ კი ხშირად მეტად გონებამახვილურ და გასაოცარ გადაწყვეტილებამდე მიჰყავდა სახლის მშენებელი. ძველ ქალაქში იგრანობთ იმას, თუ რას ნიშნავს მიწის ყადრი. აქ ყოველი მტკველი მიზანდასახულად არის გამოყენებული. ძველ უბნებში განლაგებული სახლების დაგეგმარება ძალზე დიდი თემაა და იგი ჯერ კიდევ ელოდება მკვლევარს.

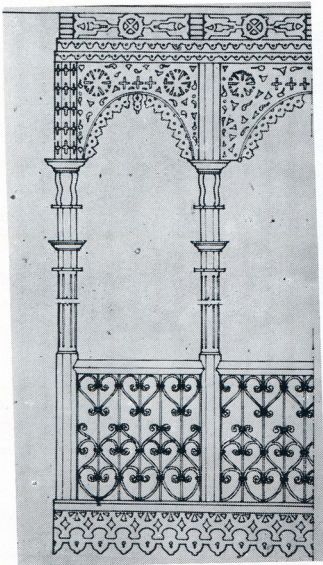
ისტორიული უბნების ერთმნიშვნელოვან ელემენტზე ეზოზე, გაკვრით მაინც, შევარებ უკრადღებას. ძველი ქალაქის შესწავლა გვარწმუნებს რომ ეზოს სიდიდე, ფუნქციურ გამოყენების ეფექტი და სახლის თუ სახლების ჯგუფის დაგეგმარება ბევრად არის ერთმნიშვნელოვანი და მოკიდებული. ტიპოლოგიურად განსხვავებულია ეზოს დაგეგმარებაც: ჩაკეტულ



ზედა უბნის ერთი კუბუკი

ცალმხრივ გახსნილი, ორმხრივ გახსნილი, ტერასებად შეკიბული, ეზო-ვესტიბული და სხვ. ეზოს მრავალ სახეობას შეხვდებით. ამასთან, ეზოს ძალზე მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ძველი ქალაქის ცხოვრებაში — ვეულისხმობ სოციალურ მხარეს. ჩაკეტილი და ნახევრად ჩაკეტილი ეზოების პრინციპმა ძველ უბნებში შემოგვინახა ვიზუალური ფსიქოლოგიური და ფუნქციური კავშირების თავის დროისთვის ჩვეული სტრუქტურა. საცხოვრებლის იერარქია: ბინა — აივანი — ეზო — ქუჩა. ეზოს სივრცის ფიქსაცია განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად წარმოგვიდგება. ეზო მნიშვნელოვანი ელემენტია, რომელიც ურთიერთდახმარების, ურთიერთკონტროლის, მეზობლური კოლექტივის აღზრდის პრინციპებზე დაფუძნებულ „პირველადი მომსახურების“ ფუნქციებს ასრულებს. ეზოთი გაერთიანებული სხვადასხვა პროფესიის, ხასიათის, ასაკის ადამიანები იცავენ იმ საზოგადოებრივ საწყისებს, რომლებსაც თანამედროვე არქიტექტურული პრაქტიკა ცდილობს შექმნას ხელოვნურად, თავიდან გამოივონოს. დაარსოს „ახალი ყოფის სახლი“, ახალგაზრდული საცხოვრებელი კომპლექსი, ურთიერთობის ცენტრები და მისთანები. სხვადასხვა ქვეყანაში დღეს დროდადრო ჩნდება ისტორიული უბნების რეკონსტრუქციის პროექტები, სადაც ხარისხობრივად ახალ, თანამედროვე დონეზეა შექმნილი ეზო, ანუ პირველადი საზოგადოებრივი სივრცე. ამის მიღწევას ცდილობენ ადამიანისადმი თანამასშტაბური სახლების (სამ, ხუთსართულიანი) ქვუფების გაერთიანებით. სართულიანობის გაზრდისას ურთიერთკავშირები სუსტდება და

ეზოს სივრცე კარგავს ბინიდან ქუჩისკენ, ქალაქისკენ გადასასვლელი ზონის სპეციფიკურობას. თუმცა ასეთი პროექტები დაგეგმარებით და სხვა პარამეტრებით განსხვავდებიან, მათ საერთო მახასიათებლებიც გააჩნიათ. ეს არის მცდელობა ხარისხობრივად ახალ სოციალურ და სივრცით პირობებში შევინარჩუნოთ ცხოვრების ჩამოყალიბებული წესი უმოკლესი მეზობლური კავშირების თვალსაზრისით, შენარჩუნებულ იქნას უბნის მცირეზომიანი სტრუქტურა, თუმცა, შესაძლებელია, შედარებით მსხვილი მოცულობით-გეგმარებითი ელემენტების ჩართვაც. ამას აღწევენ ბლოკ-ბენების (და არა ბლოკ-სექციების) გამოყენებით, განაშენიანების განსაზღვრული ხერხით, რომელიც მკიდრო განაშენიანებაში მოქნილი და მრავალფეროვანი სტრუქტურების შექმნის საშუალებას იძლევა. გარდა ამისა,



იეთიმ გურჯის ქ. № 3. აივნის ფრაგმენტი

პირველად ელემენტად „ბლოკად“ ბინის მიჩნევის! შემთხვევაში პრაქტიკულად შეუზღუდავია სახლების ორიენტაციის საშუალებები. შეხვედებით, ერთი შეხედვით, უცნაურ ხერხსაც, როდესაც ერთ ბინაშია გაერთიანებული სხვადასხვა საცხოვრებელი სტრუქტურა: გასული საუკუნის სახლები. განახლებული შიდა დაგეგმარებით, ძველი შენობები, რომლებიც განახლებულია როგორც შიგნით, ასევე გარედან (მინაშენით, ფერით) დაბოლოს, ახალი ტიპის ბლოკ-ბინა, რომელსაც გააჩნია ტრადიციიდან ციტირებული ელემენტები (კედლის წყობის ხასიათი, კარ-ფანჯრების ზომები და ხასიათი, აივანი და ა. შ.). პროექტების ავ-

ტორების აზრით, ჩაკეტილი და ნახევრადჩაკეტილი ეზოების სივრცეები შემოინახავს ამ უბნისათვის ჩვეულ ფუნქციურ ვიზუალურ, ფსიქოლოგიურ სტრუქტურას, საცხოვრებელი წარმონაქმნის ზემოთ ხსენებულ იერარქიას: ბინა — ეზო — ქუჩა — ქალაქი.

თბილისის ისტორიული ნაწილის ეზოებზე დაკვირვება გვარწმუნებს, რომ ძველი განაშენიანება შესანიშნავია არამხოლოდ არქიტექტურულ-მხატვრული თვისებებით, არამედ აგრეთვე, ადამიანის საცხოვრებელი გარემოს თავისებურებებით, ჩამოყალიბებული სულიერი და ყოფითი კავშირებით მეზობელ ოჯახებს შორის. ამდენად ისტორიული უბნების რეკონსტრუქციის ერთ-ერთი მიზანია შევიწარმინოთ ცხოვრების ყაიდა და არა მხოლოდ შენობები, ამავე დროს, უზრუნველყოთ ბინების კეთილმოწყობა და კომფორტი.

მკითხველს ვთავაზობ რამდენიმე ძველთბილისური სახლის ანაზომების ფრაგმენტებს და ჩანახატებს, რომლებიც შესრულებულია კოლეგებთან — გიული გეგელიასთან, ნესტან რაზმაძესთან და პლატონ ხუზიასთან ერთად. სახლები უცნობი უნდა იყოს ფართო მკითხველისთვის ვინაიდან ისინი ძველი უბნების შუაგულში, ტურისტული მარშრუტების მიღმა დგას. ამასთან შერჩეულია ისეთი სახლები, რომლებიც ეზოს მონახაზითა და დანიშნულებით, დაგეგმარების კომპოზიციით, არქიტექტურულ-მხატვრული სახით განსხვავებულ ტიპოლოგიურ ჯგუფებს წარმოადგენენ.

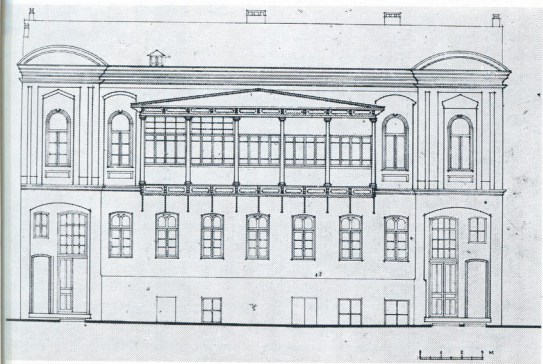
ყელიაბოვის ქუჩის დასაწყისში, იმ ადგილას, სადაც ლესელიძის ქუჩასთან შერწყმისას ივთართოვდება, რამდენიმე საინ-

ტერესო საცხოვრებელი სახლია შემორჩენილი. ყოველი მათგანი ყურადღების ღირსია, ხოლო ერთად თავმოყრილნი ძველი თბილისის ერთ-ერთ მიმზიდველ კუთხეს შექმნიან, თუკი მათ ვუპატრონეთ. მაგრამ ამის ნიშანწყალი ჯერ არა ჩანს. ეს მით უფრო საწყენია, რომ ლესელიძის ქუჩის რეკონსტრუქციამ ჯილტად აუარა გვერდი ამ სახლების ჯგუფს. თუმცა რეკონსტრუქციის ავტორების ყურადღება არაერთხელ იყო მიქცეული მათზე. ამგვარი იგნორირება მით უფრო საოცარია, რომ, როგორც უკვე აღვნიშნე, ერთ-ერთი სახლი (ჟელიაბოვის № 13) საუკეთესოთაგანია შემორჩენილთა შორის. ამასთან, ერთი ყველაზე ადრეულთაგანია და ღმერთმა უწყის, როდის დაიშლება.

საცხოვრებელი სახლი, დღემდე მოღწეული სახით, ერთდროულად არ უნდა იყოს აშენებული. თვალნათლივ იკითხება სხვადასხვა პერიოდის ნაწილები. სახლი კურდონერს ქმნის ყელიაბოვის პარალელური ქუჩისკენ მიმართული ეზოს სახით. დატვირთვა და გვემის ანალიზი

გვიჩვენებს, რომ თავდაპირველად აშენდა ქუჩაზე გამოსული კორპუსი და მარჯვენა (ქუჩიდან) ფრთა, რომელიც მთელ სიმაღლეზე სამზარეულოებს დაემო, კავშირი სამზარეულო ბლოკთან ხორციელდებოდა კიბეებისა და გასასვლელების მეშვეობით. ამ ბლოკის გამოყოფა საცხოვრებლისგან სხვაგანაც გვხვდება. მაგრამ უკვე სხვა ხერხით. სამზარეულოს ბლოკის პირველ სართულზე წინათ თონეც ყოფილა მოწყობილი. მოგვიანებით მიაშენეს ერთსართულიანი მარცხენა ფრთა, რომელსაც შემდგომში მეორე სართულიც დაადგეს. ამასთან, პირველ და მეორე სართულებს შორის თითქმის ერთი მეტრის სიმაღლის სივრცეა, რაც საიდუმლო საწყობად უნდა ყოფილიყო გამოყენებული. პირველი სართულის გასწვრივ შემორჩენილია დამახასიათებელი ხის სვეტების „ორდერული“ სისტემა. როგორც ჩანს, მშენებელს უცდია ამ ხერხით ეს ბლოკი მთავართან დაეკავშირებია, სადაც ქვედა სართულის აივანს ასეთივე სვეტები გასდევს. დიდ მხატვრულ

საცხოვრებელი სახლი აკოპიანის ქუჩაზე № 9.





სახლი ყელიაბოვის ქუჩაზე № 8.

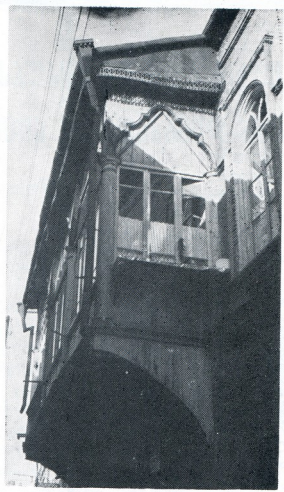
ინტერესს წარმოადგენს ძირითადი კორპუსის არქიტექტურულ-კომპოზიციური წყობა. კორპუსი ორსართულიანია. გეგმის საფუძველს შეადგენს ეზოსკენ მოქცეული, გრძელი ხის აივნის გასწვრივ განლაგებული ოთახების რიგი. შენობა ქუჩის მოსახვევზე დგას და ამიტომ შუაწელზე „გატეხილია“, ბლაგვ კუთხეს ჰქმნის. სწორედ ამ კუთხეზეა მოწყობილი ქუჩიდან ეზოში გამჭოლი გასასვლელი. ყელიაბოვის ქუჩაზე გასული ფასადი მეტად დამახასიათებელია მე-19 საუკუნის შუა ხანის თბილისური სახლებისთვის. ფასადის ცენტრზე, ეზოში გასასვლელის თავზე, შეკიდულია სამპალიანი თაღოვანი აივანი. ამჟამად აივანი შემინულია. მოხსნილია რიკულები. სახლის სახურავზე გამოდის თბილისისთვის იშვიათი ფორმის ორიგინალური საკვამურები. არანაკლებად მიმზიდველია ეზოს ფასადი. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ოსტატურად შესრულებული, ვიტრაჟისთვის განკუთვნილი, ხის რთული ორნამენტული ზღარტი, რომელიც აივანს მთელ სიგრძეზე გასდევს თავისე-

ბური ფრიზის სახით. ამგვარ ვიტრაჟები დღეს ძველ თბილისში აქაიქ თუა შემორჩენილ როგორც აღვნიშნე, სახლი ცუდ დღეშია, კედლები დეფორმირებულია, კამარებით და თაღებით გადახურული სარდაფები მუდმივად წყლითაა საცხე.

დაგეგმარების სხვა პრინციპი და ეზოს ორგანიზაციის განსხვავებული ხერხია გამოყენებულ გვერდით მდგომი (№ 9) სახლ არქიტექტურაში. ორიართული აივნები და ოთახების ანფილაქსელაობის ქუჩის მართობულად არის მიმართული და, ამგვარად მასზე ვიწრო ფასადით ვადი იგივე სისტემა მეორდება ნახვარ სარდაფის სართულზეც, განსხვავებით, რომ ხის აივნებში მაგიერ აქ ავურში ამოყვანილია გასასვლელია. კუთხით მოკვეთულ ნაწილში, ეზოს სიღრმეში სამეურნეო სათავსებია განლაგებული. ეს ბლოკი ეზოს რკინხვეული კიბით უკავშირდება. ეზო პატარაა, ერთადერთ ხეს ძლიერი იტევს და, არსებითად, ღია ციქვეშ ვესტიბიულს წარმოადგენს საიდანაც ცალკე გასასვლელზე ბირველ და მეორე სართულზე ეს სახლი მაგალითია სამშრომარსებულ მჭიდრო განაშენიანებაში სახლის „ჩაწერისა“.

სრულიად სხვაგვარია ქუჩის მოპირდაპირე მხარეს განლაგებული სახლის №(8) გეგმარების კომპოზიცია, ეზოს ადგილი დროლი კომპოზიციაში. სახლ დგას კუთხეზე, სადაც ყელიაბოვის ქუჩის დასაწყისში ლესელის ქუჩისკენ მიმართული გზა ფართობაა წარმოქმნილი. ყელიაბოვის ქუჩაზე გასული ფასადი, ქუჩის სივრცისთვის გამოძლიერი რაკურსით იკითხება ამის მიუხედავად, სწორედ ეს ფასადია მთავარი და ტრადიციული მხატვრული ხერხით დამუშავებული. ფასადის მთავარ

შემა მეორე სართულის დონე-ზე შეკიდული ხის აივანი, რომელიც ფასადს მთელ სიგრძეზე გყვება. ხის სვეტებზე ამოყვანილი სამფრთიანი თაღები შეიღი მალისგან შედგება. აივანს აუთრული მოაჯირი აშევენებს. შენობის ღერძს ამ ფასადზე ხაზს სვამს სამმალიანი თაღებით დაგვირგვინებული, სასიამოვნო პროპორციების მეზონინი. გეგმაში შენობა ფორმით სამკუთხედს უახლოვდება, რომლის ერთი მხარე ყრუა. ოთახები თავმოყრილია ძალზე მცირე ზომის ეზო-ქვის გარშემო. ეზო, არსებითად გადაუხურავი, გამანაწილებელი ექსტიბიულია, რომელშიც ექვლებით ქუჩის მხარეზე მოწყობილი შესასვლელიდან. უჩვეულოა მცირე მოედნისკენ (ლესელიძის ქუჩისკენ) მიმართული ფასადი. იგი ტეხილი სიბრტყეა, რომლის მარჯვენა მხარე მრუდ-ხაზოვანი პარაპეტით მთავრდება. ამ მხარეზე გამოდის აივანის და მეზონინის გვერდითი ფასადები. მთლიანად სახლის არქიტექტურა გასული საუკუნის თბილისური საცხოვრებელი სახლის მეტად

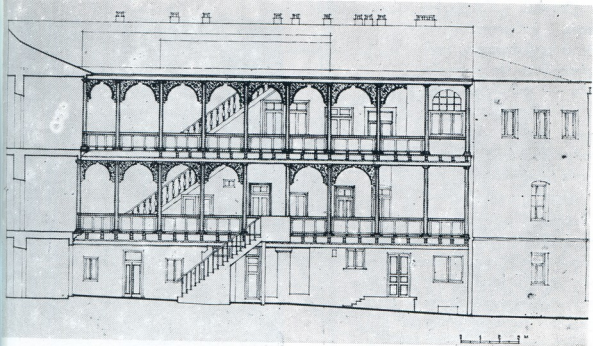


სახლი ექლიაბოვის ქუჩაზე № 13

საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს.

ამგვარად, ქალაქის ცენტრის უშუალო სიახლოვეს თავმოყრილია სახლების ჯგუფი, რომლის

სახლი აკოპიანის ქუჩაზე. იეთიმ გურჯის ქუჩისაკენ მიმართული ფასადი.



დაკარგვა ჩვენს თაობას დიდ ცოდვად ჩაეთვლება.

საცხოვრებელი ბლოკის და საცხოვრებელი კორპუსის სრულიად უჩვეულო უჩითიერთგანლაგებას ვხედავთ იეთიმ გურჯის ქუჩაზე მდგარი სახლის (№3) გეგმარებაში. ფაქტიურად, აქ ერთმანეთზე მიდგმული ორი სახლის სისტემაა, რომელიც ასევე ვიწრო მხარით, ავლევის ქუჩაზეც გადის. სახლები ქუჩების მართობულად ვითარდებიან ვიწრო და გრძელი ეზოს გასწვრივ და ცხოველხატულ კომპოზიციას წარმოქმნიან. გეგმას საფუძვლად უდევს აივნის სწვრივად ანფილადურად განლაგებული ოთახები, რომლებიც აივნიდან ნათღებიან, საპირსპრო მხარე ყრუა. სამზარეულოს ბლოკი ცალკეა აშენებული საცხოვრებელი სახლის პარალელურად. სამზარეულოსთან კავშირი მეორე და მესამე სართულების დონეებზე საგანგებო გადასასვლელებით ხორციელდება. ერთ დროს ეზოს ერთ მხარეზე გვირაბში ჩასასვლელიც ყოფილა მოწყობილი.

როგორც ვხედავთ, ერთ უბანში განლაგებულ ოთხივე სახლს სრულიად განსხვავებული დაგეგმარების პრინციპები უდევს საფუძვლად. ეზოების განსხვავებული სიდიდით, კონფიგურაციით, ფუნქციური ორგანიზაციით, თუმცა მისი ერთ-ერთი სოციალური დანიშნულება — კომუნიკაბელურობა ყველგან აშკარაა.

დასასრულ კიდევ ერთხელ მსურს გავიმეორო, რომ თბილისის შემდგომი რეკონსტრუქციის რიგითობა უნდა დაეფუძნოს სრულიად ნათელ, მეცნიერულად დაფუძნებულ მეთოდიკაზე, რომელიც გაითვალისწინებდა ფიზიკურად ამორტიზებული, არქიტექტურულ-მხატვრულად გამორჩეული სახლების მაქსიმალურად შემონახვის შესაძლებლობას.

არქიტექტურის ინსტიტუტი

საქართველოს დიზაინერთა

კავშირი ჩამოყალიბდა დამფუძნებელ ყრილობაზე 1987 წლის სექტემბერს. მიმდინარე წლის მისში კი სახალხო მეურნეობის მდგრადი განვითარების მიზნით დაფუძნდა გამოფენაზე გაიხსნა დიზაინერთა ნამუშევრების პირველი რესპუბლიკური გამოფენა „დიზაინი. ტრადიცია და თანამედროვეობა“. თვით სახელწოდება გვაცნობს, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს დიზაინერთა საქმიანობას ქართულ ხალხურ ხელოსნურ დიზაინს (თუმცა მას ადრე ასე უწოდებდნენ).

პრინციპები, რომელთა მიხედვითაც იქმნებოდა ხელოსნური დიზაინის ნაკეთობანი, ვლინდებოდა მხატვრულ და ტექნიკურ კომპონენტთა ერთიანობაში, ლამაზი და სარგებლის ჰარმონიულობაში, მასალის დამუშავების ტრადიციულ ჩვევათა ფლობაში. უძველესი დროიდან ხელოსანი სრულქმნილებას ანიჭებდა ნაკეთობები იგი ვირტუოზულად ფლობდა თავის ხელობას და ქმნიდა ლამაზ მრავალი ფუნქციის მატარებელ

ი. ბურჯანაძე
თბილისის შემოსასვლელის ემბლემა



პირველი რესპუბლიკური გამოფენა

„ლიგაინი. ტრადიცია და თანამედროვეობა“

ეთერ ციციშვილი

ექვიკურად სრულყოფილ საგნებსა და მათ კომპლექტებს. ამ ნაწილობათა უმრავლესობას გამოიჩინებდა ლოგიკურობა, მთლიანობა, კონსტრუქციული სისრულე, რაციონალურობა და ხშირად სახლევც.

ესთეტიკური კრიტერიუმები, შემოქმედებითი მეთოდები დროთა მანძილზე ვითარდებოდა და სახეს იცვლიდა, ძველ ტრადიციებზე დაყრდნობით ოსტატი-ხელოსანი ახალსაც ქმნიდა, უფრო მოხერხებულს და სრულყოფილს. ამავე დროს თავის ცოდნასა და ისტატიობას ვადასცემდა თაობებს. შემდგომში შრომა თითქმის ყველა პროფესიაში დაწინაურებდა, განიცადა დიფერენციაცია და დაკარგა მთლიანობა, რადგან ერთსა და იმავე ნაწილობას უკვე ასრულებდა მთელი ჯგუფი შემსრულებლებისა. ამან გამოიწვია სილამაზისა და ესთეტიკურობის დევალაცია. თანამედროვე დიზაინს სწორედ ეს აქვს პირველ ამოცანად დასახული — დაუბრუნოს ნაკეთობებს პირველადი, ესთეტიკურად, ხარისხობრივად მაღალი თვისებები.

გამოფენაზე ძირითადად წარმოდგენილი იყო ოთხი შემოქმედებითი მიმართულება: სამრეწველო გრაფიკა, სოციალურ-კულტურული სფერო, სამრეწველო და კულტურული ცხოვრებო ნაკეთობები და ფართო მოხმარებას საგნები. ბოლოს, სივრცობრივ-საგნობრივი სფეროს ორგანიზაცია

(ქალაქი, სოფელი, კურორტი, გასართობი კომპლექსები). ასეთი დანაწევრება პირობითია, რადგან ზოგი ნამუშევარი, ან კომპლექსური პროექტი ამ სფეროთაგან ყველას, ზოგი კი რამდენიმეს შეიცავდა.

გამოფენაში მონაწილეობდნენ სპეციალური სადიზაინო ინსტიტუტები და სასწავლებლები, დარგობრივი ლაბორატორიები და განყოფილებები, კოოპერატივები და ცალკეული ავტორები.

ძველთაგანვე ქართველი ოსტატები ცნობილი იყვნენ ქვეყნის გარეთაც. მათი ნახელავია შესანიშნავი მხატვრული ხელოსნობის ნიმუშები — სახლები, ავეჯეული და ჭურჭელი, იარაღი, მუსიკალური ინსტრუმენტები, ტანისამოსი, შრომის იარაღები და სხვა. ბევრი მოხერხებული და მახვილგონივრული მოწყობილობა აადვილებ-



სასაქონლო ნიშანი
მხ. ვ. შველიშვილი

სამახსოვრო მედალი მხ. ე. ბურჯანაძე





სასაქონლო ნიშანი მხ. ვ. მექელიძისა

და შრომის და უზრუნველყოფდა მეცხოველეობისა და მიწათმოქმედების პროდუქტების სრულყოფილად დამუშავებას. უძველესი ჩარხები, მანქანები, სატრანსპორტო საშუალებები და შრომის იარაღები თავის დროისათვის ტექნიკის მაღალ დონეზე იდგა, ითვლისწინებდა ადგილობრივი პირობებისა და წარმოების დარგებას მოთხოვნილებებს. მათი დიდი ნაწილი საფუძვლად დაედო ქარხნულ ნიმუშებს. თვით ამ ნაკეთობების მიზანდასახულობა და განსაცვიფრებელი მოხერხებულობა გასათვალისწინებელია თანამედროვე დიზაინურ დაპროექტებაში.

სამრეწველო დიზაინი გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო მოწყობილობით, აპარატებით, ხელსაწყოებითა და დანადგარებით (საზომი და ანალიტიკური ხელსაწყოები); აქ იყო პულტები, სინათლის დინამიკური დანადგარები, საორკესტრო ელექტრონიკის კომ-

სამახსოვრო მედალი მხ. ე. ბურჯანაძე



პლექსები, ვიდეოპროექტორი, პორტატული კომპიუტერი, სარანსპორტო საშუალებები — ტომანქანები, ავტობუსები, მანქანები, სამგზავრო ლაინერი, გაეცა, ერთადგილიანი საპარიკმარო, კემპინგი...

ამ ნაკეთობების სტილურ ხასიათებლებს შემდგომი გვერება სკირდება, საკვიროა შესწინას ბევრი ვარიანტი, რათა სწეროს ამა თუ იმ სახასიათო გამოში.

ბოლო 20-25 წლის მანძილ ქართული სამრეწველო გრად, დაიხვეწა და განვითარდა, შემოქმედებითი სახე ვართულ (საფირმო სტილი — ალფაბეტი, ლოგოტიპი, ნიშნები, საქონლო ნიშნები, ემბლემები, ენკეტები, სარეკლამო და საქმილოკუმენტაცია და სხვა), მას წყონება ხვდა არა მარტო ჩვეყეყანაში, არამედ მის გარეთ. ამ გამოფენაზეც საწარმოო გფიკა გამოირჩეოდა შინაარსდა ესთეტიკური გამომსახველებით, სიმკაცრითა და ლაკონრობით, სიმბოლური ხასიათმხატვრული იერით, ტრადიცილობითა და კარგი კითხვადობემირ ბურჯანაძის ნამუშევრგამოირჩევა მაღალმხატვრულბით, დახვეწილი გემოვნებითრაც მთავარია, ეროვნულოგამოფენაზე იყო საშუალოსუსტი გრაფიკული ნამუშევრებ(ზედმეტი ორნამენტულობა, კმულობა, ცუდი კითხვადობა).

კავშირის მასშტაბით საერმოვლენაა უფერული სარეკლამინფორმაცია (სარეკლამო ფურლები, პროსპექტები, ბუკლეტები და სხვა). საგამომცემლო საქმე მოუწესრიგებელობა სრულივერ ამართლებს ამ გარემოებებში.

საფირმო სტილი, საფირმო სხე, პოლიტიკა დიზაინის სფეროდიზაინის კოორდინაცია, იდეტიფიკაციის სისტემა და ა.

ველაზე მიზანშეწონილი ხერხია, საშუალება ფირმის ან გაერთიანების სარეკლამოდ, ავტორიტეტის მოსაპოვებლად.

რეკლამული ციამდეღ ქალაქებში (თბილისი, ქუთაისი, ფოთი და სხვა) სხვადასხვა წარმოებას შორის არსებობდა ფირმა-ქარხნები: კვების, ფარმაცევტული და სხვა. ასეთი იყო დ. ს. სარაჯიშვილის კონიაკის ფირმა-ქარხანა მთავარ განყოფილებებით თბილისში და ქვეგანყოფილებებით და საწყობებით (ე. ი. ფილიალები) პეტერბურგში, ვარშავაში, ფეოდოსიაში, ბაქოში. ხილეულისა და მინერალური და სამკურნალო წყლების წარმოების ამხანაგობები: მ. ე. ლალიძე და კომპანია თბილისში და ქუთაისში, არყის და ლიჭორის ქარხნები კ. გ. აღმაიასი, ტ. დ. გაბუნიასი, ფ. ნ. ქულოძისა და გ. კ. ბოლქვაძის, მ. ა. ანანოვის — ქუთაისში, ა. ჰუტმაის — ფოთში, აფთაქები — ოტენისა და ჰენესი — თბილისში და მრავალი სხვა.

ველა ზემოთ ჩამოთვლილ ფირმა-ქარხანას გააჩნდა საკუთარი საფირმო გრაფიკა — საფირმო სტილის ძირითადი ელემენტები: სასაქონლო ნიშანი, ემბლემები, ლაგოტიბი, ეტიკეტები, რეკლამა, აბრები, სადარბაზო ბარათები და, ბოლოს, საგამოფენო ექსპოზიციები კავკასიის, რუსეთისა და საერთაშორისო სამრეწველო გამოფენებზე (მაგალითად 1888 და 1891 წლებში აუკსიუში, 1889 და 1890 წლებში პარიზსა და მარსელში, 1892 წელს ტუნისში, 1894 წელს ბრიუსელში და ა. შ.).

ამჟამინდელ რესპუბლიკურ გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო საფირმო სტილები სხვადასხვა ფირმისა და წარმოებისათვის, პლაკატები, მედლები (ავტორთა ჯგუფი გ. ნადარეიშვილის ხელმძღვანელობით, გ. ავსაჯანიშვილის, კ. პატარქალიშვილის, დ. ღვინია-

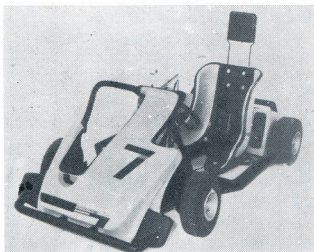
შვილის, გ. ცხოვრებაძის, დ. მალრაძის და სხვა) შესაფუთი ნაკეთობები (ავტორთა ჯგუფი საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატვრის ზ. წერეთლის ხელმძღვანელობით, მხატვარი-არქიტექტორი გ. აჯიაშვილი) და ა. შ.

ქართველი ხალხის ცხოვრების სოციალური სფერო, განსაკუთრებით უძველესი საცხოვრებლის სხვადასხვაგვარი არქიტექტურული ფორმები, ანტიერი, მოწყობილება — შესანიშნავი მასალა თანამედროვე დიზაინერ-მკვლევარისათვის და პრაქტიკოსისათვის. გლგხური საცხოვრებლისა და მისი მოწყობილობის დაგეგმვა რეგამოიჩნეოდა ესთეტიკურობით და მრავალფუნქციურობით: მაგალითად, საქართველოს ცალკეულ რეგიონებში საცხოვრებელი სახლების დადგმა ბოძებზე ქვედა განიავებით; მოძრავი ტიხრების მოწყობა, რომლებიც სათავსოების დაგეგმარების შეცვლის საშუალებას იძლეოდა; ჩაშენებულ განჯინებში და ნიშებში ხანგრძლივად ინახებოდა სხვადასხვა პროდუქტი. ასეთი საცხოვრებელი გაწყობილი იყო სხვადასხვა დანიშნულების ავეჯით, დგამ-ჭურჭლით, ეროვნული ორნამენტული ხის კვეთილობით. ფუნქციური და ესთეტიკური თვისებების მაქსიმალური გათვალისწინება ორიგინალური ავეჯის შექმნისას, მათი მონო ან მრავალფუნქციურობა გაპირობებული იყო ინტერიერის განტვირთვის, საცხოვრებელი ფართის რაციონალური გამოყენების მიზნით, ხოლო მოწყობილობის მაქსიმალური მოხერხებულობა უადვილებდა ადამიანს მის ექსპლუატაციას. უძველესი დროიდან ავეჯი ინტერიერში ნაწილდებოდა და ლავდებოდა დადგენილი ტრადიციების შესაბამისად, დადგენილი წესებით და ოჯახის წევრთა სუბორდინაციის დაცვით.

გემის კორპუსის საწმენდი მანქანა „დელფინი“. ავტორი ნ. ქაჭაია.

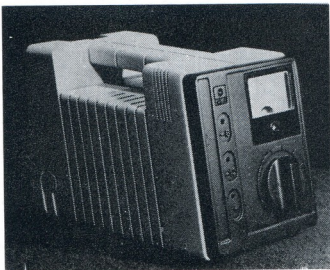


სოციალურ-კულტურული სფერო გამოფენაზე მკაცრებითა და ფოტოებით იყო წარმოდგენილი (ადმინისტრაციული სახლები, სანატორიუმები, სასტუმროები, სავაჭრო ნაგებობები, გარაჟები, სავამოფენო დარბაზები, თეატრები და სხვ.). ავტორებმა წარმოადგინეს სრულიად ახალი იდეები,



საბავშვო ეტლი. ავტორები გ. ცხოვრებაძე, ი. ნარგიზიშვილი.

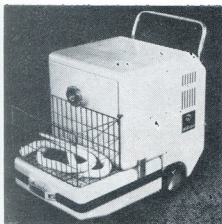
დასამუხტი მოწყობილობა. ავტორები — ნ. გაბედავა, ი. ბეღაშვილი, გ. ლაბანაშვილი.



მკაფიო გამომსახველობით, გამოგონებლობა, სიმყუდროვის პარადულობის შექმნის უნარ ახალი მასალების სინთეზი (თბლისის საქალაქო საბჭოს აღმასკომის დიზაინის სამმართველო კოოპერატივი „სურთომთმძღვარი“ და სხვ.)

ფართო მოხმარების საგნებ კულტსაყოფაცხოვრებო ნაკეთობები (საყოფაცხოვრებო ელექტროხელსაწყოები, ტელეფონები, ტელევიზორები, ფირის საკრევეები, სათამაშო კონსტრუქტორები, საბავშვო სპორტული ავტომანქანა, საბავშვო ელექტრონულ სათამაშო მიკროპროცესორით მართვით, საბავშვო სათამაშო კომპიუტერი (ტექნიკური ესთეტიკის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის საქართველოს ფილიალთბილისის სამხატვრო აკადემიისაწარმოო გაერთიანება „ანალიტიკური ხელსაწყოები“ და სხვ.) კერამიკული, მინის, პარფიუმერიის, მსუბუქი, საფეიქრო ხის დამამუშავებელი, საიუველიერო, სუვენირების, ტანისამოს მოდელირების და სხვა მრეწველობის დარგები დაკავშირებული არიან ტრადიციულ ხალხურ ხელოსნურ დიზაინთან, გამოყენებით ხელოვნებასთან და ხშირად იყენებენ ეროვნულ მოტივებს. მაგრამ გამოფენაზე ეს ნაკლებად გამოჩნდა.

საფეიქრო დარგი, თავისი ეროვნული უძველესი ორნამენტული მოტივებით — კაზმულობით და მოხატულობით, გამოფენაზე ნაკლებად წარმოჩნდა. ძველი სა



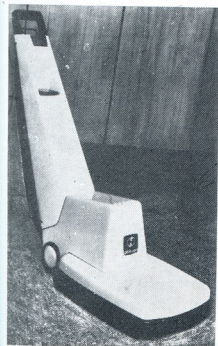
მტერსასრუტი. ავტ. ა. კუჭუხიძე.

მოსის ეროვნული მოტივებისა და ქარგულობის გამოყენებით მიანიც-დამაინც ვერ დაიკვენიან მოდერ-ლიორები აქ წარმოდგენილი ნი-მუშებით.

თეგვა, ჭედურობა, ჭედვა, ცვარ-ვა, მოსევადება, მოვარაყება, ფე-ლიგრანი — ჩვენს დროშიც აღ-დგა და საყოველთაოდ გავრცელ-და. ამ ტექნიკით შექმნილი ნაკე-თობები აკვირვებს და აჯადოებს მნახველს.

დაბოლოს, სივრცობრივ-სავნო-ბრივი სფეროს ორგანიზაცია გა-მოფენაზე წარმოდგენილი იყო ძალზე საინტერესოდ. თითქმის

იატაის საპრილელები. ავტორები —
ბ. ჭანყარაშვილი, ა. კუჭუხიძე, ნ. გაბე-
ჯავა, დ. ქიტიაშვილი.



ყველა პროექტი ახალ ორიგინალურ იდეებს შეიცავს. ვხვდებით, როგორც ახლა ამბობენ, „იდეების ბანკს“. მიუხედავად ამისა, ყველა მათგანის განხორციელება რეალურად გვესახება. ასეთგია: საბავშვო სათამაშო კომპლექსების ფორმაწარმოქმნის ელემენტები (ავტორთა ჯგუფის ხელმძღვანელი საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატვარი ზ. წერეთელი. მხატვარ-არქიტექტორი გ. აჯიაშვილი), საბავშვო აღმზრდელი-ობით-გამაჯანსაღებელი კომპლექსი „მზიური“ (საპროექტო ინსტიტუტი „სახელაქმშენაროექტი“), დიზაინროგრაფია „ზღვა-პლიაი-ბულვარი“ (ავტორთა ჯგუფი საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატვრის ზ. წერეთლის ხელმძღვანელობით, მხატვარი-არქიტექტორი გ. აჯიაშვილი); დიდი დიდმის „წოწორის ხევის“ ტერიტორიის კეთილმოწყობა (საპროექტო ინსტიტუტი „თბილქალაქპროექტი“); სამთო-სათხილამურო კურორტის ასაწყობი მრავალფუნქციური მოდული (ავტორთა ჯგუფი საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატვრის ზ. წერეთლის ხელმძღვანელობით, მხატვარი-არქიტექტორი გ. აჯიაშვილი) და სხვა. ამ ნამუშევრებში ავტორებმა გამოამყვანეს გამოგონებლობა, შექმნეს ხალისიანი ატმოსფერო, რომელიც უთუოდ გაიტაცებს ბავშვებს.

გამოფენაზე მრავლად იყო ცალკეულ დიზაინერთა (რვა ათეულზე მეტი ავტორის) ინდივიდუალური ნამუშევრები, რომლებიც ამჟღავნებენ მათს ნიჭსა და ორიგინალურ აზროვნებას.

წარმოდგენილი პროექტების, მაკეტებისა და ნიმუშების დიდი და საუკეთესო ნაწილი გადარჩეულია და ნაჩვენები იქნება დიზაინერთა საკავშირო გამოფენაზე.



ფსიქოლოგიის გაკვეთილები

საბალევიზიო ფილმების I სერიის ფორმის
ფსიქოლოგიის „ოქროს საწმისი“

მარინე კერესელიძე

საფსიქოლოგო ბუმს, რომელმაც მრავალწლიანი „უძრავობისაგან“ გამოფიზიკებული ქვეყანა მოიცილა, წელს სექტემბერში საქართველოც შეუერთდა. აქ საფუძველი ჩაეყარა ახალ საერთაშორისო კინოფორუმს — სატელევიზიო ფილმების ფესტივალს, რომელიც მსოფლიოში არსებული 140-ზე მეტი დიდი თუ მცირე ფესტივალისაგან იმით განსხვავდება, რომ მისმა მესვეურებმა ამ საქმიანი კინოდღესასწაულის ჩატარება გემზე გადაწყვიტეს.

ამჯერად საფესტივალო ცენტრად (რომელიც საქართველოში ვინ იცის როდის აშენდება), თბომაველი „გრუზია“ იქცა.

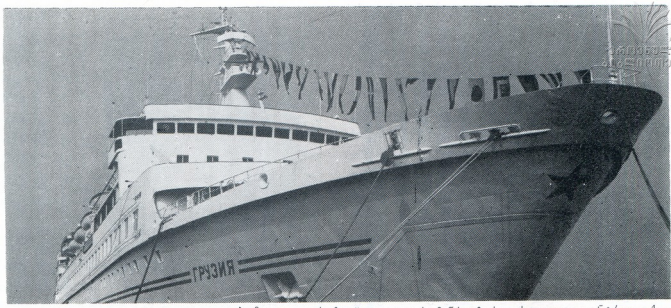
სატელევიზიო ფილმების საერთაშორისო ფესტივალს, რომელიც ამიერიდან ორ წელიწადში ერთხელ ჩატარდება, „ოქროს საწმისი“ ეწოდა — „ოქროს საწმისი“, როგორც სიმბოლო იმ საიდუმლოსი, ყველა ერის სულიერი თუ ნივთიერი კულტურის საგანძურში რომ დევს.

სწორედ ამ საიდუმლოს ამოცნობის სურვილმა მოუყარა თავი სოხუმის პორტში მოძმე რესპუბლიკებისა და მსოფლიოს 20-ზე მეტი ქვეყნის კინემატოგრაფისტებს — სხვადასხვა ტელეკომპანიების წარმომადგენლებს, პროდიუსერებს, რეჟისორებს, მსახიობებს, კრიტიკოსებს, ჟურნალისტებს.

ამერიკის შეერთებული შტატების, დიდი ბრიტანეთის, საფრანგეთის, გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის, უნგრეთის, ბულ-

გარეთის, თურქეთის, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის, დასავლეთ ბერლინის, რუმინეთის, პოლონეთის, ჩეხოსლოვაკიის, საბჭოთა კავშირის დროშებით მორთულმა საფესტივალო გემმა დღევიზით: „ვინ მოყვარესა არ ეძებს, იგი თავისა მტერია“ 1 სექტემბერს ადრე დილით ღუზა აუშვა და გეზ ბათუმისაკენ აიღო. მისი მოგზაურობის მარშრუტი შავი ზღვის სანაპიროს საპორტო ქალაქებში შესვლით, ბათუმ — სოქის აკვატორიას მოიცავდა.

ამ ფესტივალს ერთი წლის მანძილზე ამზადებდნენ. გემზე მისი ჩატარების იდეას, რომელიც ფესტივალის მასპინძლებს — საქართველოს სატელევიზიო ფილმების სტუდიის შემოქმედებით კოლექტივს ეკუთვნის, თავდაპირველად ექვით შეხვდნენ. ზოგს იგი განუხორციელებლად მოეჩვენა, ზოგისთვის კი ეს იდეა სხვადასხვა კინემატოგრაფიული ასოციაციებით გამოწვეული ირონიის საბაბს იძლეოდა... ფესტივალის ინიციატორებისათვის კი მიზანი ნათელი იყო: კარჩაკეტილი არსებობა დღეს უკვე აფერხებს კულტურის, ხელოვნების, კინემატოგრაფის განვითარებას. ქვეყნის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მიმდინარე გარდაქმნის დღევანდელ ეტაპზე ქართულ კინოს სჭირდება და აქვს საერთაშორისო ურთიერთობებში ჩართვის საშუალება, რომლის ერთ-ერთი საუკეთესო ფორმა საკუთარი საერთაშორისო ფესტივალია. გემზე მისი ჩატარება, ორიგინალ-



თბომაველი „გრუზია“ ათი დღის მანძილზე საფესტივალო ცენტრად იქცა

ლურობის გარდა, ხსნის დღემდე მოუგვარებელ მრავალ ყოფით პრობლემას. გარდა ამისა, სტუმრებს საშუალებას აძლევს ახლოს გაიცნონ საქართველო, მისი ყოფა, კულტურა, ისტორია.

საქართველოს მრავალსაუკუნოვან ისტორიასთან ფესტივალის მონაწილეთა მიახლოების პირველი ცდა ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახელობის დრამატული თეატრის შენობაში ფესტივალის განსხაზვევ შედგა — იმ ფერადოვან თეატრალიზებულ სანახაობაში, რომელიც რეჟისორმა გიორგი ლევაშოვ-თუმანიშვილმა პროფესიონალი და მოყვარულ მსახიობთა ძალებით წარმოადგინა.

გახსნის საღამომ ერთგვარი კამერტონი მისცა იმ ხალხიან და სადღესასწაულო ატმოსფეროს, რომელიც მთელი ფესტივალის მანძილზე სუფევდა. უნდა ითქვას, რომ ორგანიზატორებმა მეტი ყურადღება მიაქციეს გარეგნულ მხარეს, დღესასწაულს, ვიდრე მის შინაარსს, საქმეს. რა თქმა უნდა, გარეგნულ მხარესაც დიდი მნიშვნელობა აქვს, თუკი ყველაფერი ზუსტადაა გაანგარიშებული და ყველაფერს თავისი ადგილი აქვს მიჩენილი, რაც სამწუხაროდ, ჩვენს ფესტივალზე არ მოხდა. ეს უდაოდ სიყმაწვილის სენია, რომელიც ასაკთან ერთად გაივლის. მთავარი კი მაინც იყო ის მეგობრული შეხვედრები, დისკუსიები და უპირველეს ყოვლისა 59 საკონკურსო ფილმის გასინჯვა, ხომალდის მუსიკალურ სალონში დამონტაჟებულ მრავალრიცხოვან ტელეეკრანებზე დილიდან საღამომდე რომ მიმდინარეობდა.

სატელევიზიო კინემატოგრაფმა „ოქროს საწმისის“ ეკრანზე მოიტანა მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნების ადამიანთა ფიქრები და ტკივილი, იმედები და მისწრაფებები, უძველესი წარმოდგენები და უახლესი მითები.

თავიდანვე ვიტყვი, რომ საკონკურსო პროგრამამ ვერ გავგზავრა აღმოჩენებით. მის ფონზე საკმაოდ მომგებიანად ჩანდა ქართული ფილმები — გ. ლევაშოვ-თუმანიშვილის „მთავარის გლობუსი“ და ო. გვასალიას „ამდენიმე ეპიზოდი ილიას ცხოვრებიდან“, ს. ჩხაიძის „შვიდაცა“ და ლ. გორდელაძის „ჩემი ბოშები“, მუსიკალური ფილმების კონკურსში საქართველოდან წარმოდგენილი იყო ზაალ კაკაბაძის ფილმი-ბალეტი „მეთორმეტე ღამე“, რომელიც ბორის ეიფმანთან შემოქმედებითი თანამშრომლობით შეიქმნა.

ფესტივალის დოკუმენტურ პროგრამას ყველაზე მეტი მაყურებელი ყავდა. თანამედროვე საბჭოთა დოკუმენტურ კინოს უდავოდ დაეტყო ქვეყნად მიმდინარე გარდაქმნა, თუმცა, უშუალოდ ამ თვალსაზრისით საინტერესო სურათები პროგრამაში არ ყოფილა. სამაგიეროდ, ფესტივალზე — ყოველდღიურ ურთიერთობაშიც და ეკრანზეც — გამოჩნდა ის ინტერესი, რომელსაც საბჭოთა კავშირში მიმდინარე პროცესების მიმართ იჩენენ უცხოეთში. პროგრამის სამი ფილმის — ამერიკული „სსრკ — რევოლუციის ქვეყანა“ (სერიიდან „მსოფლიოს პორტრეტი“), დასავლეთ გერმანული „იქ, სადაც ტაქსისტები ტოლსტოის კითხულობენ“ და შვედური „სსრკ — ყველაფერი წესრიგშია?!“ ავტორები ფრთხი-

ლად და დაკვირვებით ცდილობენ ქვეყნის სატიკვარის გავებას და წარსულისა თუ დღევანდელობის მოვლენათა არსის ამოცნობას.

დოკუმენტური ფილმების კონკურსში განსაკუთრებული ყურადღება იმ ფილმებმა მიიქციეს, რომელთა ცენტრშია უჩვეულო ბედის ადამიანი — ძლიერი პიროვნება, ისეთი, როგორც კიდურებწართმეული მხატვარი მარკოს პავონე — კუბური ფილმის „იოვო ცხოვრების გზა“ გმირი, ან კიდევ ანდამანის კუნძულებზე მცხოვრები მარტოხელა კაცი ფილმიდან „მარტოობის ღაღადისი“, რომელიც წერს ამ კუნძულების ისტორიას ძველი ინდური ლეგენდებიდან დღემდე.

მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნების კინემატოგრაფისტები სხვადასხვა ცხოვრებისეულ მასალაზე, სხვადასხვა გზით ეძებენ იმას, რაც ყველაზე მძიმე განსაცდელის უამსაც ადამიანს ადამიანობას არ აკარგვინებს.

შესანიშნავი პრიზები

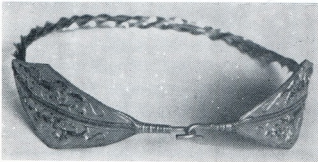


მთავარი პრიზი „ბრინჯაოს ვერძი“



მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის

ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის



მოსკოველი რეჟისორის მ. რიბაკოვის ფილმში „კრეშენსკელები“ შეუღლამაზებლად, მკაცრი სიმართლითაა ასახული რუსეთის სოფლის მეკიდრთა — მძიმე შრომით ქანცვა-წყვეტილი ხუთი უბრალო ქალის უღიმღამო ყოფა, რომელსაც თითქოს ეჯახება, უბირის-პირდება მათივე აზრები ბედნიერებაზე, მათი ღრმა რწმენა იმისა, რომ თუმცა ბედმა გვერდი აუარათ — „იყო მათ ცხოვრებას წამები, რომლებსთვისაც ღირდა ცხოვრება ამ ცოდვილ მიწაზე“.

და კიდევ ერთი თემა, რომელიც აერთიანებდა ფესტივალზე წარმოდგენილ ბევრ დოკუმენტურ ფილმს — ეს არის ადამიანის მიმართ თანაღმობის, მოწყალების თემა.

სიტყვამ „მოწყალება“ შარშან ხმამაღლა გაიყვრა მწერალ დანიელ გრანინის წერილში, რომელიც სრულიად დაკარგული ცნებების, ადამიანებს შორის მივიწყებული ზნეობრივი ნორმების აღდგენისაკენ მოუწოდებდა და საზოგადოებას. წლების მანძილზე გამეფებული შტამების წყალობით ეკრანი ჩვენს საზოგადოებას წარმოგვიდგენდა როგორც ყველაზე კეთილშობილსა და ჰუმანურს. ესტონელმა რეჟისორმა ჰაგი შეინმა გადაიღო ფილმი „ცეკვა ხეივანთან ეტლში“ და დაგვანახა, რომ ჩვენთანაც არიან სუსტნი და უპოვარნი, რომლებსაც საზოგადოებისაგან რეალური დახმარება აკლიათ.

„დღეს საკმარისი აღარ არის მხოლოდ მოწყალება. საჭიროა დახმარება, რაიმე რეალურის კეთება“ — თქვა ერთ ინტერვიუში რეჟისორმა.

სწორედ ქმედითი დახმარების სურვილი ამოძრავებს 78 წლის კალკუტელ მონაზონს — ლეგენდარულ დედა ტერეზას — მშვიდობის ნობელის პრემიის ლაურეატს, ამერიკელი რეჟისორების ენ და ჯანეტ პიტრების ფილმის გმირს.*

„ღიმილით ემსახურე ღმერთ... მცირე საქმენი აკეთე, მაგრამ დიდი სიყვარულით...“ — ასე მოძღვრავს დედა ტერეზა მის მიერ დაარსებული მოწყალების ორდენის დებს, რომლებმაც ჭეშმარიტი ბედნიერება სწეულთა და დავრდომილთა, მშვიერთა და უპოვართა, სა-

* ენ და ჯანეტ პიტრების ფილმის „დედა ტერეზა“ შესახებ ვრცელი მასალა გამოქვეყნდა ჩვენი ჟურნალის ა. წ. № 4-ში.

„ოქროს საწმისი“ სტუმრების თვალით



ფესტივალის
ერთ-ერთი
აფიშა

სოწარკვეთილთა და მომაკვდავთა მოვლა-პატრონობაში ჰპოვეს.

მიუხედავად იმისა, რომ „დედა ტერეზა“ იმთავითვე დოკუმენტური ფილმების კონკურსის ლიდერად იქცა, მას ბევრი მოწინააღმდეგე გამოუჩნდა ფესტივალის უცხოელ სტუმართა შორის. ბევრს არ აკმაყოფილებდა თუნდაც ის, რომ ავტორთა ყურადღების მიღმა დარჩა ის ძალა კათოლიკური ეკლესიის სახით, რომელიც დედა ტერეზასა და მისი ორდენის უკან დგას. კულუარებში იმასაც ამბობდნენ, რომ ფილმისათვის მთავარი პრიზის მინიჭება (ამერიკელი რეჟისორების სურათი სწორედ ამ ჯილდოს მფლობელი გახდა) უდავოდ დათვურ სამსახურს გაუწევს ფესტივალს და დასცემს მის პრესტიჟს, რადგან ამერიკაშიც კი მას ძალიან დაბალ შეფასებას აძლევდნენ.

გამარჯვებულთა დაჯილდოების დღეს მოვიდა ცნობა, რომ ფილმი „დედა ტერეზა“ ამერიკის აკადემიამ ტელევიზიის დარგში უმაღლესი პრემიით — „ემით“ დააჯილდოვა. ამ ორ პრიზს დაემატა კიდევ ერთი საბატიო ჯილდო — „ოქროს ჯვარი ვაზისა“, რომელიც სატელევიზიო ფილმების საერთაშორისო ფესტივალზე დააწესა საქართველოს მართლმადიდებლურმა ეკლესიამ ყველაზე პუმანური ფილმისათვის... „დედა ტერეზა“ ამ ჯილდოს პირველი და ღირსეული მფლობელი გახდა.

ფესტივალის მხატვრული ფილმების პროგრამა საკმაოდ უღიმღამო აღმოჩნდა. ჩვენი „სუფრა“ ერთობ ღარიბული — არაქართული იყო, იხუმრა ყიურის წევრმა — ბულგარელმა კინოდრამატურგმა ანჯელ ვაგენსტიანმა. გამოითქვა აზრი მთავარი პრი-

ზილიზი და ლუჯი, „ჩინეიტას“ გენერალური დირექტორის მოადგილე (იტალია)

ახლა, ამ დღეებში იტალიაში ვენეციის ტრადიციული საერთაშორისო ფესტივალი მიმდინარეობს. მე ამ კინოფორუმის მუდმივი მონაწილე ვარ, მაგრამ ამჯერად „ოქროს საწმისზე“ წამოსვლა ვამჯობინე.

იმედი მაქვს, რომ ფესტივალი, რომელიც თბომავალ „გრუზიაზე“ ტარდება, გახდება არა მარტო ტელეკინოს დღესასწაული, არამედ ხელს შეუწყობს მსოფლიოს კინემატოგრაფისტებს შორის შემოქმედებითი კონტაქტების შემდგომ განვითარებასა და განმტკიცებას. კერძოდ, ჩვენს კომპანია „ჩინეიტასა“ და საბჭოთა სტუდიებს შორის. ჩვენ უკვე გვაქვს ასეთი თანამშრომლობის გამოცდილება. ამჟამად წარმოებაში ჩაშვებულა საბჭოთა-იტალიური ფილმი „დედა“ გორკის ნაწარმოების მიხედვით. ფილმი სატელევიზიოა, მას იღებს ცნობილი საბჭოთა რეჟისორი გლებ პანფილოვი.

და კიდევ, მინდა ვითხრაო, რომ ჩემს სამშობლოში მიესალმებიან დღეს საბჭოთა კავშირში მიმდინარე ცვლილებებს — საჯაროობასა და დემოკრატიზაციას. იმედი გვაქვს, რომ მომავალი ჩვენს ხალხებს შორის ურთიერთობის ბევრ სიხარულს მოიტანს.

რაც შეეხება მუსიკალური ფილმების კონკურსის ყიურის მუშაობას, თავდაპირველად ძალიან გავკვირდა. მაგრამ მერე მოვილა-

პარაკეთ, რომ შეეფასებდით ფილმებს იმ ემოციების მიხედვით, რომლებსაც ისინი ჩვენში გამოიწვევდნენ. ბევრი ფილმის ნახვა მოგვიხდა. იყო მათ შორის საინტერესო სურათებიც. მაგრამ, ჩემი აზრით, მომავალში უფრო კარგად და ზუსტად უნდა იყოს ორგანიზებული შემრჩევი კომისიის მუშაობა. ყიურის უნდა ჰქონდეს თანაბარი მხატვრული ღირებულების ნაწარმოებებს შორის საუკეთესოს ამორჩევის შესაძლებლობა.

გამოგიტყდებით, მე მიანიცდამინც არ მომწონს ფილმებისათვის ადგილების განაწილება. ყოველი მათგანის მიღმა ხომ უზარმაზარი შრომაა! მაგრამ ისიც მესმის, რომ ეს აუცილებელია, რადგან სხვა შემთხვევაში ეს ფესტივალი კი არა, უბრალო დათვალიერება იქნება.

დანიელ როუზი, ბრიტანეთის ტელევიზიის IV არხის მთავარი რედაქტორი

ამგვარი ფესტივალის ჩატარების იდეა ბრწყინვალეა. ფესტივალმა თავისი სიცოცხლისუნარიანობა დაამტკიცა.

საბჭოთა კავშირში პირველად ვარ... ჩამოსვლისთანავე საქართველოში მოგხვდი და თანაც „გრუზიანზე“, რაც, როგორც მითხრეს, საქართველოს ნიშნავს. ამ კურთხეულ მიწაზე ჩემს სამშობლოში ბევრი რამ მსმენია, ახლა კი საშუალება მომეცა თავად დავრწმუნებულიყავი ქართველთა გულითადობასა და ტელემართოვებარებაში.

ამ ფესტივალმა განსაკუთრებით დამაინტერესა, რადგან მე პროფესიულად კომერციულ ტელეხედვასთან ვარ დაკავშირებული. ბრიტანეთის ტელევიზიის IV არ-



ოთარ იოსელიანი — მხატვრული ფილმების კონკურსის ყუთღრღხი თავმჯდომარე

ზი არავისთვის მიენიჭებინათ, მაგრამ ბოლოს გადაწყვიტეს: თუკი ოლიმპიურ თამაშებზე, რაოდენ დაბალი წარმომადგენლობისაც არ უნდა იყვნენ ისინი, ვიღაცა აუცილებლად იმარჯვებს, ამიტომ გამარჯვებული „ოქროს საწმისის“ მხატვრული ფილმების კონკურსშიც უნდა ყოფილიყო. ხანგრძლივი და მწვავე კამათის შემდეგ უპირატესობა მიენიჭა ინგლისურ ფილმს „წმინდა წყლის ბრიტანული გადატრიალება“ (რეჟისორი — მიკ ჯეკსონი).

მ. ჯეკსონის სურათი რეჟისურის თვალსაზრისით საკმაოდ მაღალ პროფესიულ დონეზე შესრულებული, დინამიკურად განვითარებადი ფაბულის მქონე პოლიტიკური პამფლეტია, რომელიც ამხელს ნებისმიერი პოლიტიკური გადატრიალების მექანიზმს. ფილმში ამბები 1990 წელს ვითარდება და წარმოგვიდგენენ ძალდატანებით მიმდინარე „გარდაქმნას“, რომელსაც არაფერი სასიკეთო არ მოსდევს.

ძალადობის დამანგრეველ შედეგებზე, მის ამოებაზე ახალგაზრდა ავსტრიელი რეჟისორის პაულუს მარკერის სადებიუტო ფილმი „ჰუტუკი“, რომელიც თუმცა პრიზიორთა რიცხვში არ აღმოჩნდა, მაგრამ უდავოდ „ასწია“ პროგრამის მხატვრული დონე. ეს ფილმი შარშან მოსკოვის საერთაშორისო ფესტივალზე იყო წარმოდგენილი სათაურით „ზედამხედველი მშუცი“. მასში ნაჩვენებია ყალბი იდეით გაუფასურებული ცხოვრების ტრაგედია, რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ სხვათა ძალადობის მსხვერპლად ქცეული პა-



ტარა ადამიანი თავად წარმოადგენს მინიატიურაში ამ ძალადობის მექანიზმს. უფრო სწორად, იგი ამ მექანიზმის პაროდიაა. მისი ენებადქცეული პასუხისმგებლობა ბრმა და ამდენად დამლუბველია გარშემომყოფთათვის. ეს დამლუბველობაც, ავტორის აზრით, წინასწარგანსაზღვრულია და კანონზომიერი, რადგან ამაოება მართავს სამყაროს — დიდ სამყაროს, რომელშიც შშუტის ცხოვრება ყოველგვარ აზრს გამოცლილ არსებობად ქცეულა. თავისი სათქმელის გადმოსაცემად რეჟისორი ეკრანზე ქმნის საინტერესო სახიერ სისტემას, რომელშიც ორგანულადაა ჩართული ციტატები მსოფლიო კინოკლასიკის ცნობილი ნიმუშებიდან. ამასთანავე უნდა აღინიშნოს ავტორის გატაცება სწორბაზოვანი სიმბოლიკით, რომელიც ტვირთავს ადამიანის ტრაგედიის ცოცხალ ქსოვილს და ემოციური ზემოქმედების ძალას აკარგვინებს მას.

საკმაოდ ფერმკრთალი აღმოჩნდა ფესტივალის მუსიკალური ეკრანიც. კონკურსში სამმა სურათმა მიიჭვია ყურადღება: დასავლეთგერმანელი რეჟისორების ჰოლანდ ჰოლფელდისა და ჰამფრე ბერტენის ფილმმა „ლეონარდ ბერნსტაინი ზალცაუში“, იაპონელი რეჟისორის ჰიროში მიზოგუჩის სურათმა „ველური ვარდი“ და დასავლეთგერმანელი რეჟისორის ჰანს შრომანის ფილმმა-ბალეტმა „ქალი კამელიებით“, რომელშიც ჯონ ნოიმაიერის დასი მონაწილეობს. დოკუმენტური ფილმების კონკურსში ვიხილეთ ფილმი „სიყვარული, ქორეოგრაფია, სიკვდილი“, რომელაც ასახავს ამ შესანიშნავი ქორეოგრაფის

ხი, რომელსაც მე ვხელობდებოდი „გლობო-IV“-ის ლონდონის განყოფილების ხელმძღვანელი (ბრაზილია)

„ოქროს საწმისზე“ მონაწილეობა ჩემთვის ძალიან საინტერესო და სასარგებლო იყო. მდიდარი გამოცდილება — წარმატების საწინდარია.

მარია ალვარესი: ტელეკომპანია „გლობო-IV“-ის ლონდონის განყოფილების ხელმძღვანელი (ბრაზილია)

ძალიან მიმიძიმს ამ სტუმართმოყვარე თბომავალთან გამოთხოვება. აღსავსე ვარ შთაბეჭდილებებით და ბედნიერი ვიქნები, თუკი მომავალ ფესტივალზეც თქვენს შორის აღმოვჩნდები. ერთადერთი სურვილი მაქვს, რომ ფესტივალის თემატიკა უფრო მრავალფეროვანი იყოს, რადგან სატელევიზიო ფილმებსა და ტელეპროგრამებს, კინოფილმებისაგან განსხვავებით, გარკვეული თავისებურებები აქვს.

ზოგიერთი ხარვეზი, რომელმაც შესაძლოა გუნება გაუფუჭა ჩვენს მასპინძლებს, გარდაუვალი იყო, რადგან ეს ფესტივალი პირველად ტარდებოდა.

ფესტივალზე ჩამოსვლით მე მინდა გამოვხატო ბრაზილიის მზადყოფნა ითანამშრომლოს მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანასთან, მათ შორის საბუტოთა კავშირთან. იმედი მაქვს, რომ საქართველოს ტელევიზია და კომპანია „გლობო-IV“ სხვებს უჩვენებენ თანამშრომლობის მაგალითს პროგრამების გაცვლის დარგში.

მინდა გამოვთქვა აგრეთვე იმედი, რომ „ოქროს საწმისი“ მომავალში უფრო წარმომადგენლობითი იქნება. დარწმუნებული ვარ, რომ ბრაზილია გაეცნობა თქვენს ხელოვნებას სატელევიზიო ფილ-



ფილიპო დე ლუიჯი — მუსიკალურა ფილმების კონკურსის ჟიურის თავმჯდომარე

მების ფესტივალზე რიოში, სადაც „გლობო-IV“-ის შტაბ-ბინა იმყოფება.

პასპალ ოკიე, კინორეჟისორი, სენეგალელი, კრიტიკოსი (საფრანგეთი).

ძალიან მომწონს ფესტივალის ჩატარების ასეთი ფორმა. ათა დღე გემზე! — ეს ხომ შესანიშნავია. მარტო ზღვის რომანტიკას როდი ვგულისხმობ. ჩვენს უჩვეულოდ აჩქარებულ, ათასგვარი საქმეებით გადატვირთულ ყოველდღიურობაში ძნელია ასე მაქსიმალურად ფესტივალის ცხოვრებით იცხოვრო. თბომავალზე ამას კარგად ვახერხებდით.

ყოველ ფესტივალს თავისი ტექნიკური პრობლემები აქვს. „ოქროს საწმისზე“ ეს პრობლემები გაორმაგებულია. უნდა ვივარაუდოთ, რომ მომავალ ფესტივალზე ფილმების ჩვენების პირობები უკეთესი იქნება. ჩემი აზრით, სასურველია, რომ იყოს დიდი ტელეეკრანი. საერთოდ ტელეფილმების ფესტივალი ყველაზე მოწინავე და სრულყოფილი ტექნიკით უნდა იყოს აღჭურვილი.

მონიკა მაურატი, კინორეჟისორა (გერმ)

ბედნიერი ვარ, რომ სატელევიზიო ფილმების I საერთაშორისო ფესტივალის „ოქროს საწმისი“ მონაწილე ვაგხდი. ერთაღ შეკრებისა და აზრთა ურთიერთვაზიარების შესაძლებლობა უდავოდ მხარდაჭერის ღირსია. ჩემი აზრით, ასეთ ფორუმებზე დიდი მნიშვნელობა აქვს თემატურ დისკუსიებს. ვფიქრობ, სწორედ ეს აკლდა თქვენს ფესტივალს.

რაც შეეხება საკონკურსო ფილმების შერჩევას, მიმაჩნია, რომ აქ მეტი მომთხოვნელობაა საჭი-



„პოლიველ რიფორტერის“ დასავლეთ გერმანიის განყოფილების კორესპონდენტი, კინოკრიტიკოსი რონ პოლოუი და რეჟისორი და პროდიუსერი ჯანეტ პიტრი

მუშაობას შექსპირულ სახეთა პლასტიკურ ამეტყველებაზე, ჩვენს თვალწინ ყალიბდება სათაურში გამოტანილ ცნებათა ქორეოგრაფიული ხატი.

პიროში მიზოგუჩის „ველური ვარდი“ სერიოზული მუსიკათმცოდნური გამოკვლევაა, რომელიც გოეთეს ამავე სახელწოდების პოემის მიხედვით დაწერილი 154 მელოდიის ძიებას ეძღვნება. ამ ძიებისას მაცურებელი ავტორთან ერთად მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში მოგზაურობს, სიმღერის ვარიანტთა აღმოჩენისას მათი დაწერის ისტორიასაც აღმოაჩენს და ზოგჯერ საოცარ ადამიანურ ბედსაც.

ფილმში „ლეონარდ ბერნსტაინი ზალცაუში“ სახელოვან დირიჟორს წარმოგვიდგენს სტრავენსკის „კურთხეული გაზაფხულის“ რეპეტიციის დროს. ფილმში დიდი ტაქტითა ფიქსირებული ამ შესანიშნავი ხელოვნების არტისტებში, სიფაქიზე, მუსიკის შეგროვების ნიჭი, ნაწარმოების მისეული ინტერპრეტაციის შემსრულებლებამდე მიტანის საოცარი უნარი. უდავოა, ფილმის წარმატებას, მისი შემოქმედების ძალას თვით ბერნსტაინის პიროვნული მომხიბლობა განაპირობებს. მაგრამ მასალის შერჩევა, ტაქტი, ზომიერების გრძნობა, გამომსახველობით საშუალებათა სისადავე ფილმის ავტორთა დამსახურებაა და მათ პროფესიულ ღირსებებზე მეტყველებს.

დასავლეთგერმანელ რეჟისორთა ფილმის შეფასებაში ფესტივალზე ერთსულოვნება სუფევდა. ჟიურიმ მას მთავარი პრიზი მიანი-



კა, ფესტივალზე აკრედიტებულმა კრიტიკოსებმა და ჟურნალისტებმაც ეს სურათი მუსიკალური ფილმების პროგრამაში საუკეთესოდ ცნეს. მაგრამ დავა და ერთგვარი გაცემა გამოიწვია იმ ფაქტმა, რომ ტოლფასი პრიზით აღინიშნა ქართული სატელევიზიო ფილმი — ბალეტი „მეთორმეტე ღამე“, რომელიც არ არის მიღწეული ქორეოგრაფიული პირობითობისა და კინოს გამომსახველ საშუალებათა ის სინთეზი, რომელიც ფირზე ასახულ ქორეოგრაფიულ სპექტაკლს სპეციფიკური ღირებულებების მქონე დამოუკიდებელ მხატვრულ ნაწარმოებად აქცევს. ქიურის გადაწყვეტილებით გამოწვეული ეს გაცემა დასკვნით პრეს-კონფერენციაზე გამოიხატა. რეჟისორ ა. სიმონოვის კითხვაზე — „შეფასებისას რა კრიტერიუმებით ხელმძღვანელობდითო, მუსიკალური კონკურსის ქიურის თავმჯდომარემ, იტალიელმა ფილიპო დე ლუიჯიმ ასე იმართლა თავი: „ჩვენ ფილმებს ვაფასებდით იმ ემოციების მიხედვით, რომლებსაც ისინი ჩვენში იწვევდნენ“. სალამოს, პრიზების გადაცემის საზეიმო ცერემონიაზე წვიმის თქემმა მუსიკალური ფილმების ქიურის თავმჯდომარეს სიტყვაც არ დაამთავრებინა. ამასთან დაკავშირებით იგივე ა. სიმონოვმა იხუმრა: „საბრალო იტალიელი კი-ბლამ ზღვამ წაგვართვა. ხომ ხედავთ, ბუნებამაც დაამტკიცა, რომ დილის კამათში მართალი გყოფილვარ — ფილმების შეფასებისას ემოციებს კი არ უნდა აპყვე, არამედ სამართლიანად უნდა განსაჯო საქმე“.

ფილმებზე საუბარი იმართებოდა ყოველდღიურ პრეს-კონფერენციებზე, რომლებსაც

რო. დღეს მსოფლიოს გამორჩეულ ქვეყანაში იქმნება საინტერესო ტელეფილმები, რომლებიც უდავოდ დაამწვენებდნენ ფესტივალს. იმედი მაქვს, მომავალში სპეციალისტთა ყველა სურვილი გათვალისწინებული იქნება და ფესტივალი ტელეკინოს ნამდვილ მოვლენად იქცევა.

ამ კინოფორუმზე საინტერესო შეხვედრები და საუბრები მქონდა ფესტივალის ორგანიზატორებთან და ცნობილ ქართველ კინემატოგრაფისტებთან. მოხარული ვარ, რომ სულ მალე მექნება შესაძლებლობა ვეწვიო თბილისს ჩემი ფილმების რეტროსპექტულ ჩვენებაზე, რისთვისაც დიდ მადლობას მოვასხენებ საქართველოს კინემატოგრაფისტთა და ჟურნალისტთა კავშირებს.

წინ დიდი და საინტერესო სამუშაო გველის — ახალი შეხვედრები, ძიებები და მიღწევები.

ბაბასი სუჰაქი, ტელეკომპანია „ტოკაი ტერვის“ პრეზიდენტი (იაპონია)

ბევრი მიმოგზაურია, მრავალი ქვეყნის სტუმარი გყოფილვარ, მაგრამ საქართველოში მიღებული შთაბეჭდილება მაინც სულ სხვაა. ასე დავასკვნე ჩემი ამ ხანმოკლე სტუმრობის დღეებში. ვნახე სვანეთი, მოვისმინე საოცარი ქართული სიმღერები, გავიცანი არაერთი მომხიბლავი მანდილოსანი, რომლებმაც ასე გაალამაზეს ჩემი 80 წლისთავი.

გადაწყვეტილი მაქვს უფრო დავუახლოვდე ქართველ მოხუცებს. მინდა ჩემმა ფირმამ მათზე ფილმი გადაიღოს.



დასავლეთ ბერლინის ხელოვნების აკადემიის დირექტორი **ოიაბი** **სარტორიუსი**

ზინა ოსტანი, რეჟისორი
პართულაუ ჟასლი ოლი, პრო-
დიუსერი (თურქეთი)

ალსავე ვართ შთაბეჭდილებე-
ბით და გვიკირს ჩვენი აღფრთო-
ვანების სიტყვებით გამოხატვა.
ფესტივალზე ჩვენი ჩამოსვლა ორ-
მაგად სასარგებლო იყო ჩვენთვის.
გარდა იმისა, რომ გავეცანით ქარ-
თული კინოს და კერძოდ, ტელე-
კინოს მიღწევებს, ჩვენ შევხვდით
და ვესაუბრეთ საქართველოს
სახტელერადიოს, „საქტელევილ-
მისა“ და კინემატოგრაფისტთა
კავშირის ხელმძღვანელებს და მი-
ვიღწიეთ პრინციპულ მოლაპარა-
კებას ჩვენი კონტაქტების შემ-
დგომი განვითარების შესახებ.
ამისათვის ყველაფერი გვაქვს.
მათ შორის ის მეგობრობის გზა,
რომელიც სულ ახლახან გაიხსნა
სსრკ-თურქეთის საზღვარზე.

მოხარული ვიქნებით მივიღოთ
თქვენი შესანიშნავი ფესტივალი
თურქეთის მიწაზე, სადაც უყვარო
და აფასებენ ქართულ კულტუ-
რას, ქართულ ფილმებს.

მეგობრობის გზა გვიხმობს!

შეზან ფიზაი, ზაარის მხარის ტე-
ლევიზიის რეჟისორი (გფრ):

საქართველოსთან და განსაკუთ-
რებით თბილისთან რამდენიმე
წლის მეგობრობა მაკავშირებს.
ზაარბრიუკენი და თბილისი ხომ
დიდი ხნის დაძმობილებული ქა-
ლაქებია. ჩვენთან უკვე ხუმრობენ
კიდევ: ზაარის მოსახლეობა ორ
ნაწილად იყოფა — ვინც ნამყოფია
საქართველოში და ვინც აწი
გაემგზავრებაო.

თბილისში რამდენჯერმე ვყო-
ფილვარ, მეგობრებიც მყავს.
ახლა უკვე საქმიან კონტაქტებ-
ზეც გადავდით. ივლისში საქარ-
თველოს ტელევიზიის სტუმარი
ვიყავი, აქ ერთი თვე გავატარე;



ფესტივალის სტუმარია ამერიკელი
კომერსანტი გივი ზალდასტანი

ხომალდის ბარი „ვერანდა“ ორ-ორი საათი
უთმობდა თავის სალონს.

საკავშირო კინემატოგრაფისტთა კავშირი
ინიციატივით ფესტივალის პრეს-ცენტრს
მოეწყო ორი სხდომა, რომლებზეც რესპუბ-
ლიკური სტუდიების წარმომადგენლებმა გა-
ნიხილეს ტელეკინოს სისტემაში მიმდინარე
გარდაქმნებთან დაკავშირებული საკითხები.
საკავშირო გაერთიანება „სოიუზტელეკინოს“
სტრუქტურა, ეროვნულ სტუდიებთან მის
დამოკიდებულებების პრინციპები.

ფესტივალის დღეებში გაიმართა კრიტი-
კოსთა და ჟურნალისტთა მრგვალი მაგიდა
რა არის ტელეკინო და განსხვავდება თ
არა იგი დიდი კინემატოგრაფისაგან, როგო-
რია მისი განვითარების ტენდენციები, რო-
გორ გვირს და რა ფილმებს ელის დღეს მ
ყურებელი, რამდენად ქმედითი და შედეგა-
ნია კინემატოგრაფში მიმდინარე გარდა-
მნა — ამ საკითხების ირგვლივ გაიმართა
საინტერესო საუბარი, რომელიც შორს გასც
და ფესტივალის პროგრამის ფარგლებს.

საფესტივალო გემს გულლიად მასპინძლ-
ბდა ფოთი, ბათუმი, სოხუმი, სოჭი. საქარ-
თველოს ყოფის, მისი კულტურისა და ისტო-
რიული წარსულის გაცნობის საშუალება მის
ცა სტუმრებს ექსკურსიებმა მესტიაში, ზუგ-
დიდში, ლიხნეში, ვანში, თბილისში.

სატელევიზიო ფილმების ფესტივალი მის
მასპინძლის — საქართველოს ტელევიზიებ
სტუდიის 20 წლისთავს დაემთხვა. ამ თარიღ-
მიეძღვნა სადამო, რომელმაც ქართული ს
ტელევიზიო კინოს წარმატებები გააცნ
სტუმრებს.

ქართული კინემატოგრაფის გასაცნობა
კი გემის კინოსალონში, საკონკურსო პროგრ
მის პარალელურად ყოველდღე მიმდინარე



ბა ქართული ფილმების რეტროსპექტივა.
 ფესტივალმა უამრავი პრობლემა დაგვანა-
 ხა, რომლებიც, ძირითადად, ჩვენს ცხოვრე-
 ბაში არსებული პრობლემებიდან მომდინა-
 რობს და მათი ლოგიკური გაგრძელებაა:
 შემძებს მდგომარეობაშია ჩვენი საგამომცემ-
 ლო საქმე. ამაში დამეთანხმება ის, ვინც ფეს-
 ტივალისთვის ბეჭდვით პროდუქციას ამზა-
 დებდა. საკმარისია უბრალოდ თვალი გადაავ-
 ლოთ ფესტივალის სტუმრებისათვის დასტამ-
 ხულ წიგნს „გაიცანით, ქართული კინო!“,
 რომ დარწმუნდეთ ჩვენი პოლიგრაფიული
 დონის უსუსტრობაში.

ფესტივალს ბევრი ხარვეზი ჰქონდა რო-
 გორც მისი ორგანიზაციის, ისე მონაწილეთა
 კონტინენტის შერჩევის თვალსაზრისით.
 გემზე უამრავმა ადამიანმა მოიყარა თავი,
 რომელსაც არავითარი კავშირი არა აქვს კი-
 ნემატოგრაფთან და ტელევიზიასთან, მაშინ,
 როდესაც ნაპირზე, უდაგილობის გამო, დარ-
 ჩნენ კინემატოგრაფისტები, რომელთა ფეს-
 ტივალზე დასწრება აუცილებელიც იყო და
 საქმისათვის სასარგებლოც.

ფაქტიურად ჯერჯერობით გაურკვეველია
 „ოქროს საწმისის“ ორიენტაცია, არ არის
 ნაბოვნი მისი მოდელი. ფესტივალის პრეს-
 ტის საკონკურსო პროგრამის დონე განსაზ-
 ზვრავს, ამიტომ მის შერჩევაზე ბევრი რამაა
 დამოკიდებული. ფილმები სამი თვით ადრე
 თ არ უნდა შერჩეულიყო, არამედ მთე-
 ლი წინასაფესტივალო წლის განმავლო-
 ბაში. სასურველია სამომავლოდ ისე ვიყოთ
 უზრუნველყოფილი ინფორმაციით, რომ
 წინასწარ ვიცოდეთ რომელი რეჟისორები
 იწყებენ ფილმებზე მუშაობას, რათა მათგან
 საუკეთესონი მოხვდნენ ჩვენს ფესტივალზე.
 ამდენად, სხვა კინოფორუმებთან კონკურენ-
 ცა შერჩევის დონეზეც უნდა მიმდინარე-

ვნახე რა გაქვთ, რითი გმეგობრება
 ლია დაგეხმარო.

ის სიახლოვე, გულისხამი და-
 მოკიდებულება, ფესტივალზე რომ
 სუფევდა, ბევრს იძლევა ცალკეუ-
 ლი ადამიანებისათვისაც და შემო-
 ქმედებითი კონტაქტების გაფარ-
 თობების თვალსაზრისითაც. შემთხ-
 ვებით არ არის, რომ „ოქროს
 საწმისის“ მონაწილეთა ზაარის ტე-
 ლევიზიის ინტენდანტი ბატონი
 ჰუბერტ როდე. ფესტივალის მიმ-
 დინარეობა ჩვენი ტელევიზიის
 მთავარი არხით გადაიცემა. გარ-
 და ამისა, უკვე რეალურად მოვი-
 ლაპარაკეთ, რომ გაისად დავი-
 წყებთ მუშაობას ერთობლივ
 ფილმზე, რომლის სცენარსაც წე-
 რენ დავით აგიაშვილი და ჩვენი
 დრამატურგი იაკობსი.

გული მწყდება, რომ ვერ ვა-
 ხერხებთ ბევრი ქართული ფილმის
 ნახვას. მათი რეტროსპექტივა ხომ
 საკონკურსო ფილმების ჩვენების
 პარალელურად მიმდინარეობს.
 ფესტივალის პროგრამა ძალიან
 დიდი იყო. ვფიქრობ, ამ თვალ-
 საზრისით ფესტივალის ორგანი-
 ზატორებს ბევრი რამ გადასასინ-
 ჭი და უკეთ მოსაფიქრებელი აქვთ.

ვლადიმერ ღუწაძე, სცენარისტი,
 საერთაშორისო მიმომხილველი (სსრკ)

ჩვენი ქვეყნისა და უცხოეთის
 ბევრ ფესტივალზე ვყოფილვარ,
 მაგრამ ლია ზღვაში მოძრავ ფეს-
 ტივალზე პირველად აღმოჩნდი.
 იმის გამო, რომ ამჟამად ვაშინ-
 გტონში ვმუშაობ და მოსკოვში
 ძალიან მოკლე დროით ჩამოვე-
 დი, არავითარ შემთხვევაში არ
 წავიდიდი ფესტივალზე, რომ არა
 ეს მომხიბლავი, რომანტიკული
 და უდავოდ არაორდინარული
 ადამიანების მიერ მოწყობილი
 ფესტივალი.

ფრანგი რეჟისორი, სცენარისტი და კრიტიკოსი
 პასკალ ობიე



აქ ბევრი შესანიშნავი ადამიანია — ცნობილი რეჟისორებია, მსახიობები — კინემატოგრაფისტების თავდადებული ხალხი. ათი დღის მანძილზე მათთან ურთიერთობის, უამრავი ფილმის ნახვის, ბათუმის, ფოთის, სოხუმის, სოპის, მესტიის მონახულების შესაძლებლობა — ყველაფერი ეს მშვენიერ, კეთილ ზღაპარს გავს.

შესანიშნავი შთაბეჭდილებებით ვტოვებ ამ დღესასწაულს.

მომავალ ფესტივალს კი ვუსურვებ გახდეს მართლაც საერთაშორისო არა მარტო სტუმართა შემადგენლობით, არამედ მარშრუტითაც. ალბათ ღირს გემთა შესვლა ბულგარეთში, რუმინეთში, შესაძლოა თურქეთშიც და იქ შეხვედრა კოლეგებთან. ვფიქრობ, ორგანიზატორებმა უნდა გაითვალისწინონ ეს, რადგან ფესტივალს ელის საყოველთაო აღიარება მშვენიერი იდეის გამო.

ბარნა ვერლი, ფირმა „ბენარ ვერლი ფილმის“ მფლობელი (საფრანგეთი)

„ოქროს საწმისზე“ ჩამოსვლის ჩემი მთავარი მიზანია ქართველ კინემატოგრაფისტებთან ერთად გადავიღო დოკუმენტური ფილმი, რომელიც ასახავს ქართველი ებრაელების ცხოვრებას. საქართველო ზომ ის ქვეყანაა, სადაც ებრაელები ლაღად გრძნობენ თავს. არასოდეს არავის შეუფიქროვებია ისინი, პირიქით, სიყვარულით ეპყრობიან. უკვე შევხვდი რეჟისორ ომარ გვასალიას, მოვილაპარაკეთ კიდევ მომავალი ფილმის თაობაზე. სცენარის ავტორი ვიბადრიძე იქნება. დამინტერესა ახალგაზრდა რეჟისორის დათო ჭანელიძის შემოქმედებამ. მოლაპარაკებისა და ხელშეკრულების გაფორმების შემდეგ, ალბათ, ისიც გადაიღებს ფილმს ჩემი ფირმისათვის.



მარია ალვარესი — ტელეკომპანია „ეტლანი“ IV-ის კულტურის განყოფილების ხელმძღვანელი

ობდეს. დღესდღეობით კი ჩვენ იმის აღმოჩენის ვართ, რაც კინემატოგრაფიული სამუშაოსათვის უკვე კარგადაა ცნობილი. ის რომ „დედა ტერეზა“ „ოქროს საწმისზე“ მოვიდა, ძალიან კარგია თუნდაც იმ თვალსაზრისით, რომ ქართველ მსახურებს ამ შესანიშნავი ფილმის ნახვის საშუალება მიეცათ მაგრამ ფაქტიურად ეს სურათი ჩვენს ფესტივალს არ აღმოუჩენია. თუკი მომავალში ერთგვარი მეორადობისაგან არ განვთავისუფლდებით, ჩვენი ფესტივალი პროვინციული იერს მიიღებს. ჩვენ თავად უნდა მოვიპოვოთ უფლება სხვადასხვა ქვეყნებში ფილმების შერჩევისა, როგორც ამას მთელს მსოფლიოში ჩვენი კოლეგები აკეთებენ.

და მაინც, „ოქროს საწმისმა“ დაამტკიცა თავისი სიცოცხლისუნარიანობა. ფაქტიურად ეს არის პირველი ქართული საერთაშორისო ფესტივალი, რომელიც მნიშვნელოვნად აფართოვებს ჩვენს კონტაქტებს უცხოეთის ქვეყნებთან. ფესტივალის დღეებში მიღწეულიყო რამდენიმე პრინციპული საქმიანი შეთანხმება სხვადასხვა უცხოურ ფირმებთან ქართველი კინემატოგრაფისტების თანამშრომლობის შესახებ. „ოქროს საწმისმა“ დააინტერესა უცხოეთის ქვეყნები. ზოგიერთმა მაგანმა პარტნიორობისა და სპონსორობის სურვილიც კი გამოთქვა.

მოინიშნა მომავალი ფესტივალის სავარაუდო გეგმაც. „გრუზიდან“ „ოქროს საწმისს“ უფრო კომფორტულ თბომავალ „შოთა რუსთაველზე“ გადაინაცვლებს, „მოყვარეთა ძიებაში“ იგი გასცდება ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს, შავი ზღვის მთელ სანაპიროს მოიცავს.



ბურიანა ანაბლაქივაძე, ტელეფონ
 მების საერთაშორისო ფესტივალის „ოქროს ყუთის“ პასუხისმგებელი მდივანი (ბულგარეთი)

ბულგარეთის რადიოსა და ტელევიზიის კომიტეტი ყოველწლიურად პლოვდივში ატარებს ტელეფილმების საერთაშორისო ფესტივალს „ოქროს ყუთი“. უკვე 15 ფესტივალის ჩატარებულა და თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გვაქვს საკმარისი გამოცდილება. შესაძლოა ამიტომ რამდენადმე კრიტიკულად ვაფასებთ „ოქროს საწმისის“ ორგანიზაციას. მაგრამ ეს პირველი ფესტივალა და გასაგებია, რომ ერთბაშად ყველაფერი არ გამოდის.

გვჯერა, რომ „ოქროს საწმისი“ თანდათან ძალას მოიკრებს და ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საერთაშორისო კინოფორუმი იქნება. მოხარული ვიქნებით, თუ მის აკვატორიაში მომავალში ბულგარეთის სანაპიროც შემოვა.

რაიკო ცაჰოვიჩი, ტიტოგრადის ტელევიზიის მთავარი პასუხისმგებელი რედაქტორი (იუგოსლავია)

ჩემი აზრით, სატელევიზიო ფილმების საერთაშორისო ფესტივალის „ოქროს საწმისი“ მსოფლიოში ერთ-ერთი საინტერესო ფესტივალა. დანარჩენი კინოფორუმებისაგან იგი უპირველეს ყოვლისა ჩატარების ფორმით განსხვავდება. ჩვენთვის, იუგოსლავიის ტელევიზიის წარმომადგენლებისათვის, სიურპრიზი იყო, „ოქროს საწმისზე“ მსოფლიოს ამდენმა ქვეყანამ რომ წარმოადგინა ფილმები... მაგრამ, ჩემი აზრით, პროგრამაში იყო ძალიან განსხვავებული სურათები და ამიტომ ფესტივალს ჯერ არა აქვს ზუსტა და კონკრეტული მიმართულება.

თუკი იმ ატმოსფეროზე ვილაგაგრძელება იხ. 73-ე გვ.-ზე).

და ჰეშმარტად საერთაშორისო სახესა და ხასიათს მიიღებს.

იმედი გვაქვს, რომ ეს გეგმა სრულად შეისხამს ზორცს და ორი წლის შემდეგ ჩვენ კვლავ შევხვდებით მსოფლიო კულტურის „ოქროს საწმისის“ უცნობ და ნაცნობ მაძიებლებს.

საბალევიზიო ფილმების I საერთაშორისო ფესტივალის „ოქროს საწმისის“ ჯილდოვანი

სატელევიზიო ფილმების I საერთაშორისო ფესტივალის „ოქროს საწმისის“ ყიურომ, რომელსაც თავმჯდომარეობდნენ კინორეჟისორები **ოთარ იოსელიანი** (მხატვრული ფილმების კონკურსი), **ვიქტორ ლისაკოვიჩი** (დოკუმენტური ფილმების კონკურსი) და „ჩინეჩიტას“ გენერალური დირექტორის მოადგილე **ფილიპო დე ლუიჯი** (მუსიკალური ფილმების კონკურსი), კრიტიკოსთა და ჟურნალისტთა ყიურომ, აგრეთვე სსრკ და საქართველოს საზოგადოებრივმა ორგანიზაციებმა კონკურსში მონაწილე ფილმებს მიანიჭეს შემდეგი ჯილდოები:

მხატვრული ფილმების კონკურსი

მთავარი პრიზი — ფილმს „წმინდა წყლის ბრიტანული გადატრიალება“, რეჟისორი მიკეკსონი (დიდი ბრიტანეთი)

ყიურის დიდი სპეციალური პრიზი — ფილმს „დახმარების ძახილი“, რეჟისორი სერგეი პოტეპალოვი (სსრკ, მოსკოვი).

ბრიტანეთის ტელევიზიის IV არხის ხელმძღვანელმა დევიდ როუზმა წვიმისაგან შეზღონგს შეაფარა თავი



ჟიურის დიდი სპეციალური პრიზი — ფილმს „უსიამოვნების მომტანი“, რეჟისორი ენდი ბაუში (გფრ)

პრიზი რეჟისურისათვის — ფილმს „შვიდ-კაცა“, რეჟისორი სოსო ჩხაიძე (სსრკ, საქართველო)

პრიზი ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის ჟიურის გადაწყვეტილებით არ გაიცა;

პრიზი მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის — მსახიობ სერჯიო კასტელიტოს (ფილმები „წინდაუხედავი კაცი“ და „სიყვარული, ხუთი ვარსკვლავი“, ციკლიდან „მოედანი „ნავონა“, იტალია).

დოკუმენტური ფილმების კონკურსი

მთავარი პრიზი — ფილმს „დედა ტერეზა“, რეჟისორები ენ და ჯანეტ პიტრები (აშშ);

ჟიურის სპეციალური პრიზი — ფილმს „მთვარის გლობუსი“, რეჟისორი გიორგი ლევაშოვ-თუმანიშვილი (სსრკ, საქართველო)

ჟიურის სპეციალური პრიზი — ფილმს „ცეკვა ხეივანთა ეტლში“, რეჟისორი ჰაგი შეინი (სსრკ, ესტონეთი)

მუსიკალური ფილმების კონკურსი

მთავარი პრიზი — ფილმებს „ლეონარდ ბერნსტაინი ზალცაუში“, რეჟისორები ჰორანტ პოლფილდი და ჰანჯრი ბერტენი (გფრ) და „მეთორმეტე ღამე“, რეჟისორი ზაალ კაკაბაძე (სსრკ, საქართველო);

ჟიურის სპეციალური პრიზი — ფილმს „ველური ვარდი“, რეჟისორი ჰიროში მიზოგუჩი (იაპონია)

საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის პრიზი „ოქროს ჯვარი ვაზისა“ ფილმს ხედა დოკუმენტურ ფილმს „დედა ტერეზა“ (აშშ)

კრიტიკოსთა და ჟურნალისტთა შიური საუკეთესოდ სცნო:

მხატვრული ფილმების კონკურსში — „შვიდკაცა“ (სსრკ, საქართველო);

დოკუმენტური ფილმების კონკურსში — „ცეკვა ხეივანთა ეტლში“ (სსრკ, ესტონეთი) მუსიკალური ფილმების კონკურსში — „ლეონარდ ბერნსტაინი ზალცაუში“ (გფრ)

საზოგადოებრივ ორგანიზაციათა პრიზები

სსრკ კინემატოგრაფისტთა კავშირის პრიზი — დოკუმენტურ ფილმს „საბჭოთა კავშირი — ყველაფერი წესრიგშია?“, რეჟისორ ელიზაბეტ ჰეტბორგი (შვეიცია)

საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის პრიზი — მხატვრულ ფილმს „დახმარების ძახილი“ (სსრკ, მოსკოვი)

აფხაზეთის ასსრ შემოქმედებითი კავშირების პრიზი — მხატვრულ ფილმს „სულთმხილველი“, რეჟისორი რაინერ ბეარი (გფრ)

ქ. ბათუმისა და აჭარის ასსრ შემოქმედებითი კავშირების პრიზი — მხატვრულ ფილმს „თოვლი ჭიქაში“, რეჟისორი ფლორესტანო ვანჩინი (იტალია).

მხატვრული ფილმების კონკურსის ჟიური პრიზით აღნიშნა ფესტივალის საზეიმო გახსნის თეატრალიზებული დადგმა (რეჟ. გ. ლევაშოვ-თუმანიშვილი).

სატელევიზიო ფილმების I საერთაშორისო ფესტივალის „ოქროს საწმისის“ დასკვნითი ცერემონიალი კოკისპირულმა წვიმამ უჩვეულო სანახობად აქცია...





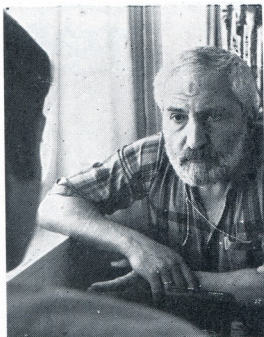
ფესტივალის დროს გაიმართა ორი შეხვედრა, რომელზეც ქვეყნის რესპუბლიკური და საოლქო ტელეტელევიზიის წარმომადგენლებმა განიხილეს ტელეკინოს კარდაქმნის, მისი ახალი სტრუქტურის შემუშავებასთან დაკავშირებული საკითხები. ამ მნიშვნელოვანმა თემამ ბიძგი მისცა ინტერვიუს სსრ კავშირის კინემატოგრაფისტთა კავშირის ცენტრალური სარევიზიო კომისიის თავმჯდომარესთან, კინორევიზორ ალექსეი სიმონოვთან, რომელმაც „ოქროს საწმისის“ ავ-კარგზეც გავივლია-აა შობაგვლილები.

„დღევანდელ სივუასიაში ჩინოვნისკები „ლია ბრძოლაში“ ვერ გვაჯობებენ...“

— ორ წელზე მეტია მიმდინარეობს საბჭოთა კინოს ახალი მოდელის შემუშავება. ტელეკინემატოგრაფის წინაშე „დიდ“ ეკრანზე მეტი თუ არა ნაკლები პრობლემები არ დგას. ჩვენ ვიცით, რომ უკვე მოდელის რამდენიმე ვარიანტი შეიქმნა. საინტერესოა, კიდევ დიდხანს თუ მოგვიწევს ლოგიკურ წერტილამდე სვლა?

— საქმე ის გახლავთ, რომ ჩვენ ვეძებთ სტრუქტურას — თავდაპირველად ინტუიტურად ვეძებდით, შემდგომ კი სავსებით გააზრებულიად, — რომელსაც შეეძლება პრაქტიკული თანაარსებობა სასკინოს მიერ უკვე მიღებულ — თუმც მოქმედებაში ჯერ არშესულ — მოდელთან. ამდენად, „დიდი“ კინოს მოდელი ჩვენთვის სანიმუშოა, უბრალოდ, ჯერ მისი მიღება-დამტკიცება ვერ ხერხდება იმის გამო, რომ ტელევიზია სახელმწიფო ბიუჯეტზე არსებული ორგანიზაციაა და მასში რეალურად არ „მუშაობს“ სამეურნეო ანგარიში. არსებითად კი ჩვენ მივდივართ სწორედ იმ მოდელისკენ, რომლის იდეა შემდეგ-

ში მდგომარეობს: დამოუკიდებელი სტუდიები, რომლებიც უშვებენ თავიანთ პროდუქციას და გააჩნიათ ურთიერთობა ცენტრთან ამ პროდუქციის გაქირავების ნიადაგზე. ამდენად, დარგის ცენტრი უნდა იყოს სტრატეგიული პოლიტიკის გამტარებელი, ის უნდა გეგმავდეს დარგის ტექნიკურ შეიარაღებას, აზორციელებდეს, ასე ვთქვათ, იურიდიულ, საშუაშაშლო და სხვა ამგვარ ფუნქციებს. მაგრამ საქმე ის გახლავთ, რომ კინოშიც ჩვენ ძალზე ნელი ტემპით ვმოძრაობთ გარდაქმნის გზაზე, ამიტომ დღესაც ნათელია, რომ ის მოდელიც, რომელიც ახლა უნდა დამტკიცოს მთავრობამ, შეიძლება იყოს მხოლოდ რალაც საფუძველი. ჩვენ მას ისე გულმოდგინედ ვაშუშავებდით, რომ ბევრი რამ ისეთი შევიმუშავეთ, რაც არ იყო აუცილებელი, და პირიქით — ისეთი რალაცეები დავტოვეთ დაუშუსტებელი, რასაც სასიცოცხლო მნიშვნელობა ჰქონია. კონკრეტულ მაგალითს მოგახსენებთ: უბირველესად უნდა გვეზრუნა გაქირავებაზე, ჩვენ კი საპირისპი-



რეჟისორი ალექსეი სიმონოვი

რო სურათი გვაქვს: მოდელი უკვე მტკიცდება, გაჭირავების დახვეწის გზებს კი მხოლოდ ახლა ვეძებთ. რაც შეეხება ტელეკინემატოგრაფს, ის ამ მხრივ მუდამ ჩამორჩენილი იყო, ტელევიზია ხომ საერთოდ კინემატოგრაფზე ბევრად უფრო კონსერვატიულია, რადგან ის უფრო მეტად არის მოქცეული სახელმწიფო ზედამხედველობის ქვეშ — რაც თავისთავად სავესებით გასაგებია თუნდაც ერთი მიზეზის — „მომხმარებელთა“ რაოდენობის გამო.

— ამას ხომ არ უკავშირდება ის ვერხია, რომლის მიხედვითაც იყო სჯა-ბაასი ტელეკინოს სახტელერადიოს სისტემიდან „გატანისა“ და დიდ კინოსთან გაერთიანების თაობაზე? ამ ვარიანტზე საბოლოოდ უარი ითქვა?

— სასკინოში ტელეკინემატოგრაფის „გადატანის“ შემთხვევაში შესაძლოა „დალაგდეს“ ურთიერთობა შემქმნელსა და ტელევიზიას შორის — ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით, — მაგრამ ეს უთუოდ „მოკლავს“ თვით შემქმნელს. მოგეხსენებათ, სასკინო და „სოიუზტელეფილმი“, რომელიც უნდა შეიქმნას, — ეს ორი დიდი რვაფეხაა, რვაფეხს კი საცეცების „რეგლამენტრებული“ რაოდენობა უნდა ჰქონდეს. კიდევ რვა საცეცი რომ დაუმატო, ზღვის რვაფეხაც კი ვერ შეასრულებს თავის ფუნქციას — ის წვრილ თევზსაც ვეღარ დაიჭერს. თქვენ იცით, რომ სასკინოსა და სახტელერადიოს დაახლოებით ერთი მოცულობის პროდუქცია აქვთ? ტელე-

ფილმები იმდენივე გამოდის, რამდენიც კინოფილმები, დოკუმენტური კი — მეტიც. ახლა წარმოიდგინეთ, რას მოგვტანს ეს მოცულობის გაორება! არსებობს სხვა გზა? შეიძლება ჩამოყალიბდეს ცალკეული სტუდიები, რომლებიც თავიანთ პროდუქციას კინოსაც მიჰყიდიან და ტელევიზიასაც, მაგრამ ეს დიდხანს არ მოხდება, და ჩემი აზრით სწორიცაა, რადგან გარკვეული სოციალური კოორდინაციის შესაძლებლობა აუცილებელია.

— მაშასადამე, ტელეფილმების მწარმოებელი სტუდიები რჩებიან სახტელერადიოს ეგიდის ქვეშ, ოღონდ დამოუკიდებლობას იძენენ...

— არსებითად, საქმე გვაქვს ფედერაციის იდეასთან.

— ...და ამ შემთხვევაში სახტელერადიოს თავმჯდომარის მოადგილეც კი აღარ ჩაირეგულირდება ტელეფილმების სტუდიის საქმიანობაში?

— მე შემიძლია დაგინახოთ მოდელი, რომელიც დღეისათვის იდეალურად მესახება. ეს ის მოდელი არ არის, „სოიუზტელეფილის“ პროექტში რომაა მოცემული. საქმე ის გასლავთ, რომ ჩვენ გზადაგზა „ვიზრდებით“ და „ვპკვიანდებით“ და, რაც მთავარია, ვიცნობთ ძველი აზროვნების ბორკილებს. წარმოიდგინეთ, პროექტის ყოველი ვარიანტი დამთავრებიდან სულ რამდენიმე თვის შემდეგ ჩვენ ვხედავთ მისი დახვეწის აუცილებლობას. ყველა შემქმნილი ვარიანტის გადახედვისას თვალში გვეცმათ ის, თუ როგორ ხდება ჩვენივე დემოკრატიზება, როგორ ვთავისუფლებთ ძველი წარმოდგენებისაგან...

— მაპატიეთ, მაგრამ ეს თვალში ეცმებათ, ვინც „კულუარებშია“...

— არა, ეს პროექტებშივე ჩანს.

— გასაგებია, მაგრამ გამოდის, რომ ისევე როგორც ჩვენი ცხოვრების უმეტეს სფეროებში, ყველაფერი ჯერ მხოლოდ ლაპარაკის დონეზე რჩება, მომხმარებელი კი არანაირ ცვლილებებს არ ხედავს.

— უფრო მეტიც — ჩვენ ჯერ არც ვფიქრობთ „მომხმარებელზე“. რა დროს „მომხმარებელია“, როცა ჩვენ ვერა და ვერ შევთანხმდით იმაზე, როგორ ვაკეთოთ კინო ჩვენ ჯერ მხოლოდ ვფიქრობთ იმაზე, როგორ ვაკეთოთ საქმე უკეთ.

— ...და არც ვიცით, როდის მოხდება ეს არა?

— არა, შემიძლია გითხრათ, რომ ეს უნდა

ლოეს მომავალში მოხდება. ჩვენ უკვე მისად-
გომებთან ვართ, მაგრამ ისიც სათქმელია,
რომ, მაგალითად, აქ, ფესტივალზე სჯა-ბაასის
დროს ჩვენთვის გამოირკვა: პროექტში, ჩვე-
ნი ვარიანტის საფუძველზე რომ ვაკეთდა,
ბევრი ისეთი დეტალია, რომელიც არაფრით
არ გვაწყობს. და აქ ჩვენს წინაშე იკვეთება
ყველაზე არსებითი და რთული რამ: დღევან-
დელ სიტუაციაში ჩინოვნიკები „ლია ბრძო-
ლაში“ ველარ გვაჭობებენ, მაგრამ მათ საკმაო
მოთმინება აქვთ და ამ მხრივ გველის ყველა-
ზე დიდი საშუალება — ამაში ყოველმა
ეტაპმა დაგვარწმუნა. თავად განსაჯეთ: ჩვენ
ვადგენთ პროექტს და, ბუნებრივია, გადავ-
ცემთ მას საბოლოო ვარიანტის გასაკეთებ-
ლად — ჩვენ ხომ არც იურისტები, არც ეკო-
ნომისტები ან პროგრამისტები ვართ — ჩვენ
მხოლოდ ჩვენთვის ხელმისაწვდომად ვამუშა-
ვებთ ამა თუ იმ იდეას, რათა შემდეგ შესა-
ბამისმა სპეციალისტებმა ეს იდეა „დამწი-
ფებამდე“ მიიყვანონ. მაგრამ ეს „დამწიფე-
ბა“ ზოგჯერ იმდაგვარია, რომ მასში უბრა-
ლოდ ვერ ვცნობთ ჩვენსავე იდეას. მე ეს
ტანგოს მაგონებს: ნაბიჯი წინ — ნაბიჯი უკან,
ზუსტად ასეთი მდგომარეობა გვაქვს სოფრი-
ნოში შექმნილ მოდელთან დაკავშირებით,
რომლის დამუშავებული ვარიანტი სულ ახ-
ლახანს გამოგვიგზავნეს: ეს არის ზუსტად
ნაბიჯი უკან ჩვენს პროექტთან შედარებით.
უფრო კონკრეტულად — მასში ცენტრის-
თვის შენარჩუნებულია სტრუქტურა „დაწო-
ლის“ შესაძლებლობა — ე. ი. ის, რაზეც
ჩვენ კატეგორიული უარი განვაცხედეთ სოფ-
რინოში.

— ჩვეულებრივი ამბავია — როცა კანონი
შეიცავს ისეთ ფორმულირებებს, რომლე-
ბიც განსხვავებული მიდგომის, ახსნის, „ინ-
ტერპრეტირების“ საშუალებას იძლევა.

— აბა, რა გეგონათ!.. ახლა წარმოიდგი-
ნეთ ჩვენი მდგომარეობა. რა იქნება, მარტო
ამით რომ ვიყოთ დაკავებული. ჩვენ ხომ
უპირველესად კინო უნდა ვაკეთოთ, ასე
რომ — მე წელან ვიხუმრე „მომხმარებლის“
თაობაზე — ისინი კი, ჩინოვნიკები მარტო
ამისთვის არიან მოწოდებული, ჩვენგან განსხ-
ვავებით, მათ მხოლოდ ეს ერთი საქმე აბა-
რიათ.

— თქვენ ბრძანეთ, რომ ყოველ ეტაპზე
მეტ-ნაკლებად წინ მიიწევთ. შეიძლება თუ
არა ჩაითვალოს „ოქროს საწმისის“ დროს
გამართული შეხვედრები ასეთ ეტაპად?



პარაკებთ, რომელიც ფესტივა-
ლის დროს სუფევდა, ამ მხრივ
ყველაფერი წესრიგშია. ჩვენ შე-
საძლებლობა მოგვეცა გავცნო-
ბოდით ქართველთა კულტურასა
და ტრადიციებს, ვნახეთ ქართუ-
ლი ფილმების რეტროსპექტივა...

ლიუბომირ რადიჩიჩიჩი, ბელგრა-
დის ტელევიზიის მხატვრული პროგრამების
შთავარი რედაქტორი (იუგოსლავია)

რამდენიმე სიტყვა მსურს და-
ვეუმალო ჩემი კოლეგის ნათქვამს.
ვფიქრობ, სახიობური ფილმების
კონკურსში აუცილებელია დიფერენციაცია.
განა შეიძლება ერთ კონკურსში შეფასდეს ლიტერატურული
კლასიკის მიხედვით შექმნილი ფილმი და დეტექტივი?
გარდა ამისა, კარგი იქნება, თუკი „ოქროს საწმისი“ არ შემოიფარგლება
მხოლოდ საქართველოს სახანძროთი და ევროპის ქვეყნების
სკენაც აიღებს გეზს. ასეთი მარშრუტი უეჭველად ხელს შეუწყობდა
კინო და ტელეკომპანიებს შორის კონტაქტების განვითარებასა და განმტკიცებას.
და კიდევ, ფესტივალზე ტელეზარობის არსებობა მიიზიდავდა გაცილებით მეტ
დაინტერესებულ პირს მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიდან.

ზაზოც სინებარი, კინორეჟისორი (უნგრეთი)

უნგრეთში ძალიან უყვართ ქართული
ფილმები, მეც ამ საოცარი კინემატოგრაფის
თაყვანისმცემედი ვარ. ჩვენს ქვეყანაში ბევრი
საბჭოთა ფილმი ჩამოაქვთ — ცუდიც და კარგიც.
გვიჭირს ორჯენტაცია, რადგან არ ვღებულობთ
სარეკლამო მასალას. ქართულ ფილმებში
უპირველეს ყოვლისა მათ თვითმყოფადობას ვაფასებ,
მაგრამ კონკურსში წარმოდგენილმა „შვიდკაცამ“
გული დამწყვიტა. სხვა ქართული ფილმები რომ არ

მქონდეს ნანახი, უთუოდ აღფრთოვანებული დავრჩებოდი, რადგანაც ეს სურათი ნიჭიერადაა გაკეთებული, მაგრამ უკვე საყოველთაოდ ცნობილი ნიჭიერი შტამპებისაა-ვან. ეს ალბათ საერთო სენია — ერთი და იგივე ხერხის გამოყენება...

ძალიან მომეწონა „მთვარის გლობუსი“ — დახვეწილი, მთლიანი ფილმი.

რაც შეეხება ფესტივალს — იდეას მე სულით და გულით მივესალმები, მაგრამ, ჩემი აზრით, მისი მთავარი ნაკლი ისაა, რომ აქ თითქმის ყველაფერს ენიჭება დიდი მნიშვნელობა, გარდა თვით ფილმებისა. დარბაზში, თუკი ქართულ ფილმს არ უჩვენებენ, 30-40 კაცი ზის. ის, რაც ქართველებში მიყვარს, უარყოფით თვისებად იქცევა: მათ სურთ იყვნენ კარგი მასპინძლები და ყველაფერი სამუშაო საათებში გვიჩვენონ. ხომ შეიძლებოდა ქართული ფილმების რეტროსპექტივისათვის საღამოს საათები დაგვეთმო და დღეში თითო ფილმით შემოეფარგლულიყავით? ფოტოსტენდზე კი, ვახშმის ამსახველი სურათების ნაცვლად, გამოგვეფინა კადრები საკონკურსო ფილმებიდან? ფესტივალზე ადამიანებს შორის ჩვეულებრივი, ყოველდღიური ურთიერთობაც კი კარგავს აზრს, თუკი დიალოგის ერთ მონაწილეს ნანახი აქვს ფილმი, მეორეს კი არა.

ელენა-მარია ივაზიძე, ტელედრამატურგი (გდრ):

ჩემი აზრით, ახალი ფესტივალი „ოქროს საწმისი“ ძალიან მნიშვნელოვანია, რადგან ადამიანებს, რომლებიც ტელეკინოს ქმნიან, კონტაქტები სჭირდებათ. ძალიან მომწონს ფესტივალის გეგმებ ჩატარების იდეა, ეს მოსახერხებე-

— რასაკვირველია. მოგვხსენებთ, ამ შესვენებებში მონაწილეობდნენ ტელერადიოკომიტეტების, ტელეფილმების, სტუდიების წარმომადგენლები, მათ შორის ზოგი რეჟისორი იყო, ზოგი წარმოების ხელმძღვანელი და ა. შ. საქმე ის გახლავთ, რომ მათ ძალზე ბევრი საყვედური გამოთქვეს ბოლო პროექტის მიმართ, რომელიც ამ რამდენიმე ხანში დაეგზავნათ. და აი, რამ გამოიწვია ამარილი ჩატარდა კინემატოგრაფისტთა კავშირის პლენუმი, რომელზეც ჩვენ ბევრ საკითხში შევთანხმდით სსრ კავშირის სახტელერადიოს ხელმძღვანელობასთან, ხოლო მისში ამავე ხელმძღვანელობამ ხელი მოაწერა ბრძანებას (№ 280), რომელიც მოცემულია მისი და სტუდიების ურთიერთობის რეგლამენტაცია. ამ ბრძანების ბევრი პუნქტი შედგება, როგორც დაცინვა ხსენებული პლენუმის გადაწყვეტილებებისა. ცხადია, ამან გამოიწვია უკმაყოფილება ადგილებზე, ისე გაცხარებული კამათის ორომტრიალში მოვესწიეთ, და რადგან ამ ორომტრიალის კენჭეროში ჩვენ ვიმყოფებით, ყველა მოსკოვში სექციების და ჩვენსკენ აქვს მომართული პრეტენზიები.

— კინემატოგრაფისტთა კავშირი უამრავსაკუთარი პრობლემის წინაშე დგას. ხომ არა ილო მან თავის თავზე ზედმეტი ტვირთი როდესაც ტელეკინოზე ზრუნვასაც მოჰკიდებელი?

— ტელევიზია, ტელეკინო კინემატოგრაფისტთა კავშირში მუდამ გერის მდგომარეობაში იყო. ამის დადასტურებაა თუნდაც ის, რომ ბოლო 22 წლის მანძილზე პირველად მოეწყო პლენუმი ტელეკინოს საკითხებზე. ახლა სხვა მხარე ავიღოთ — რა იყო ტელევიზია კინემატოგრაფისტებისთვის? რაღაც გამოსავალი. იქ ბევრმა დაიწყო მუშაობა, ზოგმა ასე ვთქვათ, უკეთეს ხანას ელოდა — თუნდაც, სწორედ ტელესტუდიაში გაუკეთებებევრი კარგი ფილმი, მაგრამ დგებოდა მემენტი, და ისინი, „დავაჟკაცებულნი“ მიდიოდნენ „დიდ“ კინოში და უკანაც არ იხდებოდნენ. წარმოიდგინეთ, მაღლიერებასაც არ გრძნობდნენ ტელევიზიის მიმართ. ეს კონსახებით გასაგებია, რადგან მას ვერასოდეს შეუქმნია რეჟისორებისთვის თუნდაც ისეთი პირობები, როგორიც კინოშია. ახლა კი სწორედ იმაზე გვაქვს საუბარი — დასთანადო „ქალაქები“ უკვე შესული მთავრობაში, — რომ ტელევიზია გავუთანა-



რით კინოს: ლაპარაკია საწარმოო, ფინანსურ, ორგანიზაციულ გათანაბრებაზე — იმდენად, რამდენადაც, არსებითი სხვაობა ტელეფილმსა და კინოფილმს შორის არ არსებობს — ეს ეხება მათი წარმოებისთვის საჭირო ვადებსაც, სახსრებსაც, ფინანსურ გადასახადსაც, ხელფასებს, სადადგმო ჰონორარებსა და, თუ გნებავთ, პრემიებსაც. მაგალითისთვის: სახკინო ყოველი ფილმიდან იხდის გარკვეულ პროცენტს კინოფონდში, რითაც არსებობს კინემატოგრაფისტთა კავშირი, — საბტელერადიო კი არა. ჯერ კიდევ არ არის გამოქვეყნებული ურთიერთობათა სისტემა და გაუგებარეც კია, როგორ უნდა შემუშავდეს. ეს ერთ-ერთი ძირითადი საკითხი იყო პლენუმზე — რადგან ვიდრე ტელევიზია არ გადავა სამეურნეო ანგარიშზე, შემუშავებულია მთავარი — იგივე ამ გადასახადების პრინციპის ცხოვრებაში გატარება. სახელმწიფო ბიუჯეტით ტელევიზიის არსებობა უპირველესად დაკავშირებულია იმასთან, რომ 1962 წელს ნიკიტა ხრუშჩოვმა „ხელგაშლილად“ მოხსნა ტელევიზორების გადასახადი. ჩვენ მიგვაჩნია — და ეს პლენუმზეც ითქვა, — რომ უნდა დავუბრუნდეთ ამ გადასახადს. წარმოიდგინეთ, საკმობად საინტერესო ვარიანტიც გაჩნდა. ვთქვამთ, იხდით 3 მანეთს იმ ამი არხისათვის, რომელიც გაგაჩნიათ — ესე იგი, პირობითად რომ ვთქვამთ, თითო მანეთს ყოველი არხისთვის. თქვენ შეგიძლიათ თავად გაანაწილოთ ეს თანხა პროგრამების მიხედვით, იმის შესაბამისად, თუ რომელ არხს რა დროს უთმობთ, სხვაგვარად — შეგიძლიათ 3 მანეთი გადაიხადოთ საქართველოს ტელევიზიის პროგრამისთვის და არც ერთი — ცენტრალურისთვის. რა თქმა უნდა, ამაშიც არის პირობითობის ელემენტი, მაგრამ ესეც ზომ იძლევა ამა თუ იმ არხის პოპულარობის თუნდაც სავარაუდო, დაახლოებით სურათს — ამ ეტაპზე ყოველგვარი სოციოლოგიის გარეშე.

— ...მაგრამ თუ სათანადო ტექნიკური აღჭურვილობა არ გავაჩნია, ვერ შევძლებთ ამ სურათის რეალურობის კონტროლს.

— კი, ბატონო, იქნება ასეთი აღჭურვილობა, იქნება სოციოლოგიური კვლევა — ზასლავესკაიას ინსტიტუტი ამას გააკეთებს, — მაგრამ მთავარია, რომ სამეურნეო ანგარიშზე ვერ გადავიყოლოთ, თუ ჩვენ ტელევიზორების გადასახადს არ მივუბრუნდით. მე პირადად სხვა ვხას ვერ ვხედავ: იმიტომ, რომ ტელევი-

ლია მუშაობისათვის, რადგან მონაწილეები მუდამ ერთად იმყოფებიან. ვისურვებდი, რომ მომავალში უკეთ იყოს ორგანიზებული მონაწილეთა ყოველდღიური ურთიერთობა აზრთა გაზიარების თვალსაზრისით.

რაინარ ბაბარი, სცენარისტი, რეჟისორი (გდრ):

ისე მოხდა, რომ „ოქროს საწმისზე“ აქტიურად დამყარდა კონტაქტები პროდიუსერებთან და ნაკლები იყო შეხვედრები და დისკუსიები თვით ფილმების შემქმნელებს შორის. ამას ხელი შეუშალა იმანაც, რომ ფესტივალზე იყვნენ რეჟისორები, რომლებსაც არ ჰქონდათ წარმოდგენილი ფილმები. და იყო ფილმები, რომელთა ავტორები ფესტივალს არ ესწრებოდნენ. გარდა ამისა, ჩემი აზრით, გემზე ბევრი უცხო ადამიანი იყო, რომლებსაც არავითარი კავშირი არა აქვთ არც კინოსთან და არც ტელევიზიასთან. ეს განსაკუთრებით იგრძნობოდა დარბაზში, სადაც ფილმების ჩვენება მიმდინარეობდა: იყო გაუთავებელი სიარული და ხმაური.

ორჯერ მივიღე მონაწილეობა პრალის სატელევიზიო ფილმებას საერთაშორისო ფესტივალში და საშუალება მაქვს შევადარო იგი „ოქროს საწმისს“. აქ თვალშისაცემია განსაკუთრებული დამოკიდებულება დოკუმენტური კინოსადმი. შეიძლება ითქვას, რომ ეს უფრო დოკუმენტური ფილმების ფესტივალია. ამაზე იმიტომ ვამახვილებ ყურადღებას, რომ საქართველოში განსაკუთრებითაა განვითარებული მხატვრული კინემატოგრაფი. მე კარგად ვიცნობ ქართულ კინოს და აქ, ფესტივალზე დიდი ინტერესით ვადევნებდი თვალს ქართული ფილმების რეტროსპექტივას.

ზიას საბიუჯეტო ფულის გარდა არაფერი გააჩნია — სარეკლამო და სხვა ამგვარი წვრილი თანხების ხსენება აქ სასაცილოცაა, მათ, საუკეთესო შემთხვევაში, საპრემიო ფონდში იყენებენ. ამას გარდა, ეს ფული „გაჭყლევრილია“ ათასგვარი რეგლამენტირებით. და, რაც მთავარია, — უნდა იყოს არხების ნამდვილი პაექრობა, თუნდაც ამ არხებს ერთი „თავშესაფარი“ ჰქონდეს. ამის შესახებაც გვქონდა საუბარი პლენუმზე. ამის მაგალითია ბი-ბი-სი, სახელმწიფო ტელევიზია, რომელსაც „ერთ ჰერკვეშ“ გააჩნია 2 მოპაექრე არხი.

— ესე იგი, პაექრობენ არა ფირმები, არამედ შემოქმედებითი კოლექტივები.

— რასაკვირველია. და ეს პაექრობა არის ერთ-ერთი საფუძველი სამეურნეო ანგარიშისა, რადგან კონკურენციის გარეშე ნამდვილი სამეურნეო ანგარიში — სისულელეა.

— სახვებით გეთანხმებით, მაგრამ ამასთან დაკავშირებით ერთი ბუნებრივი კითხვა იზადება: ეს შეიძლება მოხდეს ცენტრალურ ტელევიზიაში. მაშ რა ვუყოთ რესპუბლიკურ სტუდიებს, რომლებსაც ელემენტარულად სათანადო მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა არ გააჩნიათ? აქ ფესტივალზე, იმყოფება საქართველოს ტელევიზიის ერთი ვადა მდებარეობა, რომელიც ყოველდღიური საინფორმაციო პროგრამისთვისაც იღებს და კინორედაქციისთვისაც. ვიდეოინჟინერს რადაც არ მოსწონს მაგნიტოფონის მუშაობაში, ის არ არის დაწესებული, რა მასალა იგზავნება თბილისში, რადგან მისი ადგილზე შემოქმედების საშუალებაც კი არა აქვს...

— ეს მდგომარეობა გასაგებია, რადგან მოსკოვშიც ანალოგიურ სიძნელეებს განვიცდიით. თქვენ ვიდეოაპარატურაზე მელაპარაკებით — მე იგივე შემძლია გითხრათ კინოზე. როცა სურათს სამამულო წარმოების ფირზე იღებ, ასევე არა ხარ განანტირებული, რომ ხარისხიანი გამოსახულება გექნება. ამდენად ეს საერთო საწუხარია და მისი დაღწევა ორი გზით შეიძლება. პირველი — ის დიდი გზაა, რომლითაც შეიძლება დაუსრულებლად ვიაროთ: ეს გახლავთ მსოფლიო სტანდარტების დონის სამამულო აპარატურის შექმნა. მე პირადად უფრო რეალურად მეორე გამოსავალი მესახება: ვალუტის გამომუშავება უცხოეთში ტექნიკის შესაძენად.

— ...მითუმეტეს, რომ გაგაჩნია პროდუქცია, რომელიც ინტერესს იწვევს საზღვარ-

გარეთ. არ, თუნდაც ამ დღეების მაგალითით: ერთი საუბრის დროს დასავლეთგერმანულმა პროდიუსერმა ბერნდ გროტემანთან — „მთვარის გლობუსი“ ძალზე კარგად გაიყვანა (წარმოადგინეთ, სწორედ ეს სიტყვი იხმარა) დასავლეთის ქვეყნებში...

— აი, ხომ ხედავთ. ამ საკითხებზე საუბრისას უმალ მასხენდებიან ესტონელები, რომლებიც აქტიურად მუშაობენ რესპუბლიკის სამეურნეო ანგარიშზე გადაყვანის მიმართულებით...

— ახლა ფესტივალზე გთხოვთ თქვენ შეხედულებების გამოთქმას. უპირველესად კი პროგრამაზე, რომლის რეალური შერჩევა ფაქტიურად, ვერ მოხერხდა სათანადო დონეზე, რადგან შემჩრევი კომისია არსად არ ჩასულა პროდუქციის სანახავად — თუმცა ყველაფერი, რაც გამოგვიგზავნეს, ცხადია, საკონკურსო პროგრამაში არ შესულა.

— არც მთლად ასეა საქმე. პროგრამის ნაწილი მაინც ხომ შეირჩა — თუნდაც გარეთიანება „ეკრანის“, ჩვენი ქვეყნის სხვა სტუდიების სურათები. რაც შეეხება მთლიანად საკონკურსო პროგრამას, მან ჩემზე გაორებული შთაბეჭდილება მოახდინა. თუ აქ წარმოდგენილი ფილმების მიხედვით ვიმსჯელებთ, ისეთი აზრი შეგვექმნება, რომ ქართული და მთლიანად საბჭოთა ტელეკინოსაგარძნობლად წინ აღმოჩნდა სხვა ქვეყნების ნიმუშებთან შედარებით. მაგრამ მე ეს დასკვნა საეჭვოდ მიმჩნია. ყოველ შემთხვევაში, ეს ზუსტად არ ასახავს საერთო სურათს. თუმცა ჩემი გამოცდილება ევროპაში და ამერიკაში ტელევიზიის ყურებისა მკარანახობს, რომ გარკვეული თვალსაზრისით ასეცაა. ამის ერთ-ერთ მიზეზად მესახება ის, რომ ჩვენ ნაკლებად განვიცადეთ კომერციალიზაციის პროცესი, ჩვენი ტელევიზია ნაკლებად მუშაობს მაყურებლის საშუალო გემოვნების დასაკმაყოფილებლად, ამდენად — უფრო მეტად ინარჩუნებს მხატვრულობას. სწორედ ამ შეგრძნებას ბადებს „ოქროს საწმისის“ პროგრამაც, რომლის ლიდერად — სამივე კონკურსში — მე მაინც მიმჩნია ქართული ფილმები, მოსკოველ და ლენინგრადელ კინემატოგრაფისტთა მიერ წარმოდგენილი სურათები. უცხოური ნაწარმოებებიდან ამ რიგს მივაკუთვნებდი მუსიკალურ კონკურსში გფრის მიერ წარმოდგენილ „ლეონარდ ბერნსტაინს ზალცაუში“, რომელიც გაკეთებულია მაღალ მხატვრულ დონეზე, თუმცა ძალზე უბ-

რალოდ — და სწორედ ამაშია სურათის მიმ-
ხიდელობა. მისმა ავტორებმა თავი შეიკავეს
ყოველგვარი „მხატვრული ცდუნებისაგან“
და მიენდნენ თავად პიროვნებას. ამან მოუ-
ტანა მათ გამარჯვება, იმდენად, რამდენადაც
ბერნსტაინი უნაკალური პიროვნებაა და, ამას-
თან, პიროვნება „გახსნილი“, ექსტრავერტუ-
ლი... ეს რაც შეეხება პროგრამის იმ ნაწილს,
რომლის ნახვაც მოვახერხე. აქვე უნდა გი-
თხრათ, ჩემი აღქმა რამდენადმე გართულე-
ბული იყო იმით, რომ ბევრი აქ წარმოდგე-
ნული ფილმი ადრეც მინახავს და შესაძლოა,
ამან განაპირობა რაღაც აღმოჩენის უქონ-
ლობის შეგრძნება. და კიდევ ერთი რამ უნ-
და აღვნიშნოთ: ეგვი მაქვს, რომ ჯერჯერო-
ბით ბლომად არ არის გარკვეული ფესტი-
ვალის შინაგანი რეგლამენტი. არის ორგანი-
ზაციული სისუსტეებიც. უნდა გითხრათ, რომ
ამ ფესტივალის იდეა პირდაპირ არის დაკავ-
შირებული ჩვენი საუბრის პირველ თემას-
თან და მდგომარეობს იმაში, რომ ახლოს გა-
ვიცნოთ დასავლელი ტელეკინემატოგრა-
ფისტები, დავამყაროთ მათთან მკიდრო კონ-
ტაქტები, რათა გამოვასწოროთ ჩვენი ტექნი-
კური მდგომარეობა. ჩემი აზრით, უაღრე-
სად კეთილშობილური ამოცანაა.

— ...და სავსებით დროის შესატყვისი.

— სასევდით. მაგრამ ერთი რამ იწვევს
პროტესტის გრძნობას. თუმცა მიზანი კი
არის ნათელი, ჩემი აზრით, მისი განხორცი-
ლება უფრო ტაქტიანად უნდა ხდებოდეს.
სახელობრ — ეს მიზანი არ უნდა მიიღწე-
ოდეს დისკრიმინაციულად ფესტივალის მო-
წაწილეთა რომელიმე ჯგუფის მიმართ. სხვაგ-
ვარად, უმჯობესია პირდაპირ დავარქვათ ფეს-
ტივალს — „ქართული კინო და მისი დასავ-
ლელი პარტნიორები“. მერწმუნეთ, მე დიდი
სიმათივებით ვარ გამსჭვალული ქართული
კინოს, ქართველი კინემატოგრაფისტების,
საერთოდ ქართველების მიმართ და — ალ-
ბათი, შეამჩნევდით — ამ გეზზე მყოფთა ნა-
ხევები ჩემი ნაცნობ-მეგობრები არიან. მაგ-
რამ ჩვენ რეალურად უნდა შევფასოთ ყვე-
ლაფერი.

— მაინც კონკრეტულად რას გულისხმობთ?
ეგებ, სწორედ მასპინძლებთან ამ სიახლოვის
გამო მხოლოდ თქვენ შეგქმნათ ასეთი შთა-
ბეჭდილება?

— არა, ეს ყველასათვის იყო შესაძინევი.
თუ დამიჯერებთ, ეს დამიდასტურა ჩემმა სა-
უბრებმა — ბოლონელ კინემატოგრაფისტ-

თან. ჩვენებთან — და, სხვათა შორის, მე აქ
„დარტყმა“ საკუთარ თავზე მივიღე. ამაში
დამარწმუნა ერთმა ეპიზოდმაც. თქვენ იცით,
რომ თბომავალზე ერთი სირიელი რეჟისო-
რიაა? წარმოიდგინეთ, მას პატარა ინცი-
დენტი მოუვიდა: გემიდან ჩასულს, რომელი-
მე საერთაშორისო ენის არმცოდნეს, მას და-
ახლოებით ორი საათი მოუხდა ტრამთან ყურ-
ყუტი, რადგან „გრუზიის“ ეკიპაჟი არ უჭე-
რებდა, რომ ის ფესტივალის მონაწილეა. რა-
საკვირველია, მას სათანადო ბარათი უნდა
ჰქონოდა თან, მაგრამ თავისთავად მეტყვე-
ლი ფაქტია. ვიდრე უშუალო მასპინძელმა —
დირექციის ერთ-ერთმა წარმომადგენელმა არ
შეიტყო მისი გასაჭირი, სტუმარმა გემბანზე
ვერ შემოაღწია. ასე რომ, ყველა ორგანიზა-
ციულ საკითხს მეტი დაკვირვება სჭირდება.

— დაბოლოს, იქნებ თქვენი პირადი შემოქ-
მედებითი გეგმების შესახებ გვითხრათ ორი-
ოდე სიტყვა.

— ამჟამად მე ვიწყებ მუშაობას სურათზე
„მოსფილმის“ იმ გაერთიანებაში, რომელსაც
იული რაიზმანი ხელმძღვანელობს. სცენარი
ფილმისათვის — „პროცესი“ დაწერა ცნო-
ბილმა კინოდრამატურგმა ანატოლი გრენბე-
ვა. უნდა გითხრათ, რომ მოულოდნელად
რთული ამოცანის წინაშე აღმოვჩნდი. სცე-
ნარი სკამოდ მკაცრი კონსტრუქციისაა, და-
წერილია სასამართლო ნარკვევის ქანრში. მე
მინდა ვიპოვო ჩემი საკუთარი „სიუჟეტი“,
უმწვავესი პრობლემების გახსნის საშუალო-
ბები. ჩვენ შევეჩვიეთ სასამართლოზე შექმ-
ნილ ისეთ ფილმებს, რომლებიც გაკეთებულია
პრინციპით — „კინო აფიქსირებს მომხდარის
ლოგიკას“. მიაქციეთ ყურადღება — ჩვენს
„სასამართლო“ ფილმებში, როგორც წესი,
არ ჩანს დამცველი, ადვოკატი. მთა-
ვარი ფიგურებია — გამოძიებელი, ბრალ-
მდებელი — პროკურორი. და იგება მკაც-
რი პირამიდა, რომელიც „ქეშმარიტები
საკენ მიიწვევს“. ეს ერთი შეხედვით — სი-
ნამდვილეში კი უმეტეს პროცესებზე ქეშ-
მარტიების ნატამალიც არ არის; ყველაფერი
ხმარდება იმას, რომ გავხსნათ, გამოვააშკარა-
ოთ, დავსაჯოთ. მე კი ამ შემთხვევაში მა-
ინტერესებს ადამიანთა ქცევების ქეშმარიტი
მიზეზები, მაინტერესებს, რამ განაპირობა
ესა თუ ის ნაბიჯი — და ამიტომ ვაპირებ არ-
სებული კონსტრუქციის კინემატოგრაფიუ-
ლად დანგრევას. ბოლო დროს ბევრ პროცესს
საგანგებოდ დავესწარი და კიდევ ერთხელ

დავრწმუნდი — ყველაფერი ისე არ ხდება, როგორც ამას კინოში გვიჩვენებენ. ეს ხომ ერთგვარი ახალი სოციუმი, რომელიც წარმოადგენს ადამიანების გარკვეულ ერთიანობას, სამყაროს, რომელშიც იქმნება ურთიერთობები, სრულიად რომ არ არის დაკავშირებული სახელდობრ ამა თუ იმ სისხლის სამართლის საქმესთან. ხომ შეუძლებელია არ გაგიჩნდეს კაცისადმი სიმპათია ან, პირიქით, ანტიპათია. ამას ემატება გარე სამყარო, რომელიც დროდადრო „შემოსცურავს“ დაბაზში, მოსამართლეს კბილი ასტიკვდა, გუშინ კი შემთხვევით ქუჩაში ორ ადვოკატს გადაეყარა... ბრალდებულმა კი სასამართლო დაბაზში საყვარელი ქალი შენიშნა და —

სრულიად მოულოდნელად — აღრე მიცემული ჩვენებების საწინააღმდეგოა ამბავს... ყოველივე ამას მაყურებელი ვერასოდეს გაიგებს, რადგან მე ამ პატარა-პატარა მსახიობებისთვის ვთხოვ. მაგრამ მე ამას იმისთვის ვაკეთებ, რომ მაყურებელმა მაქმედების თანამონაწილედ იგრძნოს თავი და რაც მთავარია, ჰქონდეს სურვილი შეიცნოს ის, რაც სინამდვილეში ხდება. სწორედ ამას მინდა მივადწიო — სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იმას, რაც თუ არ ვცდები, ჯერ არ ვაკეთებულა კინოში...

— წარმატებას გისურვებთ.
— გმადლობთ.

ესაუბრა ზურაბ აბაშიძე

„ოქროს საწმისის“ კულტურული და საინფორმაციო პროგრამის ღირსშესანიშნავ მოვლენად იქცა ოთარ იოსელიანის ახალი დოკუმენტური ფილმი „პატარა მონასტერი ტოსკანაში“, რომელიც რეჟისორმა ფესტივალის მონაწილეებსა და სტუმრებს უჩვენა.



პატარა მონასტერი ტოსკანაში

თამარ დულარიძე

ოთარ იოსელიანის ხუთი ფრანგული ფილმიდან თვით საფრანგეთში გადაღებულია მხოლოდ ორი: დოკუმენტური ფილმი პარიზზე და ჩვენი მაყურებლისათვის კარგად ცნობილი „მთვარის ფაგორიტები“. მანამდე რეჟისორმა ერთი ფილმი ბასკების სოფელში გადაიღო. ახალი სურათი „პატარა მონასტერი ტოსკანაში“ კი როგორც სათაურიდან ჩანს, — იტალიაში. ამჟამად იგი სულაც სხვა კონტინენტზე, აფრიკაში განაგრძობს მუშაობას.

რა დასამაღია, გვასახელა ჩვენმა სახალხო არტისტმა: არცერთი მისი ფილმი არ დარჩენილა შეუმჩნეველი. მაგრამ... სიამაყის გრძნობას თან ახლავს ქართველთა ყველა თაობისათვის ჩვეული დარდიანი ცნობისმოყვარეობა: „რატომ წავიდა საქართველო-

დან?“ რუსთაველს, ანთიმოზ ივერიელს და მრავალ სხვას გავუგეთ თითქოს: მათ თავის მისია ჰქონდათ — მიწიერს თმობდნენ ზეცის ერისთვის. თუმცა თან მიჰქონდათ მიწიერ სამოთხის — სამშობლოს ნაწილი. ისიც გვიფიქრია, ნაწილი — რეალური საქართველო უფრო იყო. მთლიანობაში კი მას ისინი ინახავდნენ — მოხეტიალე მწიწნი, მისი უკვდავი სულის სრულყოფილი „საცანი“.

რა ადვილია დასრულებულზე, წარსულზე დროში საიმედოდ „შეფუთულზე“ ფიქრი. მაგრამ ოთარ იოსელიანი ხომ ჩვენი თანამედროვეა, იმავე სივრცით აღზრდილი, რაც ჩვენ, დღევანდელ ჭირსა თუ ბედნიერებას ნაზიარები, ჩვენთვის საერთო ჩვეულებებსა და ცნებებში ჩართული.

რატომ აქ არ გადაიღო ასეთი ფილმი?

ამ შეუშალა ხელი? მოდიტ გვავენებოთ თავი
ან საკითხის ტექნიკურ, საწარმოო მხარისა.
ბოლოს და ბოლოს, ნათელია, რომ არც კი-
ნფორმის ხარისხი და არც პროვინციული
წარმოდგენა ხელოვანის თავისუფლებაზე იყო
მეშობრევაში გადაწყვეტი.

და თუმცა უკვე დიდი ხანია არავის უკ-
ნის, რომ მიქელანჯელო ანტონიონი ფილმს
წინადასწრებში იღებს, ბერნარდო ბერტოლუჩი —
ჩინეთში, ქშიშტოვ ზანუსი კი ხან იტალი-
ურს — პოლონეთში და ხან გერმანულს —
საფრანგეთში, ოთარ იოსელიანის შემთხვე-
ვაში ეს მაგალითები სრულყოფილ პასუხს არ
ძლევენ. ეს ხომ ის იოსელიანია, რამდენიმე
წლის წინ იტალიელ კინემატოგრაფისტებთან
შეხვედრისას რომ განაცხადა: ნამდვილი
კინო მხოლოდ შენს სოფელში უნდა გადა-
ღლო.

პასუხი, ჩემი აზრით, თვითონ ოთარ იო-
სელიანის ფილმებშია. თუ დაუკვირდებით,
ადვილად აღმოაჩენთ, რომ მათ ავტორს... სა-
ჭარბოვლო არასოდეს დაუტოვებია. საქართ-
ველო არც ისე ადვილად უშვებს თავის რჩე-
ვებს: ბრძენი სატრფოსავით მისდევს იგი
თავის მოუსვენარ მიჯნურს. მაგრამ ვაი, რომ
მისი ძახილი ყველას არ ესმის...

ოთარ იოსელიანის მოსიყვარულე მზერა
საქართველოს არ სცილდება. მოსიყვარულე
მამინაც კი, როდესაც კრიტიკულ სიმძაფრეს
ძიებს. იმიტომ, რომ არა სამეცნიერო ანა-
ლიზით, არამედ სიყვარულით ხდება მის
ფილმებში ცხოვრების, ადამიანის წვდომი.

სამყაროს მთლიანობას, პარმონიის საი-
ღუმლოებას ეძებს (უფრო ხშირად ქვეცნობი-
ერად) მისი ქართული ფილმების გმირი —
ხან სმენით, როგორც გია აგლაძე ფილმში
„იყო შაშვი მგალობელი“, ხან ეოლოსის ქნა-
რებით — მთელი არსებით, როგორც ედუკი
„პასტორალში“. და ყოველი მათგანი მისად-
გომთან ჩერდება. მხოლოდ ჩვენ, მყურებ-
ლები ვრჩებით მოწმედ მათი ცხოვრების
კულმინაციისა, რომელიც ყოფის აურზაურ-
ში, სხვისი ბედის, სხვისი სიმართლისა და
ბედის ნაფლეთებშია მიჩქმალული.

თვით იოსელიანიც ასეთი მოწმეა: თითქ-
მის შეუმჩნეველი გამვლელი „გიორგობის-
თვის“ პერსონაჟების მოფუსფუსე ცხოვრე-
ბაში, უსიტყვო მოწმე მარტოსულთა ხმაური-
ანი ერთიანობისა ფილმში „იყო შაშვი მგა-
ლობელი“. მე ვგულისხმობ იმ კონკრეტულ
პერსონაჟს, რომელსაც თავის ფილმებში

თვით ოთარ იოსელიანი ანსახიერებს და რო-
მელიც, ეკრანზე ხანმოკლე გამოჩენის მიუ-
ხედავად, საკმაოდ მნიშვნელოვან სახეს წარ-
მოადგენს — გვიხსნის ფილმის სამყაროსადმი
რეჟისორის დამოკიდებულებას. „პასტორალ-
ში“ იგი ავტობუსის ფანჯრიდან გადმოჰყუ-
რებს ფილმის სამყაროს და მინა მათ შორის
საკმაოდ გაუმჭვირვალე და ყრუა ორივე
მხარისთვის. ეს უხმო დისონანსი პირდაპირ
გულს ხვდება.

თუ ამ „პერსონაჟს“ გავყვებით, აღმოვა-
ჩენთ, რომ „მთვარის ფავორიტებში“, სადაც
იგი თითქოს მოქმედებაშიც კი მონაწილე-
ობს, ის მინც უცხო, გარეშე კაცია.

და აი, ერთი შეხედვით უბრალო დოკუმენ-
ტური ფილმი ხუთ ფრანგ ბერზე, რომლებიც
ტოსკანის დალოცვილ მიწაზე მდებარე პატა-
რა მონასტერში ცხოვრობენ. აქ ოთარ იოსე-
ლიანის კადრში გამოჩენა — მისი მცირე
„ავტოგრაფი“ პირველადაა ორგანულად ჩარ-
თული ფილმის მხატვრულ ქსოვილში. იგი
დანარჩენებთან ერთად ცეკვავს. მათი დღე-
სასწაული ნამდვილი ზეიმიია, ისეთივე ნაღდი,
გააზრებული და ლამაზი, როგორც მათი
შრომა.

ჩვენ, მისი ფილმების პირველ მყურებ-
ლებს, ვერ გავვაკვირვებს ამ რეჟისორის ყუ-
რადლება და სიყვარული შრომით გართული
ადამიანის მიმართ. „თუჯიდან“ დაწყებული,
იგი მოჯადოებულებით უყურებს და ჩვენც
გვაჯადოებს შრომის სილამაზითა და აზარ-
ტით. ადამიანის საქმე: ვენახის მოვლისა და
რთველში მუშაობის ყველა დეტალი — ღვი-
ნის დაწურვისა და მისი შესმის ჩათვლით —
ცხოვრების პარმონიული განვითარების სა-
ხეა „გიორგობისთვისში“. ამ პარმონიას არღ-
ვევს ფილმის ძირითადი ნაწილის სამყარო.
ამ პარმონიას ეყრდნობა სულიერად ნიკო ნი-
ჟარაძე თავის ამბოხში.

„პატარა მონასტერი ტოსკანაში“ პოემაა
ადამიანისა და ბუნების, მთელი სამყაროს
ურთიერთობის პარმონიაზე. მონასტრისა და
სოფლის, ბერისა და გლეხის თითქოს პარა-
ლელურად მიმდინარე ცხოვრება სინამდვი-
ლეში მჭიდროდა დაკავშირებული, ერთმა-
ნეთზეა დამოკიდებული.

მიუხედავად იმისა, რომ ტიტრებში ბერე-
ბისა და ფილმის სხვა მონაწილეთა სახელე-
ბი ორჯერაა ჩამოთვლილი, ისინი ჩვენთ-
ვის მინც უსახელონი რჩებიან, ისევე, რო-
გორც უსახელოა ხე და ბორცვი.

ისინი ბოი-სკაუტები იყვნენ, ჰქონდათ თან-
ვიანთი ინტერესები, სამომავლო გეგმები და
ცხოვრების წესი. მაგრამ როდესაც სულიერ-
მაცემამ უთხრა მათ, რომ იტალიაში ერთი
პატარა მონასტერი ნახა და იქ წასვლა შეს-
თავაზა, ოთხივე ახალგაზრდა წაჰყვა მოძღ-
ვარს ტოსკანაში და ბერად აღიკვეცა. მიუხე-
დავად იმისა, რომ ეს ამბავი მე თვითონ
ოთარ იოსელიანმა მომიყვა, იგი თითქოს ამ
პერსონაჟებს არ ეხებოდა. რამეთუ ფილმის
სამყაროს, მასში მოქმედ პირებს არც წარ-
სული აქვთ, არც მომავალი. ყველაფერს რა-
ღაც მითითების, ათასწლოვანის, შარადიულის
ნიშანი ადევს: გულდაგულ მოვლილ მიწას და
ხეხილს, უზადო ექსტს, რომლითაც გლეხი
მოთიბულ ბალახს ტკეპნის, ერთნაირ, ხუთ-
ჯერ გამეორებულ მოძრაობას, როდესაც ბე-
რები დასხდომისას ანაფორას ისწორებენ.
ისეთ შემზარავ საქმესაც კი, როგორც დაკ-
ლული ღორის გატყავებაა — აქ ერთგვარი
რიტუალური სილამაზე აქვს.

ეს ყოფა, არსებობა ადამიანისადმი, ბუნე-
ბისადმი, შრომისადმი პატივისცემის გრძნო-
ბას ბადებს მაყურებელში. განსაკუთრებული
კავშირია ამ დამოუკიდებელ არსებობათა
შორის: ბერი ლოცულობს, გლეხი მიწას ემ-
სახურება. ვალმოხდილები ერთად ზეიმობენ
შობას.

ფილმში არის პატარა ეპიზოდი, რომელიც
ერთი ოჯახის საღამოს ასახავს: ორი თეთრ-
კანიანი გოგონა ჰადრას თამაშობს, მამა პა-
ტარა ვაჟიშვილს ეთამაშება, დედაც აქვეა.
მშვიდი ბედნიერება სუფევს ამ სურათში.
და მოულოდნელად გაგონდება ნიკოს ოჯახი
„გიორგობისთვეში“, სადაც ოჯახის ტრაგი-
კულ ნაკლულობას ხაზს უსვამს მშვიდი ბედ-
ნიერების შუქი, რომელიც კედელზე ჩამოკი-
დებული ძველი სურათებიდან ეფინება.

ალბათ, შეგიძინევიათ, რომ ოთარ იოსე-
ლიანის ფილმები არა მარტო სანახავი, არა-
მედ მოსასმენიეა. მისი ფილმების რთული
და საზრიანი ფონოგრამა არაერთხელ გამხდარა
კრიტიკოსთა ცალკე განხილვის საგანი.
„პატარა მონასტერში“ ფონოგრამის ვირ-
ტუოზულობა მუსიკის დონეს აღწევს: ისე გა-
დადის ერთმანეთში, ერთმანეთს ცვლის და
ავსებს ლოცვა და საუბარი, ხმაური და სიმ-
ღერა. ხერხი და ოსტატობა შეუქმნიველი
ხდება. რჩება მხოლოდ ერთიანობის გრძნობა.

სად გაექცევი პარალელს: „პასტორალში“
ხომ ერთი ერის ხალხს, ერთ ცასა და ჰერ-
ქვეშ მცხოვრებთ საერთო ენაზე უმკვიდრეთ.
ისინი სხვადასხვა ენაზე ლაპარაკობენ, ან
სიტყვის სრული მნიშვნელობით, რაც მათ
ურთიერთგაგებობის ნიშანია. აქ, „პა-
ტარა მონასტერში“ კი, ნადირობის ეპიზოდში
ზოგი იტალიურად ლაპარაკობს, ზოგიც —
ფრანგულად, მაგრამ მათ ერთიანობას ეს
არღვევს.

შესაძლოა, „პატარა მონასტერი ტოსკანა-
ში“ — ოთარ იოსელიანის ყველაზე ქართუ-
ლი ფილმია. და არა მარტო იმიტომ, რომ ასე
ძლიერ ჰგავს ტოსკანა საქართველოს, ოღონდ
ძალიან კარგად მოვლილს, სამოთხის იერ-
დაბრუნებულს. ესეც არის, მაგრამ მთავარს
მივაქციოთ ყურადღება:

ოთარ იოსელიანის თავის ყველა ფილმში
სამყაროსა და სულის, ბუნებისა და ადამი-
ანის მთლიანობას ეძებს. იმას, რაც ასე ნათ-
ლად წარმოგვიდგება „გიორგობისთვის“ პრო-
ლოგში. მერე, თანდათან, ძიების გაღრმავ-
ების პროცესში, მისი ფილმების დრო და სიე-
რცე სულ უფრო და უფრო დეტერმინირე-
ბული ხდება, „მთვარის ფავორიტებში“ კი
მოზაიკურ დანაწევრებას აღწევს.

და აი ეს უბრალო, სადა, ნატიფი დოკუ-
მენტური ფილმი „პატარა მონასტერი ტოს-
კანაში“. ამ სურათს კლასიკური ქართულ
უკიდევანობა ახასიათებს. და ამავე დროს
მისი სამყარო დასრულებულია, თითქოს თა-
ვისი სისავსით დაკმაყოფილებული. ამ ფილ-
მის კადრების არაჩვეულებრივი ტევადობა არ
ეწინააღმდეგება მათ მკაცრ, მწყობრ სილ-
ამაზეს.

უნებურად გებადება აზრი, რომ ოთარ
იოსელიანს მიზნად სულაც არ ჰქონია ეს
ნოვარაფიული ფილმის გადაღება. და ისევე
როგორც „მთვარის ფავორიტებში“, მან პარა-
ზელთა ყოფაში თბილისის ცხოვრების პირე-
თვნილი სარკე აღმოაჩინა, აქაც, ტოსკანის
სოფელში იპოვა მან სამყარო, რომელშიც
მოაქცია, განიხილა, იმღერა იდეალური სა-
ქართველო: მშვენიერი, სრული, მარადიული



საქართველოს
საქართველოს

გვ. 100

ს. ს. ს. ს. ს.

ს. ს. ს.



სვანეთი, ჩანახატი

სპარსელი ქალი

მატილა მღებრიშვილი.
ნახ. ირ. თოიძისა,





ქართული ტეკვა





სოფლის პეიზაჟი

ჩანახატი

ს. ხუციანი
32.



უშგული (ფრაგმენტი)



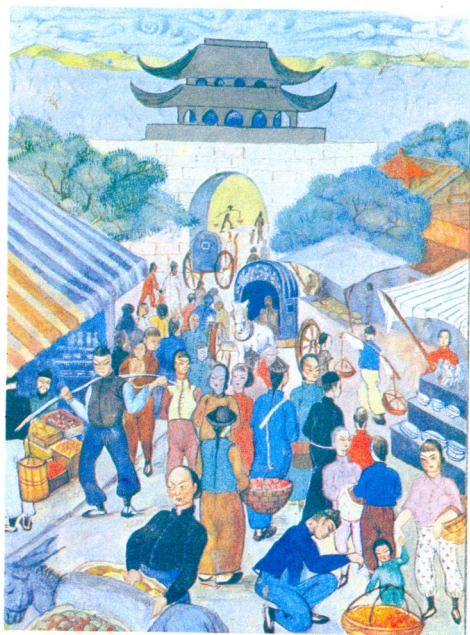


ბროწეულების გამყიდველი



ჩანახატები





ბაზარი ჩინეთში

ღევწის გამყიდველი

თამილა თევდორაძე, ნონა გობეჯიშვილი

უჩამბელოდ წარიმართა მატილდა მღებრიშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედებისა გზა. მხატვრის მრავალფეროვანი ნამუშევრები წარედ ამ უჩვეულო ცხოვრებისეული გზის ნარეკლია.

მატილდა მღებრიშვილი დაიბადა 1905 წ. მათუში, ეკონომისტის ოჯახში. აქვე მიიღო დაწყებითი განათლება. დედის წყალობით, რომელიც მშვენიერად ხატავდა და ქარგავდა, მატილდა პატარაობიდანვე გაიტაცა მხატვრობამ, ქარგვამ, ხეზე კვეთილობამ. მღებრიშვილების ოჯახში შემონახულია ბავშვობაში გაკეთებული ხის კოლოფი, ორნამენტებით მორთული, პატარა გოგონას გამოსახულებით ზღვის ფონზე...

1919 წლიდან მღებრიშვილების ოჯახი თბილისში გადმოდის. ერთხანს მატილდა მოსკოვის სამხატვრო სტუდიაში სწავლობს, 1925 წელს კი თბილისის სამხატვრო აკადემიაში შედის. ისეთი მხატვრებისა და პედაგოგების ხელმძღვანელობით მეცადინეობამ, როგორც იყვნენ ევგენი ლანსერე, ბორის ფოგელი და სხვები, ხელი შეუწყო ნიჭიერი ახალგაზრდის სწრაფ წინსვლას დაოსტატების გზაზე. აკადემიის დამთავრებას (1930) დაემთხვა ოჯახთან ერთად მატილდას გამგზავრება ირანში, სადაც სამუშაოდ მიავლინეს მამამისი. აქ შეხვდა იგი თავის მომავალ მეუღლეს რ. ტერკულოვს, რომელიც ირანში საბჭოთა კავშირის სავაჭრო პალატის წარმომადგენლობაში მუშაობდა.

ირანში, სადაც მათ 1933 წლამდე დაჰყვეს, ახალგაზრდა მხატვარი დიდი ინტერესით ეცნობა ქვეყნის კულტურასა და ხელოვნებას. განსაკუთრებული ყურადღებით სწავლობს ირანულ მინიატურას, ფრესკულ მხატვრობას. სპაჰანში ყოფნის დროს მატილდა მოიხიბა ალი-კაპუს სასახლის ფრესკებით და ძალზე ძნელ პირობებში, ნატურალური ზომით გადმოიღო ნახევრად დანგრეულ შენობაში შემორჩენილი შესანიშნავი მოხატულობანი. შაჰ-აბას პირველის ამ სასახლის ფრესკების პირები იშვიათობას წარმოადგენს, რადგან, როგორც ცნობილია, დრომ და სტიქიამ იგი

მოლიანად გაანადგურა. XVII საუკუნის ირანული ფერწერის ეს ტიპური ნიმუში — რამდენიმე მხატვრის ნახელავია. ორი ფრესკა „შეყვარებული წყვილი“ და „ორი ახალგაზრდა ვაჟი“ ეკუთვნის ცნობილ თაერიზელ მხატვარს რიზა-აბასს, რომელიც შაჰ-აბასის კარზე მოღვაწეობდა და მისი დიდი დაფასებით სარგებლობდა. ნიშანდობლივია, რომ სასახლის კედლის მხატვრობა, თავისი სტილისტიკით, ახლოსაა ამ ეპოქის მინიატურასთან.

თერანში მხატვარი ნაყოფიერად მუშაობს სხვადასხვა ჟანრსა და მასალაში, აკეთებს გრაფიკულ ჩანახატებს, წერს პეიზაჟებს, ხატავს ირანულ მშრომელთა პორტრეტებს ნატურადან, ენართულ-ყოფით სცენებს, ასრულებს დაკვეთებს.

სამშობლოში დაბრუნებული მხატვარი 1933 წელს პერსონალურ გამოფენას მართავს საქართველოს ეროვნულ გალერეაში (ახლანდელი სურათების გალერეა), რომელზეც სხვადასხვა ჟანრის ნამუშევრებთან ერთად, წარმოდგენილ იყო ალი-კაპუს ფრესკების პირები. გამოფენამ მნახველთა დიდი ინტერესი დაიმსახურა. გამოიკცა კატალოგი აკადემიკოს შალვა ამირანაშვილის წინასიტყვაობით. გამოფენას ქართული პრესაც გამოეხმარა. ჟურნალ „დროშაში“ (№ 9) შ. ამირანაშვილი აღნიშნავს, რომ ახალგაზრდა მხატვარი „დაინტერესდა სპარსული ფრესკებით, შეიმუშავა სწორი მეთოდი პირების გადასალებად, რომელიც სავსებით გადმოგვეცემს დედნის მხატვრულ სახეს და იმავე დროს წარმოადგენს სანდო მასალას მეცნიერული კვლევისათვის“. ამავე ჟურნალში ლადო გულიაშვილი წერს ამ გამოფენის დიდ მნიშვნელობასა და მხატვრის მიერ ჩატარებულ ნაყოფიერ შრომაზე. იგი გამარჯვებას ულოცავს და წინსვლას უსურვებს ნიჭიერ ახალგაზრდას.

აღსანიშნავია, რომ იგივე გამოფენა შემდეგ გაიმართა ჯერ მოსკოვში (1934 წ.), ნატიფი ხელოვნების მუზეუმში (ახლანდელი აღმოსავლეთის ხალხთა ხელოვნების მუზეუ-

მი), მერე კი ლენინგრადში (1935 წ.), სახელმწიფო ერმიტაჟის შენობაში, სადაც მიმდინარეობდა ირანული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი III საერთაშორისო კონგრესი (პირველი კონგრესი გაიმართა 1926 წელს ფილადელფიაში, ხოლო მეორე—1931 წელს ლონდონში). ლენინგრადის გამოფენაზე საბჭოთა კავშირი მონაწილეობდა რვაასი ექსპონატით, რომელთა სადარი მსოფლიოში ძნელად მოიპოვება. საქართველოდან გამოფენაზე გაიგზავნა 300 ექსპონატი, მათ შორის მატრილა მღებრიშვილის ის ნამუშევრები, რომლებიც ექსპონირებული იყო თბილისში (1934-35 წლ.), ფირდოუსის დაბადების 1000 წლისთავისადმი მიძღვნილ გამოფენაზე „ფირდოუსი და ქართულ-ირანული ურთიერთობა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში“.

1934 წლიდან მატრილა მღებრიშვილი კვლავ უცხოეთშია. ამჟერად მისი მეუღლე გენერალურ კონსულად მიაგვინეს ჩინეთში, ქალაქ კანგარში. მხატვარი ახალი, დიდი შთაბეჭდილების ზეგავლენის ქვეშ მოექცა და ეს შთაბეჭდილება აისახა მის შემოქმედებაში. მრავალრიცხოვანი ჩანახატისა და ესკიზის საფუძველზე, „მხატვარი“ უკვე მოგვიანებით. სამშობლოში დაბრუნებისას (1937) ქმნის სხვადასხვა ჟანრის სურათებს, აკვარელის საღებავებით აცოცხლებს ჩინელი ხალხის ყოფის, მისი ყოველდღიური ცხოვრების სცენებს. მღებრიშვილას ვრცელი ჩინური ციკლი მრავალრიცხოვან კომპოზიციებს მოიცავს, რომლებშიც ნათელი, ხალისიანი კოლორიტი, თვითყოფადი და დახვეწილი გრაფიკული ოსტატობა მხატვარს წარმოგვიდგენს, როგორც მაღალგემოვნებთან, საინტერესო შემოქმედს.

ოცდაათიანი წლების ბოლოდან მხატვარი ნაყოფიერად მუშაობს სხვადასხვა მუზეუმში. მონაწილეობს გამოფენებზე, როგორც საბჭოთა კავშირში, ისე საზღვარგარეთ. ერთხანს იგი რესტავრაციის ხელოვნებას ეუფლებოდა ლენინგრადში, ერმიტაჟში და ეს გამოცდილება მან სიყვარულით მოახმარა ძვირფას განძეულთა გაცოცხლების საქმეს. თითქმის ორი ათეული წელი, გარდაცვალებამდე (1965), ეს სათნო და ენერგიული ქალი საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში მხატვარ-რესტავრატორად მუშაობდა. თითქმის ყოველდღე ჩამოუვლიდა ყველა განყოფილების ექსპოზიციას, გაწმენდა, ყურადღებით აკვირდებოდა თითოეულ სუ-

რათს. აქ მუშაობის მანძილზე მატრილა მღებრიშვილმა ძალზე დიდი და მნიშვნელოვანი მუშაობა გასწია როგორც საქართველოში, ისე რუსეთში. დასავლეთევროპული თუ აღმოსავლეთის ხალხთა ხელოვნების ნიმუშების აღსადგენად, მან სახელდაუგლოდ იმუშავა ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათის „კალოს“ (ტილო მთლიანად დაფლეთილი იყო) აღგენაზე, უმკურნალა ფიროსმანის იმ 80 სურათს, რომლებიც სხვადასხვა დროს გამოფენებზე იყო წარმოდგენილი.

სარესტავრაციო სამუშაოებთან ერთად მატრილა მღებრიშვილი არც თავის დახვეწილ შემოქმედებას იფიქვებდა, ქმნიდა სურათებს მშობლიური ხალხის ცხოვრებიდან, პეიზაჟებს. მათ შორის აღსანიშნავია „უხვი მოსავალი“, „გაზაფხული“, „შემოდგომა კახეთში“ და მრავალი სხვა. მის ნამუშევართა შორის შთაბეჭდავია აგრეთვე ნატურმორტებს ასევე მიმზიდველი ფერთა ნატიფი გამიჯნუ და დეკორატიულობით. მხატვრის მეკვიდრეობის ერთ-ერთი საინტერესო ნაწილია სუანური სერია, შექმნილი 1963 წელს სვანეთში მოგზაურობის შთაბეჭდილებით. სვანეთის ბუნებისა და ამ კუთხის ხალხის ცხოვრების სცენები შესრულებულია ფერწერული სისტემით, უშუალოდ და სიყვარულით.

მატრილა მღებრიშვილს გარკვეული დასახებობა მიუძღვის ქართული მინიატურის განვითარებაში. მის მიერ მინიატურის ტექნიკით განხორციელებული ნამუშევრები გამოირჩევა ძალზე ფაქიზი ოსტატობით, იდეალური სრულყოფილებით. ამ დარგში მომუშავე სხვა ქართველ მხატვრებთან ერთად მან ახალ სიმაღლეზე აიყვანა მინიატურის ხელოვნება.

მატრილა მღებრიშვილმა წიგნის გრაფიკაშიც დატოვა კვალი. მის მიერ გაფორმებულ და დასურათებულია სპარსული ზღაპარი „შატაბ-ხანი და შანო“, „ჩინური მოთხრობები“ და „ზღაპრები“, „ინდური ზღაპრები“, ზანგური ზღაპარი „და-ძმა“, დიმიტრი ჭანელიძის „ქართული თეატრი“ და სხვ.

მხატვრის გარდაცვალების ორი წლის თავზე, 1967 წელს საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში გაიმართა მისი ნამუშევრების პერსონალური გამოფენა, რომელმაც ნათელაყო ამ თავისებური ბედის ხელოვნების მრავალმხრივი და ინდივიდუალური გამოირჩეული შემოქმედება.

ირინა შილოვა

1968 წელი — ზღვრული წელია. კინოხელოვნების ისტორიაში ამ თარიღით 60-იანი წლების დასასრული აღინიშნება. აქედან იწყება კინემატოგრაფის განვითარების ახალი ათწლეულის — 70-იანი წლების ათვლა. ზღვრის იქით დარჩა დახურული, ცნობარებსა და ლექსიკონებში დაუსახელებელი, თითქოს არარსებული ფილმები — „ბილი ანეკდოტი“ (1965), „ინტერვენცია“ (1967), „კომისარი“ (1968), „პირველროსიელები“ (1968) და დროებით თაროზე შემოწობილი სურათები, ისეთი, როგორც „ანდრე რუბლიოვი“ (1966-71), ცენზურული შესწორებებით დასახიჩრებული ფილმები — „მბავი ასია კლიაჩინასი, რომელსაც უყვარდა, მაგრამ არ გათხოვდა“ (1968), ან კიდევ შემცირებული, ეკრანზე ფსევდონიმით გამოსული „ოცი წლისა ვარ“ („ილიჩის სადარაჯო“), ოფიციალურად დაშვებული, მაგრამ მყურებელამდე მიუღწეველი სურათები „ხანძრულე შეხვედრები“ (1968), „ვიქტორ ჩერნიშოვის სამი დღე“ (1967), „შუადღის ვარსკვლავები“ (1968) და მრავალი სხვა.

ამ არასრული სიის მრავალფეროვნებას თავისი გამოცანები აქვს: ერთი შეხედვით, მწელი დასაწახია ადმინისტრაციული და კულეგიალურ-საზოგადოებრივი აკრძალვების ლოგიკა, რთული დასადგენია შეფასების კრიტერიუმი და მისგან გამომდინარე აუცილებელი შესწორებები. მაგრამ ხომ უნდა დავადგინოთ სამამულო კინემატოგრაფის რომელი ტენდენციები მოეჩვენათ არა მარტო სახიფათოდ, არამედ იმდენად მავნედ, რომ თავდაცვითი რეაქციებიც კი გამოიწვიოს. ისიც დასადგენია, თუ ვინ იყვნენ ის ადამიანები, ვისაც ეს მოეჩვენა. მსაჯულებსა და ცენზორებს შორის ხომ იყვნენ არა მარტო ჩინოვნიკები, რომლებმაც ხალხის აღზრდა და

მავნე ზეგავლენებისაგან მისი დაცვა იტვირთეს, არამედ კინემატოგრაფისტებიც, რომლებსაც გულწრფელად სჯეროდათ, რომ ხელოვნებას შეეძლო გზა აეზნია მასებისათვის, აუცილებელი მიზნისაგან დაეშორებინა ისინი.

მაშ რაში მდგომარეობდა საფრთხე, რაში ხედავდნენ ბოროტ ზრახვებს სხვადასხვა თაობის რეჟისორებისა, რომლებიც აუცილებლად უნდა გაეფრთხილებინათ, შეეჩერებინათ, დაემორჩილებინათ? ვანა შეიძლება საუბარი ზემოთ დასახელებული სურათების მხატვრულ ნაკლზე, თუკი ისინი ორი ათწლეულის — მრავალი ფილმისათვის მომაკვდინებელი დროის შემდეგაც ცხადყოფენ შემოქმედებით აღმოჩენათა მაღალ დონეს და სამამულო კინოხელოვნების არნახულ აღმავლობას.

ერთი ათწლეულის განმავლობაში კინემატოგრაფმა წარმოუდგენელი ნახტომი გააკეთა. პრაქტიკულად მან მხოლოდ 50-იანი წლების მეორე ნახევარში იწყო გათავისუფლება ანბანური ტენდენციურობისაგან, მიზეზი შედეგობრივ კავშირთა პრიმიტიული ლოგიკისაგან, დადებით და უარყოფით პერსონაჟებად სამაგალითო დაყოფისაგან. განვითარების სწორედ ამ ეტაპზე იგრძნობს საბჭოთა კინემატოგრაფი თავს არა მარტო იდეების რუპორად და რეზონიორობის ასპარეზად, არა მხოლოდ აღზრდის სახელმძღვანელოდ ან ქანრის კანონთა მცოდნე მოწაფედ, არამედ ჰუმანიტარულ ხელოვნებად, რომელსაც თავისი საგანი, ენა, ვალდებულებანი და მომხდარი ფაქტებისა და მიმდინარე მოვლენების გამო თავისი წილი პასუხისმგებლობა გააჩნია. კინოხელოვნება თანამედროვის პირით გამოთქვამს სათქმელს, იგი მზადაა გამოიკვილოს მისი უბედურების, არასრულყოფილე-

ბის, ტანჯვა-ვაების, მისი ცხოვრებისა და იდეალების სათავეები. იგი მზად არის გამოვიდეს არა როგორც შუალედური ინსტანცია, არა როგორც შუამავალი ან ეკრანიზატორი, არამედ როგორც საკუთარ აღმოჩენათა, საკუთარ ეთიკურ და ესთეტიკურ წარმოდგენათა ავტორი.

წარმოუდგენლად დიდი, უჩვეულოდ დაწვრილებითი და ხანგრძლივი ჩანს მ.ხუციევის უნიკალური კომპოზიცია — „ილიჩის სადარაჯო“ — 60-იანი წლების უმნიშვნელოვანესი და უარსებითი ნაწარმოები, რომელმაც ჩვეული ჩარჩოები დაარღვია და კინოხელოვნების გენეზისი, მისი უმთავრესი დანიშნულება შეგახსენა.

სინამდვილე აქ ცხადადაა წარმოდგენილი — თავისი ცხოვრებით ცხოვრობენ ყოველდღიური და საზეიმო მოსკოვის ქუჩები, მოძრაობს ხალხისა და მანქანების ნაკადი, კამერა აფიქსირებს სახლებს, ჯველ ქალაქში რომ ანგრევენ და ახალშენებს, ტრამვაის, კინოთეატრების აფიშებს, სამოსს, ბინის მოწყობილობას, გამვლელთა მოძიძმარე, ჩაფიქრებულ თუ შეწუხებულ სახეებს. მთავარია იყო იქ, სადაც ჩანს დრო თავისი უკიდურესი სიმკვეთრითა და სიახლით; მთავარია აღბეჭდო წარმავალი წამიერება „დაუშუშავებლად“, შიბ ჭუნებრივ მდინარებაში. იმას, რაც ჩვეულებრივ, რაღაც მეორეხარისხოვანის მნიშვნელობით, ფონად, გარემოდ იწოდება, ხუციევი იმ ვულკანურ პლაზმად მიიჩნევს, რომლისგანაც შემდეგ მდგრადი ლანდშაფტი ყალიბდება. სწორედ ამ „მეორეხარისხოვანშია“ დროის იდუმალება და განუმეორებლობა, 60-იანი წლების განსაკუთრებული სული, რომლის სიტყვით აღწერა და გადმოცემა შეუძლებელია.

არა ზღაპარი — გამოჩაგონი, ჯადოსნობა, ფანტაზია, ოცნება, ასე დიდხანს რომ განსაზღვრავდა საბჭოთა კინოხელოვნების ათვისის წერტილსა და იდეალს, არამედ წინამორბედი მითისა, რომელიც ითვისებდა რეალურად მომხდარ ამბებს — სწორედ ეს იყო შემოქმედებითი აღმოჩენის არსი. „ილიჩის სადარაჯოში“ ხუციევი მიზანში იღებს რეალობის სწორედ ამგვარ „წინამითოლოგიურ“ მდგომარეობას, ჩქარობს მისი წამიერი წვრილმანების, ემოციური მდგომარეობის, სულიერი განწყობის — ერთი სიტყვით, დროის ობი-

ექტურ და სუბიექტურ მონაცემთა ერთობლიობის აღბეჭდვას. თანამედროვეობა საკუთარი სახელით იწყებს საუბარს მანამდე, თავს ნებას აძლევს მიიღოს გადაწყვეტილება და სწავლობს განსჯასა და საკუთარი საქციელის გამო პასუხისმგებლობას.

მაგრამ ამგვარი მიდგომა, კინოხელოვნების ამგვარი მისწრაფება, მიუხედავად იმისა, რომ მოთხრობის კოორდინატები მკარად თანხვედბოდა ისტორიის საათის ისრებს, — დაუშვებლად მიიჩნეის. ასეთი შემოქმედებითი აქტი ქმნიდა ბოთლიდან ჭინბის გამოშვების საფრთხეს: ცოცხალი რეალობისა ჩინისა, ჩვეული კინემატოგრაფიული ფორმის ბოთლიდან, რომელიც ერთგვარად „აოკებდა“ მის თავისუფლებას, აწესრიგებდა მას, უმორჩილებდა უკვე ჩამოყალიბების პროცესში მყოფ ნორმატიულ სტატუსს. ამგვარად, უპირატესობა ენიჭებოდა შუშის ტარას, რომლის მიღმაც შეიძლებოდა მშვიდად და მოხერხებულად ედევნებინათ თავილი შიგთავისისათვის. ხუციევა ხელყოფა შეზღუდვები, უარყო არსებული დოგმები და... ოდნავ დაიგვიანა. თავისუფლების ინსტიტუტის, შემოქმედებითი დამოუკიდებლობის აკრძალვა (ხუციევი ხომ ნებისმიერ ჩინოვნიკზე მეტად გრძნობდა ხალხის წინაშე საკუთარ პასუხისმგებლობას) შეეხო ან მარტო ხელოვნებას, არამედ სინამდვილესაც, რომელიც ისწრაფოდა სიმართლისაკენ, მზაკ იყო აღედგინა უკომპრომისობისა და პატონისების კოდექსი, სურდა დაეკავშირებინა დროები, გაეხა ძაფი აწყობიდან წარსულისაკენ, მაგრამ ვერ ჰპოვა არ მხარდაჭერა ერთი ადგილის ტკეპნა და იმედის გაცრუება დაიწყო.

„ილიჩის სადარაჯოში“ ხანმოკლე რენესანსის, აღმავლობის, ოპტიმიზმის სიტუაცია და საზოგადოებრივი ვითარების შეცვლის პირველი ნიშნებიც აღბეჭდა, მრავალმნიშვნელოვანი აღსარებით მიმართა ხალხს, რომლისგანაც გამოძახილს, მხარდაჭერა და გაგებას ელოდა. ო, რაოდენ საჭირო იყყველას გაეგო ის, რაც იმ დღეებში ხდებოდა, შორიდან შეეხედა თავისი თავისადაც ეცნო იგი, პირისპირ შეხვედროდა თანამედროვეობასა და თავის ცხოვრებას.

მაგრამ უკვე დაწყებული იყო „ილიჩის სადარაჯოში“ „გარდასახვა“ განახევრებულ

ფილმად — „ოცი წლისა ვარ“, წლების მანძილზე რომ გრძელდებოდა. იგი ეკრანზე გამოვიდა მაშინ, როდესაც იქცა მითად, მოთხრობად ამაღლებულ, რომანტიკულ წარსულზე, რომლის სსოვნაც შეინახა როგორც ღრისასსოვარი ისტორიული გაკვეთილი.

ყველაზე მტკივნეული წერტილი, რუსეთის ისტორიის ყველაზე საშინელი ბოროტება, რომელიც ემუქრებოდა ადამიანს და რომელსაც თან სდევდა ტრაგიკული, გამოუსწორებელი შედეგები, წარმოადგინეს ა. ალუშინა და ვ. ნაუმოვა ფილმში „ბილწი ანეკდოტი“. ეს სურათი მონობის ანატომიაზე მოგვითხრობს. ტრაგიკული სანახაობა მოგვაგონებს ქვეცნობიერებიდან გამოხმობილ, თითქოს უკვე ნანახ სიზმარს, ღამეულ კოშმარსა თუ ბოდვას. ფილმი ანალოზებდა მოვლენას, გვაფრთხილებდა და გვიცავდა შიშით გამოწვეული მონობისაგან. იგი წარმოაჩენდა ადამიანის შეზრდას მისთვის წინასწარგამაზადებულ სოციალურ როლთან, ამხელდა საზოგადოებას, რომელიც თავისი წევრებისაგან საკუთარი ადგილის მონურ ცოდნას მოითხოვდა, გვიჩვენებდა უფროსთა აღტაცებულ უფროსობას და ხელქვეითთა ლაქიურ ხელქვეითობას. დოსტოევსკის ფანტასმაგორიაში ასახული მოქნილი შემგუებლობა, რომელიც წარმოდგენათა თავის იერარქიას ქმნის, ამბიციათა თავზეხელაღებული პარაში, კეთილ ნიადაგს რომ უქმნის არარაობის აყვავებას, თამამად, შემოქმედებითად იქნა წაკითხული რეჟისორთა მიერ და თავისი მდგრადი ფესვები გამოავლინა.

ამ სიზმარულ რეალობაში მიპატივებილი ავტორები ეძებდნენ თავიანთი „კინემატოგრაფიული ეპისტოლეს“ აზრსა და ფორმას. ერთიც და მეორეც უჩვეულო აღმოჩნდა. კინემატოგრაფმა, ომის შემდგომი კინოს ისტორიაში პირველად, მიმართა ფანტასტიკური რეალიზმის სამამულო ლიტერატურულ ტრადიციას და გასული საუკუნის მწერლის ფიქრები ჩვენს ეპოქის პრობლემებს დაუკავშირა.

ფილმი ევედრებოდა თანამედროვეებს წვეთ-წვეთად გამოედევნათ თავისი არსებიდან მონა, გაეღვივებინათ დემოკრატიული თვითშეგნების მარცვალი, ურომლისობაც მთავარი საზოგადოებრივი უბედურების სათავეთა სათავეა.

რუსი ხალხის წინააღმდეგ მიმართული იუ-

ლისწამება — ასეთი იყო აკრძალვის საფუძველი. არა მარტო ადმინისტრაცია, არამედ სახელოვანი ოსტატები წინ აღუდგნენ უფლებას ხელოვნებისა თქვას სიზმარულ ტიკვილი მიაყენოს ადამიანს და ამით გააღვიძოს, თვითდამშვიდების ეიფორიისა და მორჩილი პასიურობის ტყვეობიდან დაიხსნას იგი. ფაქტიურად ეს იყო ამხედრება ხელოვანის უფლების წინააღმდეგ იყოს მოწმე ან გამაფრთხილებელი, დასვას დიაგნოზი, რათა თავიდან ააშოროს ავადმყოფობა ან ებრძოლოს მას.

ხელოვნების საგნისადმი ორივე მიდგომა — უშუალო, მაქსიმალური უტყუარობას მაძიებელიცა და პირობითი, მეტაფორული თხრობის ტრადიციით კორექტირებულიც — მიუღებელი აღმოჩნდა. პირველი — თავისი სილაღისა და უკონტროლობის, ხოლო მეორე — კონცეფტუალური კრიტიკულობისა და ალუზიების აღძვრის უნარის გამო.

ფანტაზიზმი და ადამიანობა — აი ისტორიული წარსულიდან გამოხმობილი დილემა, რომელიც განმარტავს ახალი ისტორიის დრამატულ მოვლენებს — ადამიანის თავისუფლებისა და მისი მთავარი უფლების — ადამიანობის შელახვის ფაქტებს. ბედნიერი ცხოვრება და ცხოვრება, რომელიც მხოლოდ იდეის მსახურებაში პოულობს აზრს — დაშორდნენ ერთმანეთს, დაცალკევდნენ. ამაზეა ა. ასკოლოვის ფილმი „კომისარი“.

ლოზუნგის: „გამარჯვება და მილიონთა ბედნიერება რა გინდ რა ფასად, თუნდაც მილიონთა ფასად“, — დამკვიდრებისას არაერთხელ დავიწყებით ადამიანი. „ქანკიკი“, „შენაცვლებადი“, „ტყეს ჩეხენ — ნაფოტები ცვივა“ — ამ სიტყვებმა და ანდაზებმა მრისხანე ძალა შეიძინეს. ხელოვნება დაყინებით მოითხოვდა: დადგა თვით ჰუმანურობის ცნების ამნისტიის დრო. ბოლოს და ბოლოს უკან უნდა მოვიხედოთ, გადავსინჯოთ სამამულო ისტორიის გზები, გავავლოთ ზღვარი იძულებით, აუცილებელსა და თავსმომხვეულ, ხელოვნურს შორის, რომელიც აიძულებდა შვილს უარი ეთქვა მამაზე, ფიზიკური ან მორალური სიკვდილისათვის წირავდა ადამიანებს. მარტლაც, დადგა დრო წარსულის გადასინჯვისა; სოციალიზმის სიმტკიცე შემოწმებული იყო რევოლუციითა

და ფაშიზმზე გამარჯვებით, მოვიდა თაობა, რომელიც ამაყობდა თავისი მამებით და მზად იყო მშვიდობიან დღეებში ჩაედინა მოქალაქეობრივი გმირობა. სწორედ მათ, ახალგაზრდებს განსაკუთრებით სჭირდებოდათ შეულამაზებელი სიმართლე, მათ სურდათ გაეგოთ დანაკარგის ფასი, შეცდომების საფასური, რათა საკუთარი ადგილი ეპოვნათ ცხოვრებაში.

მაგრამ ტაბუ უკვე არსებობდა. ვფიქრობ, საქმე ის კი არ იყო, რომ კომისრის ფიგურა ასკოლდოვის ფილმში გაიაზრებდა უჩვეულოდ, კრიტიკულად, და რომ „ბრძოლის ყოფინა“ — ეალი-კომისრისათვის უფრო საამოდ აქედნა, ვიდრე მისი ახალშობილი შვილის ტირილი. ჩემი აზრით, „წმინდა“ იდეების დამცველთა ერთის მეორესთან თანაბარ უფლებიანი შედარება დაუშვებლად, შეურაცხყოფელად მოეჩვენათ. ცნებების „ხარისხთა ტაბელი“, რომელიც განუწყვეტლივ მკვიდრდება ჩვენს ცნობიერებაში — აი, რისი ხელყოფის უფლება არ მისცეს რეჟისორს. იდეური და ადამიანური წარმოდგენათა იერარქიული კოდექსის სხვადასხვა საფეხურზე იდგა. ადამიანური განიხილებოდა როგორც იდეურის, შრომითის, მოქალაქეობრივის შესაძლებელი, მაგრამ არა აუცილებელი დანამატი. თვით კინემატოგრაფია ახლა სწავლობდა ადამიანსა და ადამიანურს რთულსა და წინააღმდეგობრივ ერთიანობაში.

ამგვარად, ასკოლდოვმა მწვავედ და მკაცრად დასვა საკითხი: ადამიანის არსი ემბლემათა არ ამოიწურება, მისი სიმართლე და ღირსებები მხოლოდ ამით არ იზომება. ემბლემათა წარმოდგენილი იდეების ნამდვილი განხორციელება უნდა უზრუნველყოს ადამიანმა, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით.

ასკოლდოვის მიერ მოთხრობილი ამბის (ვ. გროსმანის ნაწარმოების მიხედვით) სისადავემ და კამერულობამ, პრობლემის მნიშვნელობამ, თხრობის კონტექსტში დოკუმენტური და მეტაფორული სტილისტიკის შეთავსებამ ერთგვარი ლაკმუსის ქალაქი შესთავაზეს ფილმის პირველ-ხელმძღვანელ მაყურებლებს, შეამოწმეს მათი პატიოსნება, დემოკრატიზმი, ინტერნაციონალიზმის კრიტიკური და ჰუმანიტარული ჰუმანიტარული იდეალებისადმი ერთგულება. ფილმი არა მარ-

ტო დახურეს, არამედ სპეცსაცავში გამაწყსეს. მაგრამ იგი გადარჩა, რათა ოცი წლის შემდეგ გამოსულიყო ეკრანებზე და ეკრან-მოყვარეობისა და ეროვნული შემწყნარებლობის მაგალითი ეჩვენებინა დღევანდელი თაობებისათვის.

კიდევ ერთი ხმა წარსულიდან — ისტორიის ხმა ცდილობდა 60-იანი წლების თანამედროვეთა ყურებამდე მიღწევას. ფილმში „პირველროსიელები“ რეჟისორები ა. ივანოვი და ე. შიფერსი შეეცადნენ მოეთხროთ 20-იანი წლების დასასრულის დრამატულ ამბებზე და ოცდახუთითათისანთა პედუნოვატორული იდეებით, ფორმისეული აღმოჩენებით აღსავსე გრანდიოზულმა ფრესკამ წარმოაჩინა ტრაგიკული წინააღმდეგობანი ქალაქის წარგზავნილთა სიმართლესა და გლეხთა სიმართლეს შორის, დაგვანახა გამაყვებელი პროგრამის მოთხოვნებისა და ამ მოთხოვნათა შესრულების შედეგები და ფასი.

ხელოვნება მოითხოვდა, რომ თამამად გავესწორებინა თვალი ცხოვრებისათვის, ჩავევლოდით მოვლენათა არსს, რათა თვიდან ავეცილებინა ახალი შეცდომები გავეცნობიერებინა მიღწეულ საპატაკო გამარჯვებათა ფასი და ამდენად დავრწმუნებულყავით სხვა სახის გამარჯვებათა აუცილებლობაში. ხელოვნება სვამდა საკითხს მონანიების შესახებ, რაც ამ ფილმ-რეჟიჟიში ეუწყა მაყურებელს.

მაგრამ აქაც დაინახეს საფრთხე, სასლოდან ნავეის გატანის „უბედურება“. იცავდნენ ადამიანებს მძაფრი შთაბეჭდილებებისაგან, ჩაფიქრების, საქმეში გარკვევის ცდისაგან, რაც მთავარია, ეწინააღმდეგებოდათ შესაძლებელი კითხვებისა:

და კვავ, მოდიოდნენ თაობები, რომლებმაც არაფერი იცოდნენ იმ ხელოვნათა გმირობაზე, სიმართლის თქმა რომ გაბედეს ფილმი „პირველროსიელები“, ვერ იხსნენ ვერც რთულმა მეტაფორიულობამ, ვერც ნოვატორულმა ფერით-მუსიკალურმა სახიერებამ და ვერც სიმბოლურმა გაუცხოებამ პირიქით, სწორედ ამაში ხედავდნენ განსაკუთრებულ მზაკვრობას, რომელიც ფილმის „საიდუმლოს“ ამოცნობას უშლიდა ხელს

ბაქტიულად ფილმი ვერავინ. ნახა და იგი დავიწყებას მიეცა.

უკვე დანახული იყო ტარკოვსკის „ანდრეი რუბლიოვის“ პარადოქსის მოულოდნელობა, რომელშიც დიდი ხატმწერის ცხოვრებამ არ განმარტავდა, არ ამზადებდა მის ქმნილებებს. ტარკოვსკიმ მოგვითხრობდა არა მარტო XIV—XV საუკუნეების ისტორიულ სწამ-დეობებზე, არა ცნობიერების განმსაზღვრელ უფიქრებებზე, არამედ სულის ავტონომიურობის სასწაულზე — სულისა, რომელიც აღდებდა ჰარმონიისა და ჰუმანიურობის ხატებას, ესოდენ აუცილებელს ადამიანებისათვის, როგორც რწმენის სიმბოლო და უმაღლესი იდეალი.

ჩვეულ დოგმათა მცველები მასში ხედავდნენ ამბოხს არა მარტო სინამდვილისადმი ხელოვნების უშუალო დაქვემდებარების წინააღმდეგ (რადგან მათი აზრით, ხელოვნება მოწოდებულია ასახოს მხოლოდ ეს სინამდვილე), არამედ უექველი კონტროლისადმი თვით ხელოვანის, შემოქმედის დაქვემდებარებასა და მისი ნაბოღავარის შექმნების უფლების წინააღმდეგაც.

დიახ, ასეთი ისტორიული წარსული — შებენელი, სასტიკი, სისხლიანი, როდესაც მამა ძმას არ ინდობდა, ველური მოთარეშნი კი ბილწავდნენ წმინდა ადგილებს, როდესაც ქალადობა ადამიანის პიროვნებას ხელჰყოფდა, როდესაც მეფობდა საკულტო წეს-ჩვეულებები, ისმოდან სკომპროხთა თამამი სიმღერები — ეს წარსულიც კი შეუარესებელი მოეჩვენათ. ფილმი მის ოპონენტებში ჩვენი ისტორიით სიამაყის გრძობას კი არ ბადებდა, არამედ გულისწყრომას, რადგან უფრო ადვილია გაბრაზდეს და აკრძალოს, ვიდრე თავს ძალა დაატანოს და შეეცადოს გაიგოს. დროულად ვერ მიიღწია ხალხმდე ამ ეპისტოლემ ხელოვანისა, რომელმაც აუცილებლად მიიჩნია მოეთხრო თავისი ერისათვის მოკრძალებულ ბერზე, ადამიანებს მარადიული იდეალი რომ აღმოუჩინა.

და აქაც, როგორც ჩანს, თვით დოკუმენტების ცდა მიიჩნეოს კრამოლად. უცნობი, დაკარგული რეალობა ცოცხლდებოდა ეკრანზე, თავის თავზე ლაპარაკობდა, დოკუმენტის ძალას იძენდა და არა ზღაპარს, არა ლეგენდას, არამედ სინამდვილეს ამ-

ბავს მოგვითხრობდა. ტარკოვსკი გულწრფელად გვესაუბრებოდა თვით ხელოვანზე: სკომპროხის სიცილის უძლეველობაზე, მოზარდის მიერ ჩამოსხმის საიდუმლოების გუმანით მიგნების სასწაულზე, აგრეთვე თავის როგორც ხელოვანის უფლებაზე აღსარებით მიმართოს თანამედროვეებს, გაანდოს ის, რაც აწუხებს და აიმედებს. ამ უფლებას ი. ტარკოვსკი ხუთი წელი ელოდა.

უკვე ჰრიდნენ ფილმიდან „ასიას ბედნიერება“ (ასე იხსენიებენ ახლა სურათს უჩვეულოდ გრძელი და მეტყველი სათაურით „ამბავი ასია კლიაჩკინასი, რომელსაც უყვარდა, მაგრამ არ გათხოვდა, იმიტომ, რომ ამაყი იყო“) ადამიანთა მოთხრობებს თანვანთ ცხოვრებაზე, ისტორიისადმი მორჩილ ბედზე. ამ კუბიერების სიზუსტე საოცარია, რადგან ნიღბავს, აკინებებს, ამახინჯებს ფილმის დედააზრს: ადამიანი — არა ბრბოს ერთეულია, არა ისტორიის უნებისყოფი ობიექტია, არამედ საკუთარი ნებითა და რწმენით მოსილი პიროვნებაა, რომელსაც აქვს ცხოვრებისეული გზის არჩევანისა და ინდივიდუალობად ყოფნის უფლება. სწორედ სიუჟეტური ამბის ფონი — ჩვენი სინამდვილის ჰირ-ვარამ გამოვლილი რეალური ადამიანების მოთხრობა — ინტერვიუები — სძენდა აზრს კინომოთხრობას კოკლ ასიაზე, მის სილამაზესა და სულიერ სიწმინდეზე, სიამაყეზე ქალისა, რომელმაც ყველას აპატია, ყველა შეიცვალა; მაგრამ თავისი თავისთვის არ უღალატნია. არა ბრბოში, არამედ საკუთარი გზით ადამიანთა გვერდით — ასეთი იყო ა. მიხალკოვ-კონჩალოვსკის მიერ შექმნილი ფილმის შინაგანი თემა. ნაძალადევა შესწორებებმა მანვილს ადგილი შეუნაცვლეს და ავტორისეული აზრი გააღარაბეს.

ფილმი „მშვიდობა ახალმოსულს“, რომელსაც ასევე რთული ბედი ჰქონდა (მრავალ ბრალდებასთან ერთად მას პაციფიზმიც დასაწამეს) ბავშვის დაბადებით თავდებოდა: „კომისარში“ და „ასიას ამბავში...“ ორივე ქალი მშობიარობდა. ერთი დედამ მიატოვა, რევოლუციის იდეების წინაშე ვალის მოსაწდელად, მეორე უმამოდ დარჩა. ფილმს „ვიქტორ ჩერნიშოვის სწამი დღე“ ასეთი დასასრული აქვს: დედა ხელში იტაცებს თავის პირმშოს. მას სჯერა, რომ იგი კაცობრიობას

მეორე დაგროვილი ყველა სიკეთის მემკვიდრე გახდება. 50-იანი წლებიდან („აღამიანი დაიბადა“) მოსული ამ მოტივის მდგრადობა 60-იანი წლების კინემატოგრაფში გაცნობიერებული იყო. ამქვეყნად ყოველი ადამიანი კითხვებით მოდის. სწორედ ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა სურდა ხელოვნებას, რისთვისაც სინჯავდა ისტორიის სხვადასხვა წერტილებს, აგროვებდა შეცდომების გამოცდილებას. აღადგენდა საერთო სიმართლეს და ამგვარად აწვდიდა ადამიანს ცოდნას, უნერჯავდა რწმენას იმისა, რომ პიროვნება არა მარტო ვითარებით, არამედ საკუთარი სინდისით იზომება. მაგრამ ხელოვნების ხმა ჩაახშეს. შორეული ვარსკვლავის სინათლის მსგავსად, ამ ფილმების სინათლემ მაცურებლამდე მიაღწია მაშინ, როდესაც ის უკვე დაბრძენებული და 70-იანი წლების მწარე გამოცდაგამოვლილი იყო. იმსხვრეოდა ხელოვანთა ბედიც. მათი ბრალი კი არა, მათი უბედურებაა ის, რომ ზოგიერთი ფილმი დასახიჩრებული სახითა და სხვა სათაურით გამოდიოდა ეკრანებზე, ისიც — მცირე ტირაჟით და საკლუბო ჩვენებისათვის. მაგრამ მათი ბრალია ის, რომ არ ეყოთ ვაჟაკობა, სიმედგრე, საკუთარი თავის ერთგულება (ის, რითაც სამაგალითონი არიან მათი ეკრანული გმირები) უარი ეთქვათ გადაკეთებაზე და შეგუებოდნენ ფილმის სრულ აკრძალვას.

ყოველი დრო არა მარტო სიმართლეს, არამედ ამ სიმართლის ესთეტიკასაც ეძებს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ყოველთვის ამკვიდრებს სიმართლის რეალიზაციის პირობითობის კრიტერიუმებს. ტომაშვეცკის აზრით, ეს მოძრაობა უსასრულოა და ბუნებრივი. ნატურალურობის ლურჯი ფრინველის მაძიებელთა რიცხვი მატულობს. და დიდი უბედურებაა, როდესაც ძიების პროცესი ხელოვნურად ირღვევა, როდესაც ხელოვანს თავს ახვევენ წარმოდგენებს სიმართლეზე და მისი გადმოცემის ხერხებს. შორეული ოციანი წლების შემდეგ, 60-იანი წლების კინემატოგრაფმა თავს უფლება მისცა დასდგომოდა სინამდვილის გზებს, აღებეჭდა თანამედროვეობა მის რეალურ მდგომარეობაში, ხოლო 50 წლის წინანდელი ისტორია — ყველა მისი სირთულითა და წინააღმდეგობით.

იწყებოდა წინა ეტაპებზე უარყოფილი სახეებისა და ტიპების, ხელოვნების მიერ მიწვეული ან იგნორირებული მნიშვნელოვანი კატეგორიების რეაბილიტაციის პროცესი.

მოწყალებაზე თქვა თავისი სიტყვა გ. პანფილოვის ფილმმა „ცეცხლში ფონი არ არის“, რომლის გმირი სანიტარი და მხატვარი ტანია ტიოტკინა ცდილობდა გაეგო ფილმის სათაურში გამოტანილი სიტყვების არსი ახალი ტიპი მსოფლგაგებისა, რომელშიც ბატონობს ყველა საქციელის განმსაზღვრელი სიყვარული, სიკეთე და რწმენა, — ხელოვნების აღმოჩენა იყო. მილიონების შეგნებაში დამკვიდრებული უქვეელი ლოზუნგებიდან ადამიანი საკუთარ თავს უბრუნდებოდა ნდობის სტატუსს იძენდა, მის არსებაში თავად იყო ჩადენილი ის, რასაც მასში „ხევიდან“ ტენიდნენ. ბედნიერებასა და ჰარმონიაზე მეოცნებე ტანია ტიოტკინა, რომელმაც თავის ნახატებში ძმობის, სულიერი ჰარმონიისა და გულისხმიერების ხატება შექმნა, თავის არჩევანს მოვალეობის კარნახით კი არ აკეთებს, არამედ სინდისის კარნახით. სწორედ ეს კატეგორია საპირობდა რეაბილიტაციას. 60-იანი წლების დასასრულს კინემატოგრაფი ცდილობდა ებოვა ჯაჭვოდაკარგული რგოლები, უფლებები დაებრუნებინა მათთვის, შეეხსენებინა თანამედროვეებისათვის მათი უქვეელი მნიშვნელობა, აგრეთვე შეეხსენებინა ისიც, რომ უმაღლესი იდეალი, რომლისთვისაც იბრძოდნენ რევოლუციის წლებშიც და ახლაც, გულისხმობს თავისუფალ პიროვნებას, შობილია ადამიანური სიყვარულისა და ბედნიერებისათვის სამყაროს გონიერი კეთილმოწყობისათვის ასეთ პოზიციას 60-იანი წლების დასასრულს დიდი ეჭვით უყურებდნენ.

კინემატოგრაფიულ ჩინოვნიკთა ეჭვს იწვევდა კ. მურატოვას „ხანმოკლე შეხვედრებიც“, საგონებელში აგდებდა ადამიანისადმი დამოკიდებულებით, იმით, რომ აქ არ იყო მისი მსოფლშეგრძნებისა და საქციელის ზედამხედველური შეფასება. ხელოვანისაგან მოითხოვდნენ კვალიფიკაციათა სიზუსტეს ხელოვნება გასაგები უნდა ყოფილიყო და არა გაგებული.

...სამი ადამიანი სიყვარულის ძაღვითა დაკავშირებული ერთმანეთთან. სამი ადამიანი ცდილობს საკუთარი ცხოვრებით იც

ბეროს: თავისი საზოგადოებრივ-სახელმწიფოებრივი დანიშნულება იწამა ვალენტინა ივანოვნაჲ (კ. მურატოვა), რომელმაც თავისი ცხოვრება სამუდამოდ ქალაქ დაუკავშირა. ქალაქიდან გეოლოგებთან წასულმა მაქსიმმა (ვ. ვისოცკი) თავისუფალი, ლალი ცხოვრება აირჩია. მათ შორისაა ქალიშვილი ნ. რუსლანოვა, რომელმაც თითქმის სამუდამოდ მიატოვა სოფელი და სხვა, უცნობი ცხოვრებით ცხოვრება სცადა. ეს დარღვეული კავშირები ხელოვნანა ერთ მთლიანობაში მოაქცია, რათა კერძო დრამაში აღმოეჩინა ნიშნები ისტორიული დროისა, როდესაც ბატონობას იწყებს მიგრაცია — დაუკმაყოფილებლობით, ცნობილის მიმართ უიმედობით გამოწვეული მიგრაცია. მხოლოდ „ახალბედს“ თუ მოეჩვენება ახალი ადგილი უკეთესად, მხოლოდ შედარება თუ ბადებს დროებით სიხარულს.

კომუნალური ბინების ხალხმრავლობითა და სიციფროვით შეწუხებულ ადამიანებს სურთ დაუყოვნებლივ შესახლდნენ სახლში, რომელიც არ არის (და თუ შესახლდებიან — არც იქნება) წყალი. სევდიანი ქალიშვილი, რომელიც ვალენტინა ივანოვნას შეეკედლა, მასთან წიგნების კითხვა და ცხოვრებაზე ფიქრი დაიწყო, აღიარებს, რომ თავის ნაბიჯს მოშორდა, მაგრამ სხვა ნაპირამდე არ მიუღწევია.

მურატოვას „გამოთვლილი“ აქვს ხელმძღვანელი მუშაკის პოზიცია — პოზიცია „დედისა“, რომელსაც ესმის, რომ ზრდასრულებულ, მაგრამ „ინფანტილურ“ ადამიანებს მათვე სასიკეთოდ სჭირდებათ მეურვეობა („არ შეგასახლებთ ახალ სახლში, ვიდრე წყალს არ ჩართავენ, ეს ხომ თქვენთვისვეა უკეთესი!“). მურატოვა წარმოაჩენს დრამატულ დილემებს, რომელთა დროსაც სამსახურეობრივი მოვალეობა და მოვალეობა საკუთარი თავის წინაშე, აუცილებლობა და ბედნიერება, საკუთარისაგან გაქცევა და საკუთარისაკენ მიბრუნება — არამდგრადი დროის ერთ-ერთ მდგრად ნიშნებად წარმოგვიდგება.

შეხვედრები მართლაც ხანმოკლე იქნება და ნ. რუსლანოვას გმირი, ივრძნობს რა თავისი მიზეზების მოჩვენებითობას, ორი ადამიანისთვის გააწყობს სუფრას, ჩააწყობს ბარგს, აიღებს სუფრიდან ერთ ფორთოხალს და

წავა, რათა მათ, ვინც ხანმოკლე დროს შეხედება აქ ერთმანეთს, წამით მაინც შექლონ წინასწარგანსაზღვრული წრიდან ვის დაღწევა, მარტო დარჩენა და მის მიერ შექმნილი ნატიურმორტის კეთილშობილი სილამაზისაგან მინიჭებული სიხარულის განცდა. მაგრამ ეს უადამიანო, დახვეწილი კადრიც, ფილმის ავტორის ნებით, გახმოვანებულია ნადიას თავგანწირული ექსტის მიმართ ირონიული ტაპიორის მუსიკით. ძალიან ცოტამ თუ შეძლო დაენახა და მოესმინა სიმარტლე თავის დროზე, დაფიქრებულყოფის მის დრამატიზმზე: ფილმი მკირე ტირაჟით დაბეჭდეს და მესამე ეკრანით გაუშვეს.

დროა შეგვეყვიტოთ ჩამოთვლა, თორემ ეს საქმე ძალიან შორს წაგვიყვანს. მთავარია აღნიშნოთ — იკაფებოდა ყველაზე არსებითი მოვლენების ფესვები. ინსტანციები აკრძალვებს ატარებდნენ მკაცრად და უცულობლივ, თვალს ადგამდნენ ყველაფერს ცოცხალს, ახალშობილს და სწორედ მას უკუაგდებდნენ ხელოვნების სფეროდან. კინოხელოვნება ეს-ესაა გადიოდა რეალიზმის მიჯნაზე; ეს-ესაა გადაილახა წინამორბედ ეტაბთა სქემატიზმი და ნორმატიულობა. კინემატოგრაფი ცდილობდა არა მარტო გადაეჭრა ცხოვრებაში დანახული კონფლიქტები, არამედ ეუწყებინა იმ კონფლიქტებზე, რომელთა გადაჭრა მოითხოვდა სოციალურ, საზოგადოებრივ გარდაქმნებს; ეს-ესაა ერთ მთლიანობად გაერთიანდა კონკრეტული დაკვირვებები და ხელოვნების მიერ სინამდვილის გააზრების ზოგადსაკაცობრიო კრიტიკურიუმები, გარკვეულ დრომდე განცალკევებით, დამოუკიდებელ ტერიტორიებზე რომ არსებობდნენ; ეს-ესაა ისტორიული და თანამედროვე განიხილეს როგორც ერთი ჯაჭვის რგოლები; ეს-ესაა კინოხელოვნებამ ვაცნობიერა თავისი უფლება შეიტანოს საკუთარი წვლილი სახელმწიფოს განვითარებასა და ხალხის ბედ-იღბალში.

ყველა ამ „ეს-ესამ“ წარმოუდგენლად მოკლე დროში სასურველ სიმაღლეზე აიყვანა კინემატოგრაფი, საოცრად მხატვრულ აღმოჩენამდე მიიყვანა იგი, საკუთარი მისია ვაცნობიერებინა მას. ვერაფერი რომ ვერ მოუხერხეს ხელოვნების ძლევაში წინსვლას, ყველა რანგის ჩინოფიციები დაარბევს, განადგურების გზას დაადგენ. ფილმებს ხუ-

რავდნენ, რეჟისორებსა და სცენარისტებს თავის პროფესიას აცილებდნენ. კინემატოგრაფი ადვილად „მოსავლელი“ ხელოსნებისა და გამირი-მოწამეების სამუშაო ადგილად იქცა.

რეალისტური ტენდენციები ყოველი მხრიდან იკვეცება. იკრძალება რეალური ცხოვრება — მოუწყობელი, ღარიბული, ჩვეულებრივი ყურადღების სფეროდან იდევნება. იკარგება მოწყალების, სულიერების (ნამდვილ დაცინვად ჟღერს სიტყვა „სულიერების“ უწყვეტი ნაკადი 70-იანი წლების კრიტიკულ და თეორიულ ოპუსებში), ზოგადსაქაცობრიო იდეალების კატეგორიები. იგმობა წერილთემიანობა, დაუშვებელია სინამდვილისათვის თვალის გასწორება. ამ შეზღუდვათა სისტემას ხელოვნება მიყვას მრუდე გზებით, რომლებიც ითხოვენ შემოვლით მანევრებს, ქარაგმულ კონსტრუქციებს, არა ცოცხალ სახეებს, არამედ სოციალურ ნიღბებს.

უკვე 1974 წელს ა. მიხალკოვ-კონჩალოვსკი ფილმში „რომანსი შეყვარებულებზე“ გამიჯნავს ისტორიული განვითარების ორ ფაზას, არსებობის ორ სტადიას, ადამიანთა მსოფლშეგრძნების ორ ასაკს. ერთი უახლესი წარსულიდან, ავტორის სიკაბუჯიდანაა გამომზობილი (ძველი არბატი, კომუნალური ყოფა, რწმენისა და სიყვარულის ბედნიერება, კოლექტიური გულითადობა), მეორე — ახლანდელი, მოწიფული გამოცდილების რეალობიდან (სულიერი სიმწირე, ვეწიზში, უსიყვარულობა). პოეტური მოგონება და მკაცრი კონსტატაცია ურთიერთთარყოფაში შეეჯახნენ ერთმანეთს: მომხდარი შეუმჩნევლად იქნა წარმოდგენილი ზუსტ, სამაგალითო ეკრანულ კომპოზიციაში. მუსიკისა და სიმღერის ხარისხზე, თანამედროვე ახალგაზრდულ კულტურაზე, ერთი მთელის დამანგრეველ ორ სტილისტიკაზე კამათისას ვერ შეამჩნიეს მთავარი: ე. გრიგორიევმა და ა. მიხალკოვ-კონჩალოვსკიმ თვალსაჩინოდ ჩამოაყალიბეს უძრავობის მდგომარეობა, მისი მიზეზები და გარდაუვალი შედეგები.

განვითარების პერსპექტივის, იდეალების დაკარგვა მარტო ფილმის „რომანსი შეყვარებულებზე“ გამირისათვის როდი იყო მომაკვდინებელი. 70-იანი წლების კინემატოგრაფს უნდა გაეცნობიერებინა თავისი მოქალაქეობრივი მისია, დაედგინა საზოგა-

დობის სნეულებანი, მოეხდინა დამატარებების ნიშნებისა და სიმპტომების კონსტატაცია. სოციალური კვლავ განდამირიანებ მნიშვნელოვანი ხდება, ადამიანი განიხილება როგორც ტენდენციის უთუო მატარებელი. ეს გარდუვალად იწვევდა თვალთახედვის კუთხის შემცირებას, ამძაფრებდა აღმზრდელობით ფუნქციებს და პუბლიცისტურ ამოცანებს.

მაგრამ საბჭოთა კინოხელოვნების დონის დაცემაზე საუბარი ცილისწამება იქნებოდა მოხდა სხვა რამ, თავად კინოპროცესი, მისი კალაპოტი სამ დამოუკიდებელ ტოტად დაიშალა:

პირველი — გაქრობის პირას მისული 60-იანი წლების რეალისტური ტრადიციების განვითარება;

მეორე — კინოხელოვნების „საკუთარ თავში“ წასვლა, ინდივიდუალური მხატვრულ ჩანაფიქრის რეალიზაციისათვის საკუთარ ლექსიკონის, საკუთარი „სიტყვანის“ გამომუშავება;

მესამე — კინოხელოვნების „საკუთარი თავიდან“ გამოსვლა კონკრეტული სოციალურ-საზოგადოებრივი პრობლემების გადაჭრის მიზნით.

ეს სამი მიმართულება, ზოგჯერ რომ მკვეთრად ითიშება, შორდება ერთმანეთს, ზოგჯერ გადაიკვეთება და ზოგჯერ კი ერთდება — განსაზღვრავს 70-იანი წლების პანორამას, საშუალებას გვაძლევს დავინახოთ და შევაფასოთ კინოხელოვნების, როგორც სინამდვილის ასახვის საშუალების, როგორც თავისი სოციალურ-საზოგადოებრივი სარგებლობის გამაცნობიერებელი მოქალაქეობრივი აზროვნების ორგანოსა და როგორც სამყაროსა და საკუთარი თავის შეცნობისაკენ სწრაფვით ამოძრავებული შემოქმედებითი თვითშემეცნების ფენომენის განვითარების თავისებურებები და მნიშვნელობა.



ვერტინსკი შანსაიში

მწერალი ლევან ხაინდრავა ახალგაზრდობაში, რომელიც მან ჩინეთში გაატარა, ახლოს იცნობდა სახელგანთქმულ რუს მომღერალს ალექსანდრე ვერტინსკის.
 თავის ავტობიოგრაფიულ რომანში „მომხიბვლელი სიზორე“, რომელიც მოკლე ხანში მოსკოვში გამოვა, მწერალი დიდ ადგილს უთმობს მოგონებებს ამ გამოჩენილ არტისტზე.
 ვაჟეყნებთ ლ. ხაინდრავას რომანის ნაწევებს.

ლევან ხაინდრავა

ფრანგულში კონცესიის ცენტრიდან ცოტა მოშორებით, ხუთი ჩუმი და სუფთა ქუჩის გადაკვეთაზე, ქუჩებისა, რომლებზეც ჩამწკრივებული იყო კოხტა სახლები და მკიდროდ დარგული წაბლის ხეები, გაშლილი იყო პატარა უსახელო მოედანი. ამ მოედანზე მდებარეობდა კაბარე „არკადია“ — ამ ტიპის საუკეთესო რუსული დაწესებულება. იგი ეკუთვნოდა მეფის არმიის ყოფილ ოფიცერს, რომელმაც, სხვათაგან განსხვავებით, სწრაფად აღუდგა ალლო ადგილობრივ პირობებს და კეთილდღეობასაც მიიღწია.

„არკადიაში“ ყველაფერი რუსულ ყაიდაზე იყო. მაღალი კლასის კაბარე გახლდათ — ამას მოწმობდა კარგი სამზარეულო, ორკესტრი, ჩინებული საესტრადო პროგრამები. შანსაიში გაბატონებული წესის საპირისპიროდ „არკადიაში“ მოცეკვავე ქალებს ვერ დაიქირავებდნენ. აქ მოდიოდნენ, რათა თავისუფლად ეგრძნოთ თავი, გემრიელად ესადილათ, ესაუბრათ, მოესმინათ კარგი მსახიობებისათვის, ეცეკვათ მეგობარ ქალებთან ერთად.

აქ ყოველწლიურად ირჩევდნენ „სილაპაზის დედოფალს“ — „მისს შანსაის“, რაც უკვე ტრადიციად იყო ქვეული.

სწორედ „არკადიას“ ბაღში, ღია ცის ქვეშ მდებარეობდა ესტრადა, რომელზეც გამოვიდა პიეროს კოსტიუმში გამოწყობილი ალექსანდრე ვერტინსკი. ეს იყო ამ სახის ერთადერთი კონცერტი, რომელიც ვერტინსკიმ ჩინეთში ცხოვრების დროს გამართა. ჩუმი და თბილი საღამო იყო. გიორგი გორდელავას მაგიდა წინასწარ არ დაუჭირავებია, ის მოწვეული იყო „არკადიაში“ თვით სახელოვანი არტისტის მიერ.

ვერტინსკის უყვარდა ახალგაზრდობა, უყვარდა ხუმრობა, მხიარული თავგადასავლები. წლიდან წლამდე იგი თამაშობდა „ოჯახობანას“, რომელშიც ასრულებდა „დიდებული, ბრძენი და მარად ჭაბუკი პაპის“ როლს. ახალგაზრდა მეგობრები და თაყვანისმცემლები შვილიშვილებად იწოდებოდნენ, ზოგიერთისადმი კი „პაპა“ უბრალო კეთილგანწყობილებას იჩენდა. „მამებად“ ითვლებოდნენ და ამ როლებს მორიგეობით ასრულებდნენ ადგილობრივი ბანკირები, რომლებიც ამ თამაშს აფინანსებდნენ. შეუცვლელი დედილო გახლდათ ნახევრად მაღალი საზოგადოების წარმომადგენელი ქალბატონი ბიბი — მომხიბვლელი ქალი, რომელიც ფაქიზად გრძნობდა ხელოვნებას, გამოჩენილი მომღერალი მის აზრს დიდ ანგარიშს უწევდა.

გიორგი გორდელავა „არკადიასთან“ ახლოს ცხოვრობდა. მიუხედავად ამისა, იგი ყველაზე გვიან მოვიდა. საგანგებოდ შეკვეთილ მაგიდასთან უკვე ისხდნენ არტისტის სტუმრები, რომლებიც კარგად იცნობდნენ ერთმანეთს. აქ იყვნენ ნიჟიერი პოეტი ქალი განა მარტინესი, შეუცვლელი „შვილიშვილები“ — მხიარული და მომხიბვლელი ლევან დადიანი, — ყველას უყვარდა ეს დარდიმანილი ყმაწვილი, ლამაზი, მახვილონიერი და თავდაპირველი იური კარცევი, აქვე იყო ვერტინსკის უკანასკნელი გატაცება — გალია გაიჩენკო, მომხიბვლელი, უდარდელი არსება, რომელიც გაურკვეველ საქმიანობას ეწეოდა. უნაკლო ტანი ჰქონდა და უბრალო, მაგრამ სანდომიანი სახე, რომელსაც აპრეხილი ცხვირი პიკანტურობას ანიჭებდა. გიორგი გაოცდა, როცა მაგიდასთან ვერ დაინახა ბიბი, რომელიც



მოშორებით იჯდა თავის ფრანგ ბანკირთან ერთად. გიორგიმ კარგა ხანია შენიშნა, რომ ვერტინსკის მოსმენა შეეძლოთ მხოლოდ ინტელიგენტ ფრანგებსა და ჩინელებს, დანარჩენთა აღქმას აკლდა საამისო სინატიფე.

გიორგი მიუჭდა განა მარტინესს. გაცოცდა, როცა სუფრაზე მხოლოდ სასმელი დახვდა. მალე გაირკვა, რომ ვახშამი შედგებოდა კონცერტის შემდეგ, როცა კამპანიას „უდიდესი პაპა“ შეუერთდებოდა. და კიდევ გიორგის ყურადღება მიიპყრო მაგიდის შუაში თეთრი მიხაკებისაგან გაკეთებულმა ფარმა, რომლის ცენტრში იყო წითელი მიხაკებისაგან მოწნული ასო „გ“. ამის გაკეთება შეეძლო მხოლოდ ვერტინსკის. სუფრასთან მყოფთა ყველა სახელი ხომ ასო გ-თი იწყებოდა (იური კარცევიც სინამდვილეში გიორგი იყო).

— მართლაც რომ გენოსია პაპაჩვენის! — მიუგო გიორგის კარცევიმა. ნახე, რა საოცარი ხუმრობა მოიგონა?

გიორგის სინდისი ქენჯნადა, ვერტინსკისთვის კალათის გაგზავნა რომ ვერ მოიფიქრა. არც ეხლაა გვიან — გაიფიქრა და წამოდგა. ტელეფონით უნდოდა ყვავილების შეკვეთა. საათს დახედა. ცხრას აკლდა ხუთი წუთი. ზოგიერთი მაღაზია ღიაა. იგი სწრაფად წავიდა ვესტიბიულისაკენ.

— საით, გიორგი? — იკითხა გაცეხულმა განა მარტინესმა. ლურჯი კაბა ეცვა, რაც კიდევ უფრო ამუქებდა მისი ფართოდ გახსნილი, გაცეხული თვალების სილურჯეს.

ახლავე მოვალ — მიუგო გიორგიმ.

იგი სწორედ მაშინ დაბრუნდა, როცა ფარდა გაიხსნა და სცენაზე, აპლოდისმენტების თანხლებით ვერტინსკი გამოვიდა. უცნაურად გამოიყურებოდა. მკაცრი ფრაკის ნაც-

ვლად, რომელსაც იგი ჩვეულებისამებრ საოცარი მოხდენილობით ატარებდა, მასხარას ტანსაცმელი ეცვა. სახე ნიღბად ჰქონდა ქცეული, უხვად და გროტესკულად დადებული გრიმის მეშვეობით. დამსწრეთ ტყუილად ეგონათ, რომ ასეთი მძიმე საფარქვეშ არ გამოჩნდებოდა სულის ის ფაქიზი მოხარობანი, რომლებსაც ვერტინსკი ოსტატურად ავლენდა ხოლმე წარბების მსუბუქი აწევით, სევდიანი თუ სარკასტული ღიმილით, თვალების გამომეტყველებით. გიორგის შერცხვა, რომ სწორედ მან უბიძგა მსახიობს ასეთი მასკარადისკენ. კომპანიონებლ თავს უხერხულად გრძნობდნენ. მაგრამ უხერხულობა გრძელდებოდა მანამ, სანამ მომღერალი სიმღერას დაიწყებდა.

„Пёс Дуглас“ — გამოაცხადა ვერტინსკიმ. „В эту комнату Вы часто приходили“ — დამარცვლით გაიმღერა არტისტმა.

რა არის განსაკუთრებული ამ სიტყვებში? სხვა შემსრულებლის სიმღერაში ეს ფრაზა ადვილად შესაძლებელია არაფრის მთქმელი ყოფილიყო. მაგრამ იმ ინტონაციაში, რომელიც ვერტინსკიმ იპოვა წარსული დროების გამომხატველ მიზანში (приходили) აგრეთვე სევდიანი გამომეტყველებიდან აშკარად იგრძნობოდა — განაჩენი: „მოედლოდი. მაგრამ უკვე აღარასოდეს მოვალ“. გიორგი გაიტაცა ვერტინსკის სიმღერამ. თავს სხვა სამყაროში გრძნობდა. ყველაფერი — არტისტის უჩვეულო ტანსაცმელიც გრიმიც უკვე ბუნებრივად ეჩვენებოდა. პირიქით, ყოველივე ამან კიდევ უფრო ცხადად წარმოაჩინა წარსული ეპოქის ატმოსფერო, რომელსაც დარბაზში მყოფნი მხოლოდ უფროსების მონაყოლიდან იცნობდნენ. ვერტინსკის ხელოვნება ისე ბუნებრი-

ად აცოცხლებდა ამ ატმოსფეროს, რომ გვეგონებოდათ აქვე დარბაზში სხედან ბლოკი და ახმატოვა.

სიმღერას სიმღერა მოსდევდა. გიორგი ტაშს არ უყრავდა. განა შეიძლებოდა ვულგარული ტაშის კვრით ამ გრძნობების გამოხატვა? განა მარტინესიკი ჩუმად იჯდა. თავისი ლურჯი თვალებით შეკუთრებდა სამყაროს, რომელსაც ვერტინსკი ქმნიდა.

— „წამწამებში სევდას სძინავს“ — წარმოთქვა მან ეს სიტყვები, როცა ვერტინსკიმ დამთავრა საყოველთაოდ ცნობილი სიმღერა და კულისებში მიიშალა. გამოცხადდა ანტრაქტი.

გიორგიმ და განამ კულისებში მიაკითხეს მომღერალს. ვერტინსკის გრიმი უკვე მოეშორებინა. პიეროს ტანსაცმელი მის ჯადოქრულ გარეგნობას არ შეესაბამებოდა. სარკის წინ ედგა მაგარი ყავა, რომელშიც ვერტინსკი კონიაკს უმატებდა. სვამდა ესტრადაზე გასვლის წინ, საჭირო განწყობილების შესაქმნელად. ვერტინსკი ხომ ყოველთვის მარტო გამოდიოდა. ორსაათიანი საკონცერტო შემოქმედება უზარმაზარი სულიერი და ფიზიკური ძალების დახარჯვას მოითხოვდა.

— რას იტყვით? — იკითხა მან და რიგობით შეხედა გიორგისა და განას.

გიორგი სდუმდა. მას მიაჩნდა, რომ პირველი სიტყვა განას ეკუთვნოდა.

— „არ ვიცი როგორ გამოვხატო ჩემი აღტაცება... ლულულულებდა განა. ჯადოქარი ბრძანდებით...“

გაოცებული გიორგიც ხელებს შლიდა; „სიტყვა არ მყოფნის არც მე და არც ხელებს“...

ვერტინსკი უეცრად ჩაფიქრდა, ეტყობა

მოგონებების ნაკადს ვაკყვა. შემდეგ, წარსულში მყოფმა ჩაილაპარაკა:

— „უქანსაქნელად ეს პროგრამა გენერალ სლაშჩევს ვუმღერე. იგი ჩემი დიდი თაყვანისმცემელი იყო...“

გიორგი შეაკრთო თეთრგვარდიელი გენერლის ტრაგიკული და პირქუში ფიგურის გახსენებამ. სწორედ ამ დროს კარებში გამოჩნდა აკომპანიატორი, — საცაა მეორე განყოფილება დაიწყებო. როცა აკომპანიატორი მივიშალა, ვერტინსკიმ მტკიცედ განაცხადა:

„გრიშა როტი საუკეთესო აკომპანიატორია, რომელიც კი ოდესმე მყოლია. მას არ სჭირდება არაფრის ახსნა. იკით რატომ? იმიტომ, რომ ის ძალზე უბედურა ადამიანია“. მერე ჩუმად, თითქოს თავისთვის ჩაილაპარაკა: „ასეა ჩვენს საქმეში. ასეთი იმპულსია საჭირო. არა მჯერა ოპტიმისტური პოეზიისა. ის ყოველთვის ყალბია, გაუგებარი, წვრილმანი“...

კონცერტის მერე საფუძვლიანად და აუჩქარებლად ვივანშმეთ. როგორც ყოველთვის, ასეთ დროს ვერტინსკი დასაწყისში სდუმდა, ჩაფიქრებული იყო. შინაგანად ჯერ კიდევ იმ სამყაროში იმყოფებოდა, რომელსაც ესტრადაზე ქმნიდა. ვერტინსკი თანდათან ჯამოდიოდა ამ მდგომარეობიდან და სულ უფრო აქტიურად ერთვებოდა საუბარში. იგი სულ უფრო მეტ ყურადღებას უთმობდა გალია გაიჩენკოს. მას, რომელსაც საქმე ჰქონდა მრავალ დახვეწილ ქალთან, სიბერის ეამს ხიბლავდა ამ ყოველად უბრალო ქალის ბუნებრიობა და უშუალობა მით უფრო, რომ გაიჩენკოს ჰყოფნიდა ჰკუა ვერტინსკის თანდასწრებით სისულელეები

ა. ვერტინსკი მეულესთან ერთად. ვერტინსკის გვერდით ლ. ზანდარავა



არ ეყბედა, თუმცა არც ჰკვიანურის თქმა შეეძლო.

„ალექსანდრ ნიკოლაევიჩი! თქვენ ლაპარაკობდით გენერალ სლაშჩევზე. ახლოს იცნობდით მას?“ — ისევ ამ თემაზე ჩამოავლო ლაპარაკი გიორგიმ.

„მეტბაკლებად, — მიუგო ვერტინსკიმ, — იგი არ ეკუთვნოდა იმ ადამიანებს, ვისთანაც სიახლოვე შეიძლება. ეს საშინელი კაცი იყო, არა მარტო სიმკაცრის, არამედ განწირულების გამო, მან ეს თვითონაც იცოდა. ჰყავდა საყვარელი, რომელსაც „Катьке-бешеная“-ს ეძახდნენ. ამბობდნენ, რომ კარგი ოჯახიდან იყო. გარეგნობაც კარგი ჰქონდა. იგი გვერდიდან არ სცილდებოდა სლაშჩევს და ალბათ, ერთადერთი ადამიანი იყო, ვისაც მისი არ ეშინოდა.

— რა იქნა?

— ზუსტად არ ვიცი. მგონი რაღაცა შეემთხვა. მოკლესო — ამბობდნენ. ასეთი ადამიანები ყირ ამთავრებენ ცხოვრებას. იმ დროს ასირიში საშინელი აურზაური იყო. აქ შეიძლება შეხვედროდით სრულიად მოულოდნელ ადამიანებს, რომლებსაც უშაღვე ჰკარგავდით მხედველობიდან. ზოგჯერ სამუდამოდ, ზოგჯერ კი ისინი თავს ამოკყოფდნენ პრალში, პარიზში, ბერლინში, სადაც იღებდნენ სულ სხვა იერს. მაგალითად, პოლკოვნიკი იქცეოდა ტაქსის მძღოლად, ვილაც, მეთეხარისხოვანი ჩინოვნიკი უზომოდ მდიდრდებოდა. ფასეულობათა სრული აღრევა ხდებოდა. ხარბინში კი მსგავსი რამ არ მომხდარა. ხარბინი ხომ რუსებმა ააშენეს. ეს რუსული ქალაქია, ამიტომაც რუსეთიდან გამოქცეული ადამიანები თავს სამშობლოში გრძნობდნენ. მახსოვს, ერთხელ შალიაპინმა აქ, შანხაიში მითხრა: „იცოც, საშა, იაპონელები რომ არა, ხარბინში დავსახლებობდი, ვიყიდდი ბაღიან სახლს და ვიცხოვრებდი მწვიდად, რუსული ეკლესიების გადაძახილების ფონზე, რუსული მეეტლეების გარემოცვაში, ყურს არ მოაკლდებოდა რუსული მეტყველება. მომბეზრდა ხეტიალი“.

„ღიახ... რუსეთი — ისევ ალაპარაკდა ვერტინსკი და გადახედა თანამოსაუბრეებს — ჩვენ თვითონ მოვიჭერით რუსეთისაკენ შიშავალი გზა... მაგრამ, მეორე მხრივ, იქ როგორ უნდა დავრჩენილიყავი, როგორ უნდა მემღერა „უფეხო“ („Безножка“),

როცა ფეხი დაჰკარგა ომში წასვლამა ასეთასობით ადამიანმა. ვის აღელვებდა ჩემს „კოკინეტოჩკა“, როცა მილიონი ადამიანი არ ჰქონდა პური? მახსოვს, მოსკოვში რომ ვინღერე „იუნკერების სიკვდილზე“, ჩკ-ში გამომიძახეს: „თქვენ რა, კონტრრევოლუციონერებს თანაუგრძნობთ? ბურჟუაზიის მხარეზე ხართ?“ რა უნდა მეპასუხა. „უბრალოდ მეცოდებიან, თავი უმიველო საქმეს წივს. მაშინ, როცა შეეძლოთ დახმარებოდნენ რუსეთს“-მეთქი. „ახალი რუსეთი უმაგათოდ გასძლებსო“ — მიპასუხეს. „უბრალოდ ადამიანურად მეცოდებიან“-მეთქი. ჩემმა ოპონენტმა — 40 წლის კაცი იქნებოდა, ინტელიგენტი მუშის ტიპი, მაშინ იყვნენ ასეთები — ალმაცერად გადამომხედა მოკმუნხული წარბებიდან. დღემდე მახსოვს ეს მზერა, რომელიც სხვა სამყაროდან შემომყურებდა, სამყაროდან, სადაც გამეფებულია სულ სხვა ფასეულობები. მან ნელა შეკრა მუშტი, მერე მაგიდას დაარტყა, წინ გადმოიხარა და ისე მკვეთრად და მკაცრად წარმოთქვა ეს სიტყვები: „სუნთქვას ავიკრძალავთ თუ საჭირო შეიქნა“, რომ ადგილზე გავქვავდი, ხმა ვეღარ ამოვიღე, არ ვიცი რამდენ ხანს ვლუმბამისმა სიტყვებმა გამომარკვია: „ახლა ვწადით. თუ კიდევ განმეორდება მსგავსი რამ, რაც მოხდება, თქვენს თავს დააბრალეთ...“ მაშინ კი მივხვდი, რომ ახალ რუსეთში ჩემი ადგილი არ არის. მე მათ ვეკირდებოდი. ავიღე და წავედი ყირიში იქ გახლდათ სლაშჩევი, ძვირადღირებულ მემკვებები, გასქელებული სპეკულანტები გაკოტრებული არისტოკრატები. მეერე სულ ყველანი იქიდანაც გავვაძევებს...“

მაგიდასთან დაძაბული სიჩუმე ჩამოვარდა. განა მარტინესი — ეს საოცრად მგრძობიარე ქალი, მიხვდა, რომ საჭირო იყო ლაპარაკის გადატანა სხვა თემაზე.

— ევროპაში თქვენ უზარმაზარი წარმატება გქონდათ!

— დიახ, წარმატება მქონდა. მანამდე იქ არ იცნობდნენ ასეთ შესრულებას. საფრანგეთს ჰყავდა შანსონი, მაგრამ ეს სულ სხვაა.

ვერტინსკი გახალისდა. ისიც, როგორც ყველა მსახიობი, პატივმოყვარე იყო.

— სად გიღებდნენ ყველაზე უკეთ? — შეეკითხა განა.

— ტფილისში — უყოყმანოდ უპასუხა ვერტინსკიმ. გიორგი შეკრთა მოულოდნელობისაგან. გამოცოცხლდა დადიანც, რომელიც იმ საღამოს სდუმდა, აშკარად უგუნებოდ იყო.

— როდის იყავით ტფილისში? — კვლავ იკითხა განამ.

— 1915 წელს. საოპერო თეატრში გამოვდიოდი. იცით რა მოხდა? მეორე კონცერტის დროს სცენაზე შემოსრილა ყვავილებით სავსე ავტომობილი! როგორ მიღებებს მიმართავდნენ! იქ გახლდათ თავადი ნიჟარაძე — ულამაზესი, მახვილგონიერი და საოცრად ნატიფი მამაკაცი. ორთაქალის ბაღში ზღაპრული ნადიმი გაიმართა. გსმენიათ რაიმე ორთაქალის ბაღებზე? ფაქტონებით გავეშურეთ, აბანოებს გავცდით. წინ ორკესტრი მიგვიძღოდა — ზურნითა და დუდუკით. ნიჟარაძე ჩოხაშია გამოწყობილი, შვენის ქამარ-ხანჯალი, დასახატი ვაჟკაცი იყო, ღმერთმანი. არც სხვები ჩამოუვარდებოდნენ. ისინიც ჩოხებში იყვნენ. მთელი ღამე ვჭეიფობდით. საღვებრძელოები, ცეკვები, სიმღერები, ხუმრობა. რამდენი შევსვით, ძნელი სათქმელია, შემდეგ ტივებზე გავაგრძელებთ ნადიმი. დილით დაგბრუნდით შინ. ფეხზე ძლივს ვდგევარ. არადა ისევ იშლება „ახალი სუფრა“. ვერტინსკიმ ქართულად თქვა ეს სიტყვები: იცლება ყანწები... მერე რა მოხდა არ მახსოვს. გამეღვიძა საღამო ხანს სასტუმროში. კიდევ კარგი, იმ დღეს არ მქონდა კონცერტი. ოთახი ხალხითაა სავსე. „ჩქარა — გველოდებიან“-ო. დამისახელეს, ეტყობა, ძალიან ცნობილი გვარი. ისეთი გრძნობა მქონდა, რომ ყველას კარვად ვიცნობდი, ნათესავებად აღვიქვამდი. საოცარი ქალაქია, არაჩვეულებრივი ხალხია. ვაჟკაცური და კეთილშობილი მამაკაცები. მშვენიერი, კდემამოსილი ქალები...

გიორგი სიხარულისაგან ცას ეწეოდა. მანამდე შანხაიში არასოდეს სმენია თავისი ქვეყნის ასეთი ქება. ვერტინსკიმ შეხედა მას და თანაგრძნობით უთხრა:

— არ გეგონოს ვაჭარბებდე რამეს, ეს მართლაც ასეა. თუკი ოდესმე კიდევ დავქორწინდები, აუცილებლად ქართველ ქალს შევირთავ...

იმ საღამოს კიდევ დიდხანს გრძელდებოდა საუბარი...

უერალოვანი დეკორატიული კანოები

მარინე მაისურაძე

თანამედროვე ქართული პროფესიული კერამიკის აღორძინება და განვითარება დაკავშირებულია 1928 წელს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში გახსნილ კერამიკის კათედრასთან.

ზაქარია მაისურაძე ქართველ პროფესიონალ კერამიკოსთა პირველი თაობის ერთ-ერთი წარმომადგენელია. ეს ის თაობაა, რომელიც

მელია და ყურძენა



მელმაც საფუძველი ჩაუყარა თანამედროვე ქართული კერამიკის ხელოვნებას.

ზ. მაისურაძის შემოქმედებითი მოღვაწეობა (1940-იანი წლებიდან 1960-იანი წლების ბოლომდე) გამოირჩევა მკაფიოდ გამოხატული ინდივიდუალობით, შეიძლება ითქვას, საკუთარი ხაზით ქართულ კერამიკაში. მის მიერ შექმნილია ოთხმოცზე მეტი მხატვრული ნაწარმოები. აქედან ათი-ოდე თასი შემოქმედების დასაწყისში, ოცი-ოდე ნიმუში მცირე ზომის კერამიკული პლასტიკისა, ხოლო ნაწარმოებთა უმეტესობა დეკორატიული პანოები და კერამიკული ფილებია.

მხატვრის შემოქმედებაში აშკარად ჩანს მიდრეკილება პოეტურ-ხატოვანი აზროვნებისკენ. ქარბობს ზღაპრების თემაზე შექმნილი ნაწარმოებები და ცხოველთა სამყარო. იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც იგი გამოსახავს ადამიანთა კონკრეტულ სახეებს — პორტრეტებს, მას იზიდავს პერსონაჟთა პოეტური თუ რომანტიკული ბუნება. ეს თავისებურება გამოარჩევს ზ. მაისურაძის მთელ შემოქმედებას — მის სკულპტურულ ნაწარმოებებს და კერამიკულ პანოებს.

პანო ზ. მაისურაძის შემოქმედების მთავარი თემაა. ეს ის სფეროა, რომელშიც მხატვარმა ყველაზე სრულად შექმნა გამოცხატა თავისი შემოქმედებითი შესაძლებლობები, გამოემჟღავნებინა კერამიკის მხატ-

ვრული ენა და წარმოეჩინა საკუთარი დამოკიდებულება დეკორატიული ხელოვნებისადმი.

პანოს ფორმის მხატვრულ ნაწარმოებებს მხატვარი 50-იანი წლებიდან ქმნის. პირველი პანოები დათარიღებულია 1952 წლით.

ზ. მაისურაძის დეკორატიული პანოები, რომლებიც თავისი ხასიათით უფრო კერამიკულ „სურათებს“ მოგვაგონებენ; შესრულებულია გრაფიკულ-ცხოველხატული ხერხებით და კედელზე ჩამოსაკიდებლად, ინტერიერის მოსართავად არის განკუთვნილი. ამა თუ იმ „სურათის“ შექმნაში მხატვრული ნაწარმოების ყოველ კომპონენტს — ფორმას, ხაზს, ფერს, კიქურს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. ყველაფერი, მოყვანილი ერთ მთლიანობაში, იძლევა იმ სიცოცხლით და ხალისით სავსე მხატვრულ სახეებს, რომლებიც გვხვდება მხატვრის ამა თუ იმ თემაზე შექმნილ ნამუშევრებში.

ზ. მაისურაძე ერთ-ერთი პირველი მხატვარი-კერამიკოსია საქართველოში, რომლის შემოქმედებითა მოღვაწეობამ კერამიკულ ნაწარმს შესძინა დეკორატიული, მორთულობითი ხასიათი, შეიტანა მასში სურათოვანი, სახვითი საწყისი და ამით გამოიყვანა იგი ვიწრო გამოყენებით-ფუნქციური ჩარჩოებიდან.

მხატვრის მიერ შექმნილი პანოები რამდენიმე ჯგუფად შეიძლება დაიყოს. გარდა ქრონოლოგიურისა, ეს ნაწარმოებები იყოფა თემატიკის და განსხვავებული მხატვრული მიდგომის მიხედვით. პირველ ჯგუფში ვაერთიანებთ 50-იან წლებში შესრულებულ ნამუშევრებს: „ქალიშვილი ხონჩით“, „ქალიშვილი შველით“ (1952 წ.), „უხვი მოსავალი“, „დიადი გაზაფხული“ (1953 წ.), „ირემი შველით“ (1954 წ.), „მანდარინის მოსავალი“ (1957 წ.), „ბერიკაობა“ (1957 წ.), და სხვა ნამუშევრები. ამ ნაწარმოებებს, გარდა „ბერიკაობისა“, აერთიანებს შესრულების მსგავსი მხატვრული ხერხები. ყოველი მათგანი რელიეფური და პოლიქრომულია, აქვს კერამიკული ფონი, რომელიც ზოგან ნეიტრალურია, ზოგან კი პეიზაჟის ნაწილს გამოსახავს. ამ ნაწარმოებებს ახასიათებს თხრობითობა, დიდი ყურადღება დეტალებისადმი. სხვადასხვა ვარიანტში შეორდება უხვი მოსავლისა და შრომის ზეიმის თემა. ამ აღრეული პანოების თავისთა-

ფიროსმანი



ადი მხატვრული ღირებულების მიუხედავად, ევოლუციურ პლანში განხილვისას იქნება შთაბეჭდილება, თითქოს ყოველი მათგანი მოსამზადებელი ეტაპი იყო „ბერიკაობის“ შესაქმნელად. როგორც თემატურად, ისე მხატვრული შესრულების თვალსაზრისით „ბერიკაობამ“ დასრულა შემოქმედების ადრეული პერიოდი.

ამ ნაწარმოებში გამოჩნდა ის, რისკენაც მიიღწეოდა მხატვარი. ძიებებმა სრულყოფილი გამოხატულება ჰპოვა „ბერიკაობაში“. ასეთი მხატვრისათვის, როგორც იყო ზ. პაისურაძე, „ბერიკაობის“ თემა შემოქმედებითი ფანტაზიის ფართოდ გაშლის საშუალებას იძლეოდა.

შემოქმედების საწყის ეტაპზე ზ. პაისურაძემ ყურადღება მიიპყრო როგორც მხატვარმა-ანიმალისტმა. შემდგომ მის ნამუშევრებში ჩნდება ადამიანის გამოსახულება. ექნებოდა პანოები მოსავლის აღებისა და შრომის ზეიმის თემაზე, ქართული ხალხური ზღაპრების მოტივებზე, სადაც მთავარი პერსონაჟები ცხოველები და ფრინველები არიან. მხატვრის ნამუშევრებში ერთმანეთს ენაცვლება ზღაპრული და რეალური სამყარო.

ყოველივე ამან თითქოს თავი მოიყარა „ბერიკაობაში“ — ათი დამოუკიდებელი პანო-პორტრეტისგან შემდგარ ნაწარმოებში, რომელიც თემატურად ერთ მთლიან პანოს წარმოადგენს. აქ გამოსახული ბერიკების უმეტესობას ცხოველთა ნიღბები უკეთათ, ხოლო ხილის გვირგვინები უხვი მოსავლის სიმბოლოდ გვევლინება. მხატვრული თვალსაზრისითაც მოკიქული, პოლიქრომული კერამიკა „ბერიკაობაში“, სხვა ადრეულ ნაწარმოებებთან შედარებით, სრულყოფას ჰპოვებს. თუ ადრინდელი პანოები რელიეფური იყო, „ბერიკაობა“ სრულიად ბრტყელია. ამ ნაწარმოებში პირველად მოხდა გადასვლა სკულპტურული ფორმებიდან სიბრტყევან სურათობრივ გადაწყვეტაზე, რამაც გადალიერა ფერისა და ხაზის ფუნქცია. კონტურის მიხედვით გამოჭრილი პორტრეტული სახეები ჩასმულია აბაზირის ფონში. თეთრი ნეიტრალური ფონი ხელს უწყობს ამა თუ იმ სახის ცხოველხატული ფერადონების გამომქადავებას. მოცულობა მიღებულია ფერთა მსუბუქი გრადაციით. სგრაფიტოს ხერხით შეს-



არსენა და გოგო

რულებული კონტურებიც გარკვეულ მხატვრულ დატვირთვის ატარებს. საღებავები და კიქური სუფთა და გამკვირვალეა ფერადოვანი გამა — ინტენსიური, მაჟორული, ყლე-რადი.

მეორე ჯგუფი ქართული ხალხური ზღაპრების თემაზე შექმნილ რამდენიმე პანოს აერთიანებს.

ქართული ხალხური შემოქმედება ის უშრეტო წყაროა, რომლითაც საზრდოობდა მხატვარი მთელი თავისი შემოქმედების მანძილზე. ხალხური ზღაპრებისა და იგავარაკების მიხედვით ზ. პაისურაძემ 50-იან წლებში შექმნა ნამუშევრები მცირე პლასტიკაში. თითქმის იგივე ზღაპრები გამეორებულია 60-იან წლებში, უკვე პანოების სახით.

ესენია — „დათვი და მელა იერუსალიმს მიდიან“, „მელია და ყურძენი“, „მელია და ქოთანი“, „მელია და მწყერჩიტა“, „მელია და მამალი“, „დედალ-მამალი წიწილებით“. რა თქმა უნდა, მცირე პლასტიკა და პანოები სხვადასხვა მიდგომას მოითხოვს. ამ ნაწარმოებებს შორის განსხვავება თავისთავად დიდია, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ თუ მცირე პლასტიკაში შესრულებული ზღაპრები რამდენადმე დეტალიზებული იყო, პანოებში მეტა განზოგადება, თავისუფლება, კომპოზიციური აგება მკაფიო, ლაკონური და ნათელია. გამოსახულია მხოლოდ ის აუცილებელი დეტალები, რომლებიც მიუთითებს ამა თუ იმ ზღაპრის არსს. მატულობს დეკორატიულობაც.

მხატვრული თვალსაზრისით ამ ნაწარმოებებს ახასიათებს იგივე ნიშან-თვისებები, რაც „ბერიკაობას“, — ბრტყელი ზედაპირი,



ზლაპრის პერსონაჟი

ფერთა მოდელირებით გადმოცემული მოცულობა, უმეტესად შავი ქსოვილის სადა ფონი, რომელზედაც ნახატის კონტურის მიხედვით გამოჭრილი კერამიკული ფილაა დამაგრებული. ყოველი მათგანი მდიდარია ძალზე ინტენსიური ფერებით და ტონთა გრადაციით. ფერი სუფთაა და გამკვირვალეა. ეს პანოები დიდი ზომისაა, უმრავლესობა დაახლოებით 60 X 80 სმ.

ზლაპრულ თემაზე შექმნილ ნაწარმოებებში ზ. მაისურაძისათვის ჩვეული ნათელი, მაყორული ფერადოვანი გამა განსაკუთრებული ძალით ჟღერს.

ქართული ხალხური ზღაპრებისა თუ იგავ-არაკების მიხედვით შექმნილი ნამუშევრებიდან ერთ-ერთი საინტერესოა დეკორატიული პანო სახელწოდებით „მელია და ყურძენი“ (84 X 63 სმ).

ძირითადი გამოსახულებები, ფერადი კერამიკული ფილების სახით, ეფექტურად იკითხება შავი ტილოს ფონზე. კომპოზიციური აგება ლაკონიური, მკაფიო და კონკრეტულია. მითითებულია მხოლოდ ძირითადი და აუცილებელი, რითაც ეს სახეები უფრო მნიშვნელოვანი ხდება, მკაფიოდ აღიქმება მათი დამახასიათებელი ნიშნები.

„სურათის“ ქვედა ნაწილში გამოსახული რამდენიმე მწვანე რკალი ნიადაგზე მიუთითებს. მარცხნივ მუხის ხე და ვაზის ტოტია გამოსახული, მარჯვნივ კი უკანა ფეხებზე შემდგარი მელიის ფიგურა. ეს ორი მხარე ნაწარმოებში კონტრასტულად უპირისპირდება ერთმანეთს. ხეზე ასული ვაზი თავისი

ნახატით — მუხის ხის ტანის ძლიერი, გაღუნული მოხაზულობა, ვაზის ტოტის მიხედვით-მოხვეული ფორმები, ერთმანეთზე გადაკობილი, განსხვავებული მოყვანილობისა და ფერის ფოთლები, მწიფე, მომზიბვლელი, სოსანისფერი ყურძნის მტევნები, თბილი ყვითელი მზით, ძალზე ცხოველხატულ მსუბუქე, აყურულ და, ამავე დროს, „სურათის“ მარჯვენა მხარესთან შედარებით, რაღონადმე დატვირთულ შთაბეჭდილებას ქმნის.

ამის საპირისპიროა პანოს მარჯვენა მხარეს გამოსახული მელიის ფიგურა. თავისი პოზით იგი თითქოს ეხმაურება ხის გაღუნულ მოხაზულობას — უკანა ფეხებზე შემდგარი, წელში გაზნეკილი, ყურებდაცქვეტილი, თავაწეული და კუდშემოგდებული. განსხვავებით ნაწარმოების ცხოველხატული მარცხენა ნაწილისა, მელიის ფიგურა უფრო ლაკონური ფერებით არის მოდელირებული და უფრო გრაფიკული ხერხებით შესრულებული.

პანოს მარჯვენა და მარცხენა მხარეები, გარდა გამოსახულებათა სხვაობისა, მხატვრული თვალსაზრისითაც უპირისპირდება ერთმანეთს ცხოველხატული და გრაფიკული მიდგომის კონტრასტულობით, რაც არა თუ არ არღვევს ნაწარმოების შიდა ჰარმონიას, არამედ ამდიდრებს კიდევაც მას, — კონტრასტი ხელს უწყობს მის დეკორატიულობას და ზღაპრული განწყობილების შექმნას.

ასევე უპირისპირდება ერთმანეთს ამ ნაწარმოების სიბრტყობრივი ხასიათი და საერთო შთაბეჭდილებით შექმნილი სივრცობრიობა. ფონი, ერთი მხრივ, აშკარა სიბრტყეა — ერთნაირი ინტენსიობის შავი ტილო, რომლის სიბრტყოვანი, ეკრანული ბუნება ხაზგასმულია იმითაც, რომ იგი ნიადაგის ქვემოთაც მოჩანს. მეორე მხრივ, შავი, თავისი ბუნებით, გარკვეულ სიღრმეს, სივრცეს გულისხმობს, რომელიც მოიცავს გამოსახულებებს, ქმნის პირობით, ზღაპრულ, მაგრამ მაინც გარემოს შთაბეჭდილებას. აყურული გამოსახულებების სიბრტყობრიობასთან ერთად (რომელიც გარკვეულ დეკორატიულ რიტმში აერთიანებს საგნებს, თუ მათ შორის ღიობებს), არის ცდა ნაწარმოების სიღრმითი-პლანობრივი გადაწყვეტისა. ამის მავალითია ყურძნის მტევნებისა და ტოტების უკან გამოსახული მზე, რომელიც

წარმოებს მატებს სიღრმეს და იწვევს გა-
უმოს კონკრეტიზაციის შეგრძნებას.

ამ პანოს სტრუქტურა იმგვარია, რომ
ერთიანებს როგორც უფრო ზოგადი, პირო-
ბით-დეკორატიული წყობის, ისე კონკრეტულ
სახეთ ნიშნებს. უფრო მეტიც, მხატვარი ხში-
რად ამძაფრებს კონტრასტს ამ ორ განსხვავ-
ებულ ნიშანს შორის, მაგრამ ყოველთვის
ესე, რომ არ დაირღვეს მხატვრული მთლიან-
ობა. ამ ორი საწყისის გამოვლენა, მათი
კონტრასტი თუ შერწყმა, ემსახურება და-
რღობილი მხატვრული სახის შექმნას.

ერთ ჯგუფშია გაერთიანებული პორტრე-
ტები და პორტრეტული სახეები, ტიპები,
რომლებიც აგრეთვე 60-იან წლებშია შეს-
რულებული. ეს ყველაზე მრავალრიცხოვან
ორია — ნიკო ფიროსმანისა და იროდონ
კონულაშვილის. დანარჩენი კი პორტრეტი-
ტიპებია, ზოგი კენტი, ზოგიც წყვილი. ეს
წინააღმდეგობრივი პორტრეტ-ტიპები საოც-
რად ზუსტად გადმოსცემენ ამა თუ იმ ჯგუფ-
ის თუ ეროვნების ადამიანებისათვის და-
სახასიათებელ ნიშან-თვისებებს. დამაჯერებ-
ელი პორტრეტული სახეა მოცემული კახე-
ლი კაცის ჭიუტ გამოხედვაში, მსუბუქი იუ-
პორითაა გადმოცემული აღნოსავლელი კა-
ვის თავი წითელი ქუდით, სინტერესოა ყა-
ზაჩოდელთა პორტრეტული სახეები. განსა-

კუთრებული მომიხივლებლით ხასიათდე-
ბა ქალ-ვაჟის წყვილი პორტრეტები, რომელთა
თა დასათაურებაც კი გარკვეულ პოეტურ
განწყობილებას ქმნის — „ქალო, ქანდაკე-
ბას გაეხარ“, „ბატონს რომ ერთი გოგო
ჰყავს, არსენას შეუყვარდება“... ერთ-ერთი
პანო ვეა-ფშველას გმირებს აცოცხლებს —
ზვიადაურს და ალაზას. „არსენა და გოგო“
— ეს არის შეყვარებული ქალ-ვაჟის იუმო-
რით წარმოსახული სახეები.

ნახატი ხაზგასმულად გამარტივებულია,
რაც გარკვეულ განწყობილებას ქმნის და
ხელს უწყობს მხატვრულ სახეთა გახსნას.
შესრულებაში გამოყენებულია გრაფიკული
და ფერწერული ხერხების შერწყმა. კონტუ-
რის მიხედვით გამოპრილი თავები დამაგრე-
ბულია ქსოვილზე, რომელიც ნაწარმოების
ფონად გვევლინება. ღრმად ჩაპრილი,
მკაფიო კონტური შავი საღებავითაა გაძლი-
ერებული. წყვილის სახეთა ოვლი, სახის
ნაკვეთები, თავსაბურავი გრაფიკულადაა გად-
მოცემული, ხოლო მოცულობა ფერის მსუ-
ბუქი გრადაციით, ფერწერულად არის მი-
ღებული.

ამ ნაწარმოების, როგორც გარკვეული
მხატვრული მთლიანობის, აღსაქმელად აუცი-
ლებლად უნდა მიექცეს ყურადღება კონტ-
რასტულად დაპირისპირებულ თუ ხაზგასმუ-
ლად გამეორებულ რიტმულ ელემენტებს.



ალაზა და ზვიადაური.
სასმისები

ბირველ რიგში უნდა აღინიშნოს სხვადასხვა მხატვრული საშუალების ჩართვა ერთიან სტრუქტურაში. ერთი მხრივ, ფონისა და სახეების განსხვავებული მატერიალური, ფაქტურულ-საგნობრივი ბუნება — ფონი, — ქსოვილი, სახეები — კერამიკული ფილები, მეორე მხრივ, გრაფიკული და ფერწერული ხერხების შერწყმა.

გოგოს სახის მხატვრული გადაწყვეტაში ნათლად ჩანს გრაფიკული საწყისის საზგასმული რიტმული ერთიანობა, რასაც ქმნის ერთმანეთის პარალელურად თუ საწინააღმდეგოდ მიმართული ხაზების მონაცვლეობა (მაგ. წარბისა და თვალის, ლეჩაქისა და ყელსაბამის მოხაზულობები).

არსენას სახე უფრო ექსპრესიულია. სახის რამდენადმე მასიური და ძლიერი მოხაზულობა მეორდება მარცხენა წარბის, ტუჩების, თვალების და კახური ქუდის კონტურებში და გადადის დაძაბულ თმისა და მარჯვენა წარბის ტალღოვანებაში. ტალღოვანი, დატეხილი ხაზი მეორდება ფონის ფოთლის შავ კონტურში. ტეხილ და მომრგვალებულ ხაზებს უპირისპირდება ნახატის რამდენიმე აბსოლუტურად სწორი ხაზი, რომლებიც თითქოს გამოსახულების ღერძის და საფუძვლის ფუნქციას ასრუ-

ლებს (ქალ-ვაჟის ცხვირის აღმნიშვნელი ვერტიკალები და მათი კისრის ქვედა პორტიონტალები).

არსენას

გეგმით

გრაფიკულ საწყისს ემატება კოლორისტული ელემენტები, რომლებშიც, აგრეთვე, თავისებურადაა შერწყმული დეკორატიული და ფერწერული მიდგომა. ერთი მხრივ, ლოკალური ფერადოვანი კიქურითაა აქვრებული ლაქები — ქუდის, თმის, ყელსაბამის შავი, ვაჟის პერანგის საყვლის წითელი, და, მეორე მხრივ, ფაქიზად ნიუანსირებულია ფერწერული გრადაციებით მოცემული ჩიხტიკოპის ლურჯი, ლოყების ოქრის ლაქები, ტუჩებისა და ყელსაბამის სოსანის ფერები და სახეების მსუბუქი ტონალური გრადაცია.

ყველა აღნიშნული ხერხი ძალიან ზუსტ და ლაკონურ გამომსახველობით ფუნქციას ასრულებს, ემსახურება მხატვრული სახის გახსნას, დახასიათებას. მეტყველია არსენას განიერი სახე და კისერი, ძლიერი პირი, ფართოდ გახეილი თვალები, ნერვულად დატეხილი წარბი; ქალის მორცხვად დახრილი თვალები, ლოყებზე დალაგებული წამწამებით, შეფაკლული დაწვებით, პატარა კაპწია ტუჩებით და ხალით.

ამდენად, ამ პანოში მისი ყველა კომპონენტი — პირობით-დეკორატიული თუ სახეით-სურათოვანი მოყვანილია ერთ მთლიანობაში და ქმნის ორიგინალურ და ზუსტ დამაჯერებელ მხატვრულ სახეს.

ეს ნაწარმოები, თავისი გამარტივებულ და თითქოს მოუხეშავი ნახატით, იუმორით, ნათელი ფერადოვნებით და დეკორატიულობით ასოციაციას იწვევს ხალხურ შემოქმედებასთან, ხოლო კერამიკული ნაწარმის შესრულების დონე და მხატვრული სახის ორიგინალურობა და ინდივიდუალურობა მხატვრის დიდ პროფესიონალიზმზე მიუთითებს.

როგორც აღვნიშნეთ, ზ. მისურაძის ფერადოვანი გამა ხასიათდება ძლიერი, ინტენსიური ფერების სიმრავლით. უმეტეს შემთხვევაში ერთმანეთს უპირისპირდება შავი, წითელი, ყვითელი, ლურჯი ფერები. გამონაკლისს წარმოადგენს რამდენიმე ნამუშევარი, რომელიც თავისი ყანრით უფრო თავშეკავებულ ფერადოვან გამას ითხოვს. ასეთია ნაწარმოები, რომელსაც მხატვარს „ნიკო ფიროსმანი“ უწოდა. პორტრეტი 1968

მელია და ყურძენი





წელს არის შექმნილი. ეს არის ზ. მაისურაძის ერთ-ერთი ბოლო ნამუშევარი. მხატვრული ხერხებით, კოლორისტული გადაწყვეტით ეს ნაწარმოები განსხვავდება ამავე პერიოდის სხვა ნამუშევრებისაგან.

საკუთრივ პორტრეტი წარმოადგენს კერამიკულ სწორკუთხა ფილას (28X20 სმ), რომელიც მონაცრისფრო ტილოზეა დამაგრებული. მუქი ლურჯი ფერით დაფარულ პრეტყელ ფილაზე პორტრეტული სახე რელიეფურადაა ნაჩვენები და მუქი და ღია სისხანის ფერით მოდელირებული. ეს არის ხანშიშესული კაცის თავის გამოსახულება სამ მეთხედში. სახის აგებაში, ნაკვთების გადმოცემაში გამოყენებულია ზუსტად მოჭებნილი კომპოზიციური ხერხები. ყოველი ნაოჭი, ყოველი ნაკვთი კარგად გააზრებულ მთლიანობას ქმნის. თავის შეფარდება ფილის ზომებთან, მისი მკიდროდ ჩასმა კერამიკული პანოს ჩარჩოებში, ზოგიერთი დეტალის გადაწყვეტა (წვერი კვეთს ქვედა ჩარჩოს, თმა ზემოთ ჩამოკრულია) ამ სახეს განსაკუთრებულ მონუმენტურობას ანიჭებს.

პორტრეტული სახის გახსნაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს პლასტიკური ფორმების გარკვეული სტილიზაცია: ხაზგასმულად წაგრძელებული სახე, მისი სილუეტის მკაფიო, ემოციური ხაზი. იგივე ხასიათის მოხაზულობის შუბლის ნაოჭები, თვალების შემუშავებული უბეები. მთლიანად, მთელ პლასტიკას ახასიათებს მოძრავი ფორმები, რაც სიცოცხლეს მატებს მთელ სახეს, მხატვრულ ენაზე აზუსტებს და აღრმავებს მის დახასიათებას.

დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ნაწარმოების კოლორისტულ მხარეს და ფაქტურას. მუქი ფონისა და ნათელი სახის კონტრასტული დაპირისპირება პორტრეტული სახის მკაფიო წარმოჩენას ემსახურება. ამასთან, მი-

უხედავად იმისა, რომ მხოლოდ ორი ფერია გამოყენებული, ეს ნაწარმოები მდიდარ ფერადოვან შთაბეჭდილებას ახდენს, რაც ფერთა ტონალურ გრადაციანზეა დამყარებული. ამასთან, ფონი შედარებით უფრო ლოკალურია. მუქი ლურჯი დეკორატიული ფონი ამავე დროს, გარკვეული სიღრმის, პირობითი სივრცის მატარებელია და აშკარა ასოციაციას იწვევს ფიროსმანის ლურჯ ფერთან. თავი უფრო ფერწერულია, ნიუანსირებული. ტონების გრადაციის თამაში ძლიერდება კიქურის რბილი ბზინვარებით. სახე ზოგადად თითქოს ხორცის ფერია და, ამასთან, მის კოლორისტულ გადაწყვეტაში აშკარა პირობითობაც არის: ყველაფერი ერთ ფერშია მოცემული, იქნება ეს თმა, კანი, თვალები თუ პერანგის საყელო. მიუხედავად ამისა, ფერის ეს პირობითობა ბუნებრივად ერწყმის გამოსახულებას, — ძალზე ლამაზი, სადაფივით მოლივლივე სოსანის ფერი კეთილშობილურ იერს სძენს ფიროსმანის სახეს. ამასთან, გარკვეულ სიმბოლურ ხასიათს ატარებს.

სახის ტიპი, მისი გამომეტყველება, კომპოზიციური და კოლორისტული გადაწყვეტა, — ყველაფერი ერთად ქმნის სევდიან, შთაგონებულ, მძიმე ცხოვრება გამოვლილი, ნიჭიერი, მაგრამ სიცოცხლეში დაუფასებელი დიდი მხატვრის სახეს, ისეთ სახეს, როგორაც წარმოუდგენოდა ზ. მაისურაძეს ნიკო ფიროსმანი.

თუ ზემოთ განხილული ნაწარმოებები ტიპურია ზ. მაისურაძის შემოქმედებისათვის, ფიროსმანის პორტრეტი, თავისი თემატიკით და მხატვრული მიდგომით გამორჩეულია.

სიცოცხლის სიყვარულით და მსუბუქი იუმორით გამსჭვალულ ამ ქმნილებებს საფუძვლად უდევს მდიდარი ტრადიციების ქართული ხალხური შემოქმედება.

არჩევანის ავტორები

(თან-პოლ სარტრის ეგზისტენციალიზმური დრამატურგიის შესახებ)

დალი დანელია

მე-19 საუკუნის დამლევისა და განსაკუთრებით მე-20 საუკუნის ლიტერატურის განსაზღვრული ნაკადი ისე მჭიდროდ არის დაკავშირებული ირაციონალისტურ ფილოსოფიასა (შოპენჰაუერი, ნიეშე, ფროიდი, ბერგსონი) და ეგზისტენციალისტურ ფილოსოფიასთან (ჰაიდეგერი, იასპერსი, სარტრი, მარსელი), რომ შეიძლება მათი ლიტერატურული ხორცშესხმაც კი ეწოდოს. იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი, კაფკაჯოისი, პრუსტი, „აბსურდის თეატრის“ დრამატურგია, ფრანგული „ახალი რომანი“ და სხვა. არათუ ასახავენ და გამოხატავენ ირაციონალისტური ფილოსოფიის პრინციპებს, არამედ ავსებენ და სრულყოფენ მათ.

თანამედროვე ბურჟუაზიული ლიტერატურისა და ფილოსოფიის კავშირის ყველაზე სრულყოფილ გამოხატულებას, ჩვენი აზრით, წარმოადგენს ის ლიტერატურა, რომელიც ეგზისტენციალისტური ლიტერატურის სახელით არის ცნობილი და, როგორც თვით სახელწოდება მიუთითებს, ეგზისტენციალისტური ფილოსოფიის ლიტერატურულ ხორცშესხმას წარმოადგენს.

საფრანგეთში ეგზისტენციალისტური ლიტერატურის პირველი ნაბიჯებიდანვე ლიტერატურულმა და ფილოსოფიურმა კრიტიკამ ამ ლიტერატურულ მიმდინარეობას დიდ ნაკლად და ლიტერატურის მიმართ თითქმის დალატად ჩათვალა მისი „ფილოსოფიურობა“, რამდენადაც მასში დაინახეს ლიტერატურასა და ფილოსოფიის შორის მანძილის გაუქმებისა და ლიტერატურის ზედმეტად გაინტელექტუალიზების საშიშროება. აღნიშნული მოსაზრების სწინააღმდეგოდ, ეგზისტენციალიზმის ლიტერატურის წარმომადგენლები თვლიან, რომ ეგზისტენციალიზმი ის ფილოსოფიაა, რომლისთვისაც სასიცოცხლოდ აუცილებელია მისი ფილოსოფიური პრინციპების მხატვრული ხორცშესხმა, და

რომ თვით ეს ლიტერატურა თავისი, ასე ვთქვათ, „ფილოსოფიურობის“ გამო არათუ კარგავს რაიმეს, არამედ პირიქით, ახალ თავისებურებებს შეიძენს კიდევ. არცთუ უკანასკნელი მნიშვნელობის უნდა იყოს ის ფაქტიც, რომ თვით ის მოაზროვნეები, რომლებმაც შექმნეს ეგზისტენციალიზმის ფრანგული სკოლა (სარტრი, კამიუ, მარსელი), ეგზისტენციალისტური მწერლობის დღესკორიფეებიც არიან.

ეგზისტენციალისტური ფილოსოფია სამყაროსა და ადამიანური ყოფიერების ისეთ ხედვას, რომელსაც კარგად ესადაგება მხატვრული დამუშავება და მხატვრული ფაქტის სახით არსებობა: ტრაგიკულ განცდასთან შერწყმული გააზრება სინამდვილისა, ადამიანის მარადიული დანაშაულებრიობისა და ადამიანური ცხოვრების ამაოების მტკიცებამედიტაციების ქვეტექსტად სულის ტკივილი — ყველაფერი ეს მხატვრული სახეებისა და სიტყვაკაზმული აზროვნების წილისკენ მიიღწვის.

მ. ჰაიდეგერსა და კ. იასპერსს — ეგზისტენციალისტური ფილოსოფიის შექმნელებს — არ უცდიათ თავისი ფილოსოფიური პრინციპების ლიტერატურულ ნაწარმოებებში განხორციელება, მაგრამ ამ პრინციპების ლიტერატურული ტრანსფორმაციის შესაძლებლობებზე მიუთითებდნენ. კ. იასპერსი წერს, რომ ეგზისტენციალისტური აზროვნების თვით განწყობილებაშია მოცემული სამყაროს მწერლური ხედვა. ამ ხედვას შეადგენს სუბკულტური გარსის ქვეშ მოქცეული საზრისის მათიველი აღსარებადობა თავისი ხასიათით ლირიული დაფიქრებულობა, რომელიც „მახსენებს ჩემს თავს, მღვთიძებს, მიყვევარ ჩემს თავთან“.

რომ აღარაფერი ვთქვათ იმ ფრანგ ეგზისტენციალისტ-ფილოსოფოსებზე, რომლებიც ამავე დროს მწერლებიც არიან, მერლო-

სინტიც — ეგზისტენციალისტი-ფილოსოფოსი, მაგრამ არა მწერალი, — წერს, რომ „ნამდვილი ფილოსოფია ხელახლა სწავლობს სამყაროს ხედვას, და ამ აზრით, მოთხოვნიდა შეუძლია ვაგვიხსნას ის მეტი „სიღრმით“, ვიდრე მთელ ფილოსოფიურ ტრაქტატს“¹. სიმონა დე ბოვუარის აზრით — მხოლოდ სიტყვაკაზმულ მწერლობას შეუძლია არსებობისა და არსების საიდუმლოებათა წვდომა: „არსებათა აღწერა არ გვიამყარავებს არაფერს, გარდა სიტყვებისა, და მხოლოდ რომანი გვაძლევს საშუალებას გადმოვცეთ არსებობის სახეს, განსაკუთრებული, თავისი დროის მიერ დაღდასმული პირველყოფილი დულილი“². ბოვუარის ამ სიტყვებში ჩვენთვის ნიშანდობლივია ის, რომ ეგზისტენციალისტური მწერლობა პრეტენზიას აცხადებს სამყაროს არსისა და ადამიანური ყოფიერების შეცნობისა. ამასთან არის დაკავშირებული ის მისია, რომელსაც ეგზისტენციალისტური ფილოსოფია აკისრებს ეგზისტენციალისტური ლიტერატურას: სახელდობრ, თვალსაზიაროდ, კონკრეტულ მაგალითებზე, კონკრეტული ინდივიდუუმების ცხოვრების ჩვენებით დაამტკიცოს თავისი თეორიული დებულებების უტყუარობა, უფრო გასაგებად ხადლოს მკითხველებისათვის თავისი პოსტულატები. ალბათ ამასაც უნდა მიეწეროს ის პოპულარობა, რომელიც მოიპოვა ეგზისტენციალისტურმა ფილოსოფიამ კაპიტალისტურ სამყაროში. სარტრს არ მოსწონს ეგზისტენციალიზმის ასეთი პოპულარობა; შრომაში „ეგზისტენციალიზმი — ეს ჰუმანიზმი“³, სარტრი აღნიშნავს, რომ ეგზისტენციალიზმი არის მკაცრი მოძღვრება, რომელიც სრულებით არ აცხადებს პრეტენზიას სკანდალურ პოპულარობაზე და რომელიც განკუთვნილია მხოლოდ სპეციალისტებისათვის; ის გულსტიკივლით მიუთითებს ამ პოპულარობის შედეგზე, — დღეს სიტყვა „ეგზისტენციალისტი“ უკვე აღარაფერს ნიშნავს, — მაგრამ მაინც არ შეიძლება იმის დაფარვა, რომ მე-20 საუკუნის 50-იან-60-იან წლებში დასავლეთში ეგზისტენციალიზმი იყო ყველაზე უფრო მოდური ფილოსოფია და ლიტერატურული მიმდინარეობა. ამის მიზეზი მხოლოდ მის ლიტერატურულ ტრანსფორმაციებში არ უნდა ვეძიოთ. მთავარა მაინც აქ ის იყო, რომ ფრანგული ეგზისტენციალისტური ფილოსოფია ასპარეზზე გა-

მოვიდა ისეთ ისტორიულ ვითარებაში, როცა მის მიერ წამოყენებული იდეები მიესადაგა იმდროინდელი საფრანგეთის საზოგადოებრიობის სულსიკვეთებასა და განწყობილებას.

ეგზისტენციალიზმი წარმოიშვა გერმანიაში მე-20 საუკუნის 20-იან წლებში. პირველ მსოფლიო ომში დამარცხებით გამოწვეულმა სულიერმა კრიზისმა, რასაც განიცდიდა იმდროინდელი გერმანიის საზოგადოებრიობა, პესიმიზმის, გულგატეხილობისა და უიმედობის განწყობილებამ, რომელსაც აქლიერებდა მომავალი მსოფლიო ეკონომიკური კრიზისის მომასწავებელი ეკონომიკური და სოციალური სიმპტომები, ნაციზმის დიქტატურის მოახლოების საშიშროებამ — ყველაფერმა ამაღან განაპირობა ეგზისტენციალისტური ფილოსოფიისათვის ნაყოფიერი ნიადაგის მომზადება. ეგზისტენციალიზმი იყო ის ფილოსოფიური მოძღვრება, რომელმაც სწორად აღლო ალლო იმდროინდელ „ცნობიერების კრიზისს“, — ის თვითონ გახდა ამ „ცნობიერების კრიზისის“ ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ადეკვატური გამოხატულება იმიტომ, რომ წამოაყენა ადამიანის მიუსაფარობის, მარტოობისა და სამყაროში „გადაგდებულობის“, ადამიანური არსებობის ტრაგიკულობისა და აბსურდულობის, სიცოცხლის უაზრობის იდეები.

ფრანგული ეგზისტენციალიზმი უდავოდ ატარებს გერმანული ეგზისტენციალიზმის შემქმნელების — მ. ჰაიდეგერისა და კ. იასპერსის გავლენის კვალს. ამ იდეების გავლენა უკვე 30-იანი წლების დასაწყისში შეიმჩნევა მწერლების — ანდრე მალროს, ლ. ფ. სელინის, ანდრე ჟიდის შემოქმედებაში. სარტრის პირველი ეგზისტენციალისტური მხატვრული ნაწარმოებებიც 30-იანი წლების დასასრულ იქმნება.

მოლაღატე მთავრობის მიერ გერმანელი ფაშისტების საფრანგეთში შემოშვებას და ქვეყნის ოკუპაციას მოჰყვა არა მხოლოდ პოლიტიკური დამარცხება ფრანგი ხალხისა; ნაციონალური დამოუკიდებლობის ასერგად, თითქოს ნებაყოფლობით დაკარგვამ გამოიწვია მთელი ხალხის დემორალიზაცია და დეზორიენტაცია; სკეპტიკურმა და პესიმიზტურმა განწყობილებამ, უიმედობამ მოიცვა ადამიანების შეგნება. სწორედ მაშინ დაიწერა სარტრის ფუნდამენტური ნაშრომი

„ყოფიერება და არაა“ (1943 წ.), ოკუპაციურ პერიოდში დაიწერა და დაიდგა სარტრის პიესა „ბუზები“.

ჟან-პოლ სარტრი ერთ-ერთი იმ იშვიათ ფილოსოფოსთაგანია აზროვნების ისტორიაში, რომლებიც საკუთარ ფილოსოფიას მხატვრულად ხორცს ასხამენ თავისსავე მხატვრულ შემოქმედებაში. XX საუკუნის ცნობილი ფილოსოფოსებიდან ასეთი მოაზროვნეები: მიგელ დე უნამუნო, გაბრიელ მარსელი, ალბერ კამიუ და ჟან-პოლ სარტრი.

წლების მანძილზე სარტრი იყო დასავლეთის ბურჟუაზიული ინტელიგენციის განსაზღვრული წრეების აზრთა მპყრობელი. ეგზისტენციალიზმს, როგორც ფილოსოფიურ მოძღვრებას, სარტრმა მისცა ახალი დაფუძნება და ახალი არგუმენტაცია: მისი ეგზისტენციალიზმი საკმაოდ განსხვავდება მ. ჰაიდეგერისა და კ. იასპერსის ეგზისტენციალისტური ფილოსოფიური კონცეპციებისაგან.

სარტრს, როგორც მოაზროვნეს, უაღრესად საინტერესოს ზდის ისიც, რომ ის თვითონვე სიტყვაკაზმულ მწერლობაში თავისი ფილოსოფიის პრინციპების ლიტერატურულ გამოხატვასა და მხატვრულ გააზრებას ახდენს.

ეგზისტენციალიზმის ერთ-ერთი კარდინალური პრობლემა — პიროვნების თავისუფლების პრობლემა მთელი თავისი სიმძაფრით ფრანგი ეგზისტენციალისტი ფილოსოფოსისა და მწერლის ჟან-პოლ სარტრის ფილოსოფიაში დადგა. თავისუფლების საკითხზე პასუხის ძიება არის განპირობებული სარტრის ფილოსოფიის ანთროპოლოგიური ორიენტაცია. ფენომენოლოგიური ონტოლოგიის, გნოსეოლოგიისა და დიალექტიკის საკითხებში სარტრის ფილოსოფიაში საბოლოოდ ადამიანის რაობის, თანამედროვე სამყაროში მისი ადგილის და მისი არსებობის კრიზისის დადგენამდე მიდის.

წარსულის იდეალისტური სისტემების მთავარ შეცდომად სარტრი თვლის ყოფიერებას დაყვანას ცნობიერებაზე. ფილოსოფიის ასეთ ორიენტაციას სარტრი უარყოფს და მოითხოვს საწინააღმდეგოს: გნოსეოლოგიაშიდან ისეთ ონტოლოგიაზე გადასვლას, რომელშიც ცნობიერება იქნება შერწყმული ყოფიერებასთან.

ყოფიერების ცნობიერებაზე დაყვანის

იდეალისტური კონცეფციის გადალახვის ცდას სარტრთან წარმოადგენს შემოპოვნება ონტოლოგიისაკენ, როგორც მოძღვრებისაკენ ადამიანური ყოფიერების შესახებ. ამასთანავე, ონტოლოგიის სფეროში გნოსეოლოგიური პრობლემების შეტანა. მაგრამ ადამიანიც და მისი ცნობიერებაც სარტრის ფილოსოფიაში, მიუხედავად ყოფიერებაზე მიმართულობისა, მაინც ვერ სცილდება იმ მოკადრებულ წრეს, ომელსაც საუკუნეების მანძილზე ქმნიდა ფილოსოფიური იდეალიზმი; თვითონ ყოფიერება სარტრთან განიხილება ცნობიერების მოღვაწეობის კონტექსტში და არა ობიექტურად. სარტრის ონტოლოგია, ანუ მოძღვრება ყოფიერებაზე ფაქტიურად არის მოძღვრება ცნობიერების ყოფიერებაზე.

„ყოფიერება თავისთავად“ — გარესამყარო — და „ყოფიერება თავისთვის“ — ადამიანური ცნობიერება — გამორიცხავენ ერთმანეთს. „ყოფიერებას თავისთავად“ შემდეგი პრედიკატები აქვს სარტრთან: „ყოფიერება არის, ყოფიერება არის თავისთავში. ყოფიერება არის ის, რომ ის არის“³. „ყოფიერება არის თავისთავში“ ნიშნავს, რომ ის არის თავისი თავის მიზეზი, რომ არავითარი გონიერი არსება არ არის მისი შემქმნელი და არავითარი მიზანი და მიზეზი მის არსებობას არ გააჩნია. ეს არის თეზისის სამყაროს არსებობის შემთხვევეითობის და, შესაბამისად, უაზრობისა და აბსურდულობის შესახებ, რაც, როგორც ცნობილია, ეგზისტენციალისტური ფილოსოფიისა და ამ ფილოსოფიით განსაზღვრული მხატვრული ლიტერატურის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპია.

„ყოფიერება თავისთავად“ დაფუძნებულია იდენტურობის პრინციპზე. უარყოფა დამახასიათებელია არა მისთვის, არამედ უარყოფა ჩნდება მის ზედაპირზე ადამიანური რეალობის და არა თვითონ ყოფიერებას დიალექტიკის მეოხებით. ეს უცვლელი და თავისთავის იგივეობრივი ყოფიერება პირობაა „ნამდვილი არსებობის“ გამოსავლენად. ეს ნამდვილი არსება კი არის „ყოფიერება თავისთვის“ — ცნობიერება.

ცნობიერების არსებობის ერთ-ერთ კანონად სარტრი ასახელებს ცნობიერების მიერ თავისთავის უარყოფის მუდმივ შესაძლებლობას. ეს უარყოფა გამოხატულია იმაში,

რომ ცნობიერება ყოველთვის კითხვის ქვეშ
აყენებს თავისი თავისა და გარესამყარო-
არსებობას. ადამიანის ცნობიერება, როგორც
ის არის, უარყოფს თავის თავს, თავის ახ-
ლანდელ მდგომარეობას თავისი სურვილე-
ბით, ოცნებებით, იმედებით და ა. შ. ად-
მიანის ცნობიერება განსაზღვრავს თავის
თავს არა ისე, როგორც ის არის, არამედ ისე,
როგორც სურს რომ იყოს.

უარყოფის პრობლემა სარტრის ფილოსო-
ფიაში ისევე, როგორც ჰაიდეგერთან, ძირეუ-
ლად არის დაკავშირებული არარას პრობ-
ლემასთან. არარა აფუძნებს, სარტრის აზრით,
უარყოფას. თვით საკითხის დაყენებით არა-
რას შესახებ, ფიქრობს სარტრი, საკმე გვაქვს
ნიჰილიციის ორმაგ მოძრაობასთან: ეს
კითხვა თვით შემკითხველს უყეთებს ნიჰი-
ლირებას და ამავე დროს ყოფიერებაც ნი-
ჰილირდება შემკითხველთან მიმართებაში.
ჩვენ ვხედავთ არარას გამოვლენას მსოფ-
ლიოში. ამდენად, ნიჰილიციის პროცესი ად-
მიანური პროცესია. „ამრიგად, ადამიანი
წარმოდგება ამ შემთხვევაში როგორც არსე-
ბა, რომელიც ახორციელებს არარას სამყა-
როში, რამდენადაც ის თვითონ ახდენს თა-
ვისი თავის აფექტირებას ამ მიზნით“⁴. ად-
მიანი ხედავს არარას გამოვლენას მსოფ-
ლიოში, ნიჰილიციის პროცესი ადამიანური
პროცესია იმდენად, რამდენადაც ადამიანი
ახორციელებს არარას სამყაროში. ადამიანუ-
რი სიცოცხლის აბსურდულობისა და, აქედან
გამომდინარე, საკუთარი პროვინების ყოფ-
ნა-ყოფის პრობლემა, რომელიც ფრანგ
ეგზისტენციალისტებს შორის ყველაზე მწვა-
ვედ ალბერ კამიუმ დააყენა, სარტრთან არა-
თუ ფილოსოფიური მედიტაციების, არამედ
მეცნიერული ლოგიკური გამომდინარეობების სა-
ხით არის მოცემული. სარტრის დებულებე-
ბში არარას შესახებ არის ცდა — ფილოსო-
ფიურად დასაბუთდეს ყოფიერების აბსურ-
დულობის თეზისი.

ადამიანური რეალობა, როგორც შემოქმე-
დი არარასი, არის არარას შესახებ სარტრის
კონცეფციის ღერძი. აქ სარტრის ფილოსო-
ფიის ანთროპოლოგიური ორიენტაცია გან-
საკუთრებით არის გამოკვეთილი. „ადამიანი
არის ყოფიერება, რომლის მეშვეობითაც
არარა შემოდის სამყაროში“⁵. თავისუფლე-
ბა, როგორც ადამიანური ყოფიერების განმ-
საზღვრელი ფაქტორი, დასაბუთებულია სარ-

ტრის ფილოსოფიაში, როგორც „ყოფიერე-
ბა თავისთვის“-ის ონტოლოგიური საფუძვე-
ლი. თავისუფლების სარტრისეული კონცე-
ცია ემყარება ცნობიერების როგორც „არა-
რა“-ს გაგებას. ცნობიერება არაფრიდან არ
გამოიყვანება, — ნივთებისაგან განირიე-
ბული — ის წმინდა სპონტანურობაა. ცნო-
ბიერება არის „არა ყოფიერება, არამედ
ყოფიერების არყოფნა“. თავისუფლება არის
სახელდობრ არარა, რომელიც, იმყოფება რა
ადამიანის არსობაში, აიძულებს ადამი-
ანურ რეალობას — შექმნას თავისი თავი,
იმის მაგივრად, რომ იყოს.

ყოფიერებასთან მიმართებაში ცნობიერე-
ბის მოქმედება მდგომარეობს თვითონ ყო-
ფიერებაში არარასის შექმნაში. ცნობიერება
სიცარიელეს ქმნის სამყაროში, ამდენად,
ადამიანი შედის არარა ყოფიერებაში. ამ
სიცარიელეში, ამ არარსში ხორციელდე-
ბა თავისუფლება. დებულება ცნობიერების
მარარაყვლელი მოქმედებისა და ცნობიე-
რების, როგორც არარას, შესახებ დედუცი-
რებულია დებულებიდან, რომ არარა არსე-
ბობს ყოფიერების შიგნით.

„თავისთავისობა“ თავისუფალია, — მისი
თავისუფლება ვლინდება, როგორც მისი
ყოფიერება. ეს თავისუფლება არ არის არც
მოცემულობა და არც თვისება — ის არსე-
ბობს მხოლოდ თავისი არჩევანის შემწეობით.

გადამწყვეტი არგუმენტი, რომელსაც ჩვე-
ულებრივ აყენებენ თავისუფლების წინააღ-
მდეგ, არის ჩვენს უძლურებაზე მითითება:
ჩვენი სურვილისა და მიზნების შესაბამისად
ჩვენ არათუ არ შეგვიძლია ჩვენი სიტუაციის
შეცვლა, არამედ არ შეგვიძლია თვით ჩვენი
თავის შეცვლაც კი.

მოვლენებსა და საგნებს (სარტრი მიუდგო-
მელი კლდის მაგალითის ასახელებს) შეუძ-
ლიათ შეზღუდონ ჩვენი მოქმედების თავი-
სუფლება. საგანთა ცვალებადობისა და წარ-
მავლობის კოეფიციენტი არ არის არგუმენ-
ტი ჩვენი თავისუფლების წინააღმდეგ, რამ-
დენადაც ეს კოეფიციენტი ჩნდება ჩვენგან,
ე. ი. მიზნის წინასწარდასახვის მეოხებით.
თვითონ ჩვენს თავისუფლებას შეუძლია დაა-
დგინოს წინასწარ ის ჩარჩოები, რომელთაც
პოულობს შემდგომში.

ფორმულა „ყოფიერება თავისუფალი“ — არ
ნიშნავს — „შეასრულო საწადელი“, არამედ
ნიშნავს: „დეტერმინირება გაუქვითო თავის-

თავს სურვილისადმი“. თავისუფლების ცნება სარტრისათვის ნიშნავს არჩევანის ავტონომიას⁶.

„თავისთავისობა“ თავისუფალია, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ის თავისი თავის საფუძველია. ჩვენ არ ვირჩევთ ჩვენს თავისუფლებას, — ჩვენ მისჯილი ვგაქვს თავისუფლებად, სხვაგვარად, ჩაძირული ვართ თავისუფლებაში⁷.

ეგზისტენციალიზმი ამტკიცებს, წერს სარტრი სტატიაში „ეგზისტენციალიზმი — ეს ჰუმანიზმი“, რომ ადამიანი უნდა შეფასდეს მისი ქმედების მიხედვით, რომ თვითონ ადამიანის ხელშია მისი ბედი, ე. ი. ის თვითონ, თავისი თავისუფლების ძალით ირჩევს, თუ რა უნდა იყოს და როგორი უნდა იყოს. ეგზისტენციალიზმის მიჩნევას პესიმისტურ თეორიად ამ არგუმენტის საფუძველზე სარტრი არასწორად თვლის და აღნიშნავს, რომ არ არსებობს უფრო ოპტიმისტური მოძღვრება, ვიდრე ის (ე. ი. ეგზისტენციალიზმი), რომელიც ადამიანის ბედს თვით ადამიანი-შივე ხელდას.

ადამიანი არ იბადება არც გვირად და არც მხალად. გვირი თვით იხდის თავს გვირად, მხალიც თვით იხდის თავს მხალად. მხალს ყოველთვის აქვს შესაძლებლობა აღარ იყოს მხალი, ასევე გვირსაც — აღარ იყოს გვირი.

ათეისტური ეგზისტენციალიზმის ერთ-ერთი კარდინალური პრინციპი, როგორც ცნობილია, მდგომარეობს შემდეგში: ადამიანი არის არსება, რომელშიც არსებობა უპირატესია არსებაზე, — არსება, რომლის არსებობა წინ უსწრებს მის განსაზღვრებას რომელიმე ცნების საშუალებით. ადამიანი არ იბადება მზამზარეული სახით, ადამიანის ბუნება, ნატურა არ არსებობს, რადგანაც, როგორც სარტრი მიუთითებს, არ არსებობს ღმერთი, რომელიც ამ ნატურას მოიფიქრებდა და შექმნიდა. ადამიანი შეიძლება იყოს მხოლოდ ისეთი, როგორსაც ის თავის თავს შექმნის; ადამიანი უპირველეს ყოვლისა პროექტია, რომელიც თავის თავს უყურებს სუბიექტურად. ადამიანი თვითონ ფლობს თავის თავს და მთლიანად თვითონ არის პასუხისმგებელი იმაზე, რასაც თვითონ წარმოადგენს.

ათეისტური ეგზისტენციალიზმისთვის ადამიანი თავისი თავის ამარა არის ამ სამყა-

როში მიტოვებული. თუ ღმერთი არ არის, მაშასადამე, ადამიანი თავისუფალია. აქედან სარტრის ცნობილი დებულება, რომ ადამიანს მისჯილი აქვს თავისუფლება: მან თვითონ შექმნა თავისი თავი და ის თვითონ აგებს პასუხს იმაზე, რასაც აკეთებს. ის პასუხს აგებს თავის თვით უმძაფრეს ვენებზეც კი, — ეგზისტენციალიზმს არ წამს ვენებების უძველესობა. „ადამიანს არ შეუძლია ხან თავისუფალი იყოს და ხან მონა. ის ან ყოველთვის და მთლიანად თავისუფალია, ან ის საერთოდ არ არის“⁸. მაგრამ თავისუფლება სასჯელთან არის გაიგივებული — „ჩვენ დასჯილნი ვართ თავისუფლებით“.

მიუხედავად თავისუფლების ასეთი აბსოლუტიზაციისა, სარტრი მაინც იძულებულია განსაკუთრებით ბოლო პერიოდში, შეზღუდოს იგი. ის ცნობს განსაზღვრულ ვითარებებს, რომლებიც ზღვარს უდებენ ინდივიდუალურ თავისუფლებას. ფაქტიურად, წერს სარტრი, ადამიანი არასოდეს არ არის სავესებით ობოლირებული. თავისი ნების გარეშე ის დაბადებულა და ჩართულია საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, თავისი ეპოქის, კლასის, ერის, სახელმწიფოს ვითარებებში. თავისუფლების ტოტალობის ასეთი შეკვეცა ააშკარავებს სარტრის კონცეფციის არათანმიმდევრულ ხასიათს: გარემომცველი სამყარო გვთავაზობს განსაზღვრულ სიტუაციას, რომელიც ზღუდავს ჩვენს თავისუფლებას სხვა სიტუაციების მიმართ, მაგრამ თვითონ ამ სიტუაციის ფარგლებში ადამიანი თავისუფალია.

თავისუფლება, რომელიც თავისთავად ბედნიერებაა, სარტრის ფილოსოფიაში უბედურებად — ადამიანის განწირულებად არის გაგებული: თავისუფლება ადამიანის სულის სიცარიელეა, არარაა და, აქედან გამომდინარე, ადამიანის მიერ თავისი არარაობის შეგნებაა. ადამიანი ამ თავისუფლების წყალობით გამოთიშულია ბუნების სანგნის წესრიგიდან და, ამდენად, ჰაერში გამოკიდებულად გრძნობს თავს. ამიტომ არის სარტრის მთელი ფილოსოფია და მხატვრული შემოქმედება სამყაროში ადამიანის სიცოცხლის უმიზნობის, უიმედობის, სასოწარკვეთილების, „გულზიდვის“ გრძნობით გამსჭვალული.

საზოგადოების წინაშე პიროვნების პასუხისმგებლობის, პიროვნების თავისუფლების საზღვრებისა და გადაწყვეტილების

თავისუფალი არჩევანის საკითხები და, აქედან გამომდინარე, პიროვნების ეთიკური პოზიცია ამა თუ იმ სიტუაციაში — ყველა ეს პრობლემა დგას სარტრი-დრამატურგის წინაშე მთელი სიმწვავეთ. სარტრის დრამებში შექმნილი თუ აღწერილი სიტუაცია — ეს ის სფეროა, რომელშიც ერთმანეთს ეჯახება პიროვნების თავისუფალი არჩევანი და სოციალური და ისტორიული პროცესების აუცილებლობა. ამ ორი განსაზღვრულობის შეხება ერთმანეთთან ხან კონფლიქტურია და დრამატიზმით აღსავსე, ხან მშვიდობიანია. როგორ იქცევა პიროვნება ამა თუ იმ სიტუაციაში, როგორ ცვლის მას სოციალური და ისტორიული ფაქტორები და პირიქით — როგორ ცვლის თვითონ პიროვნება, სუბიექტი იმ სიტუაციას, რომელშიც ხვდება, — ეს არის სარტრის დრამატურგიის ერთ-ერთი პრობლემა.

თავის, როგორც მწერლის, წინამორბედებად და მასწავლებლებად სარტრი ასახელებს კაფკას, ფოლკნერსა და ჰემინგუეის. ეს აღიარება მრავლისმეტყველია სარტრის მსოფლმხედველობისა და მწერლური პოზიციის გარკვევისათვის. კაფკას პროზა უკვე ატარებდა თავის თავში იმ იდეებს, რომელთაც ფილოსოფიური თეზისების სიმყარე და დასაბუთებულობა მისცა ეგზისტენციალიზმში: ადამიანის სიმარტოვე და „გადადგებულობა“ სამყაროში, მისი ძრწოლა და შიში, მისი ლტოლვა საზოგადოებისაგან განზე განდგომისაკენ, სასოწარკვეთილება ყოფიერების აბსურდულობის გამო, კაფკას პერსონაჟების ცნობიერებაში ალოგოზმადია ტრანსფორმირებულობა. ეს ყველაფერი არის კაფკასთანაც და არის სარტრთანაც, ოღონდ მხატვრული გამოხატვის ღრმად განსხვავებული ფორმებით. რა თქმა უნდა, ზემოთ აღნიშნული არ გამორიცხავს იმასაც, რომ ბევრი საკითხი მათ სრულიად სხვადასხვაგვარად ესმით.

თავისი ფილოსოფიისა და მხატვრული შემოქმედების დანიშნულებას სარტრი არ შემოსაზღვრავს მხოლოდ ადამიანური ყოფიერების ფარულ საწყისებზე მედიტაციებით — ის გარკვევით უყენებს თავის თავს ამოცანას — ეხმაურებოდეს და ასახავდეს საზოგადოებრივი ცხოვრების პრობლემებს და ადამიანის ყოფიერებას კონკრეტულ სოციალურ და ისტორიულ გარემოში.

პირველი პიესა, რომლითაც სარტრი-დრა-

მატურგი წარსდგა მაყურებლის წინაშე, იყო „ბუზები“. იგი დადგა რეჟისორმა შარლ დიტლენმა გერმანელების მიერ ოკუპირებულ პარიზში 1943 წლის ივნისში. „ბუზები“ დაწერილია ავამეიზონის ციკლის ბერძნული მითის, — კერძოდ, ორესტეს მიერ თემისზე.

სარტრის პიესა „ბუზები“ ფრანგმა მაყურებელმა გაიგო როგორც ალეგორია გერმანელი ფაშისტების მიერ საფრანგეთის ოკუპაციაზე. პიესა გაისმა შურისძიებისაკენ მოწოდებად, წინააღმდეგობის მოძრაობის მანიფესტად. ოკუპაციამ და იმ ეროვნულ-ტრაგედიამ, რომელიც მოიტანა საფრანგეთის დამარცხებამ მეორე მსოფლიო ომში, გააშოშვლა არა მარტო პეტენის მთავრობის ლაღატი და ჰიტლერელთა მორალური სახე, — მან გააშოშვლა მანამდე უზრუნველო ფრანგებისათვის თვით ადამიანური ყოფიერების „საზღვრითი სიტუაციების“ საშინელებანი: მასობრივი სიკვლეო, იატაკქვეშეთი, ტყვეობა, შიმშილი, ავადმყოფობა და სხვ. ეს ყველაფერი, რაც მშვიდობიანობის პერიოდში შენიღბული იყო, გამოჩნდა არა როგორც შემთხვევითი უსიამოვნებანი, არამედ როგორც ადამიანური რეალობის სიღრმისეული საწყისები. ამით უნდა აიხსნას „ბუზების“ ორი პლანი: ერთი — იმდროინდელი საფრანგეთის სიტუაციის შესატყვისი, მეორე, და, ჩვენი აზრით, ძირითადი პლანი: ადამიანური ყოფიერების არსის, პიროვნებას თავისუფალი არჩევანის და, საერთოდ, ადამიანური ყოფიერების ეგზისტენციალისტური გაგების გამომხატველი. პიესაში ძირითადად თავისუფლების პრობლემა. ამ პრობლემა ის გადაწყვეტა, რომელიც მოცემული „ყოფიერებასა და არარაში“ და მოგვიანებით დაწერილ სტატიაში — „ეგზისტენციალიზმი — ეს ჰუმანიზმია“, სწორედ „ბუზებში“ პოულობს თავის მხატვრულ განხორციელებას. ბერძნული მითი აქ შემთხვევით არ არის არჩეული: სწორედ ბერძნულ მითებში და მათ გენიალურ მხატვრულ დამუშავებაში, უდიდესი ბერძენი ტრაგიკოსების — ესქილეს, სოფოკლეს და ევრიპიდეს შემოქმედებაში, დგას ადამიანის მორალური პასუხისმგებლობის საკითხი. ამ საკითხის გადაწყვეტა ბერძნულ მითოლოგიასა და მითოლოგიურ სიუჟეტებზე აგებულ ტრაგედიებში საბოლოო ანგარიშით დაკისრებული აქვს

არა თვითონ პიროვნებას, არამედ ღმერთებსა და ღმერთების ნებას — ბედისწერას.

პიროვნება თვითონ ავებს პასუხს თავისი დანაშაულისათვის: ოიდიპოსი იმ დანაშაულისათვის, რომელიც ღმერთების მიერ წინასწარ იყო მისთვის დადგენილი, თვალებს ითხრის და გადაიკარგება; ორესტე მამის მკვლელისა და დედის მოკვლისთვის საშინლად იტანჯება — მას სდევნიან ერინიები — შურისძიების ქალღმერთები. რატომ, თუკი ოლიმპოზე ადამიანთა მიერ ჩადენილი ცოდვა წინასწარ იყო გადაწყვეტილი? თუკი პიროვნება არ არის თავისუფალი, — მას ხომ თავის ნებაზე ამოქმედებენ ღმერთები, — პიროვნებას რატომ უნდა მოეთხოვოს პასუხი? ჩვენი აზრით, ბერძენ ტრაგიკოსებთან, ისევე, როგორც ბერძნულ მითოლოგიაში, არ არის შემჩნეული ეს წინააღმდეგობა, — რელიგიური ცნობიერებისთვის არც შეიძლება დადგეს საკითხი პიროვნების თავისუფლების შესახებ; ღმერთების ყოვლისშემძლეობის დოგმა თავიდანვე გამორიცხავს პიროვნების თავისუფლებას.

მაგრამ თავისუფლებიდან — საკითხი თუ რელიგიური ცნობიერებისთვის არა, ამ მითების ანალიზის დროს ჩვენთვის ხომ მაინც დგება? აი, ამიტომ დასკირდა სარტრს, ჩვენი აზრით, მითოლოგიური სიუჟეტი, რათა თავისუფლების პრობლემის გაგებისათვის ათეისტური ეგზისტენციალიზმის (ჩვენი ხაზს ვუსვამთ „ათეისტურს“, რამდენადაც რელიგიური ცნობიერებისთვის, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ღმერთის ნებისაგან თავისუფალი ქმედების საკითხი არც შეიძლება დადგეს) პოზიციებიდან მხატვრული გადაწყვეტა მოენახა. მითოლოგიური სიუჟეტი დასკირდა სარტრს ალბათ იმიტომაც, რომ პიროვნების მორალური პასუხისმგებლობის პრობლემის გადაჭრაში რელიგიის უძლურება ეჩვენებინა. სარტრი ფაქტიურად ეკამათება ბერძნებს და სრულიად განსხვავებულად წყვეტს ბედისწერასთან პიროვნების მიმართების საკითხს. სარტრის პეისის ფინალი რადიკალურად განსხვავებულია ორესტეს შესახებ ბერძნული მითისა და ამ მითზე შექმნილი ტრაგედიების ფინალისაგან (სამივე დიდ ტრაგიკოსს — ესქილეს, სოფოკლეს და ევრიპიდეს აქვთ დაწერილი ტრაგედიები ორესტეს შესახებ).

სარტრის ორესტე კლავს მისი მამის

მკვლელს ეგისტეს ისე, რომ იგი არც ცდილობს თავის დაცვას. ორესტე კლავს დედასაც. მაგრამ ორესტეს და ელექტრის შურის გახარებული, — ის ნაწილს იმას, რაც მისი სურვილით მოხდა; მას უკვე სდევნიან და კვინენ ბუზები — ერინიები. იუპიტერი დანაშაულის ჩადენის შემდეგ საყვედურს ორესტეს. იუპიტერის სიტყვებზე, რომ მან შექმნა ყოველივე არსებული და ის კანონზომიერებაც, რომელსაც ეს არსებული ემორჩილება, რომ ადამიანმა უნდა მიიღოს „საგანთა ბუნებრივი წესრიგი“ ისე, როგორც ის არის და დაემორჩილოს ბუნებრივ აუცილებლობას, ორესტე პასუხობს, რომ იუპიტერი ღმერთებისა და ბუნების მეფეა, მაგრამ ის არაა ადამიანთა მეფე, რადგანაც სწორედ მან შექმნა ადამიანი თავისუფალი? ორესტემ იცის, რომ თავისუფლებას არ შეუძლია ადამიანს ბედნიერება და სიმშვიდე მისცეს: თვით მისი და — ელექტრა ტოვებს მას, არგოსელები კი არ ცნობენ მას მეფედ. თავისუფლება არის განდევნაც — განდევნა სამყაროს მარადიული აუცილებლობიდან, ღმერთზე დამოკიდებულებისაგან და, მაშასადამე, იმ იმედისაგანაც, რომელსაც ღმერთზე, როგორც უმაღლეს ყოვლისშემძლე და ყოვლადეტილ ინსტანციაზე, დამოკიდებულება აძლევს ადამიანს.

ადამიანი განწირულია თავისუფლებისათვის, განწირულია იმდენად, რამდენადაც ეს თავისუფლება არის მისი მარტოობისა და სამყაროში „გადაადგებულობის“ მიზეზი; თავისუფლება არის იმის მიზეზიც, რომ ადამიანი მარადიულად იტანჯება და ძრწის.

იქ და მაშინ, სადაც და როცა ადამიანი შეიცნობს თავისუფლებას, მთავრდება ღმერთების ბატონობა. თავისუფლების შეცნობა არის ღმერთების დაისი, — ადამიანს აღარაფერი ესაქმება ღმერთთან: „დაე, ასე იყოს, ორესტე! ყველაფერი ეს წინასწარ განსაზღვრული იყო. ერთ მშვენიერ დღეს ადამიანს უნდა ეუწყებინა ჩემი დაისი“.¹⁰ აქ მე-19, მე-20 საუკუნეების ევროპული აზროვნებისთვის იმ ერთ-ერთ ყველაზე უფრო „წყვეთლ საკითხზე“, ე. წ. „ღმერთის სიკვდილის“ პრობლემაზე, რომელიც სარტრზე ბევრად ადრე დადგა შტირნერთან, შოპენჰაუერთან და ნიცშესთან (თვით ტერმინიც „ღმერთების დაისი“ — ნიცშეს ტერმინია) ეგზისტენციალიზმის პოზიციებიდანაა გაცემული პასუხი.

„ბუზები“ ერთი იდის მხატვრულ განხორციელებას ემსახურება: რელიგიურისაგან ადამიანის განთავისუფლებისა და ადამიანის მიერ თავისი ეგზისტენციის დაფუძნების იდეას. ასეთი, ასე ვთქვათ, სწორხაზოვნება სარტრის შემდგომ პიესებს უკვე აღარ ახასიათებს. ეს განსაკუთრებით ითქმის სარტრის ცნობილ დრამაზე „ეშმაკი და უფალი ღმერთი“ (1951 წ.). ამ ნაწარმოებშიც დგას „ღმერთის სიკვდილის“ პრობლემა, უმთავრესი იდეა — ისევ პროვინციის თავისუფლების იდეაა, მაგრამ ეს პრობლემები დასმულია და გადაჭრილი მრავალფეროვან ისტორიულ და სოციალურ ფონზე; ამ ფონზე გაშლილი, აგრეთვე, პროვინციისა და საზოგადოების ურთიერთმიმართების პრობლემა, სიკეთისა და ბოროტების, ისტორიაში ხალხთა მასების როლის, რევოლუციური სიტუაციების და სხვა საკითხები. ამ პიესის დაწერის დრო ის პერიოდი სარტრის ფილოსოფიურ და მხატვრულ შემოქმედებაში, როცა ის ცდილობს ისტორიულ მატერიალიზმთან ხელის მისვლას და მარქსიზმის „შეესებას“ ეგზისტენციალიზმით. სარტრის ეს ცდა, როგორც ცნობილია, მარცხით დამთავრდა.

პიესა „ეშმაკი და უფალი ღმერთი“ დაწერილია ისტორიულ თემაზე. მოქმედება ხდება XVI საუკუნის გერმანიაში გლეხთა ომის დროს. ნაწარმოების მთავარი მოქმედი გმირია რეფორმაციისა და გლეხთა ომის ერთერთი თვალსაჩინო პიროვნება — რაინდი გოტც ფონ ბერლიხინგენი (სარტრის პიესაში მისი გვარი მოხსენებული არაა). „ეშმაკსა და უფალ ღმერთში“ სარტრი სრულიად სხვაგვარად ამუშავებს იმ ისტორიულ მასალას, რომელიც საფუძვლად დაედო გოეთეს „გოტც ფონ ბერლიხინგენს“. ისტორიულ ფაქტებსა და რეალიებს სარტრი საკმაოდ თავისუფლად ეპყრობა.

პიესის ძირითადი პათოსი ათეისტური და ანტიკლერიკალურია. გარდა სარტრის ეგზისტენციალიზმის, ათეისტური ორიენტაციისა, ამ პიესის მძაფრი ანტირელიგიურობა გამოწვეულია შემდეგი გარემოებითაც: 40-50-იან წლებში საფრანგეთის ინტელექტუალურ სიბრძნეებში მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო კამათი ათეისტური ეგზისტენციალიზმის წარმომადგენლებსა და კათოლიკე მწერლებს — გაბრიელ მარსელს, ფრანსუა მორიაკს, ანრი დე მონტერლანს და სხვათა —

შორის, რომლებიც თანამედროვე „ამორალიზმთან“ ბრძოლის ერთადერთ საშუალებას კათოლიკეობაში ხედავდნენ. სარტრის ამ პიესის რიგი პასაჟებისა არის პირდაპირი დისკუსია რწმენის დოგმატებთან. ანტიკლერიკალური ორიენტაცია ჩანს აგრეთვე პიესაში მოქმედ სამღვდლო პირთა იმ დახასიათებაში, რომელსაც სარტრი იძლევა: ყველა ისინი, უბრალო ბერით დაწყებული და არქიეპისკოპოსით დამთავრებული, არიან შარლანტანები და არამზადები, რომელთაც ადამიანები მონებად ჰყავთ გადაქცეული.

დრამაში „ეშმაკი და უფალი ღმერთი“ ასახვა ჰპოვა თავისუფლების საკითხში სარტრის კონცეპციის ევოლუციამ. თავისუფლების, როგორც აბსოლუტური თავისუფლების და არჩევანის შეუზღუდავი უფლების თეზის სარტრის შემდგომ ფილოსოფიურ ევოლუციაში ნაკლებად რადიკალური ხდება: სარტრი ამ ნაწარმოებში აჩვენებს, რომ განსაზღვრული სიტუაციები ხშირად ზღუდავენ პროვინციის თავისუფლებას. გოტცმა თვითონ აირჩია ჯერ ბოროტება და შემდგომ სიკეთე; მაგრამ მისი ცხოვრება არც პირველ და არც მეორე შემთხვევაში არ წარიმართა ისე, როგორც მას სურდა; მის ნება-სურვილს ეჯახება სხვა ადამიანთა ნება-სურვილი, განსაზღვრული ვითარებები, რომელთა წინაშე მისი ნება უძლური ხდება. ბოროტება გოტცმა თვითონ აირჩია, ასევე აირჩია მან სიკეთეც, მაგრამ სიკეთე მან ვერ დაამკვიდრა.

თავისუფლების სარტრისეული გაგების ევოლუციამ მხატვრული ასახვა ჰპოვა აგრეთვე სარტრის ერთერთ ბრწყინვალე პიესაში „ალტონელი ტყვეები“. აქ პროვინციის თავისუფლების საკითხი ისე რელიეფურად არ დგას, როგორც „ბუზებში“, არამედ საკმაოდ ღრმად და ფარული სხვა პლასტების ქვეშ.

თავის ისტორიულ თუ მითოლოგიურ სიუჟეტებზე დაწერილ პიესებშიც კი სარტრი არა მხოლოდ მხატვრულად ასხამს ხორკს თავის ფილოსოფიურ კონცეპციას, არამედ იმ ბევრ კითხვასაც პასუხობს, რომლებიც დაყენა მისმა თანამედროვეობამ. ეს მითუმეტეს ითქმის იმ პიესებზე, რომლებიც დაწერილია თანამედროვეობის თემებზე. ესენია: „დაუმარხავი მკვდრები“, „საპატივცემული მეძაი“, „მხოლოდ სიმაართლე, ალტონელი ტყვეები“. ეგზისტენციალისტური ფილოსო-

ფიური პრინციპების მხატვრული განხორციელების თვალსაზრისით ამ პიესებიდან ყველაზე საინტერესო, ჩვენი აზრით, „ალტონელი ტყვეები“.

დრამა დაწერილია 1959 წელს — იმ დროს, როცა არა მხოლოდ დასავლეთ გერმანიაში, არამედ საფრანგეთშიც შესამჩნევი გახდა ფაშისტური იდეების აღორძინება. ფაშიზმი მე-20 საუკუნის 60-იან წლებში წარსულის აჩრდილი და შემზარავი მოგონება კი არა, თითქმის დღევანდლობა გახდა. სარტრის პიესა ის განაჩენია ფაშიზმის მიმართ, რომელიც თვითონ მოაზროვნე და ასე თუ ისე სინდისიერმა ყოფილმა ფაშისტებმა გამოუტანეს თავის თავს; ფრანც ფონ გერლახის სინდისის ქენჯნა, აფორიაქებული სული და მისი თვითმკვლელობა სწორედ ეს განაჩენი.

პიესის მოქმედება დიდი გემთმშენებელი კაპიტალისტის ფონ გერლახის ოჯახში ხდება. უფროსი ვაჟიშვილი ფრანცი, რომელიც თავისი საქმალ კრიტიკულად უყურებდა ნაციზმს, ისევე, როგორც ბევრი გერმანელი ინტელიგენტი, მას მერე, რაც ფაშისტურ არმიაში იქნა გაწვეული, იწამებს „ერთიანი დიდი გერმანიის“, სხვა ხალხების წინაშე გერმანელი ხალხის უპირატესობისა და სხვა იდეებს. არმიაში ყოფნის დროს მას უკვე სჯერა, რომ ის მხეცობა, რომელსაც ჩადიოდნენ ფაშისტები ომის დროს, სავსებით კანონიერი იყო. და აი, სმოლენსკთან ის აწამებს ორ რუს პარტიზანს, რომლებიც დუმდნენ დაკითხვის დროს. საქმე ისაა, რომ ფრანც შეეძლო არც გაეკეთებინა ეს, მაგრამ მაინც ჩადის დანაშაულს. ჰიტლერელთა დამარცხების შემდეგ ფრანცი ბრუნდება მამის ოჯახში, მაგრამ, როგორც ვერმანტის ერთ-ერთი დამანაშავე ოფიცერი, იძულებულია მამის სახლის სხვეწზე იმალეობოდეს მთელი 13 წლის განმავლობაში. ერთადერთი ადამიანი, რომელსაც ის ხვდება ამ ხნის მანძილზე, არაა მისი და — ლენი. სხვა არავის ნახვა მას არ სურს — მათ შორის მამისაც. ცამეტი წლის მანძილზე ფრანც ფონ გერლახი იტანჯება ჩადენილი დანაშაულის გამო და მთელი ამ ხნის განმავლობაში ცდილობს — როგორმე გამართლება მოუძებნოს მას, — იყოს არა ბრალდებული, არამედ მოწმე: თავის გამართლებას ის ბოულობს იმაში, რომ თურმე მისი ეპოქა არაჯანსაღად და არარეალისტურად

მოაზროვნე იყო, რომ ამ ეპოქის ადამიანები „არ ფიქრობდნენ იმას, რასაც ამბობდნენ“; არ აკეთებდნენ იმას, რაც უნდოდათ. მაგრამ მხოლოდ ფრანცისთვის და სხვა ფაშისტებისთვის იყო ის ეპოქა ასეთი? იმათთვისაც, ვინც ფაშისტებივით არ იქცეოდა?

ამ სხვეწზე გამოკეტილი, საკუთარ ფიქრებსა და წარსულში ჩაძირულ ადამიანს, რომელიც უკვე ფსიქიკურად მიღობა ჯანსაღი აღარ არის, გერმანია ისევე ისე დანგრეული და დაცემული ჰგონია, როგორც ის ომის დამთავრების დროს იყო. მის ავადმყოფურ სიტყვებში, რომლებითაც იგი წარმოსახულ XXX საუკუნის ადამიანებს მიმართავს, ჩანს, რომ თუ გერმანია ახლაც დანგრეული და მოკავშირეების მიერ დაჩაგრული ქვეყანაა, მაშინ გერმანელების მიერ ომში ჩადენილი თვით ყველაზე საშინელი მხეცობაც კი გამართლებულია და, მათ შორის, პირადად მისი დანაშაულიც, ჩადენილი სმოლენსკთან. ამიტომაც, რომ ფრანცი ვერ უძღვებდა სიმართლეს, რომელსაც მას მამამისი დღევანდელი გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ეკონომიკური ძლიერების შესახებ ეუბნება, ვერ უძღვებს თავისი დანაშაულის ტვირთს და თავს იკლავს მამასთან ერთად, რომელიც უკურნებელი სენით არის დაავადებული.

ექნებოდა თუ არა ფრანც ფონ გერლახს დანაშაულის ასეთი მტანჯველი გრძობა, არჩევანის თავისუფლება რომ არ ჰქონდა? მას ხომ შეეძლო არც ეწამებინა და არც მოეკლა ის ორი რუსი პარტიზანი? არჩევანის თავისუფლების დროს დგება პიროვნების მორალური პასუხისმგებლობის და, მაშასადამე, დანაშაულის საკითხიც. ფრანცს სინდისი ქენჯნის სწორედ იმიტომ, რომ კარგად იცის — დანაშაულის სიმძიმე მხოლოდ მას აწევს. მაგრამ არის თუ არა საზოგადოებაში მცხოვრები ინდივიდი აბსოლუტურად თავისუფალი თავის ქმედებებში? სარტრის დრამა „ალტონელი ტყვეები“, განსხვავებით თავისუფლების იმ პირვანდელი კონცეფციისაგან, რომელმაც გამოხატულება ჰპოვა „ბუზებში“, სწორედ ამგვარად სვამს პრობლემას. ფრანცის მიერ თავისი დანაშაულის მიზეზებისა და იმ გარემოებების ძიება, რომლებმაც ხელი შეუწყვეს მის დანაშაულს, უკვე ამ პრობლემაზე პასუხია: პიროვნება თავისუფალია, მაგრამ ამ თავისუფლებას

ხშირად ზღუდავს საზოგადოებრივი, ოჯახური და სხვა ფაქტორები.

ფონ გერლახების ოჯახი — ეს არის პატარა ეგზისტენციალისტური სამყარო — მოქცეული ერთ ჰერქვეშ, ერთ სახლში. იქ თითქოს თავი მოუყრია ადამიანური ბუნების თითქმის ყველა მანკიერებასა და დანაშაულებრიობას.

ეს ოჯახი ეგზისტენციალისტური სამყაროა იმიტომაც, რომ მასში შესვლისას გეუფლება სიცარიელის, სიცივის, სიცოცხლის, როგორც საშინელი ტვირთისა და მარტოობის გრძობები. აქ არა მარტო ფრანც ფონ გერლახია ოთხი კედლის ტყვე, — ოჯახის სხვა წევრებიც, მიუხედავად იმისა, რომ თითქოს თავისუფალნი არიან, ფრანცზე არანაკლები ტყვეები არიან: ისინიც, მოწყვეტილნი სხვა ადამიანებსა და გარესამყაროს, მარტონი და მიუსაფარნი არიან.

ფონ გერლახების ბურჟუაზიული ოჯახის აგონია — წარმოდგენილი XX საუკუნის მიმართ ბრალდებების ფონზე, წარმოაჩენს სარტრის ამ ეგზისტენციალისტურ დრამას, როგორც თანამედროვეობის „წყველ საკითხებზე“ პასუხის გაცემის ცდას.

ჟან-პოლ სარტრის თეატრის შესახებ თეატრმცოდნეობაში კარგა ხანია დამკვიდრებულია ტერმინი — „ინტელექტუალური“¹. ამ დებულების მთავარი არგუმენტი იმაში მდგომარეობს, თითქოს სარტრს არ აინტერესებს პერსონაჟების ემოციები, და მისი დრამები თვალშისაცემად ტენდენციურია. ამ ტენდენციურობას სახელწოდებაც აქვს მონახული: დრამის „შილერიზაცია“, რაც გულისხმობს, რომ პერსონაჟები მხოლოდ „იდების რუპორებია“. ერთ-ერთი ფრანგი კრიტიკოსის აზრით, სარტრის გმირები მხოლოდ იმას აკეთებენ, რომ დასაქმებული არიან ეგზისტენციალიზმით.

მართალია, სარტრის დრამების პერსონაჟთა ბრძოლა და კამათი უპირატესად იდეათა და შეხედულებათა ურთიერთშეჯახებაა, გმირებიც ხშირად თვითნაღიზით არიან გატაცებულნი, მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშ-

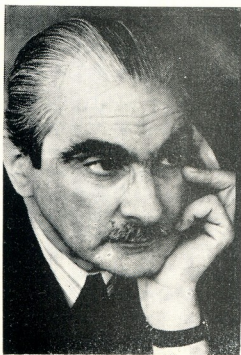
ნავს იმას, რომ სარტრის პიესების გმირებს ემოციები და გრძნობათა სიმძაფრე არ გააჩნიათ.

გერმანული
ენის ლიტერატურა

მე-20 საუკუნის ბურჟუაზიული ლიტერატურისა და ხელოვნების განსაზღვრული — ანტიინტელექტუალისტური და ირაციონალისტური — ნაკადის ფონზე ჟან ანჟისა და ჟან-პოლ სარტრის დრამატურგია ზოგიერთს შეიძლება ზედმეტად ინტელექტუალურიც მოეჩვენოს, მაგრამ მათი, როგორც მწერლების, სილიადე სწორედ იმაშია, რომ მათი დრამატურგია მაღალ-მხატვრული პასუხია ადამიანური ყოფიერების პრობლემებზე, და მათი თეატრიდან გაისმის მაღალი იდეალებისაკენ მოწოდება.

შენიშვნები:

- ¹ M. Merlo-Ponty, La Phenomenologie de la perception, P. 1945, p. XVI.
- ² ჟურნ. «Les Temps modernes», avril, 1946, p. 1160-1161.
- ³ Жан-Поль Сартр. Бытие и ничто, ч. I, стр. 34.
- ⁴ იქვე, გვ. 79.
- ⁵ იქვე, გვ. 80.
- ⁶ Жак-Поль Сартр. Бытие и ничто, ч. I, стр. 39.
- ⁷ იქვე, გვ. 341.
- ⁸ Ж.-П. Сартр. Экзистенциализм — это гуманизм, стр. 95.
- ⁹ Ж.-П. Сартр. Пьесы, 1967 г., стр. 76.
- ¹⁰ იქვე, გვ. 78.
- ¹¹ Ж.-П. Сартр. Пьесы, 1967 г., стр. 481



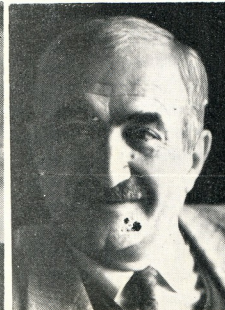
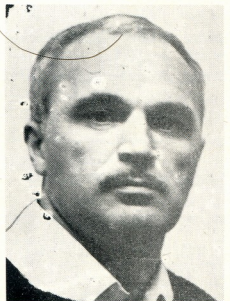
სკკბ ცენტრალურმა კომიტეტმა და სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭომ განიხილეს სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოსთან არსებული ლიტერატურის, ხელოვნების და არქიტექტურის დარგში ლენინური და სახელმწიფო პრემიების მიმნიჭებელი კომიტეტის წინადადებები და დადგინეს: 1988 წლის სახელმწიფო პრემიები სხვებთან ერთად მიენიჭოს ჩვენი რესპუბლიკის წარმომადგენლებს:

1. გიორგი ალექსის ძე **ოჩიაურს** — საქართველოს სსრ სახალხო მხატვარს; მოქანდაკე ვლადიმერ შალვას ძე **ალექსი-მესხიშვილს** — საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს (სიკვდილის შემდეგ), ოთარ ანტონის ძე **ლითანიშვილს** — საქართველოს სსრ სახალხო მხატვარს, კიაზო სოლომონის ძე **ნახუცრიშვილს** — არქიტექტორებს — ქ. თბილისის გამარჯვების პარკის მემორიალური კომპლექსისათვის.

2. მიხეილ ივანეს ძე **თუმანიშვილს** — სსრკ სახალხო არტისტს, რეჟისორს — კინოსტუდია „ქართულ ფილმ-

თან“ არსებულ კინომსახიობის თეატრში დადგმული სპექტაკლისათვის „ჩვენი პატარა ქალაქი“.

ვულოცავთ სახელმწიფო პრემიის ახალ ლაურეატებს ამ დიდ ჯილდოს და ვუსურვებთ შემდგომ შემოქმედებით გამარჯვებებს.



მიხეილ თუმანიშვილი
გიორგი ოჩიაური
ლადო ალექსი-მესხიშვილი
კიაზო ნახუცრიშვილი
ოთარ ლითანიშვილი

დამიტრი ჯანელიძე

რუსთაველის პემის „ხმატბილი და ტბილქართული“ ავთანდილი (710)* მგალობელ-მომღერალი, მეჩანგე, მოთამაშე და მოშაირეა („იმღერს ლექსთა საბრალოთა“ — 967). ავთანდილი თავის თავს ასეც წარმოადგენს: „მე ჯმბავთა ყოველგნით მკერფესა“ (936). გმირის ეს დახასიათებანი მითოსურ-ზღაპრულია — „მისეე ხმისა სიტკბოსაგან წყლით ქვანიცა გამოსხდიან“ (967). ავთანდილის ხმაც კი ზეალმატებული შედარებით იხსენიება, შენარჩუნებულია მითოლოგიური მოდელი, ეპიკურ სტრუქტურაში მოქცევის შესაბამისობით: „მისა ხმასა თანა ხმაცა ბულბულისა ჰვეანდის ბუსა“ (966). ავთანდილ-მზეჭაბუკი მნათობთა საუფლოდან არის, პოემაში მრავალჯერ „პირმზედ“ იხსენიება. ავთანდილ—ტარიელ—ფრიდონზე პოემაში ნათქვამია: „მათ სამთა შვიდნი მნათობნი ჰვარვენ ნათლისა სვეტითა“ (1409), ზეშთა რიცხვების კოდით (სამი და შვიდი), სამთა ძმთა მფარველობაა ღმერთებისაგან, ზეკაცემირების შემოსვლა ზეციური ნათელით. ეს პირმზე ავთანდილი ისე შეთამამებულია შვიდთავე მნათობთან, რომ მათ ტოლს არ უდებს, ეს კი არადა, მათ იმოწმებს და იმსახურებს კიდევ.

არ ვეხები „ვეხისტყაოსნის“ მზის მეტყველებას, „ვარსკვლავთ მეტყველებას“, ამა საგანზე შრომებია დაწერილი და გამოქვეყნებული (ვიქ. ნოხაძე). ეს მაფიქრებს: ავთანდილ-მომღერალი რა ვითარებას და დნეს წარმოსახავს, რისი თუ ვისი „ხატყოფა“. ივანე-ალეგორიულად რას წარმოადგენს? ერთი შეხედვით, ავთანდილი თავისი დრო-

ის არსებული სინამდვილის პოეტური ასახვაა: „მიმღერის ხმასა ტბილსა“ (966) და უეცრად მითოსურში ვართ გადართული, რეალური ერწყმის მითითურით მონაბერს: ავთანდილის სიმღერის „სმენად მხეცნი მოვიდიან“... „მისეე ხმისა სიტკბოსაგან წყლით ქვანიცა გამოსხდიან“ (967) ეს მითოსური სახიერი გაზვიადება სულიერად მღელვარე ზემოქმედებაშია წარმოდგენილი: „ისმენდიან, გაკვირიდნან, რა ატირდის ატირდიან“ (967). ზემოქმედების სუბიექტია ავთანდილი, მოშაირე და მომღერალი: „იმღერს ლექსთა საბრალოთა, ღვარისაებრ ცრემლით სიდან“, უნდა გამოჩნდეს ობიექტზე — სულიერ და უსული გარემოზე ზეგავლენა. მომღერალი „რა ატირდეს“ მხეცნიცა და ქვანიც „ატირდიან“, — ერთობით თანაგანცდა და თანალმობაა.

ამის მომყოლ სტროფში (რაც პემის 1966 წლისა და ამის შემდგომ გამოცემებში უმართებულად არის ათვალწუნებული და ამოგდებული), რეალურის და მითოსურის შერწყმა-შეზავება კიდევ უფრო ცხადად და დამაჯერებლად არის წარმოდგენილი. მომღერლის მსმენელთა წრე გაადამიანებულია, ხოლო რაც იყო, ისიც ზღაპრულად იზრდება — ცხოველთა და ფრინველთა სახეობათა ჩამოთვლით. „კლდით ნადირნი, წყალში** თევზნი, ზღვით ნიანგნი, ცით ფრინველნი“, ხოლო ადამიანთა აუდიტორია მოიცავს აღმოსავლეთ-დასავლეთის სახელმწიფოთაგან ავთანდილის სიმღერის მოსასმენად შემოსწრებულთ, მათი ტომობრივა წარმომავლო-

* სტროფებზე მითითება პირველი საიუბილეო გამოცემის მიხედვით.

** ვარიანტებით (8 ხელნაწერით) და ვახტანგის გამოცემითაც „წყალში“.



XVII ს. მხატვარი

„მიმავალი ცასა შესტირს, ეუბნების, ეტყვის ზუსსა“
„მიიმღერის ხმასა ტკბილსა“

ბის ჩვენებით: „ინდო-არაბ-საბერძნეთით, მაშრაყთი* და მღრიბელნი, რუსნი, სპარსნი, მოფრანგენი და მისრეთით მეგვიპტელნი“ (968). თანაც მათთვის უკვე ნაცნობია საქვეყნოდ სახელგანთქმული მომღერლის ხელოვნება, ამჯერად „მოვიდიან შესამკობლად** ქვეყნის ყოვლნი სულიერნი“ (იქვე). განმეორებით შევჩერდები, 1966 წლისა და ამის შემდგომი გამოცემებიდან, უმართებულად ამოგდებულ ამ სტროფზე.

სიტყვათა შემადგენლობით, გამოთქმებით და რითმებით 968-ე სტროფი ისეთს არაფერს შეიცავს, რომ იგი ექვის ქვეშ იყოს დასაყენებელი. იქნებ შინაარსობრივი შეუსაბამობა შეიმჩნევა? იქნებ ავთანდილი როდესაც „მიიმღერის ხმასა ტკბილსა?“ ორფევის სადარი ამ მომღერლის დასახასიათებლად იქნებ სხვა შესაძლებლობა არ არსებობს, გარდა იმისა, რომ „სმენად მხეცნი მოვიდიან?“ იქნებ ფრიდონისაკენ გზად მიმავალ ავთანდილს კაცი არ უნდა ჰყოლოდა შემხვედარი ან თანამგზავრი, ისევე როგორც ეს იყო ტარიელის ძებნისას: „თვესა ერთსა სულიერი კაცი არსად არ ენახა“, ან „აქა კაცი ხორციელი კვლა ყოფილა აროდეს“ (194, 196). ამის გამო იქნებ უაზრობაა, რომ მომღერალ

* ვარიანტებით (10 ხელნაწერით) და ვახტანგის ბეჟღვითი გამოცემით, მ. ბროსეს „მაროიანი“. ზ. ფალავანდიშვილის, დ. ჩუბინაშვილის გამოცემებითაც.

** ხაზი ყველგან ჩემია. დ. ჯ.

ავთანდილთან „მოვიდიან შესამკობლად ინდო-არაბ-საბერძნეთით“? — არა, პოეტის მიერ აქ სულ სხვა ვითარებაა შექმნილი და წარმოსახული. ფრიდონისაკენ მიმავალი გზა ზღვის პირს მიუყვება (947). ავთანდილი „სამოცდაათ დღე ზღვისა პირსა მივა გზასა“ (969) და აი, ამ გზაზე „ვინცა გზას ნახნის უცხონი, მსახურებდიან, ჰყმობდიან, მოვიდოდიან საჰვერეტლად, მას ზედა სტროფილობდიან, ეძნელდებოდის გაშვება, გაყრისა ძლივ დასთმობდიან“ (976). ეს სტროფი დიდად საყურადღებოა, ადასტურებს ავთანდილის უცხო მგზავრებთან შეხვედრას, პოეტური გადათქმით იმეორებს იმას, რაც სტროფში „მოვიდიან შესამკობლად“ არის ნაამბობი, აქაც უცხოელები (მაშრაყნი და მღრიბელნი) ავთანდილს მოეხვევიან საჰვერეტლად და შესამკობლად (სტროფილობდიან). არავითარი ულოგიკობა, შეუსაბამობა არ არსებობს სტროფისათვის „მოვიდიან შესამკობლად“. მისი პოემის ტექსტიდან ამოღება ამ მხრივაც გაუმართლებელია.

ფრიდონისაკენ მიმავალ ავთანდილს გზად ხედებოდნენ სხვადასხვა ქვეყნის ქარანგებთან ერთად მოგზაური დასის მოთამაშეები, მომღერლები, მგოსან-მუშაით-მუტრიბები. თვით რუსთაველის მოწმობით, ზღვისპირა, ზღვათა სამეფოს ქალაქებში, „მოსვლითა გაყმდების კაციცა იყოს ბერები: სმა, გახარება, თამაში, ნიადაგ არნ სიმღერები“ (1056). აქ ქალიც კი მუტრობთა და მომღერალთა მოყვარულია (1077). ვაჰართა უხუცესის ცოლი ფატმანი, პროფესიულ მომღერლებთან სახიობაში მონაწილეობას იქაღის: „ბაღსა შიგან თამაშობად საღამოსა გავეყამსა... მომყვებოდეს მომღერალნი, იტყოდინა ტკბილსა ხმასა, ვიმღერდი და ვყმაწვილობდი, ეცვალებდი რიდე-თმასა“ (1125). ტარიელის სიტყვით ზღვისპირა მულაზანზარის სამეფოშიაც: „აჯათა მქმნელნი მჭკრეტელთა გულსა მუნ დაბმიდიან“ (620). სახიობის ასეთი მოყვარული ქალაქის გზაზე, ცხადია, ავთანდილს მრავალი სხვადასხვა ეროვნების მომღერალ-შემამკობელი უნდა შეხვედროდა, აკი რუსთაველის ეპოქაში, ყოველი ზემის და დღესასწაულის დასამშვენებლად მათ მოუხმობდნენ „მოღით ნახეთ

ყოველმან შემსხმელმან, შემამკობელმან“ (43). ამ დროის ბევრ ხელისუფალზე იგივე ითქმის რაც რუსთაველს უთქვამს როსტე-ვანზე „ესე თქვა და სიხარულით თამაშობა აღიდა, მგოსანა და მოშაითი უხმეს, პოვეს რაცა სადა“ (119).

ამ დროის მოგზაური დასები რომ მიმოსვლაში იყვნენ, მაშრიყ-მალრიბის (აღმოსავლეთ-დასავლეთის) გზებზე, ეს კარგად ჩანს XIV საუკუნის ბიზანტიელი ისტორიკოსის ნიკიფორე გრიგორასის თხზულებიდან: კონსტანტინეპოლში უნახავთ მოთამაშე დასი, რომელსაც მოუვლია სხვადასხვა ქვეყანა, მათ შორის „კავკასიონთან მდებარე იბერია, კოლხეთი და არმენია... ყველა ქვეყანაში და ქალაქში თავიანთი ხელოვნება უჩვენებიათ“ (გეორგიკა, ს. ყაუხჩიშვილის გამოც., ტ. VII, გვ. 142).

ჩაბრუხაძის „თამარიანში“ დატული ელევგიების მიხედვით ქართული სახიობის დასა, ქართველი პოეტის მეთაურობით მოუვლია სპარსეთი, ინდოეთი, ხატაეთი, ჩინეთი, ხაზარეთი, რუსეთი, საბერძნეთი, ეგვიპტე და სხვა (დ. ჯანელიძე. ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან, XVIII საუკუნემდე. თბ., 1965, გვ. 468—477). ნიკო მარი ამ მოგზაური პოეტის შესახებ წერდა: „ჩაბრუხაძე ერთი თავისი თანამოქმის შესახებ ამბობს, რომ ეახლა რა მცირეაზიელ სულთანს იგი მას ართობდა იგივეებით მეფეთა და ლაშქართა ხოტბა-შესხმით“ (ნ. მარი. რუსთაველის შემოქმედების სათავეებისა და პოემის შესახებ. ი. მეგრელიძის გამოც., თბ., 1964, გვ. 72). ყოველივე ამისდა მიხედვით 968-ე სტროფი „მოვიდან შესამკობლად“ იმ დროის სანახაობრივი ხელოვნების, ხალხთა კულტურული ურთიერთობის სინამდვილის ამსახველია და ამ მხრივაც ის არავითარ ექვს არ იწვევს. ეს სტროფი რუსთაველურია, თავისი გაქანებით და მასშტაბურობით. ხელოვნების მოვლენას, მის ღირებულებას რუსთაველი აფასებს საკაცობრიო საერთაშორისო საზომით და ამაშია ამ სტროფის ღიდი მნიშვნელობა — არა მარტო ქართულს, არამედ მსოფლიოს შუა საუკუნეების თეატრალური ხელოვნების ისტორიის თვალსაზრისითაც.

საერთოდ, ავთანდილის მომღერლობის ასახვა პოემაში „ვეფხისტყაოსანი“ სრულად შეესაბამება იმ დიდ მნიშვნელობას, რასაც მსოფლიოს სარბიელზე იხვეჭდა გაერთიანებული და მთელ წინა აზიის უძლიერეს სახელმწიფოდ აღწინაურებული საქართველო. ეს კარგად არის გამოხატული იმ ტიტულატურაში, რითაც „ისტორიანის და აზმანის“ ავტორი მოიხსენიებს გიორგი მესამეს — თამარის მამას — „სძღუნობდეს და სძმობდეს, მას მეფენი ბერძენთანი, იერუსალიმს ალაბანთანი და ჰრომთანი, და ჰინდოთანი, და ზონენი და აგრეთვე სულტანნი ზორასნისა, ბაბილონისა, შამისა, ეგვიპტისა და იკონისანი ჰმონებდეს და შემდგომნი ამათნი სკვითნი, ხაზარნი, ალანნი, ხუარასანი და ხუარაზშუა და ბერეთელნი, აბაშნი, მიდნი, ელიპტელნი და შუამდინარელნი და ყოველნი ენანი და ნათესავნი მაშრიყთ მღირბამდე“ (ქართლის ცხოვრება. ს. ყაუხჩიშვილის გამოც. ტ. II, გვ. 22—23).

საკმარისია „ისტორიანი და აზმანის“ ეს ჩამოთვლა შეუღღაროთ 968-ე სტროფით ავთანდილ-მომღერლის ხელოვნებით მოხიზლული ქვეყნების და ხალხების ჩამოთვლას, რომ აშკარა ვახდება მათი თანადამთხვევა, არა მარტო მხატვრულ-სტილისტური თვალსაზრისით, არამედ ამ დროის საზოგადოებრივი-სახელმწიფოებრივი თვითშემეცნებითი გააზრებითაც.

968-ე სტროფის ჩამოთვლას იმ ქვეყნებისა და ხალხებისა, რომელთაგან მოვიდინ ავთანდილის მომღერლობის შემამკობელნი, ეხმაურება შავთელის „აბდულმესიანის“ მეორე სტროფი: „შემოკრბით ბრძენნი, ათინელთ ძენო, თამარს ვაქებდეთ მეფედ ცნებულსა, კრიტს, ალამს, მღირბებს, ეგვიპტეს, მაშრიყს, ჩინეთ-მაჩინეთს, თარშის ქებულსა“. ყველა ამ ჩამოთვლაში ხაზგასმით აღინიშნება მაშრიყ-მალრიბეთის (აღმოსავლეთ-დასავლეთის) მომცველი მასშტაბურობა.

ბასილი ეზომოდვარის სახელით ცნობილი ისტორიითაც „ცხოვრება მეფეთ-მეფისა თამარისა“ ასეთივე აღმოსავლეთ-დასავლეთის („მაშრიყნი და მღირბელნი“) მომცველი მასშტაბით მსოფლიოს წვდომის და ფართო გააზრებით იყენებს ჩამოთვლის ხერხს: „ყო-



მიხაი შანი.

„რა ესმოდეს მღერა ყმისა სმენად მხეცნი მოვიდიან“.

ველთა პირნი ერთბაშად მზად იყვეს, რათა ღირსი რამე თამარის საქებლობისა სიტყვა აღმოთქუან... ერაცს მყოფნი მეუბნენი, გინა მეჩანგენი თამარის შესხმათა მუსიკელობდიან, ფრანგნი და ბერძენნი... თამარის ქებათა იტყოდინან ესრეთ ყოველი სამეფო სავეს იყო მის-მიერთა ქებითა და ყოველი ენა ადიდებდა რომელსაცა ოდენ სახელი მისი ასმოიდეს“ (ქართლის ცხოვრება, ტ. II, გვ. 146). აღმოსავლეთ-დასავლეთის მომცველი რენესანსული იდეურ-პოლიტიკური და კულტურული მსოფლმხედველობითი კონცეფციის შემუშავების ხანაში, სრულიად ბუნებრივია, რომ „ხმატკბილ და ტკბილ-ქართულ მომდერალს“ ავთანდილს მითოლოგიური შარავანდებით მოხილს, ორფევსთან გათანაბრებულს ადიდებდეს „ყოველი სოფელი და ყოველი ენა“ და ამაში ჩანს გამოძახილი ცნობილი ნაწარმოებისა „ქებაი ქართულისა ენისაი“.*

* „ვეფხისტყაოსნის“ სტროფს „მოვიდიან შესამკობლად“ (968-ე), როგორც რუსთაველს პოემის ღვიძლად კუთვნილს, მრავალჯერ ვიმოწმებ, განვიხილავ და შეჯერებთ ვიცავ ჩემს წიგნებსა, ნარკვევებსა და წერილებში: „ქართული თეატრი უძველესი დროიდან XIX საუკუნის მეორე ნახევრამდე“ (რუსულ ენაზე), 1959, გვ. 147); „ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან XVIII საუკუნემდე“ (1965, გვ. 402—405); „რუსთაველი და სახიობა“ (1967,

ავთანდილის სიმღერის დახასიათებაში „ყოველი იპყრობს გამოთქმა „მიიმღერის ხმასა ტკბილსა“. ამ გამოთქმის ამოსახნელად მივმართავ ქართული ენის დედალექსიკონს. საბასთან „ტკბილი ხმის“ განმარტებას ვპოულობთ ბუდესიტყვის „სახიობას“ ახსნა-ნაში“ — „ესე არის მუსიკა მწყობრი ძალთა და საკრავთანი და ხმოანება ტკბილი, ვალობა თუ სიმღერა“. ვარიანტებით: „ხმოანება ტკბილი, ვალობათა და სოფლიერთა სიმღერათა“. (თხზ. ტ. IV—2). აქ იგულისხმება, რომ სახიობა სინთეზური შემოქმედებაა, რაც მუსიკასთან ერთად აერთიანებს, ერთ მთლიანობაში წარმოადგენს სიტყვიერ პოეტურ ტექსტს, სიმღერით განხორციელებულ მისტერიებშიც („ვალობათა“) და საერო სახილველშიც („სოფლიერთა სიმღერათა“). ტკბილ ხმაზე აგებულია საეკლესიო ვალობაც (მათ შორის მისტერიები) და საერო სიმღერებიც (საკრავიერ მუსიკასთან ხმაშეწყობით (მათ შორის საერო სახილველი თავის პანტომიმური როკვა-მწყობრითაც).

რუსთაველის პოემის „ხმასა ტკბილსა“ მკიდრო გენეტიკური კავშირი ეძებნება, თავისი სახიერი მხატვრულობით, მითოსურ ფუძესახილველთან. „ხმასა ტკბილსა“ შორეულ წარსულში აქვს ფესვები გადგმული დამწერლობით ძეგლებში „ტკბილ“-თან შეთანზომიერებული სიმღერა, უკვე „დაბადების“, ქართულად თარგმნის ხანიდან გვხვდება, — ოშკის ხელნაწერის ზირაქის წიგნში იკითხება „ნესტუმან და ლინმან მო-

გვ. 151); „მოვიდიან შესამკობლად თუ არ მოვიდიან“ (ვაზ. „კომუნისტი“, 1970, № 199); იგივე უფოი ვრცლად — „სახიობა“, (წიგნი III, 1980, გვ. 172—179); „მზეჭაბუკი“ (1980, გვ. 21—27); იგივე, რუსულ ენაზე (1982, გვ. 19—24); „ქართულ და რუსულ თეატრალურ ურთიერთობათა ისტორიისათვის“ (ეურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1983, № 9, გვ. 20—21). „ღვთო აღმანუნებლის „ვალობანი სინანულასანი“ (ეურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1987, № 12, გვ. 131).

ხსენებული სტროფის დაცვაში, ამხანად, მარტო აღარა ვარ. ოცდაორი წლის დავიანებით, ამ სტროფის დაცვისათვის ხმა აღიმოდლა პროფ. ალექსანდრე ლლონტაძე. მისი ნარკვევი „ვეფხისტყაოსნის“ ერთ სტროფის დასაცავად“ დაიბეჭდა აღმანად „კრიტიკა“-ში. (1988 წ., № 2, გვ. 10—23), მაგრამ ვინ არის წამკითხველი, გამგონე და გამკითხავი?!



ატკბიან ხმანი“ (40—21). ამ შემთხვევაშიც საკრავიერ მუსიკასთან (სტვირსა და წინწალასთან) ხმის შეწყობით ხაზგასმულია საკრავიერი მუსიკის როლი ხმების დატკობაში. სინურ მრავალთავში ვკითხულობთ: „ვითარცა ხელოვანთა მოძღვარმან... ტკბილითა მით სიტყვითა ყოველნი შემოგვკრიბნეს“ (გვ. 110-111).

ბასილ დიდის (გარდ. 379 წ.) ფიზიოლოგიის ქართულ თარგმანში იკითხება: „ზღვის ქალები სახიობენ სახიობასა ხმითა ტკბილითა“ („ტექსტები და ძიებანი“, პეტერბურგი, 1904. ტ. VI. გვ. XVI). საინტერესოა, რომ საერთაშორისო მითოლოგმა ქართველურ სამოსელშია, სირინოზების სიმღერა ქართულურ სახილველად არის წარმოდგენილი: „სახიობენ სახიობასა ხმითა ტკბილითა“. ძველთაგანვე, სახიობა დაკავშირებული ყოფილა ტკბილ ხმასთან, ავთანდილი რომ „მიიმღერის“ ხმასა ტკბილსა“. ეს სახიობის ძირძველი ტრადიციაა. ფატმანის პროფესიული მომღერლები „იტყოდან ტკბილსა ხმასა“. სიმღერა, ტკბილ ხმაზე აწყობილი, პროფესიული სახიობის რეპერტუარიდან არის, რაც დიდად მნიშვნელოვანია.

ივ. ჯავახიშვილი, მიიჩნევდა რა „ხმას“ ბგერის ზოგადი ცნების გამოსახატავ ტერმინად, იქვე შენიშნავდა, რომ „მუსიკალური ბგერის აღსანიშნავად კი საერთო სიტყვა ამის გარდა არ არსებობდა“ (ივ. ჯავახიშვილი, მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, გვ. 41). პავლე ინგოროყვამ, მიქელ მოდრეკილის (X ს.) შრომის შესავალ ნაწილზე დამყარებით, და ბესიკის, გურამიშვილის რიგი ლექსების ზედწერილების მიხედვით, განმარტა „ხმა“, როგორც საგალობელთა სალექსო საზომების და საგალობელთა მუსიკის ჰანგის საერთო ტერმინი (თხ. ტ. III. გვ. 74—75). თუ რუსთაველის ხანაშიაც, „ხმათ“, „ხმა“ მუსიკასთან დაკავშირებით ლექსის საზომის საერთო ტერმინია (პ. ინგოროყვას იგივე, ა. გაწერელიას, ქართული კლასიკური ლექსი, 1953; მამუკა ბართაშვილი, სწავლა ლექსის თქმისა, ა. ხინთიბის გამომცემით, 1981. გვ. გვ. 9, 42, 52), ეს იმაზედაც უნდა მეტყველებდეს, რომ რუსთაველის „სწავლა შაირობისა“ შეიძლე-

ბა ივსებოდეს ლექსის საზომის, ჰანგის აღმნიშვნელი ტერმინებით და „ხმასა ტკბილსა“, იქნებ აღნიშნავდეს ლექსის გარკვეულ ჰანგსაც. მოვიხმოთ საამისოდ ცხდსაყოფად პოემის სხვა ტაეპებიც: „მიბრძანეს მათად საქებრად თქმა ლექსებისა ტკბილისა“ (5), „მომყევბოდეს მომღერალანი, იტყოდან ტკბილსა ხმასა“ (1125), „მგოსანნი მოდგეს, ისმოდეს ხმა სიმღერისა ტკბილისა“. (1464). განსხვავებით სასულიერო პოეზიის „ჰაშნიკისა“, რაც პ. ინგოროყვას მტკიცებით, IX, X საუკუნიდან არსებობდა, იქნებ, უნდა არსებულებოდა მუსიკასთან დაკავშირებული „ჰაშნიკი“ საერთო პოეზიისა, რაზედაც უნდა მიანიშნებდეს პოემაში, ლექსისა და სიმღერის მიმართებით, არა ერთხელ ნახსენები „ხმა ტკბილი“.

ავთანდილის სიმღერაში „ხმა ტკბილი“ შეთავსებულია „ცრემლ“-თან, „ავთანდილი“ იმღერს ლექსთა საბრალოთა ღვარისებურ ცრემლი სდიან“. იქვე, აღნიშნულია, რომ ცრემლნარევი ლირიკული ლექსის სიმღერა ტკბილ ჰანგზეა აგებული: „მიიმღერის ხმასა ტკბილსა“. ერთადაა ტკბილად შეგრძნობილი „ცრემლი“ და ცრემლის მომგვრელი „ტკბილი ხმა“; ტირილი და ცრემლი — მწუხარებაა და თითქოს, რა სიტკბოება უნდა ჰქონდეს მათ ერთობას და მაინც, რუსთაველურ წარმოსახვაში, ავთანდილის სიმღერა ვაება-ტირილიც არის და ტკბილ ხმაზედ საგალობელიც. ცრემლის სიტკბო და ტკბილის ცრემლნარევიად წარმოდგენა პოეზიის, მუსიკის ზღვარდაუდებელ შესაძლებლობაშია გაცხადებული. გავიხსენოთ აქაის ლექსი: „რა იციან... რომ სიცილი ბევრჯელ ცრემლზედ მწარეა!“.

ავთანდილის სიმღერაში თვით რუსთაველის პოეტური განცდა იკითხება. „ვეფხისტყაოსანი“ იწერებოდა სიტყვასთან მწარე შემბით, სიტყვის სრული დამორჩილების შემართებით, „თქმა ლექსებისა“ იყო ტანჯვაც და სიხარულიც: — „ზოგჯერ შმაგად წამოიჭრის სიტყვა მცდარი წამერია“ (352), ზოგჯერ — კი: „ვთქვენი ქებანი ვისნი მე არავად გამორჩეულა“. დაბოლოს, პოემის დასასრულ, პოეტს სიმწარით ეს აღმოხდება: „რომე მწაღდეს ვერ დავწერენ მე სიტყვანი

ნათალი“ (1573) — მეათედი იმისა ვერ გამოვთქვი, რაც მქონდა ჩაფიქრებულიო. და მინც მხოლოდ მას ხელეწიფებოდა „თბრობა სიტყვისა ბრძანდა ნაკაზმისა... სრულქმნა სიტყვათა გულისა გასაგმირეთა“ (1519, 16).

მითოსურ-რიტუალური მიდგომით, ფუძე-სახილველიდან წიაღმსვლობით „ხმა ტბილი“ მევენახეობა-მეღვინეობის, მისი ავუნა-დიონისური, მისტერიის ნატეხი უნდა იყოს. „ტბილი“, როგორც ახლად დაწურული ყურძნის წვენი, თუ ამაზე უადრეს არა, უკვე ამირანიანის ეპოსის შექმნის ხანიდან მაინც, იყო ცნობილი: „ბადრი, მათხოვე თეთრონი, ზღვაში გავიდე ნგრევეთა, გავიდე გამოვიყვანო, ქალია თეთრი მზე ვითა, თან ყურძენ გამოვაცოლო, ტბილია დედის რძე ვითა“ (მ. ჩიჭოვანი. მიჯაჭვეული ამირანი. გვ. 320). დაბადების ოშკის ქართულ თარგმანში იკითხება: „მუცელი ჩემი ვითარცა თხიერი ტბილით საესე“ (იობი 32—19. ილ. აბულაძე. ძველი ქართული ენის ლექსიკონი. გვ. 412). „ტბილისკვერი“ — ღვთაება, აგუნას სარიტუალო პურია, ბადაგი — ზედაშედ მოდულებული ტბილია. ექვთიმე ათონელის მიერ „მცირე სჯულის კანონში“ ჩამოთვლილ ქართველურ წარმართულ ღვთაებათა შორის იხსენიება ღვთაება ბადაგ-ეონი (ფუძენაწილაკით — „ბადაგ“), რომლის ღვთაება აგუნასთან დაკავშირების საკითხი ივ. ჯავახიშვილმა წამოჭრა (თხზ. ტ. 1. გვ. 151). ავთანდილ მომღერლის სახეში რეალური და მითოსური არის შეზავებული. მისი „ხმა ტბილი“, აგუნა-დიონისურთან მიმართებით დასაბუთებას და საყრდენს პოულობს, ბოლო ათეული წლების, არქეოლოგიური გათხრებით (მცხეთა, ბიჭვინთა, სარკინე, ძალისი, ვანი, საირხე) აღმოჩენილ ძეგლებში.

და მაინც „ხმა ტბილი“ და „ტბილისა ხმას“ თავსამტვრევი საკითხია. საგალობელი, თავისი სატრფიალო შინაარსით, უკავშირდება განაყოფიერების კვდომადი და აღდგომადი ღვთაების მისტერიებს და შეიძლება ამიტომაც არის ის „ტბილიცა“ და „ცრემლნარევიცა“.

მითოლოგმა „ტბილი“ შესაძლებელია

უკავშირდებოდეს სვანური „მურყავაძობის“ შემადგენელ ფერხულს „მელიამ-ტელეფიას“ თუკი ხეთურის ამ სვანურ პარალელში, ნაწილაკს „მელიას“, ძველი ქართველური მელიას კულტის გვერდავლით, დავუკავშირებდით, ხეთური და ბერძნული ენების მეშვეობით, როგორადაც ამას გვთავაზობს ნ. ბენდუქიძე, თაფლის აღმნიშვნელ „ლალიტ“-რაც აღიდგინება ინდოევროპული წარმომავლობის სიტყვით, „მელიტეს“, რაც ნიშნავს ფუტკარს. მითის მიხედვით ფუტკარმა დედაღვთაების ბრძანებით, გადაკარგულ განაყოფიერების ღვთაება ტელეფინუ დააბრუნა და ქვეყნად აღდგა შვილიერება და ნაყოფიერება. შეიძლება ასეთ ვარაუდზე დამყარებით „ვეფხისტყაოსნის“ „ხმა ტბილს“ ძირფესვი ეძებნებოდეს ფუტკარ-თაფლსიტკოს მესვეობით, „მელიამ-ტელეფიას“ კულტთან მის რიტუალურ ტბილად სასკულ თაფლუქთან. მიუხედავად ასეთი ახსნის შესაძლებლობისა, მაინც უფრო დამაჯერებლად მეჩვენება დაკავშირება მელიასი აგუნას ტბილთან (ახლად დაწურულ ყურძნის წვენთან), ტბილისკვერთან და საზედაშე ბადაგთან.

არის კიდევ სხვა მიმართებაც, ეს არის — ტბილის მიმართება, ჯადოსნურ-მაგიური ძალით, გველის („გველუშაპის“) კულტთან. არის მინიშნებასაც ვპოულობთ პოემაში „ვეფხისტყაოსნის“: „გველსა ხერელით ამოიყვანს ენა ტბილად მოუბარი“ (901). ეს ტბილად მოუბარი ავთანდილია („ტბილქართული“), ამ ტბილად მოუბარის „ტბილქართული“ ისეთი ძალისაა, რომ გველს ხერელით ამოიყვანს კი არა, გველუშას ტყვე-მზეთუნახავს გააშვებინებს. აკი ავთანდილმა გმირთა სამობით ისე წარმართა საქმე, რომ „გამოეშვა მთვარე გველსა“ (ნესტან-დარეჯანი დახსნილი ქაჯებისაგან). ამიტომაც არის ავთანდილი არა მარტო ტბილ მომღერალი, არამედ „ტბილად მოუბარი“, „ტბილ-ქართული“.

ავთანდილის სიმღერის მიმართ აღნიშნულ გაორებას ტბილცრემლიანობას და ცრემლსიტკოებას სათავე ხალხურ პოეზიაში ეძებნება:

ეს ჩემი გული ორია,
ერთში წვიმს, ერთში დარია.
ეს ერთი გული მეტყოდა
მოკვდი, რათა ხარ მთელია,
მეორე ამას მეტყოდა:
იყავ, აჯავრე მტერია.



ღაღო გულიაშვილი
„...მიიმღერის ხმას ტკბილსა...“

(ვ. კოტეტიშვილი. ხალხური პოეზია. გვ. 4). ფუძეშემოქმედებითი ეს გაორება, დაპირისპირებულთა ერთობლიობაში მოყვანის ტრადიცია ასახავს პოულობს ეფრემ მცირეს მიერ თარგმნილ პეტრე იბერის ცნობილ შრომაში: „მისაღებულთაგან და მიმღებულთაგან იგალობების მიუღებლად მისაღებლობაჲ“ (პეტრე იბერიელი. შრომები. ს. ენუქაშვილის გამოცემით. თბილისი, 1961. გვ. 19). თუ ქართველ გალობათმწერლებს (ჰიმნოგრაფებს)* მივმართავთ, აქაც იბრუნება „სულიერთა ხმითა და საღმრთოთა სახიობათა“ შინა სიტკბობაც და დაპირისპირებულთა ერთობლიობაში წარმოსახვის ტრადიცია. ოშკის სახარების მიქელ მოდრეკილის (X ს.) მინაწერში მწერლის რუღუნებით შრომაზე ნათქვამია: „მიწყალე მიქელ ძე ვარაზ ვაჩის. დიდი სიტკბობეა მიჩვენეს ამა წიგნისა შრომაში“ (ვ. გვახარია. მიქელ მოდრეკილის პიმნები. თბ., 1978. ნ. 1. გვ. 223).

ცრემლით ლოცვა-ვედრება წარმოდგენილია ვითარცა „ეზანი ხმატკბილი შეენიერი“ (ივანე მინჩხი. X ს.), მუხლმოდრეკილი გოდებაცა, ვითარცა „ნესტოვისა ხმატკბილად ხმობარესა“ (იოანე მტბევაარი. X ს.). გიორგი მთაწმინდელის (XI ს.) საგალობელში იკითხება: „ნესტულად ხმატკბილად“ (პ. ინგოროყვა. ძველი ქართული სასულიერო პოეზია. ტფილისი, 1913, გვ. 13. 128, მისივე, თხზ., ტ. III. გვ. 42. მისივე, გიორგი მერჩულე. თბილისი, 1954, გვ. 87). საკრავიერი მუსიკის „ხმატკბილობა“ გარკვევით იკითხება პოემაში „ვეფხისტყაოსანი“: „გაბედით-და სინარული, ჩაღანა და ჩანგი ტკბილი“ (101), „ბუქსა ჰკრეს და მეფედ დასვეს ქოსნი ხმასა დაატკობდეს“ (1638).

„ხმატკბილი და ტკბილ-ქართული“ ავთან-

დილი თავისი მითოსური ფუნქციით გაღვთაებრივებულია. ის თავის გალობით ასტრალურ ღვთაებათა საუფლოში შინაურულად გრძნობს თავს, შვიდთავე მნათობს მოწმედ დაისხამს, ზოგიერთებს შიკრიკად გზავნის თავის სატრფოსთან, რათა სიყვარული დაუმოწმონ. ერთ-ერთ მნათობს — ოტარიდს მდივნად დაისვამს: „დაჯე წერად ჭირთა ჩემთა“—ო (962). მნათობებთან ურთიერთობაში კომიკურიც გამოტყვევება, ავთანდილი არ უკადრისობს თავისი კაეშნის სიმძიმის დატვირთულ ვირთან შედარებას — ზუალს შემღერის: „შემომყარე კაეშანი, ტვირთი მძიმე ვითა ვირსა“ (958). ეს არც ისე საოცრად უნდა გვეჩვენოს. აქაც, საკულტო-რიტუალურის და მითოლოგიურის ფეხსამაძლეობის ცხადყოფაა. ქართველური ბერიკობიდან ცნობილია ვირბერიკას ნიღაბი, რითაც შემონახულია ვირის კულტის ნაკვალავი. სულხან-საბა ორბელიანს ხომ ვირის მომღერლობასა და აქლემის სამაია-ცეკვაზე არაკიცი აქვს გამოთქმული. თუ ავთანდილ-მომღერალი ასტრალურ ღვთაებებთან ტოლდაღებულ ურთიერთობაში თავისი კაეშნით, ტვირთადღებული ვირის მიმსგავსებით აისახება, ეს უფრო მითოლოგიურის გაღანაშთია, ვიდრე კომიკურის გაცხადება. ცრემლნარევ სიმღერას, თუ სიტკბო დაჰკრავს და

* „გალობათმწერალი“ — ეს ძველი ქართველური ტერმინი, — ჰიმნოგრაფის აღმნიშვნელი, კ. კეკელიძემ გამოავლინა ოშკის (978 წ.) ბიბლიიდან ამოღებული „ეკლესიასტეს“ გამოცემაში. თბ., 1920, გვ. XXII.

სიკვდილიცა შეიძლება იყოს ტკბილი, რად-
და უნდა გაგვიკვირდეს, რომ ღვთაებრივ
მომღერალს შემოპყარონ „კაეშანი ტვირთი
მძიმე ვითა ვირსა“.

გაღვთაებრივებულ მზეჭაბუკის ავთანდილ-
მომღერლის ურთიერთობა ასტრალურ ღვთა-
ებათა შეიდეულთან მოგვაგონებს წარმარ-
თულ ღვთაებათა ერთმანეთისადმი მოური-
დებლობას, ხშირად გამწვავებულ, ლაგამ-
აწყვეტილ დამოკიდებულებას. ამ მხრივაც
იგრძნობა მითოლოგიურის რესტავრაციით
და რეაბილიტაციით იერარქიულის დემოკ-
რატიზაცია.

ავთანდილი შინ და გარეთ, კენტადაც
მღერის, დაწვეილებითაც და სამობითაც,
სოლისტიც არის და ანსამბლის მონაწილეც.
ავთანდილის და ტარიელის ერთობლივ
სიმღერაზე პოეტს უთქვამს: „ორნივე ტუ-
ფად იმღერდეს, ვით იადონი მგოსანი“
(1355). ორთა მღერა (დუეტი) შედარებულია
პროფესიულ მგოსანთა მომღერლობასთან და
გაზღაპრებულია იადონის გალობასთან გაი-
გივებით. ამასთანავე, ავთანდილის და ტა-
რიელის დუეტი იხსენიება „ტურფად“, რაც
ლამაზად, უცხოდ, მშვენიერად, იშვიათ რამ
სიმღერად გაიგება, ძველი ქართული ენის
ლექსიკონით.

ავთანდილი სამობით შედგენილ ანსამბლ-
შიაც მღერის: „გამოვლენს ზღვანი სამთავე,
ერთად ძმად შენაფიცართა... შეენის მღერა
და სიცილი მათ, მისთა არ-უიცართა“*
(1448).

დარბაზული სახიობის ჰანგთა საგანძური-
დან რუსთაველის პოემა უნდა შეიცავდეს
გარკვეულ ცნობებს: საერთო სიმღერის
შემსრულებელთა შემადგენლობასა, უან-
რულ სხვადასხვაობასა, საკრავიერ მუსიკას-
თან შეწყობასა და სახიობის ინსტრუმენტა-
რიის გამოყენების თაობაზე. ზოგ სიმღერას
ცრემლი ატკობს, ზოგს სიცილი ამშვენებს,
„ტკბილი“ ზოგი, საკრავიერი მუსიკის ხმა-
შეწყობილი მღერით იმღერება და ზოგი
„ხატცვლით“ და როკვა-თამაშით არის დამშ-
ვენებული.

თუ დიდი სახელმწიფოს მხედართმთავარს
შეკადრებდნენ და ანკეტის შევსებას მოთხ-
ოვდნენ, ის იქ იმასვე ჩაწერდა, რაც პოე-
მაში აქვს ნათქვამი: „მე იგი ვარ... ვის სიკ-

ვილი მოყვრისათვის თამაზად და მიჩანს
მღერად“ (786), რაც ეხმიანება და მხარს
უბამს ქაჩეთის ციხეში დატყვევებულ ნეს-
ტან-დარეჯანის ამონაცხენს: „თუ სიცილ-
ლე მწარე მქონდა, სიკვდილიცა მქონდეს
ტკბილი“.

სიკვდილის ფილოსოფიური გააზრება,
სიკვდილის „ტკბობად“, „თამაზად“ და „მღე-
რად“ აღქმა უაღრესად ოპტიმისტურია, და
მიანს ძალას მატებს, სიძნელეს გზისას უაღ-
ვილებს, რომ ბოროტსა და სიკვდილთან
უშიშარ შეპირისპირებაში გაიმარჯვოს. ეს
ხორციელდება არქეტაპური სტრუქტურის
შესაბამისად, მითურ-რიტუალურის კლავ-
წარმისახვით, — საუკუნეთა კი არა, ათას-
წლეულთა მდინარებაში კაცობრიობის მიერ
მოპოვებული გამოცდილების ქვეცნობიერად
ამოზიდვით, რის შედეგადაც ავთანდილა
გაღვთაებრივებულია მზეჭაბუკ-ოქრომსახი-
ობელად, ტარიელი — ვეფხისტყაოსნად,
ფერიდონი — მუშაითად, რათა მზე იხსნან
ვკრულშაპის ტყვეობიდან.

ავთანდილის სახით, რუსთაველმა გააცოცხ-
ლა, ალაღვინა და რეაბილიტაცია ჰყო მითო-
ლოგიური გმირ-ღვთაება მზეჭაბუკი, ოქრო-
მსახიობელი. რუსთაველმა დააკმაყოფილა თა-
ვისი დროის ქართველთა ესთეტიკური წა-
დილი, რაც საქართველოს იმ ხანში მსოფ-
ლიო სარბიელზე დაწინაურებით, ქვეყნის
სოციალ-ეკონომიკური აღმავლობით, მხატ-
ვრული შემოქმედების ფრთავაშლილობით
იყო გაპირობებული.

საკმარისი იქნება მოვიგონოთ X საუკუ-
ნის მოღვაწის, კომპოზიტორის, მგალობელთ-
მწერლის მიქელ მოდრეკილის შემოქმედება,
რომ აღვიკვათ ანტიკურის რესტავრაციის და
რეაბილიტაციის სამზადისის მასშტაბები. მი-
ქელ მოდრეკილმა შექმნა და შეადგინა
976—988 წლებში ქართული და ბერძნული
საგალობელთა კრებული, რომელიც შეი-
ცავს 1264 გვერდს, ჩვენამდე მოღწეულია
544 გვერდი. ამ კრებულში წარმოდგენილია
თვით მიქელ მოდრეკილის, იოანე მტბევეარის,
იოანე მინჩხის, იოანე ქონჭოის ძის, ბასი-
ლის, კურდანაის, მერჩულეს საგალობლები,
ამათანავე, ბერძენთა ჰიმნოგრაფების ანდრია
კრიტელის, კოზმა იერუსალიმელის, იოანე
დამასკელის, თეოფანეს, ეფრემის საგალო-
ლებიც არის ამ კრებულში შესული. საგა-
ლობელთა დიდი ნაწილი ნეგმირებულია —

* უ ი ც ა რ ი — კარვად მცნობი (იუსტინე აბულაძე).



ე. ი. სავალობელის ტექსტს თან ერთვის სა-
ნატო ნიშნებიც. მიქელ მორდეკის ამ
ძეგლის ერთ-ერთ ანდერძში იკითხება, რომ
ვალობანი დაწერილია: „სისწორითა კილო-
საათა და უცთომელობითა ნიშნისაათა“,
როგორც პროფ. ელენე მეტრეველი აღნიშ-
ნავს: „პალესტინური ტიპის ამ იადგარის
ბერძნული მოდელი დღეისათვის დაკარგულია
და მის შემადგენლობაზე მსჯელობა შეიძ-
ლება მხოლოდ ქართული იადგარის საშუა-
ლებით. ამ ძეგლის შესწავლისათვის, გაშიფვ-
რისა და გაბოყენებისათვის დიდად იზრუნა
პავლე ინგოროყვაძე.

პოემაში „ვეფხისტყაოსანი“ სიტყვა „როკ-
ვა“ არ გვხვდება, ამით გაკვირვებული ვიქ-
ტორ ნოზაძე წერდა: „მღერა“ თამაშობა-
თან „როკვა“ — მგონია („ვეფხისტყაოსნის“
საზოგადოებრივმოქმედება, სანტიავო დე
ჩილე, 1958, გვ. 283). „როკვა“-ს რომ სიტყ-
ვა „თამაშობა“ სცვლიდა ეს ს.-ს. ორბელი-
ანის ლექსიკონის ავტორისეულ ნუსხაში ჩა-
ხედვითაც მტკიცდება. იქ სადაც სიტყვა „თა-
მაშობა“ არის განმარტებული, ცალკე გა-
მოყოფით „როკვა“ სიტყვის ასეთი ახსნა
იკითხება: „როკვა არის თამაშობა, სამა,
ციკვა, ბუქნა, კოჭა, ფერხული, მრგულთა
წყობა“ (თხზ., ტ. IV—1, გვ. 320). ე. ი. „თა-
მაშობა“ მის, ზოგად მნიშვნელობასთან ერ-
თად, როკვის ერთ-ერთი სახეობის სახელწო-
დებაც ყოფილა, ამის საფუძველზე, სადაც
„თამაშობა“ არის ნახსენები პოემაში „ვეფ-
ხისტყაოსანი“, ზოგჯერ შესაძლებელია, „როკ-
ვის“ აღმნიშვნელად მიგვეჩინა. ტარიელი,
ავთანდილი, ფრიდონი, ნესტან-დარეჯანი და
ასმათი ერთად რომ არიან, მათ „მოიარეს
ქებაბოგანი თამაშობდეს მხიარულნი“ (1498).
მხიარულთა თამაშობა აქ შეიძლება „როკ-
ვად“ იკითხებოდეს.

პავლე ინგოროყვას გამოცემაში „ვეფხისტ-
ყაოსანი“ (1970), ხელნაწერზე დამყარებით,
იკითხება „მეფე სამასა-მღერასა იქმს, მეტად
მოილხინებდა“ (20). „სამასა“ ნაცვლად „სმა-
სა“ — ეს კონიუნქტურა დიდად საყურადღე-
ბოა, ნათელი ხდება, რომ პოემაში „როკვა“,
მისი საფერხული წყობით „სამაია“ სავარა-
უდებელია.

პოემაში ავთანდილი არა მარტო მითოლო-

გიურ მზექაბუჯად-მომღერლად იახლებს, არა-
მედ ის ამბავთმკრეფის სახითაც წარმოგ-
ვიდგება. ამ მხრივ ის ემსგავსება, ბერძნულ
ღვთაებათა პანთეონიდან, ჰერმესს. ეს ღვთა-
ება ზევსის მაცნე იყო, მამაზეციერს აღამი-
ანთა ქვეყნის ამბებს აცნობდა, შუამავალი
იყო აღამიანებსა და ღმერთებს შორის. ჰერ-
მესი, ამასთანავე მგზავრებს მფარველობდა.
ავთანდილი ამ ფუნქციითაც ემსგავსებოდა
ჰერმესს, რაკი მფარველობდა ვაჭართა ქა-
რავანს. ჰერმესი ვაჭართათვის მოგების მიმ-
ნიჭებელიც იყო. ავთანდილიც ხომ მეთაუ-
რობდა ვაჭართა ქარავანს და მის ვაჭრობა-
მოგებას უზრუნველყოფდა. ჰერმესივით ავ-
თანდილი მოხერხებულია, ასმათს და ფატ-
მანს დაითანხმებს თანაშემწეობა გაუწიონ
ამბავთკრეფაში. ჰერმესი ხელოვნებათა მფარ-
ველადაც ითვლება; მფარველია ვაჭრო-
ბის, ასპარეზობის და მჭევრმეტყველების.
ავთანდილიც ჰერმესის მსგავსად უბად-
ლო მოასპარეზება, ღვთაებრივი მომღერა-
ლია და მჭევრმეტყველებითაც გამორჩეული
„ტკბილ-ქართული“).

ავთანდილი თავის ჰერმესისეულ ფუნქცი-
ას, ამბავთკრეფაში დახელოვნებას აცხა-
ლებს ტარიელისათვის დანაბარებ სიტყვა-
ში: „აქა ქებასა მომნახავდე მე ამბავთა ყო-
ვლგნით მკრეფსა“ (936). მითოლოგმა „ამ-
ბავთმკრეფი“ მაცნეს ცნების ზუსტად
გამომხატველი, რუსთაველის პოემაში შე-
მოგვიჩინა. ავთანდილი პოემის დასაწყისი-
დანვე ამბავთმკრეფია. მეფე როსტევეანმა
ყოველი კუთხით მსახურნი აფრინა, რათა
ვეფხისტყაოსნის ამბავი შეეტყო, მაგრამ
ამაოდ. მაშინ თინათინი უბრძანებს ავთან-
დილს ეს საქმე შეასრულოს. ამბავთმკრეფი
ავთანდილი ამას შესძლებს, ვეფხისტყაოსანს
მონახავს, მის თავგადანახად ამბავსაც შე-
იტყობს. ავთანდილის ეს ჰერმესისეული
გარჯა ამაზე არ თავდება. ამის შემე-
დევ ამბავთმკრეფი ავთანდილი, ნესტან-დარ-
ეჯანის კვალის ძებნაშია, მიმართავს იმ ქა-
ლაქ-სამეფოებს, რომლისკენაც „გზა არის
ნავთა ყოველგნით მავალთა, შემომკრებილი
ამბავთა უცხოთა რათმე მრავალთა“ (637).

ამ ძიებაში ამბავთმკრეფი ავთანდილი წარ-
სულიდან მითოლოგიურ-რიტუალურ წეს-



ირაკლი თოიძე

„...სმენად მხეცნი მოვიდიან...“

სახიობას და თანამედროვეობიდან მსახიობის „ხატცვლის“ ხერხს მიმართავს. მითოლოგიით ღმერთები ადამიანებს ეცხადებიან ხან ცხოველების, ხან ბერიკაცის და ხან კიდევ სხვადასხვა „ხატი“, რაც არა-მარტო უცხოური, არამედ მითოსური წარმოდგენებით გამსჭვალული ქართული ზღაპრებით და ამირანის ეპოსითაც არის დამოწმებული. ერთ-ერთი ზღაპრით მთვარის ღვთაება (წმ. გიორგი) ბერიკაცის სახით გამოეცხადება სამ ძმას, მათგან უმცროსს კაიკაცობისათვის დალოცავს კიდევ („ხალხური სიბრძნე“. ტ. II. გვ. 60). ამირანსაც უფალი „სხვა კაცად“ ეცხადება. (მ. ჩიქოვანი. მიჯაჭვული ამირანი. 1947., გვ. 277).

ისტორიული სინამდვილიდან სასახიობო „ხატცვლის“ მაგალითად შეიძლება დავსახელოთ თამარ მეფის მთავრობიდან მეჭურჭლეთუხუცესი ყუთლუ არსლანი, რომელსაც მისი შეთქმულების ჟამს გასაკიცხად მოაგონეს, მის ახალგაზრდობაში მისი „ხატცვლა“ და მოიხსენიეს ის, ვითარცა „ჯორის სახიან ყოფილი“ (დ. ჯანელიძე. ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან. 1965, გვ. 411—412).

გულანშაროსაკენ მიმავალი ავთანდილი მეკობრეებისაგან დაშინებულ მექარავენებს გადაეყრება. ავთანდილი მეკობრეებისაგან იხსნის ქარავანს. გულანშაროში შესვლისას ავთანდილი თხოვს მექარავენებს, რომ ის მა-

ლულად ჰყავდეთ: „თვით თვეადი ზეენი თქვით, ნუ მიხმობთ ჭაბუკობასა, მე სავაქროსა ჩავიცვამ, დავიწყებ ჯუბაჩობასა“ (1058), ე. ი. სპასპეტი, მოყმე-ჭაბუკი ავთანდილი ვაჟრად გარდაისახება. გულანშაროში რომ ნაპირზე გადავლენ „ავთანდილ ტანსა ჯუბაჩი ჩაიცვნა, დაჯდა სკამითა... იგი ყმა ვაჟრობს, თავადობს და თავსა მალავს ამითა“ (1062).

ავთანდილის ეს „ხატცვლა“ უფრო მეტია ვიდრე გარეგნული გარდასახვა, ვაჟრულად მოკაზმვა. ავთანდილი როგორც ჩანს, ვაჟრულ წეს-ადათს, ვაჟრულ ხასიათს ზედმიწევნით კარგად იცნობს და ამით მთლიან სულიერ და გარეგნულ გარდასახვას აღწევს; საქარავნო ვაჟრობის წესით უძღვება აღებ-მიცემობას და ქარავანს თავადობს. „ხატცვლას“ რომ ვახსენებ — ესეც ქართველური სახიობის ძირძველი ტერმინია. შუა საუკუნეთა ერთ-ერთი ნოველის ქართულ თარგმანში იკითხება: „იცვალა ხატი და შთაიკუა ბერისაჲ ხატი“ (შუა საუკუნეთა ნოველების ძველი ქართული თარგმანები. თბ. 1966 წ. I. გვ. 92).

ავთანდილი სხვა შემთხვევაშიც განიზრახავს იცვლოს ხატი და „შთაიკვას“ ვაჟრობის ხატი. ქაჭეთის დალაშქერის წინ, სამი ძმად-ნაფიცი გმირი თათბირობს, თუ როგორ გატეხონ ქაჭეთის ციხე-სიმაგრე და იხსნან ნესტან-დარეჯანი. ავთანდილის თათბირი ასეთია: „სავაჭროდა მოვეკაზმი“ მალულად შევიტან ციხეში ჯორკიდებულ იარაღს „მე მარტო შევალ ვაჟრულად და კარგად შევეტყუები, მალვით ჩავიცვამ აბჯარსა, გავჩნდები, გავეცრუები. შიგნითა მცველთა მოვიცვლი მე უნახავი ჭირისად... თქვენ გარეთ კართა ეცენით, ყოველნი, მსგავსად გმირისად“ (1939—1401). „ხატცვლის“ (გარდასახვის) ხელოვნებაში რუსთაველი ხაზგასმით აღნიშნავს „კარგად შეტყუების“ უნარს, — ხატცვლილი იქადნის კიდევ: „გავეცრუებიო“, საფიქრებელია, რომ რუსთაველის მიერ სახიობაც სიბრძნის ერთ-ერთ დარგად იყო მიჩნეული* და უკავშირდებოდა „შეტყუებას“, თითქოსდა სათავი ეძებნება სულხან-



საბა ორბელიანის მკვერმეტყველურ სახელ-
დებას „სიბრძნე-სიცრუისა“.

ავთანდილი დარწმუნებულია, რომ თავის
განზრახულს შეასრულებს — კარგად „შე-
ეტყუება“ ციხის მცველ ქაჯებს. ეტყობა
ავთანდილს არაერთხელ უცვლია ხატი და
„შთაუცვამს“ ვაჭრის ხატი. ავთანდილი დი-
დად დახელოვნებული ჩანს ვაჭრის ნიღაბით
წარმოსახვაში და იმდენად, რომ ამ ხერხს
რეალურ ცხოვრებაშიაც მიმართავს.

ავთანდილის მითოსურად ამაღლებული
მომღერლობა და ვაჭრად გარდასახვის ამო-
ჩემება არც შემთხვევითი ახირება და არც
რუსთაველის პოეტური მერანის განუკითხა-
ვი ჭინება. შუა საუკუნეთა მსოფლიოში ვა-
ჭარსა, მომღერალსა და მსახიობელს ამბავთ-
კრების მოვალეობაც ეკისრებოდათ, რამდე-
ნადაც მათთვის კარები ადვილად იღებოდა
ციხე-სიმაგრეებში შესაღწევად. მათ ყველგან
პატივით ლეებულობდნენ, სასახლის კარზე-
დაც კი. მათ საქმიანობასა და ხელოვნებაზე
გარდაუვალი მოთხოვნილება არსებობდა.
ეს გარემოება თვალნათლივ არის წარმოჩე-
ნილი ძველ ინდურ ძეგლში „არტხაშასტრა“
(ძვ. წ. IV—III სს.). ამისდა მიხედვით, შესაძ-
ლებელია ვაცნობიერდეს რუსთაველის პოე-
მაში მითოსურ და რეალისტურ სტრუქტურ-
რათა დიფუზია. რასაკვირველია, ამ მხრივ
ძირითად დასაყრდენს ქართული საისტო-
რიო და მხატვრული ძეგლები და ჩვენი
დროის ფილოლოგების შრომები წარმოად-
გენენ და მათ მივმართავ, მაგრამ, ცხადია,
უცხოური პარალელებიც მოსახმობია.

შუა საუკუნეებში ქალაქური ცხოვრება
საქართველოში, კერძოდ, თბილისისა იმდენ-
ად დაწინაურებული იყო, რომ მკვლევართ
საფუძველი მიეცათ ემტიციებინათ თბი-
ლისის, ქალაქის-კომუნის არსებობა. ქა-
ლაქს, მოქალაქეთა ზედაფენებიდან (დიდ
ვაჭართა წრიდან) დაწინაურებული ბერები
განაგებდნენ. თბილისის კომუნა, ქალაქი-
რესპუბლიკა XI—XII სს-ში მთელი ნახე-

ვარი საუკუნის მანძილზე არსებობდა. მა-
შინ ჩამოყალიბდა კიდევ ვაჭართა (მოქა-
ლაქეთა) წოდება. მონარქია ამას ვერ ურიკ-
დებოდა, თბილისის საქართველოსთან შე-
მოერთებით, ქალაქ-კომუნას ბოლო მოეღო,
მაგრამ ამის შემდეგაც ვაჭართა წრე, გარკ-
ვეულ უფლებათა შენარჩუნებას ახერხებდა.
ვაჭართა წრიდან გამოსულნი, „სიმდიდ-
რით გალაღებულნი“ და აღზევებულნი თა-
მარ მეფის მთავრობის ვაზირობასაც კი აღ-
წევდნენ, ამის მაგალითია: მეჭურჭლეთუხუ-
ცესი ყუთლუ არსლანი და ამირა ქართლი-
სა და ტფილისისა აბულასანი (შ. მესხია,
საქალაქო კომუნა შუა საუკუნეების თბი-
ლისში, თბ., 1962, გვ. 143—150). ეს
აბულასანი — თბილისის მკვიდრთაგანი,
ქართლისა და ტფილისისა ამირად მეფეთ-
მეფისაგან „წყალობაზელდასხმული — ამ-
ბავთმკრეფევი იყო. ეს მან დაასახელა თა-
მარ მეფის საქმროდ რუსთმთავრის ანდრია
ბოგოლიუბსკის შვილი იური (გიორგი). საქმ-
როს ჩამოსაყვანად უხმეს ერთი მკვიდრთა-
განი „დიდ-ვაჭარი ზანქარ ზორაბაბელი“
(„ქართლის ცხოვრება“ ტ. II, გვ. 36—37).
ამისდა მიხედვითაც შეიძლება წარმოვიდ-
გინოთ, თუ რაოდენ გავლენიანი და უფლება-
მოსილი იყო იმ დროს დიდ-ვაჭართა წრე,
სწორედ ეს ვითარება არის ერთადერთი
სპეციფიკური, არსებითი მიზეზი, რაც აპი-
რობებდა ავთანდილის ვაჭრად „ხატცვლას“,
პოემაში „ვეფხისტყაოსანი“ ასე მკვეთრად
ვაჭართა წრის, ვაჭართუხუცესის უსენის და
მისი მეუღლის ფატმანის მხატვრულ ასახ-
ვას, ფატმანისა და ვაჭრის „ხატში“ ჩამჯდარ
ავთანდილის ურთიერთობის გამოყენებას სი-
უქეტის გაშლისათვის.

იმ დროის ქართველ დიდებულებს უნ-
დოდათ, თუ არ უნდოდათ, ცხოვრება ისე-
თი იყო, რომ დაახლოვებულნი უნდა ყო-
ფილიყვნენ დიდ-ვაჭართა წრესთან. კარგად
უნდა სცოდნოდათ მათი ცხოვრების წესი
და ნირი, ადათი და ჩვეულება. ამით აიხს-
ნება, რომ ავთანდილს შეეძლო გულდაჯერე-
ბით დაექადებია: „სავაჭროდ მოვექაზმი...
მე მარტო შევალ ვაჭრულად და კარგად შე-
ვეტყუები“ ქაჯებსაო.

* ნიკო მარის ეს გამოთქვაში არის გასახ-
სნებელი: „მართლად უთქვამს რუსთაველს, რომ
შვირობა, დაუმატებ სახიობაც, სიბრძნისაა ერთი დარ-
გი“ (კრებ. „რუსთაველის თეატრი“. თბ., 1934.
გვ. 72).



„ხატცვლისათვის“ სახიობა-ოსტატობა იყო აუცილებელი, რაც სწავლით და ვარჯიშობით შეიძინებოდა. ავთანდილი თავისი დროის სახიობის ზედმიწევნით მცოდნეა, ამიტომაც არის ის უებრო მომღერალი, მეჩანგე და „ხატცვლის“ ოსტატი. იმ დროის ისტორიკოსთა მოწმობით სასახლის კარზე: „იყო სიმრავლენი სახიობათანი“, რომელნიც არა მარტო სიმრავლით, არამედ თვისობრივადც გამორჩეოდნენ, იყო „უკლებლობა მრავალგვართა სახიობათა, იყო ზმა მგოსანთა და მუშაითთა, სახიობათა მკვერტელნი იყო რაზმთა სიმრავლე და სრულქმნა ამასა შინა“ (ქართლის ცხოვრება, ტ. II, გვ. გვ. 37, 43, 47) აი სად უნდა შეეძინათ ცოდნა პროფესიული „მრავალგვარი და „სრულქმნილი სახიობისა ავთანდილსა და ტარიელს, რომ მათი დახელოვნება ამ დარგში რუსთაველს ამ სიტყვებით გამოეხატა: „ორნივე ტურად იმღერდეს ვით იადონი მგოსანი“ (1355). ეს ცოდნა არ იყო მხოლოდ მკაუთრებლობით შეძენილი. ეს ცოდნა უშუალოდ სახიობის ოსტატებთან სწავლით შეიძინებოდა, როგორც ამას გვამცნობს ფრიდონი: „ჩემსა სიმცროსა გამზრდელნი სამუშაოთ მზრდიან, მასწავლეს მათი საქმენი, მახლტუნებდიან, მწვრთნიდიან“ (1394).

გალობა — მომღერლობა, ჩანგზე დაკვრა, „ხატცვლის“ ოსტატობა ავთანდილს სწავლით ჰქონდა შეძენილი. შემონახულია გალობის მასწავლებლის აღმნიშვნელი ტერმინები: „მგალობელთუხუცესი“, „გალობის მოძღვარი“, „მესტვირეთუხუცესი“, „მენადარეთუხუცესი“. გიორგი მთაწმიდელი ასწავლიდა ქართულ და ბერძნულ გალობას (ივ. ჯავახიშვილი. ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები. თბ., 1938. გვ. 235—236).

სახიობის სახელგანთქმულ ოსტატებთან უნდა ესწავლა ავთანდილს. წიგნში „ქილილა და დამანა“, რაც ქართულ ენაზე XI—XII სს. უნდა ყოფილიყო თარგმნილი, ასახვა ჰპოვა სახიობის სწავლებამ: „ერთს ხელმწიფეს მგოსანი ჰყვა, ხმატკილი, კეთილად საკრავთა მცემელი... ამა მგოსანსა ერთისა გონიერი ყრმისა წვრთნა ბრძანებულიყო ყოვლითა სახიობითა და მუსიკითა ასწავებ-

და. ესე მსწრაფლ სწავლობდა, მცირესა ხანში ოსტატს გარდაემატა, მგოსნობა დაამუშოვა სიკათა ქვევასა და ხმათა მიმოცვლასა გონება ცოდნის ანდაზათაცა ვერ მისწვდებოდა“ (ს.ს. ორბელიანი. თზხ. ტ. II-2, 1962, გვ. 95-96).

სასახიობო განათლებისათვის სამეფო კარი ზრუნავდა, რაც კარგად არის ასახული ზემოთ დასახელებულ ძველ ინდურ წიგნში „არტხაშასტრა“, ის პირები, რომელნიც მსახიობებს ასწავლიან სიმღერას, მკვერმეტყველებას, კითხვას, ცეკვებს, სამსახიობო ხელოვნებას, წერას, ხატვას, ჩანგზე დაკვრას, ფლეიტაზე და დირაზე დაკვრას, დებულბოზზე ხელფასს სამეფო კარისაგან (გვ. 131). განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა სასახიობო ტრადიციული რეპერტუარის შესწავლას, მის გადაცემას, — ერთი თაობიდან მეორეზე, — აკი ხალხურ მგოსანს უთქვამს:

მე რომ ღმერთმა გამაჩინა,
 ღვინისათვის დამარჩინა,
 ხაცა ლექსი გავიგონე,
 ვისწავლე და შევინახე.

ამ რეპერტუარის მასწავლებელს შეგიძლია გასამრჯელოს უხდიდა: „ეს ლექსი შიომ მასწავლა, კიდევ ითხოვა ფარაო“. სახიობა სასახლის კარზედაც ისწავლებოდა და სახალხო მოედნებზედაც: თვით მეფეც კი არ უკადრისობდა სახიობის ოსტატთან სწავლა-შეგირდობას: „ა, ბატონო ბაწარიო, დავით მეფეს გასწავლიო“. სახიობის პედაგოგიური გამოცდილება ანდაზებადაც კი გამოითქმოდ: „თამაშობას ხერხი უნდა, დათვამც იცის ძუნძულიო“, — „კარგად მოთამაშე კამეჩს ცოხნაზედაც აყვებო“, „მესტვირის ცოლსა ჰკითხეს თამაშობა იციო, და მეტი რაღა მასწავლა ჩემმა ქმარმაო“ (დ. ჯანელიძე. რუსთაველი და სახიობა. გვ. 152—157).

რომანში „რუსუდანიანი“ სახიობის მსწავლებელი ამბობს: ხელმწიფე „ამაყოლებდა ხოლმე ყმაწვილკაცთა და ისწავლეს ჩემგან ზოგი რამ მეჯლისზე გამოსადეგი ღვინის საფერი ლექსთა თქმა, შაირთა შეწყობა, ზმა და ხუმრობა“. ამ მასწავლებელთან ერთი წლის სწავლის შემდეგ ვეზირის ვაჟი „ასეთი გახდა, სიმღერისა, საკრავისა, ხუმ-

რობისა, ზმისა არა აკლდა რა“ (იქვე, გვ. 254—257). სახიობის ხელოვნება ბუდეოჯახების ტრადიციას და კუთვნილებას შეადგენდა. ამ ხელოვნების ცოდნა და ოსტატობა ქმრისაგან ცოლის განსწავლით, დედ-მამიდან შვილზე გადაცემით შეიძინებოდა. არსებობდა სახიობის ჰამქრული წესით სწავლაც. მშობლები მოზარდებს, გასამრჯელოს გაღებით, სახიობის ოსტატებს შევირდებად აბარებდნენ, ასეც იზრდებოდა მსახიობელთა ახალი თაობა. სწორედ სახიობის ხელოვნების ამაღლების, მისი საჭიროების და სარგებლობის შეგნებით, შეჯიბრებებით მსოფლიო სარბიელზე გავსვლის პირობებში დაიბადა მითხიონილება შექმნილიყო იდეალური „ხმატკბილი და ტკბილ-ქართული“ მომდერლის სახე, რაც კიდევ განახორციელა რუსთაველმა მითოსურის რესტავრაციით და რეაბილიტაციით.



ლევან ცუცქერიძე
„...მიომღერის ხმისა ტკბილსა...“

დიდგვაროვანთა წრეებშიც, ადრინდევ დამკვიდრდა სახიობით გატაცება. შეიქმნა პროფესიული სახიობისაგან გამოსაყოფად ტერმინიც „სახიობის მოყვარე“. სახიობაში სამეფო სახლის წარმომადგენლებიც კი მონაწილეობდნენ. დავით აღმაშენებელიც კი ალბათ ახალგაზრდობაში ხატცვლით, სახიობაში ქმედობით „ცოდავდა“ (დ. ჯანელიძე, „დავით აღმაშენებლის გალობანი სინანული-სანი“. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1987. № 12). ჟამთააღმწერლის ცნობით გიორგილაშა იყო „სახიობის მოყვარე“, არ ერიდებოდა რაინდთა (იპოდრომის ცხენის წაფელთა) შორის მღერასა და სილოდაში (სახიობაში) მონაწილეობას („ქართლის ცხოვრება“, ტ. II, გვ. 155, 156). ისტორიკოსის სიტყვით „მეფეცა რუსუდან... წესსა ძმისა თვისისასა ვიდოდა განცხრომითა და სიმღერითა“ (იქვე, გვ. 168). ქართველი მეფეებისა და დიდებულების სახიობის მოყვარეობა გამონაკლისი შემთხვევა არ იყო, ამ მოვლენას გაზღაპრება სხვა ქვეყნებშიც შეიძინებოდა. „ვისრამიანთ“ უფლისწული რამინი „ძალი-სა ხმისა ყველა უებროდ მცოდნე იყო... მის გვერდით მომღერალნი... არად გამოჩნდებიან... რამინ თვით ეგზომ კარგი მოჩანგე იყო, რომელ რა მან ჩანგი აიღოს და ცემა დაუწყოს სიამოვნითა ფრინველნიცა სულნი დაუღიან“

(„ვისრამიანი“. ა. გვახარია და მ. თოდუას გამოც., გვ. გვ. 38, 130). ბიზანტიაში მსახიობი ქალი თეოდორა იუსტინიანე იმპერატორის მეუღლე გახდა, დედოფლად იყო აღიარებული. ბიზანტიის მეფეს მიხეილ მესამეს (842—867) მეტსახელად „ლოთიც“ კი შეარქვეს, გატაცებული იყო საიპოდრომო ეტლების სრბოლით და თვით ასპარეზობდა (პ. ბეზობრაზოვი, „ბიზანტიის კულტურის ისტორიის ნარკვევები“, (რუსულ ენაზე), ტ. II, პეტროგრადი., 1919, გვ. 18).

ავთანდილის მიერ ვაჰრად „ხატცვლის“ ამოჩემება იმაზედაც უნდა მეტყველებდეს, რომ XII საუკუნის ქართულ სახიობაში იყო „ხატყოფა“ — წარმოდგინება სცენებისა, ვაჰართა სცენებისა, რომლებშიაც მონაწილეობდნენ „სახიობისმოყვარე“ დიდებულები, რომელიმე მთავანი ხატს იცვლიდა და ვაჰრის ნიღაბით ქმედობდა. ვაჰართა ცხოვრების ამსახველი სახიობა როგორც ჩანს საქართველოში ქორეული დროიდან არსებობდა. მისი კვალი შემონახულია მითოლოგიურ და საყოფაცხოვრებო ზღაპრებში. გაღარბებული ვაჰრის შვილები, ლატაკნი, ხალხური მსახიობელნი, მესტივირე-მედაფ-დაფენი კონფლიქტურ ურთიერთობაში არიან დიდვაჰრებთან და იმარჯვენენ კიდევ („ხალხური სიბრძნე“. ქართული ზღაპრები, ტ. II, აღ. ლლონტის გამოცემით, თბ., 1964, გვ. გვ. 323. 347. 381. 406. 419. 435. 467. 478. 501). ეს ძველთა-ძველი ტრადიცია შუა

საუქუნეებშიაც გრძელდება. თუ ამაზე უადრეს არა, „ვეფხისტყაოსნის“ შექმნის ხანიდან მაინც არსებობდა დიდვაჟართა ცხოვრების ამსახველი სიმღერისმწერლობა (დრამატურგია), ალბათ უმეტესად იმპროვიზაციული სცენების თაობიდან თაობისათვის გადაცემით. დიდვაჟართა და დიდგვაროვანთა კონფლიქტური ურთიერთობის გამომხატველი სიმღერისმწერლობის კვალი ძველ ქართულ პოემებსა, რომანებსა და იგავ-არაკებშია შემორჩენილი: ვაჟრად ხატცვლილი სპასპეტის ავთანდილის და ვაჟართა უხუცესის მეუღლის ურთიერთობის ამბავი რუსთაველის პოემაში, დიდვაჟრისა და ვაჟრად ხატცვლილი უფლისწულის ამბავი ს.-ს. ორბელიანის კომიკურ იგავ-არაკში „დიდვაჟარი სპარსი“. ვაჟართა ცხოვრებიდან მელოდრამატიული სიუჟეტის კვალი ჩანს რომანში „რუსუდანიაი“. გაღარიბებულ ვაჟარს ცოლი მოსტაცეს, ცოლი მგლებმა წაუღეს, მათი საოცარი თავგადანაბადის შემდგომ ყველანი ერთმანეთს პოულობენ. ერთი სიტყვით XVIII საუკუნის დასასრულს გიორგი ავალიშვილისა და XIX ს. შუა წლებში გიორგი ერისთავის მიერ თბილისელი მოქალაქის, ვაჟრის ნიღაბს ძირძველი ფესვი და ტრადიცია ეძებნება — შორეულ წარსულიდან მემკვიდრეობით მონაცვლეობა ძალაში რჩება. ვაჟართა ნიღბები თავისებურად განაგრძობენ სიცოცხლეს ჩვენს დრომდე მოღწეულ ბერობანაში — სოფ. ავენეის (ქართლი) ბერეკაობასა და სოფ. უდეს (მესხეთი) ბერობანაში.

ფუძესახილველის კვლევისას ყურადღება მიექცა სახიობაში გაცოცხლებული მითოლოგიური სახეების მითოლოგემების წარმოჩენას. მითოსური წარმოდგენების შემცველი ლეგენდა-გადმოცემებიდან, ჯადოქრული ზღაპრებიდან, წარმართულ საგალობელთა და მათ მისამღერებელთა ნაშთ-ნამსხვრევებიდან გამოკვლეული მასალა, დღემდე ჩვენში შემორჩენილი ძველი სანახაობრივი კულტურის მონაცემებით შეივსო. კვლევაძიების ეს საყრდენი, დამასაბუთებელი, სისტემაში მოყვანილი ნაერთი შეჯერებული იქნა არქეოლოგიურ მონაპოვართან, შემოწმდა ძველი ისტორიული და მხატვრული ძეგ-

ლების მოხმობით, ლინგვისტურის კვლევის შედეგების გათვალისწინებით და, რასაკვირველია, თანამედროვე მითოლოგიურ-რიტუალური კრიტიკის ცდების მხედველობაში მიღებით. ასეთი გზით ვეცადეთ რეკონსტრუქციით ქართველურ კულტურულ გმირღვთაებათა მხეჭაბუკ-ოქრომსახიობელის და სამაიას მითების წინასწარ მონახაზ-ვარაუდი წარმოგვედგინა. რაკი სასახიობო მითების ჩვენამდე მოღწეულ და ძველი ძეგლებიდან გამოვლენილ ნაშთ-ნამსხვრევებიდან წინასწარი მონახაზ-ვარაუდი ხელთ გვექონდა, ცდუნება გაჩნდა მის თარგზე შეგვემოწმებინა „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა მითოსურის ჰიპოთეზა. ეს აუცილებელი იყო, მით უფრო, რომ ისეთი ფრთხილი და ფრიად ერუდირებული, დაკვირვებული და საკვლევ ტექსტში ჩაკირკიტებით მომუშავე რუსთველოლოგი, როგორც განსვენებული ვიქტორ ნოზაძე იყო, „ვეფხისტყაოსნის“ მითოსურობის ვარაუდს გადაჭრით უარყოფდა. პავლე ინგოროყვა და პროფ. ილია აბულაძე მიიჩნევდნენ, რომ რუსთაველმა ძველი ბერძნული მითოლოგიის გავლენით ავთანდილი სასწაულმოქმედ მომღერლად განასახიერა. ორთავემ მიუთითა წყაროზე, საიდანაც ასეთი შთანაფქირი უნდა აღძრულიყო, სახელდობრ ევრემ მცირეს მიერ თარგმნილი ნონენს კომენტარები გრიგოლ ნაზიანზელის შრომისა — „ელინთა ზღაპრობანი“. თითქოს ასეთი განსახიერებისათვის არც კი არსებულებო ქართველური მითოლოგიური ნიადაგი და საფუძველი.

თუ „ხმატკილას და ტკილ-ქართლის“ ავთანდილის მომღერლობას შევედარებთ ქართულ მითებს ღვთაებრივ მომღერალზე (დ. ჯანელიძე. მხეჭაბუკი, თბ., 1980), გაირკვევა მათი თანამთხვევა, მხეჭაბუკ-ოქრომსახიობელი, ქართველური მითოქმულეებით და ავთანდილი, რუსთაველის პოემით:

- სულიერ და უსულო გარემოს იმორჩილებენ სასწაულმოქმედი სიმღერით;
- ტკილ ხმაზე მღერიან;
- ცეკვავენ, თამაშობენ, სახიობენ;
- მიმართავენ, იყენებენ ნიღბოსნობას — „ხატცვლას“;



— მნათობებთან არიან დაკავშირებულნი, მათგან არიან დამოკიდებულნი. მითიური მომღერალი მზეჭაბუკია, ხმატკბილი ავთანდილი „მზედ“ და ჭაბუკად იხსენიება პოემაში;

— სიკვილ-სიცოცხლეზე ფიქრით არიან მოცულნი. იჩენენ უკვდავებისადმი მისწრაფებას;

— ამჟღავნებენ ღმერთმებრძოლების სულისკვეთებას;

— საერთოა მათი დომინანტური სიმბოლოები: „მზე“, „ალვის ხე“;

— არის მითოლოგიური საფერხლო ცეკვა და სიმღერა „სამაია სამთავანა“ და პოემაში „ვეფხისტყაოსანი“ იკითხება „სამთა გამირობა „სამთავე სამგნით მივჰმართოთ“ (1404); „სამასა და მღერას იქმს“ (ინვოროკვის გამოც., 20).

უტყობური პარალელებისა და მიხედვით, ქართველურის ძველებრძნულ ორფეოსთან მიმართებას აქ აღარ შეგვხები (იხ. „მზეჭაბუკი“). ამჟღერად მივმართავ წინააზიურთან პარალელებს. ვ. ვალბინი შრომაში „სუბარეთის, ბაბილონის და ასურეთის მუსიკა“, რაც ინგლისურ ენაზე იქნა გამოცემული 1937 წელს კემბრიჯის უნივერსიტეტის მიერ, წინააზიაში მომღერალი — მეჩანგე, მეფსალმუნე სიბრძნის განსახიერებად იყო მიჩნეული. „გალა“ (მეჩანგე, მეფსალმუნე, მეგბნე) უნდა ყოფილიყო ღრმად და ფართოდ განათლებული. საყურადღებოა, რომ ქართულ სიტყვებს „გალობა“-ს, „მგალობელ“-ს სიტყვის ძირეულ ნაწილაკად შეუნახავს „გალ“.

სიბრძნედ მიჩნეული ეს წინააზიური ცივილიზაციის გალობათმწერალი, მგალობელი, მეჩანგე ესმიანება რუსთაველის მიერ წარმოსახულ ავთანდილს. და რუსთაველის მიერვე პოეზიის და მუსიკის სიბრძნედ განსაზღვრას, ძმად შეფიცულნი ტარიელი და ავთანდილი იხსენიებიან როგორც „სიტყვა ბრძენნი“.

მითი ცხოველების, მუსიკა-სიმღერით, მომთვინიერებელ გამირობე უკვე შექმნილა ჰქონდათ წინააზიურ ხალხებს; მზეჭაბუკ-მსახიობელი და ავთანდილი, ორფეოსთან ერთად, ესმიანებიან წინააზიურ მითოლოგიურ არქეტიპებს. ვ. ვალბინს აღნიშნული აქვს, რომ

მგალობელ-მეფსალმუნეები ხშირად წინააზიურ მითოლოგიის გამოდინდნენ და, ამ მხრივაც ავთანდილის „ხატცვლა“ პარალელს პოულობს წინააზიურ ცივილიზაციაში.

„ვეფხისტყაოსანი“ განამტკიცებს იმის შეგნებას, რომ შაირობა სიბრძნეა და ის დაწინაურებულია ახლისაკენ გაგნების, მოულოდნელის ამოკითხვის საარაკო უნარით და მაღალნიჭიერებით. პოეტი მითოლოგიური, არქეტიპური წარმოსახვის მეშვეობით, ახორციელებს ადამიანის გენეტიკურ სწრაფვას, რადაც არ უნდა დაუჯდეს, შეაღწიოს სინამდვილის საიდუმლოებათა ცხრაკლიტულში და თავისი წინასწარმეტყველური გზებით გამოავლინოს მანამდე შეუცნობელის ახალი მხარეები.

უპრიანი იქნება ეს თეატრმცოდნეობითი მცირე ძიება დავამთავრო ჩვენი პოეტის მუხრან მაჭავარიანის ლექსის მოხმობით:

ტყე-ტყე მიდის... ტყე-ტყე მიდის... ინდი-მინდი
ფერად შინდი...
იმღერს ლექსთა საბრალოთა...
მიდის... მიდის...
თრთის სხეული.. თრთის ბაგენი...
რუსნი,
სპარსნი,
მოფრანგენი —
ისმენდიან, — გაჰკვირდიან, რა ატირდის —
ატირდიან..
— რა პატარა ქვეყნიდანა... რა დიდი! —
ტყე-ტყე მიდის... ტყე-ტყე მიდის... ინდი-მინდი,
ფერად შინდი...
მიდის... მიდის... წვება ბინდი..
ვარსკვლავები..
კვლავ დილა...
— ავთანდილი?!
— რუსთველია!
რამ გაავთანდილა!..
ტყე-ტყე მიდის... ტყე-ტყე მიდის... ინდი-მინდი,
ფერად შინდი.

ეს პოეტური ხილვა და აღქმა, თუ გულისხმავს ჩავგარდებით, ბევრი რამის გამგნები და ამხსნელია „ყმატკბილის“ და ტკბილ-ქართულის“ ამოსაცნობად.

შენიშვნა: ნარკვევში „ვეფხისტყაოსნობა“ (ყრნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1988, № 7) უნდა იკითხებოდეს: გვ. 117, მეორე სვეტის ზემოდან მეხუთე სტრიქო. „არსად“; — გვ. 118, მეორე სვეტის ქვემოდან მეხუთე სტრიქო. „მელარტის“; — გვ. 119, ზემოდან მეორე სვეტის მეჩვიდმეტე სტრიქო. „ელგ. გიუნაშვილას“.

იოსებ სტალინის თეატრი

ანტონ ანტონოვ-ოვსენკო

იოსებ სტალინის თეატრი უნიკალური მოვლენაა დროსა და სივრცეში. სპექტაკლები განუწყვეტლივ იდგმებოდა. მისი სცენა იყო მთელი ქვეყანა — წითელი მოედნიდან კოლომის ბანაკებამდე.

ის მომხიბლავი იყო...

1936 წლის შემოდგომა, რუსეთის ფედერაციის პროკურორი ვლადიმერ ალექსანდრეს ძე ანტონოვ-ოვსენკო! შინ გახარებული, აღელვებული დაბრუნდა.

— ესპანეთში მივმგზავრები! სტალინთან ვიყავი. ის არაჩვეულებრივი ადამიანია, როგორი კონცენტრაციაა ნებისყოფისა და გონებისა, როგორი კოლოსალური ენერჯია აქვს!

გენერალური კონსული ბარსელონაში მოფრებულ მიემგზავრებოდა და გულით მიჰქონდა ხატება მომხიბლავი კაცისა, შორსმჭვრეტელი ბეჭედიანი.

მარია ალექსანდრეს ასული იოფე, ცნობილი დიპლომატისა და რევოლუციონერის ადოლფ აბრამის ძე იოფეს ქვრივი, მოგვითხრობს:

„სტალინს ჩვენ ხშირად ვხვდავდით. მას ვხვდებოდით დიდი თეატრის პრემიერებზე, რომლებზეც ადმინისტრაცია ადგილებს ლოყებში გვიჩვენებდა. სტალინი, ჩვეულებრივ ახლობელთა ამალითურთ მოდიოდა. მათ შორის იყვნენ ვოროშილოვი და კაგანოვიჩი... ის გულდა, გულითადად მოსახუბრე ჩანდა, უადრესად გულწიარი და მეგობრულად განწყობილი კაცის შთაბეჭდილებას ქმნიდა, მაგრამ ყოველივე ამაში გულწრფელობის ნატამალიც არ იყო... საერთოდ, სტალინი გახლდათ

იშვიათი ნიჭის აქტიორი, რომელსაც გარემოებათა შესაბამისად ნიღბების მორგება შეეძლო, ერთ-ერთი მისი უსაყვარლესი ნიღაბი იყო ნიღაბი უბრალო, კეთილი, უპრეტენზიო კაცისა, რომელსაც თავისი გრძნობების დამალვა არ ძალუძს.“

დროთა განმავლობაში თვალთმაქცობა იქცა მის მეორე ბუნებად, და ყოველი ნიღაბი თითქოს ორგანულად გამოხატავდა მის არსს. ის ხან მძაბიურ ჭეშულ თამაშობდა, ხან — პარტიული ღირსების მკაცრ დამცველს, ხან — ყოვლისშემძლე ბელადს. სტალინი ყველა როლს იმდენად საფუძვლანად ისისხობორცებდა, რომ ახალი სახის ნამდვილობას თვითონაც იკრებდა.

როცა სტალინი 1912 წელს, შემდეგ კი 1917 წელსაც, ალილუევებთან ცხოვრობდა, ახლობლებს ცინიკურ ანეგდოტებით აართობდა. შესაძლოა, რომ სწორედ იმ დროს აჩენდა თავის სახეს.

ორმოცდაათი წლის სტალინი დარწმუნებული იყო, რომ უკვე საკმაოდ მომწიფდა მსოფლიო სცენაზე გასასვლელად. დებიუტმა წარმატებით ჩაირა. იუჯინ ლიენზზე, რომელიც კრემლს 1930 წლის ნოემბერში ეწვია, გენმდივანმა სასიამოვნო შთაბეჭდილება დატოვა, ეს ამერიკელი უურნალისტი კი საკმაოდ კარგად იყო ინფორმირებული სტალინური მმართველობის ხასიათზე. კიდევ უფრო დიდ წარმატებას მიაღწია სტალინმა როზიტა ფორბსთან, ლედი ასტორთან და რანდენიმე სხვა გავლენიან ბანოვანთან. მან ისინი ძალზე

¹ აეტორის მამა ვლადიმერ ალექსანდრეს ძე ანტონოვ-ოვსენკო თეთრი გვარისი ყოფილი პოდპორუჩიკი (წარმოშობით ოფიცრის ოჯახიდან), რსდმპ წევრი 1902 წლიდან რუსეთის რევოლუციური მოძრაობის აქტიური მონაწილე; იყო პეტროგრადის შეიარაღებული აჯანყების ერთ-ერთი ორგანიზატორი, პეტროგრადის სამხედრო-რევოლუციური ბიუროს წევრი, ზამთრის სასაზღვრე შტურმის ხელმძღვანელი. მისი ხელმოწერით გადაიკატეფონოვრამით დროებითი მთავრობის წევრ-

თა დაპატიმრების ბრძანება. პირველი საბჭოთა მთავრობის შემადგენლობაში ასრულებდა სამხედრო და საზღვაო საქმეთა ერთ-ერთი ხელმძღვანელის მოვალეობას. შემდგომ უკავია საბჭოთა კავშირის გენერალური კონსულის თანამდებობა ბარსელონაში. ესპანეთის სამოქალაქო ომის მონაწილე. რეპრესირებული იყო 30-იან წლებში.

ჩიხიზლა ბავშვებთან და ფინიებთან გათამაშებული სცენებით.

ცირკის ჩადოქრებისთვის შესაშური ხელოვნებით დაუღდა მან 1931 წლის დეკემბერში წარმოდგენა გერმანულ მწერალს ლუდვიგს და სამი წლის შემდეგ ინგლისელ ფანტასტს ჰერბერტ უელსს, ვერც მათ გაუძღვას მის თილისმას. მართალია, უელსმა შენიშნა, რომ გენმდივანს არცერთხელ არ გაუსწორებია მისთვის ოვლი, მაგრამ ასეთ წვრთლმანებზე ლაპარაკი არც ღირდა. ნიწანდობლივია ის, რაც უელსმა დაწერა: „მი არასოდეს შემხვედრია უფრო გულწრფელი, სამართლიანი და პატოსიანი ადამიანი, და მისი გამომავლებელი, უდავო აღმასვლა სწორედ ამ თვისებებმა განაპირობა და არა რაღაც ბნელმა და ავბედითმა გარემოებებმა. მასთან შეხვედრამდე ვფიქრობდი, რომ მას ეს პოსტი, შესაძლოა, იმიტომ უყავია, რომ ადამიანებს ეშინიათ მისი, მაგრამ მალე დავრწმუნდი, რომ მისი არავის ეშინია და მას ყველა ენდობა“.

მის მიერ გაცურებულ მწერალთაგან — არადა, გამპრიანობა ნამდვილი მწერლის დამახასიათებელ თვისებად ითვლება, — დედასახელებდი ბარბიუსს, რომენ როლანს, ანდრე ჟიდსა და ბერნანდ შოუს. დიას, შოუსაც.

ის მოსკოვში პირველად 1931 წელს ჩამოვიდა. მისი დაბადების 75 წლისთავთან დაკავშირებით მოწყობილი საზეიმო შეხვედრის შობაბედობებით აღგზნებულმა დიდმა სატირიკოსმა და სიმართლის ტრფიალმა მწერალმა სულ ვერ შეაძინა ისეთი „დეტალი“, როგორც იყო შიშილობა, რომელიც მილიონობით მხვედლ-მთესველის სიკაცხლეს იწირავდა, მაგრამ შოუსმ მაინც გაკპრა ბილი სტალინს, როცა დაწერა, დიქტატორის მანერები თითქმის უზადო იყო, „ჩვენ ძლივს ვმალავდით იმას, რომ იგი ძალიან გვარობდალი“. შოუს აფორისტული სიზუსტით დახატა სტალინი, როგორც ნაწავი პაპისა და ფედელმარშლისა. მაგრამ, მთლიანობაში, ინგლისელ სტუმარზე ბელადმა სასიამოვნო შობაბედობებმა მოახდინა და 1941 წელს მან საჯაროდ მიიტანა იერიში სტალინის კრიტიკოსებზე.

ომის წლებში გენმდივანის აქტიორულმა ტალანტმა მწვერვალს მიაღწია. სახელმწიფოთა მეთაურობთან მოლაპარაკებისას ის ყოველთვის ტონს იძლეოდა. გამკრიანობა და მიუღწეველი ჩერჩილის თვალწინ ის თავის როლს დიდი სიფრთხილით, თავშეკავებით ასრულებდა. გულბობილ, უწყინარ რუსულტონან სხვა ენადას ირგებდა. სტალინი ცდილობდა ყველა დაერწმუნებინა, რომ დიქტატორი კი არა, უბრალოდ თანასწორთა შორის პირველი პიროვნება იყო და რომ სახელმწიფოსა და პარტიისათვის ყველა მისწვენელოვანი საკითხი კოლექტიურად, ლენინურად წყდებოდა. არც იოლი იყო მისთვის გულწრფელი პატივისცემის გამოხატვა და ეთილშობილური მანერების გამოვლენა, მაგრამ მან ეს ტექნიკური სიძნელები დაძლია.

უიწსტონ ჩერჩილი 1959 წელს იკონებდა:

„სტალინი ჩვენზე დიდებული შობაბედობებმა მოახდინა. ის ადამიანებს ხიბლავდა. როცა იალტის კონფერენციად დაბრუნდა შემოდოდა, ყველანი, თითქოს ბრძანებას ასრულებდნენ, დგებოდნენ და—უცნაური ამბავია — რატომღაც ხელებს შარვლის ნაწიბურებთან იჭერდნენ“.

ერთხელ ჩერჩილმა მტკიცედ გადაწყვიტა, რომ სტა-

ლინის გამოჩენისას არ წამომდარეოყო. შორიგი შეხვედრის წინ მან და რუსულტონა, ჩვეულებიწამებრ, პავინათი ადგილები დაიკავეს და საბჭოთა სახელმწიფოს მეთაურს ელოდებოდნენ. სტალინი შემოვიდა და თითქოს რაღაც არამყვენიურმა ძალამ ინგლისის პრემიერ ფებზე წამოაყენა..

„ყველაზე კრიტიკულ წუთებშიც და ზემის მომენტშიც ის ერთნაირად თავშეკავებული იყო, არასოდეს ექცეოდა ილუზიის ტყვეობაში, არაჩვეულებრივად რთული პიროვნება გახლდათ. მან უზარმაზარი იმპერია შექმნა და დამორჩილა. ეს იყო კაცი, რომელიც თავის მტრებს თავისი ვიტების ხელით ანადგურებდა, გვიპოულა ჩვენც კი, ვიტაც დაუფარვად იმპერიალისტებს გვეძახდა, იმპერიალისტების წინააღმდეგ გვებრძოლა“.

დიდი ბრიტანეთის პრემიერ-მინისტრმა ხალსტონ ბემის ნილაბტვეშ მინც დანახა სასტიკი, უღმობელი დიქტატორი. ანრი ბარბიუსს ამის უფარია არ აღმოჩნდა.

ის მოსკოვში 1937 წლის სექტემბერში ჩამოვიდა, სტალინიმა ის აგარაკზე, ზუბალოვში მიიწვია. დიდი ფრანგი და საბჭოთა ხალხის ბელადი გვიან დამემდეგ საუბრობდნენ. სტალინიმა პირდაპირ მოაქადოვა მწერალი:

„ადამიანი, რომლის პროფილიც წითელ პლაკატებზე კარლ მარქსისა და ლენინის გვერდითაა გამოსახული, — ის ადამიანი, რომელიც ზრუნავს ყველაფერსა და ყველაზე, რომელმაც შექმნა ის, რაც არის, და რომელიც შექმნის იმას, რაც იქნება.. ის გადაარჩინა, ის გადაარჩენს... და ვინც არ უნდა იყოთ თქვენ, თქვენს ხედვრით ყველაზე საუკეთესო რაცაა, ხელთ უპყრია.. ადამიანს, რომელმაც ყველაზე მაგვარად ფიზიკოსმა და მუშოვამ, — ადამიანს, რომელსაც აქვს მცენიერის თავი, მუშის სახე და უბრალო მარისკაციის სამოსი აცვიდა“.

სტალინიზე ანრი ბარბიუსის წიგნის დამავიკრივერბელი ეს დაუჭერბელი სტრიქონები, არჩივის დოკუმენტის ბადლი დამაქრბელობით გვეხმარება ბელადის ნამდვილი ხატის წარმოსახვაში. მწერლის ასე გაცურება მხოლოდ სტალინს შეეძლო, მხოლოდ ისებ სტალინის ძალუძდა თავისი რწმენის შესტყვისად მისი მომართვა.

იქმნება შობაბედობები, რომ იგი ისტორიის ყველა სახელგანთქმულ დესპოტს იწვევდა შეჭიბრებაში. ხელისუფლების მეორე ათწლეულში ის ყველას აღმებტა და ამის შემდეგ მისი ვინმესთან შედარება უკუაღარ შეიძლებოდა.

მისი კლასიკიკრიტიკა

ფიოდორ შალიაინის ტალანტის თაყვანისმცემლებს ახსოვთ მილანის თეატრ ლა სკალაში მის დებიუტთან დაკავშირებული ამბავი. თეატრის კლასიკიკრიტიკიკრიტიკობდნენ სტვენი დეპერაო მხარი დიდი არტისტისათვის: მან არა მარტო უარი თქვა კლასიკიკრიტიკის შრომის ანაზღაურებაზე, არამედ ბრძანა კინწისკვრით გაეყარათ შანტაჟისტები, როცა ისინი სასტუმროს ნომერში გამოეცხადნენ.

სტალინიმა ოციანი წლების დასაწყისში შექმნა თავი-

სი კლავორებიც ცკ-ს პლენუმების სხდომებისათვის, პარტიკონფერენციებისათვის, ყრილობებისათვის, მყვირალებს ნებისმიერ პარტიული მოღვაწის გამოსვლის ჩაშლა შეეძლოთ.

„1925 წლის დეკემბერში სტალინმა გამოაქვეყნა ერთ ქვეყანაში სოციალიზმის აშენების თავისი თეორია. ეს დაემთხვა დისკუსიას ნეჟუ და XIV ყრილობაზე ცკ-ის ორგანიზაციული პოლიტიკის შესახებ კამასი.

სიტყვა აიღო კრუსკასიამ. ის შემოფთებით ღაპარაკობდა პარტიაში შექმნილ მდგომარეობაზე და, სხვათა შორის, შეეხო უმარჯვლესობის უთუო სიმართლის თეორიას. სტალინის კლავორებმა ლენინის ქვირცხს ნამდვილი ოსტრუქცია მოუწყვეს. ვიღაცამ ტროცკის იქედნურად მიულოცა, ნადედა კონსტანტინის ასულ კრუსკასიას სახით ახალი თანამებრძოლი გამოგინდაო...

კამენევი უფრო მაგარი აღმოჩნდა. „მოძლი, შევეთანხმდეთ, — შესთავაზა მან მძვინვარე ხმით მყვირალებს, — თუ თქვენ დავალებული ვაქვთ გამაჩუმოთ, ასეც მითხარით... თქვენ მე ეერ მაიძულებთ გავჩუქდე, სულ ჭვუტ-ჭვუთად და მთელი ხმითაც რომ იყვიროთ“.

დასასრულ კამენევა, რომელმაც უკვე ილაპარაკა „ბელადის“ თეორიის წინააღმდეგ, უშიშრად, გაბედულად გაიმეორა თავი:

„სტალინი ვერ შესარულებს ბოლშევიკური შტაბის გამართიანებლის როლს... ჩვენ ერთგამგებლობას ოეორიის წინააღმდეგი ვართ, ჩვენ ბელადის შექმნის წინააღმდეგი ვართ!“

დაბრაზი წითიი ვაირინდა. ასე სდება იმის წინ, როცა შთამბეჭდავი მონოლოგი აღვწუნებულა მსმენელნი ოვაციას დაქუხებენ.

დადგა ერთი ამ კულმინაციური აღმ-ფრენაჯანი, რომელმაც შესახვედრად გენმდივანი გულმოდინედ ამზადებდა თავის კლავორებს:

- არაა სწორი! სისულელეა!
- სტალინი გვიან! სტალინი!
- რუსეთის კომუნისტურ პარტიას გაუმარჯოს! ვაშ! ვაშ!

- პარტია ყველაზე მაღლა!
 - გაუმარჯოს ამხანაგ სტალინს!
- და კლავორებმა დარბაზი ფეხზე წამოაყენეს.
- „დღეგატები დგებიან და ესალმებიან ამხანაგ სტალინს“, — ჩაწერილია ოქმში.

ეს კლავორების პირველი გამოსვლა არ ყოფილა. 1924 წლის იანვარში, ლენინის სიკვდილამდე რამდენიმე დღით ადრე, XIII პარტიკონფერენციაზე ი. ვრაჩევი გამოვიდა ოპოზიციასთან ბრძოლის დამკვიდრებული მეთოდების წინააღმდეგ. კლავორებმა უჩეშად შეაწყვეტინეს მას.

2 ამასთან დაკავშირებით მითხველს უნდა შევასენოთ, რომ 1922 წ. რკ(ბ)ც საორგანიზაციო-საინსტრუქციო განყოფილებას ხელმძღვანელობდა ლ. კაგანოვიჩი, ხოლო ცკ-ის მდივანი საორგანიზაციო და საკედრო საკითხებში 1921 წლიდან იყო ვ. ზოლტრიკი. წაით შედაციონებით ვანშტიციდნენ ავღილეზე სტალინის კლავორები, რაზეც უფლება ისცა ვ. ი. ლენინს ემტკიცებინა თვის „პოლიტიკურ ანდერშში“, რომ სტალინმა უზომო ძალაუფლება ჩაიგდო ხელთ. — რედ.

„ამხანაგეო, შესაძლოა, ჩვენ დემოკრატიის სულ რამდენიმე საათი გვქონდეს დარჩენილი. პოდა, ნება მომეცით ამ საათებში ვისარგებლო“, — მიუბრუნდა დღეგატი მეთისმეტად მეგობრულ „გუნდს“.

ცკ-სა და ცკ-ს 1927 წლის გაერთიანებულ პლენუმზე (ივლის-აგვისტო) სტალინი დასცინის კამენევის შემდეგ კი უთავბოლო, მოჩამახულ არგუმენტებს წამოაყენებს ზინოვიევის სტატიის „მოშავალი ომის კონტურები“ წინააღმდეგ. გენმდივანს არ ეშინია ოინაზის პოაზში დგომისა — კლავორები დროულად დაიცინებენ. და არ დაივიწყებენ, რომ საქირი წუთს — ამ დროს კი ორჯერ დაუყოვნებამ — იყვიროს: „სწორია! ანდა „სამარცხენიაო“

როცა სტალინი ტროცკის კლემანსის შეადარებს, აქტიორები თივინერად დასცინიან „ამ ოპერატორულ კლემანსის“.

მაგრამ, აი, გენმდივანი ბოდიშს იხდის: თურმე, მას „მოუხდება რამდენიმე სიტყვის თქმა სტალინის წინააღმდეგ ზინოვიევის გამოხდობის თაობაზე“.

— გაბოვო! — გაისის ხმები.

შემდეგ სტალინი იქამდე მიდის, რომ იტყვის: ოპოზიცია კომინტერნის აშკარად გათიშვის პოლიტიკას ატარებსო.

— სწორია! — „ბანს აღმევენ სოლისტები“.

გენმდივანს მოაქვს ლენინის მიერ დაწერილი V ყრილობის რეზოლუციიდან ციტატა, რომელშიც ლაპარაკია ფრაქციონერების წინააღმდეგ ბრძოლის ღონისძიებებზე.

— ეს უფლისძიებები ახლავე უნდა განვახორციელოთ — ხმაუწყობით ყვირიან კლავორები.

— დაიცადეთ, ამხანაგეო, — იტყვის სტალინი, — ნუ იჩქარებთ.

ბაა, რით არაა სექეტალი?

1924 წლის იანვარი. ანტონოვ-ოვსენეკომ ცკ-ს პლენუმზე უსაყვედურა ორგბიუროს, რომელმაც გადაწყვიტა რევილუციური სახმედრო საბჭოს პოლიტსამმართველოს უფროსობიდან მისი მოხსნა.

პლენუმზე ანტონოვ-ოვსენეკოს გამოსვლიდან: „დაციენებით მოვიტოვ ვანიხლოთ ეს სკილი. ლაპარაკია იმაზე, რომ პოლიტსამმართველოს უფროსის თანამდებობიდან ხსნიან პარტიის წევრს, რომელმაც გაბედა პარტიული წესით და რიგით გამოსვლიყო პარტიის ერთიანობისა და არმის მორალური დარაზმულობისათვის მავნე ცკ-ს უმრავლესობის ხაზის წინააღმდეგ.“

ყველა ბრალდებას იმის თაობაზე, თითქოს პოლიტსამმართველო ფრაქციის შტაბად გადამტკიცოს, ზიზღით უარყვოვ — ეს არავის დაუშტკიცებია და ვერ ეერასოდეს დაამტკიცებს. მანამ კი, ვიდრე ეს არ დაშტკიცებულა, ჩემი გადაყენების აზრი ერთადერთი იქნება — უკვე პარტიის ყრილობამდე გაუსწორონ ჭვეფური ანგარიში პარტიულად მეთისმეტად ურყევ ამ ამხანაგებს, რომლებსაც ფრაქციულ მანევრებზე არ ძალუძოთ“.

ვლადიმერ აღქსანდრეს მე ამხელს ცენტრალური აპარატის მიერ მის წინააღმდეგ დაწყებულ ცილისმწვა. მებლურ კამაჩიან „ტროცკისტული ოპოზიციისადმი“ მითვლილი ყველა აქტიური კომუნისტის დასაშინებლად.

„მე სულაც არ ვცდები, — განუცხადა ანტონოვმა

ც-ს წევრებს, — თუ ვიტყვი, რომ ამ ფართოდ გაშ-
ლილ კამპანიას ვარკვეული ტონი ვინმე სხვის მიერ კი
აა, ამხანაგ სტალინის მიერ აქვს მიცემული“.

ც-ის წევრთა უმრავლესობამ თავშეკავების პოზი-
ცია აირჩია. ორგანიზაციის რეზოლუციას მხარე დაუჭი-
რეს მოლოტოვის, შვერნიკის, შკირიატოვის, იაროს-
ლავსკის. დიხა, ამხანაგმა ემილიანმა. 1906 წლის მარ-
ტში ანტონოვმა, რსდმპ (ბ) სამხედრო ორგანიზაციათა
მოსკოვის კონფერენციის ჩაშლის შემდეგ, საპრობლე-
მური ამოცანა თავი. ერთად გაიქცნენ იქიდან, ახლა
...ახლა ემულიან იაროსლავსკი მისთვის დაესაბრ-
უნულ როლს თამაშობს. მოლოტოვთან, შვერნიკთან.
შკირიატოვთან ერთად თამაშობს...

კიდევ თოთხმეტი წელი გავა და ისევ ეს პიროვნე-
ბები გასცემენ ოქტომბრის გმირის სიკვდილით დასჯის
საქციას. მას ათასობით პატროსანი კომუნისტი მიზ-
ყვება.

ფუნქციონირი კლასიკორები სიკვდილის ფუნქციონე-
რებად გარდაიხსნენ.

სტალინმა საიმედო შემსრულებლები შემოიკრია. ზოგიერთი მათგანი, ვიქვათ, ვოროშილოვი, მიქოიანა, მოლოტოვი, მას ოცდაათ წელზე მეტხანს ემსახურე-
ბოდნენ. ამ უკანასკნელს, კაცმა რომ თქვას, სხვებზე
მეტად უყირდა: ის ენაბლუ იყო. ერთხელ მოლოტოვ-
მა ლავრენტი ქართულიშვილს შეესჩივლა: „იცი, ამ-
ხანაგო ლავრენტი, მე ხომ ჩემს მოხსენებებს სარკის
წინ სიმღერით ვამბობ ხოლმე“.

ის ფრიად გონებამძიმე კაცს გახლათ, მაგრამ საკ-
მაოდ ჩაბა შესდლო სახელმწიფო პიროვნების ნიღბო
დაეფარა გონების სიმწირე. თუძედა, მის დროს გულუბრ-
ყვილობა ნაკლებობა არ ყოფილა. მოლოტოვი ამხ-
წინათ გარდაიცვალა, მაგრამ მისი ყალბი სახე ჭერ ისევ
ცოცხლობა ნაირნაირ თხზულებებში...

...1946 წლის ნოემბერი. მეცნიერებათა აკადემია
მთელი დღე ბუობდა თავის საპატიო წევრად მოლოტო-
ვის არჩევასთან დაკავშირებით. მინისტრია საბჭოს
თავმჯდომარის მოადგილის შუბლი დილიდან გვიან სა-
ღამომდე ოფისში იწურებოდა. ის ჭერ კიდევ მრავალ
წელს გაუფრეს კურიერებსა მეცნიერებათა აკადემიას,
იქნება „მეცნიერების მნათობა“ ასეთ რამეს ბევრი
ჯერ გაუძღებდა. მოლოტოვმა გაუძღო.

ყოველ ღონისძიებასა და გამოსვლას ის წინასწარ
უთანხმებდა გენმდივანს. სტალინის მტკიურ ნებას
მფარველობაში ის სრულიად უდრტივკეილად არსე-
ბობდა. მაგრამ სტალინი, რომელიც ადამიანთა და მოვ-
ლენათა ერთპიროვნულად მართვის შეეჩვია, იღუმალო,
გამოუცნობი პიროვნება იყო.

პარტიის XV ყრილობაზე სოფლის მეურნეობის შე-
სახებ მოხსენება მოლოტოვმა წაითხა. ყველასათვის
მოულოდნელოდ გენმდივანმა მოხსენება გააკრიტიკა.
სტალინს მოლოტოვი წინასწარ არ გაუფრთხილებია
და ვაჩვენსლავ მიხაილოვიჩი დაიბნა, სტალინმა კი თავისას
მიადწია: ცენტრალურ აპარატში თავისუფალ-
კრიტიკის არსებობის დემონსტრირებაც მოახდინა და,
მიადრეოულად, ერთხელაც შეამოწმა მისი უახლოეს
თანამებრძოლის თვინიერება. გენმდივანმა პარტიის
აგარულ მოლიტიკაში წყალი ამღვრია, რათა ახალი
უთანხმოებები გამოეწვია.

მოლოტოვი შინ მთლად ნირწამხდარი დაბრუნდა და
ცოლს შესჩივლა: „სტალინს არ უნდა გაატაროს ჩვენი

ერთობლივი გადაწყვეტილებები, ყოველთვის ყველა-
ფერს ხლართავს, შემდეგ კი ვითარების გამოსწორებ-
რითული ხდება... ჩვენ ხომ ყველაფერზე შევიანბნები-
ს კი ადგა და შემოშობია...“

პროვოკაციის მოწყობა, ჩრდილში დადგომა, დანა-
შაულის სხვისათვის გადაბრალბა, თავის თავის უდ-
რეკ ლენინელად წარმოსახვა — ასეთია პოლიტიკურ
დადგეშში სტალინის მონაწილეობის ტიპური სქემა. ან
სქემას ვარაიციებთ (ვიქვათ, დამნაშავეთა დახვრეტა)
სტალინი მომავალშიც გააყვება. რაც შეეხებათ ხელ-
ქვეშეობის (თანამებრძოლ). ისინი წრფელად იყენ-
დენწრფუნებულ, რომ ნებისმიერი ღონისძიება, პოლი-
ტიკური კამპანიებითა და საკავშირო ყრილობებით დაწ-
ყებული და სტიქიური მიტინგებითა და კონცერტებით
დამთავრებული, მაღალი ინსტანციის კაბინეტში შექ-
მნილი სქემის შესაბამისად გათამაშებულიყო.

ახე ფიქრობდა მთავარი ჭკუფის ერთ-ერთი თვალსა-
ჩინო ფიგურანტი ლაზარ კავანოვიჩი. მას სტალინის
ღვთაბრძივი წარმომავლობის სრული რწმენა გამოარჩე-
და სხვათაღენ. განა მან პირველმა არ უწოდა გენმდი-
ვანს იადენ ბეზლადი? მოლოტოვს, მიქოიანს, რუძე-
ტაკს, კიროვს, ორჯონიკიძეს, — განსაკუთრებით ამ
ორ უკანასკნელს, — შეეძლოთ ზოგჯერ მამწივე არც
დათანხმებოდნენ გენმდივანს მითითებას, შეკამათე-
ოდნენ კიდევ მას. კავანოვიჩი ასეთი კაცი არ გახლ-
დათ. ის განუხრებლად ასრულებდა პატრონის ნების-
მიერ ბრძანებას და ერთხელ დადგენილ რიტუალს ურ-
ყვავდა იცავდა.

...ანა ამბატოვა გამოდის პოლიტქინიური მუწეუმას
დიდ დაბდაზში, საყვარელი პოეტის გამოჩენას დარ-
ბაზი ოვაციით ხვდება, ყველა დგება, ბევრს ყვავილე-
ბი მაიქვს სცენაზე.

გენმდივანს ამ დაუჭერებელ, წარმოუდგენელ მოვ-
ლენაზე პირველმა კავანოვიჩმა მოახსენა. სტალინი გან-
რისხდა: ვინ იყო ფეხზე წამოდგომის ორგანიზატორი?
როცა ეს ამბავი ზემოთ გაიგავს, კავანოვიჩი გამ-
ჭინვარდა: „ვინ იყო ფეხზე წამოდგომის ორგანიზატორი?“

არადა, მართლა ვინ გაბედა?
ლაზარ კავანოვიჩი პარტაპარატის იშვიათი ორობ-
ლოქსი იყო. მისი ერთგულება კანცელარული ანბანისა
და ბეზლადისაღმნი თვით ყოველისშემძლე ბერიასაც
კი აწინებდა.

რა აერთიანებდა მათ, ასეთ ერთმანეთის არამეგობ-
არ პიროვნებებს?

ისინი, ყველანი, „ხალხის მომცრო მამები“, ცხოვ-
რობდნენ და თამაშობდნენ სამი „ყ“-ს ნიშნით: УГ-
ДАТЪ, УГОДИТЪ, УЩЕЛЕТЪ.

ბეზლადგომობანას თამაში

ლენინმა თავის ანდერში, რომელშიც თავის შესაქ-
ლებელ მემკვიდრეებს ახასიათებდა, გენმდივანს კა-
რულოლობაც მოიხსენია. რას გულისხმობდა ლენინი?

1919 წლის შემოდგომა, ცარიცინი. სამხრეთის ფრონ-
ტის რევოლუციური სამხედრო საბჭოს წევრი სტალი-
ნი ყოველმხრივ დტენის (ზოგიერთს სიკვდილით სჯის)
მეფის არმიის იმ გენერლებსა და ოფიცრებსა, რომ-

ლებამაც საბჭოთა ხელისუფლების დამცველთა შორის დადგა გაბედეს. აქ, ალბათ, თავი იჩინა მისმა ორგანიზაციულმა სიძულვილმა „ინტელიგენტებისადმი“, მეცნიერნი იქნებოდნენ ისინი, ლიტერატორნი თუ სამხედროები. ცარიცინში სტალინს განსაკუთრებით აჯავრებდა ფრანტის სარდალი გენერალი მ. სიტინი. ათი წლის შემდეგ, 1918-ში, სტალინს ვულგარული ცილისწამებით შემოფარგვლა მოუხდა. მან სიტინს ფრონტის ცუდი ხელმძღვანელმა დასწამა, ქარაგმულად განაცხადა, ეგ ნაწილების მომარაგებას წინასწარგანზრახულად აფერხებუსო... („ვილადის მარჯვ ხელი ცდილობს... ცარიცინს ბოლო მოუღოს“). სტალინმა სარდლის სამართალში მიცემა მოითხოვა.

ლენინმა სტალინი მოსკოვს გამოიძახა და მკაცრად დაგმო მისი პოლიტიკა და რევოლუციური სამხედრო საბჭოს წევრების ვოროშილოვისა და მინინის თვითნებური მოქმედება. ცარიცინში დაბრუნებულმა სტალინმა „არმაიაში უპარტიო გენერლების მოზღვაების“ წინააღმდეგ თვალსაჩინო საბჭოთა მუშაკთა გულფიცობრივების ინსპირაცია მოაწყო და სცადა სამხედრო სპეციალისტებისადმი დამოკიდებულებაში „ცენტრის პოლიტიკის“ რევიზირება, მაგრამ ლენინური პოზიციების მიხედვით ალება ვერ შესძლო. მაშინ სტალინმა დაწერა განცხადება რესპუბლიკის რევოლუციური სამხედრო საბჭოსა და სამხრეთის ფრონტის რევოლუციური სამხედრო საბჭოს წევრის თანამდებობიდან გადადგომის თაობაზე. მ ოქტომბერს მან უმაღლეს სარდლობას მოახსენა, რომ თავის თავს რევოლუციური სამხედრო საბჭოს შემადგენლობიდან გასულად თვლიდა.

ახე იწყებოდა გადადგომიდან თამაში. თამაში, რომელიც ოდნავ წელიწადზე მეტ ხანს გაგრძელდა. სტალინს რომელიმე სამხედრო თანამდებობიდან გადადგომა არც კი უფიქროს, იგი სამოქალაქო ომის დამთავრებამდე განაგრძობდა, თავისი შესაძლებლობების კვალობაზე, ცენტრის მიერ გაცემულ დირექტივებზე საბოტაჟის მოწყობას. ისტორიას ახსოვს, როგორ შეაფერხა სამხრეთ-დასავლეთი ფრონტის რევოლუციური სამხედრო საბჭოს წევრმა სტალინმა მოვარკომიტეტის დირექტივის საწინააღმდეგოდ. ცხენოსანთა პირველი არმიის ჯარების ფრონტზე გადასრლოდა და ამით ტუხაჩევსკის ვარშავაზე შეტევა სახვდა. ინტრიგანი და ძალაუფლების ტრფიალი, იგი ხელა მხედართმთავართა გამარჯვებებს პირად შეურაცხყოფად აღიქვამდა.

ტუხაჩევსკიმ და სამხრეთ-დასავლეთის ფრონტის სარდალმა ეგროვკმა შემდეგ გენერალ სიტინის ზვედრი გაიზარეს.

1922 წლის შემოდგომაზე შეიქმნა ეკრეთოვოდებულო „საქართველოს საქმე“, რომელიც ფაქტობრივად სტალინის მიერ იყო პრეოციკრებული. ახალბედა გენმდივანმა ამიერკავკასიის თავს ისე მოახვია ფედერაცია, რომ ქართველი ამხანაგების სურვილებისათვის ანგარიში არ გაუწვია. მიმდევ დაავადებულმა ლენინმა სცადა ჩარეულიყო საქმეში, მაგრამ გენმდივანს ინტრიგებისათვის წინააღმდეგობის გაწევა იოლი საქმე არ გახლდათ. სტალინი იმაზეც კი უარს ამბობდა, რომ ვლადიმერ ილიას ძე საქმის მასალებს გასცნობდა. 1923 წლის 30 იანვარს ლდია ფოტივამ დღიურში ჩაწერა: „წერილი გავუგზავნე სტალინს. ის მოსკოვში არ აღმოჩნდა. გუშინ, 29 იანვარს, სტალინმა დამირეკა, რომ მასალების მოცემა პოლიტიბიუროს ნებართვის გარეშე არ შე-

უძლია... მკითხა, ხომ არ ვუბნებნი ვლადიმერ ილიას რაზე ზედმეტს, საიდანა იგი მიმდინარე საქმეების კურსში, დღეს ვლადიმერ ილიას ძემ გამომიძახა, რა პასუხი გავუცო და მითხრა, ვიბრძოლებო რაზე მასალებზე განსჯისათვის“.

ბოლშევიზმის, I თებერვალს პოლიტიბიურომ გამოიტანა „საქართველოს საქმის“ მასალების ლენინისათვის გაცნობის ნებართვა. სტალინი აშკარად უკმაყოფილო დარჩა. მან პოლიტიბიუროს შესთავაზა, ლენინის მიერ თერაპევტიკურ რეჟიმის დაცვის ზედამხედველობისთან დაკავშირებული თავსამტრეკე მოვალეობისაგან გამანთავისუფლო. გენმდივანი, რასაკვირველია, გადადგომის მოსურნის როლს თამაშობს. სტალინმა იცოდა, რომ ზედამხედველის სტატუსისაგან მის გათავისუფლებას ვერავინ იკისრებდა.

1924 წლის მაისი. პარტიის XIII ყრილობაზე ლენინის სიკვდილისწინა სურვილის შესაბამისად, უნდა ჩაეკითხათ მისი წერილი, ეკრეთოვოდებულო ანდერძი. მაგრამ როგორც ცნობილია, გადაწყვეტეს ეს დოკუმენტი მხოლოდ ცალკეულ დელეგაციათა კრებებისათვის გაეცნოთ.

ამას ცკ პლენუმი უნდა მოჰყოლოდა. პლენუმის სხდომაზე სტალინს განაწყენებულთ კაცის პოზა ჰქონდა: „თუ ამხანაგები მიჩვენებენ, რომ ანდერძში ისეთი დოკუმენტი, რომელიც ყველგვარ პოლიტიკურ ნდობას მოკარგავს, გენმდივანს თანამდებობიდან გადადგობა...“

ეს იყო პოზა, თამაში, სტალინისათვის წაუგებელი თამაში, რამეთუ გენმდივანმა იცოდა, რომ მის შემდეგ აუცილებელი მტიკინა-აღმტემბით გამოვიდოდა ზინოვიევი და კიდევ ვინმე სხვაც...

ერთი თვის შემდეგ სტალინმა ეს ილითა გაიმეორა, კონფლიქტების შექმნის დიდოსტატმა პარტიის XIII ყრილობაზე ისარგებლა სტენოგრაფიის ქალის შეკრდომით და კამენევი ლენინის სიტყვის დამახინჩებაში დაადაწაშალა — აქოდა, კამენევა „Россия Ивановская“-ს ნაცვლად სიტყვა „Ивановская“ ისმარა. სტალინმა ეს უხეშო ინსინუაცია „პრავდაში“ გამოაქვეყნა.

კამენევა და ზინოვიევა გადაწყვეტეს გენსეკისათვის საკადრისი პასუხი გაეცათ. მაგრამ როცა პასუხისმგებელ პარტიულ მუშაკთა საგანგებოდ მოწვეულმა თათბირმა პოლიტიბიუროსა და ცკ-ს მონაწილეობა დაგმო სტალინის უთანასტეული დამოკიდობა, მან განაცხადა, გენმდივანს პოსტიდან მივდარო. ამჟამად გადადგომიდან თამაშის „არგუმენტი“ ასეთი გახლდათ... გენმდივანს გადადგომაზე კვლავ უარი ეთქვა.

ლენინის სიკვდილიდან ერთნახევარი წელი გავიდა. კისლევოდსკი დასასვენებლად მყოფ ცკ-ს წევრთა ჯგუფმა ქალაქკარეთ სეირნობის დროს განიხილა კოლექციალური ხელმძღვანელობის საკითხი. სტალინის ფრიად წარმატებულმა ცდებმა, განემტკიცებინა თავისი დიქტატორ ცენტრალურ კომიტეტზე, შეაშფოთა თვალწარმტაცი გამოქვეყნების მახლობლად შეჩერებული ამხანაგები. მათ გენმდივანს გაუგზავნეს წერილი, რომელიც შეიცავდა ცკ სამდივონს შემადგენლობის შეცვლის წინადადებას. სტალინი კიდევ ერთხელ დაემუქრა მათ ვადდგომით. XIV ყრილობაზე, 1925 წლის დეკემბერში კი სტალინმა დააწვეტა დაეცინა კიდევ მათთვის და გაიმეორა: „თუ ამხანაგები დაიჩინებენ, მზადა ვარ ადგილი უზმაუროდ, უდისუსსიოდ, — ლია იქნება ის ვუ-

დახურული, — და უმცირესობის უფლებათა გარანტიის მოთხოვნის გარეშე დავტოვო“.

მისი ვარაუდით, დარბაზი სიცილით უნდა შეხვედროდა ამ განცხადებას და მართლაც, მის ნათქვამს სიცილი მოჰყვა.

1927 წლის მიწურულისათვის სტალინიმა შესძლო მნიშვნელოვან დაწყოლებათა წინ ცენტრალურ კომიტეტში ერთგამგებლობის თვალსაზრისით. პარტიის XV ყრილობაზე მან ხელმძღვანელობის ორგანოებიდან მოიშორა 75 აქტიური ოპოზიციონერი, ზოგიერთი მათგანი გარცხა პარტიიდან. საერთოდ კი პარტია ორი ათასამდე უკაცო „გაწმინდეს“. ე. წ. „გაერთიანებული ოპოზიციის“ ლიდერთა გარიცხვის შემდეგ სტალინიმა ცუბლენუმის სხდომაზე პატარა სპექტაკლი მოაწყო:

„უფიქრობ, რომ უკანასკნელ ხანაშიდე იყო საიმისო პირობები, რომლებიც პარტიას ავალდებულებდნენ აუცილებლად იმ ვყოფილიყავი ამ პოსტზე, როგორც მეტწილად მეცარი კაცი, ოპოზიციის წინააღმდეგ მიმართული გარკვეულწილად შხამსაწინააღმდეგო საშუალება. ახლა ოპოზიცია არა მხოლოდ განადგურებულია, არამედ განდევნილია პარტიიდან. ამავე დროს, ჩვენ გვაქვს ლენინის მიითითება, რომელიც უნდა გააძარკოთ. ამიტომ ვთხოვ პლენუმს, გამათავისუფლოს გენერალური მდივნის პოსტიდან. გარწმუნებთ, ამხანაგებო, რომ პარტია ამით მხოლოდ მოგებული დარჩება“.

პარტიის გადამარჩენელის ნიღაბაფარებული გენმდივნის შეუძლო ბედს წაქეულებოდა, პლენუმმა ის, რასაკვირველია, ისევ აირჩია გენმდივნად. ერთხმად აირჩია: აბა, ორი თავი ვის ჰქონდა?..

მოგვიანებით, როცა უცილობელი ბილადი გახდა, სტალინი ამ ტრიუქს აღარ იყენებდა. თუმცა, არა, სიციურეში ის კვლავ მიუბრუნდებდა.

როდესაც სტალინიმა 1946 წელს ცუ მდივნის პოსტზე აღექსეი აღექსანდრეს ძე კუზნეცოვის კანდიდატურა წამოყენა, ამით დაახლოებულ პირთ იმის საბაბი მისცა, რომ ახალ ფავორიტში მისი შესაძლებელი მემკვიდრე დაენახათ.

გენმდივანი უკვე სამოცდაათ წელს უკაყუნებდა და დახვეწიანზე ფიჭვის დროც დადგა... როცა მან კუზნეცოვის არჩიბა და სახელმწიფო უშიშროების ორგანოთა კურირება დააკისრა, ხელისუფლების ვერცერთი გამოცდილი ფუნქციონერი ვერ მოგეცმდათ თავით მისი, კურატორის უშიშროების გარანტიას. მართლაც, 1956 წელს იგი მოსკეს ლენინგრაღის პარტორგანიზაციის ხელმძღვანელებთან და პოლიტბიუროს წევრ ვოზნეცენსკისთან ერთად.

გადადგომაზე საუბარი სტალინის არც მერე, თავისი ფრად შიმში კარიერის ბოლომდე შეუწყეტა. პარტიას XIX ყრილობის შემდეგ, 1952 წლის ნოემბერში, ორჯერ თხოვა ამის შესახებ ცუ-ს ახალ შემაღერლობას. ყველა ერთხმად პასუხობდა, ეს შეუძლებელია...

უნებლიედ გახსენდება დოსტოევსკის გმირი თომა ოპისკინი, რომელიც ასევე ხშირად იმუქრებოდა ხოლმე წახვლით, იმ სახლიდან, სადაც ის შიფარებს. ეს სახლი სოფელ სტეპანჩიკოვში, მისი მონარი მორჩილებიან დრომოკმული, აშშორებული ატმოსფეროთი, მისი სამადლო მცხოვრებლებით, ნებაყოფლობითი მახსარებობით, გენერლის მეუღლის ფინიფინათა და ფრად თავაზიანი პოლიციანტი, ოპისინისათვის ხელსაყრელზე ხელსაყრელ ტრიბუნად იქცა. თომა თომას ძე, რომელიც

თავის რწმენისათვის მზადაა დაუყოვნებლივ დაიწვას კოცონზე, სახლის პატრონისაგან მოითხოვს „ტყვენო აღმატებულობაზე“ დამიძაბო და აღწევს კედელზე კამს სიამოვნებას“. მაღალი იდეალიზმისათვის მებრძოლი თომა თომას ძე დესპოტად გარდაიხსება, როცა კი დაიხანახავს, რომ გენერლის მეუღლე მის მიმართ რაღაც მისტიკური მოწიწებით იმსჯელებდა. გენერლის მეუღლის კვლადაკვალ სოფლის ყველა მკვიდრი აღივსება ოპისინისადმი მოწიწებით.

თომა ბებერ კამერდინერს ფრანგულ ენას ასწავლის, პირადად გამოხცდის მას და მუხლებზე აჩოქებს დაუდევრობისათვის. ხელს ჰკიდებს უტუჯი შინაყმა ბიჭის აღზრდას, არისტოკრატიულ მანერებს აჩვენებს და ფრანგულ ენასაც ასწავლის. საბრალო ფაღალეი კი მინც არასასურველ სიჭმრებს ხედავს: კეთილშობილ ბანოვანთა ნაცვლად — თითო ბოროლას.

თომა თომას ძეს ახსიათებს უსაზღვრო თავმოყვარებას, რასაც, ეტორის აირით, სრულ არარაობათა შორის ვხვდებით. წარსულში დამცირებული, ბედისაგან დაწიხლული ოპისკინი ახლა სხვების დამცირებით დებულობს სადისტურ სიამოვნებას, იმის ანაზღაურება სურს, რაც ბედმა დააკლო. მისი მოჩვენებითი წასვლენა, როცა ოჯახის უსაღებლეს ყველა წევრი გენერლის მეუღლის მეთაურობით ცრემლის დვარღვართი ევედრება თავის კეთილისმყოფელს — დარჩიო, განამტკიცებს მას კვარცხლბეკზე, რომელიც თომაში უპირველესი დემოგოგის უფლებით დამოკიდება.

სტალინი ცდილობდა მთელი ქვეყანა სოფელ სტეპანჩიკოვად ექცია. ხალხს ეს მრავალ მილიონ სიცოცხლად დაუჯდა. ზუსტად რამდენად, ეს ასი წლის წინათ თავის სხვა ნაწარმოებში, „ეშმაკნი“, განსაზღვრა დიდმა წინასწარმეტყველმა ფ. დოსტოევსკიმ.

რეპლამის ოსტატი

1934 წელს სტალინიმა არქტიკაში დადგა სარეკლამო წარმოდგენა — ამისათვის წითელი მოედანი აღარ ყოფიდა. გემ „ჩელიუსკინის“ ექსპედიცია წინასწარვე წარუმატებლობისათვის იყო განწირული: აშკარად დაძველებულ მცირე იმპლავრის ხომალდს შიმში უსაღებლესში არაფერი ესაძრებოდა. შეერთებულმა სტატებმა ხომალდს ყინულმჭრელებით, თვითმფრინავებით დახმარება შემოსთავაჯეს. მაგრამ თავაზიანი უარი მიიწვინა: დასაღუადა განწირული ხომალდის ახლოს ყინულღებში ჩაქვლილი იდგნენ პატიმრებით სავსე ტრანსპორტები. ქეშმარიტი და რადაამიანური ძალისხმევა განდა საჭირო განწირული ადამიანების გადახარჩენად.

„ჩელიუსკინი“ ჩუკოტკის ზღვის ფსკერზე განიხვენება. რომელ ზღვანო უნდა დაიძროს ქუენის ისტორიული სიჩცვლი?

...ი, ისინი ფოტოსურათზე — მოსკოვში ტრიუმფალური შეხვედრის დღეებში: ექსპედიცია „ჩელიუსკინის“ ხელმძღვანელი ოტო შმიდტი, იმპოზანტური წვეროთა და გამარჯვებულის ღამილით, კაპიტანი ვორონინი, პარტიარგები, კომორგები... საერთო-სახალხო ზეიშისათვის — სიტყვა მოიტანა და სავსებით წრფელი ზეიშისათვის — კიდევ ერთი საბაბი გამოიხანა. ეს ვინდა მარცხნივ, კიდევში, შინაგან საქმეთა სახალხო ომისარბიტის თანამშრომლის ფორმაში? იგი პროფელი

დავს, თვალღებზე ჩამოწული ქუდიდან მკაცრი მზერა გვხვდება. ძველ ფოტოსურათზეც კი, მაგლოდუმის ტრიუანაზე მდგომი გულმოდგინე მწყემსივით დრაქონს ჩელაუსხენლთა პატარა ჯოგს.

ოცდაათიანი წლებისათვის სტალინმა ვარკვეული რეჟისორული გამოცდილება დააგროვა. ძლიერი ხმოვანი ეფექტების შექმნა ისწავლა. მან უკვე იცოდა, რომ სპექტაკლის წარმატებისათვის ზედმეტი არ იქნებოდა ნათესა და ბუნუს, სიეთესა და ბოროტს შორის კონტრასტის ხაზგასა. „ხალხის საძულელი მტრებისათვის“ გამართული პროცესების დღეებში გაზეთები აქვეყნებდნენ ხან რეპორტაჟს გმირულ გადაფრენებზე, ხან ჰუშთა კლასის არანაყბე გმირულ მიღწევებზე.

...გამომივლიდა კაბინეტში კედელზე რადიორეპორტის ორი კლია. იგი ხალხის მსახურს საზეიმო შეთახილვისაგან იფხრიწება, გამომივლილის წინ დგას ქაღალა რევილუციონერი, ხვალინდელი ცხედარი, ანტონოვ-ოვსენკეა.

— ხომ გესმით, — ეუბნება გამომივლიელი, — ხალხი მიგასწავლა ჩვენს სახელოვან სტალინურ პარტიას და თავის სახელოვან ჩეიკიტებს. გესმით?! აი, მე თქვენს გამო ორდენი მივიღე.

ვერაფერს იტყვი, პოლიტიკური კამპანიების ხმოვანი გაფორმება სტალინს იოლად გამოსდიოდა. სოფლის მეურნეობის კოლექტივიზაციასა და ქვეყნის ინდუსტრიალიზაციის პირველ წლებში იგი უკვე ისწავროდა თანამედროვეთა წარმოსახვა განეცვიფრებინა სოციალისტური მშენებლობის და შესაბამით. უსაზღვრო ქება-დაიდებს როგორი ფეიქტურები ახლდა საბჭოთა მეურნეობა „გვიანდის“, ამ უმართავი, არაფერისმაქნის ორგანიზმის შექმნას. ანდა, მშენებლობა ბევრი თვალსაზრისით — ეკონომიკურად და, უწინარეს ყოვლისა ეკოლოგიურად — გაუმართლებელი დნაროპებისა (რანზე დღეს „რანავა“ წერს), ვის სჭირდებოდა ასეთი ხმაურიანი რეკლამა? დაფაფების ზარ-ზეიმიანი ხმაური იდგა თერთი ზღვა — ბალტიის არხის მშენებლობასთან დაკავშირებით. იგი ამჟამადც შეუღუდულო ხომალდგამტარობის არხია. არხი სამხის ათხის პატივის სიციცხლე დაქდა. მაგრამ სტალინმა შესხლო ეს საერთო-სასაღლო ტრაგედია თავის ტრიუმფად გადაექცა.

მრავალი წლის შემდეგ ის თავის თავს უკვდაყოფს უსახავი ძენით სტალინგრადას მახლობლად და მის, სამოცდაათწლიანი გრანტიხ ბელადის წინაშე ძველ დროთა ყველა კოლხის დაჩაგვებას.

სამშებპალი კოლინაზა

იოსებ სტალინის თეატრი უნიკალური მოვლენაა დროსა და სივრცეში. სპექტაკლი უწყვეტად მიდიოდა, ერთიან, ოცდაათწლიან ქმედებაში ვრწყმოდა. მიახსენა მოიცავდა მთელ ქვეყანას — წითელი მოედნიდან კლინის ბანაკებამდე.

ონის დროს ამერიკის შედრებული შტატები საბჭოთა კეზის აწოდებდა მანქანებს. დანადგარებს, კვების პროდუქტებს. პეჩორაზე, სადაც მრავალი წლის მანძილზე სიციცხლე-სიციდილი მოიწია, ამერიკიდან შემოდოდა ბერი, რამე, ავტომაქანები და ექსპლვატორები დარწყებული და კვერცხის ფხენილითა და

ჩვენი პატივების თეატრისათვის კოსტიუმებით დამთავრებული. მაგრამ მოკავშირე სახელმწიფოს მთავრობას სურდა ცოდნოდა, როგორ პირობებში ცხოვრობდნენ მუშები საბჭოთა ბანაკებში, საიდანაც მოდიოდა ოქრო და ბე-ტე-ტე შედიოდა.

1944 წელს კოლინაზე ჩამოვიდა საგანგებო მისია აშშ-ის ვიცეპრეზიდენტ ჰენრი უოლესის მეთაურობით. მას ახლდა აშშ-ის სამხედრო ინფორმაციის სამმართველო წარმომადგენელი პროფესორი უილენ ლატიმორი. სტუმრების ჩამოსვლისთვის სამურწეო გამოუგზავნეს განსაკუთრებული ზონა მოამზადეს: გაარემორტეს ბარაკები, გამართეს რკინის საწოლები სუფთა თეთრეულითურთ, ქალების საწოლებზე ბალიშებიც კი ჩამოდეხს ქალებისთვის თავისუფალი მოქალაქეების ტანსაცმელიც გასცეს და პარიკმახერიც გამოუგზავნეს. პატარა წერტის ნაცვლად, რომელიც ჩვეულებრივ, დაქანებულ ქერმის ჩირით, კბილის ფხენილითა და უშენი სავარცხლებით ვაქრობდა, ააგეს მაღაზია და შემოიტანეს სპირტილი, რომლებზეც ოცენებს იმ დროს ნებსადაქირავებულნიც ვერ შედავდნენ. განახლებს პრიმიტიული ხარხის ხეფენილები, ზონის კუთხეებში აიღეს კოშკურები, რომლებზეც მთელი დღე-ღამეები მორგებულდნენ მსროლები. ასეთივე კამუფლაჟი მოაწყვეს მაშაკეტა ზონაშიც; საბჭოთა მეურნეობიდან მტფუმეტი კილომეტრის მოცილებით.

ამერიკელებს უჩვენეს სათურები, რომლებიც „მუშებისათვის“ იწვედნენ ამბიდორს, კიბრს და ნესვაცი უსი. უოლესი რაყავანდეს ღორების საბჭოთა ფერმაში, სადაც მეღორეების როლს უჩაღურად ასრულებდნენ ბანაკის სამმართველოს თანამშრომელი ქალები. სტუმრებს ინსცენირება მოეწონათ და იგი კვლავ გაიმეორეს საბჭოთა — კოშკურებისა და მავთულზღარების გარეშე — ოქროს საბადოებში.

შორეული მშენებლობის უფროსი ივან ნიკოშვი ეს-ესაა დაბრუნდა მოსკოვიდან, სადაც თვით მთავარი რეჟისორის ბაგეთაგან მოიხინა ინსტრუქციები. იმედროულად მიიღო ჭილღო — სოციალისტური შრომის გმირის ოქროს ვარსკვლავი. ამერიკელებზე მან ფრიალსასიამოვნო შთაბეჭდილება მოახდინა. როგორც მოგვინებით წერდა პროფესორი ლატიმორი, ცოლქმარ ნიკოშვიებს გამორჩევედა მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობის ღრმა გრძნობა. მან მკაცრად დაგმო ცარიზმის სისახტიკე ციბირში. სახედნიეროდ, წერდა ივანის დრო წარსულს ჩაბარდა: სსრკ-ში ჩრდილოეთის თეთებენ გეგმაზომიერად, შესანიშნავი გაერთიანების — შორეული მშენებლობის — ხელმძღვანელობით, რომელიც შეიძლება მხოლოდ მიახლოებით შევადარო გუპონის ყურის ამერიკულ კომპანიას.

ზღვისგამგელი სტუმრები განსაკუთრებით აღაფრთოვნეს მქარგავმა ქალებმა, მათმა ნახელავმა, აგრეთვე ადგილობრივმა თეატრმა, სადაც მათ ნამდვილი ბალეტი უჩვენეს.

ასეთი თეატრები, რომელთა დასები ძირითადად პატივებისაგან შედგებოდა, თითქოს ყველა დიდ ბანაკში მოქმედებდა. მდინარე პეჩორის აუზში ექვსი ასეთი თეატრი იყო: ვორკუტაზე, დასახლება აბეზში (მოგვიანებით — ქალაქ პეჩორაში), დასახლება ბოლშაია ინტაში, უხტაში, კინაჟ-პოგოსტში... წარსულში სახელგანთქმულ არტიტთაგან, რომლებიც „ხალხის მტრების“ ბანაკში ჩარიცხეს, დავახსენებო უსვლად გლა-

ზურავს, სერგეი რაღლოვა და ბორის დინეკას...
თეატრების რეპერტუარში, დრამატულ სექტაკლებთან
ერთად, საეტრადო პროგრამები, ოპერეტები შედიოდა.
ყოველი ბანკის უფროსი ცდილობდა მეზობელი მდიდ-
რული დაღვებები დაერქვინა.

ცოტა კიდევ და სტალინი გამანადგურებელ, ამომ-
წვევებ ბანაკებს სახელს გადაარქმევდა — მათ სხვაგა-
რად მოაზროვნეთათვის განკუთვნილ კურორტებს, ან
ახლებურად აღზრდის მხატვრულ ცენტრებს დაუძახებ-
და. მაგრამ ზოგჯერ ეს დაუცხრომელი გამომგონებ-
ელიც კი იცავდა ზომიერებას.

ომი: სამი რაღლი

მეორე მსოფლიო ომის დასაწყისში კიდევ ერთხელ
გვიჩვენა, რაოდენ თავისუფლად გრძობდა თავს სტა-
ლინი ევროპის სცენაზე. 1938 წლის შემოდგომაზე ის
მკვეთრად ცვლის პოლიტიკას — მეგობრულ შეთანხმე-
ბას აფორმებს გერმანიასთან, რითაც უარს ამბობდა
საფრანგეთთან და დიდ ბრიტანეთთან ბუნებრივ კავშირ-
ზე. ახეთ სვლას თითო ყველაზე უფრო გაწაფული სა-
ხელმწიფო მოღვაწეებიც კი ვერ იწინასწარმეტყველებ-
დნენ. ჰიტლერულ გერმანიასთან პაქტის ხელმოწერის
შემდეგ სტალინიმ განუცხადა რიბენტროპს: „საბჭოთა
მთავრობა პაქტს ძალზე სერიოზულად ეკიდება და შეუ-
ძლია პატიოსანი სიტყვით იმის გარანტია მოგვცეთ, რომ
საბჭოთა კავშირი თავის ამხანაგს არ უმტყუნებს“.

მაგრამ არც რიბენტროპი და არც, მითუმეტეს, ჰიტ-
ლერი არ აპირებდნენ სტალინის პატიოსანი სიტყვის
დაჭერებას. ამაოდ არ დაიჭრეს. შესაძლოა, დასავლეთ-
თან ურთიერთობაში სტალინი ამ ერთადერთხელ იყო
დაღწურფული. და მან ნამდვილად არ უმტყუნა „თა-
ვის ამხანაგს“. პირიქით მოხდა:

ჰიტლერული გერმანიის თავდასხმის შემდეგ სტალი-
ნი ერთხელ კიდევ ცვლის კურსს. ახლა მეგობრულად
ინგლისელებს უნდა ჩაებუტოს, ისინი უნდა გაიხადოს
მოკავშირედ. ისინი და ამერიკის შეერთებული შტა-
ტები.

ფრონტებზე პირველი დამარცხების შემდეგ საქმე
წახლა და გენმდივანი, იგივე—მთავრობის ხელმძღვანელი
და უმაღლესი მთავარსარდალი — დახმარებას ევედრე-
ბოდა მოკავშირეებს. სამხედრო კატასტროფის შემდეგ
გონს მოსულ მარშალი სტალინი უყუყუანო, დარწმუნ-
ებულ ტონს იღებს. თიერანის კონფერენციასა, 1943
წლის ბოლოს, სახელმწიფო მეთაურები შეეხნენ მეორე
ფრონტის გახსნის პრობლემას. ჩერჩილმა აღნიშნა:
საფრანგეთის სანაპიროზე დესანტის გადასხმა სარის-
კოა და სამხედრო ხასიათის რამდენიმე სურვილი
გამოთქვა. მაშინ სტალინი ფიცხლად წამოიჭრა და მო-
ლოტოვსა და ვოროშილოვს მიმართა: „წავიდეთ, ჩვენ
აქ არაფერი გვესაქმება“.

საზრიანობა რომ არა რუსველტისა, რამდენიმე სა-
დღისთვის შესვენება ითხოვა, შეიძლება რაღაც გაუ-
თვალისწინებელი მომხდარიყო.

ბერლინის დაცემის შემდეგ სტალინს თავი უკვე
მსოფლიოს ნანგრების ხელისუფალივით ეჩიოა. დიპ-
ლომატიური მოლაპარაკებების ტონი მკვეთრად შეი-
ცვალა. ძირითადი — ასე ეძახდნენ ერთმანეთს შორის
სტალინს ჩერჩილი, რუსველტი და იდენი — ახსადა

უეთლიო მწყემსი, მოძღვრის ნიღაბი. მან მტრე-
განადგურა და ახლა მოკავშირეების მოშორების
დრო დაუდგა.

სამი ეტაპი. სამი როლი. სამი ნიღაბი. **არქანგელსკი**
1945 წლის ივლისი. პოსტდამი. აქ, გერმანიის დედ-
ქალაქის გარეუბანში უკანასკნელ შეხვედრაში შეიკრიბ-
ნენ მოკავშირე სახელმწიფოთა ხელმძღვანელები. რუ-
კველბი ცოცხალი აღარაა, ჩერჩილი პოსტიდან გადა-
ყვანილია, ისინი ტრუმენმა და ეტლიმ შეცვალეს.
სამედიდოდ ერთიდა დარჩა — გამაგრებული. სტა-
ლინს თავი ამის შესაბამისად ეჭიოა. ის თითო ამერი-
კული ატომური ბომბის წარმატებით გამოცდამაც კი
ვერ შეაცვუნა. მან მშვიდი, უშფოთველი სახე მიიღო,
თითქოს მისი სახელმწიფოსათვის მასივდილო მუქარა-
ზე არ იყო საუბარი, თითქოს მის არ ესმოდა, რომ
მსოფლიო ახალ ეპოქაში აბიჭებდა.

ის მის დიპლომატიკისა და გენერლების გარემო-
ცვაში — შიშო ფრეკები, რუხ-მწვანე მუნდირები. მას
საშუალოს თოვლივით თეთრი, ქათკათა კიტელი აცვია,
ნებივრულადაა გადაწოლილი სავარძელი. ახლა ვის
ბაძავს, საკომლევს ხომ არა? პირმითინედ შესცვიცნიე-
ბენ მას სახეში მოლოტოვი და თანაშემწეები. ახლა
იგი უსათოუდ, აპუცილებლად უნდა გაღმერთდეს. თუ-
მცა, მისი გაღმერთება უკვე — ჭერ კიდევ ომამდე —
დაიწყო.

სახანძრაველი პროცესები

სასამართლო სექტაკლების დადგმაში სტალინის არა-
ჩვეულებრივი რეჟისორული ტალანტი ახალი წახანაგე-
ბით დაბრწყინდა. ის გატაცებით მუშაობდა დრამატურგ-
კრიმინალისტების მიერ შეთხზულ პიესებზე.

1948 წლის პიესების რეპეტაციები, ტარდებოდა
ლუბიანკაზე, მსახიობები იქვე, ეთოვის ზედაბინადელო-
ბით სწავლობდნენ როლებს.

...კავშირების სახლის ოქტომბრის დაზნაწში, სადაც
1938 წლის აგვისტოში ჩატარდა კამენევისა და ზინო-
ვიევის გასამართლების პროცესი, ანტონოვ-ოვსენკო
მოქმედებაში ხედავდა უმაღლესი სასამართლოს სამხე-
დრო კოლეგიის უღრბობის მეთაურობით. ორი წელიც
არ გავა, რომ მამაჩემი „ხალხის მტრის“ სახით წარ-
ადგება ამ სამხედრო იურისტის მუნდიროსანი მელღუა
გორგონას წინაშე.

ჭერჭერობით კი სხდომა გრძელდება და კონტრარ-
ვოლუციონერ შეთქმულთა ვერაგობითა და სულმდაბ-
ლობით აღშფოთებული რუსეთის ფედერაციის პროკუ-
რორი ანტონოვ-ოვსენკო ზის მკურნებელთა შორის
აი, თურმე ვინ წარმართავდა კირიკის მკვლელ ნიკო-
ლაევის ხელს და იუდეუშკა-ტროცკისთან ერთად
ვინ ამწავდებდა კაპიტალიზმის რესტავრაციას! ამ ბა-
ნის აუთმინდილო ბოროტმოქმედებანი შემთხვევითო-
ბა არაა. ჭერ კიდევ 1917 წელს ლენინმა დაგმო ისინი
როგორც „რევოლუციის მტრებიკებურები“.

პროცესის დაწყებამდე, უცილობელ „სამხელთა“ და
შტუურ „ფუქტთა“ ცინცხალი შთაბეჭდილებით აღზ-
ნებული ანტონოვი „იზვესტიაში“ ბეჭდვას მკინვარე
სტატის დასახისათებელი სათაურით „საბოლოოდ
მოგესალის“

პროლეტარმა გაქალაქებულ რევოლუციონერი წყევლის და კრულახს ტროცისტულ-ზინოვიევიერ ბანდას, ამ „ფაშისტური დივერსანტების განსაკუთრებულ რაზმს“, ხალხის უბოროტეს მტრებს, „რომლებთანაც ერთადერთ — დახვრების ენაზე შეიძლება ლაპარაკი“.

ანტროპოვი ინანებს თავის წარსულს. 1928-27 წლებში ის ტროცის სტალინთან შერიგებას ცდილობდა. ახლა ის აღტაცებულია შორსმჭვრეტელობით ახანავ სტალინისა, რომელსაც მშრომელთა სიყვარული და ერთგულება აისკრავებდა.

„მე მრცხვენია ანტროპოვი-ოვსენკოს ქედარისა“, — შენიშნა ნიკოლოზ ივანეს ძე ბუხარინმა, როცა მამაჩემის სტატია მიიღო პუბლიკაციისათვის.

კმაყოფილი სტალინი კი ხელებს ისრებს. ანტროპოვი-ოვსენკომ სწორედ ის თქვა, რისი თქმაც საჭირო იყო: სსრკ შეადარა უშველებელ კრიზისის კლდე, ტროცისტ-ზინოვიევის ბანდიტებს უწოდა გესტაპოს პირდაპირი აგენტები, არ დაავიწყდა ესხენებინა „კამარჭვების პირველი აუცილებელი წინაპირობა — პარტიის რკინიგზური ლენინური ერთიანობა კლასობრივი მტრის აგენტურასთან დაუნდობელ ბრძოლაში“ და სახსებთ სამართლიანად აღნიშნა გადამწყვეტი როლი ამხანავ სტალინისა, რომელიც „არწივისებური თვალთ“ ხედვდა პერსპექტივას და რომელმაც უწრუნველყო ეს ერთიანობა.

გამოდის, რომ სტალინს ამაოდ როდი უძებნია უმაღლესი ხელისუფლებისაკენ მიმავალ გზაზე შეტოქეა მოსპობის საშუალებები. გამოდის, რომ მისმა სტრატეგიამ გაიმარჯვა ლენინის თანამებრძოლთა გულბეშუც, რაკი შესძლო ისეთი გამოცდილი პოლიტიკოსის, როგორც ანტროპოვი-ოვსენკოა, ბაღლივით გაცურება, გამოდის, რომ კავშირების სახლის სცენაზე დადგმულა სპექტაკლები არწმუნეს!

პროცესის დაწყებამდე ერთი კვირით ადრე ბრალდებულთ ნება დართეს გემოზე გამოეძინათ, კვება გაუძლიერეს, გარეგნულად მოაკეთეს, მაგრამ წამებათა კვალის ბოლომდე რეტუსირება ვერ შეძლეს. პატიმრები გამოფრტულნი, გასაცდებულნი, სულით და ცეცმულნი ჩანდნენ. როგორც შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარატის ყოფილი პასუხისმგებელი მუშაკი უჩვენებრს, სცენაზე გამოხვილს წინ აიკადამ და ეცოვმა ბრალდებულებთან ხანმოკლე თათბირი გამართეს, სტალინის სახელით ისინი დაარწმუნეს, რომ მათ სიცოცხლე შეუნარჩუნდებათ, თუ როლის ფარგლებიდან არავენ გამოვა. ეცოვმა ისინი გააფრთხილა, რომ ნებისმიერი ინდივიდუალური კვდა უარყოზ რეპეტიციაგავლილა აღიარებულნი, მთელი ცდაჭაფის გამცემლობად, შეთქმულებად იქნება აღქმული.

ოქტომბრის დარბაზის სცენის გაფორმება წვრილმანებაზე იყო მოფიქრებული. იგი დაიშავდა, რომელზეც უნდა ხასხასა წითელი სუფრა იყო გადაფარებული, მის უკან — სამი მოწონებური სავარძელი საბჭოთა კავშირის გერბით, ტრინბუნა სახელმწიფო ბრალმდებლისათვის, დარბაზისაგან დახალი ხის ბარიერით გამოიჭნული ადგილები ბრალდებულთათვის. კიდევ სამი ზორბა გუშაკი შაშხანის ჩამოქმული ხიშტებით.

სპექტაკლის ფინალი, ანუ ვანაჩენის გამოცხადება იმთავითვე იყო მომზადებული, როგორც ეს პროფესიულ თეატრს შეეფერის, მაგრამ გაუთვალისწინებელი „გადახრები“ მიიწვ გამოკრთა აქა-იქ.

საქმეში გაყვანილმა მოღვაწეებმა სასამართლოს განუცხადა, რომ ტროცის უფროსი შვილს, ლევ სედოვს ხვდებოდა. შეხვედრის ადგილი — კოპენჰაგენი, სასტუმრო ბრისტოლი. დრო — 1932 წლის 13 აგვისტო. როცა პროცესის მასალები დასავლეთში გამოქვეყნდა, ფრიად არასასურველი გარემოებები ამოტივტივდა: ამ სასტუმროს შენობა 1917 წელს დაანგრიეს, ხოლო ტროცის შვილი აღნიშნულ დროს, 1932 წლის ზაფხულში, იმყოფებოდა ბერლინში, სადაც უმაღლეს ტექნიკურ სკოლაში გამოცდებს იჭერდა.

მეორე ხელდაუხლები, მოღვაწის მეგობრის დაქოთხვამ მთელი საქმე ლამის წაახდინა. ვიშინსკი, როდის დატოვებთ თქვენ ცენტრი? სმირნოვი, მე არ მქონდა მისი დატოვების სურვილი, რადგან აღნიშნული ცენტრი არ არსებობდა.

ვიშინსკი. ცენტრი არსებობდა? სმირნოვი. რომელი ცენტრი? ვიშინსკი. მრჩავლევსკი, ცენტრი იყო? მრჩავლევსკი. იყო. ვიშინსკი. ევლოკიმოვ, ცენტრი იყო? ევლოკიმოვი. დაიხ. ვიშინსკი. ბაკიევ, ცენტრი იყო? ბაკიევი. დაიხ. ვიშინსკი. რაო, სმირნოვ, კიდევ დაიჭინებთ, ცენტრი არ არსებობდაო?

მაგრამ სმირნოვი თავისას ამბობდა. მაშინ ვიშინსკიმ ისევ გამოპოხითა მითითური ცენტრის წევრები. მათ აღრე თქმული გაიმეორეს და დაუმატეს, შეთქმულების ტროცისტულ ნაწილს სმირნოვი ხელმძღვანელობდაო. სმირნოვი მათ მიუბრუნდა: „თქვენ ბელადი გჭირდებათ? კეთილი, მე ამიყვანეო ბელადად“.

პროცესს ხმაურიანი გაფორმება ახლდა. ყველა გზებით პირდაპირ ქექდა და ქუხდა, წყევლა-კრულახს აფრქვევდა ფაშისმისათვის სულმიყიდულ მოღალატეთა და გაუშუთა, აგრეთვე იუდა ტროცის მისამართით. ფინალიში ოქტომბრის დარბაზის მძიმე არმოსფერო მთლად აუტანელი გახდა. „მე მოვიტოვებ, რომ ცოფიანი ქოფაკები — უკლებლივ ყველა — დაიხვრიტონ!“ — ასე დაამთავრა თავისი საბრალდებო სიტყვა ვიშინსკიმ 22 აგვისტოს დღის სხდომაზე. რჩებოდა უკანასკნელი აქტი — ბრალდებულთა უკანასკნელი სიტყვები. ზინოვიევმა ერთხელაც მიიღოთა ქედი მძღვარე ბეულადის წინაშე — ნუთუ შებრალების იმედი მქონდა? — და ასე განსაზღვრა თავის ადგილი ისტორიაში: „ტროცისტში ფაშისმის სახეობაა, ზინოვიევიზმი კი — ტროცისტისა...“

სხვა ბრალდებულნი თავიანთ თავს არამზადებდა და მოღალატეებს უწოდებდნენ და შეწყურების თხოვნის გაბეჭდა აზრადაც არ მოსდებოდათ. მრჩავლევსკიმ პირდაპირ განაცხადა, რომ საჭიროა მისი დახვრება. ის ცამეტი წლისა იყო, როცა პირველად დააპატიმრეს. მუშების შვილი და შვილიშვილი, რევოლუციონერი პარტიის უსაზღვრად ერთგული მრჩავლევსკი მტრების ბანაკში გადაბარდა. თავის სახელოვან წარსულზე ის მხოლოდ იმისთვის ლაპარაკობდა, რათა ყველამ „დაი-მასხვროს, რომ არა მარტო თავადი ან აზნაური შეიძლება გახდეს კონტრევოლუციონერი, არამედ ჩემსავით მუშური წარმოშობის ხალხიც“.

დადგა კამერების რიგი. იყო დრო — ტურუნანის გა-

დასახლებაში, შემდეგ პეტროგრადში, 1917 წელს და საბჭოთა ხელისუფლების პირველ წლებში სტალინი მას თავის მხრად თვლიდა, მასთან ერთად არაერთხელ დაპირისპირებია ლენინს. ახლა კამენევის სიცოცხლე მისი ერთგული მოწაფის ენზე იყო დამოკიდებული, კამენევა მოინანია, თავისი თავი უკანასკნელ გარეწარა გამოაყენა და დაქადაგა დავითი, მაგრამ გონს მოეკრა და თავისი ვაჟიშვილებისათვის რადენიმე სიტყვის თქმის ნება ითხოვა. და მან თქვა: „როგორი განაჩენიც არ უნდა გამოიშინონ, წიწისწარვე იაპარითლიანად ვთვლი მას. უკან ნუ იხედებით, წინ იაპარით. საბჭოთა სახლთან ერთად მიჰყავთ სტალინი“ დაქადაგა და სახეზე ხელები ათავრა. აი, ისიც, აპოთეოზი! შეუძლებელი იყო, კამენევის უკანასკნელ სიტყვებს არ შეეცნუნებინა შემსრულებლები სცენაზეც და დარბაზშიც კი — თითო ყველაზე გულქვენიც კი, მაგრამ მოსამართლეებს ერთი, უკანასკნელი ფარსიც უნდა გეთამაშებინათ. ისინი გვიდღენ სათათბირო ოთახში, სადაც მაგდალენ იღო უკვე გაშალეული განაჩენი, — ყველა ბრალდებულს წინასწარ ჰქონდა სიკვდილი მისჯილი. საჭირო იყო პიესის ავტორის მიერ გათვალისწინებული უკანასკნელი პაუზის გაძღვება.

მხოლოდ დილის სამის ნახევარზე შედგა საზეიმო გამოსვლა და შეუცვლელმა უღრისმა განაჩენი ჩაიკითხა.

მორიგი სპექტაკლი 1937 წლის იანვრის ბოლოს გათამაშდა. ოფიციალურად მას „ანტისაბჭოთა ტროცისტული ცენტრის პროცესი“ ერქვა. ისტორიაში ის შევიდა პაატაკოვის, სოკოლნიკოვის, სერგებიაკოვის, მურაღიის, რადევის პროცესის სახელით. დანარჩენ თორმეტ ბრალდებულს სტალინმა მთავარი ტროცისტების ღირებულებების შემსრულებელთა, გამოგონილი „პარალელური ტროცისტთა ცენტრის“ წევრების რელი დაკისრა. სტალინი განუხრებლად მიჰყვებოდა სცენური მოქმედების წინადასრულებას — უწყვეტობასა და ტემპს. პუბლიკა არამც და არამც არ უნდა დაცხრებ. მისი ინტერესი გამუდმებით უნდა ცხოველდებოდეს.

ყოფილი სათავადაზნაურო კრების კარბი ფართად გაიხსნა, მიიღო ქვეყანა მაცურებელია დარბაზად იქცა, ის კი არადა, მიიღო პლანეტა მოიწვიეს ახალი დღადგმის სანახავად და მოსასმენად.

ბრალდებათა ნაერები გრანდიოზულად გამოიყურებოდა:

- ძალაუფლების ხელში ჩაგდება სამხედრო ინტერვენციის დახმარებით;
- თანამშრომლობა ფაშისტურ გერმანიასთან;
- თანამშრომლობა ტროცისტთან, მისი მითითებების შესრულება;
- კაპიტალიზმის რესტავრაცია სსრკ-ში;
- საშობლოს დაღობა;
- დივერსიები, მავნებლობა, ჯაშუშობა.

და — აუცილებელი ტერორი ბელადის პიროვნებისა და მის თანამებრძოლთა წინააღმდეგ.

ერთი მათგანი უკვე აქ, ოქტომბრის დარბაზშია, თავის ჩვეულ ადგილზე მარცხენა კედელთან. პროკურორის მაგიდას თუსი. გაყოფილი გადალექილი კუბადა თმა, აუარატული პატარა უღვივებები, შავი კოსტუმი, თითოი პერანგი, მალსტუხი.

როცა ივანე მრისხანე თავის მტრებს სიკვდილს უსწავდა, რაღაში არ ადანაშაულებდა მათ. აქაოდა, ყირი-

მის ხანი და ლიტვის მეფე ყიგმონტ უნდოდათ მოეწვიათ და შეფისთვის ფსკოვი და ნოვგოროდი მიეცათათა; თურქეთის სულთანთან დანაშაულებრივი კავშირის დამაჯრება განიზრახესო. ჯვარზე დაფიქრებულნი წყეს და მეფის მოჭადოება უნდოდათო...

ვიდრე ჯალთა სიკვდილიმსიჯილს თავს მოაპრიადა, ხელმწიფის დავკანი მოვლანზე გარეწარის ყველა დანაშაულის აღმწესველ გრანდილს ჩაიკითხავდა.

სტალინის პროცეს-სპექტაკლებზე სათათბიროს დანკნის როლს ვიზისეი ასრულებდა. რამდენი გრანდენი დასჭირდებოდა ბრალდებულთა მისამართით ოქტომბრის დარბაზის სამხვერპლოზე დაფრქვეულ თუნდაც მხოლოდ ლანძღვა-გინებათა აღწესვას. ბანდიტების, მძარცველების, დივერსანტების, ჯაშუშების, მკვლელების ხროვა. ტროცისტები ყოველთვის კაპიტალისტების პატივები იყვნენ მუშათა მოძრაობაში, ამტკიცებდა პროკურორი, ახლა კი ტროცისმი სს-ისა და გესტაპოს ერთ-ერთი განყოფილება გახდაო. მავნებლობისა და საბოტაჟის ახალი ტალღა ძველთან რომ დეკავშირებინა, ვიზისეი იხსენებს პირველ პროცესებს — შანდლისისა და პრომპარტის საქმეებს (1928, 1930) და ზინოვიევის ამსწინდელ პროცესს. ის ამტკიცებს, რომ პაატაკოვს ჯერ კიდევ 1918 წელს ჰქონდა განზრახული ლენინის დაპატიმრება, პროკურორმა ასეთივე კრიმინალი წაუყენა ბრალდებად ერთი წლის შემდეგ ბუხარისს.

პაატაკოვის პროცესი მთავრდება, მომდევნო პროცესის მომზადების დროა.

1937 წლის იანვრის წარმოდგენის დამდგამლები კვლავ ახდენენ ყველა მონაწილის ერთმანეთთან შეთამაშების დემონსტრირებას. საქმარისი იყო ვიზისეის თუნდაც უკბილოდ, თუნდაც დვარქლიანად — ეანგლა, რომ დარბაზში გამოცხადებდა იგრანობადა და სიკვდილი გაისმოდა. პროკურორმა კრილივის იგავი „ლომონაილიზაცია“ კი გაიხსენა, — რაღაცისთვის დააპტირდა, დარბაზი აკურატული კოლექტიური სიცილითა სახუხობდა.

უღრისი ამქრდაც მთავარი მოქმედი პირია, მაგრამ იგი მხოლოდ კვერს უტრავს მას, იზიანათ, მაგრამ ძალზე საჭირო რეპლიკებით ეხმარება. ხელმწიფის დანკნი კი მაღალფარდოვნობს ფაქტობრივი პრემიერის უფლებით. იგრანობა პროფესიული სკოლის გაუქმელობა, აზრის სიმწირე. საპატივოად, დვარქლი თავზე საურელოდა აქვს, „აი, დაცემის ზღვარი! აი, მორალური და პოლიტიკური გახრწნის ზღვარი, უკანასკნელი მიჯნა! აი, დანაშაულობათა ეშმაკული უსაზღვროება!“

ბრალდებელი აშკარად აქარბებს. მაღალფარდოვანი სტილის ყალბი პათეტიკა ვისი გინება ეხამუშება, მაგრამ არა სტალინს. ეს მისი ეკვმოვება, მისი დაკვეთათა. ბრალდებელი თავდაქრებით თამაშობდა თავის როლს და ყველაფერით გააყთა იმისათვის, რომ ზუარაკებს — სპექტაკლის მონაწილეებს დამაჯრებლობის ფარგლებს იქით არ გადაეხიზებინათ. მას ისევე დარამატურგმა და რეპეტიტორებმა უმტყუნეს. პაატაკოვი კი აიძულეს, რომ ეღიარებინა ტროცისტგან პარალელური ცენტრის მოქმედებათა პროგრამის მიღება, მაგრამ ვერ უზრუნველყოფს ამ ვერცხის რეალობადეტალებით გახრწება. 1935 წლის დეკემბერში, როცა თითქოს ტროცკი შეხვდა პაატაკოვს, ეს უკანასკნელი ოფიციალური მისიით ბერლინში იმყოფებოდა. ტროც-

კი იმ დროს ნორვეგიაში იყო. ისინი ერთმანეთს მთელი რიგი გარემოებების გამო ვერ შეხვდებოდნენ. მაგრამ ამ აშკარა შეუსაბამობამ ხელი ვერ შეუშალა სპექტაკლის წარმატებას. ინგლისის საპარლამენტო კომიტეტმა, რომელმაც პროცესის შესახებ თავისი ანგარიში გამოაკვეთა, ბრალდებათა საფუძვლიანობა აღნიშნა. კომიტეტის თავმჯდომარე ლიბორისტი ნილ მაკლინზე იკადრე შთაბეჭდილებას ბრალდებულთა აღიარების სიწრფელემ მოახდინა და ეს მაშინვე აუწყა მითხველებს „პრავდაში“.

შემდგომი პროცესი 1938 წლის მარტს დაიწყო იმავე ოქტომბრის დარბაზში და 13 მარტს დამთავრდა განაჩენის ჩაკითხვით. განაჩენი დაუყოვნებლივ მოიყვანეს სისრულეში.

ეს სასამართლო პროცესი ყველაზე რთული აღმოჩნდა, რადგან დრამატურმა გადაწყვეტა თავის პეისაში გაერთიანებინა „ემბარგოებები“ — ბუხარინი და რიკოვი ტროცკისტებთან და ზინოვიევილებთან, დაეკავშირებინა ისინი ტუხაჩევსკის „შეჭმულბუბლებთან“, ენუშიძის „საქმესთან“, „პარტიის მტრებთან“ რძეუტკოთან და გამარინთან, „ნაციონალისტურ იტაკევე“ შეთან“ და, დამატებით, უცხოეთის დაწვერვასთან. იმ დროისთვის სტალინმა მოახსრო აგრაროვის, ვაის, მირნოვიის, მოლჩანოვის და შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატის რიგი სხვა ხელმძღვანელი მუშაკების მისხარბა. გენრის იაკოვლას ციხეში ამოაკოფინეს თავი, მას ამ სპექტაკლში თავისი უკანასკნელი როლის შესრულება ელოდა. ყოფილი რევსიორის თანაშემწე ბრალდებულის როლში მოგვევლინა... რამეტამორფოგები არ ხდებოდა იმ დაუჭრებელ დროში.

გასაკვირი არაა, რომ ახალი სამსჯავროს მომზადებას მთელი წელი დასჭირდა. საზოგადოების — საკუთარისა და უცხოეთის — ყურადღებას იპყრობდა ბრალდებულთა სახელები — ბუხარინი, რიკოვი, კრესტინსკი, რიზენგელცი, ჩერნოვი, გრიკო, ივანოვი, პირველი სამი ლენინის დროს შედიოდა პოლიტიბიუროში; დანარჩენები — ცუისა და მთავრობის შემადგენლობაში. მათ გარდა ბრალდებულნი იყვნენ უზბეკეთის რესპუბლიკის ხელმძღვანელები ხოჭაივი და იკრამოვი და ცნობილი ექიმები პლტინოვი, ლტვინი, კასაკოვი, და რამდენიმე მეორეხარისხოვანი პიროვნება სხვადასხვა უწყებიდან მოქმედი-მამხილებელთა როლებში. სცენაზე არიან იგივე მოქმედი პირები: ვიშინსკი, ულენისა და მისი ასისტენტები მატულევიჩი და ივლევა (ამან რიკოვი შეცვალა). რევსიორის ერთ-ერთი თანაშემწის როლი დაეკისრა ისეთ კომპეტენტურ ამხანაგს, როგორც იყო შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატის შიგა ციხის უფროსი მირნოვი. ის თვალყურს ადევნებდა ბრალდებულთა, აცხადებდა „სასამართლო მოდიოს“ იცავდა მოქმედა გამოძახების რიგს.

ბოლოში ბრალდებულის სრული ასორტიმენტო, ახალი კრიმინალის დამატებით წაუყენეს ნიკოლოზ ბუხარინს: ის, თურმე, ჭერ კიდევ 1918 წელს ამაღლებდა ძალაუფლებას ხელში ჩაგდებას და ამ მიზნით გადაწყვიტა ლენინისა და სტალინის დახმარება. ეს გენმადონის, ოქტომბრის რევოლუციის ორი ბელადის თეორიის ატროსის შემთხვევითი შენაბისი არ იყო.

ტროცკისტ-ტერორისტების წინაშე სცენაზე იმყოფებოდა ვიშინსკი. ნაფიცი მებხმქუხებლის ნარეპეტიციული შესტები, სარკასტული ღიმილი, გულის ამჩაუყუებ-

ლი — ყალბი პათოსი. მის გვერდით, ძალზე ახლოს, — გამოძიებულნი, ერთი — ბრიყვული — კვადრატული სახეებით, მეორენი — წარატლებული კისრებით. მათი ბოროტი თვალები ბურღავენ ბრალდებულნი გამოძიებულბლეს პირველი ხუთი რიგი უჭირავთ, მათ უსიტკუროლები მისცეს, მაგრამ სპექტაკლში მათი მონაწილეობა გათვალისწინებულია, როგორც სავალდებულო რას. თავისი კლიენტების საქციელს კულისებიდან ფხიზლად ადევნებს თვალს მირნოვი. სასიკვდილო განაჩენი ლუბიანკაში მის თვალწინ მოჰყავთ სისრულეში — ბრალდებულბემა ეს იცინა.

შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატის ბეჭდვითი სიტყვის განყოფილების გამგე ევგენი გენდინი დარბაზის შუაში იჭდა, მან იქ განცდილი აღწერა თავის წიგნში „პარტისტროფა და მეორედ დაბადება“. ოქტომბრის დარბაზის სცენის თავზე თბელი მუქი ქსოვილი დაფარული რამდენიმე სარკმელი იყო. „ამ ფარდებს თუ მოეფარები, შეგძლია ზემოდან იყურო დარბაზში, დარბაზიდან კი ჩანს, როგორ ადის მაღლა ბოლი, ეს აშკარად ჩიხუბის ბოლია. მთავარი რევსიორი თვალს ადევნებს; თუ როგორ ხორციელდება მისი ბრძანებით საზარელი ბოროტება...“

მთლად დასაწყისში გაუთვალისწინებელი რამ მოხდა. ცუის ყოფილმა მდივამა კრესტინსკიმ არ აღიარა თავისი ტროცკიზობა, უარი თქვა ამო აღიარებაზე და ყველა სხვა ბრალდებაც უარყო. პროკურორმა ბევრი ივიავალაზა, მაგრამ მისი წინასწარ შემოსაზღვრულ კლამორში მოქცევა ვერ შეძლო. კრესტინსკიმ „მოქმემა“ პირდაპირ დაადანაშაულა სისტრუში და განაცხადა, რომ ძიებისას ის აიძულეს, მიეცა ყველი ჩვეულებები. ვიშინსკი შეშფოთდა, მაგრამ შეძლო ბრალდებულის დაეხმია და თავისი იფუტურთი შეკითხვებით გულის შეტევამდე მიეყვანა იგი.

იმ პირველ დღეს პროკურორი იძულებული იყო შეეწყვიტა კრესტინსკის დაკითხვა და მეორე დღეს საღამოთი განეახლებინა. დამატებითმა „რეპეტიციებმა“ კერპი ბრალდებული გარტყნულადაც კი გამოცვალა. ის როგორღაც მთლად მოიკუნტა, კითხვებზე უპასუხებდა, უნტიტინცივად პასუხობდა. ახლა კრესტინსკი აღიარებდა უწელოფერს, რასაც კი მას მზრალდებელი თავს ახვევდა. მომანიებლის მხელაში ვიშინსკის ქრატანა რაკასოვსკი ეხმარებოდა. მაინც რთი გაიხადეს მოკავშირედ ეს გუმონელი ყაიდის რეკლუციონერი?.

კრესტინსკის გეშინდელი გამოსვლა პროკურორმა ტროცკისტულ პროვოკაციად შერაცხა. ბრალდებულმა თავისი გეშინდელი საქციელი მსოფლიოს საზოგადოებრივი აზრის წინაშე ყალბი სირცხვილის გრძობით ახსნა.

გავიგებთ, კი როდესმე, თუ ვინ შეთხზა ასეთი რამ? მრავალი წლის შემდეგ ცნობილი გახდა, რომ თუკვმა და ბუხარინმა ამხანაგებთან ერთად გადაწყვიტეს სამსჯავროს გადამქციათ სტალინის რევსიონის წინააღმდეგე მიმართულ პროცესად. მათ, ციხეში შეუიროლ, ჭარბმულთ, პეტრე აღქსევეისა და გიორგი დიმიტროვის მაგალითები ამხნევებდათ. როცა ბრალდებულნი პირველად მიიყვანეს ოქტომბრის დარბაზში, მათ ყველა ახსურდელი ცილისწამება უარყვია და შეტყინა ძალთმსხრებელთა მიერ წინასწარი ჭიების დროს ამოქაჩული ჩვეულებები გააქარწყლეს, დარბაზი სავსე იყო, სცენაზე ისხდნენ სახელმწიფოებრივი პირნი, ლოყაში

კი — პრესის წარმომადგენლები. კინოოპერატორები იმდენდნენ პროცესს.

... ეს რეპეტიცია იყო.

ბრალდებულნი საბოლოო დამუშავებაზე გაიყვანეს. მაგრამ ცარიზმთან იატაკვეშეთიდან ბრძოლის სკოლა-გამოვლილი მა ახალმა ზედადმანური შეუპოვრობა გამოიჩინა. ამ სამხსვერლოდ განწირულმა ადამიანებმა არ იცოდნენ, რომ ამისთანა სექტაკლი იმდენი დიადგმებოდა, რამდენიც საკირო იყო. ნაშვლილი გაიმართებოდა ოთხი გენერალური რეპეტიციის შემდეგ, როცა ყველას წელში გატეხვას შესვლიდნენ. ასეთი რაზმითი მძივნეობით, უღმობობით: უადრესად მდუადარმა შუა საუკუნეების ინკვიზიციაშიც კი არ იცის. და მას, ვინც ამჟამად კითხულობს „რატომ ალაზრებდნენ იხინოა?“ ამ სექტაკალ-ფიქციების არსებობაზე უნდა იცოდეს.“

ვიზისკი კი ბუღლოვკის სიკერპით აიძულედა უდანაშაულო ადამიანებს ელიარებინათ ფანტასტიური ქმედებები, გენმლიანის სიცოცხლის ხელყოფითა და ფაშაშმათან კავშირით დაწებული და ციხისირის საქონლისთვის წყლულის გაჩენითა და კარაქში შუშის ნამსხვერვეების ჩაყრით დამთავრებული, ეს იხინუაქიება აშკარად ტერორისტებისა და მავნებლების მიმართ სიძულვილის გასაღვივებლად იყო გაანგარიშებული, აი, იხინი, პროდუქტების, კვებისა და ტანსამოსის მარადი უქმარისობის მიზეზნი! სტალინი ამ პოლიტიკურ ნაწევრს ყველა სასამართლო პროცესზე იყენებდა.

რაკოვსკის საქციელი სასამართლოზე განსაკუთრებით გასაკვირია. სამოცდახუთი წლის რევოლუციონერმა ყველაზე დიდხანს, რვა თვეს, გაუძლო ძიებას. შემდეგ კი „ალიარა“ დანაშაულები, რომლებიც მთელ ბანდს გაწვედებოდა. როგორც ნ. რაკოვა მოწოდებს, მამამისს ჭკიპავდნენ ნაროტკებით, ეშუქებოდნენ მის ოჯახთან ანგარიშსწორებით.

ანდა, რაკოვსკის რა უყვებ?..

და მინც, ის ზოგჯერ გამოდიოდა დაკისრებული როლის ფარგლებიდან. რაკოვსკი იყო რუმინეთის სოციალისტური პარტიის დამარსებელი, უშვებდა გაზხე და ყველაფერ ამას საუთარი, უფრო სწორად, მდიდარი მამისაგან დატოვებული სახსრებით აკეთებდა, რაკოვსკი ეხმარებოდა სხვა ქვეყნების რევოლუციონერებს, რუს სოციალ-დემოკრატებს. პროფურორმა გადაწყვიტა რევოლუციონერის საეჭვო სოციალური წარმომავლობა პროფუკაციისთვის გაოქუყენებინა. ვიზისკი, მამასადამე, თუ არ ვცდები, თქვენ მემამულე იყავით?

რაკოვსკი, არ ცდებით.

ვიზისკი. მინდოდა გამეგო, თუ რა გზით შემოვლიდათ ეს სახსრები.

რაკოვსკი. მაგრამ ჩემთვის მთავარია ვთქვა ის, თუ რაზე იხარჯებოდა ეს სახსრები.

„ეს სხვა საუბარია“ — აწყვეტიანებს ვიზისკი. და კიდევ ერთი ირაკონალური სცენა.

ბრალმდებელი შეხვო — უყვე მერამდინე! — ციროვის მკვლელობის თემას.

ვიზისკი. პირადად თქვენ თუ მიიღეთ რაიმე ზომები იმისთვის, რომ კიროვი მოკლეთ?

იავოდა. პირადად მე?

ვიზისკი. დიას, როგორც ბლოკის წევრმა.

იავოდა. მე განკარგულება მივეცი.

ვიზისკი. ვის მიეცით განკარგულება?

იავოდა. ლინენგრაღში ზაპოროვცეს. ეს ცოტა სხვა ნაირად იყო..

ვიზისკი. და თქვენ შემდეგ მითითება გაუცინა, რომ ხელი არ შეეშალათ კიროვის მკვლელობისთვის?

იავოდა. დიას, გავცი... ასე არა.

ვიზისკი. რამდენადმე სხვანაირი რედაქციით?

იავოდა. დიას, ეს ასე არ ყოფილა, მაგრამ ამას მნიშვნელაობა არა აქვს.

მაგრამ იავოდა მხოლოდ საეჭვო გახადა ბრალდებითა საფუძვლიანობა. ბუხარინმა მეტი შეძლო. როცა თავმჯდომარე უღირსმა შენიშნა, რომ მას, თავისი დანაშაულის პირდაპირი აღიარების ნაცვლად, თავის დასაცავი არგუმენტები მოჰყავდა და შეაწყვეტიდა ჩვენების მიცემა, ბუხარინმა მიუგო: „ეს ჩემი თავდაცვა კი არა, თვითბრალდებაა“. და მაშინვე აღიარა, ჩემი პროგრამა ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული თავისუფლებისკენ ჩაგვაფუფუნებოდა. ვიზისკი იჩემებდა, ის პროგრამა პირდაპირ აღვირახსნილ ფაშაშმადღე დავიყვანებოდა. და ეს აზრი იოლად გაიზიარა კომუნისტმა ბუხარინმა.

რით არაა აბსურდის თეატრი?

ყველა მონაწილე რადი ასრულებდა თავის როლს პროფესიულ დონეზე, მაგრამ სწორად ოსტატობის ნაკლებობას გულმოდგინება-მონდომება ანაწლავებდა. დამნაშავეს, ნიღბბაფარებული ბრალდებულნი თავგამოღებით იხანიებდნენ, ხანდახან ისეთ რამესაც აღიარებდნენ, რაზეც საერთოდ არავითარი წარმოდგენა არ ჰქონდათ. წარმოდგენის დამდგმელთათვის უფრო მნიშვნელოვანი იყო რუმორ, ვიდრე რა. ნაშვლილი დამნაშავეები კი, მოსამართლეებისა და პროკურორების ნიღბბაფარებული, თავიანთ კეთილდღეობასა და სიცოცხლის უფლებას იხვეჭდნენ. მათ, ჭალათებსა და მსხვერპლს, სწორედ ეს — შიში აწრთიანებდათ. უმაღლესი ეჭვუტორი ბრალდებულთა ნაწილს სიცოცხლის სთავაზობდა გულწრფელი აღიარების სანაცვლოდ, სხვებს ხალხის ხარჭედ მარადიულ კომფორტს პირდებოდა. მაგრამ ის იტოვებდა „უფლებებს“, მთავარი შექსრულებლისათვის სიცოცხლესთან ერთად კომფორტაც წაერთია.

შტატანი პროკუატორების როლში სამსჯავროზე მოგვევლინნენ პლადიმერ ივანოვი და ვასილი შარანგოვი. რამდენადაც ივანოვს სცენარით მეფის ობრანკაში უნდა ემუშავა, მისი გამოსვლა სცენაზე ახალი ფორმაციის პროკუატორის სახით უცნაურზე უცნაურ ამბად გამოიყურებოდა. მაგრამ მთავარი რევისორი თავს არ იწუხებდა ლოკატი.

პროფესორ პლეტენვისთვის ანგარიშის გასასწორებლად ახალი ტრიუტი. მოიგონეს. ოსტროუშოვის საავადმყოფოში მურნალობდა კუჭის წყლულით ავადმყოფი ვინმე ბრაუდე. ამ ბანოვანს საშინელი შეტევები ჰქონდა და საკმაოდ სწრაფად დათანხმდა ეთამაშა პროფესორ პლეტენვის პაციენტის როლი. 1936 წლის წინააღმდეგ ბრაუდე მას ეახლა მიღებაზე, შემდეგ კი შინ ვიკრტებით უწყალებდა გულს, სცენარში ნათქვამი იყო, რომ ის პლეტენვს ორი წლის უნაოცესია, პროფესორმა მას მეტრედ უქბინა და წინათ ეცხია პაციენტი... ამის თაობაზე „პრადამ“ გამოაქვეყნა ვრცელი სტატია სათაურით „პროფესორი — მოძალადე, სადას-

ტ... იმე დღეს, 1937 წლის 17 ივნისს, ამ მოქმედებაში სხვა გაჯეტები ჩაერთვნენ, პლეტენევის კოლეგებმა რეპლიკები დააყარეს რედაქციებს, ქვეყანა მიტრინებმა გააყარა. მისთვის მიზომილი ორი წლის მისჯის შემდეგ, პლეტენევი ოქტომბრის დარბაზის სცენაზე წარსდგა, როგორც მთავარი როლის შემსრულებელი მაქსიმ გორკისა და მის შვილზე თავდასხმის საქმეში.

პროფესორი პლეტენევი იცნობდა ნადეჟდა ალილუევას დალუპვის გარემოებებს. მაგრამ მის წინააღმდეგ წამოწყებული ცილისმწამებლური კამპანიის შემსრულებლობაში ნადეჟდა დედაამოშებს, — მეტისმეტად უხეშად შეთითხნილი აღმოჩნდა წარმოდგენა. თუმცა კი სიფაქიზით სტალინი არც ცოდავდა — არასდროს და არაფერში. თანაც, ის იცნობდა თავის, ტოტალურ თვითნებებს მიჩვეულ პუბლიკას. მას სჭირდებოდა, რაც არ უნდა დასაქმომოდა გაქარწყლებინა მისი ცოლის დალუპებაში მონაწილეობის იქვი. და კიროვის მოკვლავში. აი, ყოველ პროცეს-სექტაკლში რატომ ახვევდა თავს პროკურორი ბრალდებულებს კიროვის მოკვლის ორგანიზატორის როლს, ვიშინსკი გამაძინავრდა, როცა ეს როლი ვერც ბუხარინს მოახვია, ვერც რაკოვს.

...მთელი ის დღეები დარბაზში უჩინრად იმყოფებოდა კიდევ ერთი მთავარი მოქმედი პირი — სიკვდილი. ამ მტკანველ ატმოსფეროში გაუწვრთნელ მასურებლებს გაჩერება არ შეეძლო. მაგრამ დროდადრო მოვლენების ტრაგიკულ მდინარებს ფაზის ენაცვლელი ბოლა.

ბრალდებულმა დარბაზს აუწყა ჩანაწერ-თილისისი არსებობის ამბავი და სასამართლოს მისი ჩაითხვის ნებართვა თხოვა. დარბაზის ხითხითის ფონზე ვიშინსკიმ დამცინავ-ზოზლიანი ტონით წაიკითხა ფსალმუნები: «Да воскреснет Бог и расточатся врази Его...» და ა. შ. შემდეგ კი პკითხა როზენგოლცი, ეს თქვენს ჰიბნუთ როგორ მოხვდა?

როზენგოლცი. ერთხელ ეს პატარა პაკეტი, სამსახურში წახვლის წინ ცოლმა ჩამიდო ჰიბნუთი. მითხრა, ბედნიერებას მოგიტანსო.

ვიშინსკიმ დამცინავად განაგრძო: „და თქვენ რადენიმე თვე უკანა ჰიბნუთ ატარებდით ამ ბედნიერებას?“

როზენგოლცი. მე მისთვის არც მიმიქცევია ყურადღება.

ვიშინსკი. მაგრამ თქვენ მაინც ხომ ხედავდით, თქვენი ცოლი რასაც აკეთებდა?

როზენგოლცი. მე შეჩქარებოდა.

ვიშინსკი. მაგრამ თქვენ გითხრეს, რომ ეს ოჯახისათვის ბედნიერების მომტანი თილისსმა?

მან თვალი ჩაუტრა პუბლიკას, ხარხარი ატუდა და საქმის მოსმენა შეწყდა.

ვიშინსკი მრავალმხრივ მსახიობად გამოავლინა თავი. ის, სიკვდილისა და სიკვდილის გულწვიადი განმრიგებელი, მოხუციგო ყვენიჩლა, ლაფიანი მძრახავი, მართლმსაჯულების ბურჯი, ნიღბებს ესტრადის პრესტიდიუტატორის სიმარჯვით იცვლიდა.

სექტაკლი დასასრულს მიუახლოვდა. კიდევ ერთი ყალბი სცენა სასამართლოს დამეული, თითქმის შედისათიანი სხდომა, მაშინ, როცა განაჩენის ტექსტი უკვე კარგახანია დევს მაგიდაზე.

მაინც რა უჩვეულო პიესაა — მისი ფინალი მხოლოდ შემთხვევითი სიხშირისაა ცნობილი და მხოლოდ მთლიან

ბოლოს გაიციობს მას იურიდიული მომსახურებებს რამდენიმე თვეშია.

ბრალდებულთა უკანასკნელ საათამდე ჰქონდათ იმედი, რომ სტალინი მათ შეიწყალებდა. მან კი უკვე დაიბ, აღუთქვა, თუმცა შარშანდელ სექტაკლზე მან ყველა მოატყუა. მაგრამ ახლა, ახლა ამ ბრალდებულებმა თამაშის ყველა პირობა შეაჩერეს — ქანცის გაცლამდე ინანიებდნენ. ახლა მან უნდა თქვას სიტყვა და ამ სიტყვამ იქუხა — სამის გარდა ყველა სიკვდილიანი დაიხატოს სამს ბანაკში გაგზავნიან სასიკვდილოდ. „ბნინურ ძალღმრთეობით დაიხვრტონ — დაასკვნა პროკურორმა. — ჩვენი ხალხი ერთს მოითხოვს: წყევლი არსებები გაიხრისონ!“

გავა დრო. საძაგელი გამცემლების საფლავეები შამბანითა და ნარშვით დაიფარება... ჩვენ, ჩვენი ხალხი, უწინდებურად ვივით წარსულების უკანასკნელი უწინდურობისა და სისხაგლისაგან გაწმენდილ გავა ჩვენი საყვარელი ბელადისა და მასწავლებლის — დიდი სტალინის წინამძღოლობით წინ და წინ, კომუნისმისკენ! ვიშინსკი სცენიდან სტალინის სიკვდილიდან ერთი წლის შემდეგ ჩამოვიდა. ნიუ-იორკში ყოფინას მან მოსკოვიდან მორიგი გამოძახება მიიღო. სულ ცოტახნის წინათ, 1953 წლის დეკემბერში სიკვდილით დასაჯეს ლაქარტის ბერიან. ხომ არ დადგა დრო, რომ ყოფილმა გენერალურმა პროკურორმაც აგოს სასუხო ხალხის წინაშე დანაშაულის ჩადენისათვის? ანდრი იაკოვოვიჩმა — ასე ეძახდნენ მას ზურგს უკან — თავის მოკვლა არჩია.

უღანაშაული მსხვერპლთა საფლავეები არ შემოგვეჩანა. უბრალოდ, მათ საფლავეები არ ჰქონიათ. ვიშინსკის გვამი კრემლის კედელში განისვენებს. როდემდის?..

ომა დღეებში შეწყვეტა დედაქალაქის იურიდიული თამაშები. უკანასკნელ წლებში ყველაზე დიდი პროცესი 1950 წლის სექტემბერში ჩატარდა. ასამართლებდნენ ლენინგრადის ოლქის ხელმძღვანელებს, რომლებიც ჯერ კიდევ 1949 წლის ზაფხულში დააპატიმრეს. ეგრეთწოდებული „ლენინგრადის საქმის“ მომზადებას მთელ წელიწადზე მეტი დასჭირდა. სსრკ უმაღლესი სასამართლოს სამხედრო კოლეგიის გამსვლელი სენია ლენინგრადის ოფიცერთა სახლში ატარებდა სხდომებს.

ეს სხდომები ყველაფრით მავდა ათი წლის წინათ მოსკოვში, ოქტომბრის დარბაზში დადგმულ სექტაკლებს.

საკ. კვ (ბ) პარტიული, კომკავშირული და პროფკავშირული ორგანოების განყოფილების გამგე ჯარევე-სკიაა მაშინ დააპატიმრეს, როცა დედა უნდა გამხდარიყო. ის ლამაზი დაკითხვებით ჯვარს აცვებს, ვიდრე მუცელი არ მოეშალა. ჯარევესკიამ წამებას რომ ვერ გაუძლო, ყველაფერს ხელი მოაწერა. გამოძიებულმა კომაროვმა, რომელსაც ის-ის იყო სახელმწიფო ბელმეზოვების მინისტრმა აბაკოვოვმა მოლკოვნიკის ჩინი უბოძა, მიიღო ლენინგრადის ხელმძღვანელთა ანტისაბოტო შეთქმულებაში მონაწილეობის მთლიანად დამადასტურებელი მონაცემები. სასამართლოს დაწყების წინ კომაროვმა სექციალური მომზადება ჩატარა. ტარდებოდა რეპეტიციები, ბრალდებულთა ჩვენებებს აზეპირებინებდნენ, პროცესის მსვლელობის დროს კომაროვი, პუტინცევი და ნოსოვი კვლავ და კვლავ მოძღვრავდნენ ჯარევესკიას, ტურკოს, მიხევსა და სხვა ბრალდებულს.

ბუღალტი და აფორთხობენ... ოთხი წლის შემდეგ ერთ-ერთმა ცოცხლად დარჩენილმა, ტურკომ, განაცხადა: „მე გამაფრთხილეს: სასამართლო მიდის და ჩავიხლის, თქვენ კი ჩვენთან დარჩებითო“. ყველა ბრალდებულმა — ბანდის თავაყცებმა და რაგიომა წევრებმა (ახე ჰყოფდნენ განსახელთ) თავი დამნაშავედ მიჩინეს და მათ სიკვდილი მიესაჯათ. განაჩენის უკანასკნელი სიტყვების ჩაითხვისთანავე ზორბა დამცველებმა სიკვდილმსიგით თეთრი სუდარები ჩამოაცვეს, მხრებზე მოიდგეს და მთელი დარბაზის გავლით ვასკელისისკენ წააციმციმეს, ამ მომენტში დაცემული სხეულის ბრაგვანი და იარაღის ჩხარუნი გაისმა: ახალგაზრდა ბაღრაგ სცენარით გაუთვალისწინებელი ამბავი დაეპარათ — გული წაუვიდა. 1945 წელს იმავე ოფიცერი სახლში ასამართლებდნენ სტალინის წინასწარდასახულობათა შემსრულებელს, ყოფილ მინისტრს აბაკუშოვს. პროკურორ რუდენკოს უამბებს ამ დარბაზიდან სიკვდილმსიგითა გატანის ამბავი და მან ჰქოხლა ბრალდებულს: „რატომ გააკეთეთ ეს მაშინ?“. დაამსწრებზე ფსიქოლოგური ზემოქმედებისათვის. ყველას უნდა დაენახა ჩვენი ძლიერამოსილება, ორგანიზების ურყევი ძალა, — მიუგო აბაკუშოვმა.

მეცნებტი

სტალინი, როგორც აქტიორი, სინთეტიკური ოსტატი იყო. ის თანაბარი წარმატებით გამოდიოდა ხან კომკოსნის, ხან მაიმითი კაცის, ხან რევოლუციონის, ხან ტრაგიკოსის ანგლუაში. ნაყოფიერი დრამატურგია და ძლიერი ნებისყოფის რეჟისორიც იყო. ნუ დავივიწყებთ მის გამოხსლებს ცენზორისა და რეცენზენტის როლებში. თეატრის ისტორიაში სტალინი მეცნებადაც შევიდა. იგი ორ თეატრს მეთურველობდა პირადად — საშხატერო და დიდ თეატრს. ისინი მის მიერ შემქნილი სოციალური სისტემის ფასადს, მისი სამეფოს რეკლამას წარმოადგენდნენ, სტალინს განსაკუთრებით პოპულური, მდიდარულად გაფორმებული საოპერო სპექტაკლები იზიარებდა.

მომღერალ გალინა ვიშნევსკაიას დაამახსოვრდა პანთისა და შინის ატმოსფერო იმ დღეებში, როცა სტალინი თეატრში მოდიოდა. მისი გემოვნების შესატყვისად, დირექცია სპექტაკლი გენმდივინისათვის სასურველ მსახიობს რთავდა. ყველა ცდილობდა მისი გულს მოგებას, მის საყვარელ ხელოვანთა რიცხვში მოხედურას, რათა თავისივე ამხანაგის საჭაროდ დამცირების ხარჯზე სატყვენიდ მიეგოთ მისთვის პატივი.

ბატონყმური თეატრის ასეთი ჩვევები სტალინის სიკვდილის შემდეგაც კარგახანს შემოგვრჩა.

უყვარდა თუ არა სტალინს მუსიკა? არა, არ უყვარდა. მას უყვარდა სახელმძღვრ დიდი თეატრი, მისი ბრწყინვალეობა; იქ თავს იმპერატორად გრძნობდა. უყვარდა თეატრის, არტისტების მფარველობა — ისინი ხომ მისი ბატონყმური თეატრის მსახიობები იყვნენ, და მოსწონდა კეთილი ყოფილიყო მათ მიმართ, მეფურად დეკორაციებიანა გამოჩინებული. აი, ცენტრალურ, სამეფო ლოჟაში კი სტალინი არ ჯდებოდა. მეფეს არ ეშინოდა ხალხის თვალწინ ჯდომა, ამას კი ეშინოდა და ფარდის უკან იმალებოდა. მის ავანტურ-

ვაში მაგიალურ ყოველთვის იდგა დიდი ღარიანი, რომელშიც მაგრად მოხარული კვერცხი ეწყო — ამ კვერცხებს ანტრაქტების დროს მიერთებდა (სინთეტურსა, როგორც კვერცხებს აყოლებდა ნიკოლოზ კრემლინისკორნაკოვის მუსიკას — მაგრად მოხარული ვიქნებოდა?).

ამბავი, რომელიც მსახიობ სელივანოვს შეემთხვა 1955 წლის დასაწყისში, ბევრს ახლაც ახსოვს. „პიკის ქალი“ გადიოდა. სელივანოვმა, რომელიც ელექციის პარტიას ასრულებდა, გვერდითა ლოჟაში სტალინის დაინახა თუ არა, შიშისაგან ხმა ჩაუვარდა და სახელგანთქმული არაა. „მე თქვენ მიყვარხართ...“ ლაპარაკით ძლივს ჩაიბრუნა სპექტაკლი არ შეუწყვეტიათ, მაგრამ ყველა ტრანსში ჩავარდა. ანტრაქტში სტალინმა ლოჟაში დაიბარა თეატრის დირექტორი ანისიმოვი და ისიც ცოცხალ-მკვდარი, აკანკალებული ეახლა...

- მითხარით, ვინ მღერის დღეს ელექციის პარტიას?
- არტისტი სელივანოვი მღერის, ამხანაგო სტალინ,
- არტისტ სელივანოვს რა წოდება აქვს?
- რუსეთის საბჭოთა ფედერაციული სოციალისტური რესპუბლიკის სახალხო არტისტიკა...
- სტალინმა ერთხანს იუჟია, იუჟია და შემდეგ თქვა: — კეთილი რუსი ხალხი..
- და გაიცინა.

მეორე დღეს მთელი მოსკოვი გულაჩივებით იმერება ჯენიალურ ხუმრობას.

ვიშნევსკაიამ დახატა ზუსტ დაკვირვებებზე დაფუძნებული პორტრეტი სტალინისა: „ის ძალზე ნელა, ჩუმად და ცოცხალ ლაპარაკობდა. ამის გამო ყოველი მისი სიტყვა, შეხედულება, შესტი იძენდა განსაკუთრებულ მნიშვნელობასა და იღვწამდ აზრს, რასაც ისინი სინამდვილეში მოკლებულნი იყვნენ, მაგრამ არტისტები შემდეგ დიდხანს იხსენებდნენ იმ სიტყვებს, შეხედულებებს, შესტებს და მკითხაობდნენ, რა იგულისხმებოდა მის მიერ თქმულ და „ბოლომდე უთქმელ“ მის სიტყვებში.

მან კი, უბრალოდ, ცუდად იცოდა რუსული და ცუდად მეტყველებდა. მან, როგორც აქტიორმა, ალბათ, კარგა ხნის წინათ შეისისხლხორცა მთელი არსენალი გამომსახველობითი საშუალებებისა, რომლებიც უტყუარ ზემოქმედებას ახდენდა მასთან დაახლოებულ ადამიანებზე, და ამ საშუალებებს გარემოებათა შესატყვისად იყენებდა.“

შესანიშნავი დირიჟორი ს. ა. სამოსუდი, რომელმაც მრავალი წელი იმუშავა დიდ თეატრში, ჰყვებოდა, ერთხელ როგორ დირიჟორობდა ის საოპერო სპექტაკლს, რომელმაც მთელი მთავრობა ესწრებოდა. ანტრაქტა. იგი სტალინმა თავის ლოჟაში დაიბარა. ვერ მოასწრო ავანლოჟაში შესვლა, რომ სტალინმა მიუკბ-მოუკბინავად მიახალა:

- ამხანაგო სამოსუდი, დღეს რაღაც თქვენი სპექტაკლი... ბემოლოების გარეშე წავიდა...
- სამოულ აბრამის ძეს ენა ჩაუვარდა, დაიბნა — იქნებ, იხუმრა?! მაგრამ არა — პოლიტიბუროს წევრებმა, სხვებმა სერიოზულად უკრავდნენ კერს:
- დახ, დახ, მაქციით ყურადღება — ბემოლოების გარეშე წავიდა..

თუმცა, მათ შორის ისეთნიც იყვნენ, ვთქვათ, მოლოტოვი, — ნამდვილად რომ ესმოდათ, ამ დროს როგორ ილიოტებადაც გამოიყურებოდნენ..

ყო, მერე კი გასწორებოდა ხმის დამთვლელი კომისიის თავმჯდომარის წატონსის და მის მოადგილე ვერსოვისს. კიროვი ლენინგრადს გაემგზავრა: მას საშუაო ელდა. კიროვის წავიდა მთიანეთში უსახეთში, ხადცის ის გავწავნეს პურელების დამწავლებელზე, ვიდაცა თავს დაეხსა. სექტემბერში ამხანაგ სტალინთან ერთად სოჭში ისევ-ნებდა. „მეტიფასი მირონჩის“ მოცვლამდე სამი თვე ჩნება.

როცა კიროვის გვამი კუბოში ჩაასვენეს და დუმილის წუთი ჩამოწვა, მიცვალბულისთვის მისი ქვრივისა და სტალინის გარდა არავის უყოცნია, და კიდევ პეტრე სმიროდინმა აკოცა, სერგეი მირონის ძის ახლა მეგობარმა. მაგრამ რა სახსენებელია სმიროდინი, რა მელსაც ოთხი თვის შემდეგ, 1939 წლის თებერვალში დასაბნობენ.

1937 წლის აგვისტოს ბოლოს გენერალურ კონსულს ანტონოვ-ოვსენკოს ბარსელიდან მოსკოვში გამოიხმონენ. სახალხო კომისართა საბჭოს ძველი სახლის სადარბაზოში ვლადიმერ ალექსანდრეს ძეს მოაჩერებდა შეწინააღმდეგებელი მელიტეტე ქალი, შვიდსართულიანი სახლის თითქმის ყველა კარი შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატის დიდი ლუქის ბეჭდებითა დალუქული დასატიმრებელია სულდმოვო, რუსეთის ფედერაციის სახალხო კომისართა საბჭოს თავმჯდომარე. ახლა ის მტერია, მსგავსად ოქტომბრის ბრძოლებისდროინდელი ბერის თანამებრძოლისა. დაიღუპნენ ტუხაჩევსკი და სხვა სახელდგანი სარდლები.

გვიდა ორი კვირა. ყოველ დილას რაიმე მოვალეობის გარეშე უნდა ადგე, უმიწნოდ უნდა გაატარო მთელი დღე და უსაშველოდ ხანგრძლივი ღამე მოლოდინში უნდა გაათენო — რის მოლოდინში?

სტალინმა ანტონოვ-ოვსენკო მოსკოვში ყოფნის ოცდამეათე დღეს გამოიძახა კრემლში. მან საყვედურებით დაიწყო. თურმე, ანტონოვი ესპანეთში მეტისმეტად დამოუკიდებლად მოქმედებდა, ის, რომ თავის ნაბიჯებს საგარეო საქმეთა სახალხო კომისარიატს არ უთანხმებდა. მასზე მრავალი საჩივარი შემოვიდა.

ვლადიმერ ალექსანდრეს ძემ აუხსნა: — ზოგჯერ აუცილებელი იყო სარისკო, გაბედული გადაწყვეტილებების მიღება დაუყოვნებლად, როგორც ამას რთული პოლიტიკური სიტუაცია ითხოვდა.

ეტყობა, მან თანამოსაუბრე დაარწმუნა. სტალინი კარგ გუნებაზე დადგა, ვლადიმერ ალექსანდრეს ძე კარაადე მოაცილა და გულითადად დაემშვიდობა.

ორი დღის შემდეგ ანტონოვ-ოვსენკოვს რსებო იუსტიციის სახალხო კომისარად დანიშნეს. ორი კვირის შემდეგ სტალინმა მისი დასატიმრება და ციხეში ჩაგდება ბრძანა.

სსრკ იუსტიციის სახალხო კომისარ გ. კრილენკოსთან ანგარიშის გასწორებისთვის გენმდივანმა საქმიად პრიმიტიული გეგმა დასახა. პროვოკატორის როლი მან ბერიას ძველ მეგობარს, ამირკავახის ხალხთა სოციალდემოკრატიის მის თანამონაწილეს ჭარბ ბაგირებს დააკისრა. უმაღლესი საბჭოს პირველ სესიაზე ის თავს დაიხსნა კრილენკოს — სახალხო კომისარი... სპორტიო მეტისმეტად გიტაცებაში დაადანაშაულა. კრილენკო მარტლად გატაცებული იყო ალკოჰოლიზმით, ქაღარაიც უყვარდა — შერდდა, ამით რა დაშლავდა? მაგრამ სიგნალის გაიხსნა და კრილენკო მოხსნეს, სხუი დღის განმავლობაში აპარებადი იგი საქმეს დივიზიის სამხედრო იურისტს

ნ. რიჩკოვს, რომელიც მანამდე უფროხის ბრიგადის მუშაობდა. შემდეგ კრილენკო აგარაკზე გაემგზავრა: — მომისმინე, ნიკოლოზ ვასილის ძე, ნუ დადარდებები ჩვენ შენ გენდობით. განაგრძე შენთვის დავალებული საქმე — ახალ კოდექსზე მუშაობა...

იმავე დღით შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატის ობერპროკურატორმა მუშათა ჭაგუფმა ალყა შემოარტყა კრილენკოს აგარაკს.

1937 წლის 1 მაისს ესპანეთიდან ჩამოვიდა მიხეილ კოლცოვი. სტალინმა ის რამდენიმე დღის შემდეგ მიიღო. პოლიტბიუროს წევრები თითქმის სამი საათი ისმენდნენ პუბლიცისტის საუბარს, იმავე საღამოს კოლცოვმა ბელადთან შეხვედრის შთაბეჭდილებები გაუზიარა თავის ძმის ბორის ეფიშოვს.

„სტალინი ჩემს ახლოს გაჩერდა, ხელი გულზე მიიღო, მიმესალმა.“

— ესპანურად რა უნდა დაგიახლო? მიგული, არა?

— მიგული, ამხანაგო სტალინი, — მივუგე მე.

— ჰოდა, ახე, დონ მიგელ. ჩვენ, მადლიერი ესპანელები, გულითად მადლობას მოგახსენებთ თქვენს საინტერესო მოხსენებისთვის. ნახვადის, დონ მიგელ კარგად ბრძანდებოდით.

— ვემსახურები საბჭოთა კავშირს, ამხანაგო სტალინი!

კარსიკენ გავემართე, მაგრამ მან ისევ დამიძახა, და ჩვენს შორის რაღაც უცნაური საუბარი გაიმართა:

— თქვენ რევოლუციური გაქვით, ამხანაგო კოლცოვი?

— მაქვს, ამხანაგო სტალინი, — გოცნებით მივუგე.

— მაგრამ თქვენ ხომ არ აპირებთ მის გასროლას?

— რასაკვირველია, არ ვაპირებ, — კიდევ გოცნებით ვუპასუხე, — არც მიფიქვია.

— ჰოდა, ძალიანაც კარგი, — თქვა სტალინმა, — ჩინებულა! კიდევ ერთხელ გმადლობთ, ამხანაგო კოლცოვი. ნახვადის, დონ მიგელ.

მეორე დღეს კლიმენტ ვოროზილევმა ტელეფონით უთხრა:

— მხედველობაში იქონიეთ, მისილ ეფიშოვიჩი, რომ თქვენ გაფასებენ, თქვენ უყვარხართ, თქვენ გენდობიან.

სახლამოვოე იყო ამის გაგონება, მაგრამ კოლცოვის ეტი ღრღინდა. მან ძმას უთხრა:

— თუ იცი, რა ამოვიკითხე სრულიად არაკრედიტ პატრონის თვალღებში, როცა მწერით მაცილებდა.

— რა ამოვიკითხე?

— მე მის თვალღებში ამოვიკითხე: „მეტისმეტად ცქიტიტა“.

სტალინთან კოლცოვის იმ დიდი ღწის წინაინდელ საუბარში მონაწილეობდა ნიკოლოზ ეიოვი. მიხეილ სვეტლოვი დასატიმრეს 1938 წლის 17 დეკემბერს, უკვე შინაგან საქმეთა ახალი სახალხო კომისარს — ლავრენტი ბერიას დროს.

დე, გაგვაცოცხ პატრონის დიდმა მომინებამ.

ჩველაფერი, რაც წინ შეშლიდა ბუხარინის მოკლდენებას, მოაგაოქმენეს შაი ჭიჭის თამაშს მსხვერპლთან, რომელიც მან უკვე ბრჭოლებში მოიქცია, სხვაგვარი შედარება თაში არ მოგაძის. განა ის, ეგნმდივანა, არ ლაპარაკობდა პარტიის XIV ყრილობაზე: „ბუხარინის სისხლს მოითხოვო? არ დადავდრევივინებთ თქვენ მის სისხლს, ახე მიცოდეთ!“

ეს 1925 წელს იქცა. ათი წლის შემდეგ სამხედრო



აკადემიათა მორიგე გამოშვების საპატივცემულოდ გამართულ ბანკეტზე ამხანაგმა სტალინმა ასეთი სადღეგრძელო წარმოთქვა:

„შევხვით, ამხანაგებო, ნიკოლოზ ივანეს ძე ბუხარინის სადღეგრძელო! ჩვენ ყველა ვიცნობთ მას და ყველას გვიყვარს, და ძველს ვინც გაიხსენებს, მას თვალის წარმოეჩინა!“

ერთი წლის შემდეგ, 1936-ში, შემოდგომაზე, ზინოვიევი-კამენევის პროცესზე ბრალდებულებმა ბუხარინის საწინააღმდეგო ჩვენებები მისცეს. სექტაკლი ოქტომბრის დარბაზში ჯერ არ მიწურულაყო, პროკურატურამ კი უკვე დაიწყო ახალი ძიება „მემარჯვენეთა“ საქმის გამო.

რას შვრება სტალინი, ბუხარინის მეგობარი, რომელთანაც ის „შენიშნა“ იყო? გენმდივანი სოჭშია, ის იხვეწებს, ხელი არც სასამართლოს უნდა შეუშლოს. არც პროკურატურას. ისინი ხომ დამოუკიდებელი ორგანოებია, მას არ ემორჩილებიან.

ბუხარინი მოულოდნელად ცკ-ში გამოიძახეს. კავანოვიჩის კაბინეტში იქდა ციხიდან მოყვანილი სოკოლონიკოვი. პირზე წაუქნენა. ვიღაცის ნების მორჩილი სოკოლონიკოვი მონოტონურად იმეორებს ერთსა და იმავეს. ამტიკებს მისი სიყრმის მეგობრის ნიკოლოზ ბუხარინის მოალატეობას.

მაგრამ, აი, სოკიდან დაბრუნდა სტალინი და გაუეთებმა მაშინვე აუწყეს ხალხს — ბუხარინ-რიკოვის საქმის გამოძიება შეწყდაო. ჭიქმა თავისი ბრწყალბა დაშალა.

შემდგომი პატარა სცენა გენმდივანმა წითელ მოედანზე გაითამაშა, სადაც ბუხარინი მეუღლესთან ერთად მოვიდა 7 ნოემბრის დღესასწაულზე მოსაწვევი ბარათით. ისინი გვერდითა ტრიბუნაზე იდგნენ, მათ თვალწინ დემონსტრანტებმა ბმლადმის აურაცხელი პორტრეტი ჩამოატარეს. უცნებ მათთან მოვიდა გუშაგვი, ხელი აუწია და გადასცა ამხანაგ სტალინის თხოვნა, რომ ავიდეს მავზოლეუმზე. „თქვენი ადგილი იქაა...“

სტალინი მალე წავიდა. პირველი წავიდა. დეკემბერში თამაში ახალ ფაზაში შევიდა. ცკ-ს პლენუმზე შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარმა ეფრემამ, რომელიც დაპატიმრებული იაკოვლას მაგივრად დაინიშნა, ბუხარინს კონტრრევოლუციური მოღვაწეობა წაუყენა ბრალდებად.

როცა ბუხარინმა ცილისწამებელს პირში მიახალა მრისხანე „გარჟმდის“, საქმეში სტალინი ჩაერია, „გადაწყვეტილების აჩქარებით მიღება საქირო არაა, — თქვა გენმდივანმა, — ძიების გაგრძელება კი საქიროა...“ ამით დეკემბრის აქტი დათავრდა. შემდეგი აქტი 1937 წლის თებერვლისათვის დაინიშნა. მაგრამ ბუხარინმა გადაწყვიტა ამ წარმოდგენაში მონაწილეობა არ მიეღო და შიშობილობა გამოაცხადა. სტალინმა ბუხარინის ბინაზე ხალხი გაგვავნა მისი ოჯახის გამოსახლების განკარგულებით და მაშინვე დაურთკა:

— რა ხდება შენთან, ნიკოლაე?

— აგერ კრემლიდან მოვიდნენ, უნდა გაგვასახლონ..

— შენ კიდე დაიფრინე ეგენი!

ცკ-ს პლენუმის მუშაობის დაწყება ორჯონიკიძის სიკვდილისა და დარქმების გამო გადაიდო. ბუხარინი გამოცხადდა პლენუმის პირველ სხდომაზე, მაგრამ შიშობილობა არ შეუწყვიტა.

დაილოფი სტალინმა დაიწყო.

— ვის გამოუცხადე შიშობილობა, ნიკოლაე, პარტიის ცკ-ს?

— რა საქიროა ეს საუბარი, თუ პარტიიდან გარიცხვას მიპირებთ?

— შენ პარტიიდან არავინ გავრცხავს.

მეორე დღეს ბუხარინი დააპატიმრეს, ანა მიხეილის ასულმა, მისმა ქვრივმა, სამუდამოდ დაიმახსოვრა ის დღე, 1937 წლის 27 თებერვალი. საღამოს გენმდივანის პირადად მდივანმა პოსკრებიშევმა დარეკა და პლენუმის სხდომაზე მიიწვია. არც დაპატიმრების ორდერი, არც ცისფერქუდიანი აგენტები...

ინფინტრ-შვინებელი ასცატუროვი, ცნობილი რევოლუციონერის ბოგდან კუნინაიცის დედაშვილი, 1937 წელს ჩამოვიდა მოსკოვში, სსრკ ცენტრალურ აღმასრულებელ კომიტეტში. მას გადასცეს ლენინის ორდენი — ჯილდო ხიდის მშენებლობის ვადაზე ადრე დამთავრებისათვის.

უპარტიო ინფინტრს დიდი, იშვიათი პატივი ერგო: ის სტალინმა მიიღო. პატარუნნი მის გულთბილად ელაპარაკა, ჯილდო მიულოცა, მისი გავგებებისადმი ცხოველი ინტერესის გამოჩენა ინება...

უმაღლესი მიღებით ფრთაშესხმული ჩავიდა ასცატუროვი ცკ-ს შენობის პირველ საბრუნველ, გარდერობში შევიდა. იქ უკვე ელოდნენ. ინფინტრი ლუბიანაჯე წაიყვანეს. შემდეგ — კრანსოპოდსენსკის გადასახვანი პუნიქტი და სტალინის დროინდელი ვაკოლო — შინ სოხმეთში. ერევნის ციხეში იგი ახლობელმა მოინახულეს. ასცატუროვმა მოასწრო დისთვის გადაეცა სტალინსთვის მიწერილი წერილი. აი, სტალინი გაიგებს, როგორც მოეტიცნენა მას, ჰოდა, მაშინვე გაათავისუფლებს და იმ მოძალადე დამნაშავეებს დასჯას.

მისი და მოსკოვის გაემგავარა. ცკ-ში ჩააბარა სტალინის სახელზე დაწერილი წერილი. და ელოდებოდა სამართლიანობას.

მისი ძმა მაღლო, ლამაზი კაცი იყო. კავკასიელ მერკულესს სასტიკი სასჯელი — სიკვდილით დასჯა — დაუდგინეს: კამერის ჭერზე ფეხით, თავქვე დაჰკიდეს. ახე დაიღუპა იოსებ სტალინის მიერ მოფერებული იოსებ ასცატუროვი.

ნიკოლოზ ვოზნენსკი არ აუყვანიათ, ის მხოლოდ მოხსნეს ყველა თანამდებობიდან — სახელმწიფო საგეგმო კომიტეტის თავმჯდომარეობიდან, მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის შიდაგეგმობიდან და გამოიყვანეს პოლიტბიუროს შიდადგეგმობიდან. ეს 1941 წლის მარტში მოხდა. თითქმის ნახევარი წელი, თვიდან თვემდე, დღიდან დღემდე ელოდებოდა იგი თავის ხვედრს. ფუჭად არ კარგავდა დროს, წიგნზე, „კოლუნეზმის პოლიტიკურ ეკონომიკაზე“, მუშაობდა. ცოტა ხნის წინანდელმა ფიორიტმა სტალინს გაუგვავნა ბარათი, რომელიც მან უპასუხოდ დაცოვა.

„ტელეფონის ზარი: ნიკოლოზ ალექსის ძე ვოზნენსკის სტალინი იწვევს აგარაკზე მოსკოვის გარეუბანში. სტალინმა ხელი მოხვია შერისხულ თანამებრძოლს, პოლიტბიუროს წევრებთან ერთად თანსუვა მაგიდას.

— მე გთავაზობთ ძვირფას ამხანაგ ვოზნენსკის, ჩვენი წამყვანი ეკონომისტის სადღეგრძელო. ვოზნენსკისი ის კაცია, ვისაც ძალღმს თანელი ომთავალსაგვან გზის გაკვლევა, შემდგომი გამარჯვების დაგეგმვა ასეთი ადამიანები ჩვენს ყველაზე ძვირფას კაპიტალს

წარმოადგენენ. ნიკოლოზ ალექსის ძისთან ადამიანები სჭირდება ჩვენს პარტიას. გაუმარჯოს ამხანაგ ვოწრენსებს!

ბედნიერი, გაცისკროვნებული დაბრუნდა იგი შინ. ცოლი მოეხვია, სიხარულისგან ატრიადა. ზარი რეკავს. არა, ეს ტელეფონი არაა. მასთან მოვიდნენ, ერთი ოპერატორული მუშაკი შინაურულად მიუღდა მაგიდას და ყუთების გამოცარიელება დაიწყო. იატაკზე დახვავდა ქაღალდები, უბის წინაკები, ორდენები... ორბანდების თანამშრომლის სახეზე გავარჯიშებული გულწიგლობა დაფიქრდა. იქვე, მაგიდაზე, საბუკელი მანქანის გვერდი იდო „კომუნისმის პოლიტიკური ეკონომის“ ხელნაწერი. თანამშრომელი ფურცელ-ფურცელ იღებდა და იატაკზე აგდებდა, აი, გამცემლები ხომ ასე ინიღებებიან, — კომუნისმზე წერენ. თქვენ კომუნისში ვერ გიშვლით...

ვოწრენსის ბედმა გაუღიმა: იგი დიდხანს არ უწამებიათ, მხოლოდ ზამთარში შიშველი ატარეს სატვირთო ვაგონით საოლიო რეინგაზე — იქნებ, გაცივდეს... შემდეგ მიახვრიტეს.

...ხელნაწილ ცხედრთან ღმერთულ სუფრასთან ქიქების მიჰახუნება? ეს გურმანების ნათქვამია: „რა აზრი ჰქვს დილით დასაკლავი ქათმის ღამით დაპურებას.“ სტალინი კი აპურებდა. ბუმბულზეც კი უსვამდა ზელებ, ანცი მოთამაშე.

უპანასანაშლი პატი

დმიტბტორის ცხოვრების უკანასკნელი აქტი 1948 წლის მარტის პირველ დღეებში გაითამაშეს კუნცევიო-ნი, ე. წ. ახლო აგარაკზე. ამკრედა სტალინს არ შეეძლო სექტაქლის მსვლელობაში ჩარევა. შესაძლოა, ამტორიაც სიკვდილის დრამაში მისთვის შეუსაბამო კომედიური მოტივები ჩაჴწნა. აი, როგორ აღწერდა ამ აქტს მისი ქალიშვილი.

„დიდ დარბაზში, სადაც მამა იწვა, დიდძალი ხალხი ირეოდა. უცნობი ექიმები, რომლებმაც პირველად ნახეს ავადმყოფი (ავადმყოფი ვ. ვინაგრადავი, რომელიც მრავალი წლის მანძილზე მეთვალყურეობდა მამას, ციხეში იქდა). შემარწუნებულნი წრიალებდნენ. წერბელეთს უსვამდნენ კეფასა და კისრებს, კარდიოგრაფებს იღებდნენ, ფილტვების რენტგენს იღებდნენ, მედლა განწყვეტილი იწერდა დღიურში ავადმყოფობის მიმდინარეობას. ყველაფერი საქიროებისამებრ კეთდებოდა. ყველა ფაქიფუცობდა, ცდილობდნენ ეხსნათ სიცოცხლე, რომლის ხსნაც უკვე შეუძლებელი იყო.“

აქ მყოფთა შორის გამოირჩეოდნენ ცკ პრეზიდენტის წევრები ბერია, მალენკოვი, ხრუშჩოვი, ბულგანინი. უკანასკნელ წლებში პატრონი მხოლოდ მათ იტანდა. მაგრამ ამ ოთხეულს წინააღმდეგობანი და ურთიერთუნდობლობა თიშავდა. ბერია და მალენკოვი გაცილებით ადენტებოდნენ მეორე წევრს ჴეჴოთაც და ხასიათითაც, ხრუშჩოვი და ბულგანინი სტალინმა თავის თუატრში გულუბრყვილოთა, მიაპიტათა როლებითვის აიყვანა. ეს სავსებით ბუნებრივი ჩანდა, ისევე, როგორც რეჴონერის ამბლუაში მალენკოვის დანიშვნა. ბერია თავის — გარეწრის—როლში ჴერ კიდევ 20-იან წლებში გამოჩნდა. მაგრამ იგი მძლავრ სცენურ ტემპერამენტს ფლობდა და ყოველთვის როდი ეტეოდა რე-

ჴისორის მიერ მისთვის მონიშნულ ჩარჩებში გენმდინის სიკვდილის ეამს უკიდურესად აღწინებულ პორგავდა, დამრწოდა ოთახებში, განკარგულებებს ამლევდა დაცვას, მსახურებს, ექიმებს. ძლიერ ჩაღებში ელავდნენ ნიღბები: ხან თვითდაქვრებული მცირე მამისმა (ბერია) კრძალვით ასე ეახლებდა არა მარტო საქართველოში, ხან ერთგულად, იმ ძალღვით მოწამუტუნე მეგობრისა, რომელიც პატრონის ნამიან ხელეხს ლოკავს, ხან კი — მოლოდინისგან გაბოროტებული მკვლელის.

სტალინი ტანჯვით კვებოდა. მარჴვენა მხარე უკვე პარალიზებული ჴქონდა, ენა წაერთვა, ჴუთვა დაიწყო, უკანასკნელად გაახილა თვალი, ირგვლივ მყოფთ მამოავლო — მცველებს, უცნობ ექიმებს, მეტისმეტად ნაცნობ თანამებრძოლთ და თავის წილებს... იაკობი არაა, უფროსი თვითონ დაღუპა ათი წლის წინათ. არც ვასილი, უმცროსი ვაჟი, უყვარდა, ბიჴს სამზარეულოს აქეთ არ უშვებდა. სვეტლანა კი აქაა. მისდამი მიწერილ ბარათებს გენმდინი ანცურად „შენი მდივანუკაო“ აწერდა ხელს, მაგრამ როცა გაღოწანებულ იყო, მასშიც ანტიბაჴეული განწყობილებებს ხელდავდა მაშინ მის ხმაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვან საქმეთა გამომიბეღლის სადისტური კილო ჴდერდა.

... იქ მყოფთ თვალი მოავლო და უცებ მუჴარის შესტით ასწია მარტცხნა ხელი, რაღაცის თქმას შეეცადა. და სამუდამოდ გაირინდა.

ფარდა დაეშვა. არა, კიდევ დარჩა უკანასკნელი ეპიზოდი. ლავრენტი ბერია, რომელიც, როგორც იქნა, დარწმუნდა უპკდბ-მის ასე სასურველ სიკვდილში, თავს ვერ მოერია და როლიდან გამოვიდა. მწუხარე სიჩუმი მისმა საწეიში შეძახილმა დაარღვია: „ხრუსტალევ, მანქანა!“

ფარდა დაეშვა. პატრონის სიკვდილის გამო ტირილა მთელი მსახურული — მზარეულები, მიმტანნი, მძღოლები, დაცვის მორიგე დისპეტჩერები, მეზაღეები.

სვეტლანა ალღლუევათთან ვკითხულობთ: „გამოსათხოვებლად მოვიდა ვალენტიანა ისტომინა — ვალეჩკა, როგორც მას ეძახდა ყველა — რომელიც მამასთან ამ აგარაკზე თვარამეტა წელი მუშაობდა. ის მუხლებზე დაეცა დივანის ახლოს, მიცვალბულს გულზე დაადო თავი და სოფლურად, მოთქმით იტირა, დიდხანს ვერ გაჩერდა და მას არავინ უშლიდა... და, როგორც ყველა სხვა მსახური, ისიც თავისი სიცოცხლის ბოლო დაღმედ დარწმუნებული იქნება, რომ ამჴვეყნად მამაჩემზე უკეთესი კაცი არც ყოფილა.“

განსვენებული იყო ძალზე გულმსყურიანი, ძალზე ხალმანი და კეთილი მათ მიმართ, და ისინი გულწრფელად გლოვობდნენ. ის, კი ის, როდის იყო გულწრფელი, — მათთან თუ თავის ჴელჴვეითობთან? ან, იქნებ, ხალხიან იყო გულწრფელი?

არა, სტალინი ყველასთან თამაშობდა, იგი მთელი ცხოვრების მანძილზე კომედიანტობდა.

ჴურნ. „ტეატრი“, № 8, 1988.
(იბეჴდება. მცირელი შემოკლებით).

თარგმნა ჴუშბერი თითმბრინა.

ახმეტელის ზარი

ამას წინათ მოსკოვში გაიმართა სტალინური რეპრე-
სიების მსხვერპლთა სამი დიდი რეჟისორის — ვსე-
ვოლოდ მელიჩიუკის, სანდრო ახმეტელის, ლეს
კურბანის მოსაგონარი საღამო. მას „მწუხრის საღამო“
ერქვა. აუდიტორიის წინაშე წარსდგა სსრკ სახალხო
არტისტი რომბარტ სტურუბ. ვიდრე ის თავის სიტუვას
დაიწყებდა, დარბაზს უძველესი ჰიმნის „ლილეოს“
ჰანგი მოეფინა. მისი გამოსვლის ფინალში კი აწკრიალ-
და ახმეტელის ზარი.

მზის სადიდებელი უძველესი ჰიმნი „ლილეო“ აირჩია თავის ჰიმნად რუს-
თაველის თეატრმა, სანდრო ახმეტელის თეატრმა, როგორც მას მაშინ ეძახ-
დნენ.

ეს წარმართული ქორალი ეძღვნება დილას, ეძღვნება ახალი დღის დასა-
ბამს, ჩვენს ცხოველმყოფელ მნათობს, რომელიც ფანტავს ღამის წყვედადს.
მაგრამ მე მიჰირს ამის დაჭერება.

„ლილეოში“ იმდენი დრამატიზმია და ტრაგიზმიც, რომ მიკვირს კიდევ:
დიდმა ქართველმა რეჟისორმა, მისმა მეგობრებმა და თანამებრძოლებ-
მა მაინცდამაინც ეს სიმღერა რატომ აირჩიეს თავისი თეატრის ჰიმნად?

მათთვის „ლილეო“ ხომ არ წარმოადგენდა საკუთარი თეატრის რთული,
მტკივნეული ძიებების გამოხატულებას?

ან იქნებ ახმეტელმა, მისმა უერთგულესმა მიმდევრებმა სწორედ ამ სიმ-
ღერაში შეიგრძნეს თავიანთი ცხოვრების სისხლიანი ფინალი?

არ ვიცი... ვერაფერს გეტყვი.

პირადად ჩემთვის დიდი ხანია გლოვის საგალობელივით ჟღერს მზის სა-
დიდებელი ეს ჰიმნი, რომელიც ქართველმა ხალხმა თითქოს თავისი საუკე-
თესო შვილების ხსოვნისათვის შექმნა.

დღეს, როცა ჩვენ ვისხენებთ რეპრესირებულ ადამიანებს, პატივს მივა-
გებთ მათ სახელებს, მოსვენებას არ მძლევეს ერთი აზრი:

აქამდე სად ვიყავით?

რად ვდღუმიდით ნახევარი საუკუნის მანძილზე?

რატომ ამოვიღეთ ხმა მხოლოდ მაშინ, როცა სიტყვის თავისუფლება
გვიბოძეს ძვირფასი საჩუქარივით?

დიახ, ჩვენ მხოლოდ დღეს ვწერთ და ვლაპარაკობთ სიმართლეს უდანა-
შაულოდ დაღუბულ წინაპრებზე.

არა და იქ, იმ ქვეყანაში, თუ ასეთი რამ საერთოდ არსებობს, ნეტა რო-
გორ ვიმართლებთ თავს, როცა დადგება განკითხვის ჟამი და ჩვენ საშინელი
სამსჯავროს წინაშე წარვსდგებით?

ამ ცოდვის მოსაწინააღმდეგებლად ნუთუ იკმარებს მათი გახსენება ლამაზობით, ძილის წინ, სინდისის ქენჯინის წუთებში? ან იქნებ ლხინის სუფრაზე უთქმელად შესმული მოსაგონარია საკმარისი?

არ ვიცი... არ ვიცი...

და თუ ხვალ წიგნებიდან ისევ ამოგლეჯენ მათ პორტრეტებს, ისევ მელანში ამოთხვრიან მათ გვარებს, შეეძლებთ კი თქმას: „არა, გვეყოფა, კმარა!“

არც ეს ვიცი.

ახლა კი მესმის, რატომაც ასეთი ტრაგიკული ახმეტელის მიერ არჩეული მზის სადიდებელი ჰიმნი. იგი თითქოს ჩვენ, ცოცხლებს გვაფრთხილებს:

ახალი დღის დასაბამი ყოველთვის როდი მოასწავებს წყვილიადის გაფანტვას. სანდრო ახმეტელს უღალატეს მისმა მოწაფეებმა, ახმეტელი გაყიდეს მიწივე თეატრის არტისტებმა.

ეს, ალბათ, დახვრეტაზე უფრო საზარელია.

ჩვენ ყველანი ერთგვარი შეწყნარებით, ირონიითაც კი ვლაპარაკობთ ხოლმე იმ ერთი შეხედვით უბრალო, ყოვლად ადამიანურ ვენებებზე, რითაც თეატრის მსახურნი ვართ შეპყრობილნი — წვრილმან წყნებებზე, წარმატების წყურვილზე, კოლეგების გამარჯვებით აღძრულ შურზე, პრემიერთა ამბიციებსა და ამპარტავნობაზე... მაგრამ სწორედ ეს თვისებები გამოიყენეს ადამიანთა ბედის გამგებლებმა, „ძლიერებმა ამა ქვეყნისა“, როცა თავის სისხლიან ბაკანალიას იწყებდნენ.

უბედურება იმაშია, რომ არავინ ითხოვდა ლაღატს, დასმენას, ჯაშუშობას. ეს უსიტყვო შეთანხმება იყო, ორივე მხარე მშვენივრად უგებდა ერთმანეთს.

ბოროტები — მითხრა ერთხელ ერთმა მოხუცებულმა იმერელმა გლეხმა — უფრო სწორად, ავკაცები, ერთი სოფლის, ერთი რაჯულის შვილები არიან. ისინი ლაპარაკობენ ერთ, მხოლოდ მათთვის გასაგებ ენაზე, ამიტომაც უმაღვე სცნობენ, ერთბაშად უგებენ ერთმანეთს. კეთილი ადამიანები კი სხვადასხვა რაჯულსა და მოღვმას მიეკუთვნებიან. მათ ამიტომაც უჭირთ ერთმანეთის ცნობა, უძნელდებათ გაერთიანება. ბოროტება ხშირად ამიტომაც იმარჯვებს.

სანდრო ახმეტელი, მისი უერთგულესი მიმდევრები ისევე, როგორც ქართველი ინტელიგენციის დიდი და საუკეთესო ნაწილი — სიამაყე და იმედი ქართველი ერისა, უდროობის ჟამს ერთად აღგავეს პირისაგან მიწისა.

და შეწყდა თაობათა შორის კავშირი, შეწყდა უმაღლესი კულტურის მატარებელი ტრადიციების განვითარება.

თითქოს სამუდამოდ ჩაესვენა მზე და ჩვენს მიწაზე უკუნეთი გამეფდა.

მახსენდება ფინალური ნოველა „ზარი“ ტარკოვსკის ფილმისა „ანდრეი რუბლიოვი“. მთელს რუსეთში ეძებენ ოსტატებს, ვინც დაამზადებს ზარებს დამუხრეხებული ტაძრებისათვის. ვერ უპოვიათ. ყველა მოუხსპიათ. სამუდამოდ დაკარგულა საიდუმლო ლითონის დნობისა, ზარების ჩამოსხმისა.

საქმეს ხელს ჰკიდებს დაღუპული ოსტატის შვილი, უბრალო გლეხის ბიჭი.

ხანგრძლივი და დამქანცველი შრომის შემდეგ ზარი მზადაა. მაგრამ ჯერ არავინ უწყის — გაიქვრება კი იგი?

და აი, მართლმადიდებლურ სამყაროს ეფინება ავუგუნებული ზარის რეკვა.

ბიჭუნა, ქვეთინისაგან ძლივს რომ იკავებს თავს, შესჩვილებს რუბლიოვს, რომ მას ეს საქმე ვერ შეასწავლა საკუთარმა მამამ. ზარების მკეთებელმა ოსტატმა შვილს ვერ გაანდო თავისი ხელობის საიდუმლო.

ჩვენს დიდ წინაპრებს, რომლებსაც დღეს ვიხსენებთ, მოუხსპეს საშუა-

ლებმა გადმოიკეთა ჩვენთვის თვითნებური ცოდნა-გამოცდილება. ისინი ხომ არამზადების, უვარგისი ადამიანებისათვის დამახასიათებელი სიამტკბილობით ამოხოცეს.

მაგრამ, საბედნიეროდ, სწორია ტარკოვსკი.

სამყაროს, როგორც ჩანს, უზენაესი სამართალი განაგებს. სული არ კვდება. გენეტიკური მემსიერების კანონზომიერებანი, როგორც მეცნიერები იტყოდნენ, მაინც აკეთებენ თავის კეთილშობილ საქმეს.

1981 წელს რუსთაველის თეატრი, ახმეტელის თეატრი, როგორც მას უწინ ეძახდნენ, 100 წლისთავს ზეიმობდა.

დიდი ქართველი რეჟისორის მეუღლემ, მსახიობმა თამარ წულუკიძემ, რომელმაც მოწამებრივი ცხოვრება გადაიტანა, საჩუქრად გადმოგვცა პატარა ზარი.

ეს იყო სანდრო ახმეტელის ზარი.

იგი ამ ზარის წკრიალით იწყებდა ხოლმე რეპეტიციებს.

ეს ზარი რაღაც საკვირველმა ძალამ გადაარჩინა, ისევე როგორც დაღუპული რეჟისორის არქივი — რელიკვიებად ქცეული სარეპეტიციო ჩანაწერები, დღიურები, წერილები, ახმეტელის ხელნაწერები. ეს არქივი ახმეტელის უერთგულეს თანამშრომელს ესტატე ბერიაშვილს დამდამობით ქურდულად გამოჰქონდა რუსთაველის თეატრის დაღუპული მუზეუმიდან. ამ განძს იგი 20 წლის განმავლობაში ინახავდა, უფრთხილდებოდა.

ეს იყო ნამდვილი გამირობა.

ახლა ეს ზარი ჩვენს ხელშია. მინდა რომ დღეს, 50 წლის შემდეგ, მის ხმას მოვესმინოთ გარინდებულ სიჩუმეში.

მჯერა, რომ ამ ზარის წკრიალი მხურვალე გამოძახილს ჰპოვებს თქვენს გულებში. იგი ბევრს, ძალიან ბევრს ეუბნება ჩვენს დაეჭვებულ, დაობლებულ სულებს.

ჩვენი თეატრის ჰიმნი, ტრაგიზმის მიუხედავად, მიმართულია ამომავალი მნათობისაკენ.

მაშ მოდით — ამ პატარა ზარის წკრიალს ერთად მივუგდოთ ყური!

უერები კორტრეტიისათვის

ნინო ბაქრაძე

მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფია იმით დაიწყო, რომ ექვსი წლისამ დაწერა პიესა ბეჯით მოწაფეზე, რომელმაც ზარმაცი მეგობარი გამოასწორა. დღეს ორმოცდაექვსი წლისაზე, ჰელგა ფონ ჰობე მისი შემოქმედების გარჩევისას დასავლეთგერმანულ ყურნალ „დი რაინპლაცში“ აღნიშნავს: „ქართველი რეჟისორის თეატრი სიხარულის, ფანტაზიის, ნიჭიერების თეატრია. მისი შემოქმედება დიდი ტალანტის ფეიერვერკია.“

ამ ორ მოვლენას შორის კი ხანგრძლივი დაძაბული შრომაა. 1963 წელი: გ. ტოვსტონოგოვის მოწაფე შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო დრამატულ თეატრში დგამს სადიპლომო სპექტაკლს „სასწაულ-მოქმედი“. 1963-66 წლებში ახალგაზრდა რეჟისორი სოხუმის დრამატულ თეატრში მუშაობს. 1966-73 წლებში კი კოტე მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო დრამატულ თეატრში. ეწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას

თბილისის შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტში, რასაც შედეგად მოჰყვა 1973 წ. ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიის შექმნა.

თეატრის არსებობის თოხმეტი წლის განმავლობაში სანდრო მრეველიშვილის სპექტაკლებს სხვადასხვაგვარად იღებდა მსახურებელი. იყო დიდი წარმატება საბჭოთა კავშირში, საყოველთაო აღიარება საზღვარგარეთ, კრიტიკული შენიშვნაც არაერთხელ მიუღია, მაგრამ, რაც მთავარია, მისი შემოქმედება ყოველთვის აქტუალური, თანამედროვე, პრობლემური იყო და არის. რეჟისორი არასოდეს კმაყოფილდება მიღწეულით და მუდმივ ძიებაშია.

— ბატონო სანდრო, 1986 წლის თეატრალური სეზონის დასაწყისში საქინფორმის კორესპონდენტთან საუბრისას თქვენ აღნიშნავდით: ამ სპექტაკლით (ილია ჭავჭავაძის „განდევილი“) თეატრის ცხოვრებაში ახალი ეტაპი იწყება. ჩვენი მიზანია განვაზოგადოთ ის ინდივიდუალური, საინტერესო, რაც ჩვენს მიერ არის დაგროვილი არსებობის თოხმეტი წლის მანძილზე“. თუ ამ კუთხით შევხედავთ, კმაყოფილია თუ არა მეტეხის ახალგაზრდული თეატრის მთავარი რეჟისორი მისი თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრებით ამ უკანასკნელი ორი წლის განმავლობაში?

— გადავხედოთ რა დაიდა მას შემდეგ — „განდევილი“, „პარტახი“, „უბედურება“, „მდგმურები“, „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია“, „უფანდლროდ სამეფო“. ეს ალბათ მაინც რაღაცას ნიშნავს. თუმცა, შეიძლება გაცილებით მეტის გაკეთება. როგორც ახლა ჩანს, ალბათ, ასე ერთი ხელის მოსმით არ უნდა მოგვეხსნა ძველი რეპერტუარი. ჩვენ გვქონდა საინტერესო სპექტაკლები: „კოლაელ ყრმათა წამება“, „ჟამი განწმენდისა“, „ქართული ნოველები“ და სხვა. ისე კი, მე არასოდეს არ ვარ კმაყოფილი იმით, რაც კეთდება, რამეთუ თეატრში რაც კეთდება დღეს, ხვალ უკვე დაგვიანებულია.

1983 წ. 30 ივლისი. მოსკოვი.
კულტურის სამინისტროს დერეფანში ნა-

ტალია ვერტიკალიზაცია შემხვდა. პოლონეთში სპექტაკლის დადგმა შემომთავაზა. ჩვენ იქნები პირველი საბჭოთა რეჟისორი, რომელიც სახელმწიფო მდგომარეობის შემდეგ იმუშავებს პოლონეთში“. დავთანხმდი, რა თქმა უნდა.

1984 წ. 5 ივნისი. თბილისი.
ლენინგრადის მ. გორკის სახელობის დიდი დრამატული თეატრის ჰამბურგში გასტროლების დროს ზაარბრიუკენის თეატრის მსახიობებმა ნახეს ტოვსტონოვოვის სპექტაკლი „ცხენის ამბავი“. მოეწონათ და გადაწყვიტეს მარკ როზოვის პიესის დადგმა. მიმიწვიეს მე.

1983 წ. 25 ნოემბერი. მოსკოვი.
თეატრში „ნა ტარგუვეკუ“ მონიღომეს კოროსტილიოვის „ფიროსმანის“ დადგმა. კულტურის სამინისტრო კი წინააღმდეგია — უურმე, ნუ იტყვი, ფრთხილობენ — „არ ვიცით, თუ რა გამოხმაურება ექნება დღეს პოლონეთში შემოქმედებითი ინტელიგენციის თემას...“

1983 წ. 16 დეკემბერი. თბილისი.
როგორც იქნა გადაწყდა — პოლონეთში გ. ნახტურიშვილის „ჰინტრაქას“ დადგამ.

1984 წ. 11 სექტემბერი. თბილისი.
გადაწყვიტე გვერდი ავუარო როზოვსკის განთქმულ პიესას და, აი, რატომ... იმიტომ, რომ როზოვსკის მაინც ბევრი რამ აქვს თავისი შეტანილი „ფენმარდი ცხენის ამბავში“. იგი ფაქტიურად მიუზიკლის პლანშია გაკეთებული. ჩემს სპექტაკლში კი მთლიანად იქნება შენარჩუნებული ტოლსტოის ტექსტი. ლებედვეი უფრო გროტესკის ხერხში თამაშობს, ჩვენ კი ფსიქოლოგიური დეტალიზაციის გზას გავყვებით.

— როდესაც წარვადგინეთ საკავშირო კულტურის სამინისტროში „ცხენის ამბავის“ ჩვენი ვარიანტი, რა თქმა უნდა, უარი მივიღეთ. გვირჩიეს, რომ დაგვედგა რაიმე თანამედროვე საბჭოთა დრამატურგიდან. მე კი ვთვლი, რომ ქართული პიესა ფრიად არასაინტერესო იქნებოდა გერმანელებისათვის, რადგან იქ სრულიად განსხვავებული პრობლემები დგას დღის წესრიგში. ამიტომ ჩემს თავზე ავიღე და ყოველგვარი ნებართვის გარეშე დავდგი „ცხენის ამბავი“. და ამით გავუსწარი დროს. დღეს ასეთი კანონ-

ნები აღარ არსებობს ჩვენში. ხელოვანი თავისუფალია თავის არჩევანში. დადგი ისეთი რამ, რაც ჩვენს კაცთმოყვარეობას, ჩვენს ფილოსოფიას, ჩვენს მსოფლმხედველობას მიიტანს მაყურებლამდე, უანობრივი ან თემატური შეზღუდვა კი აქ არაფერ შუაშია.

— ახლა რომ ირჩევდეთ, მიმართავდით თუ არა კვლავ გ. ნახუცრიაშვილის „ჰინჰრაქას“ ან ლევ ტოლსტოის „ფეხმარდი ცხენის ამბავს“?

— საერთოდ, ზღაპარი არ არის ჩემი სტილი. მშვენიერი ზღაპარია „ჰინჰრაქა“, მაგრამ ახლა არ დავდგამდი. „ფეხმარდი ცხენის ამბავს“ კი — აუცილებლად.

1984 წ. 20 იანვარი. ვარშავა. I რეპეტიცია.

როლები რომ წაიკითხეს, გავგებული დარჩნენ: ჩვენ არ გვინდოდა ზღაპარი და რატომ უნდა ვიმუშაოთ ამაზეო? რთულ მდგომარეობაში აღმოვჩნდი. შევეცადე ამეხსნა მათთვის, რომ ეს უნდა ყოფილიყო მძაფრი პოლიტიკური სპექტაკლი და არა უბრალოდ ზღაპარი. ვფიქრობ, მსახიობები დაინტერესდნენ.

მთავარ როლს ცეზარ ღომოგალა ითამაშებს.

1984 წ. 26 იანვარი. ვარშავა.

ვთხოვე ცეზარს, რომ რაიმე ენის გასატეხი ეთქვა. დაახლოებით ასეთი შინაარსის რამ შემომთავაზა: „შებეჟინში ჭრიჭინებს ჭრიჭინა. ჭრიჭინას ჭრიჭინის გამო შებეჟინეს იცნობს მთელი ქვეყანა. მი მინდოდა, რომ გარკვეული ტექსტი ყოფილიყო ამ ენის გასატეხში. ვუხმე ცეზარს და ვუთხარი — წარმოიდგინე, რომ შებეჟინე არის პოლონეთი, სადაც ყოველთვის რალაც ხმაურობს (თუნდაც კოპერნიკი გაიხსენოთ). რომელიღაც ერთ ჭრიჭინა ყოველთვის ჭრიჭინებს და აი ამ ნოვაციებისა და ფეთქვის გამო პოლონეთს მთელი მსოფლიო იცნობს. ამასთანავე ეს ხდება იმ მოვლენების შემდეგ, რაც პოლონეთში დატრიალდა.

ვფიქრობ, ცეზარი ზუსტად მიმიხვდა.

* * *

— თითქმის ყველა თქვენს სპექტაკლში, განსაკუთრებით „უფანდუროდ სამღერში“, მკვეთრად ჩანს თქვენი დამოკიდებულება პოლიტიკასთან. და მაინც... რა ადგილი

უყავია პოლიტიკას თქვენს შემოქმედებითა თუ პიროვნულ ცხოვრებაში?

— არ შეიძლება შემოქმედი პოლიტიკურ ვაკუუმში იყოს. სურს თუ არ სურს, სოციალურ პრობლემებს მინც აყენებს, საზოგადოების ცხოვრებით ცხოვრობს და ეს უკვე პოლიტიკაა.

პოლიტიკა ჩანს ნებისმიერ მხატვრულ ნაწარმოებში თუ ის ჰეშმარითად მაღალმხატვრულია.

პირადად მე პოლიტიკური სპექტაკლი არც დამიღვამს და არც მაინტერესებს პოლიტიკურ-აგიტაციური სპექტაკლები, თუ მათ არა აქვს კავშირი ადამიანებთან. მაგალითად, „უფანდუროდ სამღერის“ მეორე ნაწილში ვეცადე, რომ პოლიტიკა ადამიანის ღონეზე ყოფილიყო დაყვანილი და არა გაზეთის. თეატრი არ შეიძლება არათანამედროვე იყოს და თუ თეატრი თანამედროვეა, ის ყოველთვის პოლიტიკურია.

* * *

1984 წ. 2 დეკემბერი. ზაარბრიუკენი.

ალბათ გერმანელები ფიქრობდნენ, რომ „ცხენის ამბავს“ იმავე ხერხში გავაკეთებდი, რასაც როზოვსკის დრამატურგია გულისხმობს. ამიტომ ჩემს ჩამოსვლამდე ბევრი უშრომიათ. ვარჯიშობდნენ ცეკვაში, აკვირდებოდნენ ცხენებს. სწავლობდნენ მათ მოძრაობებს. ვწუხვარ, მაგრამ მათი მონდომება ჩემს სპექტაკლში გამოძახილს ვერ ჰპოვებს.

1984 წ. 4 დეკემბერი. ზაარბრიუკენი.

მსახიობები სრულ დაბნეულობაში არიან. სულ სხვას ელოდნენ და სულ სხვა მიიღეს. მაგრამ ვგრძნობ, რომ დავამარცხებ მათში ამ გრძნობას.

მთავარ როლს ეგონ რამერსი ითამაშებს.

1984 წ. 20 დეკემბერი. ზაარბრიუკენი.

ვფიქრობ, მსახიობები მიმიხვდნენ. დავმეგობრდით. გახდნენ ჩემი თანამოაზრენი. ნათელია, რომ სპექტაკლი გამოდის. ყველა თავგამოდებით მუშაობს.

1985 წ. 5 იანვარი. ზაარბრიუკენი.

აქ ცოტა სხვაგვარია მუშაობის სტილი. რეჟისორების უმრავლესობა პირდაპირ მიყვება რემარკას და ავტორისეულ ტექსტს. თავისუფალი წასვლა ტექსტიდან ცოტა არ იყოს უჭირთ. ამ მხრივ საბჭოთა თეატრს ძალიან სერიოზული ძალა აქვს. ძლიერია მეთოდოლოგია მსახიობებთან მუშაობის. ჩვენ არ ვუფრთხილდებით იმას, რაც გვაქვს.

* * *

— ერთ-ერთ ინტერვიუში ფედერიკო ფელინი აღნიშნავდა: „... ვფიქრობ, რომ ხელოვნების ტირაჟირება დაუშვებელია. „ომი და მშვიდობა“ დაწერილია და მხოლოდ ამ უანრშია გენიალური... ყველაფერი დანარჩენი მხოლოდ ილუსტრაცია იქნება, ასეთ კინოზე ცხოვრების დახარჯვა დამენანებოდა“. იზიარებთ იტალიელი რეჟისორის მოსაზრებას?

— კინოში დიდი მნიშვნელობა აქვს ლიტერატურულ საფუძველს, თეატრში კი გადაწყვეტილი არაფერით არ მიმაჩნია ტირაჟირებად. ჩვენ ხომ არა გვაქვს პრეტენზია, ზუსტად გადმოვიტანოთ „ომი და მშვიდობას“ ან „ფეხმარდი ცხენის ამბავი“. ჩვენ ტოლსტოის ვდგამთ. ეს არის ავტორი პლუს თანამედროვეობა; ავტორის თვალთ დანახული თანამედროვეობა ან დღეს დანახული ავტორი.

1984 წ. 2 თებერვალი. ვარშავა.

ჩაერთე ჰამლეტის მონოლოგი, ნაწყვეტი ანუის „უანა დ' არკიდან“. პერიფრაზი ბრეხტის „არტურო უის კარიერიდან“. ამის უფლებას მაძლევს უანრი, რომელშიც გადაწყვეტილი იქნება ჩვენი სპექტაკლი. ეს არის „თამაშობანი სახრჩობლების ქვეშ“, საფუძველია ნახუცრიშვილის „ქინკუჩაქა“, შემდეგ კი თავისუფალი იმპროვიზაცია.

1984 წ. 5 თებერვალი. ვარშავა.

ახალი სცენა მოვიფიქრეთ: იბარებს დევი მეცნიერს და მოიკითხავს მის მიერ შეკვეთილ სათამაშოს. მეცნიერი წარმოუდგენს — ეს არის ჯოხი, რომელსაც ორი ბოლო აქვს. რომ მოვხაროთ რკალისებურად, ამ ჯოხის დაძაბულობა შექმნის ენერჯიას, რომლის მეშვეობითაც შეგვიძლია გავტყორცნოთ სხეული. და ეს არის უდიდესი აღმოჩენა (მეცნიერი მშვილდს უჩვენებს). დევი გამოართმევს სათამაშოს, უმიზნებს მეცნიერს და კვავს მას. მისივე აღმოჩენით კვავს მეცნიერს. ესე იგი ინტელექტს. აქ შეიძლება უამრავი ასოციაცია გაჩნდეს...

1984 წ. 16 თებერვალი. ვარშავა.

მთელს დარბაზში დადგმულია სახრჩობელები და თითოეული მაყურებელი თავს ყულფის ქვეშ გრძნობს. ასეთი სიმძაფრე სცენოგრაფიაში დაგვიკირდა იმისთვის, რათა მაყურებელმა შეიგრძნოს, რომ თუ არასწორად წარმართავ შენს ყოფას, ერის ყოფას,

მაშინ ყულფში გექნება თავი გასაყრდი. ...და თუ საქმე მოითხოვს, უნდა გაუყარო კიდევ ყულფში თავი.

ერქინული
გენილირება

* * *

— თქვენ არაერთხელ ბრძანდებოდით მიწვეული საზღვარგარეთ, როგორც დამდგმელი რეჟისორი, მეტეხის თეატრის მსახიობებმა უცხოელი მაყურებლის სამსჯავროზე გაიტანეს თავიანთი ხელოვნება და მეტეხელთა ყოველი გამოჩენა (ეს საზღვარგარეთული პრესიდანაც ჩანს) დიდი წარმატებით გვირგვინდებოდა. რამდენადმე განსხვავებულ სურათს ვაწყდებით საქართველოში. თქვენი აზრით, რა არის ამის მიზეზი?

— რაც შეეხება მაყურებელს, მასთან ჩვენ ყოველთვის კარგი ურთიერთობა გვქონდა საქართველოში. ცუდი მაყურებელი ყველა თეატრს თავისი ჰყავს, კარგი კი ყველა ერთნაირი. ხოლო რაც შეეხება კრიტიკას, მინდა აღვნიშნო, რომ დიდ ნაწილს სპეციალისტებისა, რომელნიც ჩვენი თეატრის წინააღმდეგ გამოდიოდნენ, ხშირად არც კი ჰქონდათ ჩვენი სპექტაკლები ნანახი. მაშინ მეტეხის თეატრის გალანდვა რაღაც აუცილებელ ფორმად იქცა. ეს, ალბათ, იმით იყო გამოწვეული, რომ კრიტიკოსების გარკვეული ნაწილისათვის მიუღებელი იყო ის ფაქტი, რომ თეატრი ამდენ ხანს არსებობდა და ჩიხში კი არ მოექცა. ისე კი, რა თქმა უნდა, ხშირად დიდი წარმატებაც გვქონდა და მარცხიც მრავალჯერ განვიცადეთ. ამის გარეშე შეუძლებელია თეატრის არსებობა.

— ხანგრძლივი დროის განმავლობაში თქვენ ნაყოფიერად მუშაობდით თბილისის შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში. რით არის გამოწვეული, რომ ამჟამად აღარ ეწვეით პედაგოგიურ მოღვაწეობას?

?!.....

* * *

1985 წ. 11 იანვარი. ზაარბრიუკენი.

ჩემთვის ნათელი გახდა, რომ სპექტაკლის ბოლოს აუცილებელია მთავარი როლის შემსრულებელმა ტოლსტოის ტექსტით ზუსტად მოიტანოს „ხოლსტომერის“ თვითშეგრძნება. ეგონ რაიმერსი დამეთანხმა. იმდენად ნაზი ქსოვილი აქვს ტოლსტოის ტექსტს, მსახიობის თვითშეგრძნება იმდენად

სათუთი უნდა იყოს, რომ მისი ყოველდღე
ცვეთა შეუძლებელია. ამიტომ რაიმერსი ფი-
ნალურ სცენას პირველად გენერალურ რე-
პეტიციაზე ითამაშებს.

1985 წ. 1 აგვისტო. „კომუნისტი“. ეგონ
რაიმერსი.

ჩემთვის ყველაზე ახლობელი სცენა ფი-
ნალური. ფეხმარდის სიკვდილის სცენა, უფ-
რო სწორად, მისი მკვლელობისა. ამ სცენა-
ში ნათლად ჩანს, თუ როგორ უსწორდებიან
ადამიანები ერთმანეთს.

მასხოვს გენერალურ რეპეტიციამდე რე-
ჟისორმა მონოლოგი არ წამაკითხა. ხოლო
როდესაც ეს მღელვარე და დაძაბული წუ-
თი დამიღვა, მივხვდი, რომ მე, როგორც
მსახიობი და პიროვნება, გმირის სულიერი
სამყაროს „ტყვე“ აღმოვჩნდი. მაღლიერი
ვარ სანდროსი, რომ ერთად ვიპოვეთ ამ
სცენის ასეთი ლაკონიური, სახიერი გადა-
წყვეტა. მე შემეყვარა ეს კაცი და მისი
შემოქმედება. სანდრო მთლიანად ნაწარმო-
ებში და სცენაში ხედავს მთავარს და იდე-
ამდე მისასვლელ გზას.

* * *

— გ. ტოვსტონოვოვი აღნიშნავს, რომ
მართებულად მიაჩნია ინსცენირების თავად
რეჟისორის მიერ დაწერა. სპეციალისტების
დიდი ნაწილი არ იზიარებს ამ მოსაზრებას.

— ინსცენირება გარკვეული ქანრია თე-
ატრში და, ჩემი ღრმა რწმენით, ინსცენი-
რებას უსათუოდ რეჟისორი უნდა აკეთებ-
დეს. იგი ლიტერატურულად უნდა აზროვნებდეს
და წერაც უნდა იცოდეს. არ არის
აუცილებელი წერდეს მოთხრობებს, პიე-
სებს, ლექსებს, მაგრამ ლიტერატურული გე-
მოვნება, ლიტერატურული აზროვნება. ჩა-
ნაფიქრის ქაღალდზე გადატანის უნარი უსა-
თუოდ უნდა გააჩნდეს. ტყუილად არ არის,
რომ კინოში რეჟისორი ხშირად გვევლინება
სცენარის თანაავტორად ან უბრალოდ ავ-
ტორად. როდესაც ამ მოვლენას კინოში ვა-
წყდებით, რატომღაც არავის უკვირს, რო-
დესაც ეს თეატრში ხდება. სპეციალისტე-
ბის დიდი ნაწილი უკმაყოფილებას გამო-
ხატავს. ეს არ მიმაჩნია მართებულად. რად-
განაც რეჟისორმა ინსცენირებაც უნდა აკე-

თოს და პიესაც დაწეროს და აი რატომ
იმიტომ, რომ ის უკვე ინტერპრეტაციის
კი აღარ არის, არამედ ავტორია, სანახაობის
ავტორი.

1984 წ. 29 თებერვალი. ვარშავა. პრემი-
ერა.

საოცარი სინანულის გრძნობა მიპყრობს.
ჩვენ კარგად შევეწყვეთ ერთმანეთს და და-
სანანია, რომ მუშაობა დამთავრდა.

1985 წ. 20 იანვარი. ზაარბრიუქენი. პრე-
მიერა.

ანტრაქტის დროს საავადმყოფოდან და-
რეკა ოსკარ ლაფონმა. დაინტერესდა,
როგორ მიდის სპექტაკლი და წარმატება
გვისურვა.

გულდასაწყვეტია, რომ ლამაზი ზღაპარი
დასრულდა.

1984 წ. 1 მარტი. „ტრიბუნა ლიუდუ“.
„თეატრმა „ნა ტარგუჟკუ“ მიიწვია ვარ-
შაველი მსაყურებელი ძალზე საინტერესო
და უჩვეულო შეხვედრაზე. ეს არის გ. ნა-
ხუტროვილის პიესის მიხედვით შექმნილი
სპექტაკლი „კინკრაქა“... ქართველი რეჟი-
სორი უბრალო საშუალებებითა და მცირე
დანაკარგით დამაჯერებელ სცენურ ცხოვ-
რებას ქმნის.“

1985 წ. 22 იანვარი „დი ველტი“.

„სანდრო მრევლიშვილი წარმოგვიდგა
განსაკუთრებული ხელწერის რეჟისორად.
მისი თეატრი როდი მისდევს ფსიქოლოგი-
ური სქემების დახასიათებას, არამედ ტექ-
სტის პარალელურად ქმნის ცხოვრებისეულ
სურათებს. ამას უდავოდ ორი უპირატესობა
აქვს: პირველი — ტოლსტოის ტექსტი უც-
ვლელი რჩება, მეორე — მოვლენები საკუ-
თარ დინამიკას იძენენ და ამდენად, ერთ-
მანეთს უპირისპირდება მოქმედება და რეფ-
ლექსია“.

* * *

—ამჟამად თქვენ ბიბლიურ თემაზე მუ-
შაობთ. გსურთ სცენური სახე შექმნათ
იესო ნაზარეტელისა. რით არის განპირობე-
ული თქვენი არჩევანი?

— ყოველი პიესის არჩევა ქალის არჩე-
ვას ჰგავს. შეუძლებელია თქვა, რატომ აი-
რჩიე მაინცდამაინც ეს ქალი ამ საღამოს?
ანალიზს დაუწყებ თუ არა, იმავე წუთს შეი-
ძლებ იმ ქალს. ერთ უარყოფითს მაინც
უპოვი და აქ დამთავრდება.

1984 წ. 1 მარტი. „ძენიკ ლუდოვი“

„შეკითხვაზე, თუ რა მეთოდით მუშაობს მსახიობებთან, სანდრო მრევლიშვილმა გვიპასუხა: „როდესაც მსახიობებთან ვმუშაობ, არ მაქვს უფლება ვიფიქრო, რომ მას არა აქვს ტალანტი; მეორე მხრივ მსახიობმა უნდა ირწმუნოს, რომ ჩემში გამთლიანებულია სტანისლავსკი და მეიერჰოლდი. წინააღმდეგ შემთხვევაში, წარმატება შეუძლებელია“.

1985 წ. 25 იანვარი. „მანპაიმერ მორგენი“
„მრევლიშვილმა სცენური მოვლენები მრავალფეროვანი, მეტყველი ხერხებით ააგო, აქ მხატვრული უბრალოება შერწყმულია ენერჯისთან და ბრენტ-გროტოვსკის მაგალითისამებრ, მოქმედება თავისი, ფარული მეორე პლანით დამუხტა.“

1984 წ. 3 მარტი. „ვალკა მლოდის“
„— უმთავრესად რა პრობლემებს ეხება თეატრი?“

— ყველაზე მთავარი ჩემთვის ადამიანია, რადგანაც იგი ყველაფრის მამოძრავებელი ძალაა, მხოლოდ მისთვის მსურს სპექტაკლების კეთება“.

1985 წ. 26 იანვარი. „დი რაინზვლაცი“
„არ ვიცით, შეძლებდა თუ არა რომელიმე გერმანელი რეჟისორი თეატრალურ ნაწარმოებად ექცია დაძაბულობით აღსაყვამ, მაგრამ გარეგნულად არადრამატული მოთხრობა. ქართველმა რეჟისორმა ტექსტი ეფექტურ, მკვეთრ მონოლოგებად შეკრა...“

1985 წ. 23 იანვარი. „ზაარბრიუკენენ ცაიტუნგი“.

„სანდრო მრევლიშვილი საოცარი ტალანტის მქონე ხელოვანია. რეჟისორი, რომელთან ურთიერთობაც სიხარულს ანიჭებს როგორც მსახიობებს, ისე მაყურებელს“...

* * *

— ხასიათის რა თვისება არ მოგწონთ თქვენში?

— ბევრი რამის საკუთარ თავზე აღება. სიჩქარე. ამ აჩქარების გამო ზოგჯერ ზედპირულ შედეგს ვიღებ. ხანგრძლივი და დაუნდობელი ბრძოლის შედეგად ეს ჩემში დავამარცხე.

კიდევ რა შეიძლება არ მომწონდეს: ზედმეტი ლმობიერება, რაც მიუხედავად ბრძოლისა, ჯერ ვერ დავამარცხე. ალბათ, აქ ის თამაშობს როლს, რომ მამა-პაპათა ერთგულება ქრისტიანული, ყველას და ყველაფრის შემწყყნარებლური პრინციპებისადმი ხასიათის გენეტიკური თვისება გახდა.

— რა არის მთავარი ხელოვანისათვის?

— ალბათ მინც ნიჭი. ნიჭი ღმერთისგან არის და ნიჭია.

— როდის აღმოაჩინა სანდრო მრევლიშვილმა სანდრო მრევლიშვილი, როგორც პროფესიონალი რეჟისორი?

— 1990 წელს...

შეცდომების გასწორება.

უქრ. „საბკოთა ხელოვნება“, 1988 წ., № 9, გვ. 61, I აბზაცი უნდა იყოს:

„ეს იყო დრო, როცა რომანტიკული და ყალბი პათეტიკურობისაგან სრულიად განტვირთული თეატრის პრინციპების დაპირისპირება აშკარად კონფლიქტურ ხასიათს იძენდა. მოძველებული სტანდარტებისაგან თავის დაღწევისა და ახალი მხატვრული ორიენტაციის დამკვიდრების უაღრესად რთულსა და დაძაბულ ვითარებაში რ. სტურუას სრულიად გარკვეული პოზიცია ეკავა და მან ტიპური ყმაწვილური მაქსიმალიზმით გამოხატა თავისი ერთგულება ყოფით-ფსიქოლოგიური თეატრის იმ პრინციპებისადმი, ევროპისა თუ რუსეთის სათეატრო ხელოვნებაში რომ იყო გაბატონებული იმხანად...“



ნომრების საქმიანობა

მარქსიზმ-ლენინიზმის ესთეტიკის საკითხები, თანამედროვეობა და ხელოვნება, ფილოსოფია, სარედაქციო სტატიები

ახათიანი ვალერი — ქართული კულტურის ზოგიერთი პრობლემის შესახებ	7
გოთეს საუბრები ეკრემანთან	1,2
გრიგოლ რომაიძე — წერილები ხელოვნებაზე დიდი ეროვნული საქმე (რუსთაველის საზოგადოების შექმნის გამო)	4
მწუხარება და თანადგომა (სომხეთში მომხდარი მიწისძვრის გამო)	12
„...საჭარობა ყველა სტადიაზე“ (მოწინავე სტატია)	8
სახელოვანი იუბილარი (თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის 70 წლისთავის გამო)	12

პოეზია

გვხარია გიორგი — რა გვაწუხებს (ქართული ახალგაზრდული კინოს გამო)	9
დროზდოვი ნიკოლოზ — სენტენციები საკუთარი მისამართით (დოკუმენტური კინოს პრობლემები)	5
ვარდოსანიძე ლადო — ქალაქური გარემო და ქანდაკება	9
თუმანიშვილი მიხეილ — ფიჭვი თეატრის გარემო	7
ლევაშოვ-თუმანიშვილი გიორგი — მე მიანცობტიმისტი ვარ (სატელევიზიო კინემატოგრაფის პრობლემები)	9
ხარაბაძე გიორგი — სიმართლე და შეგანმული ცენი	10

დისკუსია, დიალოგი, მრგვალი მაგიდა

გეგია შერაბ — დიალოგი გასაუბრების გარეშე (მხატვარ თ. გოცაძის შემოქმედების ირგვლივ. ფერადი ჩანართი)	1
გზა ხელოვნებისაკენ (ჯემალ ხუციშვილის შემოქმედება. ფერადი ჩანართი)	10
გუგუშვილი ეთერ — თეატრი და დრო	3
„დავამოყვრით წარსული და თანამედროვეობა“ (ნ. არველაძისა და ზ. აბაშიძის საუბარი ტელევიზიის რედაქციების შემოქმედებითი კოლექტივების მუშაობის გამო)	8
დევი ბრუბეკი — „სრულყოფილებისკენ სწრაფვისას რისკის არ უნდა გეშინოდეს“. (ქურნალ	

„სოვეტსკაია მუზიკადან“ გადმოხვეტილი ინტერვიუ. შესავალი წერილით)	5
დულარიძე ლატავრა — „იმტომ, რომ სიყვარულის ენით ლაპარაკობს“ (საუბარი კინო-ფილმ „დედა ტერეზას“ დამდგმელ ამერიკელ რეჟისორებთან ენ და ჯინეტ პიტრებთან)	4
თეატრის ახალგაზრდა შემოქმედთა პრობლემები	7
ილიას ძეგლი ბათუმში (საუბარი ელგუჯა ამაშუქელთან)	2
ინტერვიუ ვივიენ ლისთან (საზღვარგარეთის კინოს ვარსკვლავები)	5
ისევ თეატრის პრობლემებზე (დისკუსიის შეწყობა)	6
პაქსაშვილი ლერი — „რაღა იგი სინათლე“ (დისკუსია)	1
პრინციპი უნდა გაუქმდეს (ინტერვიუ მორის პიალასთან)	7
საუბარი ზურაბ სოტკილავასთან (ქუთაისის ფესტივალი „საოპერო სცენის ოსტატები“)	11
საუბარი რევაზ ლაიძესთან	9
საუბარი პაატა ბურჭულაძესთან	9
საჭარობა, დოკუმენტური ეკრანი და შემოქმედებითი თავისუფლება (მრგვალი მაგიდა)	11
ფედერაიო ფელინი: „ჩემი ფილმების კეთება მსურს“ (რიგის ქურნალ „დაუგვას“ კორესპონდენტ ენეა მინხილოვას საუბარი ფედერაიო ფელინისთან)	2
ჩვენი ინტერვიუ (საუბარი საგუნდო ხელოვნების საერთაშორისო ფედერაციისა და ახალგაზრდული გუნდების ევროპული ასოციაციის ვიცეპრეზიდენტ პროფ. პაულ ვერლესთან. გორის ფესტივალი)	11
ძნელად გადასატრელები პრობლემები (ქართული ხალხური მუსიკალური კულტურის პრობლემები)	16

თეატრი, დრამატურგია, სახალხო თეატრები

ანტონოვ-ოვსენენკო ანტონ — იოსებ სტალინის თეატრი	12
არველაძე ნათელა — შემოქმედებითი შეხვედრები (ფესტივალი „თეატრი და დრო“)	3
არველაძე ნათელა — რეალური სურათი (სოხუმის რუსული მოზარდ მსახიობების თეატრი)	4
არველაძე ნათელა — კლასიკოსის ტექსტი ამონცნობას საკიროებს (ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ დადგმის გამო რუსთაველის თეატრში)	5
ბადრი კობახიძე (გარდაცვალების გამო)	10

ბათიაშვილი გურამ — ქართული დრამატურგია 1987 წელს

ბათიაშვილი გურამ — ქართული თეატრი საერთაშორისო ფესტივალებზე

ბაქრაძე ნინო — ფერები პორტრეტისათვის (რეჟისორ ს. მრეველიშვილის შემოქმედება)

გვათუა იაშვი — დეკადის შუქ-ჩრდილები

გვიგა ლორთქიფანიძე — 60

გროტოვსკი ევი — იგი ბოლომდე საკუთარი თავი არ იყო (ანტონენ არტოს შემოქმედების გამო)

გაგუშვილი ეთერ — გრიგოლ რობაქიძის სახელი აღდგენილია

გურაბანიძე ნოდარ — პიესა „ბათუმის“ ავტორი მიხეილ ბულგაკოვი და მისი ზოგიერთი წერილი

გურაბანიძე ნოდარ — მსახიობის გმირობა (რამაზ ჩხიკვაძე — 60)

გურაბანიძე ნოდარ — რეჟისორი რობერტ სტურუა

გურაბანიძე ნოდარ — „ჩემს გზას მოვნახავ...“ (ს. ახმეტელისადმი მიძღვნილი დოკუმენტებისა და ნარკვევების მეორე ტომის გამოსვლის გამო)

გურაბანიძე ნოდარ — რუსთაველის თეატრი ათენის ფესტივალზე

ერთი დღე თბილისის თეატრებში

ვახაძე მარინე — ვერის უბნის ბავშვთა თეატრი „საფეხურები“

ზოგი რამ წარსულიდან (მსახიობ იუზა ზარდალიშვილის არქივიდან)

თენგიზ ჩანტლაძე (გარდაცვალების გამო)

თოფურაძე თინა — ევი გროტოვსკის „ღარიბი თეატრისაკენ“

კანდელაკი დონარა — ნატალია ბურმისტროვა

კიკნაძე ვასილ — გრიგოლ რობაქიძის თეატრალური სამყარო

კიკნაძე ვასილ — თეატრის ჯენტლმენი (რეჟისორ ვიქტორ ნინიძის გახსენება)

კიკნაძე ვასილ — დაბრუნებული სახელები (ღია ჩიანჭი — დავით ჩხიეძე)

კიკნაძე მაია — ბენეფისები ქართულ თეატრში

ლომინაშვილი როსტომ — გრიგოლ რობაქიძე: ფაქტები ბიოგრაფიიდან

მიხეილ ბულგაკოვის წერილები

რედაქციისაგან — გასწორება. „სერგო ზაქარიასის მოგონებანი“

რობაქიძე გრიგოლ — თეატრი, როგორც რიტმი

რობაქიძე გრიგოლ — შალვა დადიანი

რობაქიძე გრიგოლ — ზეინაბი

საქართველოს ქალაქებისა და რაიონების სახელმწიფო დრამატული თეატრების მეორე რესპუბლიკური ფესტივალი

სტრელერი ჰორჯო — რეჟისორი — კრიტიკოსებს

ურუშაძე ნათელა — მაყურებელთან პირისპირ (მსახიობის ერთი როლი — ოთარ მეღვინეთ-უხუცესი — ეკიმი იაშვილი. მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლი „ილია ვარა“)

ურუშაძე ნათელა — სპექტაკლის უჩინარი მონაწილენი

უშუბტაშვილი ფიქრია — „ამაღამ მგონი იქნება ქარი“ (რუსთაველის თეატრის მიერ სცენაზე დადგმული სპექტაკლი)

შალუტაშვილი ნადია — ქართული დრამატურგია გია ბელორუსულ სცენაზე (თეატრალური კონტაქტები)

შალუტაშვილი ნადია — „საზოგადო კირზედა ვწერთ...“ („ლუარსაბი და დარგანის“ ს. შულჟინის სახ. სომხური დრამატული თეატრის სცენაზე)

ძიგუა ვაჟა — ქართული პანტომიმის სახელს იხვეჭს (ქართული პანტომიმის თეატრის საზღვარგარეთული გასტროლების გამო)

ქავჭავაძე ანა — „ბრესტის ზავი“ და „ქიქა წყალი“ (ვახტანგოვის თეატრი თბილისში)

ხუბუაშვილი გიორგი — მეტრე თუ მეგობარი? (შთაბეჭდილებები კიევის ფესტივალზე „თეატრი და დრო“)

ჯანელიძე დიმიტრი — ვეფხისტყაოსნობა (თეატრმკოდნეობითი ძიებანი)

ჯანელიძე დიმიტრი — ავთანდილის სახიობა (თეატრმკოდნეობითი ძიებანი)

პ ი ნ ს ე ბ ი

ბაბალა თამაზ — ფარდის დაშვებამდე

ბულგაკოვი მიხეილ — ზოიკას ბინა (თარგმანი გ. ბუნეიაშვილისა)

იხენი ჰენრიკ — გარეული იხვი (თარგმანი ბაჩანა ბრეგვაძისა)

ინანიშვილი რევაზ — ალაღე

მამფორია ოთარ — ჭიხვინებს უმხედრო ბედაური

სანიკიძე ლევან — იქმენი საქართველო ანუ წამება ქვეთანი დედოფლისა

შექვსიანი ულიამ — საწყაული საწყაულისა წილ (თარგმანი ვ. ჭელიძისა)

ჩარკვიანი გიორგი — სპილოები

ჩხვიციანი ოთარ — პანო

სახვითი ხელოვნება, არქიტექტურა არქეოლოგია

აზიანიძე ზაზა — უცნაური ნატურმორტი (ლენინგრადის გამოქვეყნობა „ავროსი“ მიერ გამოცემული ალბომის „ნატურმორტი რუსულ ფერწერაში“ გამო)

ალადაშვილი ნათელა — ოშკის ტაძრის სამხრეთ გალერეის სვეტი

ამაშუყელი ელგუჯა — საკუთარი მრწამსის ძიებამში (მოქანდაკე კარლო გრიგოლას შემოქმედება)

ანდრიაძე დავით — სამსახეობა ნიღბისა (ამირკაკაბაძის შემოქმედებითი პორტრეტისათვის. ფერადი ჩანართი)

ანდრიაძე დავით — ათწლეულების გზავანსა-ყარზე (თანამედროვე ქართული ფერწერა ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კონტექსტში)

ა. რეზიაშვილი, გ. ხუციშვილი — „უჯრი ამაშუყელი — ქართველი მხატვარი პარიზში“

არსენიშვილი ირინე — პირველი დაზღუბი სურათები ქართულ ფერწერაში

ასათიანი ვლადიმერ — დავით კაკაბაძის შემოქმედების ანალიტიკური ასპექტი

ბახტაძე ამირან — არქიტექტურის მსოფლიო ბიენალე — „ინტერარხ—87“

გუნცაძე ირინე — ედმუნდ კალანდაძის შემოქმედების ძირითადი ეტაპები (ფერადი ჩანართი)

დავითაძე რემ — ქართველთა პორტრეტები ბიოგრაფიკის შემოქმედებაში (ქართული ხელოვნება რუსეთში)

დანელია დალი — არჩვენის ავტონომია (ყანპოლ სარტის ეგზისტენციალისტური დრამატურგიის შესახებ)

დაუშვილი რუსუდან — მინიატურული პორტრეტები ლიტერატურის მუზეუმიდან

დავითაია ვახტანგ — ტრადიცია, შემოქმედებითი სტილი თუ წინაღობა? (თანამედროვე არქიტექტურის პრობლემები)

ვახარი ჭორჭო — მარგარიტონე — არცთუცოცხალი მხატვარი, ქანდაკარი და ხუროთმოძღვარი

ვახარი ჭორჭო — ჭოვანი ჩიმაბუე

ვისახალაძე თინათინ — ატენის სინის მხატვრობის დათარიღებისა და კტიტორთა პორტრეტების იდენტიფიკაციის საკითხისათვის

თაბუკაშვილი ლეილა — მხატვრის სახელოსნოში (უჩა ჯავახიძის სახელოსნოში. ფერადი ჩანართი)

თავაძეშვილი მარიამ — შთავგნება (მხატვარი ირა ლითანიშვილის შემოქმედება)

თანამედროვე იაპონური ხელოვნების გამოფენა თბილისში

თევდორაძე თამილა, გობეჯიშვილი ნონა — მხატვრის ვახსენება. (მატილა მღებრიშვილის შემოქმედება. ფერადი ჩანართი)

თუმანიშვილი დიმიტრი — ლევან რჩეულიშვილი

იუსტინიკაია ჰენრიეტა — ვიტრაჟი და გარემო

კვიციანი თენგიზ — რუსთაველის თეატრის რეკონსტრუქციის გამო

კვიციანი თენგიზ — ძველთბილისური სახლების მრავალსახეობა

ლაღიძე ნიკო — სოფლების გარდაქმნის არქიტექტურული პრობლემები

ლევან სახონო — ქართველ აბსტრაქციონისტთა პირველი ჯგუფური გამოფენა თბილისში (ფერადი ჩანართი)

მაისურაძე მარინე — დეკორატიული პანოები (ზაქარია მაისურაძის შემოქმედების ირგვლივ)

მანსარაშვილი გიორგი — სადაურსა სად წაიყვან (აშშ-ში მცხოვრები ქართველი მხატვარი სიმონ დადიანი)

მაჩაბელი კიტი — ქეჩავარას გამოსახულება ძველ ქართულ რელიეფზე

მგალობლიშვილი ნოდარ — ცხოვრების კარნახით (მოქანდაკე გ. შვებაცაბაძის შემოქმედება. ფერადი ჩანართი)

მგალობლიშვილი ნოდარ — აღმადრენა (ელ. ამაშუკელის შემოქმედება. ფერადი ჩანართი)

მეტრეველი ნინო — ლექსი და მხატვარი (გ.

ტუბიძის პოეზიის ლევან ცუცქერიძისეული დასურათება)

მიწანდარი მარინე — დიონისეს ქანდაკება ქართლის მიწაზე

პეტრიაშვილი გურამ — „ეს გული მხატვრისა არა ხელი“ (ქართველ აბსტრაქციონისტთა პირველი ჯგუფური გამოფენის გამო თბილისში)

პროფესორი დაოსტატების კერა (შემოქმედებითი სახელოსნოების საანგარიშო გამოფენა. ფერადი ჩანართი)

რაკოვსკი ევი — დავით აღმაშენებელმა მოაჯადოვა (მერაბ ბერძენიშვილი. უბრალო „პოეზია“)

რობაკიძე გრიგოლ — ქართველ მხატვართა სურათების გამოფენა (გ. გულიაშვილი, დ. კაკაბაძე, მ. თოიძე, ე. თოიძე, ი. ნიკოლაძე, ნ. ფირსოვისაშვილი)

რობაკიძე მანანა — მეტყველი სკულპტურული სახეები (მოქანდაკე თენგიზ ლვინიაშვილის შემოქმედება)

სტარკი ვადიმ — პორტრეტები ზაცეპანის მინიატურებზე (ქართული ხელოვნება რუსეთში)

სტურუა რობერტ — თანამონაწილენი (ქართული თეატრალური მხატვრები)

სხირატაძე ზაზა — ქართული ფრესკის პირველი გამოფენა

ვენჯინი პერბერტ — შუქის სიმბოლიკა შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრებაში (1983 წ. თსუ-ში ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ საერთაშორისო სიმპოზიუმზე წარმოდგენილი მოხსენება)

ყიფიანი ნანა — პასუხად წერილებისა — „ათწლეულების გზაგასაყარზე“

ყრილობიდან ყრილობამდე (საქართველოს მხატვართა XI ყრილობის ანგარიში)

ცანავა აკაკი — „მომღერალი ხის“ ოსტატი (კაპიტონ ცანავას შემოქმედება)

ციციშვილი ეთერ — დიზაინი—87

ციციშვილი ეთერ — პირველი რესპუბლიკური გამოფენა „დიზაინი. ტრადიცია და თანამედროვეობა“

ძუცოვა ირინა — ექსპოზიცია, რომელიც უკვალოდ არ ჩაივლის (რუსული დეკორატიული ხელოვნება 1880—1930 წ.წ.)

ძუცოვა ირინა — ლობეების თუქის მაქმანები

წიქორიძე ბაია — მხატვრის სახეთა სამყაროში (გივი ვაშაკიძის ნამუშევართა გამოფენა. ფერადი ჩანართი)

წერეთელი ზურაბ — დიზაინი დიდი ხელოვნება

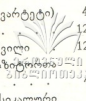
ხახუტაშვილი ვანდა — ბუნების წამიერი სუნთქვა (ალექსი ბალაბუევის პერსონალური გამოფენა)

ხახუტაშვილი ვანდა — შეხვედრა სომეხ მხატვართან (ა. პეტროსიანის პერსონალური გამოფენა. ფერადი ჩანართი)

ხახუტაშვილი ვანდა — ვახტანგ დუგლასის ნამუშევართა გამოფენა

ხახუტაშვილი ვანდა — პირველი პერსონალური გამოფენა (ი. უთურაშვილი)

ხობაშენი შოთა, ვართაგავა ავთანდილ —



ფრესკის მეორე დაბადება (მხატვარი — რესტავრატორი კარლო ბაკურაძე)
ჯავახიძე ვახტანგ — გალაკტიონი ხატავს (ფრაგმენტი წიგნიდან „უცნობი“ — გ. ტაბიძის ცხოვრების ქრონიკა)
ჯავახიშვილი გიორგი — სტელის ფრაგმენტი სოფელ გორადან
ჯორბენაძე სერგო — გიორგი ჩუბინაშვილი და საქართველოს კულტურისა და ისტორიის ძეგლთა დაცვის კანონმდებლობა

მუსიკა, კორეოგრაფია

ბალანჩივაძე ელისაბედ — ეპნრის საზღვრები (ბ. კვერნაძის ბალეტ „ბერიანობის“ გამო)
ბალანჩივაძე ანდრია — ღია წერილი ჟურნალ „მუსიკალური ჟიურის“ მთავარ რედაქტორს („ქეთო და კოტე“ თუ „ბარბალეს“ გამო)
ბალანჩივაძე ჭარგი — საუბარი დროულ გადაწყვეტა წინამძღვრებზე
ბახტაძე ინგა — მუსიკალური განათლების სოციოლოგიური ასპექტისათვის (საკითხის დამსმის წესით)
ბეგაშვილი ალექსანდრე — ჰამლეტ გონაშვილი ბეჟარის მორის — „ცეკვა ჩემი ცხოვრების აზრი“ (შესავალი წერილით)
გარაყანიძე ედიშერ — პასუხი პატივცემულ ოპონენტს
გიგინეიშვილი მანანა — ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლები პუშკინის ლექსებზე
დავლიანიძე დავით — სოლისტისა და ორკესტრის დიალოგი (პიანისტი ალ. კორსანტია)
დომინგო პლასიდო — მომღერალი კამერის წინ (შესავალი წერილით)
ვარჩაძე მარგარიტა — ერეკლე ჯაბადარის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა
იაშვილი ლეონიდა — კეთილშობილი ინსტრუმენტი (ალტი)
იაშვილი მზია — პროკოფიევი და მისაკოსკი ომის დღეების თბილისში
კორძია მანანა — ფილარმონიული ცხოვრების პრობლემები
ლაფაური სოლომონ — ანსამბლი „ფახისი“ ათი წლისაა
ლორია ნანა — მეგობრის გახსენება (კომპოზიტორ მ. ცერცვაძის შემოქმედების გამო)
მარუაშვილი ლეილა — შეხვედრები თელავში (ფესტივალები)
მოისწრაფიშვილი ნატო — გორის საგუნდო მუსიკის ფესტივალი
მოროზოვი დ. — „ქეთო და კოტე“ თუ „ბარბალე“
მხახლაძე ალექსანდრე — აჭარის დიალექტის ადგილისათვის ქართულ სამუსიკო დიალექტოლოგიაში
ორჭონიძე გივი — ბიძინა კვერნაძის სიმფონია
ფლენტი ნატო — ხელოვანი და მისი იდეალები (ფელიქს ლონტის შემოქმედებაზე)
რამიშვილი მზია — „საკვარტეტო მუსიკის რა-

ინდები“ (საქტელეარდიოს სიმებიანი კვარტეტი)
რობაქიძე გრიგოლ — ლეკური
რობაქიძე გრიგოლ — ვანო სარაჯიშვილი სერიალული პრობლემები (საქ. კომპოზიტორთა კავშირის პლენუმში)
ტორაძე გულზათ — იაშვილების მუსიკალური ოჯახი
ტორაძე გულზათ — ბაბილონის საერთაშორისო ფესტივალზე
ფიჩხაძე მირა — დრეზდენი მღერის და მუსიკირებს (დრეზდენის საერთაშორისო მუსიკალური ფესტივალი)
ფიჩხაძე მირა — სულხან ცინცაძის 24 პრელუდია ვიოლინოსა და კამერული ორკესტრისათვის
ჭავჭავაძე ნანა — ილია ჭავჭავაძე და კომპოზიტორული აზროვნების პროცესები
ჭუთათყაძე რუსუდან — ბათუმის მუსიკალური შემოღვაში (ფესტივალები)
შოლაკაძე შავლეგ — გახსენება (ედუარდ სანაძე—50)
ჩარეკიშვილი თამარ — მოგონება ზაქარია ფალიაშვილზე
ჩინალაძე ვაჟა — ცეკვა „ქართული“
ჩიჩერინი გიორგი — მოცარტი . . . 4,5,6,7,8,9,11
წულუკიძე ანტონ — ნატიფი პიანისტი (თენგიზ ამირეჯიბი)
წულუკიძე ანტონ — შალვა მშველიძის სიმფონიები
წულუკიძე ანტონ — ქართული საოპერო თეატრის ერთი მძლავრი ტრადიცია
ჭკინიაძე სირა — პიანისტი და ანსამბლისტი (თამარ დაფქვიაშვილი)
ხაინდრავა ლევან — შალაპანი შანხაიში (მოგონებები)
ხაინდრავა ლევან — ვერტინსკი შანხაიში . . . 12
ხვიციანიშვილი მანანა — დიპტირი „ოსტატივისის ოპერა „კატერინა იზმაილოვას“ კვლევის ახალი რაკურსი

კინო, ტელევიზია, ფოტოხელოვნება

აბაშიძე ზურაბ — ეკრანზე არეკლილი ძვრები (ტელევიზიის პრობლემები)
აბაშიძე ზურაბ — თამაშის ფილოსოფია (რეცენზია ტელეფილმზე „მთვარის გლობუსი“)
აბაშიძე ზურაბ — ჩინაფტორის რეალიზების რთული გზა (1988 წელს ეკრანებზე გამოსული ქართული ფილმების მიმოხილვა)
ამაშუკიანი ნუგზარ — გიორგი შენგელაია
ამირეჯიბი ნათია — დეკარტული სულის ძიებაში (რეცენზია კინოფილმზე „საფეხური“)
ანტონიოვი მიქელანჯელო — მარსელ კარენ, პარიზელი
ბოჟუივიჩი ვიქტორ — ფრანგული მასობრივი გრაფიკა და კინემატოგრაფიული ხედვა
გვახარია გიორგი — ქართული კინო და ეროვნული პლასტიკური ტრადიციები

დულარიძე თამარ — არჩევანი (კინომსახიობის ერთი როლი. ია ნინიძე კინოფილმში „მონანიება“)

დულარიძე თამარ — „პატარა მონასტერი ტოსკანაში“ (ო. იოსელიანის ფილმის რეჟისორი)

„დღევანდელ სიტუაციაში ჩინოვნიკები „ღია ბრძოლაში“ ვერ გვაჯობებენ (ინტერვიუ ფესტივალ „ოქროს საწმისის“ მონაწილე რეჟისორ ა. სიმონოვთან)

ეხოზიტო ნარკ — რობერტ დე ნირო. მეტამორფოზები

თაუკაშვილი ოვლა, ეროვლიანი დინარა — გრეტა გარბო (მსოფლიო კინოს ვარსკვლავები)

თაუკაშვილი ოვლა, ეროვლიანი დინარა — რობერტ რედფორდი

თუშალიაშვილი სანდრო — თუ თქვენ არ მიხვალთ ჰოლაუდში (ჰოლაუდის 100 წლისთავის გამო)

კერესელიძე მარინე — ფესტივალის გაკვეთილება (კინოფესტივალ „ოქროს საწმისის“ გამო)

კინემატოგრაფისტ ქალთა საერთაშორისო ასოციაციის დამფუძნებელი კონგრესი

კოვალენკო ენგენია — ძალზე სუბიექტური შენიშვნები XXI საკავშირო კინოფესტივალზე (ბაქო, 1988 წლის აპრილი)

კოვაშვილი ფელიქს — ვის ვყარით ნაცარს თვალში? (ტელეფილმი „მთავრის გლობუსის“ გამო) „ოქროს საწმისი“ სტუმრების თვალთ

პაატაშვილი თედო — მილოშ ფორმანის „ამადღესი“ (მეყურებლის აზრი)

ქართული კინოკრიტიკის პრობლემები და ამოცანები ახალი საზოგადოებრივი აზროვნების პირობებში (საქ. კინემატოგრაფისტთა კავშირის III პლენუმი)

შენგელაია ელდარ — კინოენის არსის შესახებ

შილოვა ირინა — ისტორიისა და ბედის გზაჯვარედინზე

წერეთელი კორა — „ოდესის ალტერნატივა“... შთაბეჭდილებები, ფიქრები

ახალგაზრდა კრიტიკოსის სახელოვნო

ახათიანი ლია — მხატვრული სინამდვილე ელისო ვირსალაძის ინტერპრეტაციით

ბიბილიაშვილი ლელა — „მდგმურები“ მეტეხის თეატრის სცენაზე

ბოკუჩავა თამარ — „შერეკილი დედაკაცი“ (ნ. საღურის პიესა გრიბოედოვის თეატრში)

ბუჩიაშვილი ხათუნა — მხატვარი ქართულ ახალგაზრდულ კინოში

წუმბაძე ნატო — ქართველ ქალთა მრავალხმიანი სიმღერების ზოგიერთი თავისებურება

კოკოსკერია ესმა — ერთი რიგითი სპექტაკლის გამო (საოპერო სტუდიის სპექტაკლი „აღუკო“)

ლალიაშვილი გიორგი — „უფანდლოდ სამღე-

რი“ (რ. მიშველადის პიესა მეტეხის თეატრ-სტუდიის სცენაზე)

მხარაძე ნინო — ახალი ფოლკლორული მემკვიდრეული (ქალთა ფოლკლორული ანსამბლი) ზიგურაძის მიხედვით

მხეიძე ნინო — „დებიუტი“—87 (ფილმების მიმოხილვა)

სირილაშვილი მარინე — მოყვარულთა კინო — პრობლემები, პერსპექტივა

ტრაპაიძე კახა — კლასიკური პიესის რეჟისორული ინტერპრეტაციის საკითხისათვის

შალამაძე ფიქრია — გოგოლის „შეშლილის წერილები“ კინომსახიობის თეატრის სცენაზე

ქვიციანი გიორგი — მიხეილ ჭავჭავაძის კინოს პროზის ინსცენირების საკითხისათვის

ქართული ხელოვნება საზღვარგარეთ

გალუსტოვა ეთერ — ბულგარული შთაბეჭდილებები (მარჯანიშვილის თეატრი — ბულგარეთში საბჭოთა კავშირის კულტურის დღეების მონაწილე)

მიღწერების ხანგრძლივი ტაში (არგენტინის პრესა რუსთაველის თეატრის ბუენოს აირესში გასტროლოების გამო)

რას წერს უცხოური პრესა ქართულ ფილმებზე (კინოფილმები „მონანიება“ და „მოცურავე“)

უცხოური პრესა ქართული ფილმის შესახებ (კინოფილმები „ამბავი სურამის ციხისა“, „ნეილონის ნაძვის ზე“, „ბაგრატიონი“)

„ფერმენელური პაატა ბურჭულაძე ბორისის როლი“ (ფრანგული პრესის მიმოხილვა)

ს ს შ ა დ ა ს ს შ ა

გია ყანელი — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი

ელაშვილი ამაშუკელი — სსრ კავშირის სახალხო მხატვარი

ზაქარია ფალაშვილის სახელობის პრემიის ახალი ლაურეატები (გ. ორჯონიკიძე, ი. ბარდანაშვილი, საქტელერადოს სახ. კომიტეტის სიმებიანი კვარტეტი)

თენგიზ აბულაძე — ლენინური პრემიის ლაურეატი

ლიანა ისაკაძე — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი

1988 წლის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატები (მ. თუმანიშვილი, გ. ოჩიაური, ლ. ალექსი-მესხიშვილი, კ. ნახტორიშვილი, ი. ლითანიშვილი)

სულხან ცინცაძე — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი

ქრონიკა 3,6,7,8,9,11.

6

5

12

6

12

11

3

8

4

12

6

8

6

12

7

5

7

12

2

11

3

4

6

3

1

11

12

4

1

1



მწუსარება და თანაღბოვა

ნომერი დასაბუჯდად მზად იყო, როდესაც შევიტყვეთ სომხეთში მომხდარი გამანადგურებელი მიწისძვრის ამბავი. არნახულმა ტრაგედიამ შესძრა მსოფლიო. საქართველოს მშრომელებთან, მთელ საბჭოთა ხალხთან ერთად მოძმე ერის უბედურებამ შეაძრწუნა ჩვენი კულტურის მსახურნი. მწარე ტკივილით აივსო „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციის თანამშრომელთა, სარედაქციო კოლეგიის წევრთა გულები.

ამ მწუსარების ჟამს ყოველი ადამიანი ცდილობს თუნდ ერთი წვეთი სიკეთე შემატოს დახმარების უდიდეს ნაკადს, დედამიწის სხვადასხვა წერტილიდან რომ მოედინება სომხეთში. თავიანთი წვლილი დაზარალებულთა ცხოვრებისაკენ მობრუნების საქმეში შეაქვთ ქართველ ხელოვანთ. საერთო სურვილია, რაც შეიძლება მოკლე ხანში მოიშუშოს იარები უმძიმესი ჭრილობებით დახეთქილმა უძველესმა სომხურმა მიწა-წყალმა.

СОДЕРЖАНИЕ

ЗНАМЕНИТЫЙ ЮБИЛЯР (ТВИЛИССКОМУ ГОСУДАРСТВЕННОМУ УНИВЕРСИТЕТУ — 70 ЛЕТ)
 НОВЫЕ ЛАУРЕАТЫ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИИ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО, АРХИТЕКТУРА

Элгуджа Амашукели —	
В ПОИСКАХ СОБСТВЕННОГО КРЕДО	3
Тенгиз Квирквелия —	
РАЗНООБРАЗИЕ СТАРОТВИЛИССКИХ ДОМОВ	42
Этери Цицишвили —	
ПЕРВАЯ РЕСПУБЛИКАНСКАЯ ВЫСТАВКА «ДИЗАЙН», ТРАДИЦИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ	52
Тамила Тевдорაძე, Нона Гобеджишვილი —	
ПАМЯТИ ХУДОЖНИКА	80
Марина Майсураძე —	
ДЕКОРАТИВНОЕ ПАНО	95

ТЕАТР

Григол Робакидзе —	
ШАЛВА ДАДИАНИ	9
ЗЕЙНАБ	10
Нодар Гурабаниძე —	
ТЕАТР РУСТАВЕЛИ НА АФИНСКОМ ФЕСТИВАЛЕ	16
Дали Дანелия —	
АВТОНОМИЯ ВЫБОРА	102
Дмитрий Джанелидзе —	
ОБРАЗНОСТЬ АВТАНДИЛА	113
Антон Антонов-Овсенко —	
ТЕАТР ИОСИФА СТАЛИНА	128
Роберт Стура —	
КОЛОКОЛ АХМЕТЕЛИ	146
Нино Бакраძე —	
КРАСКИ ДЛЯ ПОРТРЕТА	148

КИНО

Марина Кереселидзе —	
УРОКИ ФЕСТИВАЛЯ (ПЕРВЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ФИЛЬМОВ «ЗОЛОТОЕ РУНО») «ЗОЛОТОЕ РУНО» ГЛАЗАМИ ГОСТЕЙ	58
СЕГОДНЯ В «ОТКРЫТОЙ БОРЬБЕ» ЧИНОВНИКИ НАС НЕ ПОБЕДЯТ (Интервью с участником фестиваля — режиссером А. Симоновым)	61
Тамара Дуларидзе —	
«МАЛЕНЬКИЙ МОНАСТЫРЬ В ТОСКАНЕ»	78
Ирина Шилова —	
НА ИЗЛОМЕ ИСТОРИИ И СУДЬБЫ	83

МУЗЫКА

Григол Робакидзе —	
«ЛЕКУРИ»	7
ВАНО САРАДЖИШВИЛИ	8
Александр Мсхалаძე —	
К ВОПРОСУ О МЕСТЕ АДЖАРСКОГО ДИАЛЕКТА В ГРУЗИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДИАЛЕКТОЛОГИИ	28
Эдишер Гараканиძე —	
ОТВЕТ УВАЖАЕМОМУ ОППОНЕНТУ	30
Леван Хаиндрава —	
ВЕРТИНСКИЙ В ШАНХАЕ	91
СКОРЬБЬ И ПОДДЕРЖКА	159

გადაეცა წარმოებას 21. 10. 88 წ.
 ხელმოწერილია დასაბეჭდად 20. 12. 88 წ.
 საბეჭდი ქაღალდი 5,25
 ქაღალდის ფორმატი 70×108¹/₁₆
 ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
 სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,65
 შეკვეთა № 2680. უფ 06870. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის,
 ი. კვაქანტირაძის, ი. მეჩიტოვის, გ. ჯა.
 ველოძისა და რ. ლალიძის ფოტოები.

საქართველოს
 კულტურის მინისტრის
 განკარგულებაშია



