



საქართველოს  
საბჭოთავო  
საზოგადოებრივი  
მეცნიერებათა  
აკადემია

საბჭოთავო  
სელენიუმო

ISSN 0132-1307

3

1989



# ს ა ჯ ტ რ თ ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ა

3 • 1989

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
ქოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:  
ზურაბ აბაშიძე  
(პასუხისმგებელი მდივანი),  
აკაკი ბაჩრაძე,  
ვახტანგ ბერიძე,  
ნოდარ გუგუნიძე,  
ლილი გვარამაძე,  
ვასილ კვიციანი,  
ნოდარ მგალობლიშვილი,  
ზურაბ ნინოშვილი,  
ნათელა ურუშაძე,  
რევაზ ჩხეიძე,  
ანდონ წულუკიძე,  
ნიკო თავზავაძე,  
ნოდარ ჯანაბერიძე.

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ქორეოგრაფია  
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 880029 თბილისი, კაშის ქ. № 18  
ტელ. 95-10-24, 95-18-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შავჩინაძე

საქართველოს კენჭრედაქციური  
კომიტეტის გამომცემლობა,  
თბილისი, 1989



მუსიკა

კოტე აბაშიძე, კახა ტრაპაიძე, გიორგი ცქიტიშვილი —  
„არა მხოლოდ სიტყვით“ . . . . . 2

ჭემალ სამხარაული —  
ქართული კომპოზიციის ზოგიერთი სატიკვარი . . . . . 18

გიორგი გორდეღაძე —  
ზოგი მოსაზრება ქართული ცეკვების შესახებ . . . . . 20

თამარ დაფქვიანი —  
ანა თულაშვილი . . . . . 79

ნინო ფირცხალავა —  
მუსიკალური ანალოგიების შესახებ იონანე კატრიფის „ბანმარ-  
ტიბაში“ . . . . . 110

თეატრი

გრიგოლ რობაქიძე —  
წირილები სანდრო ფანჯულიძის (რ. ლომინაშვილის შესავალი წერბრით) 23

ვანო კიკნაძე —  
თეატრი დამოუკიდებელ საქართველოში . . . . . 52

ნადია შალუტაშვილი —  
თავისუფლების რაინდი . . . . . 83

ნათელა ფრუშაძე —  
თეატრის მოკარნახე . . . . . 101

ნოდარ გურაბანიძე  
კარნავალური ფარსი — ანტიკრისტის მისტირიები . . . . . 121

საუბარი სერ ჯონ ბილგუდთან . . . . . 143

მხატვრობა

კიტი შაჩხელი —  
ღვთის სტელის ადგილი შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების  
სისტემაში . . . . . 34

მთავარია იყო ბულწრფელი . . . . . 48

ნათია ახათიანი —  
კიტრე ოცხლის ბახსინება . . . . . 115

ირინე აბეხაძე —  
მშეუმის მოგაგაბე მხატვარი . . . . . 140

კინო

გიორგი გვახარია —  
მუსიკა, მუსიკა გვინდა, მანატრო! . . . . . 62

ფრანგული წიგნი ქართულ კინოში . . . . . 69

ჟან რადვანი —  
შესავალი სიტყვა მკითხველისადმი და საქართველოს ბომბრა-  
ფიულ-ისტორიული მიმოსილვა . . . . . 70

პოლიფონიური კინემატოგრაფი . . . . . 72

ბორის ურილია —  
შალვა ნუტუბიძის „ხელოვნების თეორიის“ ერთი პრინციპული  
საკითხის გაგებისათვის . . . . . 95

რუსთაველის პრემიის ლაურეატები . . . . . 139

სტატუსთა  
ხელოვნება

გარეკანის პირველ და მესამე გვერდზე: ნ. ჩიქოვანის „სეიზაფები“.

# „არა მხოლოდ სიტყვით“

კოტე აბაშიძე, კახა ტრაპაიძე, გიორგი ცქიტიშვილი

ახალციხიდან დაბრუნების შემდეგ ჩვენ ხელთ უამრავი მასალა აღმოჩნდა. დიდხანს ვიფიქრეთ რა სახით მოგვეწოდებინა იგი მკითხველისათვის. ბოლოს უარი ვუთქვით ორიგინალური ფორმების ძიებაზე, შეძლებისდაგვარად თავი შევიკავეთ ემოციებისაგან და გადავწყვიტეთ მასალა თავისი პირვანდელი, თითქმის გადაუშუავებელი სახით წარმოგვედგინა. დაე, ჩვენს მაგივრად ფაქტებმა ილაპარაკონ.

## სამცხე-ჯავახეთის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიული მუზეუმი

სამუზეუმო საქმიანობას სამცხე-ჯავახეთში საკმაოდ ხანგრძლივი ისტორია აქვს. იგი სათავეს გასული საუკუნის 80-იან წლებში იღებს, როდესაც „ვინმე მესხის“ სახელით ცნობილი გამოჩენილი მოღვაწე ივანე გვარამაძე მისივე ხელით შეგროვებული ექსპონატებით აწყობს საოჯახო მუზეუმს. სწორედ ამ მუზეუმისა და გაუქმებულ ეკლესიებში შეკრებილი მასალების საფუძველზე ქალაქ ახალციხეში 1923 წელს დაარსდა სამაზრო მუზეუმი, თუმცა უბინაობის გამო მას დიდხანს არ უარსებია. შემდგომ ივანე გვარამაძის ვაჟი კონსტანტინე 1937 წელს ხსნის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმს, რომელმაც მემკვიდრეობით მიიღო ძველი არქივ-მუზეუმის მასალა.

დიდი ხნის განმავლობაში მუზეუმს არ გააჩნდა შესაფერისი ბინა და მუშაობის სათანადო პირობები (სხვათა შორის, მუშაობის სათანადო პირობები მუზეუმს არც ახლა გააჩნია, მაგრამ ამის შესახებ ცოტა ქვემოთ.) 1972 წელს მუზეუმს გადაეცა ახალციხის ეგრეთწოდებული „რაბათის“ ტერიტორიაზე არსებული ორი შენობა — ერთში მოთავსდა ფონდები და მოეწყო გამოფენები, მეორეში განლაგდა აღმწინსტრაცია და სამუშაო კაბინეტები. მუზეუმს მიენიჭა ივანე ჯავახიშვილის სახელი. 1976 წლიდან ახალციხის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი საქართველოს სსრ

მეცნიერებათა აკადემიის სისტემაშია, მუზეუმის სამოქმედო ასპარეზო მოიცავს ისტორიული სამცხე-ჯავახეთის ტერიტორიას: დღევანდელი ახალციხის, ასპინძის, ახალქალაქის, ზოგდანოვკისა და ადიგენის რაიონებს.

დღეისათვის მუზეუმის ფონდში თავმოყრილია 19 ათასამდე ექსპონატი. მათ შორის აღსანიშნავია ხელნაწერთა და ძეგლნაბეჭდი წიგნების ფონდი. აქ არის XI-XII და XV საუკუნეების ეტრატები, „ვეფხისტყაოსნის“ XVI საუკუნის ხელნაწერის ფრაგმენტი. 1477 წელს იტალიაში დასტამბული „საქარისტიანო მოძღვრება“, 1709 წელს ვახტანგ VI-ის სტამბაში ნაბეჭდი ფსალმუნი, 1836 წელს იაკობ ზუციშვილის მიერ დაარსებულ სტამბაში დაბეჭდილი პარეზი (ეს სტამბა ერთადერთი იყო მაშინდელ საქართველოში), 1629 წელს გამოცემული ქართულ-იტალიური ლექსიკონი.

მუზეუმში დაცული მესხეთის ეპიგრაფიკული ძეგლებიდან ყურადღებას იქცევს X-XI საუკუნეების წარწერა სმადის ეკლესიიდან და 1103 წლით დათარიღებული წარწერა სოფელ ციხისუბნიდან, რომელიც რუსთაველის ეპოქის ლექსს შეიცავს.

მუზეუმის ნუმისმატიკურ კოლექციაში აღსანიშნავია ონის სხვადასხვა პუნქტში აღმოჩენილი XI საუკუნის ბიზანტიური ოქროს მონეტები. XIII-XIV საუკუნეების ყაზან-ყაენის ღროს მოჭრილი მონეტები, ყვარყვარე ათაბაგის მონეტები, რომლებიც მესხეთის პოლიტიკური ისტორიის სხვადასხვა მხარეს და



საგარეო სავაჭრო-ეკონომიკურ ურთიერთობას ასახავენ.

მიღღარაია მუზეუმის არქეოლოგიური და ეთნოგრაფიული ფონდები. არქეოლოგიურ ფონდში დაცულია სამცხე-ჯავახეთის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი მასალები — ძველი და ახალი ქვის ხანის იარაღები, ენეოლითის, ადრე, შუა და გვიანი ბრინჯაო — ადრეკინისა და ანტიკური ხანის მნიშვნელოვანი ძეგლები. ისინი ასახავენ მიწათმოქმედების, მესაქონლეობის, მეტალურგიის ჩასახვისა და შემდგომი განვითარების საფეხურებს. განსაკუთრებით საყურადღებოა ისეთი დიდი არქეოლოგიური ძეგლების მასალები, როგორცაა: ახალციხის „ამირანის გორა“ — ძვ. წ. ა. III ათასწლეულის მძლავრი ნასოფლარი, სოფელ ზველის შუაბრინჯაოს ხანის ყორღანები, რომლებიც არქაულობით ახლოა ადრე-ბრინჯაოს ხანის ეგრეთწოდებული მტკვარ-არაქსის კულტურის ძეგლებთან, ნათლის ველი ყორღანული სამაროვნები, რომლებიც თრიალეთური კულტურის წრეში ექვევან. აღსანიშნავია აგრეთვე ძვ. წ. ა. XV-IX საუკუნეების ბრინჯაოს მეტალურგიის განვითარების მაღალი დონის დამადასტურებელი ძეგლები, რომლებიც მოწმობენ აღმოსავლურ-ქართული და დასავლურ-ქართული კულტურული ელემენტების თანაარსებობას ამ პერიოდის სამცხე-ჯავახეთში.

ეს საკმაოდ ვრცელი ექსპურსი ნათლად მეტყველებს, რომ მუზეუმი თავისი ექსპონატებით უნიკალურია. მაგრამ, გარდა ამისა, მას სხვა ბუნებრივ უფრო მნიშვნელოვანი მისია აქვს. სამცხე-ჯავახეთის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიული მუზეუმი ფაქტიურად ერთადერთი სამეცნიერო დაწესებულებაა მთელს მესხეთ-ჯავახეთში, რომელსაც რეალურად ძალუძს ამ კუთხის 900-მდე ისტორიული ძეგლის მეცნიერული შესწავლა და შეძლებისდაგვარად მათი მოვლა-პატრონობა. ყოველ შემთხვევაში, ამის საშუალება მუზეუმს უნდა გააჩნდეს, რადგანაც იგივე ახალქალაქისა და ბოგდანოვკის რაიონებში, სადაც ქართველების რაოდენობა კატასტროფულად მცირეა, ნაკლებად სარწმუნოა, რომ ვინმემ ქართული ძეგლების მიმართ ყურადღება გამოიჩინოს. არც არის საჭირო და დემერტმა ნუქნას ეს მოხდეს, რადგანაც განსაკუთრებით

ამ ბოლო ხანებში ჩვენ არაერთხელ ვიწყობდით მოძვე „მეცნიერების“ ყურადღების შედეგები ქართული ისტორიის მიმართ.

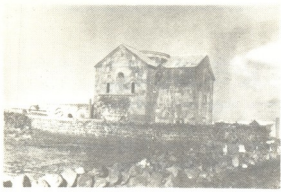
მაგრამ რომელ ძეგლების მოვლა-პატრონობაზე და მათ მეცნიერულ შესწავლაზეა ლაპარაკი, როდესაც მუზეუმს, თვით ადგილზეც უამრავი პრობლემა აქვს გადასაჭრელი.

როგორც აღვნიშნეთ, მუზეუმმა მისი კუთვნილი შენობა მხოლოდ 1972 წელს დაიკავა. იგი მდებარეობს ქალაქის ძველი უბნის რაბათის ტერიტორიაზე და ახალციხის ციხის მხოლოდ ნაწილი უჭირავს. ცხადია, თვით ახალციხის ციხეც უძველესი ისტორიული ძეგლია. და აი, ამ უძველესი ისტორიული ძეგლის ნაწილი დღესდღეობით საუწყებო საავადმყოფოს უკავია და ბუნებრივია, მის სრულ განკარგულებაშია. ჩვენი პირველი კითხვა, რომლითაც მუზეუმის სწავლულ მდივანთან ბატონ აკუტური თორდიასთან ინტერვიუ დავეწყეთ, ციხის ტერიტორიაზე, ამ საკითხს ეხებოდა. აი, რა გვითხრა მან:

— საერთოდ, ახალციხის ციხე 1965 წლამდე კულტურის მუშაკებს არ ეკუთვნოდა, როგორც იქნა შესაძლებელი გახდა ამ საქმის ნაწილობრივ მოგვარება, მაგრამ საავადმყოფო დარჩა და მას საკმაოდ დიდი ტერიტორია უკავია. ჩვენ უკვე 10 წელია რაიონის ხელმძღვანელობასთან ერთად ვაყენებთ ამ პრობლემას. არსებობს მინისტრთა საბჭოს დადგენილება ციხის ტერიტორიიდან მისი გადატანის თაობაზე, მაგრამ როგორც ხედავთ, ჭრატყრობით არაფერი შეცვლილა. ეს უამრავი სიძნელეს გვიქმნის. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ფაქტიურად, არქეოლოგიური თვალსაზრისით, ციხის ის ნაწილი, რომელიც საავადმყოფოს უჭირავს, მთლიანად შეუსწავლელი გვაქვს. გარდა ამისა, იქ მრავალი წარწერიანი ქვა და სხვა საკვლევი მასალაა, რომელზედაც მუშაობის საშუალება ჩვენ არ გავაჩნია.

აქ ცოტა ხნით შეეწყვიტოთ ინტერვიუ და მკითხველს წინდაწინ მოვახსენოთ, რომ სხვა მრავალ პრობლემასთან ერთად, რაიონის ხელმძღვანელობასთან ამ საკითხზეც გვეკონდა საუბარი. გაირკვა ასეთი უცნაური ფაქტი: იმისათვის, რომ საავადმყოფო გაიტანონ ახალციხის ციხის ანუ მუზეუმის ტერიტორიიდან.

ს. ს. ჩხეიძე  
3  
გ. ლ. მთელია



კუმულო. X ს.

თუმცა რაიონმა თავისი ხარჯით უნდა ააშენოს სხვა ადგილას ახალი საუწყებო საავადმყოფო. აშენება და მისი კეთილმოწყობა კოლოსალურ ხარჯებთან არის დაკავშირებული. ვფიქრობთ, ეს რაიონზე მეტად შესაბამისი უწყებისთვის უფრო ხელმისაწვდომი უნდა იყოს.

მივყვით ინტერვიუს. შემდეგი შეკითხვა:

— რა მდგომარეობაშია საერთოდ მესხეთ-ჯავახეთის ისტორიული ძეგლები?

— ანგარიშით, შეიძლება ითქვას, რომ მდგომარეობა კატასტროფულია. მესხეთ-ჯავახეთში 900-მდე ისტორიული ძეგლია, ზოგიერთი მათგანი აღრიცხვაზეც კი არ არის აყვანილი. განსაკუთრებით ცუდ დღეშია კუმურდოს უძველესი და უნიკალური მონასტერი, თუმცა უწმინდესის და უნეტარისის, სრულიად საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქის ილია II 9 დღიანი სტუმრობის შემდეგ ჩვენს მხარეში მრავალი სასიკეთო ცვლილება მოხდა. მოქმედი გახდა საფარის, ზარზმის, კოფერიის, აწყურის, საბუნეთის ეკლესიები. მაგრამ დამეთანხმებით, მხოლოდ კათალიკოს-პატრიარქის თავდადებული ზრუნვა და მეცადინეობა საქმეს ვერ უშველის.

— აქვს თუ არა თქვენს მუზეუმს დამოუკიდებლად ისტორიული ძეგლების შემსწავლელი სამეცნიერო ექსპედიციების მოწყობის საშუალება?

— ჩვენ ამის არანაირი ეკონომიკური საფუძველი არ გავაჩნია.

— და საერთოდ, როგორია მუზეუმის ეკონომიკური მდგომარეობა?

— ძალიან მიმინე. მუზეუმი მე-3 კატეგორიას განეკუთვნება. ჩვენ კარგად გვესმის, რომ სამუშაოზე, მისი პირველ კატეგორიაში გადაყვანა რესპუბლიკის კომპეტენცია-

ში არ შედის, მაგრამ საკითხის პრინციპულად დასმა კი საჭიროა. პირველ რიგში უნდა გაიზარდოს ხელფასები. მოგვსენებათ, ჩვენს მეცნიერ-თანამშრომლებს აქ სხვა შემოსავალი არ გააჩნიათ. უნდა გაიზარდოს შტატებიც, რადგან 10 მეცნიერ-თანამშრომლით შეუძლებელია გლობალურად შევისწავლოთ სამცხე-ჯავახეთის ეთნოგრაფია. ისტორია, ნუმისმატიკა, არქეოლოგია, ტოპონიმია. ჩვენ გვირდა შევქმნათ სამცხე-ჯავახეთის სამეცნიერო კვლევის ცენტრი, რომელსაც უხელმძღვანელებს სამეცნიერო საბჭო. მაგრამ ამისთვის, კიდევ ვიმეორებ, საშტატო ერთეულების დამატება და ფინანსური მდგომარეობის გაუმჯობესებაა საჭირო.

— თქვენ, როგორც სწავლულ მდივანს, გაკმაყოფილებთ თუ არა მუზეუმის მეცნიერ-თანამშრომელთა პროფესიული დონე?

— როგორ ვითხობა. ჩვენ, რა თქმა უნდა, მაღალი კვალიფიკაციის სპეციალისტები გვყავს. მაგრამ ისეც ხდება, რომ სხვა სამუშაოზე ხელმოცარული ადამიანები ზშირად ცდილობენ ჩვენთან მოსვლას. ალბათ იმიტომ, რომ ჰგონიათ აქ მუშაობა ადვილი საქმეა. არადა აქ შემთხვევითი ადამიანები და უნდა მუშაობდნენ. მუზეუმის მეცნიერ-თანამშრომელი უნდა იყოს დახვეწილი, განათლებული, თავის საქმეზე ფანატიკურად შეყვარებული, ეროვნული სატივიარით შეპყრობილი.

— რა როლს თამაშობს მუზეუმი მომავალი თობის ეროვნულ-პატრიოტული აღზრდის საქმეში?

— მოწაფეებისათვის ვატარებთ ლექციებს საქართველოს ისტორიაში. სასიხარულოა, რომ ამ ბოლო ხანებში განსაკუთრებით გაძლიერდა ინტერესი ყოველივე ეროვნულისადმი. თუ წინათ ასეთი ლექციები იშვიათად იმართებოდა და ძირითადად რაიმე გარკვეულ მნიშვნელოვან ისტორიულ თარიღს ეძღვნებოდა, დღეს უკვე მათი რიცხვი საგრძნობლად გაიზარდა.

— კონტინგენტი მხოლოდ ქართულია თუ სხვა ეროვნების მოსწავლე-ახალგაზრდობაც ესწრება თქვენს ლექციებს?

— სამწუხაროდ, სხვა ეროვნების მოსწავლე-ახალგაზრდობის ინტერესი საქართველოს ისტორიისადმი ჯერჯერობით დიდად არ იგრძნობა. როგორც ჩანს, ამ მიმართულებით

საკმაოდ სერიოზული მუშაობაა ჩასატარებელი.

— რა კონტაქტები გაქვთ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტთან?

— მუზეუმის დაარსების პირველივე დღიდან თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი მხარში გვიდგას. ვატარებთ ერთობლივ კონფერენციებსა და სამეცნიერო სესიებს. ვარძიასკენ მიმავალი გზის გასწვრივ თქვენ, ალბათ, შეამჩნიეთ ტერასები. ჩვენთვის განსაკუთრებულად სასიხარულოა ის ფაქტი, რომ ისინი სწორედ უნივერსიტეტის სტუდენტებმა აღადგინეს. გარდა ამისა, ფილოლოგიის ფაკულტეტის სტუდენტები მუშაობენ აწყურის კათედრალის აღდგენაზე.

— რამდენი ნასოფლარია მესხეთ-ჯავახეთში და არის თუ არა მათი აღდგენის მცდელობა?

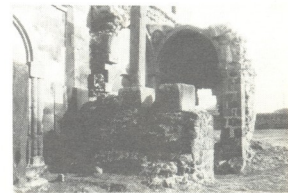
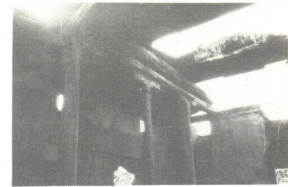
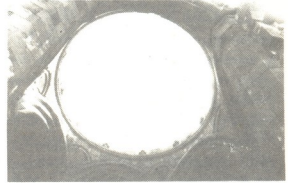
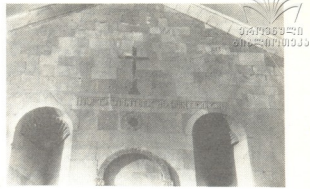
— ერთ დროს საქართველოს პირველ საღრმშოში დღეს 800-მდე ნასოფლარია, მათი აღდგენა, რა თქმა უნდა, ურთულესი საქმეა, მაგრამ ერთი სასიხარულო ფაქტი უნდა მოგახსენოთ. ათმა ახალგაზრდა ოჯახმა გამოთქვა სურვილი დასახლდეს ერთ-ერთ სოფელში. ჩვენ მათ ყოველნივად ხელი უნდა შევუწყოთ არა მხოლოდ სიტყვით, არამედ საქმით. დაე, ეს იყოს დასაბამი მესხეთ-ჯავახეთის ნასოფლარების აღორძინებისა.

— ბატონო კუკური, არსებობს ასეთი იდეა — დემოგრაფიული და სხვა ბევრი პრობლემის გადასაჭრელად ერთ-ერთი უმაღლესი სასწავლებელი მესხეთ-ჯავახეთში გადმოიტანონ. რატომღაც ამ იდეას ჭერჭერობით ფართო საზოგადოებაში დიდი რეზონანსი არ გამოუწვევია. საინტერესოა თქვენი აზრი ამის შესახებ.

— მე მშვენივრად მესმის, რომ ამის გაკეთება უამრავ სიძნელესთან არის დაკავშირებული. მაგრამ, ჩემი აზრით, აუცილებელია, რადგან, ეს საშვილიშვილო საქმეა და თავისი მნიშვნელობით, ქართველი ერის ისტორიაში 1918 წელს თბილისის უნივერსიტეტის გახსნის ტოლფასი იქნებოდა.

საუბარი სხვა ბევრ საჭირობოტო პრობლემასაც შეეხო. ლაპარაკი იყო ტოპონიმიკაზეც. ჩვენ მთელი მესხეთ-ჯავახეთის ტოპონიმიკის შესწავლის პრეტენზია არ გვქონია, მაგრამ ამ მხრივ მარტო ახალციხეში იმდენი ლაფსუსია, რომ მისი გვერდის ავლა სწორი არ იქნებოდა.

ქალაქ ახალციხეში ცენტრალური ქუჩა ფი-



ლიბე მახარადის სახელს ატარებს. მაგრამ საინტერესოა, თუნდაც ობიექტური თვალსაზრისით, რა კავშირი აქვს ფილიბე მახარაძეს მესხეთ-ჯავახეთთან? ქალაქში რუსთაველის ქუჩაც არის, მაგრამ იგი ახალქალაქისაკენ მიმავალ შოსეს უერთდება და ისეა დანაგვიანებული-ატალახიანებული, რომ თუ აგვისტოს პაპანაძემა სიცხე და დიდგვავლობა არ არის, მისზე კაცს ფეხით გავლა გაუჭირდება. ნურც შოთა რუსთაველის ძეგლს დაუწყებთ ამ საშინლად ბინძურ ქუჩაზე ძებნას. იგი ფილიბე მახარაძის ქუჩაზე დგას. (ალარაფერს ვამბობთ ძეგლის მხატვრულ დონეზე. ავტორი გ. თოიძე.) შოთა იმისი ღირსი ნამდვილად უნდა იყოს, რომ მისი ძეგლი მისივე სახელობის ქუჩაზე იდგეს და ერთიც და მეორეც როგორც წესი და რიგია. ისე იყოს მოვლილი.

ახალციხეში არ არის დავით აღმაშენებლის, თამარის, ბექა მანდატურთუხუცესის, ოპიზარის ქუჩები. სამაგიეროდ, არის მიჩურინის ქუჩა: „საიდან სადაო, წმინდა საბაო“, სწორედ ამაზეა ნათქვამი. ჩვენ მიჩურინის საწინააღმდეგო არაფერი გვაქვს, მაგრამ... მოკლედ, ეს ყველაფერი სასაცილო იქნებოდა, სატირალი რომ არ იყოს, ასეთი ტიპის ლაფსუხეში ახალციხეში კიდევ მრავლად არის და ეკვი არ გვეპარება, რომ არც მესხეთ-ჯავახეთის სხვა რაიონებში გაჭირდება მათი პოვნა. სხვადა შორის, ეს მხოლოდ ჩვენი აზრი არ არის და ამაში თავად მკითხველი დარწმუნდება.

ბატონმა კუკური თორღიამ საუბარში ახსენა კუმურდოს მონასტერი, რომელიც დღესდღეობით განსაკუთრებულად მძიმე მდგომარეობაშია.

ჩვენ საზოგადოება „ცოდნის“ ახალციხის რაიონული გამგეობის პასუხისმგებელ მდივანთან პავლე მამუკაშვილთან და ახალციხის რაიონული გაზეთის „წითელი დროის“ რედაქციის ფოტოკორესპონდენტთან პეტრე ყულაჯანაშვილთან ერთად გავემგზავრეთ ახალქალაქის კუმურდოს მონასტრის სანახავად.

### კუმურდო

ახალქალაქის რაიონში, ახალქალაქის პლატოზე, შუა სოფელში შემორჩენილია ქართული ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ძეგლის — X საუკუნის ტაძრის ნანგრევები. ჩამოქცეულია გუმბათი,

კამარების დიდი ნაწილი დანგრეულია და შემდეგ დამახინჯებულადაა აღდგენილი. მთავარი დასავლეთი მხარე. აფხაზთა მეფე ლეონისა და იოანე ეპისკოპოსის (კუმურდოელის) თაოსნობით ამ ძეგლის მშენებლობა ხუროთმოძღვარ საეპისკოპოსოს დაუწყია. ბაგრატ IV მეფობაში (1027-1072) ტაძრისათვის სამხრეთის სტოა მიუშენებიათ. ეკლესია მე-16 საუკუნეშია შეკეთებულ-გადაკეთებული. ძეგლის უმაღლესი მხატვრული ღირებულება — საერთო პროპორციები, შიდა სივრცის მონუმენტურობა, იშვიათი სიფაქიზით შესრულებული ჩუქურთმები, ფასადთა სიბრტყეების ფერადოვნება, კედლის კამარების და თაღების ზუსტი წყობა, წმინდად გათლილი ქვა — კუმურდოს ტაძრის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიაში.

ბუნებრივია ასეთი დიდი ისტორიული და მხატვრული მნიშვნელობის ძეგლი სათანადო მოვლა-პატრონობას საჭიროებს. სამწუხაროდ, მოვლისა და ზრუნვის კვალი, დღესდღეობით ამ ძეგლს არ ატყვია. თუმცა მივიწყებული მხოლოდ ტაძარი კი არ არის, არამედ ამ უძველესი კუთხის ისტორიული სახელწოდებაც კი ადგილობრივ მოსახლეობას თვითნებურად შეუცვლია. სომხურ ყაიღაზე სახეცვლილ დასახელება სოფელთან მიახლოებისთანავე შემოგვცქერის ფირნიშლიდან: — „გუმბურდო“. მაგრამ ადგილობრივი სომხური მოსახლეობა (რომელიც 100% შეადგენს) მხოლოდ ამაზე არ შეჩერებულა და ხუროთმოძღვრების ძეგლის ქართული წარმოშობაც სადაო გაუხდია. ტაძრის აშკარა ქართული ხუროთმოძღვრული ფორმა და უძველესი ქართული წარწერებიც კი არ გამოდგება მათთვის მყარ არგუმენტად. თუ დღეს კუმურდოს ტაძრიდან მთლიანად, თითო-თითოდ არ არის გატანილი უნიკალური, მოჩუქურთმებული, თლილი ქვა, მხოლოდ იმას უნდა ვუმაძღვოდეთ, რომ დღემდე სწამთ მისი სომხური წარმოშობა. თუმცა სოფელში, ზოგიერთ ადგილას მაინც არის სამშენებლო მასალად გამოყენებული ტაძრის ეზოში უპატრონოდ მიყრილ-მოყრილი წითელი ქვა.

გუმბათმონგრეულ, ნახევრად დარღვეულ ტაძარზე სარეველა ბიბინებს, დღემდე ჩვენთვის ამოუხსნელ ამოცანას წარმოადგენს თუ საიდან გაჩნდა ეკლესიაში თანამედროვე მასიური საკანალიზაციო კონსტრუქცია. ნაგე-



ბობას აშკარად ატყვია, რომ ადგილობრივ მოსახლეობას ხშირად დაუნთია ცეცხლი სხვადასხვა დანიშნულებისათვის, რაზეც შემთრული კედლები მეტყველებენ. მთლიანად ტაძრის ტერიტორიაზე ვერსად ვერ წააწყდებით თუნდაც ერთ დაფას ან აბრას, რომელზეც ძეგლის სახელწოდება და უმოკლესი ისტორია იყოს მინიშნებული. თბილისში დაბრუნებისთანავე, საქართველოს სსრ ძეგლთა დაცვის სახელმწიფო კომიტეტში შევიტყვეთ, რომ კუმურდოს ტაძარი, რამოდენიმე სხვა ეკლესია-მონასტერთან ერთად შეტანილი იყო 1988 წლის სარესტავრაციო სამუშაოების ჩასატარებელ გეგმაში. სხვადასხვა მიზეზის გამო სარესტავრაციო სამუშაოები მიმდინარე წლისათვის გადაიდო.

სოფლის მოსახლეობა ძალზე მტკივნეულად განიცდის ტაძრის ტერიტორიაზე ქართველთა გამოჩენას და ამგვარი სტუმრობა უსიამოვნო ინციდენტთაც დამთავრებულა. ჩვენ, შეიძლება ითქვას, გაგვიმართლა: სოფელში იმ დროს ჩავედი, როდესაც დიდი და პატარა მანდარინის შექმნით იყო დაკავებული და ჩვენთვის არავის ეცალა. თუმცა მათ ფხიზელ თვალს ჩვენი მარშრუტი არ გამოპარვია და ძეგლის ტერიტორიაზე შესვლიდან რამდენიმე წუთის შემდეგ, მცირეწლოვანი მსტოვარ-მოენეები თავზე დაგვად-

გენ. სანამ ჩვენმა თანმხლებმა პირებმა სძაბური ენის ცოდნით თავი მოუქონეს სოფლის ახალგაზრდობას, ფილიგრანული ოსტატობით ორაზროვნად პასუხობდნენ პროვოკაციულ კითხვებზე ძეგლის წარმოშობის შესახებ, ფოტოკორესპონდენტმა ტაძრის სხვადასხვა ხელიდან გადაღება მოასწრო. საბედნიეროდ, ყველაფერი მშვიდობიანად დამთავრდა, მაგრამ იქიდან წამოსულებს მოსვენებას არ გვაძლევდა ორი კითხვა: როდის ვისწავლით საკუთარი ძეგლების, ისტორიის მოვლა-პატრონობას და სანამდე დაგვეკირდება მამა-პაპათა მიწა-წყალზე კონსპირაციის თამაში.

\*\*\*

ახალციხის რაიონში 48 სკოლაა. აქედან 29 ქართულია. რუსულია 3 და სომხური 16. მოსწავლეთა საერთო რაოდენობა 8673 შეადგენს, ხოლო მასწავლებელთა — 1940. სკოლამდელი დაწესებულებები, საბავშვო ბაღები და ბავა-ბაღები 18-ია. აქ 1880 ბავშვია და 103 აღმზრდელი.

ჩვენ შევხვდით და ვესაუბრეთ ახალციხის რაიონის სახალხო განათლების განყოფილების გამგეს მიხეილ უფუფნაძეს:

— ბატონო მიხეილ, უმთავრესად რა ძირითად პრობლემებს გამოპყობდით, რომელთა

ახალციხის შ. რუსთაველის სახელობის № 1 საშუალო სკოლის პედაგოგიური კოლექტივი





ახალციხის თოჯინების სახალხო  
თეატრის მსახიობები

გადაჭრა აუცილებელია თქვენი რაიონისათვის?

— ძირითადი და ერთ-ერთი უმთავრესი დღესდღეობით არის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის უქონლობა. არ გავგაჩნია საკმარისი სახსრები ახალი სკოლების ასაგებად, მიუხედავად იმისა, რომ წელს სამი სკოლა აგეშენეს, 48 სკოლიდან უმეტესი ნაწილი ძველ შენობებშია მოთავსებული. რაიონში სპორტული დარბაზი მხოლოდ 16 სკოლას გააჩნია, საცურაო აუზი საერთოდ არ გვაქვს. ქალაქში იყო ერთი აუზი და დღეს ისიც არ ფუნქციონირებს. ახალაშენებული სკოლებიც კი არ არის გათვალისწინებული თანამედროვე სასწავლო პროცესებისათვის. კურიოზული ფაქტიც კი მოხდა მშენებლობასთან დაკავშირებით, აწყურის სკოლა ორად გაიყო, ძველი შენობა, სადაც ოთახების ნაწილი კიდევ გამოდგებოდა გავკეთილებს ჩასატარებლად, სოფელში დარჩა, ახალი შენობა კი სოფლის განაპირას აშენდა, მათ შორის მანძილი თითქმის კილომეტრია. ამრიგად, სკოლა ერთ მთლიან სასწავლო პროცესს მოსწყდა და დაირღვა სკოლის ერთიანობის პრინციპი. სკოლების უმეტესობას გაფართოების მიზნით მიშენება სჭირდება. მიწისძვრამ დააზიანა შენობები, სვირის სკოლაში სამ ადგილას გაჩნდა ბზარი, წყოდის სკოლაში ფასადმა გადმოიწია. ვალში ქართულ, რუსულ და სომხურ სკოლებს ერთ შენობაში ედოთ ბინა; შემდეგ რუსულ სკოლას აუშენეს ახალი ნაგებობა, ქართული სკოლის ნაწილი კი მოთავსებული აღმოჩნდა კოლმეურნეობის კანტორაში. დიდი ხანია ვითხოვთ აქ შენობის აშენებას, გვემაშიც შეიტანეს, მაგრამ მშენებლობა ჯერ არ დაწყებულა. განსაკუთრებით გვიჭირს სკოლამდელი ნაგებობების უკ-

მარობის გამო. ახალციხის ცენტრში არსებული საბავშვო ბაღი, რომელიც 84 ბავშვს გათვალისწინებული, 180 ბავშვს ემსახურება. დასაძინებელი ადგილებიც კი არა აქვთ. სტატისტიკური მონაცემებით ქალაქში 1500-ზე მეტი ბავშვი გვყავს უყურადღებოდ.

— როგორი იყო მდგომარეობა დღემდე და რა ცვლილებებია მოსალოდნელი ქართული ენის სწავლებასთან დაკავშირებით?

— სომხურ სკოლებში ქართული ენის საათთა რაოდენობა დღემდე ძალზე მცირე იყო, მე-5-6-7 კლასებში ორი საათი, მე-4-8-10-11 კი მხოლოდ ერთი. განათლების განყოფილების ნებართვით, ახალციხის რაიონში ფაქულტატიური საათების ხარჯზე თითო საათი დაეთმო ქართულ ენას, რათა სომეხ და რუს ბავშვებს იმ ენაზე ლაპარაკი შეეძლოთ, რომელ რესპუბლიკაშიც ცხოვრობენ. ქართული ენის შესახებ სახელმწიფო პროგრამის მიღების მიუხედავად, დღემდე მოქმედებს დებულება ქართული ენის არასავალდებულო სწავლების შესახებ. ჩვენ იძულებული ვიყავით სხვა ეროვნების ზოგიერთი ოჯახის შვილები გავგენთავისუფლებინა ქართული ენის სწავლისაგან, მაგრამ ამით სხვებმაც ისარგებლეს. გასულ წელს განათლების განყოფილება წინააღმდეგი იყო რათა მედალი გვეცათ ადგილობრივ მცხოვრებლებზე, რომელსაც ქართულ ენაში ნიშანი არ ეწერა, მაგრამ განათლების სამინისტროს ჩარევით მას მედალი მაინც მისცეს. ქართული ენის სწავლებასთან დაკავშირებით ძალზე მნიშვნელოვან პრობლემას წარმოადგენს ის, რომ სომხურ სკოლებში ქართულს შეთავსებით ასწავლიან სომხურის მასწავლებლები, რომელთაც პუშკინის სახელობის პედაგოგიურ ინსტიტუტში დამთავრებული აქვთ ქართულ-სომხური ფაქულტეტი. შეიძლება ითქვას, რომ უმთავრესად ისინი ქართულს კარგად ვერ ფლობენ. ასევე მხოლოდ ნახევარი წელიწადი აქვს დამთბობლი საქართველოს ისტორიის შესწავლას არაქართულ სკოლებში. ქართული ენის პროგრამის გამოქვეყნებასთან დაკავშირებით და XIX პარტიული კონფერენციის მასალებზე დაყრდნობით წლევანდელი სასწავლო წლიდან შემოვიღეთ ქართული ენის სავალდებულო სწავლება, ასევე ყველა სკოლაში, განათლების განყოფილების ინიციატივით, საქართველოს ისტორიის სწავლების ხაზით, ახალციხის ისტორიის სწავლება. თუმცა აქ წინა-



აღმდეგობას წავაწყდით, რადგან სახელმძღვანელოები ძალზე მცირეა და თითქმის ხელმიუწვდომელია. გაზეთშიც გამოვაქვეყნეთ ცნობა იმის შესახებ, რომ თუ წარმოების ხელმძღვანელები მოგვემართავენ თხოვნით, ჩვენ შეგვიძლია გავხსნათ ქართული ენის დაჩქარებული სწავლების კურსები უფროსებისათვის, ასეთივე ჭკუფები იმოქმედებს ყველა სკოლაში.

— გაქვთ თუ არა პრობლემები კადრებით დაკომპლექტების მხრივ?

— ეს საკითხი ძალზე პრობლემურია. ყველა სკოლაში გვეყავს პედაგოგები, მაგრამ მათ შორის 174 პენსიონერია. გასულ სასწავლო წელს 23 კაცი გავიდა პენსიაზე, მაგრამ შეესება ვერ მივიღეთ. განათლების სამინისტრომ მხოლოდ 10 კაცი გამოგვიგზავნა, ისინიც ჩვენი რაიონის წარმომადგენლები არიან. ამ მხრივ იშვიათ გამოჩაკლისის წარმომადგენს საფულე გიორგიშვიდის მასწავლებელი **გია გუაძე**, რომელმაც თბილისში ინსტიტუტში მუშაობას თავი დაანება და აქ ჩამოვიდა. გვაკლია ქიმიის სპეციალისტები, არა გვეყავს დაწყებითი კლასების მასწავლებლები, იძულებულნი ვართ საშუალო განათლების მქონე მასწავლებელი შევეუშვათ ამ კლასებში, არც ბალეტსა და ბაგა-ბაღებში გვეყავს სპეციალისტები. ჩვენი რაიონიდან უმაღლეს სასწავლებლებში, პედაგოგიურ ფაკულტეტებზე მიღება არ არის ლიმიტირებული, როცა მაგალითად, სასომხეთმა ერთვიდან 5 კაცზე გამოგზავნა ლიმიტი. დავიანგარიშეთ და აღვრიცხეთ 1988-93 წ. წ. განმავლობაში რამდენი კაცი სწავლობს ჩვენი რაიონიდან უმაღლეს სასწავლებლებში პედაგოგიური განხრით და რამდენი უნდა გავიდეს პენსიაზე. აღმოჩნდა, რომ 350-400 კაცი უნდა გავიდეს პენსიაზე, სტუდენტთა რაოდენობა კი 60-ს შეადგენს. ამიტომ ბუნებრივია ჩვენი მოთხოვნა იმის შესახებ, რომ რამოდენიმე წლით ფილიალი გავიხსნან ან ლიმიტი მოგვეცენ, იქნებ მიზნობრივ ჭკუფებზეც გვეფიქრა.

თუ არ გვეყოლება მაღალკვალიფიციური კადრები, ისე სკოლის რეფორმაზე ლაპარაკი ძალზე ძნელია.

### ახალციხის შოთა რუსთაველის სახელობის I საშუალო სკოლა

ახალციხის შოთა რუსთაველის სახელობის I საშუალო სკოლა 1832 წელს დაარსდა და სხვადასხვა სახით (ხან მ-წლიანი სკოლა იყო,

ხან პროფესიული სასწავლებელი) არსებობდა. ჩვენ ვესაუბრეთ სკოლის დირექტორბ-ბან გიორგი ივანიძეს. მან აღნიშნა, რომ სათანადო მეტერიალურ-ტექნიკური ბაზის უქონლობა სასწავლო პროცესზე უარყოფით გავლენას ახდენს. კერძოდ, ფართობის უქონლობის გამო სკოლაში გაუქმდა ადრე არსებული კაბინეტური სისტემა. სკოლაში ახლად შექმნილია ინფორმატიკისა და გამოთვლითი ტექნიკის კაბინეტი, რომელიც ჭერჭერობით რუსულ ენაზე ფუნქციონირებს, მაგრამ იმედია, რომ ქართულ ენაზეც ამოქმედდება.

გასულ წელს რუსთაველის საზოგადოების ხელშეწყობით სკოლაში დაარსდა ახალგაზრდული ნებაყოფილობითი ორგანიზაცია, აქვე ჩამოყალიბდა შტაბი, რომელიც ქართული ენის სიწმინდის დაცვისათვის არის მოწოდებული. ამავე დროს ისინი ეკოლოგიური პრობლემებითაც არიან დაკავებულნი. საერთოდ, რაიონში განსაკუთრებული სიმძაფრით დგას დემოგრაფიული პრობლემა. ბევრი აქური მცხოვრები არ მეტყველებს ქართულად და არც სურთ ისწავლონ ენა. ისიც პრობლემაა, რომ რუსიფიკატორული პოლიტიკის დროს ბევრმა ქართველმა გვარი გადაიკეთა. მაგ: გოზალოვი, ხითაროვი, დარბაზოვი. საჭიროა გასწორდეს გვარები. ისეთი შემთხვევებიც იყო, როდესაც ქართველ კაცს დაბადების მოწმობაში ეროვნება — სომეხი ეწერა. ადრე მშაის ბიუროში სომეხი ქალი მუშაობდა. იგი პრინციპულად, გააზრებულად ქართველებს ოფიციალურ დოკუმენტებში სომეხებად ატარებდა. ხალხი ჩიოდა ამ აღმამფოთებელი უკანონობის, გაუგონარი ძალადობის წინააღმდეგ. მაგრამ მაშინდელმა ადგილობრივმა ხელისუფლებამ ყურადღება არ მიაქცია ამ ფაქტებს. ბავშვებისა და პედაგოგების ერთიანი სურვილით გადაწყდა, რომ ზაფხულის არდადეგების პერიოდში ურავლის ხეობაში მოეწყოს სამეცნიერო ექსპედიცია, სადა ძალზე ბევრი ისტორიული ძეგლია მიმოფანტული, ნასოფლარები, ციხეები, მონასტრები. საჭიროა ყველაფერი აღიწეროს. კარგი იქნება, მეცნიერები, ისტორიკოსები, არქეოლოგები თუ დაინტერესდებიან ამ წამოწყებით. სერიოზულ პრობლემას წარმოადგენს საქართველოს ისტორიის შესწავლის საკითხი. იმის გამო, რომ არსებული სახელმძღვანელო და პროგრამით გათვალისწინებული საათები ვერ აკმაყოფილებენ მოსწავლეებისა და პე-

დაგოგების მოთხოვნებს, პედაგოგიურმა კოლექტივმა მიმართა ივანე ჯავახიშვილის, ვახტანგ კელიძის „ქართლის ცხოვრების ქრონიკებს“, თავად „ქართლის ცხოვრებასაც“. თუმცა ეს საკითხი ახლო მომავალში მოგვარდება და ახალი სახელმძღვანელო გამოვა.

შეხვედრების ბოლოს ბატონმა გიორგიმ ხაზგასმით თქვა: — ახალგაზრდობაში მომხრე ვიყავი გამაჰმადიანებული ქართველების, მესხების საქართველოში ჩამოსახლებისა, დროთა განმავლობაში გაირკვა, რომ ეს არც ისე იოლი საქმე ყოფილა. ისინი საკმაოდ აგრესიულად, გამომწვევად იქცევიან, აქ მათი ჩამოსახლება გამოიწვევს იმას, რომ გამაჰმადიანებული მესხები თურქული სკოლების, მეჩეთის განსნას მოითხოვენ. ახლა მე ასე ვფიქრობ: თუ ჩამოსახლებაზე მიდგა საქმე, არამც და არამც ერთად, საქართველოს ერთ რომელიმე კუთხეში არ უნდა დავსახლოთ, არამედ მცირე ჯგუფებად დაფანტოთ მთელს რესპუბლიკაში. თან მხოლოდ შერჩევით ისინი უნდა ჩამოვასახლოთ, ვისაც ქართველობა სურს. მათი განურჩევლად ჩამოსახლება და დასახლება არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება. ეს დიდი ძალა იქნება, რომელმაც შეიძლება ავტონომია მოითხოვოს და მაშინ ჩვენი მიწების დაკარგვის საფრთხე რეალური იქნება.

### ახალგაზრდული კლუბი

ახალციხის შოთა რუსთაველის სახელობის I საშუალო სკოლის ახალგაზრდული კლუბი ოთხი წელია არსებობს. ამ კლუბის ძირითადი მიზანია უფრო ღრმად და საფუძვლიანად შეისწავლოს მშობლიური ისტორია. არავისთვის ახალი არ არის, რომ დღესდღეობით სკოლაში მოქმედი საქართველოს ისტორიის სასწავლო სახელმძღვანელო ფაქტიურად ამის არავითარ საშუალებას არ იძლევა. კლუბის წევრები სრულიად დამოუკიდებლად აწყობენ საღამოებს ისტორიულ თემატიკაზე. გააკეთეს აგრეთვე ლიტერატურული საღამო მიძღვნილი ილია ჭავჭავაძისადმი.

გარდა ამისა, კლუბის წევრები ცდილობენ რაიმე კონტაქტი დაამყარონ რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთ მცხოვრებ ქართველებთან, რომლებიც ჯერ კიდევ ინარჩუნებენ თავიანთ ეროვნულ მეობას. სტავროპოლის მხარეში არის სოფელი „ნოვო-ივანოვკა“, სადაც მოსახლეობა მილიანად ქართულია. აქ ძირითა-

დად წამალაძეებისა და ბუჩუკურების გვარის შთამომავლები ცხოვრობენ, რომელთა წინაპრები ამ მხარეში ჯერ კიდევ 1905 წელს მოსახლებულან. სოფლის საყოფაცხოვრებო პირობები იმდენად კატასტროფულია, რომ საკუთარი საბჭოს შენობაც კი არ გააჩნიათ. მიუხედავად ამისა, სოფელში მოქმედებს დაწყებითი ქართული სკოლა, რომლის დამთავრების შემდეგ ბავშვები ყოველდღიურად ფეხით გადიან 12 კილომეტრს, რათა სწავლა გააგრძელონ ქ. ორჯონიკიძის ერთადერთ, აკწერეთლის სახელობის ქართულ საშუალო სკოლაში.

ვფიქრობთ, ახალგაზრდული კლუბის წევრების მიერ სოფელ „ნოვო-ივანოვკას“ ქართველებთან დამყარებული კონტაქტები მომავალში მრავალი სასიკეთო ცვლილების საწინდარი შეიქნება.

ახალციხის შოთა რუსთაველის სახელობის I საშუალო სკოლაში შექმნილია აგრეთვე ეკოლოგიური, ენის სიწმინდისა და ძეგლთა დაცვის შტაბები. ეს შტაბებიც ძირითადად ახალგაზრდული კლუბის წევრებით არის დაკომპლექტებული. სკოლის დირექცია, მისი ხელმძღვანელის ბატონი გიორგი ივანიძის თაოსნობით ყველანაირად ხელს უწყობს მოსწავლეების ყველა სასიკეთო წამოწყებას. ეს სრულიად ბუნებრივია, ასევე სრულიად ბუნებრივი უნდა იყოს ისიც, რომ ამ ჭეშმარიტად პატრიოტული სულისკვეთებით ანთებულ ახალგაზრდებს (და ეს სრულიადაც არ არის ხამამალაი სიტყვები) ყველგან და ყველადეგურში სრული, საქმით და არა მხოლოდ სიტყვით, ხელშეწყობა სჭირდება. რა თქმა უნდა, ყველა იმ პრობლემის გადაჭრა, რომელსაც მოსწავლეები აყენებენ, ერთი ხელის დაკვრით არ მოხერხდება. ეს თვით მოსწავლეებსაც ხაზავ ნაკლებად არა აქვთ შეგნებული. მაგრამ ობიექტურ მიზეზებთან ერთად, რომელიც დღესდღეობით ჩვენთვის სასურველ მრავალ ცვლილებებს ელოდება წინ, არის ეგრეთ წოდებული სუბიექტური მიზეზები, რომელთა არსებობაც არამარტო მოსწავლეების, არამედ მთელი საზოგადოების სამართლიან გულისწყურმას იწვევს.

მოუესმინოთ ახალგაზრდული კლუბის ერთერთ ყველაზე აქტიურ წევრს, ახალციხის რუსთაველის საზოგადოების ახალგაზრდული პრობლემების სექტორის ხელმძღვანელს ნინო დონაძეს:

— ჩვენს სკოლაში ჩამოყალიბებულმა შტაბებმა მუშაობა არც ისე დიდი ხანია რაც დაიწყო. პირველი პრობლემა, რომელიც ჩვენ დავაყენეთ, ეკოლოგიის ეხება. რა თქმა უნდა, ჩვენ მესხეთის ყველა ეკოლოგიური პრობლემის გადაჭრის პრეტენზია არა გვაქვს, მაგრამ სკოლის გარშემო ტერიტორიის და განსაკუთრებით მდინარის ტერიტორიის გაწმენდა ჩვენ სრულიად ხელგვეწვივდება. გვექონდა სურვილი დაგვესუფთავებინა აგრეთვე არსენას ცნობილი აბანო და მისი ტერიტორია, რომელიც აგრეთვე საშინლად არის დანაგვიანებული. მაგრამ საყოფაცხოვრებო მომსახურების ხელმძღვანელობამ ვერ უზრუნველგვეყო ნაგვის გასატანი საჭირო მანქანებით. ჩვენ არავითარი შავი სამუშაოს შესრულებას არ ვერიდებით და გვჯერა, რომ ჩვენი შესაძლებლობის ფარგლებში, ბევრი რამის გაკეთება შეგვიძლია, თუკი საყოფაცხოვრებო მომსახურების ხელმძღვანელობის მხრიდან ელემენტარული მხარდაჭერა გვექნება.

ენის სიწმინდის შტაბმა ქალაქში ჩაატარა რეიდი. აღმოჩნდა, რომ უმარავ მაღაზიას მხოლოდ რუსულენოვანი წარწერა აქვს. ჩვენს მოთხოვნას ქართული წარწერის არსებობის თაობაზე ყველგან დიდი სიხარულით ხვდებიან, მაგრამ სასიკეთო ცვლილებებს, ცალკეული გამონაკლისის გარდა, ჭერჭერობით პირი არ უჩანს. ამ მაღაზიების აბრაზე ქართული წარწერა საერთოდ არ არის. ერთ-ერთ ასეთ მაღაზიაში ჩვენი შტაბის წევრები უშვერად ლანძღეს და, შეიძლება ითქვას, კინწისკვრით გამოაგდეს გარეთ. ელემენტარული პატივისცემა მყიდველისადმი მე მგონი ყველას მოეთხოვება. შეიძლება წააწყდეთ ამგვარ კურონოსსაც, ერთ-ერთ მაღაზიაში ქართველ მოხუცებულ ქალს უარი უთხრეს მომსახურებაზე იმ მიზეზით, რომ გამყიდველმა ვერ გაიგო, თუ რას თხოვდა მყიდველი ქართულ ენაზე. მაგრამ მოხდა უარესიც: როდესაც მე გადავუთარგმნე თუ რა ნივთის შეძენა სურდა მოხუცებულს, გამყიდველმა ასეთი პასუხი გამცა: — „მაგ ქალმა ჭერ რუსული ისწავლოს და შემდეგ მოვემსახურებო!“ მე არ ვიცი, გამოძხურდება თუ არა ეს ინციდენტი პრესის ფურცლებზე, მაგრამ დამერწმუნეთ, ასეთი შეურაცხყოფელი ფაქტები არც თუ ისე იშვიათია.

ახალციხეში რუსულ ენაზე წარმოებს აგრეთვე ყურნალ-გაზეთების გამოწერაც, კარგად განქართულ ენაზე შედგენილი ქვიშკობის საერთოდ არ მოგვეპოვება. ჩვენ რუსული ენის საწინააღმდეგო არაფერი გვაქვს და მას საკმაოდ კარგადაც ვფლობთ, მაგრამ, მე მგონია, სრულიად ბუნებრივია, რომ მშობლიურ მიწაზე ყველგან და ყველაფერში პირველ რიგში ქართული ენის არსებობას ვითხოვთ. მით უმეტეს, რომ შემუშავებულია ქართული ენის სახელმწიფო პროგრამა, სადაც სასესიოთ ნათლად სწერია — ქართულის, როგორც რესპუბლიკის სახელმწიფო ენის ფუნქციონირება პარტიულ, საბჭოთა, ადმინისტრაციულ, სამეცნიერო-სასწავლო, კულტურულ და სამეურნეო დაწესებულებებსა და ყველა სახის საწარმოში.

ახალციხეში არის ახალგაზრდული კაფე. ამ კაფეს აბრა მხოლოდ რუსულენოვანია. აქ ხშირად იმართება მრავალი სინტერესო შეხვედრა და საღამოები. ეს ღონისძიებები მხოლოდ რუსულ ენაზე მიჰყავთ. ჩვენ გვესმის, რომ ახალციხე მრავალენოვანი ქალაქია, რომ აქ ბევრი არიან სომხები, რუსები და სხვა ეროვნების ახალგაზრდებიც. მაგრამ ნურავის დაავიწყდება, რომ ახალციხეში ქართველი ახალგაზრდებიც ცხოვრობენ. ჩვენი რეიდის დროს ახალგაზრდული კაფეს დირექცია შეგვიპირდა, რომ ქართულ წარწერასაც გააკეთებდნენ და საღამოებსაც ქართულ ენაზე წაიყვანდნენ, მაგრამ განმეორებითმა რეიდმა აჩვენა, რომ აბსოლუტურად არაფერი არ შეცვლილა. აქ უკვე ახალგაზრდული კაფეს დირექციამ დასაბუთებული, სამაგიეროდ, კატეგორიული უარით გამოგვისტუმრა, იმ მიზეზით, რომ აქ ქართველები საერთოდ არ შემოდიანო. ეს არ არის მართალი. მაგრამ მთელი უბედურება იმაშია, რომ ახალგაზრდული კაფეს დირექცია მთლიანად ქართველებისგან შესდგება. შესაბამისი დასკვნების გამოტანა თქვენთვის მომინდვია.

ძალიან უჭირს მუშაობა ძეგლთა დაცვის შტაბსაც. ჩვენ ავიღეთ შეფოხა საფარის მონასტრზე. წლების განმავლობაში ვასუფთავებდით მის ტერიტორიას. ძეგლის შემოგარენში ვთხრიდით ორმოებს, რათა გაგვეშენ-



ახალციხის ცეკვისა და სიმღერის  
ანსამბლის წევრები

ბინა ხეივანი, მაგრამ ამ ხნის განმავლობა-  
ში სატყეო მეურნეობამ ერთხელაც ვერ უზ-  
რუნველგვყო ნერგებით და ფაქტიურად ყო-  
ველ წელიწადს სრულიად უშედეგოდ ერთი  
და იგივე საქმეს ვაკეთებდით. უშუშინდების  
და უნეტარების, სრულიად საქართველოს კა-  
თალიკოს-პატრიარქის ილია II მესხეთში  
ჩამობრძანების შემდეგ საფარის მონასტერი  
მოქმედი გახდა და ყველას სასიხარულოდ  
უნიკალური ძეგლი საიმედო ხელშია.

ამის შემდეგ ჩვენ გადაწყვიტეთ აველო  
შეფოხა ნაკლებად ცნობილ ძეგლზე. მაგრამ  
აქ სერიოზულ სიძნელეებს წაგაწყვიტით. მო-  
გეხსენებათ, ახალციხის რაიონში ბევრი სომ-  
ხური სოფელია და მრავალი ქართული ისტო-  
**რიული ძეგლი** ამ სოფლების ტერიტორიაზე  
იმყოფება. მიუხედავად ჩემი დიდი პატივის-  
ცემისა მოძმე ერების მიმართ, არ შემიძლია  
არ აღვნიშნო, რომ ხშირ შემთხვევაში მოსა-  
ხლობას ეკლესიის შენობა საწყობად აქვს  
გამოყენებული და ძეგლთან ახლოს მისვლაც  
კი ყოველდღე უშუქლებლია. მდგომარეობა  
იმდენად სერიოზულია, რომ საქმე ზოგჯერ  
ფიზიკურ შეურაცხყოფამდეც კი მიდის. და-  
მეთანხმებით, ასეთ პირობებში ძეგლის სერი-  
ოზულ მოვლა-პატრონობაზე ლაპარაკი ზედ-  
მეტია.

ახალციხის ძველი უბნის რაბათის ტერი-  
ტორიაზე, ძველი დანგრეული კათოლიკური  
ეკლესიის გვერდით არის დიდი საზოგადო  
მოღვაწის, განმანათლებლისა და მესხეთის  
დაუღალავი მოამაგის ივანე გვარამაძის საფ-  
ლავი, რომელიც დიდი ხნის განმავლობაში  
უპატრონოდ იყო მიტოვებული. ჩვენმა  
სკოლამ ამ საფლავზე აიღო შეფოხა. ყოველ  
გაზაფხულზე ავდივართ, ვასუფთავებთ,  
ვრგავთ ყვავილებს. მაგრამ რაბათი ქალაქი-

დან საკმაოდ მოშორებული უბანია და აქ-  
ნებ დაისვას საკითხი ამ საფლავის **ქალაქის**  
ცენტრში გადმოტანის თაობაზე. ჩვენი აზ-  
რით, ივანე გვარამაძის პიროვნება იმის ღირსი  
ნამდვილად არის, რომ მშობლიურ მესხეთში  
მისი საფლავი როგორც წესი და რიგია ისე  
იყოს ნაპატრონებო.

მოკლედ, გასაკეთებელი ბევრია. გვხვდება  
გარკვეული სიძნელეებიც, მაგრამ ჩვენ დაწ-  
ყებულ საქმეს არ ვუღალატებთ და კარგი  
იქნება, თუ უფროსი თაობა არა მხოლოდ  
სიტყვით, არამედ კონკრეტული საქმიანობა  
ამოგვიდგება გვერდში, ისე, როგორც ამას  
ჩვენი სკოლის ხელმძღვანელობა აკეთებს.

### ახალციხის საქალაქო კულტურის სახელმთნარსმად პრესმადული თორჯინების სახალხო თეატრი

ახალციხის საქალაქო კულტურის სახლი  
მდებარეობს ქალაქის ძველი უბნის „რაბა-  
თის“ ტერიტორიაზე. შენობა მხოლოდ 1970  
წლიდან გადაეცათ კულტურის მუშაკებს.

თორჯინების სახალხო თეატრმა თავისი არ-  
სებობა 1981 წლიდან დაიწყო. კულტურის  
სახლის დირექტორმა, ქალბატონმა რუსუდან  
ხისაურმა თავის გარშემო შემოიკრიბა სცენის  
**მოყვარულთა რეაქციანი** ჯგუფი და სულ  
მალე ახლად შექმნილმა თეატრმა მაცურე-  
ბელს თავისი პირველი პრემიერა უჩვენა. თე-  
ატრის რეპერტუარი მთლიანად ქართულია.

სამწუხაროდ, სპექტაკლების ნახვის საშუა-  
ლება ჩვენ არ გვქონია. მაგრამ ქ. წყალტუ-  
ბოში გამართული რესპუბლიკის სახალხო  
თეატრების დათვლიერებაზე ახალციხის თო-  
ჯინების სახალხო თეატრმა სპეციალისტები-  
საგან საკმაოდ მაღალი შეფასება მიიღო.  
ქალბატონმა **ნათელა იონათამიშვილმა** და  
ბატონმა გივი სარჩიმელიძემ გამოთქვეს სურ-  
ველი ამ თეატრთან თანამშრომლობისა. ამავ  
დათვლიერებაზე დაისვა საკითხი ახალციხის  
თორჯინების თეატრისათვის სახელმწიფო თე-  
ატრის სტატუსის მინიჭების თაობაზე.

ძნელი სათქმელია, რამდენად რეალურია  
სახალხო თეატრის სახელმწიფო თეატრის  
სტატუსი მინიჭო, მაგრამ დღესდღეობით  
ეს არ არის მთავარი, რადგანაც თეატრი ამის  
გარეშეც შესანიშნავად აკეთებს თავის საქმეს.  
დღეს ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია იმ

პრობლემების გადაჭრა, რომლებიც თეატრის წინაშე დგას. რა თქმა უნდა, საქართველოში ნებისმიერ სახალხო თეატრს უამრავი პრობლემა აქვს გადასაჭრელი, მაგრამ ახალციხის თოჯინების თეატრს, ჩვენი აზრით, მაინც განსაკუთრებული ყურადღება ჰქირდება.

ჩვენ შევხვდით ახალციხის საქალაქო კულტურის სახლის დირექტორს ქალბატონ რუსუდან სისაურს და რამდენიმე კითხვით მივმართეთ მას.

— ქალბატონო რუსუდანი! აკმაყოფილებს თუ არა კულტურის სახლის შენობა იმ ელემენტარულ მოთხოვნებს, რომლებიც აუცილებელია თეატრის არსებობისათვის?

— სამწუხაროდ, ჩვენი შენობა არავითარ, თვით ყველაზე ელემენტარულ მოთხოვნებსაც არ აკმაყოფილებს. ფაქტიურად აქ შეუძლებელია სპექტაკლების გამართვა, რადგან ზამთარში შენობას არ ათბობენ, ხოლო ჩვენი თეატრის მაყურებლები ძირითადად ბავშვები არიან. მდგომარეობას ართულებს ისიც, რომ ჩვენი უბანი ფაქტიურად მთლიანად მოწყვეტილია ქალაქს. საკმაოდ მწვავედ დგას ტრანსპორტის პრობლემა. რაბათი, შეიძლება ითქვას, პენსიონერების უბანია. აქ არ არის არცერთი საბავშვო ბაღი და სკოლა. ამიტომ ჩვენ პრემიერას ქალაქის პიონერთა სახლში ვმართავთ, რომლის დირექციაც ყველანაირად გვიწყობს ხელს, ხოლო შემდეგ სკოლებში ვაჩვენებთ სპექტაკლებს.

— არის თუ არა კულტურის სახლის შენობა მთლიანად თქვენს განკარგულებაში?

— დღეს შენობა უკვე ჩვენს განკარგულებაშია. მაგრამ ამის მისაღწევად დიდი სიმძნელების გადალახვა მოგვიხდა. საქმე იმაშია, რომ ჩვენი კულტურის სახლი ისედაც პატარა შენობის ორ ოთახში გახსნილი იყო, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სომხური სკოლის ფილიალი სულ ექვსი სომეხი მოსწავლისათვის. სხვათა შორის, ბავშვები განსხვავებული ასაკისა იყვნენ. არადა, ახალციხეში სომხური სკოლა არსებობს, მაგრამ დიდი მანძილის გამო მოსწავლეებს ქალაქში სიარული ეზარებოდათ, ჩვენ დავიწყეთ კულტურის სახლის რემონტი, რომლის დამთავრების შემდეგ ფაქტიურად თვითნებურად დავიკავეთ ის ორი ოთახი, რომელშიაც მეცადინეობები მიმდინარეობდა. ამას საკმაოდ დიდი უსიამოვნებები

მოჰყვა, მაგრამ არა მგონია ამაში ჩვენ გვიძღოდეს ბრალი.

— რაიონის სხვადასხვა სოფლებში მცხოვრებ ბავშვებს სპექტაკლების ნახვის საშუალება ნაკლებად ექნებათ. როგორ გაქვთ გადაჭრილი ეს პრობლემა?

— ხშირად ვმართავთ გასვლით სპექტაკლებს, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც რაიონის ხელმძღვანელობამ ტრანსპორტით უზრუნველგვყო. გარდა ამისა, ვცდილობთ მხოლოდ ჩვენს კუთხით არ შემოვიფარგლოთ, წყნეთის უბატონო ბავშვთა სახლში ვაგმართავთ წარმოდგენები. ამან იმდენი სიხარული მოუტანა პატარებს, რომ ფვიქრობთ, გასტროლები გავიმეორით.

— როგორია თეატრის მდგომარეობა ეკონომიური თვალსაზრისით?

— თეატრს ეკონომიკურად ძალიან უჭირს. შეიძლება ითქვას, ჩვენი თეატრი თვითდაფინანსებაზე ბევრად უფრო ადრე გადავიდა, ვიდრე გარდაქმნის პროცესი დაიწყებოდა. ახელმწიფოს მხრიდან ეკონომიკური თვალსაზრისით ჩვენ არავითარი მხარდაჭერა არ გვაჩნია. გეგმის ჩაბარებას კი გვთხოვენ, გეგმას ჩვენ ყოველთვის ვაბარებთ, მაგრამ მოგხსენებათ, თეატრის არსებობისათვის უამრავი რამეა საჭირო. ამიტომ კარგი იქნებოდა, ნაწილი მაინც იმ თანხისა, რომელსაც სახელმწიფოს ვაბარებთ, თეატრს თავის განკარგულებაში ჰქონოდა.

ქალბატონ რუსუდანთან საუბარი დიდხანს გაგვიგრძელდა. ახალციხის თოჯინების სახალხო თეატრს კიდევ ბევრი პრობლემა აქვს გადასაჭრელი, მაგრამ მეთავარი მაინც შენობითა და ფინანსებით უზრუნველყოფაა. რადგან ამის ვარეშე ნებისმიერი, თუნდაც სახალხო თეატრის არსებობა წარმოუდგენელია და თუ ეს თეატრი მაინც არსებობს და ასრულებს თავის დანიშნულებას, მხოლოდ შიშველი ენთუზიაზმის და საქმის ფანტიკური სიყვარულის ხარჯზე ხდება.

როდემდე უნდა გაგრძელდეს ასე?!

სარაიონო კულტურის სახლთან  
არსებულში სიმღერისა და ციკლის  
სახალხო ანსამბლი

კულტურის სახლთან არსებული სიმღერისა და ციკლის სახალხო ანსამბლის ქორეოგრაფმა ვაჟა ნახყიდაშვილმა მოკლედ და კონკრეტულად



სცენა ახალციხის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლიდან „იანანამ რა ჰქვანა“

ტულად გაგვაცნო საკუთარი სატიკივარი: — დარბაზის უქონლობის გამო, დღეს ფაქტიურად ვერ ვმუშაობთ. ადრე მე-5 საშუალო სკოლას ვიყავით შეკედლებული, შემდეგ ის დარბაზიც დაანგრის და ახლა მშენებლობის პროცესშია. ასე რომ, სამეცადინო-სარეპერტიციო დარბაზი საერთოდ არა გვაქვს, ამის გამო მე-3 საკავშირო ფესტივალის სარაიონო ტურში მონაწილეობა ვერ მივიღეთ.

ანსამბლი ძირითადად მოსწავლეთა ბაზაზეა დაკომპლექტებული. უსაზღვრო ბავშვების ენთუზიაზმი, მაგრამ სამწუხაროდ, მოხდა ისეთი ფაქტი, რომელმაც მნიშვნელოვანწილად იმოქმედა მათ მონდომებაზე. გავიმარჯვეთ მე-2 საკავშირო ფესტივალზე და ანსამბლმა საზღვარგარეთ, ბულგარეთში წასვლის უფლება დამისახურა. კულტურის სამინისტროს წარმომადგენელმა (სამწუხაროდ, გვარი არ მახსოვს), კატეგორიულად გამოგვიცხადა, რომ სკოლის მოწაფეების საზღვარგარეთ გაშვება არ შეიძლება. მიზეზი არ აუხსნია. საბოლოოდ არც ერთი ბავშვი არ გაუშვეს და ბულგარეთში ისეთი ხალხი წავიყვანეთ, რომელთაც ანსამბლთან და ცეკვასთან არავითარი საერთო არ ჰქონდათ. წარმოიდგინეთ, როგორ მოვეუკალით გული ბავშვებს: მათ ხომ თავიანთ შრომით დაიმსახურეს ბულგარეთში მოგზაურობა. ჩვენი რაიკომის მდივანი და აღმასკომის თავჯდომარეც ბევრს ეცადნენ, მაგრამ ბავშვების წაყვანაზე მათაც კატეგორიული უარი უთხრეს. ამ ფაქტმა ანსამბლში დიდი დეზორგანიზაცია მოახდინა. ახლა ბავშვებს რაიმეს რომ ვთხოვთ, გვეუბნებიან — ისინი აცეკვთ, ვინც ბულგარეთში გყავდათო.

ამას წინათ აღმასკომი დიდად დაგვეხმარა, 30 000 მანეთის ოდენობის კოსტიუმების უკერეს ანსამბლს.

თავად მე საზოგადოებრივ საწყისებზე ვმუშაობ, სკოლაში წრის ხელმძღვანელის 40 მანეთს ვიღებ. სარაიონო კულტურის სახლში ქორეოგრაფის შტატი არ არსებობს, ახლახან მოგვეცეს გუნდის ხელმძღვანელის შტატი. ალბათ კულტურის სამინისტრომ უნდა გამოგვიყოს ქორეოგრაფისა და აკომპანიატორის შტატები.

## მისხეთის სახელმწიფო თეატრი

თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელთან ზურაბ სიხარულიძესთან შეხვედრა ინტერვიუ ფორმით გვეკონა ჩაფიქრებული, სადაც ტრადიციულად შემოქმედებით და საწარმო პრობლემებზე უნდა წარმართულიყო საუბარი. მაგრამ მთავარმა რეჟისორმა იმდენი გადაუჭრელი პრობლემები, მწვავე საკითხები წარმოაჩინა, რომ ჩაფიქრებული ინტერვიუ მის მონოლოგად იქცა:

— რეპერტუარში დღეს რვა მოქმედი სპექტაკლი გვაქვს. წარმოდგენების ამგვარი სიმცირე გამოწვეულია მსახიობთა სისტემატური მიგრაციით. შარშან თეატრიდან ოთხი ახალგაზრდა ვაჟი მსახიობი წავიდა. მათ ოთხი-ხუთი წელი იმუშავეს ჩვენთან და ისევ მშობლიურ თბილისს დაუბრუნდნენ. ამ შემთხვევაში ოჯახურმა პირობებმა ითამაშა მთავარი როლი, არაგითარ კონფლიქტს ადგილი არ ჰქონია. ფაქტიურად დავრჩით ახალგაზრდა ვაჟი-მსახიობის გარეშე. მე ვვულისხმობ მსახიობთა უმაღლესი განათლებით, თორემ დასის ოთხმოცდაათი პროცენტი სერგო ზაქარაიძის სახელობის სასწავლებლის კურსდამთავრებულებით არის დაკომპლექტებული. დღეს დასში ამ მხრივ ასეთი მდგომარეობაა: ახალგაზრდა ვაჟი-მსახიობებიდან მხოლოდ ერთს აქვს თეატრალური ინსტიტუტი დამთავრებული. ამას გარდა ორი მეოთხეკურსელი სტუდენტი ჩამოვიყვანეთ და მათი ჩვენთან დამაგრების იმედი გვაქვს. დასი ამჯერად 25 კაცისაგან შედგება. როდესაც ორი წლის წინ ჩამოვდი, მასში 30 კაცი იყო. მსახიობები სხვადასხვა მიზეზის გამო წავიდნენ ჩვენგან. დასის დაკომპლექტება სტიქიურად ხდებოდა. ჩვენი თეატრიდან მხოლოდ ვარბიან, ჩამოსვლით კი თითქმის არავინ ჩა-



მოდის. ეს ბუნებრივიცაა, იმის გამო, რომ მათთვის არანაირი პირობები არ იქმნება. თუმცა ეს მხოლოდ ახალციხის პრობლემა არ არის. გაუგებარია როგორ უნდა იცხოვროს ახალგაზრდა კაცმა 100-130 მანეთზე უცხო ქალაქში. სულ ერთი თვის წინათ ადგილობრივმა ხელმძღვანელობამ ორსართულიანი ექვსბინიანი სახლი გადმოგვცა და საპირობე-სისამერო იგი გავანაწილეთ თეატრში. მაგრამ იმის პერსპექტივა, რომ ჩვენ კიდევ ჩამოვიყვანთ მსახიობებს და მათაც ბინებით უზრუნველყოფენ, აღარ არსებობს. იმიტომ, რომ ქალაქის ხელმძღვანელობას უამრავი საზრუნავი გააჩნია, მოსახლეობის დიდი ნაწილი უბინაობას განიცდის.

რეკონსტრუქციას მოითხოვს თეატრის შენობა და ტექნიკური აღჭურვილობა. მთლიანად გამოცვალეთ განათება, შეკეთდა რადიოგაყვანილობა, დაემატა ორი საკრიმიორო ოთახი. შიგნიდან შეიღება და ოდნავ გალამაზდა შენობა. მაგრამ მისახელია სცენა, ძირფესვიანად გამოსაცვლელია იატაკი, თოკები. საშველი უნდა დაადგეს დარბაზის რადიოფიციერებას, რათა მოხდეს სპექტაკლის სინქრონული თარგმნა რუსულ ენაზე, რაც საშუალებას მოგვცემს მნიშვნელოვანწილად გავზარდოთ მაყურებელთა რაოდენობა. ახალციხეში ხომ ნახევარზე მეტი არაქართველი მოსახლეობაა. თეატრს საერთოდ არა აქვს სარეპერტიციო ოთახი. არსებობს პატარა დარბაზი, რომელიც არ ფუნქციონირებს. ჩვენ გადაწყვეტილი გვაქვს ამ დარბაზში თოჯინების თეატრის გახსნა, რაც თეატრისათვის შემოსავლის კიდევ ერთი წყარო იქნება, მნიშვნელოვნად გააუმჯობესებს ჩვენს ეკონომიურ პირობებს. ამას გარდა აქაური ბავშვები პატარაობიდანვე აღიზრდებიან თეატრში, მიეჩვევიან ამ შენობას და შემდგომ ივლიან ჩვენთან. მე ამის დიდი იმედი მაქვს. თეატრს დაარსების დღიდან ჰყავდა მაყურებელი. ამ მხარისათვის მაშინ ეს ახალი საქმე იყო. მამოძრავებელ ძალას ენთუზიზმი წარმოადგენდა. გავიდა წლები, დღეა ის პერიოდი, რომელიც ყოველ თეატრს დაუდგება ხოლმე. დამთავრდა ენთუზიზმის ხანა და საპირო გახდა ყოველდღიური შრომით, პროფესიონალიზმით ცხოვრება. ბუნებრივია შეუძლებელია 10-12 წლის მანძილზე

მაყურებელთა ერთსულოვანი აღფრთოვანების შენარჩუნება. თეატრმა პროფესიონალიზმით უნდა იარსებოს. მაყურებელმა ზურგი აქცია თეატრს. დღეს განახლებაა საპირო. ეს არც ისე იოლი საქმეა, ორ-სამ წელიწადში კი თითქმის შეუძლებელია ამის განხორციელება. რაიმე ახლის დაწყება და მისი შენარჩუნება უფრო ადვილია, ვიდრე არსებული, ხოლო შემდგომ ჩაფერფლილი პროცესების აღწევება-განახლება. თუმცა ახალციხის მაყურებელს ვერ დაემდურება კაცი. სხვა ე. წ. პერიფერიულ თეატრებთან შედარებით ჩვენ გვყავს მაყურებელი. პრემიერა სრული ანშლაგით მიდის, შემდეგ კი მაყურებელი გვაკლდება, რადგან პრემიერები თითქმის მთელ ქართულ მოსახლეობას იტევს.

ერთ-ერთი აუცილებელი პრობლემა, რომელიც დღემდე ვერაფრით ვერ გადავჭერთ სახსრების უქონლობის გამო, გახლავთ ის, რომ თეატრს არა ჰყავს ლობტარი, რომელიც კვირაში ორჯერ-სამჯერ სიმღერაში ამეცადინებს დასს. ჩვენს თეატრში ცალკეული მსახიობები კარგად მღერიან, მაგრამ მათ შეკავშირებას ერთ გუნდად სპეციალისტი სჭირდება. ასეთი ხალხი კი არის ჩვენს ქალაქში, მაგრამ უსახსრობის გამო შრომას სათანადოდ ვერ უწახლავართ. მეორე წელიწადია ამოგდებულია მუსიკალური ნაწილის გამგის შტატი. ჩვენ გვჭირდება ეს შტატი, რათა მოწვეულ ლობტარს, მუსიკალურ გამფორმებელს ან კომპოზიტორს ჰონორარი გადავუხადოთ. კომპოზიტორის მოწვევაზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია, რადგან მოგვხსენებთ, რომ კომპოზიტორის გარდა ორიგინალური ნაწარმოებს შემსრულებელ მუსიკოსებსაც უნდა აუენაზღაუროთ შრომა, რის საშუალებაც ჩვენ საერთოდ არა გვაქვს. იგივე სურათია ქორეოგრაფის შემთხვევაშიც. წარმოუდგენელია დღეს თეატრში იყოს უძრავი, მოუქნელი, არაპლასტიკური მსახიობი. თუ მას არ ექნება ყოველდღიური ვარჯიში, ტრენაჟი, რაც არ უნდა ნიჭიერი იყოს იგი, მაინც დაკარგავს ფორმას, პლასტიკურობას. ესეც საერთოდ რაიონული თეატრების პრობლემაა. იმიტომ შემოქმედებით პრობლემებზე მსჯელობა, დასის მიმართ სერიოზული პრეტენზიების წაყენება უსაფუძვლო იქნება, რადგან ყოველდღიური ტრენაჟის გარეშე შეუძლებელია მაღალ შედეგებზე საუბარი.

ძალიან ცუდ დღეში ვართ იმის გამო, რომ ახალციხეში მიმდგრებული ვართ ორად-ორ მაღაზიაზე, რომლებშიც ან არის რაც გვეკირ-ღებთ, ან უმეტესად არ არის. ხდება ისე, რომ თეატრს თუ შესაძენი ფული გააჩნია, მაღა-ზიაში არაფერი არ არის, ან პირიქით. ქა-ლაქში არ არის სამღებრო. ამიტომ ჩვენ ვერ ვღებავთ ფარდას, კულისებს, პანორამას. ორად-ორი ფერი გავგაჩნია—თეთრი და შავი, რომელთა შესამებას ვახდენთ ყოველ სპექ-ტაკლში. თვალს კი ხან ცისფერი, ხან ვარდის-ფერი ენატრება. დეკორაციის შესრულების დონეც ძალიან დაბალია. სრულყოფილი მა-კეტი, სცენაზე გადატანისას შეიძლება ვერ იცნოთ, ყოველთვის რაღაც აკედდება. ჩემგან არავის ყოველგვარად, რომ თეატრი წარმოებაც არის და შემოქმედებას წარმოების გარეშე უჭირს. სპექტაკლი შეიძლება მინდორშიც და-იდგას, მაგრამ თუ ლაპარაკია პროფესიონა-ლურ, სახელმწიფო თეატრზე, რომელიც ლე-ნინური კომკავშირის პრემიით არის დაჯილ-ღობებული, მაშინ ეს მოთხოვნებიც უნდა გა-კითვალისწინოთ. სახელოსნოებშიც ვერა გვაქვს საქმე კარგად: ან მასალა არ შემოდის დროულად, ან კოსტუმებს ვერ კრავენ. ორი კარგი მკერავი გვყავდა, მაგრამ ორივე გა-გვექცა ისევე და ისევე ჭამაგირის სიმცირის გამო. ხელი თუ არ შეუწყვე მკერავს, დურ-გალს, ისე არ გაჩერდება მინიმალურ ანაზ-ლაურებაზე.

თეატრში ერთი წლის მანძილზე არ გვყავ-და სცენის მუშები. არავის არ უნდა 80 მა-ნეთად დილიდან-საღამომდე თეატრში ყოფნა, არც სამუშაო ადვილი. ისევე მსახიობები გვაფორმებთ სცენის მუშებად. მათ პათოს-ნად იმუშავებენ, მაგრამ თეატრში ეს გარემო-ება, რა თქმა უნდა, უხერხულობას იწვევს. ათასი რამეა გასაკეთებელი, გადასატან-გად-მოსატანი, რაც უშუალოდ სპექტაკლს არ ეხება, მსახიობს კი ამას ვერ დაავალებ. მსა-ხიობი აკეთებს იმას, რაც სცენაზეა საჭირო. ამგვარად საკითხის გადაჭრა არ არის სწორი, ახლა ხშირად საუბრობენ იმაზე, რომ თეატ-რი უფრო მობილური გახდეს, მსახიობებმა შეითავსონ ესა თუ ის პროფესია, მაგრამ ჩვენ ამით არ ვითვალისწინებთ მათ ინდივი-დუალურ თვისებებს. არტისტის დაკნინება არ შეიძლება. ჩვენს პირობებში ისინი ისედაც მიწაზე არიან მიჯაჭვულნი, უმეტესობა სო-ფელში ცხოვრობს. იქ მუშაობენ, ამუშავებენ

მიწას, თესავენ, ბარავენ. რა ქნან, სხვა შემო-სავალი მათ არა აქვთ. დღესაც შტატით გათ-ვალისწინებული 6 სცენის მუშის ნაცდელად მხოლოდ 3 გვყავს.

ვერა და ვერ მოხერხდა, რომ თეატრმოლ-დნეთა ყურადღების არეში მოქცეულიყო ჩვე-ნი თეატრი. გაზეთ „ზარია ვოსტოკას“ ფურც-ლებზე, ინტერვიუში როცა განვაცხადე ეს აზრი, ამან ძალზე უარყოფითი რეაქცია გა-მოიწვია და ზოგიერთმა თეატრმოლდნემ ასეც კი განაცხადა: „რა უნდათ, ჩავიდეთ და მტვრად ვაქციოთო?“ ჩვენ დითირამებს კი არ მოვიტოვებთ, არამედ ნამდვილ, პროფე-სიულ, კრიტიკულ შეფასებას. ხანდახან ხომ უნდა აღინიშნოს, რომ მესხეთის სახელმწი-ფო თეატრი არსებობს, ცოცხლობს, დასს რომ ჰკითხოთ, პირველად იმას გეტყვიან: „არავის არ ვახსოვართ და არავის არ ვკირ-ღებით“.

ჩვენ პრემიერისთვისაც კი არასოდეს არა ვართ მზად. ან კოსტიუმი არ არის შეკერილი, ან ფარდაა უფარგისი, ან დეკორაციას აკლია რაღაც. მსახიობმა ერთი კვირით ადრე ხომ მაინც უნდა მოიზრდოს და გაითავისოს კოს-ტიუმი. გრიზიორი საერთოდ არა გვყავს. ისე, გრიზიორის შტატი გვაქვს, სპეციალისტი კი არ მოგვეპოვება.

ძალიან ღარიბი გარდერობი გვაქვს, ის რაც ძველია, უკვე თითქმის აღარ ვარგა. ერთ მსახიობს, მინიმუმ ოთხ სხვადასხვა სპექტა-კლში აცვია ერთი და იგივე კოსტიუმი.

რაიონული თეატრები ფაქტიურად პარა-ლელური სპექტაკლების ხარჯზე ცხოვრობენ. თეატრს უნდა შეეძლოს 2-3 პარალელური სპექტაკლის თამაში, მაგრამ 25-კაციან დას-ში, ეს თითქმის განუხორციელებელია. ჩვენ ვემსახურებით ბორჯომს, ახალქალაქს, ადი-გენს, იმდენივე გასვლით სპექტაკლს ვთამა-შობთ, რამდენსაც სტაციონარზე. კლუბები კი, სადაც ჩვენ გამოვიდევართ, საშინელ მდგო-მარეობაშია. აქ არც ტანსაცმლის საკიდებია, არც გასახდელი ოთახები, მთელი დასი გა-ნურჩევლად ქალისა და კაცისა ერთ ოთახში ემზადება სპექტაკლისათვის. სცენა და ოთა-ხები დაუგველია, კუქუქში, მტვერში გამოვდი-ვართ. მე მგონი, ახალციხე და მისი შემოგა-რენი მაღალმთიან ზონად არ ითვლება, მაგ-რამ როდესაც მივიდევართ ასპინძაში, ახალქა-ლაქში, თუნდაც აბასთუმანში, ძალზე დიდი განსხვავებაა კლიმატურ პირობებში. იქ აუ-



ტანელი სიცივეა, კლუბები რა თქმა უნდა, არ თბება. ვთქვათ, რაიონულ ცენტრამდე მივალწიეთ, მაგრამ სოფლებში ასევე შეუძლებელი ხდება. ზოგ სოფელში კლუბიც კი არ არის. ხანდახან ავტობუსებს ვავაზენით და ხალხი ჩამოგვყავს ჩვენთან სპექტაკლის სანახაოდ. მაგრამ უკეთესი იქნებოდა სოფლის ხელმძღვანელობას თვეში ერთხელ მაინც გამოეყო ტრანსპორტი, ჩამოეყვანა მოსახლეობა და სტაციონარზე ეჩვენებინა სპექტაკლები. გასვლით სპექტაკლებზე ხომ ძალზე ბევრი არა იკარგება. ზოგან სცენის სიღრმე 2 მეტრია, სივანე კი 3. დეკორაცია რა თქმა უნდა, არ ეტევა, ჩვენ არც დავვაქვს ის, მიგვაქვს მხოლოდ ფარდა და მაყურებელი ფაქტიურად სპექტაკლის სუროვას ნახულობს.

ვერაფრით ვერ მივალწიეთ ნორმალური სარეკლამო აფიშების დაბეჭდვას. რეკლამა აუცილებელია, ჩვენ კი ორი წლის მანძილზე მხოლოდ ერთხელ მოვახერხეთ ამონისის გამოკვრა. საპრემიერო აფიშები პრემიერამდე ერთი-ორი დღით ადრე ჩნდება ქალაქში. ძალზე ცოტა გვაქვს ფირნიშები. ზოგიერთმა უბანმა არც კი იცის რა ხდება თეატრში. თეატრს შემოსასვლელში წარწერაც კი არა აქვს. ყველაფერი ეს ისევ და ისევ ეკონომიკურ პრობლემებთან არის დაკავშირებული. თეატრის საკუთარი ემბლემაც კი არ გააჩნია. გადავწყვიტეთ თბილისში გამოვაცხადოთ კონკურსი, რადგან აქაურმა მხატვრებმა იმედი არა მაქვს; ნურავის ეწყინება. მე თეატრალურ მხატვრებზე მოგახსენებთ, ისინი ჩემი ღრმა რწმენით, ვერაფერ ღირებულს ვერ შექმნიან.

თეატრში გვყავს დამსახურებული მუშაკები, რომელთაც დიდი წვლილი მიუძღვით კოლექტივისა და საერთო საქმის წინაშე. მაგრამ დრო გადის, ისინი ასაკში შედიან და ალბათ ფეხს ვეღარ უბავენ ახალ მოთხოვნებს. ამიტომ რამდენად მტკივნეულიც არ უნდა იყოს, მათ უნდა დატოვონ თეატრი. ჩვენს ქვეყანაში დიდი ძვრები მიმდინარეობს. ამას ყველანი კარგად ვგრძნობთ. აუცილებელია, რომ თეატრის ეკონომიკას, საბუღალტრო საქმეს ახალგაზრდები განაგებდნენ. მით უმეტეს ჩვენს პირობებში, როცა ყველაფრის შოვნა გვიძნელდება, სადაც ენერჯია საჭირო. მე სამწუხაროდ, ვერ ვერკვევ ამ ოპერაციებში, ეს არ არის ჩემი ხელობა,

არც მისწავლია, მაგრამ ეკონომიკის გარეშე დღეს თეატრი არ არსებობს.

ჩვენ მხოლოდ თეატრმცოდნეებისაგან არა ვართ მივიწყებულნი. ორი წელიწადია რაც აქ ვმუშაობ და მხოლოდ ერთხელ იყენია რადიოკომიტეტიდან ჩამოსულები. ასე რომ, რადიო და ტელევიზია თითქმის არანაირ ყურადღებას არ გვაქცევს. ქართული თეატრის რესპუბლიკურ ფესტივალზეც კი, როდესაც თითქმის ყველა სპექტაკლიდან იღებდნენ ნაწყვეტს მაინც, ჩვენი თეატრისათვის ყურადღება არავის მიუქცევია. ეს ხომ თეატრისათვის რეკლამა იქნებოდა, ხოლო მსახიობებისათვის კი დიდი სტიმული.

თუ ჩვენი თეატრის მხატვრებს გვგება ამ აქვთ შესრულებული, მე არ შემძლია მოვიწვიო სხვა მხატვარი. ასევეა მოწვეული რეჟისორის შემთხვევაშიც. ეს ხომ სისხლის გადასხმასავითაა. ორი წელია აქა ვარ და ვატყობ, რომ ახალი რეჟისორი, უცხო თვალი ესაჭიროება დასს. არა მგონია, რეჟისორებმა, მხატვრებმა უარი თქვან ჩვენთან ერთი სპექტაკლის დადგმაზე, გაფორმებაზე, მაგრამ ისევ უსახსრობა, თანხების უქონლობა გველობება წინ. გვეუბნებიან, ღარიბები ხართ, გეგმას ვერ ასრულებთო; ალბათ გეგმებიც გადასახდია: იქნებ ძალიან გაბერილია. როცა გეგმა სრულდება, რის ფასად, რის ხარჯზე ხდება ეს, ამას არავინ კითხულობს. ხანდახან გეგმის გამო თვენახევარში ვუშვებთ სპექტაკლებს, ორი თვე ჩვენთვის ყველაზე იმედი დროა. ეს ყველაფერი კი თეატრის შემოქმედებას ასევეს დაღს.

ჭერაჭერობით, ამ ორი წლის მანძილზე მე ვერ მივალწიე იმას, რომ თეატრის სტილი, მსოფლმხედველობა, მანერა მის რეპერტუარში გამოსახულიყო. თუმცა თეორიულად კარგად მესმის: თეატრმა საკუთარი ენა უნდა მოძებნოს. მე ამას ან ვერ ვახერხებ, ან იმის ბრალია, რომ არჩევის დრო და საშუალება არა მაქვს. განურჩევლად სასწრაფოდ უნდა დავდგა სპექტაკლი, რათა გეგმა არ ჩავადღეს და აბონემენტს ახალი წარმოდგენა მივაწოდოთ.

ისეთ ქალაქში, როგორც ახალციხეა, თეატრი უდიდეს კულტურულ და ეროვნულ ცენტრს წარმოადგენს. სასიამოვნოა ის ფაქტი, რომ სკოლები, ახალგაზრდობა ამ ბოლო დროს ძალზე დაინტერესდა თეატრით. ახლა სოფლებიდანაც კი ჩამოდინა და გვთხოვენ,

რომ ერთი დღე გამოვეყუთ ამა თუ იმ სოფელს, ამა თუ იმ სკოლას. მაგრამ ეს მიიწეოდა ერთეული შემთხვევებია. ჩვენ ყველაფერს გავაკეთებთ იმისათვის, რომ ეს სკოლები არ გავუშვათ ხელიდან, არ დავკარგოთ. მივალთ ხოლმე, გავესაუბრებთ, გავკეთილებს ჩვეულებრივად თეატრზე, მის ისტორიაზე. მაგრამ გვამბობს შესრულების დღეებში ყველაზე მთავარს ვკარგავთ, უბრალოდ დრო და საშუალება აღარ გვრჩება. არ თანხმდება ჩვენი გეგმები, ეკონომიკა და შემოქმედება. წარმოება არ არის გამთლიანებული. წარმოება მთლიანად ხელს უნდა უწყობდეს შემოქმედებას.

\* \* \*

სტატიის დასაწყისში მკითხველს საკუთარი ემოციებისაგან თავის შეკავებას დავპირდით. ვერ შევასრულეთ დანაპირები. თუმცა კი ამის სურვილი გულწრფელად გვქონდა. იმედი გვაქვს, არც თავად მკითხველი დარჩება გულგრილი. მაგრამ უბერულება ის არის, რომ ჩვენ კიდევ უამრავი პრობლემატური საკითხი დავკრჩა უთქმელი. ახალციხეში ექვსდღიანი მივლინების დროს, იმდენი რამე ვნახეთ და მოვისმინეთ, რომ ფურცელზე სრულად გადატანის შემთხვევაში მთელი წელი (თუ უფრო მეტი არა) ეყოფოდა საბეჭდად ყურნალ „საბჭოთა ხელოვნებას“. ბევრს შეიძლება ეს წერილი არ მოეწონოს: არც არის საჭირო. იგი მავანი და მავანის საამებლად არ დაწერილა. აღარც ვინმეს მორიდებისა და ანგარიშის გაწევის დრო გვაქვს, რადგან დღეს მთელ მესხეთ-ჯავახეთს და კონკრეტულ შემთხვევაში კი ახალციხის რაიონს ძალზე უჭირს. ეს თვით რაიონის ხელმძღვანელობასაც კარგად ესმის, მაგრამ ბევრი პრობლემის გადაჭრა მათ კომპეტენციაში არ შედის.

მესხეთ-ჯავახეთს — ერთ დროს საქართველოს პირველი სადროშოს, დღეს უკვე თითქმის კატასტროფამდე მისულს, არა ფრამენტული, არამედ სისტემატური, თუ გნებავთ, გამორჩეული ყურადღება და დახმარება სჭირდება. და სჭირდება არა მხოლოდ სიტყვით, არამედ პირველი რიგში, საქმით.



წლებიდან მანძილზე მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები — პრესა, რადიო, ტელეხედა — აღნიშნავდნენ მხოლოდ თითო-ორი პრივილეგიებული ანსამბლების წარმატებებს საკაშირო თუ საერთაშორისო ასპარეზზე. ნაკლები ყურადღება ეთმობოდა იმ პრობლემებსა თუ წინააღმდეგობებს, რასაც ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის წარმომადგენლები აწყდებიან წლიდან წლამდე. ბევრმა როდი იცის თუ რაოდენ დაძაბულ მუშაობას ეწევიან ჩვენი ქორეოგრაფები და პედაგოგები, რა მძიმე პირობებში შრომობენ ისინი, რა დაბალია მათი შრომის ანაზღაურება. უმრავლესობა უყურადღებოდაა მიტოვებული. მათ არ ეძლევათ საშუალება სათანადოდ წარმოაჩინონ თავიანთი ნიჭი, უნარი, შრომის ნაყოფი. ეს ეხება განსაკუთრებით თვითმოქმედ კოლექტივებს, ბავშვთა ანსამბლებს.

უკანასკნელ ხანებში ყინული დაიძრა. დიწყო მსჯელობა ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ავკარგზე, მის მდგომარეობაზე. ამ საკითხს რამდენიმე გადაცემა მიუძღვნა საქართველოს ტელევიზიის ხალხური შემოქმედების რედაქციამ, ამათგან გამოიჩინოდა 1986 წლის 21 დეკემბრის ტელეგადაცემა „ხალხური ქორეოგრაფიის პრობლემები“, რომელსაც ღვაწლმოსილი ქორეოგრაფი და პედაგოგი ავთანდილ თათარაძე უძღვებოდა. გამოითქვა საყურადღებო აზრები, აღინიშნა ნაკლოვანებები, მაგრამ ყოველივე ამაზე ითქვა ერთგვარი მორიდებით, თავშეკავებით. ამავე გადაცემაში გამოითქვა სურვილი ქართული ხალხური ცეკვის მუზეუმის შექმნისა. ეს, რა თქმა უნდა, მოსაწონი წინადადებაა, მაგრამ უფრო სწორი აღმოჩნდა პატივცემული კ. მანჯგალაძის პასუხი: „რა დროს მუზეუმი, ჩვენ, ქორეოგრაფებს არ გავგაჩნია ერთი პატარა ოთახიც კი, სადაც შევიკრიბებოდით, საჭირობოროტო საკითხებზე ვისაუბრებდით, ერთმანეთს ჩვენს სატკივარსა და გამოცდილებას გავუზიარებდით“. სრული სიმართლეა. ასეთი საკითხების დაყენება საჭირო. ჩვენ კი ვღუშვართ, ან ზოგადი ფრაზეებით ვკმაყოფილდებით. იქნებ სჯობდა მიგვებაძა სპორტის მესვეურთათვის, რომლებიც შესაშური აქტიურობითა და ენთუზიაზმით იბრძვიან სპორტის შემდგომი განვითარებისათვის, პირობების გაუმჯობესებისათვის.

მრავალი პრობლემა იყრის თავს აღმზრდელით სფეროში. მოგვსხენებათ თუ სწავ-

## ჯემალ სამხარაული

ლება თავიდან სწორი გზით არ წარიმართა, შემდგომ ძალიან ძნელია ხარვეზების აღმოფხვრა, შეცდომების გამოსწორება. საკმაოდ მომრავალდა ქორეოგრაფიული წრეები და სტუდიები, სადაც ქართულ ცეკვებს ეუფლებიან ჩვენი მოზარდები. ეს, რა თქმა უნდა, კარგი ფაქტია. მაგრამ ცოდვა გამხელისი სწობს — ამ კერებში უმეტესწილად სწავლების დონე დაბალია.

ბუნებრივად იბადება კითხვები: ხდება კი ამ კერების შემოწმება? ვინ ასწავლის ამ წრეებსა თუ სტუდიებში? ამითვან განა ყველას შეუძლია პედაგოგობა?

თბილისის კულტსაგანმანათლებლო სასწავლებელი წლის მანძილზე ზრდიდა თვითმოქმედ კოლექტივთა ხელმძღვანელებს. ისინი აქ სწავლობდნენ ოთხ წელიწადს, რაც არასაკმარისად გვეჩვენებოდა. მოულოდნელად სწავლების ვადა ორ წლამდე შემცირდა. ყოველად წარბოუდგენელია ასე „სახელდახელოდ“ კვალიფიკირებული სპეციალისტების მომზადება. მით უფრო, რომ ქართულ ხალხურ მუსიკასა და ცეკვას მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციები აქვს, რაც მოითხოვს საფუძვლიან, თანმიმდევრულ, მიზანდასახულ ათვისებას. შედეგამაც არ დააყოვნა. უწინ თვითმოქმედება გაცილებით უფრო მაღალ დონეზე იდგა. საქართველოს სხვადასხვა რაიონიდან თბილისში ძლიერი ქორეოგრაფიული ანსამბლები ჩამოდიოდნენ და წარმატებით გამოდიოდნენ ოლიმპიადაზე. ახლა ასეთი კოლექტივების ნაკლებობას განვიცდით. ვისი ბრალია? ჩვენი, ყველასი!

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის სფეროში დღითიდღე იზრდება გადასაქრელი პრობლემების წრე. ხომ არ მომწიფდა ცალკე არსებული ქორეოგრაფიული საზოგადოების შექმნის საკითხი? სწორედ ამ საზოგადოებამ უნდა იტვირთოს ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების მესვეურობა, მისი ტრადიციების განვითარება, პოპულარიზაცია, მომავალი კადრების აღზრდა.

საგანგებო შესწავლას მოითხოვს ერთი ფრიად მნიშვნელოვანი საკითხიც: არც თუ იშვიათად ქართულ საცეკვაო ილეთებსა და

ელემენტებს (ზოგჯერ მთლიან ცეკვებსაც კი!) ითვისებენ მეზობელი რესპუბლიკების ქორეოგრაფები (ამაში ბრალი მიუძღვის ქართველ ქორეოგრაფთა უფროსი თაობის ზოგიერთ წარმომადგენელსაც), რომლებიც შემდეგ აქეთ გვედავებიან. ეს განსაკუთრებით ეხება ცეკვა „მთიულურს“, რომელსაც ესა თუ ის რესპუბლიკა თავისად აცხადებს, როგორც შინ, ისე საერთაშორისო ასპარეზზე.

რა თქმა უნდა, ჩვენ არ ვუკრძალავთ მათ ქართული ხალხური ცეკვების შესრულებას, მაგრამ კეთილი ინებონ და გამოაცხადონ მათ წარმოშობა, ჩვენთან ხომ ყოველთვის ცხადდება ოსური ცეკვა „სიმღი“, აფხაზური ცეკვა „მოპატიეება“ და სხვა. ცხადია, „საავტორო უფლებების“ დაცვის საკითხიც უნდა შედიოდეს ქორეოგრაფიული საზოგადოების კომპეტენციაში. ისევე როგორც საცეკვაო მელოდიების გაყალბების საკითხი, რაც სპეციალური კვლევის საგანი უნდა იყოს.

ჩემი აზრით, მიზანშეწონილი არაა ბავშვთა ქორეოგრაფიული ანსამბლების დათვალიერების ყოველწლიური ჩატარება. ეს იწვევს ცეკვების ნაჩქარევ, არასწორ სწავლებას, რეპერტუარის შეზღუდვას. პედაგოგები მთელ თავის ყურადღებას უთმობენ დათვალიერებაზე ვასატან ერთ რომელიმე ცეკვას, რომელსაც მოზარდებს ასწავლიან თითქმის მთელი ერთი წლის მანძილზე. ამიტომაც ბავშვების უმრავლესობას სხვა ცეკვებზე წარმოდგენაც არა აქვთ. ხშირია ისეთი შემთხვევები, როცა სახელმწიფო ქორეოგრაფიულ სტუდიაში მოდის მრავალი დიპლომითა და მედლით დაჯილდოებული ბავშვი, რომელმაც თითო-ორილა ცეკვის ილეთებისა და სცენების მეტი არაფერი იცის.

დროა დღის წესრიგში დავაყენოთ ქორეოგრაფთა, ქორეოგრაფ-პედაგოგთა შრომის ანაზღაურების საკითხიც. ქორეოგრაფ-პედაგოგთა ხელფასები ძირითადად 85-110 მანეთამდეა, რაც, ცხადია, ძალზე მცირეა. მით უფრო, რომ ისინი არსებითად ორ საქმეს ემსახურებიან. ზოგიერთ სპეციალისტს, რომელსაც დამთავრებული აქვს ქორეოგრაფიული სასწავლებელი, უფრო ნაკლები ხელფა-

სი ეძლევა, ვიდრე მოყვარულ ქორეოგრაფს, რომელსაც დამთავრებული აქვს რომელიმე უმაღლესი სასწავლებელი. ჩემის აზრით, ეს არასწორი მიდგომაა. იგივე ითქმის ქორეოგრაფიული ანსამბლების მუსიკოს-შემსრულებლებზე (მელოე, მეგარმონე), რომელთა ხელფასი (თვითმოქმედებაში) 70-80 მანეთია. ხელნაღია, ასეთ ხელფასზე არ წავა გამოცდილი სპეციალისტი.

როგორ უნდა მოიქცნენ ის ქორეოგრაფები და დამკვერლები, რომლებსაც არა აქვთ უმაღლესი სასწავლებლების დიპლომები?

ასევე გადასახედია შეთავსების საკითხიც. ქორეოგრაფისათვის რატომ არ უნდა შეიძლება მთელი დატვირთვით მუშაობა ორ სამსახურში, თუკი მას საამისოდ დროც აქვს და ენერჯიაც? ასეთ შემთხვევაში მისი შრომა რატომ უნდა ანაზღაურდეს სანახევროდ? ხომ არ ვარდევით სოციალიზმის ძირითად პრინციპებს? აი, რას წერს ვაზეთ „კომუნისტის“ ფურცლებზე (1986 წ. 18 ივლისი) პროფესორი ვ. მერკვილაძე:

„ცხოვრება მოითხოვს შრომისა და მხმარების ოდენობისადმი კონტროლის უფრო განმტკიცებას, რათა გაწეული შრომის მიხედვით ანაზღაურება ხდებოდეს პრინციპებით, მეტი გააკეთე, მეტი მიიღე, უკეთ გააკეთე მეტი მიიღე, ეს იმას ნიშნავს, რომ ხელფასი მჭიდროდ დაუკავშირდეს შრომის ხარისხს, უშრომელი შემოსავალი უნდა აღიკვეთოს, მაგრამ ყოველ შეუწყნარებელი რაიმე ჩრდილი მიადგეთ იმათ, ვინც პატიოსანი შრომით იღებს დამატებით შემოსავალს“. ვფიქრობ, ეს თვალსაზრისი უნდა ვრცელდებოდეს ქორეოგრაფ-პედაგოგებზეც.

სადღეისოდ მწვავედ დგას საეკევაო ტანსაცმლის პრობლემაც. საქმე ისაა, რომ ეროვნული კოსტიუმები სახელმწიფო ფასითაც კი ძალზე ძვირი ჯდება. სკიპრო მასლის დღეიწიტი ორმაგად აძვირებს ტანსაცმლის საფასურს. რა ქნამ ქორეოგრაფებმა? როგორ შემოსონ თვითმოქმედი ანსამბლები, საბავშვო კოლექტივები? საიდან გააჩინონ სახსრები,

გამოითქვა აზრი სპეციალური ინსტიტუტის დაარსების შესახებ. ვანა ამას არ იმსახურებს მრავალსაუკუნოვანი ქართული ხალხური მუსიკა და ცეკვა? ამის აუცილებლობას გვგარანახობს თვით ცხოვრება. იგი გვასწავლის, რომ ერის სულიერი ცხოვრების ყველა მონაპოვარს გაფრთხილება სჭირდება.

პართიზანი კაცის ნათქვამია: „ჩაიპოვი მოჭიდავე წამოაყენე ფეხზე და ისე ეჭიდავეო“. „თუ არ დავაჩოქო, კაცი არ ვიყოო“, „დაჩოქილი მორჩილიაო“, „წადი, დაუჩოქე და პატიება სთხოვეო“, „როგორც იქნა დავაჩოქეო“, „რა კაცია, წარამბრა იჩოქებსო“ და ასე შემდეგ... ასეთი ნააზრევ-ნათქვამი უამრავია ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში. ერთი სიტყვით, ქართველებს დაჩოქება სამარცხვინოდ მიაჩნდათ და მიაჩნიათ. საქართველოში ჩაჩოქილ კაცს შეიბრალებენ და გულისხმიერი ადამიანები ფეხზე წამოაყენებენ ხოლმე, ხელს გაუშართავენ. ეს ხომ ქეშმარიტებაა.

თუ ადამიანი ცხოვრებისეულმა ფათერაკმა დააჩოქა, მას, რაღა თქმა უნდა, არ ეცეკვება. ხოლო თუ იგი ბედნიერია, გახარებული სწორეგებული ბედნიერებით ეცეკვება და ემღერება კიდევ. იგი საზეიმო განწყობილებით, წელში გამართული გადის საეკევაოდ და სულ სხვა იერს იღებს მისი გარეგნობა, ცდილობს, ტოლ-ამხანაგებს უფრო ახოვანი, ამაყი და თავმომწონე ეჩვენოს. რისთვისაც ფეხის წვერებზედაც კი დგება (ეს ხომ ადვილი არ არის!), მაგრამ მისი მთავარი საზრუნავია, მოახდინოს შთაბეჭდილება საეკევაოდ გამოპატივებულ მანდილოსანზე, მანდილოსანი უნდა დაარწმუნოს, რომ მას გარს უღლის და ეთაყვანება რაინდი. ხოლო, როდესაც მანდილოსნის წინაშე იგი ვაჟაკური შემართებით სულ უფრო მეტად მიილტვის ამალღებისაკენ, ამ უჩვეულოდ ლამაზ სპექტაკლს ერყუვა სამირკველი — ეს ჩვენი თავმომწონე ვაჟაკი, რომელსაც სულ ახლახანს ცა ქუდად აღარ მიაჩნდა და დედამიწა ქალამნად, დამთხვეულივით შეხტება პაერში და მუხლებზე ეცემა. მაგრამ ამით არ მთავრდება ეს უხვირო, საიდანღაც ყურით შემოთრეული ილეთი ქართულ ცეკვაში.

ჩვენი სახელმძღვანელო ქორეოგრაფები ავალებენ მუხლებზე დაცემულ (დახეთქებულ) ამ ნირწამხდარ, კვირისთავედაჩეჩვილ ვაჟაკებს, ჩოქვა-ჩოქვით ცეტივით შემოუღობილონ საეკევაო ასპარეზს.

ნათქვამია, ერის სული ცეკვაში გამოსჭვივისო. სად ქართველი და სად მიწაზე ფორთხვა? სიცრუეა, თითქოს ჩოქვა და ბუქნი ქართული ცეკვის ტრადიციული ელემენტები იყოს. ორივე ქართულ ცეკვაში ჩაყვებ-

# ზოგი მოსაზრება ქართული ციკვების შესახებ

გიორგი გორდელაძე

ბულია რალაციის გამო, ამ საქმის რომელი-  
ღაც მესვეურთაგანის მიერ. ჯერჯერობით  
ვერავინ დაადგინა რა დააშავა საცეკვაოდ გა-  
სულმა ვაჟაკებმა, რას ითხოვს დაჩოქილი, ვის  
ვეგდრება შეწყალებას, ვის ემონება? აღნიშ-  
ნული უნიათო ილეთი მიწასთან ასწორებს  
ქართული ცეკვის საყოველთაოდ აღიარებულ  
შეუღარებელ ვაჟაკურ შემართებას და ღრმა  
შინაარსს, მის შნოსა და ლაზათს. ახლა  
ისიც სათქმელია, რომ ქორეოგრაფების ბრძა-  
ნებითვე ანსამბლის დანარჩენი ვაჟაკები,  
რომელთა ყურებით ვერ ძღება მასურებ-  
ლის თვალი, ამ საცოდვე სანახაობას აყოლე-  
ბენ ტაშს, მე კი ნამდვილად ვიცი, რომ ჩვენს  
წინაპრებს არაფერი ამის მსგავსი არ უან-  
დერძებიათ ჩვენთვის. აბა, ვინ გაუბედავდა  
ქართველ კაცს, რომელსაც თავზე ქუდი ეხუ-  
რა, წელზე ქამარი ერტყა და მოხდენილად  
ეკიდა ხმალ-ხანჯალი, შეხტი და მუხლებზე  
დაეციო! ეს რომ მისთვის გაებედათ, იგი თა-  
ვის ხანჯალს უყოყმანოდ გამოიყენებდა დამ-  
დგემლი ქორეოგრაფის მუხლებზე დასა-  
ჩოქებლად.

დაბოლოს, რა საცოდავი საყურებელია,  
როდესაც ფინალში დუდუქ-დოღგარმონიანი  
დამკვრელები ფორთხვა-ფორთხვით უბოხია-  
ლებენ მოედანს. რა კავშირი აქვს ამ სიმახინ-  
ჯეს ქართული ცეკვებისათვის დამახასიათე-  
ბელ აღმაფრენასა და სიღარბისილესთან?

თბილისქალაქობის დღეს ერთი შუახნის კა-  
ცი მივიდა ღვინის გამყიდველ კოლმეურ-  
ნესთან, ღვინო გამასინჯეო. გამყიდველმა  
აუფესო ნახევარლიტრიანი შუშის ქილა. ჭაშ-  
ნიკისათვის მოსულმა ჩამოართვა ღვინის საე-  
სე ქილა, კარგად დააკვირდა კოლმეურნეს,  
ჩაფიქრდა და მოკლედ მოჭრა—„გამომიარჯოს  
მშაო ახლა მასპინძელმა აიესო პატარა ყანწი  
და ამ უტნობ კაცს ასე უბასუხა: „მუღამ გა-  
მარჯვებით გვევლოს!“

ქართველები შეხვედრისას გამარჯვებით.  
ხოლო განშორებისას მშვიდობით ყოფნას

უსურვებენ ერთმანეთს. ეს ხომ ასეა დღი-  
დან ჩვენი ერის აღმოცენებისა. კი მაგრამ,  
რომელ გამარჯვებაზე ან თუ გნებავთ მშვი-  
დობაზე შეეძლო ფიქრი დაჩოქილ ადამიანს.  
ნუთუ ჩვენ ჩვენს მოსისხლე მტერს მუხლებ-  
ზე დაჩოქილი ვემუდარებოდით მშვიდობას!?

გამარჯვებას უსურვებენ ერთიმეორეს სი-  
ცოცხლით სავსე, ჯანსაღი, ცხადია, ფეხზე  
მდგარი, და არა დაჩოქილი, ამასთან ვაჟაკ-  
ური შემართების ადამიანები. კეშმარტიე-  
ბა აგრეთვე, რომ მშვიდობის მიძიებელი მუ-  
ღამ ფხიზლადაა, იგი მზად არის, ბრძოლით  
მოპოვებული მშვიდობა ბრძოლითვე განიმ-  
ტკიცოს, რასაც დაჩოქილი ან ჩოქვას შეჩვე-  
ული კაცი ვერასგზით ვერ შეძლებს.

ჩვენი ერი, მიუხედავად ისტორიული ბედ-  
უქელმართობისა, დაჩოქილი არავის ახსოვს,  
მით უმეტეს, დღეს მას არაფერი აქვს საამი-  
სო. საქართველოს კომუნისტური პარტიის  
დაუღალავი მეცადინეობის შედეგად იგი,  
წელში გამართული, თვალს უსწორებს საბ-  
ჭოთა კავშირის ნებისმიერ მოწინავე რესპუ-  
ბლიკას.

ქართული ცეკვების მშვენიერების შესახებ  
ბევრმა ღირსეულმა ადამიანმა გამოთქვა თავი-  
სი აზრი: ამის დასტამბვა რომ მოვიწოდოთ,  
ალბათ, მრავალტომიანი გამოცემა გამოვივი-  
ვა. ამკერად დავერდები ქართული ცეკვე-  
ბით აღფრთოვანებული იაპონელი მასურებ-  
ლის შეფასებას ნინო რამიშვილისა და ილი-  
კო სუხიშვილის ანსამბლის შესახებ:

„... ჩვენ პირველად ვიხილეთ ერთ პროგ-  
რამად შეკრული საქართველოს სხვადასხვა  
კუთხის ცეკვები. ისინი დასტურებენ ქარ-  
თველი ხალხის ძველ და მდიდარ კულტურას,  
როგორც მოცეკვავე ქალები, ასევე ვაჟე-  
ბი საოცრად ლამაზები არიან. ცეკვების მი-  
ხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ქართველი მამაკა-  
ციები სიმამაცით და ვაჟაკობით ხასიათდები-  
ან...“ ანდა „გასაოცარია! მოძრაობანი —  
მშვენიერი. მე ბევრი სახელგანთქმული ან-

სამბლო მინახავს, მაგრამ ხალხური ცეკვებისაგან ასეთი მთლიანი და ბრწყინვალე შთაბეჭდილება მხოლოდ ქართული ანსამბლისაგან მივიღე“...

ახლა გვიან არის, ვეძიოთ და ვარკვიოთ, თუ პირველად ვინ დააჩოქა ქართველი მოცეკვავე-სხვათა შორის, მიწაზე ფორთხვა და ამგვარი უხეირო გამოხატომები წარსულში არც რუსულ ცეკვებს ახასიათებდა. ეს ილეთი აქაც შემოიპარა. როდის მოხდა ეს? ვერავინ გიპასუხებთ. ყოველ შემთხვევაში, დაახლოებით ოცდაათი, ორმოცი წლის წინ მას არ იყენებდნენ, ახლა კი ეს სიმპანიჩე რუსული ცეკვების შესანიშნავი ილეთების გვერდით უტიფრად დათარეშობს ქორეოგრაფიულ ანსამბლებში. ასეთივე გავრცელება და გასაქანი მიიღო ამ ბოლო ხანს რუსულ სიმღერებში საიდანღაც ყურით მოთრეულმა მინამღერმა „ля-ля-ля-ля“-მ, რაც ისე შეეთვისა რუსულ სიმღერას, თითქოს მისი მკვიდრი ვოკალური ელემენტი ყოფილიყოს. სინამდვილეში კი მას დისონანსი შეაქვს და იგრძნობა, რომ იგი საქმის გასაიოღებლადაა ჩაყვებებული ამა თუ იმ სიმღერაში. აი, რას წერს კომპოზიტორი ნიკიტა ბოგოსლოვსკი გაზეთ «Советская культура»-ში 1981 წ. 13 იანვრის ნომერში სათაურით, Отчего возникло «ля-ля-ля»... На протяжении многих лет в песенном репертуаре очень прочно удерживается бессмысленная, однообразная и признания порядком надоевшей словесная формула «ля-ля-ля»... და კიდევ «...Неисповедимыя путями попадает в песни эта «формула»... Этот уродливый лексический «нарост» нет, нет, да и промелькнет» და სხვა.

მრავალსაუკუნოვან ქართულ ხალხურ ცეკვებში დამატებითი ილეთების შეტანა ამ გამოკლება დიდი სიფრთხილით უნდა ხდებოდეს. ეს უნდა შეიგრძნონ ანსამბლების ხელმძღვანელებმა, ისინი თავგამოდებით უნდა იცავდნენ ქართული ხალხური ცეკვების ეროვნულ თვითყოფადობას, ჩემი აზრით, დაუშვებელია აქტიური ჩარევა მსოფლიოში ამ ერთ-ერთ ულამაზესსა და რაინდული სულისკვეთების ცეკვებში.

მაშ, დავამთავროთ კვირისთავების ჩეჩქვა, დავანთოთ თავი ჩოქვას და ხოხვას. ვიმეორებ — მიწაზე ხოხიალი არ არის ქართველი კაცის საქმე.

ახლა ნება მიბოძეთ მოგახსენოთ, რომ ჩვენი სათაყვანებელი პოეტი, ძველი თბილისის

მხურვალე პატრიოტი და თაყვანისმცემელი იოსებ გრიშაშვილი კინტოს უწოდებდა. ენა მწლაკეს, გაქინლს, გაიძვერას, ქალაქს ავთისებთან მუწუქს. კინტოები არცხვენდნენ თბილის ქალაქს, ყარაჩოხელს — ამ ქართველ ჯენტლემენს, ეთაკილებოდა კინტოს ყოფა, მიზრა-მოხრა, მისი კახხური პლასტიკა.

ჩვენ კი, დღევანდელმა ქართველებმა დაეკარგეთ ყარაჩოხელთა ტრადიციები, სამაგიეროდ, შექქმენით კინტოს კულტი, გამოვიყვანეთ იგი საკონცერტო ესტრადაზე და მოგვწონს მისი მანჭვა-გრეხა, გავის ორაზროვანი ქნევა, რაც ქართული ცეკვებისათვის სრულიადაც უცხოა და ზედმიწევნით შეუფერებელი. დიხა, კინტოს არაფერი აქვს საერთო ჩვენს ეროვნულ კულტურასთან. ამას ადასტურებს 1987 წლის 30 იანვრის „ლიტერატურულ საქართველოში“ მოთავსებული მწერალ არჩილ სულაკაურის წერილი — „ძველი თბილისი და... კინტო“. აი, რას ამბობს ბატონი არჩილი: „კინტო სწორედ ის ჩიტია, რომელიც ნამდვილად ღირს ბღღენად! ამდენი ხანი ვბღღენით და ვერ ვავბღღენით. ეგ კი არა და, სულმაც შემოგვისახლდა და თავს ბედნიერად ვთვლით: მის ცეკვებს ვცეკვავთ, მის სიმღერას ვმღერით, მის საკრავს ვუკრავთ, მასავით ვდარდიმანდობთ, ვკილიკობთ, ვიტყუებით, ვორპირობთ, ვვაჭურუკანობთ... როგორც ჩანს, კინტო ადვილი მოსანელებელი არ გახლავთ, მასთან კიდევ დიდხანს მოგვიწევს ბრძოლა?“ ყოველივე ამას დავუმატებდი იმასაც, რომ კინტო ჩვენი ქორეოგრაფების შემწეობით უცხოეთშიც გავიდა და იქ წარსდგა ქართული კულტურის ნიშანსვეტად.

ნუ ეწყინებათ ჩვენს თავგადადებულ ქორეოგრაფებს, რომლებიც მართლაც დიდად ირჩებიან ქართული ცეკვის პოპულარიზაციისათვის, მაგრამ მათ უნდა შეძლონ თეთრისა და შავის გარჩევა. რა საჭიროა იმის პროპაგანდა, რაც უცხოა ქართული სულისა და ხასიათისათვის?

მოდით, განვდევნოთ ქორეოგრაფიული ანსამბლებიდან სალახანა კინტოები. ამოვკვეთოთ ქართულ ცეკვაში მუხლებით ფოფხვა. სირცხვილია. სანამ დროა, ვუწამლოთ ჩვენს დიდებულ საცეკვაო ფოლკლორს.



# ბრიგოლ რობაქიძის წერილები

## სანდრო ფანჩულაძისადმი

დღითიდღე იხსნება ჩვენთვის გრიგოლ რობაქიძის სამყარო, ხელმისაწვდომი ხდება მისი მრავალფეროვანი მემკვიდრეობა — პროზაული, დრამატურული თუ პოეტური ნაწარმოებები, კრიტიკული თუ ფილოსოფიური სჯანა, ბელეტრისტიკა, ესეისტური ჩანახატები, ნათელი ეფინება მის მრავალწლიან თავდადებულ მამულიშვილურ მოღვაწეობას. მაგრამ მისი ბიოგრაფიის, მით უფრო, სამშობლოს გარეთ მისი ცხოვრების ფაქტების შესახებ ჩვენი ცოდნა საკმაოდ შეზღუდულია. ამიტომ ყოველი, თუნდაც მცირე ინფორმაცია გრ. რობაქიძის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ დღეს განსაკუთრებული ინტერესით აღიქმება.

ამ მხრივ, ვფიქრობ, ნამდვილ აღმოჩენად უნდა იქცეს ფართო მკითხველისა თუ გრ. რობაქიძის შემოქმედების მკვლევართათვის მისი პირადი წერილები საფრანგეთში მცხოვრები ქართველი ემიგრანტის სანდრო ფანჩულაძისადმი, რომლებიც თვით ადრესატმა გამოამიჯნავენ.

სანდრო ფანჩულაძე შორეული ნათესავია გრიგოლის (მამის მხრივ). 1929 წელს ემიგრაციაში წავიდა საფრანგეთში, სადაც გახსნა რძისა და მამუნის პატარა ქარხანა (არაერთ წერილში ჩანს, რომ იგი მისი ცოლის ბელით დამზადებულ ქართულ ყველს უზენადაა გრიგოლს). გრიგოლისა და სანდროს შეხვედრა და დამეგობრება მომხდარა 1952 წელს, როდესაც გრიგოლი ეწვევიდან ჩავიდა პარიზში ქართველთა სათვისტომოში ლექციის წასაკითხად. ამ შეხვედრის შემდეგ მტკიცდება მათი მეგობრობა, 1954 წლიდან გრ. რობაქიძის გარდაცვალებამდე მიმდინარეობს სისტემატური მიწერ-მოწერა (გრ. რობაქიძის მიერ მიწერილია სულ 8 წერილი). საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ ს. ფანჩულაძის მწეუბობით ღებულობდა გრ. რობაქიძე ქართულ თურნალ-გაზეთებს.

წიგნებს, ვინაიდან თვითონ არ ჰქონდა უფლება თავის სახელზე გამოეწერა საბჭოთა საქარჟველოში გამოცემული ლიტერატურა. ასე რომ, გრ. რობაქიძეს წაიკითხავი არ დარჩენია იმ წლებში გამოსული არც ერთი მნიშვნელოვანი ქართული ნაწარმოები, ინფორმირებული იყო ყველაფრის შესახებ, რაც კი ხდებოდა საქართველოს ლიტერატურაში, მუსიკაში, თეატრსა თუ სპორტშიც კი, უზაროდა თავის თანამემამულეთა წარმატებები.

ამ წერილებიდან ზოგი ისეთი ფაქტიც შევითქვეთ. რაც თვით გრ. რობაქიძის ნათესავებისთვისაც უცნობი იყო. კერძოდ ის, რომ გრიგოლის მეუღლეს ლენას დამბლა დასცემია 1950 წელს. თურმე თვითონ ლენაც წერდა შრომებს და აქვეყნებდა მათ „როიოლ“-ის ფსევდონიმით. თუ რად მოვიხსენიე ეს ფსევდონიმი, ამის შესახებ გარკვეულ პასუხს ნახავს მკითხველი 1—7—61 წლით დათარიღებულ წერილში; დარწმუნდება, თუ როგორ შეზღუდულ ცხოვრებას ეწეოდა ბიძაჩემი უცხოეთში, განსაკუთრებით შვეიცარიაში. გერმანიიდან შვეიცარიაში საცხოვრებლად იგი გაჩაღებულ იქნა დროს გადავიდა და გერმანიაში დარჩენილი მთელი მისი ქონება, თუკი რამ გაჩნდა, განადგურებული იყო.

უცხოეთში ბიძაჩემს ბევრი მეგობარი ჰყოლია, მაგრამ ნამდვილი სულიერი მეგობარი, ვისკენაც გული მიუწევდა, ვინც ჩაბედული იყო მის ოქაბურ საქმეებშიც კი, ყოფილია — ს. ფანჩულაძე. ეს ღვთისნიერი კაცი წლების მანძილზე უანგარო სამსახურს უწევდა გრიგოლს, ეხმარებოდა მას მორალურად, თუ მატერიალურად. სანდრო ფანჩულაძე დღესაც ცოცხალია და ცხოვრობს პარიზში.

როსტომ ლომინაშვილი

30—10. 1954 წ.

ძვირფასო სანდრო!

მივიღე თქვენ მიერ გამოგზავნილი წიგნები. დიდათ გმადლობთ! ვრცლად ვერ გწერთ: უღონოთ ვარ. გულითადი მოკითხვა თქვენს ცოლს, დავით ყურულიშვილს და მის ძმას.

კეთილი სურვილებით თქვენი გრიგოლ რობაქიძე.

31. 3. 1955 წ.

ძვირფასო სანდრო!

წიგნები მივიღე. დიდათ გმადლობთ! სამწუხაროდ მშინაც და ახლაც ბაჟის გადახდა დამჭირდა. ვერ გავიგე, რად ხდება ეს ასე. გულითადი მოკითხვა თქვენს ცოლს. იყავით მარჯვედ და კარგად.

თქვენი გრიგოლ რობაქიძე

გთხოვთ გადასცეთ ჩემი მადლობა ნიკო ყურულიშვილს „ხალხური პოეზიის“ გამოგზავნისათვის.

სწერს: „ნაცრისფერ ფიქრებით მოცული მეზობელი“. რა არის მიზეზი ასეთი ფიქრებისა? გულითადი მოკითხვა მასაც და მის ძმასაც დავითს.

გ. რ.

4—4—1955

ძვირფასო სანდრო!

დავითმა მომწერა ერთხელ: ეგებ გიჭირთ, მაცნობეთ, ვეცდები ცოტაოდენი შემწეობა აღმოგიჩინოთ. არ შემიძლო მორალურად შემწეობა მიმელო მისგან, რადგან ვიცოდი, რომ იგი თვითონ მძიმე პირობებში იმყოფებოდა. შევეუთვალე დიდი, დიდი მადლობა. ალბათ ახლაც შევიწროებულა დავითი ნივთიერად. ამის გამო ვერ მიემართავ მას თხოვნით დღესაც, როცა ჩემი ნივთიერი ყოფა უფრო მძიმეა ვიდრე მაშინ იყო. მოგმართავთ თქვენ: ეგებ შესძლოთ მცირეოდენი თანხა მომწალოთ, მცირეოდენი. თუ შესძლებთ, მაცნობეთ. მე ვაცნობებთ მისამართს ერთი ჩემი მეგობრისა, რომელსაც გადაუგზავნით თანხას: ის გადმომიცემს. რატომ ამ გზით? ამას ავიხსნით როცა შეგხვდებით: შემოდგომაზე პარიზში ამოვყოფ თავს. თუ ვერ შეძლებთ, გთხოვთ წრფელი გულით: ნუ შეწუხდებით! გულითადი მოკითხვა თქვენს ცოლს, ნიკოს და დავითს!\*

თქვენი ნათესავი გრიგოლ რობაქიძე.

7—4—1955.

ძვირფასო სანდრო! ჩემი მეგობარი და მისი მისამართი! Mr. Stephan Litscher, 62 rue St Jean Geneve. გამოუგზავნეთ სამშაბათს (ჩემს სახელს ნუ ასხენებთ.) დიდად გმადლობთ! ვხედავ ამართლებთ ჩვენს მუხლმგარ კუთხეს: ჩხარს. ვხედავ აგრეთვე: ამართლებთ თქვენი დიდდედის გვარის ნათელ გულს. გლოცავთ შორითგან. გეცოდინებათ: ჩემს ცოლს დამბლა დეცა 1950 წელს თებერვალში (შესაძლოა მე თვითონ ვაცნობეთ ეს უბედურება თუ არ — დავითი გეტყობდათ.) მის აქეთ ვიმყოფები საშინელ პირობებში. როგორც გწერდით, შემოდგომაზე პარიზში ვიქნები. გაიმართება

ემიგრანტ მწერალთა კონგრესი. მიწვეული ვარ. მიუნენითგან მწერენ: სიაში შეტანილია დავით ყურულიშვილიცო. გულმხურვალე მოკითხვა: თქვენს ცოლს, ნიკოს და დავითს! იყავით მხნედ და მარჯვედ! მარჯი საქართველოს!

თქვენი  
გრიგოლ რობაქიძე.

16. 4. 55

ძვირფასო სანდრო!

გადმოგზავნა „იმისა“—ააააა საჩქარო. ნებართვის მიღებისათვის ნუ დაამარჩილებთ. მე მოგწერთ თუ რა გზით შეიძლება გადმოგზავნოთ. ვიჩქარი. მოკითხვა თქვენს ცოლს, ნიკოს და დავითს.

ქრისტე აღდგა! თქვენი გ. რ.

3. 5. 55

ძვირფასო სანდრო!

ჩემი მეგობარი St. იქნება „იქ“ მხოლოდ ერთი თვის შემდეგ. ახლა ძალიან დაკავებულია. ვაცნობებთ თავის დროზე ყველაფერს. გულითადი მოკითხვა: თქვენს ცოლს, ნიკოს და დავითს.

თქვენი ერთგული  
გ. რ.

(ვიჩქარი)

1. VI. 1955. ქენევა

ძვირფასო სანდრო!

დიდი, დიდი მადლობა, დიდი! მხრებში ვავიმართე. ნუ მოგაკლოთ უფალმა მაღლი ქართული მიწისა! უფრო ვრცლად შემდეგ მოვწერთ. ამ ხანად ძალიან აღელვებული ვარ ერთი ამბის გამო (შესაძლოა კიდევ მოგესმათ ეს აღმაფოთობელი ამბავი) იყავით მხნედ და მარჯვედ!

გულითადი მოკითხვა თქვენს ცოლს!

თქვენი გრიგოლ რობაქიძე

23, 6. 55.

ძვირფასო სანდრო!

ამ კვირის დამდეგს კალეს\* ბარათი გამოვეუგზავნე. მეგონა: დაბრუნებული იქნებოდა მიუნენითგან.\*\* შემდეგ დეპეშიც გავუგზავნე.

\* კალისტრატე სალოა.

\*\* წერილში გ. რ. წერს „მიუნენი“, ხოლო „უ“-ს თავზე ორ წერტილს უსვამს გერმანიის გავლენით. — რედ.

\* აქ და შემდეგაც ნიკო და დავით ყურულიშვილები.

ზავნე. პასუხი დღემდე არაა. ეგებ შეიტყო.  
როდის დაბრუნდება. მაცნობებ!

მე ძალიან ცუდად ვარ სულიერად, ძალი-  
ან ცუდად. შესაძლოა მოგიხდეს აქ მოსვლა  
ერთი დღით მაინც. (სასტუმრო არ დაგჭირ-  
დება: ჩემი ბინა მზადაა შენთვის). ეს მხო-  
ლოდ იმ შემთხვევაში თუ გამიმძაფრდა სუ-  
ლიერი ტკივილი. როცა შენ გიგონებ, მა-  
გონდება ჩემი დიდ-დედა მამით: სალომე  
დედა შენი დიდ-დედასა.

იყავი მხნედ და მარჯვედ! მოკითხვა შენს  
ცოლს! აგრეთვე ნიკოს და დავითს!  
შენი გრიგოლ. ტელ. 25—58—93.

18—6—1955

ძვირფასო სანდრო

დროა „შენ“-ობით მოგმართო: ბიძად გერ-  
გები, შენც ასე მომმართე ამიერიდგან. „ის“  
დადგენილება მწერალთა და ჟურნალისტთა  
კავშირისა გამარჯვებაა **ქართული საქმისა!**  
მწერ: „კადრი მეზობლებისა შემართული  
ვიყავით“ — (კალე სალიამაც მაცნობა ეს).  
ულრმესი მადლობა!

გულითადი მოკითხვა შენს ცოლს, ნიკოს  
და დავითს! იყავი მხნედ და მარჯვედ.

ნიკოს და დავითს ამ დღეებში მივწერ.  
შენი გრიგოლ

29. 6. 55.

ძვირფასო სანდრო!

ჩემი უკანასკნელი ბარათი შეგაწუხებდა. გატ-  
ტყობინებ: მე უკვე დამშვიდებული ვარ. იყავი  
მხნედ და მარჯვედ! გულითადი მოკითხვა  
შენს ცოლს, ნიკოს და დავითს. გწერ ამას,  
რათა დამშვიდდე!

შენი გრიგოლ.

27—8, 1955

ძვირფასო სანდრო!

წერილს წერილზე ვუგზავნი კალეს, პასუხი  
არ მომდის. საშინლად მაწუხებს ეს, ვიტან-  
ჯები ისედაც დატანჯული. შეიარე კალესთან  
დაუყოვნებლივ. გაიგე რა მოხდა. განადგუ-  
რებული ვარ. ძალიან დაგიმადლებ თუ დე-  
პეშით მომაწვდი ცნობას (ორიოდე სიტყვით)  
შემდგომ წერილით მაცნობებ ყველაფერს.  
მამ ასე, დაუყოვნებლივ შეიარე კალესთან  
და გაიგე რა მოხდა.

შენი გრიგოლ.

გულითადი მოკითხვა შენს ცოლს, ნიკოს  
და დავითს.



სანდრო ფანტლიძე

10. 9. 56

ძვირფასო ნიკო!

ძვირფასო სანდრო!

მივიღე თქვენი ბარათი (5—9—56)  
სიხარულით ავასრულებდი თქვენს სურვილს,  
რომ ცუდად არ ვგრძნობდე თავს, გარდა  
ამისა, როგორ დავტოვო მარტო ჩემი ავად-  
მყოფი ცოლი!

გიუსურვებთ ორივეს კეთილ დღეებს!  
თქვენი გრიგოლ.

17—1, 1960

ძვირფასო სანდრო!

ჩემს საშობაო-სახალწლო სალამს მიი-  
ღებდი. არ გამომხმატრებიხარ. არ ვიცი  
რით ავხსნა ეს. გთხოვთ გამომიგზავნო უკა-  
ნასკნელი ნომერი „ჩვენი დროშა“-სი. ჩემს  
თხოვნას, ნიკოს რომ დავაბარე, რასაკვირვე-  
ლია ამისრულებდი, დამიდასტურე ეს. გუ-  
ლითადი სალამი შენს ცოლს, ნიკოს და და-  
ვითს.

იყავი მხნედ და მარჯვედ! შენი ბიძა  
გრიგოლ.

ძვირფასო სანდრო!

დღეს დილით ღია ბარათი გამოგიგზავნე გუშინ დაწერილი, შემდეგ შენი ბარათი მივიღე. გმადლობ. ვიჩქარი

შენი ბიძა გრიგოლ.

18—4—61.

ძვირფასო სანდრო!

შოთას სურათი — იერუსალიმში აღმოჩენილი — შესანიშნავია. ვკითხულობ „მერჩულე“-ს, შესანიშნავია. «Возрождение» აპრილის რვეული: ჩემზე ყოფილა იქ წერილი მ. კორიაკოვისა. იყიდი, წაიკითხე — გამოგიგზავნი. იყავი მხნედ და მარჯვედ!

(ვიჩქარი)

შენი გრიგოლ.

25—4—1961

ძვირფასო სანდრო!

«Возрождение» (აპრილის ნომერი, 1961) მივიღე—გმადლობ.—ყველი. მწერ ორჯერ ვიყავიო. განა ქ-ნ ნამეტის არა აქვს ტელეფონი? თავს ნუ შეიწუხებ — „ჩვენი საუნჯე“, ტ. I. შემდეგ გამოგიგზავნი — გაცნობებ: როდის.—მოვიდა თუ არა საქართველოდან აკ. ბელიაშვილი დასასწრებლად მისი ძმის დასაფლავებისა?

იყავი მხნედ! იყავი მარჯვედ!

შენი გრიგოლ

ქალბატონმა ნინომ მაცნობა დადღუპა ლადო ბელიაშვილისა, საწყალი, საწყალი... (არ ვიცნობდი.)

4—5—1961

ძვირფასო სანდრო! ყველი მივიღე. გმადლობ ზრუნვისათვის. მოხარული ვარ ფრიად, რომ ასეთი ერთგული ნათესავი მყავხარ აქ, უცხოეთში. — ჩემს დას ლიდას ვაცნობე: რომ შენ ჩემსა იყავი სტუმრად. ძალიან გახარებია.

მწერს: „მამა მის ვასილო ქვია — ძალიან ლამაზი და კარგი კაცია“. (ალბათ გაიფიქრა აღარ მეხსოვებოდა) რაოდენიმე დღის წინ „Gazette de Lausanne“-ში დაიბეჭდა ჩემზე მოკლე წერილი. ამ წერილმა აქ, ჩემს ნაცნობებზე დიდი შტაბეჭდილება მოახდინა.

ერთი ამონაპერი (გაზეთისა) სხვას ვაბოძე. დამიბრუნებს — გამოგიგზავნი. — ციურის უნივერსიტეტმა კიტა ჩხენკელს არგუნა წოდება დოქტორისა honoris causa — (ორი უკანასკნელი ამბავი აცნობე კალეს ტელეფონით, შემდეგ მეც მივწერ. მას ალბათ არ ეცოდინება, რომ აპრილის რვეულში «Возрождение»-სი გამოქვეყნდა ჩემზე მ. კორიაკოვის წერილი. ესეც აცნობე, ეს წერილი დაბეჭდილი იყო «Новое русское слово»-ში (New York, 25—1 1958) წერილში ორი ფაქტიური შეცდომაა: ერთი მცირე, მეორე დიდი. წერილს ეს არ ვნებს „მაინცა-და-მაინც“) გულითადი მოკითხვა შენს ცოლს, ნიკოს, დავითს და გიორგი ყიფიანს. გიორგის ვეგებ აქვს რაიმე ცნობა ივ. ყიფიანზე. გამოიკითხე. იგი ცისფერყანწელებთან იყო, ლექსებს წერდა: 1925 წელს დამბლა დაეცა. გამომრთელდა, მაგრამ ძალიან დასუსტდა. შესანიშნავი ხასიათი ჰქონდა. ვაი თუ... გამოკითხე გიორგის. ესაა გაზეთებიც მივიღე. ქ-ი ნინა დადიანი ხშირად გიგონებს.

შენი ბიძა გრიგოლ.

12—5—61 ქენევა

ძვირფასო სანდრო!

„Cr. d L“ გიგზავნი. წაიკითხე. წაიკითხე შენი ცოლი, ნიკო, დავით, გიორგი ყიფიანი. შემდეგ კალეს გადასცემს. „იმ“ შაირს გადავწერ — გამოგიგზავნი.

იყავი მხნედ და მარჯედ.

შენი გრიგოლ.

25. 5. 1961

ძვირფასო სანდრო!

მივიღე ყველი. დიდი მადლობა, დიდი. კალე პარიზშია? მაცნობე. იყავი მხნედ და მარჯვედ!

შენი გრიგოლ.

1—6—61.

ძვირფასო სანდრო!

დიდი მადლობა „იმ“ ჟურნალების გამოწერისათვის (ჩემთვის). გამოიხმე ტელეფონით კალე. უთხარი: ველი მისგან პასუხს ჩემს შეკითხვაზე. (ძალიან გაგახარებდა სურათი დედისა და მამის. მამაშენს ალბად გაეხმაუ-

რები. მისწერე: რომ მე მას ხშირად ვიგონებ და ყოველთვის მხურვალე გულით). იყავ მხნედ და მარჯვედ.

შენი გრიგოლ. მოკითხვა ყველას.

10—6—1961

ძვირფასო სანდრო!

დიასახლისი მიხაკო წერეთლისა მწერს: მ. წ. არც ახლა მაინცა-და-მაინც კარგად, თქვენ ბარათზე პასუხის მოწერა არ ძალუძსო. ამაღლევა ძალიან ამ ამბავმა. გასაგებია. კალესაგან ველი პასუხს ერთ შეკითხვაზე, აყოვნებს. ალბად „ამის თავი“ ახლა არ აქვს. გამოლაპარაკებისას უთხარი ეს არ დაგავიწყდეს. ისიც, აღლევებული იქნება — ნინოც. მათ, ვფიქრობ, ყოველ-დღე მოდიოთ ცნობები. გამოიხმე კალე ტელეფონით, რასაც გაიგებ — მყისვე მომწერ. ძალიან ვღეღეღე. ვიჩქარი. იყავი კარგად! შენი გრიგოლ.

12 VI 1961.

ძვირფასო სანდრო!

გარდაცვალების ამბავმა დაუფიწყარი ვახილისი გული გამიბასრა. მესმის შენი უსაზღვრო მწუხარება. სულითა და გულით შენთან ვარ: ვარ მ ა ნ ა — გ რ ძ ნობით. ნათელი ლოცვით ვიგონებ განსვენებულს. მეტს ვერ იწერ დღეს.

შენი ბიძა გრიგოლ.

16—6—61

ძვირფასო სანდრო!

იამავეწყდა მომეწერა. თუ შესაძლებელია მოცილდე — ერთი კვირით მაინც — სამუშაოს, გამოემგზავრე აქეთ. გაერთობი ჩემთან ეგზომ დამწუხრებული (კამა-სმა რესტორანში არ დაგპირდება)

შენი გრიგოლ

(ვიჩქარი.)

1—7—61.

ძვირფასო სანდრო!

მივილე ყველი. მივილე გაზეთი („კომუნისტი“, იენისის 18) დიდად გმადლობ. „პოეზიის დღე“ უფერულად არის აღნიშნული. კ. გამსახურდიასზე 70 წლის შესრულების გამო, გაზეთებში და ჟურნალებში სიტყვა იქნება.

(ყველაზე უფრო ვრცლად „ლიტ. გაზეთში“) გამოიგზავნი. მეექვსეა: ჩემს სახელზე გზავნონ შენ მიერ ჩემთვის გამოწერილი ჟურნალები: ხსენება ჩემი სახელისა „იქ“, გაგახსენებ, არ შეიძლება (მიწერ მოწერა ჩემს დასთან, „მოკითხვის“ სახისა, სათვალავში არ შედის) უნდა გამოგეწერა, დამავეწყდა მეთქვა ეს შენთვის, ჩემი განსვენებული ცოლის ლიტერატურულ სახელზე „ორიოლ“ (ეს სახელი ჯერ კიდევ იკითხება ჩემი ფოსტის ყუთზე). გამახარა ამბავმა, რომ ნიკოც აპირებს აქ მოსვლას ავვისტოში. თუ ერთსა-და-იმავე დროს მოგიხდათ (შენ და მას) მოსვლა, ნიკოს მიიღებს სტუმრად ქ-ი ნინო დადიანი (ქ-მა ნინომ მი-თხრა ეს).

გულითადი მოკითხვა: შენს ცოლს, ნიკოს, დაეითს, გიორგი ყიფიანს. იყავი მხნედ და მარჯვედ!

შენი ბიძა გრიგოლ

9. 7. 1961

ძვირფასო სანდრო!

მივილე ჟურნალ-გაზეთები, დიდად გმადლობ. ვკითხულობ დიდი ინტერესით. წინასწარ მაცნობებ როდის მოხვალთ (ნიკო და შენ) აქ. — თთახი სასტუმროში (ორსა-წოლიანი) მოძებნილი დაგვხვდებათ (ჯერ ჩემსა შემოვივლით, რასაკვირველია). გულითადი მოკითხვა შენს ცოლს, ნიკოს, დაეითს და გიორგი ყიფიანს. იყავი მხნედ, იყავი მარჯვედ!

შენი ბიძა გრიგოლ.

1—7—1961

ძვირფასო სანდრო!

გაზეთებისათვის, შ. ნუტუბიძის წიგნისათვის — დიდი მადლობა. გეცოდინება: მანდ პიანისტთა შეჯიბრში ახალგაზრდა მარინე გოგლიძე-მდივანის დიდი გამარჯვება. ძალიან გამახარა ამ ამბავმა — როგორც ქართველი. რასაკვირველია, შენც დიდად გაგახარებდა. მოუთმენლად გელით შენ და ნიკოს აგვისტოში, „ჩხარულად“ გავატარებთ დროს. მოკითხვა ყველას. იყავი მხნედ და მარჯვედ!

შენი ბიძა გრიგოლ.

ძვირფასო სანდრო!

მივიღე ყველი, დიდად გამაღობ. ქართული მიწის მაღლი ყველშიც ცხადდება. შეაქე ჩემ მაგიერ ქი ნამეტა: შესანიშნავად ამზადებს. შეუღდექი კითხვას შ. ნუცუბიძის წიგნისა. ძალიან საინტერესოა. „მაგრამებზე“ აქ მექნება სიტყვა შენთან და ნიკოსთან. იყავი მხნედ და მარჯვედ! მოკითხვა ყველას.

შენი ბიძა გრიგოლ.

2-8-61.

ძვირფასო სანდრო!

მივიღე გაზეთები და ჟურნალი. გამაღობ. მოუთმენლად გელით შენ და ნიკოს. როდის მოხვალთ? იყავით მხნედ და მარჯვედ.

შენი გრიგოლ

8-8-1961.

ძვირფასო სანდრო!

მაშ მოხვალ ამ თვის 15-ს. მიხარია, ძალიან ვწუხვარ, რომ ნიკო ვერ მოდის. შენ ჩემსა იქნები (ასე რომ ოთახის ძებნა არაა საჭირო). ვფიქრობ: შეიწროებულად არ იგრძნობ თავს. ჩემთან იქნები — დროს ასე უფრო კარგად გავატარებთ. სმა-კამა რესტორანში არ დაგვირდება.

იყავი მხნედ და მარჯვედ!  
შენი ბიძა გრიგოლ.

3-9-1961.

ძვირფასო სანდრო!

მივიღე შენი ბარათი. მეც ძალიან ნასიამოვნები დავრჩი. დიდი-დიდი ხანია—ასე კარგად დრო არ გამიტარებია, როგორც შენთან ერთად ჩემსა. იყავი მხნედ, იყავი მარჯვედ.

გულითადი სალამი ყველას  
შენი ბიძა გრიგოლ.

10-9-1961

ძვირფასო სანდრო!

მივიღე გალაქ. ტაბიის „რჩეული“, გამაღობ. შენ მიერ მოწონებული ლექსებიდან „რჩეულში“. ვერ ვნახე: 1. ლეინოს დააბ-

რალეზენ“ 2. „წელიწადები წავლიან ძველი“ 3. „ქალი და ხელოვნება“; 4. „სიჩუმის გელოზი“. 5. „სიჩუმეა; 6. „კიანური“; 7. „X. X. X.“ 8. „დელავენ“; 9. „ახსნა“; 10. „შემოდგომა“; 11. „სილაყვარდე ანუ“... 12. „სხვა ყველაფერი“; 13. „ფრთხილად“; 15. „რადროს რომანსეროა; 16. „მღვრიე ქარი“—კიდევ გადავათვალიერებ. დამაინფყდა მეთქვა შენთვის, მრავალი ლექსი იცი ზეპირად, მოწონებულ შაირს კითხულობ ალბათ დროდადრო და ასე რჩება შენ ხსენში. (კი არ „სწავლობ.“) ხომ ასეა. დიდი მესხიერება გქონია.

„წყალტუბოდან ქუთაისში მიმავლო...“ მე ვამბობდი „ქარო“—შენ კი: „ქალო“. „ქაროა“ იქ. გულითადი მოკითხვა ყველას.

იყავი მხნედ და მარჯვედ.  
შენი ბიძა გრიგოლ.

16. 9. 1961

ძვირფასო სანდრო

მივიღე „ს. ხ.“ № 5. „ლ.გ.“ № 36. გამაღობ. მივიღე თბილისითან „მნათობი“ № 7. მართლდება შენი გუმანი. ქ-ნ მარიამ ლოლობერიძეს გამოუგზავნია ჩემთვის ერთი პატარა ბოთლი კონიაკი, მიუღია ნ. მაყაშვილს — გადაუცია ქ-ნ ნინო დადიანისათვის გადმოსაცემად, მივიღებ — ზეგ ან მაზეგ. გადაეცი ქალბატონ მარიამს ჩემი გულითადი მადლობა, მაცნობე მისი მისამართი — ბარათს მოეწერ.

\* \* \*

ხშირად პოეტი-„მომღერალი“ აზრს ღალატობს, დააკვირიდი გალაქტიონის ამ ლექსს. რომელსაც ჩვენ (შენ და მე) ამხიარულებით ვიგონებდით აქ:

წყალტუბოდან ქუთაისში  
მიმავლო ქარო,  
თუ მაისის ქუთაისმა  
გკითხოს ვინა ხარო,  
უპასუხე, რომ სუნთქვა ხარ,  
არ კი უთხრა ვისი:  
ისეც იგრძნობს ქუთაისი,  
ჩემი ქუთაისი (1922).



თუ „ისევ იგრძნობს“, რატომ უნდა ვიგულ-  
ვოთ, რომ შეეკითხება—„ვისი ხარო?“ მე კა-  
დვე უფრო „ავმზიარული“, — არ მინდა  
სხვა სიტყვა ვისმარო აქ.

გულითადი სალამი ყველას.  
იყავი მხნედ და მარჯვედ!

შენი გრიგოლ.

20. 9. 1961

ძვირფასო სანდრო!

გიგზავნით ბარათს ჩემი დის ნინას წულის.  
წაიკითხავ — დამიბრუნებ. ჩემი და ლიდა  
მთხოვს შენს მისამართს, რასაკვირველია  
ვაცნობებ. გითვლის სალამს. პავლე ინგო-  
როყვა უნახავს. გადაუტია რაც მიეწერე „გი-  
ორგი მერჩულე“-ზე. მწერს „მადლობას  
გითვლის შეფასებისათვის“ — ძალიან გა-  
მახარა ამ ამბავმა.

„მნათობი“ (7) შენც მიიღებდი, წაიკითხავდი  
ლექსს ალიო ადამიასი „სიზმარი“. რაგორ  
გაუშვეს უღმერთობმა ეს ლექსი! საკვირვე-  
ლია — საკვირველია! სამწუხაროა, რომ ჯერ  
კიდევ ვერ გამოდის ქართული რვეული „ბე-  
დი ქართლისა“-სი, ძალიან სამწუხარო! მინ-  
და დავამზადო მოზრდილი ნარკვევი — „ვა-  
ყას ენგაღი“.

გულითადი მოკითხვა ყველას, იყავი მხნედ  
და მარჯვედ!

შენი გრიგოლ.

ველი მარიამ ლოღობერიძის მისამართს.

27. 9—1961

ძვირფასო სანდრო!

თუ ემიგრაციამ არ ილღესასწაულა 100  
წლისთავი ვაყას დაბადებისა, ეს ისეთი  
სირცხელი იქნება რომ... წინადადება: მო-  
აწყოს თქვენმა სათვისტომომ ვაყას სალამი.  
ვინმე — კარგი წამკითხველი წაიკითხავს  
ჩემს ნარკვევს „ვაყას ენგაღი“, რომლის მზა-  
დებას ამ დღეებში შევეუდგები. შესავალ სი-  
ტყვის იტყვის ვინმე. წაიკითხავენ ვაყას  
რჩეულ ლექსებს. ამასვე ვწერ კალეს.

გულითადი მოკითხვა ყველას. იყავი მხნედ  
და მარჯვედ!

შენი გრიგოლ

ძვირფასო სანდრო!

საქართველოსადმი მიძღვნილი ოქტომბრის  
რთველი ჟურნალისა „Atlantis“ გამოვიდა. არ  
ვიცი მოისურვებ თუ არა შეძენას — რადგან  
ტექსტი გერმანულია. — ყოველ შემთხვევა-  
ში გატყობინებ თუ სად იყიდება მანდ.  
Librairie Flinker, 68, quai des Ostevres.  
Paris'. ღირს შევიც. ფრ. 380. ჟურნალი და-  
სურათებულია, (როგორც ყოველთვის) კარ-  
გად, გულითად მოკითხვა ყველას.

იყავი მხნედ და მარჯვედ!

შენი ბიძა გრიგოლ.

1. 11. 1961

ძვირფასო სანდრო!

მე მეგონა: ჩემს წინადადებას თანამემამუ-  
ლენი (მანდ) დიდი აფრთოვანებით შეხვდე-  
ბოდენ. ვკითხულობ შენს ბარათს, შთაბეჭ-  
დილება ასეთია: თითქო მე ვთხოვდე მათ  
რამეს და (მათ) ეძნელებოდეთ, ხაბრიით,  
უარის-თქმა. მეცინება. — „ვაყას ენგაღი“,  
მოვათავე 37 გვერდი (სამანქ. ფურცელი)  
დამრჩა 2 თუ 3 გვერდი. შესანიშნავი გა-  
მოვიდა. წერილი „ვ. ე.“, „ჰმარავს“ მთელს  
„იქაურ“ ლიტერატურას ვაყაზე. ამავე დროს  
სრულიად აუცილებელია „გამომწვევი“ ტო-  
ნი.

გულითადი მოკითხვა ყველას, იყავი  
მხნედ და მარჯვედ!

შენი ბიძა გრიგოლ

6—11—1961

ძვირფასო სანდრო!

მივიღე ყველი, გამაღობ. „ვაყას ენგაღი“  
მოვათავე. გამოვიდა 40 გვერდი (სამანქ.  
ფურც.) თითქმის ყოველ გვერდზე თქმულია  
ისეთი რამ, რაც ქართველებს ჯერ არ სმენი-  
ათ—არა მარტო ვაყაზე არამედ სხვებზეც და  
სხვაზეც, ვაყას ირგვლივ. — ჩემი წინადა-  
დების შესახებ უკვე მოგწერე ორიოდ სიტ-  
ყვა. აცნობე ნიკოს და დავითს რაც მოგწერე.

გულითადი სალამი ყველას, შენი ბიძა  
გრიგოლ.

9. 11. 1961

ძვირფასო სანდრო!

ხელნაწერი („ვუაჟს ენგადი“) გამოვუგზავნე კალეს გუშინწინ. მოელაპარაკე მას. არავის ვიცნობ მანდ — როგორც „წამკითხველს“, ითათბირე ამაზე კალესთან. ნარკვევი დიდა. მისი წაკითხვა გაგრძელდება სულ უკანასკნელი: 100 წუთი, ერთი სიტყვაც არ შეიძლება განზე დატოვებული იქმნას!

გულითადი მოკითხვა ყველას.

შენი ბიძა გრიგოლ.

21—11—61

ძვირფასო სანდრო!

ალბათ ჩემმა ბარათმა არ დაგაკმაყოფილა, თორემ გამომეხმარებოდი.

მოკითხვა ყველას

შენი ბიძა გრიგოლი.

14—11—1961

ძვირფასო სანდრო!

შენი „უბირობა“ ვინ თქვა ან ვის გაუგონია! თუ ვისმე ედება „აჲ“ ბრალი, ეს მე, ან უკეთ: თვითონ „ენგადს“. როგორ? როცა ვწერდი მას, ვხედავდი რასაკვირველია: რომ კარგი, ძალიან კარგი გამოდიოდა — ხოლო ვერ ვიფიქრებდი: რომ ასეთი შესანიშნავი გამოვიდოდა. აი რას მწერს კალე: „მზგავსი რამ არასდროს არსად არ წამკითხავს“. ახლა დააკვირდი. ჭერ კიდევ წამკითხველი ვერ მოგინახავთ და კიდევ რომ მონახოთ — შესძლებს კი კითხვით „ენგადის“ გადმოცემას მისი უთვალავი ნიუანსებით? ვერა. ამისათვის ბევრად უმჯობესია ასეთი ნარკვევი ჭერ დაბეჭდილ იქმნას.

ამას მოითხოვს „ენგადი“, რომელიც ქართული საქმეა.

უნდა ვაცნობო ისიც, რომ ნარკვევი მიმართულია საქართველოსადმი — ქვესათაური მისი: „ბარათი სამშობლოსადმი“. ეს ბარათი წაუკითხე „მათ“, რომელთა წინაშე შენ „შერცხვენილად“ გრძნობ თავს. წაუკითხე აგრეთვე ნიკოს, დავითს, გიორგის, კალესაც წაუკითხე.

იყავი კარგად!

შენი ბიძა გრიგოლ.

21—11—61  
გრიგოლის  
ბიძისათვის

ძვირფასო სანდრო!

ჩემი აზრი იმ საკითხის შესახებ იცი. იგი ურყევია. — გაზეთები მივიღე გმადლობთ. მოკითხვა ყველას შენი ბიძა გრიგოლ.

21—12—61.

ძვირფასო სანდრო!

აკაკი ბელიაშვილისა და მისი ცოლის დელუპის ამბავმა ძალიან შემაწუხა — ძალიან. ცოლი იყო დაპ გიორგი გამყრელიძისა. არ გადმოსცეს, რა იყო მიზეზი მათი დაღუპვისა? მწერ: „აუცილებლად წინასწარ ჩაწყობილი იქნება“.

არ მჭერა!

შენი გრიგოლ.

27—12—1961.

ძვირფასო სანდრო!

მიულოცე ჩემ მაგიერ შენს მეგობარ ქალს შობა-ახალწელიწადი (მილოცვაში, რომელსაც მიიღებდი ვერ მოვთავსე ეს). იმედია, მომავალ წელშიც გამომიწერ ქართულ ყურნალებს.

გულითადი სალამი ყველას. იყავით მხნედ და მარჯველ!

შენი ბიძა გრიგოლ.

10. 1—62.

ძვირფასო სანდრო!

მესმის, ჩემთვის სულ-ერთია ოღონდ მიგზავნე. ყველისათვის დიდი მადლობა.

შენი გრიგოლ.

30—1—1962.

ძვირფასო სანდრო!

ამონაჭრები „კომუნისტი“-თგან მიგზავნე. საინტერესოა: სიმონ ჩიქოვანის წერილი „მნათობში“ ნიკო ლორთქიფანიძეზე, წავეკითხე. კარგია, ძალიან კარგი.

ძალიან მარჯვე სიტყვა წარმოუთქვამს ბესარიონ ქლენტს მოსკოვში (ზომ წაიკითხე „ლიტ. გაზეთში“) — თათბირზე, ირგვლივ



მრავალეროვნული საბჭოთა ლიტერატურის  
შექმნისა — ძალიან მარჯვე.

ყოჩად — ბესო!

ქ-ნი ნინო დადიანი ავადაა, ამის გამო ვერ  
გამოგეზნაურა, გამოკეთება დაეტყო. ქარ-  
თული ყველი ისე უგემნია, რომ აქაურ  
ყველს ველარ იკარებს (ასე მითხრა), თუ  
კიდევ გამოუგზავნი — კარგს იზამ. ჩემს დას  
ლიდას „გაჟას ენგაღი“ მისვლია. მოკითხვა  
ყველას.

იყავ მხნედ და მარჯვედი  
შენი გრიგოლ.

20—2—62

ძვირფასო სანდრო!

მივიღე „ლაშარელა“ გრ. აბაშიძისა. გმად-  
ლობ. წავიკითხე დიდი ინტერესით. დაწვრი-  
ლებით პირისპირ, როცა აქ მოხვალ. (ზომ  
მეწვევი აგვისტოში?)

ბარათი თუ მიიღე ჩემი ღისაგან (ლიდასა-  
გან?)

სალამი ყველას, იყავი მარჯვედი!  
შენი გრიგოლ.

5—3—1962 წ.

ძვირფასო სანდრო!

გმადლობ წიგნისათვის ტიციანისა. წავიკით-  
ხე. რა აღმოჩნდა? მისი საბჭოური შაირები  
უფრო პოეტურ შთაბეჭდილებას ახდენენ  
ვიდრე ასეთივე შაირები ვალაქტიონისა,  
პაოლოსი და სხვებისა. ტიციანი გულიხ  
ნაგლეჯი იყო ყველაფერში. მე მგონია, ესაა  
აქ გადამწყვეტი. დაწვრილებით პირისპირ.  
მოკითხვა ყველას, იყავი მარჯვედი!

შენი გრიგოლ.

15—4—1962.

ძვირფასო სანდრო!

ვილაც რეგენი წერს გაკვრით „ლიტ. გაზ.“-  
ში: „ლამარა“ ვეჟასიაო. აღმაშფოთა ამან,  
ვწერ ბარათს ირაკლი აბაშიძეს: პირველ  
მდივანს საქ. საბ. მწერლობის კავშირისა. ბა-  
რათი ძალიან ვრცელი გამოდის: გამოვა  
თითქმის ნახევარზე მეტი „გაჟას ენგაღი“-სა,  
საჭიროა ასლი დავიტოვო. ხელით წერა მეძ-

ნელება — ქართული საბეჭდი მანქანა  
არ გამაჩნია.

ეგებ შეძლო გადაწერა: პაუზებში!

გულთაღი სალამი ყველას,  
იყავი მხნედ და მარჯვედი! შენი გრიგოლ.

19—4—1962.

ძვირფასო სანდრო!

ხელნაწერს ზეგ გამოგზავნი: დიდ ნა-  
წილს — დანარჩენს მომავალ კვირაში, ას-  
ლი ერთი ცალი საკმაოა. „იქ“ ამ ცალს გა-  
ვაგზავნი — (დედანში აქა იქ შესწორებებია  
და მისი გაგზავნა არ ივარგებს)—დაბოლოვე-  
ბას მივაწერ ჩემი ხელით. ვილოცავ დღესას-  
წაულს (თუმცა ჩვენი „აღდგომა“ შემდეგ  
კვირას იქნება). მადლობა ყველისათვის.  
მოკითხვა ყველას.

შენი გრიგოლ.

21—4—6

ქენევა

ძვირფასო სანდრო!

გიგზავნი გადასაწერს. დაამზადე ორი ასლი—  
თუ ორჯერ არ მოგიხდება გადაწერა. (არ  
ვიცი მეღნით გამოვა თუ არა ასლი) ერთ  
ასლს იქ გავაგზავნი, ერთს მე დავიტოვებ,  
ჩემი ხელნაწერი შენ დაიტოვე სახსოვრად.

შენი გრიგოლ.

28—4—62.

ძვირფასო სანდრო!

გიგზავნი დანარჩენ ტექსტს. ხედავ — ბარათი  
დიდი გამოვიდა. მით უკეთესი! მეექვსეზე  
გაშვება ერთი რკალმოვლებული ადგილისა  
(გვ. 29). შენ რას იტყვი? ჰკითხე კალესაც.  
კალეს ჰსურს (საერთოდ) გაეცნოს შინაარსს  
ბარათისა, კარგი იქნება ახლავე გაეცნოს —  
თორემ შერე ვვიან იქნება: სახეში მაქვს  
მოგვარება ევენტუალურ აღმოჩენილ ადგი-  
ლებსა (მართლწერამ აქა-იქ არ დაგაფიქროს,  
მაგ. მე ვწერ „საბამი“ არა „საბაბი“).

ჩემი და ლიდა მწერს: „გველი შენს ნარკ-  
ვევს გალ. ტაბიძეზე, ალბათ ისიც უმშვე-  
ნიერესი იქნება, როგორც „გაჟას ენგაღი“.

მან დიდი მოწონება დამისახურა „აქ“... სასიხარულო ამბავია! შემდგომ ეხება „დაბრუნებას“: კვლავ, არ იცის: ვინ ვარ მე ან საიდან უნდა იცოდეს? მოკითხვა ყველას, იყავი მარჯველ! შენი გრიგოლ (ბარათი ხელიდან ხელში გადავა „იქ“).

10—5—62

ძვირფასო სანდრო!

ძალიან კარგად გადაგიწერია, მე შეგონა — გადაწერისას ორი ცალი გამოვიდოდა. კალმით ეს ალბათ შეუძლებელია. ორჯერ მოგხდომია გადაწერა, დიდი შრომა გაგიწევია. დიდად გმადლობ. იყავი მხნედ და მარჯველ! შენი გრიგოლ.

7—6—62.

ძვირფასო სანდრო!

წაიკითხავდი ჩემს წერილს ვალაქტიონ ტაბიძეზე. „ბედი ქართლისა“—ში (№ 39—40) ალბათ ვერ „შეგარხია“ თორემ ოროლდე სიტყვას მომწერდი. წერილი ირ. აბაშიძეს მიმართ, გადაკეთება დამჭირდა აქა-იქ. შენ აღარ შეგაწუხებ — შე თვითონ გადავწერე. მოკითხვა ყველას. შენი გრიგოლ.

20—6—62.

ძვირფასო სანდრო!

დიდი ხანია შენგან არა ისმის—რა. მიკვირს! გაიგებდი: ჩილეში ქართველებსა და ესპანელებს გაუმარჯვიათ კალათბურთი — შეჯიბრში, ასე ვთქვათ „წყვილად“, თანასწორ. ახლა აქ მოხდება ყენევაში მათი შეხვედრა: ამა თვის 27. „ვინ—ვის?“ ძალიან ვღელავ. „ცეცხლის“ მხრით — ესე იგი: შურვილით მარჯისადმი — ქართველები ესპანელებს არ ჩამოუარდებიან — ხოლო გაეტოლებიან (თუ არა მათ გამძლეობით — ეს მაფიქრებს! ძალიან ვღელავ. რა ყოფილა სისხლი!

წარმოდგენილი მაქვს, როგორ ლელავენ იქ: საქართველოში!

მოკითხვა ყველას. იყავი მარჯველ!

შენი გრიგოლ.

27—6—62.

ძვირფასო სანდრო!

ძალიან გამეხარდა, რომ ასე „შეურხევიხარ“ ჩემს წერილს ვალ. ტაბიძეზე. — გთხოვ გამომიწერო ეს წიგნი: შალვა აფხაიძე „აკაკი

ხორავა“ (მონოგრაფია), გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, ფასი 80 კაპიტან მე ვერ მივმართავ: უხერხეულია — იცი ეს. მოკითხვა ყველას, იყავი მხნედ და მარჯველ. შენი გრიგოლ.

6—7—62

ძვირფასო სანდრო!

გაზეთის ამონაპურს მიიღებდი, „კომუნისტში“ იქნება, ცხადია, ვრცლად აწერილი „შეჯიბრია“. მაღე მოგივა, წაიკითხავ — გამოგიგზავნი — ავვისტოში მეწვევი. ნიკოც თან წამოიყვანე, ისიც ჩემსა მოეწყობა, არაფერია — დავეტევი.

მოკითხვა ყველას. შენი გრიგოლ.

26 VII 62

ძვირფასო სანდრო!

მაშ გელით: შენ და ნიკოს. მწერ: სასტუმროში ავიღებთ ოთახსო. ჩემსა მოგათავსებდით ორივეს — როგორც ვფიქრობდი — მაგრამ ავვისტოს პირველ კვირაში (დაახლოებით) ველი ერთს სტუმარს ავსტრიათგან. ჯერ ჩემსა შემოვივლით.

რომ მოხვალთ — შენ და ნიკო — მოგიტხოვრებთ როგორ ჩატარდა „შეჯიბრია“. გვასახელეს ჩვენმა ბიჭებმა!! ოთახს აქეთვან და უკვეთავთ. ტელეფონით. მოკითხვა ყველას; ნახვამდის.

შენი გრიგოლ.

21—8—62

ძვირფასო სანდრო!

გთხოვ იყილო ეს წიგნი და გამომიგზავნო: Le matings

magiciens.

ავტორები: ლუი პოველს და მაკ ბერჟიე.

მოკითხვა ყველას, იყავი კარგად!

შენი გრიგოლ.

27—8—62

ძვირფასო სანდრო!

მივიღე წიგნი. გმადლობ. ვკითხულობ. საინტერესოა—თუმცა მთავარში მცდარი.—მაკნობეს ნიკო და დავით მისულან ბერძნების ეკლესიაში, საცა ჩვენი კათალიკოსი ყოფილა მწირველი. (წირვის შემდგომ) მივიღენ უკანასკნელთან, უთხრეს გამარჯვება, ხელზე კი არ ემთხვიენო. მიკვირს, თუ „მთხვევა“

არ სურდათ სულაც არ უნდა მისულიყვნენ მასთან! ეს ჩვენ შორის ჭერჭერობით, ვფიქრობ ამ ამბავის შესახებ მომწერ ორიოდ სიტყვას. მოკითხვა ყველას.

შენი გრიგოლი.

8—9—62

ძვირფასო სანდრო!

იმედია შენს ცოლს ჰრილობა არ გაურთულდება და მალე ფეხზე დადგება. — დღეს ვუგზავნი კალეს ერის ნაწერს (არა დასაბუქდს). ვწერ კალეს: წაკითხვის შემდეგ შენ გადმოგიგზავნის (ეს ახლა შესაძლებელია — შერიგებულხარო). რასაკვირველია ნინოც წაიკითხავს.

წაიკითხე შენ. წააკითხე ნიკოს და დავითს. გამომიგზავნე დაზღვეული. ნაწერთან იქნება ბარათი გიორგი გამყარედიძისა, რასაკვირველია ამასაც გამოაყოლებ თან. ჩემი ნაწერი პასუხია — ხოლო ისეთი, რომელიც პიროვნულს სცილდება და საისტორიოში გადადის.

(„პასუხი“: გ. გ-ს) მოკითხვა ყველას  
შენი გრიგოლი.

13—10—62

ძვირფასო სანდრო!

დღეს გამოვუგზავნე კალეს დიდი წერილი (12 გვ.):

„ქართული გენია როკვით განფენილი“ სათაურიც გამცნევს თუ რა აზრისა ვარ მე ჩვენს მროკავებზე (აქ იყვენ). თუ შეიარ კალესთან — წაგაკითხებს. გავცანი ზოგიერთებს. გამეხარდა — გაუხარდათ. გავიგე ლოზანაში ჩემი „სადღეგრძელო“ დაუღევიათ. ნინო დამპირდა ლევან გოთუას რომანს. გავახსენე — ჭერ კიდევ არ მიმილია. ეგებ შენ გაქვს. გამომიგზავნე თუ...? — გთხოვ იყიდო და გამოგზავნო, „Le Chant des sizenes“ ავტორი: Maurise „Blanchot.“ მივიღე ჟურნალები. აგრეთვე ა. შანიძის წიგნი. გმადლობ! მოკითხვა ყველას, იყავი კარგად!

შენი გრიგოლი.

17—10—62

ძვირფასო სანდრო!

უთქვამთ შენთვის: გ. რ. შენი ნათესავია და ამიტომ ამბობ ამასო. თუ კიდევ მოგესმას ვინმესაგან ასეთი რამ — უთხარი: გრიგოლისთვის და ჩემთვის ჭერ სიმართლეა და მერე ნათესაობა.

კარგად მიგივია: „დამისახელებთ სხვა ვინმე“... და სხვას რასაკვირველია, ვერ დაგვამოხმებთ სახელებდენ.

იყავი კარგად! მოკითხვა ყველას.  
შენი გრიგოლი.

23—10—62

ძვირფასო სანდრო!

Blanchot-ის წიგნი რომანი კი არაა, იგი კრებულია ეტიუდებისა ჩვენი დროის ევროპიელ მწერლებზე. უთარგმნიათ გერმანულიდან. სათაური გერმანულიდან გადმოვიღე ფრანგულად. გამოიკითხე.

მოკითხვა ყველას, იყავი მარჯვედ!  
შენი გრიგოლი.

9—11—1962

ძვირფასო სანდრო!

მივიღე Blanchot-ს წიგნი. ეს წიგნი სხვაა — თუმცა საინტერესო. მე რომ მიხდოდა, ის წიგნი ფრანგულად არ უნდა იყოს ცალკე წიგნად გამოსული, ასე გავს. წერილები თუ ამოიღეს ჟურნალიდან „Nouvelle Revue Francaise“ და გამოსცეს ცალკე წიგნად გერმანულად! ასე გავს რეცენზიის მიხედვით. ნონე გაფრინდაშვილი. საოცარი გამარჯვება... 9—2! «Русская Мысль»-ში მოხსენებულია ვითარ: «Наша соотечественница». დღეს უგზავნი რედაქტორს (Водов-ს) მაგარ პასუხს არა გამოსაქვეყნებლად. მან თვითონ უნდა გამოასწოროს ეს, თუ...

მოკითხვა ყველას. იყავი კარგად! შენი გრიგოლი.

**შენიშვნები:**

1 ალიო ადამიას ლექსი „სიზმარი“ გამოქვეყნებულია ჟურნალში „მნათობი“, № 7, 1961. მოწყაეს ეს ლექსი სრულად, რათა მკითხველისთვის გასაგებ გახდეს გრ. რომაქიძის დამოკიდებულება მისდამი.

სიზმარი

ფშავის გზაზე, შეღამების ბინდში,  
არავის პირს ავადღენე ცხენი  
და ჩემს თვალწინ აღიმართა ნიში —  
ხალანაი პატარძალი ხევის.  
ლოცვად იღვა მარიაში წმინდა,  
ხელში ეპყრა უჩველესი ბეჭვი;  
და ვარსკვლავი ჩამოსული ციდან  
ანათებდა მარტოდმარტო ფშავში.  
მერე შეუქად მოეფინა დილას,  
ნათლის სვეტი შეუყენა ლაქვარდს! —  
მიდიოდნენ ფშავის გზაზე წყვილად  
შვლის ნუკრი და ფეხშიშველი ვეჟა...

# დავითის სტელის აღბილი უზა საუკუნეების

## ქართული ხელოვნების სისტემაში

კიტი მახაბელი

80-იანი წლების დასაწყისში საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის ექსპედიციამ (ხელმძღვანელი არქიტექტორი თ. დვალი) გამოიკვლია სოფ. დავათის ღმრთისმშობლის ეკლესია (დუშეთის რ-ნი). ყურადღება მიექცა ეკლესიის წყობაში ჩატანებულ რელიეფურ სტელათა ფრაგმენტებს. შემდგომში ივ. ჭავჭავაძის სახ. ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის არქეოლოგიური ცენტრის ენვალის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ (ხელმძღვანელი რ. რამიშვილი) ამოიღო სტელების ფრაგმენტები, რიკ შედგადაც გამოჩნდა კედლის წყობაში ჩამალული რელიეფური წახნაგები. აღრეკრისტიანული ქართული სტელების არცთუ ისე მრავალრიცხოვან ჯგუფებს დაემატა უაღრესად მნიშვნელოვანი ძეგლები.

ეკლესიის კედლის წყობიდან ამოღებისთანავე სტელის ფრაგმენტმა საზოგადოების განსაკუთრებული ყურადღება მიიზიდა, რაც გაპირობებული იყო მის ერთ-ერთ წახნაგზე ამოკაწრული ქართული ასომთავრული ანბანი. პირველ წერილს, რომელშიც განსაზღვრული იყო ამ აღმოჩენის მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა (გ. აბრამიშვილი, ზ. ალექსიძე, რ. რამიშვილი), მოჰყვა ნაშრომების მთელი რიგი, რომლებშიც ყურადღება

გამახვილებული იყო უპირატესად ანბანის ამ უძველეს ნიმუშზე. ასეთი გამძაფრებული ინტერესის მიუხედავად დავათის სტელის ქვემარბიტი მხატვრულ-ისტორიული ღირებულება დღემდე არ არის ბოლომდე განსნილი, რადგან აქცენტი კეთდებოდა ძეგლის მხოლოდ ერთ დეტალზე და ყურადღების გარეშე იყო დარჩენილი მისი რელიეფური დეკორის განსაკუთრებულობა, მისი პლასტიკური და იკონოგრაფიული თავისებურებანი. ძველი ქართული ხელოვნების ამ იშვიათი ნაწარმოების მხატვრული ღირსებების სრულად წარმოჩენისათვის აუცილებელია საგანგებო სახელოვნებათმცოდნეო კვლევა, ზუსტი მხატვრული ანალიზი, რელიეფთა შესწავლა ძველი პლასტიკური ხელოვნების საერთო განვითარების ჩარჩოებში. სტელის რელიეფური დეკორი განხილული უნდა იქნას აღრეკრისტიანული ეპოქის ქართული და მსოფლიო ხელოვნების ევოლუციასთან მიმართებაში. ამასთანავე, სტელის შექმნის ეპოქის სწორად განსაზღვრისათვის აუცილებელია ამ რიგის ძეგლთა დანიშნულების გათვალისწინება, იმ სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების გარკვევა, რომელმაც შექმნა საქართველოში ქვაჭვართა! აღმოფხვრისათვის შესაფერისი პირობები.

ვიდრე თვით სტელის მხატვრულ ანალიზს შევეუდგებოდეთ, უნდა საგანგებოდ აღვნიშ-

ნოთ ჯმ სახის ძეგლთა დიდი მნიშვნელობა ძველი ქართული ხელოვნების ისტორიისათვის, ადრეული შუა საუკუნეების სახვითი ხელოვნების ძეგლთა სიმკირე განსაკუთრებულად ზრდის ქვაჭვარებასა და ქვასვეტებზე მოთავსებული რელიეფური კომპოზიციების მხატვრულ-ისტორიულ ღირებულებას.

რელიეფური სახეებით შემკულმა ქვასვეტებმა მცენიერთა ყურადღება მიიპყრო უკვე ჩვენი საუკუნის დასაწყისში (იაკობ სმირნოვი). თანდათან გროვდებოდა მასალა, ჩნდებოდა ახალ-ახალი ძეგლები და პლასტიკის ეს თავისებური ძეგლები საგანგებო კვლევის საგნად იქცა (გიორგი ჩუბინაშვილი, ალექსანდრე ჭავჭავაძე, ნიკო ჩუბინაშვილი). ქვასვეტების მნიშვნელოვანმა ნაწილმა უკვე დაიმკვიდრა კუთვნილი ადგილი ადრექრისტიანული ხელოვნების ისტორიაში. ამ ძეგლთა განსაზღვრა, დათარიღება დაფუძნებულია მათი რელიეფური დეკორის მხატვრულ-სტილისტურ ანალიზზე, ფიგურული გამოსახულებებისა და ორნამენტული მხატვრობის შეჭერებაზე ზუსტად დათარიღებული ქართული არქიტექტურის ძეგლების რელიეფურ სამკაულთან (იხ. ქვემო ბოლნისის, ეძანის, თეთრი-წყაროსა და სხვა ეკლესიების არქიტექტურული დეკორი). დღეისათვის გარკვეულია, რომ ადრეფეოდალურ საქართველოში არსებობდა ქვაჭვარათა, რელიეფებით შემკულ ქვასვეტთა დამზადების კარგად ორგანიზებული სისტემა. ხერხდება საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში (სამცხე-ჯავახეთი, თრიალეთი, ქვემო ქართლი, შიდა ქართლი) არსებული სახელოსნოების დამახასიათებელი მხატვრულ-კომპოზიციური ნიშნების გამოვლენა და, რაც მთავარია, რელიეფური ქვასვეტების გარკვეული ევოლუციის წარმოდგენაც. ასეთ ვითარებაში ყოველი ახალი ნიმუში რელიეფური ქვასვეტისა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, რადგან ხელს უწყობს ადრექრისტიანული ქართული ხელოვნების ზოგადი საკითხების დაზუსტებას, უძველესი იკონოგრაფიული ტიპების რეპერტუარის გაფართოებას. ასეთ ვითარებაში დავათის სტელის რელიეფური დეკორი საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს, რადგან გვაძლევს დეკორატიული სქემის თავისებურ მაგალითს და



დავათის ქვასვეტი

უაღრესად საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის ადრეფეოდალური საქართველოს სულიერი და სოციალური ცხოვრების ზოგიერო მხარეზე.

სამწუხაროდ, ჩვენამდე მთლიანი სახით არც ერთ ქვაჭვარას არ მოუღწევია. მხოლოდ რამდენიმე მათგანი თუ არის შემონახული პირვანდელ ადგილას. მიუხედავად ამისა, ქვაჭვარათა საერთო სახის აღდგენა ხდება მათი გადარჩენილი ნაწილების შეჭერებით (საფეხურებიანი პოსტამენტი, რელიეფებით შემკული ქვის ოთხწახნაგა სვეტი, ქვისავე სკულპტურული ჯვრით დაგვირგვინებული) და რელიეფებზე შემონახული გამოსახულებების მიხედვით. სრული სახით ქვაჭვარა წარმოდგენილია ეძანის ეკლესიის აღმოსავლეთის ფასადის რელიეფზე და ქვასვეტის „კაპიტელზე“ დმანისიდან (ქართული ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი № 120).

ადრექრისტიანული სტელების გარკვეული ნაწილი ეამთა სიავეს გადაურჩა იმის წყალობით, რომ ისინი, მათი აღმართვიდან გარკვე-

ული დროის შემდეგ, ხელმეორედ გამოიყენეს როგორც სამშენებლო მასალა უფრო გვიან ეკლესიების მშენებლობის დროს. საქმის არის, რომ ქვაჯვარანი, რომელიც თავის დროზე აღიმართებოდნენ როგორც შესაწირავი და სალოცავი ძეგლები, თანდათან, დროთა ვითარებაში კარგავენ თავის საკულტო მნიშვნელობას. საუკუნეთა წიაღში იკარგებოდა მათდამი თაყვანისცემისა და მოკრძალების გრძობები და შემდეგი თაობები უკვე ბედადვდნენ მათ ხელყოფას. ქვაჯვარანი ინგრეოდნენ და ნადგურდებოდნენ ძველბელობათა ეამს და შესაძლოა მათ ახალ გამოყენებაში (ეკლესიათა კედლების წყობაში) შენარჩუნებული იყო თავდაპირველი თაყვანისცემის ანარეკლი. ზნორად მშენებლები სვეტების რელიეფებს იყენებდნენ არქიტექტურის ორნამენტულ აქცენტებად (იხ. მაშვარის ზეობის ძეგლები), ზოგ შემთხვევაში კი მშენებლობის კარგად ესმოდათ და საკულტო ძეგლთა მნიშვნელობა, მათი მხატვრულ-რელიგიური მნიშვნელობა და მოკრძალებას იჩენდნენ წმინდა გამოსახულებებისადმი. გავიხსენოთ თუნდაც დავით გარეჯის ნათლისცემლის ეკლესიის კარის მოჩარჩობებაში ჩადგმული ქვასვეტი წმ. ესტათეს ნადირობის სცენით. ქრისტეს სასწაულებრივი გამოცხადების ამსახველი ეს რელიეფური ხატი ეკლესიის ზღვრებლთან ევბეობდა მლოცველთ. სწორედ ასე გონივრულად და გააზრებულად იყო გამოყენებული ქვასვეტის ნაწილი დავათის ეკლესიაში. ზუროთმოძღვარმა გარედან დატოვა ოთხმხრივ შემკული სვეტის ის მხარე, რომელიც მიიჩნია დასრულებულ ხატად. ამის წყალობით მლოცველთ საშუალება ჰქონდათ ეკლესიაში თაყვანი ეცათ ღმრთისმშობლის ქვის ხატისათვის. ქვასვეტის ამგვარი გამოყენება იმითაც იყო გაპირობებული, რომ აღნიშნული ეკლესია ღმრთისმშობლის სახელობისა უნდა იყოს.)

ამ მოვლენასთან დაკავშირებით უთუოდ საჭიროა გავიხსენოთ სირიისა და კაბადოკიის ადრექრისტიანული ეკლესიების ინტერიერებში გამოყენებული ღმრთისმშობლის რელიეფურ გამოსახულებებიანი ფირფიტები, რომლებიც კედლის წყობაში იყო დატანებული და რომლებიც ხატების მაგივრობას სწევდა; თუ გავითვალისწინებთ ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ეკლესიის სიახლოვეს აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ცენტრებთან, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ქართველ ზუროთმოძღვარ-

თათვის უცნობი არ უნდა ყოფილიყო ამგვარი პრაქტიკა.

დავითის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მშენებლიდან გამოღებული სტელების ფრაგმენტებიდან ამჟერად შევჩერდებით მხოლოდ ერთზე, მასზე, რომელზეც ფიგურული გამოსახულებებია მოთავსებული. საერთოდ კი, აუცილებელია დავითში მიკვლეული ყველა ფრაგმენტის ერთობლივად გათვალისწინება, რადგან მათი დახმარებით შესაძლებელია ბედ-ბა უარესად მნიშვნელოვანი მხატვრული მოვლენების გარკვევა.

პირველივე შეხედვისას ცხადი ვახდა, რომ ქვასვეტი ნაკულთია, მას ჩამოტეხილი აქვს ზედა ნაწილი. ეს ადვილი გასარკვევია, რადგან ქვასვეტების ზედა ნაწილში, როგორც წესი, ამოკვეთილი უნდა იყოს ღრმა ბუდე, რომელშიც გამაგრდებოდა სკულპტურული ჯგრის ბუნი, ამგვარი ბუდე კარგად ჩანს იმ ქვასვეტებზე, რომელთა ზედა ნაწილში დაუზიანებლად მოაღწია (იხ: ხანდისის, დმანისის, ნავჯარევის, ბრდაძორის, მამულას, დიდი გომარეთის ქვასვეტები).

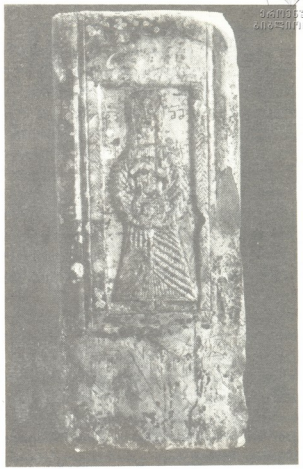
ქვასვეტის რელიეფური დეკორი მკაცრ თეოლოგიურ საფუძველზეა აგებული, ყოველი გამოსახულება წარმოადგენს საერთო იდეური პროგრამის ორგანულ ნაწილს. ქართული ქვასვეტების ოსტატები განიზილავდნენ სტელის წახნაგებს, როგორც ერთიან არეს წმინდა გამოსახულებების განთავსებისათვის. დავათის ქვასვეტის ოთხივე წახნაგი რელიეფებითაა შემკული. ერთმანეთის მოპირდაპირე ორ წახნაგზე ფიგურული გამოსახულებებია განთავსებული, დანარჩენი ორი დაფარულია თავისებური მცენარეული ორნამენტებით. ეს არის ადრექრისტიანულ ქართული სტელების ჯგუფისათვის დამახასიათებელი ორნამენტული მოტივი — მსუყვე გამოძირწილი ლაზაში მოხაზულობის აკანთის ფოთოლი, რომელიც ეფინება სვეტების წახნაგების ვერტიკალურ სიბრტყეებს და მათ ცხოველხატულობასა და პლასტიკურ დასრულებულობას ანიჭებს. ქვასვეტის კუთხეებში ამოკვეთილი ცრუსვეტები ხაზს უსვამს სტელის ვერტიკალურ კონსტრუქციას და ამავე დროს აჩარჩოებს მის ყოველ წახნაგს.

სტელის ზედაპირზე რელიეფურ კომპოზიციათა განაწილებაში ჩანს ამგვარი ძეგლებისათვის დამახასიათებელი ზუსტი მხატვრული ალღო და თეოლოგიურ ცნებათა უნატიფესი ნიუანსების გათვალისწინება. ისევე, როგორც

ქვასვეტების საუკეთესო ნიმუშებში, აქაც იგრძნობა ნაწარმოების იდეური და მხატვრული მხარის სრული შესაბამისობა. დაცულია რელიეფური დეკორის განაწილების პრინციპი: ქვასვეტის წახნაგების ზედამირი დანაწილებულია ცალკეულ მოჩარჩობებულ არეებად. რომლებშიც განთავსებულია რელიეფური კომპოზიციები. ყოველი მათგანი გააზრებულია როგორც დამოუკიდებელი რელიეფური „ხატი“. ამავე დროს, წარმოადგენს სტელის საერთო იკონოგრაფიული პროგრამის ორგანულ შემადგენელ ნაწილს. რელიეფური სკენების მოსათავსებლად ქვის სისქეში ამოჭრილია ჩარჩოები და ფონის თანდათანობითი ამოკვეთით ფიგურათა გარშემო იქმნება რელიეფური სახეები. რელიეფის ზედა სიბრტყე ემთხვევა მოჩარჩოების სიბრტყეს.

თავდაპირველ ადგილას შემონახულ ქვა სვეტებზე დაკვირვებამ დაარწმუნა მკვლევარი, რომ მათი მთავარი, საფასადო მხარე მიმართულია დასავლეთისაკენ და ჩვენც პირობითად ვუწოდებთ დასავლეთის წახნაგს ქვასვეტის იმ მხარეს, რომელზედაც მთავარი გამოსახულებაა მოთავსებული. უნდა ითქვას, რომ ქვასვეტების წახნაგებზე რელიეფური გამოსახულებების განთავსებაში მკაცრად გააზრებული ლოგიკური სისტემა შეიმჩნევა: ამ სისტემაში რელიეფური დეკორის ყოველ ნაწილს ზუსტად გარკვეული ადგილი აქვს მიჩენილი. ამ კანონზომიერების გამოვლენა დიდად უწყობს ხელს ფრაგმენტული ქვასვეტების დაზიანებული რელიეფური დეკორის აღდგენას, ნაკლები ნაწილების რეკონსტრუქციას. ამგვარი ძეგლების შესწავლისას, პირველ რიგში, გათვალისწინებულია შუა საუკუნეების მხატვრული მეტყველების პირობითობა, რაც გარკვეულად ართულებს ამ უქიდურესად განზოგადებული რელიეფური სახეების სიღრმეც არსში წვდომას.

დავათის სტელის მთავარ წახნაგზე მოთავსებულია ორი ორფიგურიანი კომპოზიცია: ქვემოთ — სიმეტრიულად განლაგებულია ორი ფრონტალური ფიგურა საზეიმო საერო სამოსელში, ზემოთ — ასევე მკაცრად გაწონასწორებული სიმეტრიული კომპოზიცია — ორი მთავარანგელოზი. კომპოზიცია ჩასმულია გრაფიკულ „წიწვისებრ“ ჩარჩოში, რომელიც გამოიყოფს თითოეულ კომპოზიციას დამოუკიდებელ „სურათად“ და, ამავე დროს, გარკვეულ კავშირებს ამყარებს მათ შორის. ამას ემსახურება დამატებითი ორნამენტული



დავათის ქვასვეტი.  
ლმითისმშობელი

ზოლი ამ კადრების ჩარჩოებს შორის. სტელის მოპირდაპირე მხარეს მთელ არსებულ სიბრტყეზე მოთავსებულია ერთადერთი რელიეფური გამოსახულება — მდგომარე ღმრთისმშობელი ძით.

განსხვავებულია ქვასვეტის ორი წახნაგის გამოსახულებებისადმი მხატვრული მიდგომა: დასავლეთის წახნაგზე — სიბრტყის მჭიდროდ შეესება კვადრატთან მიახლოებული რელიეფური კომპოზიციებით. აღმოსავლეთის მხარის გლუვ სიბრტყეზე კი ღმრთისმშობლის საკმაოდ მონუმენტური ფიგურა.

ქვასვეტის იკონოგრაფიული პროგრამა მკაფიო და ნათელია. მთავარი წახნაგის ქვედა ნაწილში წარმოდგენილია დონატორთა ორი ერთნაირი ფიგურა ზედაღმართულ ხელთა მანიშნებელი ჟესტით. მათ ზემოთ მთავარანგელოზებია. მარცხენა ფიგურის თვათან მშვენიერად იკითხება ღრმად ამოკვეთილი ასომთავრულით შესრულებული დაქარაგმებული სახელი „მიქელ“ (მლ). სიმეტრიულად მდგომარე მთავარანგელოზები ზედაღმართული ხელებით უქვევლად წარმოადგენენ რებრეზენ-



ტატიული, საზეიმო კომპოზიციის ნაწილს. იმის სავარაუდებლად, თუ რა კომპოზიცია უნდა ყოფილიყო დავათის სტელის ზედა ნაწილში, უნდა მივმართოთ იმ ქვასვეტებს, რომელთა დამავგირგვინებელი ნაწილებია ჩვენამდემდე მოღწეული. დღეისათვის გადარჩენილი ქვასვეტების ზედა რეგისტრში შემდეგი კომპოზიციებია განლაგებული: ქრისტეს ამალღება (ხანდისი, ბრდაძორი, ნღვარევი), ღმრთისმშობლის დიდების სცენა (ბოლნისი, დიდი გომარეთი), ღმრთისმშობლის თაყვანისცემა (მამულა), ჭვრის თაყვანისცემა (დმანისი). ამასთანავე, გასათვალისწინებელია, თუ რა სცენების მონაწილეებად წარმოგვიდგებიან მთავარანგელოზები ქვასვეტებზე. როგორც წესი, ისინი გამოისახებიან ამალღებისა და დიდების კომპოზიციებში (იხ. ხანდისი, ნაღვარევი, დიდი გომარეთი, ამგვარად, ჩვენს ხელთ არსებულ ქვასვეტთა რელიეფური დეკორის სისტემების გაანალიზება, ანგელოზთა შესტიკულაცია, რომელიც გულისხმობს მათ მიმართებას მათს ზემოთ არსებულ და ამჟამად ჩამოტეხილ გამოსახულებასთან, უფლებას გვაძლევს ვივარაუდოთ დავათის ქვასვეტის პირით მხარეზე ამალღების კომპოზიციის არსებობა. ამ მოსაზრებას განამტკიცებს საპირისპირო მხარეს ქვედა რეგისტრში ღმრთისმშობლის რელიეფური ხატის არსებობა. ესეც არ არის იზოლირებული გამოსახულება. იგი მჭიდროდაა დაკავშირებული ქრისტეს ამალღების თემასთან და ორგანულად ჩართული სტელის იკონოგრაფიულ სქემაში. ქრისტეს ამალღებისა და ღმრთისმშობლის თემების შერწყმა, რაც აგერევიად იყო დამახასიათებელი ადრექრისტიანული ტიპების საკურთხევლის აბსიდების მოხატულობებისათვის, თავისებურად აისახა ქართული სტელების რელიეფებში (მაგ. ხანდისის ქვასვეტი).

დავათის ქვასვეტის მთავარი მხატვრული მეთოდია პლასტიკურ სახეთა დეკორატიულ-ხაზობრივი გადაწყვეტა. რელიეფური გამოსახულებები მოქმედებენ სილუეტების თავისებური სიბრტყობრივი გამოსახულებით და ზედაპირის კარგად მოფიქრებული გრაფიკული დამუშავებით. სამოსლის ნაკვეთა განაწილება ემყარება მთლიან მხატვრულ სისტემას, რომელიც განსაზღვრავს ხაზის თავისთავად მხატვრულ ღირებულებას. რელიეფურ კომპოზიციათა ფრონტალურობა და სიმეტ-

რიულობა მკაცრ იერატულობას ექვემდებარება.

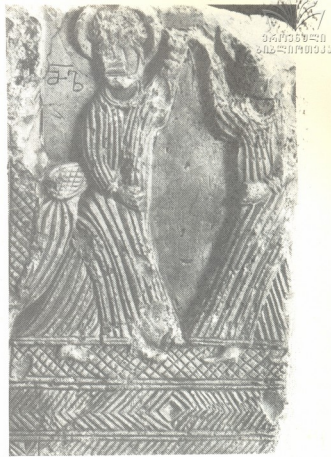
მთავარანგელოზთა ფიგურები ხედვის, ორი წერტილიდან არის გადმოცემული. თავები და სხეულის ზედა ნაწილი მკაცრად ფრონტალურია, ტანის ქვედა ნაწილი და ფეხები — პროფილშია. მათი თავები ძალზე დაზიანებულია, მაგრამ მაინც ხერხდება სახის ნაკეთების თავისებური გადმოცემის გარჩევა. დამახასიათებელია დიდი მრგვალი თვალების დამუშავების ხერხი, რომელიც იმეორებს ქართული სტელების ნაწილზე შემონახული რელიეფების შესრულების მეთოდებს (შეადარეთ — ხანდისის სტელის ქრისტეს და ანგელოზის სახეთა დამუშავება, ყალეთის სანათლაზე ანგელოზის სახეთა გადმოცემა, (ორივე რელიეფი VI ს. დასასრულს მიეკუთვნება). დიდი ზომის თავები პირდაპირ არის დასმული საკმეოდ არაპროპორციული ფიგურების მხრებზე. პირობითად არის გადმოცემული სხეულის ნაკეთები, გაურკვეველია ხელების სხეულთან დაკავშირება, ძალზე ზოგადად არის მინიშნებული მოძრაობა და შესტიკულაცია. რელიეფებში ბატონობს პლასტიკის პირობითი ენა, რომელიც ხაზს უსვამს ხაზობრივი გამომსახველობის საერთო დეკორატიულ მომენტებს. პოზის, შესტის ექსპრესია, ხაზოვანი ნახატის დეკორატიულობა — აი, ამ რელიეფთა მთავარი სამეტყველო საშუალებანი.

ქვასვეტის რელიეფების შექმნისას მოქანდაკე აზროვნებდა არა ცალკეული კადრებით, არამედ სვეტის წახნაგთა სიბრტყეების ერთიანი კომპოზიციური გააზრებით. ეს აშკარა ხდება მომიჯნავე სცენების ერთობლივი განხილვისას. ორივე კომპოზიცია ერთი სქემით არის აგებული, ორივეს ცენტრზე გადის ერთი წარმოსახვითი სიმეტრიის ღერძი. მსგავსია მათი ორნაწილიანობა, მსგავსია ფიგურათა ხასიათი, მათი პროპორციები. ამასთან დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ ანალოგიური გამოჭოლი ვერტიკალური, სიმეტრიული აგებულება ბრდაძორის სტელის რელიეფებისა (VI ს), კატულას სტელის ორფიგურიანი კომპოზიციებისა (VII ს.). კომპოზიციების ყველა დეტალი ემორჩილება აგების შინაგან რიტმულ კანონებს, ყველაფერში ჩანს რაციონალური კანონზომიერება. დავათის წყვილადი კომპოზიციები მსგავსებასთან ერთად, უმნიშვნელო, მაგრამ მხატვრულად ძალზე არსებით განსხვავებასაც ამჟღავნებს. მსგავსია: დიდ-



თავა, არაპროპორციული ფიგურები, ზედამართული ხელის ექსტი, გაყინული, სიმეტრიული სილუეტები. ერთნაირად არის დამუშავებული ფიგურათა ზედაპირი. მხატვრულ აღლოს ამჟღავნებს ერთის შეხედვით თითქოს უმნიშვნელო განსხვავებები: განსხვავებულია ამ ორი კომპოზიციის ფიგურათა მასშტაბები (საერთო პერსონაჟები უფრო მცირე ზომისაა), დამახასიათებელია ფიგურათა დინამიკის კონტრასტი, მოძრაობისა და ფეხების მდგომარეობის შეხამება. საერთო პერსონაჟები დგანან ფრონტალურად, ფეხები გადმოცემულია პროფილში და თანაც სხვადასხვა დონეზე, თითქოს გარკვეულ სივრცობრივ განლაგებაში. ანგელოზთა გამოსახულებებში კი ცენტრისაკენ მოსწრაფებული მკვეთრი მოძრაობა, ფართო ნაბიჯი შეთანხმებულია ერთ დონეზე გამოსახულ ზუსტად პროფილში წარმოდგენილ პატარა ტერფებთან, რომლებიც მოჩანს გრძელი სამოსლის ქვეშ. ანგელოზთა დიდი შარავანდელიანი თავები ქმნის ორ მძლავრ აქცენტს ზედა კომპოზიციაში, რომელთაც თავისებურად ეხმარება ქვედა კადრის ორი უფრო მცირე აქცენტი. თავისებური აკომპანემენტია აგრეთვე ფიგურებს შორის დარჩენილი ფონის მოხაზულობა. ამგვარად, ამ ორი ვერტიკალურად მომჯნავე კომპოზიციის შეპირისპირებისას მკლავდებდა დინამიკის ზრდა ქვემოდან ზემოთ, რაც ალბათ თავის კლმინაციას პპოვებდა ქრისტეს ფიგურაში, რომელსაც უნდა დაევიკრივინებინა ეს პლასტიკური წყობა.

დავათის ქვასვეტის რელიეფთა მხატვრული თავისებურებანი ხელშესახებად გამოიკვეთება ადრექრისტიანული ქართული სტელეების საერთო განვითარების კონტექსტში. პლასტიკურ-გრაფიკული მიდგომა რელიეფური გამოსახულებებისადმი იყო ქართული პლასტიკის ევოლუციის გარკვეული პერიოდისათვის. ანგელოზთა არაპროპორციული ფიგურების ხასიათის, გამოსახულებათა ზედაპირის ხაზგასმულად დეკორატიული ექსპრესიული დამუშავების უახლოეს პარალელებად უნდა მივიჩნიოთ ხანდისის სტელის ანგელოზი და ქალეთის სანათლავის ნათლისღების სცენის ანგელოზები (VI ს). სიახლოვე უკანასკნელ რელიეფთან მით უფრო თვალსაჩინოა, რომ მსგავსია არა მარტო საერთო ხასიათი ფიგურებისა, არამედ ცალკეული დეტალებიც, რაც ამ ძეგლების არა მხოლოდ ქრონოლოგიურ სიახლოვეს ავლენს, არამედ შესაძ-



დავათის ქვასვეტის მთავარი ანგელოზები

ლოა მათი შექმნის ერთ ცენტრზე მიგვანიშნებს. ზუსტად მეორდება ანგელოზთა ფიგურების აგების სქემა; ერთნაირია მათი სილუეტი, პროპორციები, თავების დამუშავება, თმისა და შარავანდელთა გადმოცემის თავისებურება. თითქოს ერთი ოსტატის ხელით არის შესრულებული მკვეთრად წინ გადადგმული ნაბიჯი ანგელოზებისა, პარალელურ ნაკვეთა მიმართულებით ხაზგასმული, კაბის კალთის დამახასიათებელი სამკუთხა მოხაზულობა. მაგრამ ყველაზე მრავლისმთქმელია ერთი მეტად ორიგინალური დეტალი — ანგელოზთა ფრთების უცნაური ფორმა და, რაც განსაკუთრებით არის ყურადსაღები, მათი დაკავშირება ანგელოზთა სხეულთან (არა მხრებთან, არამედ წელთან). ფრთების ამგვარი გადმოცემა იმდენად თავისებური და უჩვეულოა, რომ ყველა ზემოაღნიშნული საერთო ნიშანთან ერთად შეიძლება მივიჩნიოთ ოსტატის ხელწერის ძალზე მნიშვნელოვან ელემენტად, რაც უფლებას გვაძლევს ვივარაუდოთ ამ ორი ძეგლის — დავათის ქვასვეტისა და ქალეთის სანათლავის — შექმნა ერთ სკულპტურულ სახელოსნოში.

დავათის ქვასვეტის საპირისპირო (აღმ.)

მხარეს ფეხზე მდგომარე ღრმთისმშობელია გამოსახული. მას ორი ხელით უკავია ქრისტეს წელზევითი გამოსახულება. რელიეფური სახეები შექმნილია ფონის თანდათანობითი ამოკვეთით ფიგურის გარშემო. რელიეფის სიმაღლე აქაც ემთხვევა ჩარჩოს ზედაპირს. რელიეფი სრულიად ბრტყელია, ფორმები დაუნაწევრებელი. მთავარი სახვითი საშუალებებია — ბრტყელი სილუეტები და ზედაპირის საგულდაგულო დეკორატიული დამუშავება. ამ კომპოზიციის ჩარჩოც უმარტივესი „წიწვოვანი“ ზოლია, რაც უთუოდ დაფინის გირლანდის უხეშ სქემატიზირებულ ნახატს უნდა წარმოადგენდეს.

ღმრთისმშობლის ფიგურა, რომელიც მთლიანად ავსებს კადრს, მკაცრად ფორთხა-ლურია. თავი (შარავანდის გარეშე) ზედა ჩარჩოსაა მიბჯენილი. მინიატურული ტერფებში გაშლილად პროფილშია გამოსახული. თვალსაჩინოა ფიგურის დამჯდარი პროპორციები; ექსპრესიულად დიდია თავის მოცულობა (შეფარდება 1:5) და შეუფერებლად მცირე — ტერფები. ფიგურათა ტერფების ხაზგასმულად შემცირება დამახასიათებელია ადრე-ქრისტიანული ქართული რელიეფების ერთი ჯგუფისათვის (იხ. ხანდისის ქვასვეტის ფიგურები, ამბლღების რელიეფები ქვემო ბოლნისის, ეძანის, თეთრიწყაროს ეკლესიების ფასადებზე. ყველა რელიეფი VI საუკუნის მიეკუთვნება).

ღმრთისმშობლის თავი ძალზე დაზიანებულია, მაგრამ შეიძლება გავარჩიოთ, რომ მათფორიუმში მას ფარავდა მთლიანად. სიმეტრიულად მომრგვალებული ხელებით მას მკერდის წინ ქრისტეს წელზევითი გამოსახულება უკავია. ქრისტეს ნახევარფიგურა საკმაოდ დიდი ზომისაა, ჭვრული შარავანდედიანი თავი თითქმის ღმრთისმშობლის თავს უტოლდება. თავები ერთ ცენტრალურ ღერძზეა განლაგებული, რაც ქმნის მრგვალი მოცულობის რიტმულ განმეორებას ვერტიკალზე, მარიამის მხრებისა და ხელების მომრგვალებული მოხაზულობით ხაზგასმულს.

ამ კომპოზიციის აგებაშიც უუხუსტესი გეომეტრიული სქემაა გამოყენებული, ყველაფერი წინასწარ გააზრებული სისტემას ემორჩილება. ეს ზუსტი განაგარიშება, როგორც წესი, საფუძვლად უდევს მკაცრად რეგლამენტირებულ ადრექრისტიანულ სახვით ხელოვნებას. ქართული ქვასვეტების რელიეფები ამ-

გვარი მიდგომის შესანიშნავ ნიმუშებს წარმოადგენდნენ.

ქრისტეს ბიუსტი კომპოზიციის გეომეტრიულ ცენტრშია მოთავსებული. კადრის დიანგონალების გადაკვეთა მისი ნიკაბის ქვემოთ ხდება. ქრისტეს თავის კომპოზიციის ზედა ნაწილში მოთავსებული დაცულია ნაწილთა სიმბოლოები იერარქიის წესი და, ამასთანავე, შენარჩუნებულია კომპოზიციის მხატვრული მთლიანობა. ქრისტეს ორივე ხელით უკავია კოდექსი და მისი ხელების მოძრაობა დუბლირებულია ღმრთისმშობლის ხელების რკალური ნახატით. ამ ქვის ხატის ყოველი დეტალი ავლენს მხატვრულ მიზანსწრაფვას ოსტატისას, რომელიც გარკვეული დეკორატიული მცნებებით აზრავნებდა. ეს ძირითადად ეხება რელიეფური ზედაპირის დამუშავების თავისებურებას. სტელის საერთო მხატვრულ გადაწყვეტაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია გვერდითი წახნაგების ფოთლოვან ორნამენტს. იგი სემანტიკურად დაკავშირებულია სიციცხლის ხის უძველეს მოტივთან, რომელსაც საქართველოში სიღრმივი ფესვები აქვს. პლასტიკურად მძლავრად ნაძერწი აკანთის ფოთლის ეს დამახასიათებელი ორნამენტი საკმაოდ გავრცელებული ჩანს VI საუკუნის ქართულ ქვასვეტებზე (საცხენისის, ბრძანძორის, დმანისის, წვერო-დაბალის ქვასვეტები) და სხვა რელიეფურ ძეგლებზე (ქალეთის საინათლავი). ამ მცენარეული მოტივის მოდელირების თავისებური ტექნიკური ხერხები, მისი პლასტიკური ხასიათი, ოსტატურად გამოყვანილი დახვეწილი ფორმა გარკვეულ ასოციაციებს იწვევს მცხეთის ჭვრის სამხრეთის შესასვლელის თავზე მოთავსებული ჭვრის ამბლღების კომპოზიციის მცენარეულ მოტივთან. საერთოა არა მხოლოდ ფოთლის დამახასიათებელი ფორმა, არამედ შერბულების სპეციფიკური მანერა, პლასტიკური დამუშავების ხერხები. სიახლოვე VI საუკუნის დასასრულის მაღალმხატვრული მონუმენტური ძეგლების ორნამენტთან მნიშვნელოვნად განამტკიცებს დავათის მცენარეული მოტივის შექმნის ქრონოლოგიურ ჩარჩოებს. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ორნამენტი ამგვარი სახით დროის საკმაოდ მცირე მონაკვეთზე ჩანს ქართულ ძეგლებზე. დავათის ქვასვეტზე თვალს ხვდება ამ მცენარეული ორნამენტის მოცულობითი, სიღრმივი ძერწვისა და ფიგურ-

რული გამოსახულებების სიბრტყობრივ-პირობითი გადმოცემის თავისებური კონტრასტული დაპირისპირება, რაც გარკვეული მხატვრული მიდგომის შედეგს უნდა წარმოადგენდეს.

მაფორიუმში თავიდან ფეხებამდე გახვეული ღმრთისმშობლის ფიგურა ორიგინალურად არის დამუშავებული: გულზე, ქრისტეს თავს ზემოთ მოჩანს თხელი ქიტონის გოფირებული ნაწილი, პარალელური რელიეფური ზოლებით დამუშავებული. სახელოთა დრავირება გადმოცემულია კუთხით მიმართული პარალელურივე რელიეფური წახანაგოვანი მოცულობებით. ზუსტად ანალოგიურია ქრისტეს ქიტონის ნაკვეთა გადმოცემა. იგი იმეორებს ღმრთისმშობლის ქიტონის ნახატს, ოღონდ შემცირებული მასშტაბით. ამ ხერხით ოსტატი აძლიერებს კომპოზიციის შინაგან დინამიკას, რიტმულობას მკაცრად ფრონტალურ, გარინდულ გამოსახულებებში.

თავისებურია ღმრთისმშობლის მაფორიუმის კალთების დამუშავება, მათი ფორმისა და მიმართულების ჩვენება პარალელურ ნაკვეთა ნახატით. ქვემოთ საძკეთხა არეში მოჩანს ქიტონის ქობა, ორმაგი პორიზონტალური ლილვით დასრულებული. ქიტონისა და მაფორიუმის ნაკვეთა დიფერენცირებით ოსტატი განსხვავებული ფაქტურის მნიშვნელობას იძლევა.

ღმრთისმშობლის და ქრისტეს სახეები ისეა დაზიანებული, რომ ძნელია მსჯელობა მათ პლასტიკურ დამუშავებაზე. მაგრამ აქვე, დავათში, აღმოჩენილი ფრაგმენტი ღმრთისმშობლის ანალოგიური რელიეფური ხატით კომპოზიციის ამ ნაწილის შესახებ მსჯელობის უფლებას გვაძლევს.

როგორც კომპოზიციის საერთო აგება, ასევე ყველა დეტალი ამ ორი პლასტიკური სახის სრულ იდენტურობაზე მეტყველებს. უკეთ შემონახული ქრისტეს სახე გარკვეული სტერეოტიპების არსებობაზე მიგვითითებს. დიდი ზომის დაგრძელებული სახე, რკალური ლილვებით შექმნილი დიდი თვალები, პატარა მოკუმული ბაგე, შუბლზე დაბლა ჩამოსული თმა, რომელიც ტალიოვან კულულებად ეფინება მხრებზე, ორივე ხელით გულთან მიკრული სახარება, რომლის ყდაზე მკაფიოდ გამოიკვეთება სათუთად გადმოცემული თითები — ყველა ეს ნიშანი ზუსტად მეორდება ორივე რელიეფზე, რაც უეჭველად მიუთითებს არა თუ ერთ სახელოსნოზე, არამედ,



დავათის ქვასვეტი.  
საერთო პორტრეტები

შესაძლოა, ერთ ოსტატზეც. ორივე რელიეფი ერთი ხელწერით არის აღბეჭდილი, რაც ვლინდება უმცირეს დეტალებში (ნაკვეთა დამატებით დამუშავება სამკუთხა ჩანაქდევებით, შარავანდის მოცულობითი გადმოცემის ცდა მისი სიბრტყის ჩაკვეთით თავისი მიმართულებით და სხვა).

ანალოგიურად არის დამუშავებული ქრისტეს სახე ხანდისის ქვასვეტზე. ემთხვევა სახის ნაკეთების, თვალების შესრულების მხატვრული და ტექნიკური ხერხები. რელიეფის ზედაპირის დამუშავების ზოგიერთი ხერხი მოგვაგონებს ძველი ქართული ხეზე კვეთის სპეციფიკურ ხერხებს. ხალხური ხელოვნების ამ დარგს გარკვეულ ზეგავლენას ვხედავთ ჩარჩოს გრაფიკულ ორნამენტშიც. ამგვარი ასოციაციები არცთუ ის იშვიათია ქართულ ქვასვეტთა რელიეფებში, რომელთა ოსტატები მჭიდროდ იყვნენ დაკავშირებულნი ხალხურ ყოფასთან, უძველეს ხალხურ ხელოვნებასთან. საკმარისია გადავხედოთ ჩვენამდე მოღწეულ ხეზე კვეთის იშვიათ ნიმუშებს, სავარძლებს, კიდობნებს, მერხებს, საკარცხულებს, ძველი ქართული დარბაზის ტრადიციული დედაბოძის

ორნამენტულ დამუშავებას. ეს კიდევ ერთხელ გვიჩვენებს, რომ ქვაჯვარანი თავისი ფუნქციითა და თავისი მხატვრული არსით ხალხური ცხოვრების წიაღში იქმნებოდნენ და გაცილებით უფრო ახლოს იყვნენ ხალხის ყოფასთან, ვიდრე მონუმენტური ხელოვნების ძეგლები.

დავათის ეკლესიის მიდამოებში ღმრთისმშობლის ორი სრულიად ერთნაირი რელიეფური ხატის აღმოჩენა მეტყველებს საქართველოს ამ კუთხეში ქვასვეტების საგანგებო სახელოსნო არსებობაზე. ამის საბუთია აგრეთვე აქ მიკვლეული ქვასვეტების ფრაგმენტების მთელი ჯგუფი, რომელთა შორის დაუსრულებელი ნახევარფაბრიკატებიცაა. ეს მით უფრო საინტერესოა, რომ საშუალებას გვაძლევს ჩავიხედოთ ოსტატთა მუშაობის პროცესში.

დავათის ღმრთისმშობლის რელიეფური ხატი მრავალმხრივ არის მნიშვნელოვანი. საქართველოში დღეისათვის ცნობილ ადრე-ქრისტიანულ რელიეფებზე, არსებითად, გვაქვს ერთი იკონოგრაფიული ტიპის — ტახზე მჯდომარე ღმრთისმშობლის ვარიაციები. ასეთებია VI საუკუნის ქვასვეტების რელიეფები (ხანდისი, ბოლნისი, ბრადჰორი, არმაზის საცაგის № 529), უფრო მოგვიანო ხანის მამულას ქვასვეტის კომპოზიცია. მჯდომარე ღმრთისმშობელია გამოსახული წებულდისა და გველდისი კანკელებზე. დავათის ღმრთისმშობელი განსხვავდება ყველა ჯერჯერობით ცნობილი ნიმუშისაგან.

დავათის ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპის შესწავლისას ჩვენ ძირითადად ვეყრდნობოდით ნიკოდიმე კონდაკოვის ფუძემდებლურ ნაშრომს ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიის შესახებ და ამ თემასთან დაკავშირებულ დღეისთვის დაგროვილ მასალას. ყველაფერ ამის გათვალისწინებით უნდა დავასკვნათ, რომ მდგომარე ღმრთისმშობლის ტიპი წარმოდგება კონსტანტინეპოლში არსებულ ოდიგმტრიის დიდად პატივსაცემ ხატიდან, რომლის ასლები ფართოდ გავრცელდა ადრე-ქრისტიანულ სამყაროში. ცნობილია აგრეთვე, რომ ფეხზე მდგომარე ღმრთისმშობელი, რომელსაც ეკავა მედალიონი ქრისტეს გამოსახულებით, იწოდებოდა პანაგიად. ამ ტიპის საწყისი მომდინარეობს ღმრთისმშობლის — ორანტის ან ქომავის სახეობა გამოსახულებებიდან, რომლებიც დაკავშირებული იყო კატაკომბების მხატვრობიდან

ცნობილ ორანტების (მლოცველთა) უძველეს სახებთან. შარავანდის არარსებობა დეკანოზის ღმრთისმშობლის გამოსახულებაში ადრე-ქრისტიანულ ქართულ ხელოვნებაში (იხ. ღმრთისმშობელი ძით ბრადჰორის ქვასვეტზე) და, შესაძლებელია, გამოწვეულია იმ ნიმუშის სიძველით, რომლითაც ხელმძღვანელობდა ოსტატი. ანალოგიური შემთხვევა გვაქვს რომის ერთ-ერთი კატაკომბის ღმრთისმშობლის ფრესკულ გამოსახულებაში (წმ. აგნას ტაძართან), რომელსაც ნ. კონდაკოვი მიიჩნევს „ღმრთისმშობლის უძველესი აღმოსავლური ხატის უეჭველ ასლად“. ზნირ შემთხვევაში შარავანდის არარსებობა გაპირობებულია ადგილის სიმციროთ. ქვასვეტებზე, სადაც რელიეფური არეები საკმაოდ შეზღუდულია, ზნირად ვხვდებით კომპოზიციითა შეკუმშვის მაგალითებს.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ქრისტეს სახე. დავათის ქრისტე — ასაკოვანი, გრძელთმიანი, ჯვრული შარავანდი — სახის ტიპით, ყველა იკონოგრაფიული ნიშნით, დამახასიათებელი ნაკვეთით, ნაოკებით დალარული შუბლით მჭიდროდ უკავშირდება ხანდისის ქვასვეტის მაცხოვრის სახეს. ორივეგან ქრისტეს კოდექსი უპყრია ხელთ, თუმცა განსხვავებულია ხელების მდგომარეობა. ორივე შემთხვევაში წარმოდგენილია არა ჩვილი იესუ, არამედ ყრმა. ამ ტიპის შექმნა დაკავშირებულია ბერძნული აღმოსავლეთის სიბრალე-ეგვიპტურ ცენტრებთან. კოდექსი ყრმა ქრისტეს ხელში (მაცხოვრის მსგავსად) და არა გრავილი — აგრეთვე დამახასიათებელია კოპტური იკონოგრაფიისათვის. ყველა ეს ნიშანი მთელ რიგ სხვა დეტალებთან ერთად, რომლებსაც ვხვდებით ქართულ ქვასვეტების ღმრთისმშობლის გამოსახულებაში, მიუთითებს ქართული ადრე-ქრისტიანული რელიეფების მჭიდროდ კავშირზე აღმოსავლურ ქრისტიანულ სამყაროსთან. ხანდისის მაცხოვართან აკავშირებს დავათის ყრმა იესუს ქიტონის დამუშავების თავისებურება. ამგვარი დეტალი გვხვდება კიდევ ერთ ადრეულ რელიეფზე ზედაზნის მონასტრიდან (მრავალფიგურიათა რელიეფური კომპოზიციის მარცხენა პერსონაჟი, იოანე ზედაზნელი?!). ასეთ შემთხვევაში უნდა ვივარაუდოთ ან ერთი საერთო ნიმუშის არსებობა, ან ოსტატებისთვის კარგად ცნობილი რეალური სამოსლის გამოსახვა.

დავათის ღმრთისმშობლის ტიპი დაკავშირებულია უძველეს სირიულ პროტოტიპებთან, მსგავსად პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკის სირიული სახარების ღმრთისმშობლის გამოსახულებისა, რომელსაც ნ. კონდაკოვი მიიჩნევს დამახასიათებლად VI-VII საუკუნეთა სირიული ხელოვნების ძეგლებსათვის.

დავათის ღმრთისმშობელი გარკვეულ სიახლოვეს ავლენს ადრეული შუა საუკუნეების აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ბრინჯაოს სანაწილე ჭვრების გამოსახულებებთან. ეს ჭვრები აღმოჩენილია სირიაში, საბერძნეთში, ეგვიპტეში, ყირიმში, კავკასიის სანაპიროზე. ჭვრების ზურგის მხარეზე, როგორც წესი, მოთავსებულია მდგომარე ღმრთისმშობლის გრაფიკული გამოსახულება. გულმკერდის წინ მას ქრისტეს ნახევარფიგურა უკავია. ამ ძალზე პირობით გრაფიკულ გამოსახულებას თან ახლავს ბერძნული წარწერები: „ღედაო ღვთისა“, ან „პანაგია“, ან „თეოტოკოს“.

დავათის ქვასვეტის დათარიღებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ღმრთისმშობლის კონკრეტული ტიპის დოგმატურ არსს, რადგან ამა თუ იმ გამოსახულების შერჩევა ყოველთვის დაკავშირებული იყო ეპოქის უმთავრეს თეოლოგიურ მცნებებთან. ღმრთისმშობლის ფართო პოპულარობის დასაწყისი დაკავშირებულია V საუკუნესთან. ამ დროისთვის ყალიბდება ქრისტიანული ისტორიის მთავარ პერსონაჟთა პორტრეტული ტიპები, იქმნება ღმრთისმშობლისა და მაცხოვრის „საწყისი ტიპები“. ღმრთისმშობლის კულტის განმტკიცებას დიდად შეუწყო ხელი ღმრთისმშობლის — თეოტოკოსის ეფესოს დოგმის საზეიმო იდეამ. ეფესოს III საეკლესიო კრებამ (431 წ.) ქალწული მარიამი ღმრთისმშობლად გამოაცხადა. აქედან იღებს სათავეს მარიამის ოფიციალური კულტი.

დავათის ქვასვეტზე ღმრთისმშობლის რელიეფს თან ახლავს ასომთავრული დაქარაგმებული წარწერა „წმინდა მარიამ“, ქრისტეს თავთანაც ამოკვეთილი წარწერაა — „იესუ ქრისტე“ (ქარაგმით). წმინდა პერსონაჟებთან წარწერების მოთავსება არ არის უცხო ადრეული ქართული სტელებისათვის (იხ. ბერსონაეების სახელები და ბიბლიური სიტყვების განმარტებითი წარწერები უსანეთის ქვასვეტზე, მთავარანგელოზის სახელი ნალვარევის ქვასვეტის რელიეფზე, საერთო პირთა სახელები სტელების ჯგუფზე).



ქვასვეტის ფრაგმენტი. დავათი. ღმრთისმშობელი ყრმით

ძველ ქართულ ქვასვეტებზე შემონახულია რამდენიმე წარწერა მიმართვით ღმრთისმშობლისადმი: „შეწევნითა ღმრთისმშობლისადათა მე ერემია და...“ (ქვაჯვარას ბაზა პანკია-ნიდან, VI ს.), „... აღემართე პატრიოსანი ჭუარი წმიდისა ღმრთისმშობლისა სახელისა...“ (აბასთუმნის ჭვრის კვარცხლბეკი, VI-VII სს.), „წმიდაო ღმრთისმშობელო მარიამ, ღედაო ღმრთისაო, მეოხე ეყავ სულსა ფარსმანისა...“ (უღდეს ქვასვეტი, X ს.). ყველა წარწერა შეესაწირავი ტექსტის ნაწილია, მაგრამ მათში ჩანს ეპოქისათვის დამახასიათებელი ნომენკლატურა ღმრთისმშობლისა. განმარტებითი წარწერა ქვის ხატზე დავათიდან უნიკალურია. ვინაიდან ქართული მასალა საკმაოდ მწირია, მივმართოთ ადრექრისტიანული ხელოვნების სხვადასხვა დარგის საკმაოდ გავრცელებულ ნიმუშებს, რომლებზეც შემონახულია განმარტებითი წარწერები ღმრთისმშობლის გამოსახულებასთან. წარწერები ფრესკებზე, მოზაიკებზე, რელიეფებზე, სხვადასხვა საკულტო ნივთებზე, მედალიონებზე გვაწვდიან ღმრთისმშობლის სახელის სხვადასხვა ვარიაციებს, რაც საშუალებას გვაძლევს არა მარტო დავაჯგუფოთ ამ გამოსახულებათა განსხვავებული ტიპები,



არამედ განვიხილოთ ამ სახელწოდებაში ასახული დოგმატური ევოლუცია ღვთაებრივი სიტყვის განსხვავების იდეისა, რომლის სიმბოლოსაც ღმრთისმშობელი წარმოადგენდა.

ღმრთისმშობლის სხვადასხვა სახელწოდებაში აისახა განსხვავებული დოგმატური ელფერი. „აგია მარია“ — „წმინდა მარია“ წარმოდგებოდა მონოფიზიტური კოპტური სამყაროდან, იგი გამოირიყვანა ქრისტეს ადამიანურ არსს. ხოლო სახელწოდება „თეოტოკოს“ — „დედა ღმრთისა“ აღმოსავლურ-ქრისტიანული ორთოდოქსების ეპითეტი იყო (იგი გვხვდება IV საუკუნის შუა წლებიდან ანტიოქიურ ტექსტებში).

ფორმულა „წმინდა მარია“ საკმარისი იყო ადრექრისტიანულ ძველებში. დავისწავლეთ ზოგიერთ მათგანს: ღმრთისმშობელი ყრმით ესნეს (ეგვიპტე) ფრესკულ მხატვრობაში (V-VI სს.), ყრმიანი ღმრთისმშობლის მოზაიკური გამოსახულება პანაგია ანგელოქტისტას ეკლესიის აბსიდში კიპროსზე (VII ს. პირველი ნახევარი), ღმრთისმშობლის ფრესკულ გამოსახულება ქ. ანტინოეს ერთ-ერთ აკროპოლიუმში (VI ს.), ფრესკა ბაუტიკში (VI ს.), სანტა მარია ანტიკვას ეკლესიის შუა ნაგის ფრესკულ მხატვრობაში (დაახ. 700 წ.). ამ უქანასწავლი მხატვრობის წარწერასთან დაკავშირებით ნ. კონდაკოვი შენიშნავს, რომ იგი „VII-VIII საუკუნეში იმეორებს წარწერას, რომელიც შეიქმნა მანამ, ვიდრე დამკვიდრდებოდა სახელი — „ღმრთისმშობელი“. მკვლევარი ამ ვარაუდებს სხნის ტრადიციის ძალით, ძველი ნიმუშების ხანგრძლივი არსებობით. ცნობილია, რომ ადრექრისტიანულ ეპოქაში ფრესკულ მხატვრობაში საყოველთაოდ გამოიყენებოდა ნიმუშებად ძველი ფერწერული ხატები. ასეთივე პრაქტიკა უთუოდ არსებობდა ქვასვეტების რელიეფური კომპოზიციების შექმნის დროსაც, ქართული ოსტატები უეჭველად სარგებლობდნენ სხვადასხვა კანონიკური ნიმუშებით, რომელთა შორის ძველი ფერწერული ხატებიც უნდა ყოფილიყო. მასალის სიმცირის გამო ქვასვეტების განმარტებით წარწერებში ჭერჯერობით არ ხერხდება რაიმე კანონზომიერების დადგენა. ერთი რამ კი ცხადია, რომ წარწერების არსებობა განაპირობა წმინდა გამოსახულებათა ახსნის აუცილებლობამ, მეორე არანაკლები მნიშვნელობის ფაქტორი იყო ნიმუშების არ-

სებობა, რომელიც შეიცავდა ამგვარ წარწერას.

ადრექრისტიანული იკონოგრაფიის მრავალფეროვანი მასალის კვლევამ გამოავლინა ღმრთისმშობლის განსაზღვრული „ტიპების“ ნიმუშების ფართო გავრცელება VI საუკუნეში იუსტინიანეს ეპოქის ბიზანტიური ხელოვნების უშუალო ზემოქმედებით. ეს გარემოება ზემოდანსახლებულ სტილურ ნიშნებთან ერთად კიდევ უფრო განამტკიცებს დავათს ქვასვეტის ადინიშნული ეპოქისათვის მიკითვნივას. ეს დებულება რომ უფრო სარწმუნო გახდეს, უნდა განვიხილოთ ქვასვეტის რელიეფური პროგრამა მის ერთიანობაში, ისე, როგორც იგი ჩაეთქრებული იყო მისი შემქმნელის მიერ.

დავთის ქვასვეტის რელიეფური პროგრამის განხილვისას არ უნდა დავივიწყოთ, რომ იგი ჩვენამდე უსრულყო სხიით მოვიდა და მისი პირვანდელი სახე ალბათ შეიცავდა საყურადღებო და მნიშვნელოვან ნაწილს. თუ დავდებთ პირველ ქრისტიანთა პოზიციასზე, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქვასვეტის წახანაგები გაიაზრებოდა, როგორც ერთიანი არე საღმრთო ისტორიის მოვლენათა და ქრისტიანულ ოცმათა გამოსახვისათვის, მოპირისპირე წახანაგებზე განთავსებული გამოსახულებები მწყობრ სქემად წარმოგვიადგება, რომელშიც ყოველი ნაწილი აღიქმება საერთო კონტექსტში. ქვედა რეგისტრში წარმოდგენილი ქტიტორები, ორი ანგელოზი, რომელნიც თავისი ხასიათით ამძღვების სცენაზე მიგვანიშნებენ, შედარებით დაბლა განლაგებული ღმრთისმშობელი ყრმით — ყველა ეს ნაწილი ერთიანად წარმოადგენს იუსტინიანეს ეპოქაში დიდად გავრცელებული თემის ქრისტესა და ღმრთისმშობლისადმი ტაძრების მშენებელთა, ქტიტორთა, ეპისკოპოსთა, შეშვირველთა და სხვათა წარდგინებას. ქვასვეტის დანიშნულებას ზუსტად შეესატყვისება რელიეფთა სიღრმიე არსი — შემწეობისა და მფარველობის იდეა, რომელსაც ევედრებოდნენ ქრისტესა და ღმრთისმშობელს. ამ თვალსაზრისით დავათის სტელისა და სხვა ქართულ ქვასვეტთა არსი თავისებური გამოძახილია ადრეული შუა საუკუნეების მონუმენტური კომპოზიციებისა (პორეჩის ტაძრის აბსიდის მოზაიკური კომპოზიცია, სოლუნის წმ. დემეტრეს ტაძრის აბსიდის პირველი მოზაიკა და სხვა). დავათის სტელა კიდევ ერთი დასტურია ჩვენს მიერ ადრე გა-

მოთქმული მოსაზრებისა ქართულ სტელათა გარკვეული კავშირის შესახებ ადრეკრისტიანული ეკლესიების საბასილო კომპოზიციებთან, რომელთა მთავარი თემა — კრისტეს ამალეობა ღმრთისმშობლით ქვედა რეგისტრში — ორიგინალურად გარდაიქმნებოდა ქართველ ოსტატთა შემოქმედებაში.

დავითის სტელის მხატვრული მნიშვნელობის განსაზღვრისას საკითხების მთელი რიგი წამოიჭრება. მათ შორის ძეგლის შექმნის ადგილის ლოკალიზაცია. ფრაგმენტების მრავალრიცხოვანება გულისხმობს აღმოსავლეთ საქართველოს ამ რეგიონში სკულპტურული სახელოსნოს არსებობას, რომელიც ამარაგებდა ფეოდალური ზედაფენის გარკვეულ ნაწილს ამ ეპოქის სოციალური და სულიერი ცხოვრების ესოდენ მნიშვნელოვანი ნაწარმოებებით. ამასთანავე, არ შეიძლება არ ვახსენოთ დავითისაგან არც ისე შორს მდებარე სოფ. ქალეთში აღმოჩენილი ანალოგიური ხასიათის რელიეფური ძეგლები. ქალეთის ეკლესიის სანათლავის რელიეფებთან დავითის სტელას აკავშირებს გარკვეული პლასტიკური ხელწერა, ზედაპირის დამუშავების თავისებური ხერხები (ნაკეთა ნაწიბურების დამუშავების ხერხი, ფოთლოვანი ორნამენტის ძერწვის მანერა). უთუოდ დამაფიქრებელია დავათის ერთ-ერთი ფრაგმენტის საკმაოდ უჩვეულო გეომეტრიული ორნამენტის ერთადერთი პირდაპირი პარალელის მონახვა ქალეთში მიკვლეულ ქვასვეტზე წმინდანის გამოსახულებით. დეკორატიული ნიშის მიბაძვით შექმნილ ამ გეომეტრიული ორნამენტის კვეთის მანერა, კომპოზიციური განთავსება ქვასვეტის წახნაგზე ასევე ერთი სახელოსნოდან წარმომავლობას გვაფიქრებინებს. ამასთანავე, უნდა ვახსენოთ დავათშივე აღმოჩენილი ქვასვეტის ზედა ნაწილი — თავისებური ფორმის კაპიტელი, რომლის დეკორატიული ვადაწყვეტა ზუსტად ანალოგიურია დნაური კაპიტელისა, რომელზეც ჳვრის თავყანისციემის თემაა წარმოდგენილი (VI ს.). ეს მაგალითები ცხადყოფენ, რომ დღეისათვის არსებული მასალა ჳერ აჭ არის საკმარისი ქართულ ქვაჭვარათა წარმოების ცენტრების დასაზუსტებლად და იგი მხოლოდ ვარაუდის საშუალებას გვაძლევს.

ქვასვეტების რელიეფების განხილვისას წამოიჭრება საკითხი მათი შთავონების წყაროთა და ნიმუშების შესახებ. დავათის რელიეფები ამ საკითხის გარკვევისათვის საინტერე-



ქალეთის სანათლავი

სო მასალას იძლევა. პირველ რიგში უნდა მივმართოთ რელიეფების კომპოზიციური მხარეს. ორნამენტულ ჩარჩოებში მოთავსებული რელიეფური სცენების ვერტიკალური განწყობა მოგვაგონებს სპილოს ძვლის ხუთნაწილედ დიპტიქების გვერდითი ნაწილების ორ და სამ ნაწილიან ვერტიკალურ ზოლებს, საერთოა ორნამენტულ ჩარჩოებში ჩასმული რელიეფური სცენების არქიტექტონიკა, ცალკეულ სცენათა კომპოზიციური თავისებურებანი, სხვადასხვა იკონოგრაფიული დეტალები. ეს კავშირი განსაკუთრებით საგრძნობია დავათის სტელაში, რომლის მოყვითალო-ქვიშისფერი ტონალობა ასე მოგვაგონებს ძველი სპილოს ძვლის რელიეფთა თბილ ტონალობას. ამგვარი ნიმუშების შესაძლებლობაზე მივვითივებს ზოგიერთი კომპოზიციური ხერხი. ერთ-ერთი ამგვარია სცენების ურთიერთკავშირი ქვემოდან ზემოთ, რაც მიღწეულია ფიგურათა ექსტიკულაციით. საერო პერსონაჟები ერთ ხელს აღმართავენ ზემოთ, მიმართვის ნიშნად, მეორე კი თავყანისციემის ექსტიტო მკერდთან აქვთ მიტანილი. დონატორებში, სტელის აღმმართველები შემწეობის თხოვნით მიმართავენ ზედა რეგისტრში განლაგებულ მცხოვარს (ამჟამად დაკარგულს), რომლის ამალეობის მოწმეებად წარმოგვიდგება ორი ანგელოზი, ანალოგიური მანიშნებელი ექსტიტო მიმართული მათ ზემოთ თავდაპირველად არსებულ გამოსახულებისაკენ. იქმნება უწყვეტი ლოგიკური კავშირი ვერტიკალურად განლაგებულ სცენებს შორის, ამას-

თანავე, დაცულია ზუსტი იერარქიული ურთი-  
ერთობანი სხვადასხვა რეგისტრებში, მიწიერ  
და ციურ ზონებში გამოსახულ პერსონაჟებს  
შორის. ამგვარი კომპოზიციური ხერხი  
გვხვდება სპილოს ძვლის დიპტიქებში (მაგ.  
პრობიანუსის დიპტიქი, რომი). საყურადღე-  
ბოა კავშირი საკულტო რელიეფებისა (ქვა-  
სვეტისა) საიმპერატორო ხელოვნების ძეგ-  
ლებთან, ე. ი. ქრისტიანული ხელოვნებისა  
ადრეულ საიმპერატორო კულტთან, რაც ასე  
მხვილად არის დანახული და სიღრმედად გა-  
მოკვლეული ანდრე გრამბარის ნაშრომებში.

სპილოს ძვლის ნამუშევრებზე მიუთითებს  
აგრეთვე რელიეფთა ზედაპირის დამუშავე-  
ბის ზოგიერთი ხერხი; ასეთია რომბული ბა-  
დის მსგავსად დამუშავებული ნიდაგი დავა-  
თის ქვასვეტის ორფიგურიან სცენებში, რომ-  
ლის არაერთი მაგალითია საკონსულო დიპ-  
ტიქებზე (ბარბერინის დიპტიქი, VI კ. ლუე-  
რი, დიპტიქი ბერლინის მუზეუმიდან, VI ს.  
დასაწყისი და სხვა), ასეთია მოჩარჩოების  
სქემატური ნახატი (სპილოს ძვლის რელიეფი  
ციურიხის მუზეუმში, V-VI სს.) და სხვა.

ქართული ქვასვეტების ნაწილზე მოთავე-  
სებულია შესაწირავი წარწერები, რომლებ-  
შიც შემკვეთთა სახელები მოხსენებული  
ა (წრომი, ნათლისმცემელი, პანტიანი, უდე).  
სტელებზე გამოსახული საერო პირთა პორ-  
ტრეტებიც ხშირად დასახელებულია (შერგი-  
ლი, გრიგოლ იბატოსი, ათანასე, მარიაში).  
სამწუხაროდ, დავათის დონატორთა წყვილი  
ანონიმურია. ცხადია, რომ ჩვენს წინაშეა აღ-  
მოსავლეთ საქართველოს დიდებულნი.  
„ერისმთავრობის“ ეპოქის ქართული სტელე-  
ბი, რომელთა რიცხვაც მიეკუთვნება დავათის  
სტელა, ხომ ერთდროულად წარმოადგენდნენ  
საკულტო და პრესტიჟულ სოციალურ ძეგ-  
ლებს. ჩვენს წინაშეა ეს „პორტრეტები“  
მათი სქემატურობისა და ტიპის განზოგადე-  
ბის მიუხედავად, ატარებენ ეპოქის ნიშნე-  
ბის მნიშვნელოვან ნიშან-კვალს, საგანგებოდ  
შესრულებული სამოსელი გარკვეულად მი-  
გვანიშნებს მათ სოციალურ დავაობაობას.  
დავათის საერო პერსონაჟთა გადმოცემის  
პრობოზობისა და სქემატურობასთან ერთად  
მათი კოსტუმები უტყუარად არის შესრუ-  
ლებული. ორივე პერსონაჟი ერთნაირადაა  
შემოსილი ყელთან მრგვალად ამოჭრილ  
გრძელ, მუხლსქვემოთ ჩამოშვებულ კაბე-  
ში; სწორი, წელთან ოდნავ შევიწროებული,  
მოლიანად ნაკეციბით დაფარული სამოსელი

ქვემოთ ორნამენტული ქობით არის დასა-  
რულებული. რომბული ბადით დაფარული  
ნამენტული ქობა გვერდებზე ვერტიკალურად  
ამოდის ზემოთ და ქმნის კოსტიუმის დამახა-  
სიათებელ სამკაულს. ამგვარი რომბული სამ-  
კაული ზშირად გვხვდება VI-VII საუკუნეთა  
საკონსულო დიპტიქების პერსონაჟთა ჩაცმუ-  
ლობაში, რაც რეალური ყოფის ამსახველი  
დეტალი უნდა იყოს.

დავათის საერო პერსონაჟთა გამოსახუ-  
ლება დიდად მნიშვნელოვანია ქართული  
ეროვნული კოსტუმის ისტორიისათვის. ჩვენს  
განკარგულებაშია ქართულ სტელათა გარკვე-  
ული რაოდენობა (წრომი, დავათი, დმანისი,  
ბოლნისი, ბრდაძორი, კატაულა, უსანეთი),  
რომელთა „პორტრეტული“ გამოსახულებები  
გვეხმარება წარმოვიდგინოთ ადრეული შუა  
საუკუნეების ქართულ წარჩინებულთა ზე-  
და ფენის ჩაცმულობის თვისებებზე. ფე-  
ოდალური საზოგადოების სხვადასხვა იერარ-  
ქულ საფეხურზე მდგომარე ანონიმური  
პერსონაჟები ჩაცმულობის მიხედვით შეიძ-  
ლება მივაკუთვნოთ გარკვეულ სოციალურ  
კატეგორიებს. ამაში გვეხმარება აგრეთვე  
ისტორიულ წყაროთა ძუნწი ცნობები.

ბიზანტიური ქრონიკების ცნობით ბიზან-  
ტიის იმპერატორ იუსტინეს დროს, 522 წელს  
ლაზების მეფე მამის სიკვდილის შემდეგ  
ჩაიდა კონსტანტინეპოლში, სადაც იმპერატო-  
რისაგან მიიღო სამეფო ღირსების ნიშნები.  
მათ შორის იყო „თერთი სტიქარი — პარა-  
გუდი, შემკული ოქროთი ამოჭარგული იუს-  
ტინეს პორტრეტით“. ამგვარად, დასავლურ-  
ქართული სამეფოს მმართველმა ბიზანტიის  
იმპერატორისაგან მიიღო ტიპიური სამეფო-  
სამოსელი — თერთი ქლაშიდა იმპერატორის  
პორტრეტთან სამეფო თავლით — კეითღან-  
წყობილებისა და უმაღლესი ძალაუფლების  
ნიშანი.

ეს ისტორიული საბუთი მიგვითითებს VI  
საუკუნის საქართველოში ბიზანტიური კოს-  
ტუმის გამოყენების ტრადიციის არსებობაზე.  
ადრეულ ქართულ რელიეფებზე საერო პირ-  
თა ჩაცმულობის ნაირგვაროვნება გვიჩვენებს  
საერო ხელისუფალთა მკაფიოდ განსაზღ-  
ვრული სოციალური იერარქიის არსებობას.

VI საუკუნის დასასრულის ქართლის უმაღ-  
ლეს ხელისუფალთა ჩაცმულობა ცნობილია  
მცხეთის ჯვრის ტაძრის ფასადზე მოთავსებუ-  
ლი რელიეფების მიხედვით. აკად. გ. ჩუბინა-



შვილმა ზუსტად განსაზღვრა ამ ეპოქის ქართული ეროვნული კოსტიუმის დამახასიათებელი ნიშნები, ხაზი გაუსვა აღმოსავლური ელემენტის მნიშვნელობას, გამოავლინა სოციალური დიფერენციაციის ნიშნები ერისმთავართა ოჯახის სიკავრეულო „სკულპტურულ პორტრეტში“.

დავითს ქტიტორთა კოსტუმები განსაკუთრებული თარგისაა: გრძელსახელიანი კალთებგაფართოებული თავისუფალი ქიტონები. ჰარბი დრაპირება მოწმობს მათ შესრულებას რბილი ელასტიური ქსოვილისაგან (შეადარეთ ჯვრის ქტიტორთა სამოსელის გლუვი ზედაპირები, რომლებიც მიგვითითებს მძიმე ფარჩის ძვირფას ქსოვილებზე, რომლიდანაც სრულდება მეფეთა საზეიმო ტანსაცმელი). ზედაპირის თავისებური დამუშავებით დავითის საერო კოსტუმი შეიძლება შევუფარდოთ ქობულ-სტეფანოზის ჩაცმულობას ჯვრის სამხრეთ ფასადზე. ანალოგიურია წვრილი პარალელური ნაკეცებით დრაპირება, რომელი ილიეთი შემოხაზული ყელთან მრგვალად ამოჭრილი კაბის მოხაზულობა, ფართო ორნამენტული ქობის სახატი. დავითის ქტიტორთა ჩაცმულობის სიახლოვე მცხეთის ჯვრის ფასადზე გამოსახული ერისმთავართა ოჯახის ერთ-ერთი წარმომადგენლის, ტახტის მომავალი მემკვიდრის მოკრძალებულ სამოსელთან იმაზე მეტყველებს, რომ დავითის ქტიტორები არ არიან იერერქიული კიბის უმაღლესი საფეხურის წარმომადგენლები. ისინი ოღბათ ადგილობრივი ფეოდალებია, რომლებიც თავისი სოციალური მდგომარეობით შეიძლება გვერდით ამოვუყენოთ დმანისის, ბოლნისისა და ბრდაძორის ქვასვეტების ქტიტორებს, რომელთა კოსტუმებთან მათ ბევრი საერთო აქვთ. ყველაზე ახლოა ეს კოსტუმი ბრდაძორის ფეოდალის ჩაცმულობასთან. ერთნაირია: ფართო ორნამენტული ქობა, რომელიც გვერდებზე ვერტიკალურად გრძელდება ზევით და ამკობს კოსტუმის გვერდით ნაწილების ჰრიოს. კოსტუმის ეს თარგი, დაკავშირებული მხედართა სალაშქრო ცხოვრებასთან, ბიზანტიურ სამყაროში აღმოსავლეთიდან გავრცელდა. სრულიად ბუნებრივია ამ მოდის არსებობა საქართველოშიც, რომელიც ისტორიულად დაკავშირებული იყო აღმოსავლურ სახელმწიფოებთან — პართიასთან, სასანურ ირან-

თან. ტანსაცმლის ქობის ამგვარი მოხაზულობა ჩანს ქართული სტელების რელიეფურ „პორტრეტებში“ (ბრდაძორი, დმანისი, ბოლნისი), მაგრამ ამ პერსონაჟთა სადა და მოკლე სამოსელისაგან განსხვავებით დავითის ფეოდალებს მოსაეთ გრძელი რბილნაკეცია. ნი სამოსელი, რაც აახლოვებს მათ წრომის სტელის ქტიტორებთან, კატაულას ქვასვეტის დიდებულებთან, რომელთა შორის იპატოსის ტიტულის მქონე წარჩინებულიცაა. დავითის დიდებულთა კოსტუმები სხვა სტელების პერსონაჟთა კოსტუმებთან ერთად საბუთია იმისა, რომ ბიზანტიური ტიპის ოფიციალურ კოსტუმთან ერთად საქართველოში არსებობდა უძველესი ტრადიცია ეროვნული ჩაცმულობისა, რომელიც დროთა განმავლობაში განიცდიდა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მეზობლების გარკვეულ ზეგავლენას, მაგრამ მაინც ინარჩუნებდა თავის ეროვნულ ხასიათს.

დავითის ქვასვეტი, რომელმაც ჩვენამდე არასრული სახით მოაღწია, წარმოადგენს ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების დიდმნიშვნელოვან ძეგლს მკაფიოდ გამოკვეთილი სტილური და იკონოგრაფიული ნიშნებით, რომელიც შეიცავს მრავალფეროვან ინფორმაციას VI საუკუნის დასასრულის საქართველოს კულტურული ცხოვრების სხვადასხვა სფეროზე. მან არა მარტო დაიკავა კუთვნილი ადგილი ადრექრისტიანული საქართველოს პლასტიკური ხელოვნების ევოლუციაში, არამედ საშუალება მოგვცა გამოგვევლინა აღმოსავლეთ საქართველოში, ისტორიულ შიდა ქართლში საკუთარი „პლასტიკური ხელწერის“ მქონე მნიშვნელოვანი სკულპტურული სახელოსნო, რომელიც შემოქმედებითად წყვეტდა თავისი დროის რთულ თეოლოგიურ და მხატვრულ ამოცანებს. დავითის ქვასვეტის ყველა ფრაგმენტის სრული შესწავლა უფრო სრულად წარმოაჩენს ამ სახელოსნოს შემოქმედებით და მხატვრულ თავისებურებებს.



# მთავარია იყო გულფრფელი...

ჩვენი კორესპონდენტი ეწვია საქართველოს დამსახურებულ მხატვარს ნელი ჩიქოვანს, რომლის შემოქმედების ნიმუშებს მკითხველს აცნობს ჟურნალის ეს ნომერი. გთავაზობთ მათ საუბარს.

**ჩვენთვის ცნობილია, რომ თბილისის სამხატვრო აკადემიაში თქვენი სწავლის ბოლო წლები დიდი სამამულო ომის პირველ წლებს დაემთხვა. საერთო ვითარება მძიმე იყო, რასაც, ალბათ, გარკვეული გავლენა უნდა მოეხდინა აკადემიის შემოქმედებით ცხოვრებაზე. რას გაიხსენებდით სწავლის პერიოდიდან, ვინ გასწავლიდათ, საერთოდ, როგორ დაიწყო თქვენი გზა ხელოვნებისაკენ?**

მართლაც ძალიან მძიმე პერიოდს დამთხვა ჩემი თაობის სწავლის წლები აკადემიაში. ბევრი ნიჟიერი თანაკურსელი შეეწირა ფაშიზმთან სამამულო ომს. მათ შორის ალექო ქიქოძე, გივი ჭაფარიძე, გოგი ვარაზაშვილი... ბედნიერებად ვთვლი, რომ თანაკურსელთა შორის მეგობრები და თანამოაზრეებიც მყავდნენ — ფარნაოზ ლაბიაშვილი, ეკატერინე ბალდავაძე, ლერი ჩოჩია, ცოტა უფროსებიდან — ვანტანგ ნაროშვილი, ვალენტინ შერაპილოვი.

მოგახსენებთ, იმ დროს „საბჭოთა რეალიზმი“ მეფობდა და სასტიკად იყო დევნილი ყოველივე, რაც ამ ცნების საზღვრებიდან გადიოდა. გავიხსენოთ თუნდაც

დავით კაკაბაძის, მაშინ აკადემიის პრორექტორის წინააღმდეგ გაჩაღებული ბრძოლა, რაც, საბოლოოდ, მისი აკადემიიდან გაძევებით დამთავრდა. ჩვენ, სტუდენტები მძაფრად განვიციდლით ამ მოვლენებს.

სამხატვრო აკადემიაში შესანიშნავი ბიბლიოთეკა იყო და მიუხედავად იმისა, რომ ბევრ დიდ მხატვრულ მოვლენას ტაბუ ჰქონდა დადებული, ჩვენ მაინც ვახერხებდით ცნობისმოყვარეობის დაკმაყოფილებას. ბევრს ვკითხულობდით, ვმსჯელობდით, ვკამათობდით... სხვადასხვა კურსზე ფერწერას გვასწავლიდნენ: ვ. სიღამონ-ერისთავი, ა. ციმაკურიძე, კ. სანაძე, უ. ჭაფარიძე, ხატეას — ი. შარლემანი, ს. ქობულაძე, ვ. თოფურიძე.

ჩემი გზა ხელოვნებისაკენ ადრეული ბავშვობიდან დაიწყო, მუდამ გატაცებული ვიყავი მუსიკითა და ხატვით. თექვსმეტი წლისა სამხატვრო აკადემიის სტუდენტი გავხდი. გზა მოსე თოიძემ დამილოცა.

**ყოველი მხატვარი ოსტატობის სრულყოფისა და საკუთარის პოვნის გზაზე ევოლუციის გარკვეულ საფეხურებს გადის. ჩვენს თვალწინაა ისეთი მოვლენებიც, როცა მხატვარმა, ფერმწერმა იქნებოდა ის, მოქანდაკე თუ გრაფიკოსი — არსებითი ტრანსფორმაცია განიცადა და დღეს სულ სხვა შემოქმედებითი სახით გვევლინება.**



ავტოპორტრეტი

ნეწი აბოლვალი

პეიზაჟი, ნანუკეა



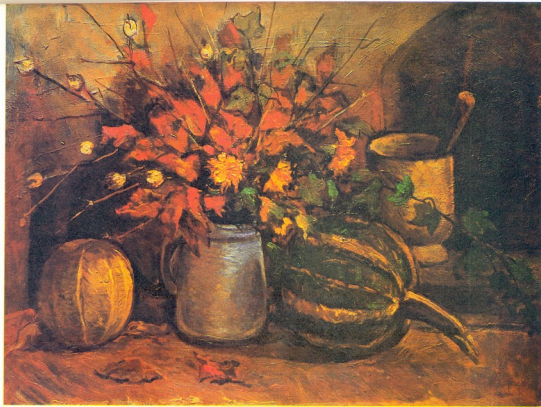
სერიიდან „ჰოლანდია“

ამსტერდამის ქუჩაზე





ანა კალანდაძის პორტრეტი



ՏԱՐԳՈՒՅԵՐ



სალომე ყანაელის პორტრეტი

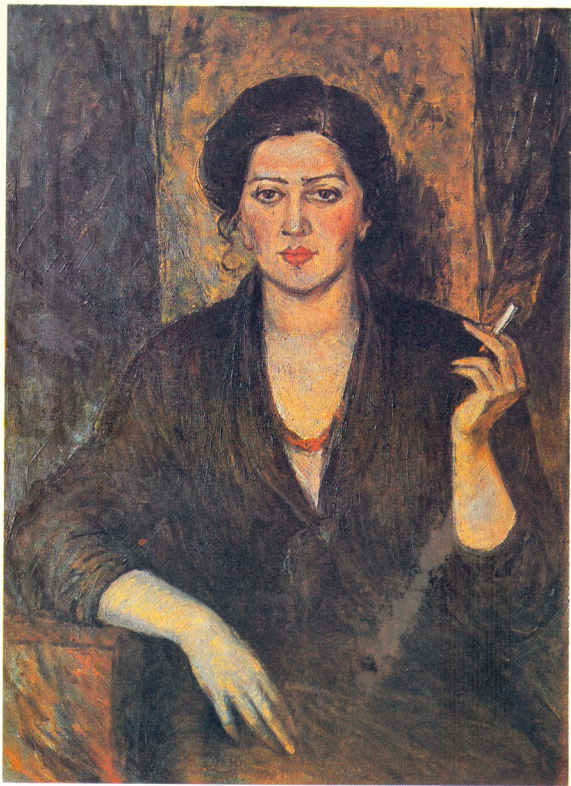


საქართველოს  
ქრონიკონი

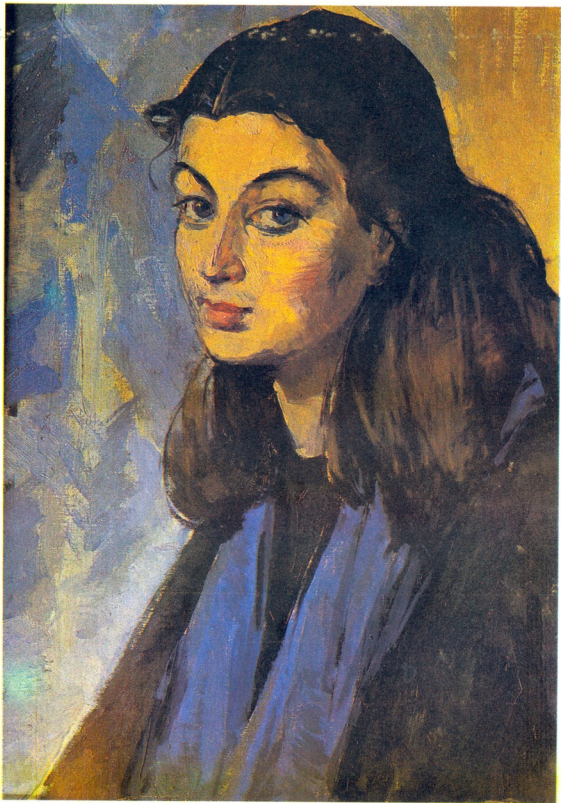


დავით ბაქრაძის „მთიანეთის სოფელი“





მწერალ ტატიანა ტოლსტაიას პორტრეტი



Յանյո

ვიდრე ადრეულ ეტაპებზე. ზოგ-  
ჯერ ეს სახეცვლილება არცთუ  
პროგრესულია...

თუ ამ თვალსაზრისით თქვენს  
შემოქმედებას განვიხილავთ, არ  
შეიძლება არ შევნიშნოთ, რომ  
თქვენი მრწამსი მუდამ იყო მუა-  
რი და აღმავლობის გზაც თანმიმ-  
დევრული. იმთავითვე ჩამოყა-  
ლიბდა ნელი ჩიქოვანის, როგორც  
ფერმწერლის, ჟანრული ინტერე-  
სებიც, რაც, ძირითადად, პორტ-  
რეტულ ხელოვნებაში გამჟღავ-  
და, თუმცა მხატვრობის მოყვა-  
რულნი მალალ შეფასებას აძლევ-  
დნენ თქვენს პეიზაჟურ ტილოებ-  
საც.

რას გვეტყოდით თქვენი მხატ-  
ვრული ინტერესების შესახებ?

ევოლუცია მხატვრულ შემოქ-  
მედებაში ვფიქრობ, პროგრესს  
უნდა გულისხმობდეს, თუმცა სა-  
ხეცვლილებასაც გააჩნია. თუ იგი  
ორგანულია, მხატვრის შინაგანი  
მოთხოვნილებიდან გამომდინარე  
და არა „მოდის რევერანსი“,  
უთუოდ ყურადსაღებია.

ყოველგვარ შემოქმედებას დი-  
ნამიკურობა, ე. ი. ძიება ახასია-  
თებს. ძიებას კი შეიძლება მოჰ-  
ყვეს ჩაჯარდნებიც (მარტო შედეგ-  
რებს მხოლოდ გენიოსები ქმნიან),  
საბოლოო შედეგი მაინც დადები-  
თისაკენ მიდის. მთავარია იყო  
გულწრფელი და იცოდე რას ემ-  
სახურები. მნიშვნელობა არა აქვს  
რომელ მიმდინარეობას მიეკუთვ-  
ნება ნაწარმოები, ეპიგონურობას  
კი იგი უთუოდ უნდა გამორიც-  
ხავდეს. თვითმყოფადობა, ნიჭი-  
ერება, მაღალი პროფესიული  
დონე, კონკრეტულად ფერწერა-  
ში კი — ფერის წამყვანი რო-  
ლი — განსაზღვრავს ამა თუ იმ  
ნაწარმოების ღირებულებას.

60-იან წლებში ბევრმა ფერ-  
მწერმა განიცადა პოსტიმპრესი-  
ონიზმის, პუანტელიზმის გავლენა,



ქლის პორტრეტი

გვალეგებდა ფერის ქღერადო-  
ბის პრობლემა. ამ პერიოდში მო-  
მინდა მოგზაურობა საფრანგეთში  
და ნამუშევრებსაც, რომლებიც  
ფრანგული შთაბეჭდილებით შეე-  
ქმენი, ვფიქრობ, იმჟამინდელი  
კოლორისტული ძიებების კეთი-  
ლისმყოფელი კვალი ამჩნევია.

მარიკა ლორთქიფანიძის  
პორტრეტი



შემოქმედებითი გზის დასაწყისიდანვე უპირატესობას ვანიჭებდი პორტრეტს და ამ ეანრს არც დღეს ვღალატობ. მუდამ მიზიდავდა ადამიანის სულიერი სამყარო, როგორც ბუნების ურთულესი ფენომენი, ძნელად ჩასაწვდომი და მით უფრო საინტერესო. ამიტომაც, ადამიანის სახე შთაგონების ძირითადი წყაროა ჩემთვის. მიყვარს პეიზაჟიც. ბუნებასაც ხომ გააჩნია სული, განწყობილება — შფოთიანობა თუ სიმშვიდე, მრისხანება თუ ლირიზმი... ზოგჯერ ნატურმორტებზეც ვმუშაობ, ეანრულ ჩანახატებს ვაკეთებ. ადრე საბავშვო წიგნებიც გამიფორმებია. დიდი კომპოზიციური სურათების შეთხზვის სურვილი არ მქონია.

ისევე, როგორც მთელმა საბჭოთა მხატვრობამ, ქართულმა მხატვრობამაც გაიარა დროით გაპირობებული დამუხრუჭების პერიოდი, მაგრამ ჭეშმარიტად მაღალი ხელოვნების ნიმუშები იმ პერიოდშიც იქმნებოდა, გრძელდებოდა ხვლა ხელოვნების მწვერვალებისაკენ და ამ ხვლას წინამძღოლობდნენ დიდი ოსტატები, შესანიშნავი ეროვნული მხატვრები. იქნებ გარკვეულ პერიოდში ზოგი მათგანი სათანადოდ დაუფასებელიც იყო, მაგრამ საერთო შემოქმედებით ატმოსფეროზე მათ ხელოვნებას არ შეიძლებოდა არ მოეხდინა კეთილისმყოფელი გავლენა, არ ჰქეუთიყო სტიმულად ახალგაზრდა თაობებისათვის. მონე თოიძე და ალექსანდრე ციმაკურიძე, ელენე ახვლედიანი და ჭეთევან მაღალაშვილი, ლადო გუდიაშვილი და დავით კაკაბაძე... ზოგი მათგანი მრავალი წლის მანძილზე სამხატვრო აკადემიის პედაგოგი იყო და თქვენი თაობაც, ისევე როგორც შემდგომი თაობები, მათგან დიდადაა დავლებული.

50-იან წლებში, როცა სულ ახალგაზრდა ვიყავი, ბედმა დამახლოვა ჩემს სათაყვანებელ მხატვრებთან — თამარ აბაკელიასთან (რომელიც ადრე გარდაიცვალა), ლადო გუდიაშვილთან, ელენე ახვლედიანთან, ჭეთევან მაღალაშვილთან. ჭინე ჭეთევანი და მე ერთ სახლში ვცხოვრობდით და ამანაც შეუწყო ხელი ჩვენს ახლო მეგობრობას.

ყველა ისინი — განუმეორებელი შემოქმედებითი ინდივიდულობანი, ასევე გამორჩეული იყვნენ, როგორც პირვნებანი და ძალიან განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. აერთიანებდათ მხოლოდ მხატვრობისადმი უსაზღვრო სიყვარული, ჭეშმარიტად ხელოვნების ქურუმები იყვნენ. და, ცხადია, მათთან ურთიერთობა დღესასწაულს ჰგავდა. თუმცა ამ დიდი ოსტატების უშუალო მოწაფე არ ვყოფილვარ, მაგრამ მათმა შემოქმედებამ გარკვეული როლი ითამაშა ჩემს ჩამოყალიბებაში. დავით კაკაბაძეს დაუახლოვდი მისი ცხოვრების უკანასკნელ, მძიმე წლებში. ბნ დავითთან სჯაბაასი,

ნანა ალექსანდრიას პორტრეტი



მისი რჩევა განგების მადლად მი-  
მაჩნია. ფერწერაში კი ჩემს პირ-  
ველ მასწავლებლად და გეზის  
მიმცემად ვთვლი ფარნაოზ ლაპია-  
შვილს, — ჩემს თანაკურსელს.

**თქვენს ვრცელ პორტრეტულ  
გაღერებაში ბევრი ტილო გამოიჩი-  
ჩევა კონკრეტული, ინდივიდუა-  
ლური დახასიათების დიდი სიმარ-  
თლითა და სიმავალით. მხატ-  
ვრულ-ტექნიკური ხერხების თა-  
ვისებურებით და ლირიკულ-რო-  
მანტიკული ინტონაციით ხასიათ-  
დება თქვენეული პეიზაჟებიც.  
რომელ მასალას აძლევთ უპირა-  
ტესობას შემოქმედებითი ჩანა-  
ფიქრის განხორციელებისას?**

ძირითადად ზეთის საღებავებით  
ვმუშაობ ტილოზე. ზოგჯერ ვხმა-  
რომ პასტელსაც. პეიზაჟების სე-  
რიები „გაზაფხული თბილისში“  
და „თბილისის მიდამოები“ ორი-  
გინალური შერეული ტექნიკით  
განვახორციელე ქალაღზე (ლი-  
თოგრაფიის შავი ტონი და აკვა-  
რელი); ფრანგული სერია ფლო-  
მასტერით და აკვარელითაა შეს-  
რულებული, „პოლანდია“ — გუ-  
აშით, „კახეთი“ — ზეთით მუყაო-  
ზე. ყოველი ცალკეული შემოქმე-  
დებითი ამოცანა მისთან მისადა-  
გებულ მასალასა და ტექნიკას  
ითხოვს, ხაზს უსვამს მხატვრის  
აღქმაში აღბეჭდილ განწყობილე-  
ბას, აყალიბებს მოვლენის ემო-  
ციურ სახეს.

**თქვენ პედაგოგიურ მოღვაწეო-  
ბასაც ეწევით სამხატვრო აკადე-  
მიაში. რა ადგილი ენიჭება ამ  
სფეროს თქვენს საქმიანობაში,  
რომელმაც, პრაქტიკულად, ფერ-  
წერა ავსებხ?**

სამხატვრო აკადემიაში მუშაო-  
ბას ბევრი დრო და ენერგია მი-  
აქვს, მაგრამ მე ძალიან მიყვარს  
ახალგაზრდობა და მისთვის არ  
ვიშურებ არც ერთს, არც მეორეს.  
ვცდილობ გავუზიარო ჩემი ცოდ-  
ნა და გამოცდილება როგორც



მოსწავლე გოგონა

პრაქტიკულად, ასევე თეორიუ-  
ლად, ხელი შევეწყობ მათი გემო-  
ვნებისა და ფერწერულ-სახეითი  
აზროვნების ჩამოყალიბებას. ამავე  
დროს, ვცდილობ არ შევზღუდო  
ახალგაზრდის ინდივიდუალური  
მონაცემები. პირიქით, რაც შეი-  
ძლება მეტად განვევითარო და  
გავუმდირო ბუნებრივი ნიჭი,  
დავეხმარო მონახოს წერის შესა-  
ფერისი ტექნიკა. ერთს კი ვიტყვი,  
მასწავლებელი უნდა იმსახურებ-  
დეს შეგირდის ნდობას და პატი-  
ვისცემას.

ძალიან კარგი ახალგაზრდობა  
გვყავს — ნიჭიერი, თავისუფალი,  
მოაზროვნე, მაგრამ, სამწუხაროდ,  
არც ისე იშვიათად, ნიჭიერებას  
არ ახლავს სათანადო პროფესიო-  
ნალიზმი და ახლის ძიებებიც  
ზოგჯერ ძველის, საყოველთაოდ  
ცნობილის, გადამღერებას წააგავს.

იმედის თვალით ვუყურებ ახალ  
თაობებს და მჯერა ქართული სახ-  
ვითი ხელოვნების აღმავლობისა.  
დღევანდელი სიტუაცია ქვეყანა-  
ში ამის საწინდარია.



ნაღმდებ ბრძოლის დროს), — სულიერი ტრავმები-  
სა.

„უხაქართველო და არა ქართველი კაცი“ (მიხევი),  
რომელიც ბარათშვილის „მეჩაივით“ „ცის მორგე-  
ში გაშვებული დანავარდობს“. „როდის შესძლებს  
ქართველი კაცი თავისი ნების აღდგენას, საქართველო  
იღის ვალდებუებას“?

და იწყება ქართველთა ბრძოლა დამოუკიდებლო-  
ბის აღსადგენად, თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი  
ბრძოლა 1788 წლის ტრაქტატის რეაბილიტაციის  
დროს ქვეშ ხდებოდა!

1917 წლის რევოლუციამ, როგორც გ. ვეშაბელი  
ამბობდა, ქართველებს ხონიით მოგვართვა დამოუკი-  
დებლობაჲ ასრულდა ნანატრი ოცნება. ქართველი  
ხალხის სიხარული გამოხატა ი. იმედაშვილმა, როცა  
წერდა: „ზარი ჩვეთვისაც ჩამოქრია გახული წლის რევი-  
ლუციამ... გახულმა წელმა ჩვენი დემოკრატია გაა-  
ერთიანა და შეაქმნევინა ეროვნული საბჭო, რო-  
მელმაც თავს იდგა ჩვენი ქვეყნის შესვერობა, გაუ-  
მარქოს ქართველ დემოკრატებს! გაუმარქოს რუსე-  
თის რევოლუციას! გაუმარქოს თავისუფალ საქართვე-  
ლოს!“

პარტიულ ხალხს გაუჩინდა უღრმესი ისტორი-  
ული შანსი ეროვნული აღორძინებისა, სულნი-  
ერი ბავშვობისა, მბარბაზ იმედაშვილისა, სულნი-  
ერად ვერ განსჯის იმდენად ისევე პარტიულად  
მიზნებით. ქვემარტად ტრაგიკული იყო, რაც მათ  
ხდებოდა!

თითქმის გაფრთხილებასავით გაისმა სტუდენტი  
სანდრო ახმეტელის სიტყვები: „ჩვენი პიროვნება  
გაორგულდა, ნებისყოფა პარალიზებული“, „სული  
დაშლილი“, „ჩვენი სულის ტრაგედია — ეროვნული  
უღრმობაა“. მაინც რაშია გაორების არსი? — „უხა-  
ქართველ ქართველის“ კომპლექსში, — გვეუბნება  
ახმეტელი. უსაბარტოველინი კი იმჟამად ის ძარბ-  
ველამი, რომელმაც ბრძანდებდა სახელმწიფო-  
სამხარბო დამოუკიდებლობის დაპირებას და  
მისამართად ბანდისდინდენს, — და ისინიც, ვინც ვერ  
ბრძანდებდა მას და შინაბანად გაუტყვევებელი  
იყო.

ოღის ტიტანური ბრძოლა ქართველი ერის სული-  
ერი გამოღანებისათვის, ათიან წლებში ათასგვარი  
პარტიული დაჭრუფებებით, შინაგანი ქმისობით და  
ლდერობისაკენ დაუკლებელი მისწრაფებით შეიც-  
ვალა, თითქმის კვლავ ალბანდამ ძველი პარტიული  
ფორმალური ბრძანდებლობის სული, რომე-  
ლსაც ფორმად შეაქვალა და პარტიულ დაპირის-  
პირებაში გამოქვლინდა.

შინაგანი გაორების ჭეა ღრღინდა მენშევიკებსაც.  
ევოლუცია, რომელიც მათ ეროვნულ საკითხში გა-  
ნიცადეს, მოკლებული იყო კანონზომიერებას. გაუ-  
თა, „საქართველოს კომუნისტ“ 1920 წელს თავის  
პირველ მეშვიდე და მერვე ნომერში წერდა: (ცო-  
ტატები მოგვყავს შენაბამისი თანმიმდევრობით) გაუ-  
თის მოწინავე წერილი ასეთი სათაურითაა: „ბარბი-  
ული სიბოლო“ (ხაზი ჩემია — ვ. კ.). იქვეა სტატია  
„ფედერალისტები ახმარდენენ“. „ქართველი ფე-  
დერალისტები — ეს ახლოებული მონათესავე ხალხი  
ქართველი თავდაზნაურობის, ერთი მხრით, და  
ნაციონალისტ-შოვინისტური ინტელექციისა, მეო-

რეს მხრით, მუდამ გზა ახნეულები იყვნენ“. რაში  
გამოხატება მათი „გზაბნეულობა“ და „ნაციონალისტ-  
შოვინისტური“ ხაზი? აქვე სახელსტრაციო მუდ-  
ლითი, ს. ფირცხალავას სიტყვები: „საქართველოს და-  
მოუკიდებლობის უღრმეს მტრები არიან ქართველი  
ბოლშევიკები. აწინდელი ქართველი ბოლშევიკების  
როლი არაფერი განსხვავდება იმ ქართველის რო-  
ლისგან, რომელიც სპარსეთს მიუძღოდა წინ სამშობ-  
ლის დასაბრუნებლად“.

ფედერალისტები ბრალს დებდენ ქართველ ბოლ-  
შევიკებს ეროვნული საკითხის სრულ იგნორირებაში.  
ამის პასუხად გაუთო „საქართველოს კომუნისტ“  
გამოხატავს საქართველოს კომუნისტთა პოლიციას  
და აღნიშნავს: „ჩვენ ვერ დავინახავთ დამოუკიდებელ  
სახელმწიფოებრივ პრინციპად ერის, როგორც ერთი  
მთელის ინტერესების დაცვას, ჩვენ ამ ინტერესებსაც  
პროლეტარიატის თვალსაზრისით ვაშუქებთ და დავი-  
ავთ ან უარყოფთ“.

მოწინავე სტატიაში „ნაციონალური საკითხი და  
მენშევიკები“ ვითხულობთ: „პირველ ნაბეჭდი რო-  
გორც ბოლშევიკები, ისე მენშევიკები ნაციონალური  
საკითხის გარკვევაში კლასობრივ ნიადაგს არ შორდ-  
ბოდენენ; მაგრამ, ერთი მხრით, 1905—08 წ. წ. რევი-  
ლუციის დამარცხების და, მეორე მხრით, სტალინი-  
ის რევიზიის ვაპარტების შემდეგ მენშევიკებსა და  
ბოლშევიკებს შორის ძირითადი განსხვავება იწყება  
მენშევიკები თანდათან ტოტალურ კლასობრივ თვალსა-  
ზრისს და მათი მხოლოდმედველობა ამ საკითხში სულ  
უფრო და უფრო ნაციონალური ელფერის დებულობს.  
არაფერ აკ. ჩხეკელი, არაფერ თვით ნ. უორდანიაც  
კი თანდათან და ნელ-ნელა არსებითად გადადის არ.  
ქორჭაძის პოზიციებზე, რომლის წინააღმდეგ წინათ  
ერთხელუფრთხი ვიბრძოდით, როგორც ბოლშევიკები,  
ისე მენშევიკები“.

გულმოდელი სტრატეგია იმ არის ქართველი ბოლ-  
შევიკების წუხილი იმის გამო, რომ მენშევიკების  
ბრძოლამ „ნაციონალური ელფერი“ მიიღო. პირდაპირ  
ნოსტალგია იმ დროზე, როცა ისინი ერთად იბრძოდ-  
ნენ არ. ქორჭაძის ეროვნული იდეალების წინააღმდეგ.  
მაგრამ მენშევიკთა თვით ეს „ნაციონალური ელფე-  
რი“ იყო კი ნამდვილი ღირებულების? — არ იყო!  
ნ. უორდანიასათვის „ასეთი რესპულიკის შექმნა დრო-  
ებით აშავდა იყო, როგორც კი რუსეთში დამარცხდ-  
ბოდა საბჭოთა ხელისუფლება, საქართველო შეუერთ-  
დებოდა მას“; აი ასეთი ბრძოლებით, ასეთი განწყო-  
ბილებითა და ზრახვებით ხელმძღვანელობდა ქვეყ-  
ანას მენშევიკური მთავრობა.

მაშხადამე, გამოდის, რომ საქართველოს ეროვნული  
სახელმწიფოებრივი ბედი არსებითად არც ქართველ  
ბოლშევიკებს აღუღებდათ და არც მენშევიკებს.

ერთის მხრივ ნ. უორდანიასა და მისი მთავრობისა-  
თვის, — ხლოდ მეორეს მხრივ, ი. სტალინის, ს. ორ-  
ჭონიისა და სხვებისათვის „ქართველი ფეოდალი“  
შინაგანად გაუტყვევებული იყო, საქართველოს ბედი  
მხოლოდ პოლიტიკური მიზნებისათვის აინტერესებ-  
დათ. უსამართლო პროლეტარიატის იდეა ერთობ  
ახლოებული აღმოჩნდა მათთვის..

1928 წელს სტალინი ბ. მდივანთან კამათის დროს  
საქართველოზე იტყვის: „საბჭოთა კავშირის ტერი-  
ტორიის ერთ მონაკვეთს, რომელსაც საქართველოს



ეძახიან“, ხელმძღვანელობაში ყველაფერი რიგზე არ არისო. მისთვის საქართველო მოსაღაც საბჭოთა ტერიტორიის „ერთი მონაკვეთი“ იყო...

1925 წელს ლ. ორჯონიძე წერს: „მნათობში“ ამას წინათ დაბეჭდილი იყო გ. ტ. პოემა, სადაც ავტორი მხატვრულად ფორმების სახით, გვაწვდის მტად ვულგარულ რეაქციულ სახეებს. ეს ლექსი აშკარად მიმართული იყო ჩვენი პოლიტიკის წინააღმდეგ“.

ეხეც ასე! გ. ტ. ანუ გ. ტაბიძე „რეაქციონერი“, რომელიც იბრძვის საბჭოთა „პოლიტიკის წინააღმდეგ“!...

აი ამ ინტელექტუალურ და „კლასობრივ“ დონეზე იაზრებოდა ქართული მოვლენები — რომელიც ლოგოკურად ვარძელბდა იმას, რაც დამოუკიდებელ საქართველოში ხდებოდა. თითქმის ყველა პარტია ერთმანეთს წინააღმდეგ იყო ამხედრებული.

და ეს ხდებოდა საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის მოპოვების ეაში!

განა ტრაგიკული არ არის ასეთი „ბედი ქართლისა“? რა პოლიტიკის ძაღს შეეძლო ერთი დიდი მიწნისათვის გაეერთიანებინა მთელი საქართველო? საწმუხაროდ, ასეთი ძალა მაშინ არ აღმოჩნდა, ფედერალისტები, რომლებიც უტყციად იცავდნენ ეროვნულ განახლების კუჩხს, შემრავლებს არა შეადგენდნენ: მათ ნაციონალისტების პოლიტიკური იარაღი იყო მთავრებს, ისინი შევიწროებულნი იყვნენ მენშევიკების მიერ, — ხოლო შემდგომ წლებში — დეკნოილი.

თუ როგორი დამოკიდებულება იყო მენშევიკებსა და ფედერალისტებს შორის, ამის მკაფიო მაგალითია შ. ნუცუბიძის გამოსვლა დამფუძნებელ სელომაზე.

ორატორული მექერმეტყველებით განთქმული მეცნიერი ამხელს მენშევიკური მთავრობის უსუსურობასა და ბიურკრატიზმს. იმერქმებს ფაქტებს, თუ როგორ ამცირებენ აფილტვრის ხედისფრულანს ქლუბებს, მუშებს. მის ერთ-ერთ გამოსვლას გაზეთის („სახალხო საქმე“) თითქმის მთელი გვერდი დაეთმო. ეს სპინტარქსის ინტერნაციონალი დემოკრატიზმს, რომელშიც პირდაპირა დახატული დამოუკიდებლობის საქართველოს მდგომარეობის ცაცხალი სურათი.

შ. ნუცუბიძემ სიტყვა წარმოსთქვა 1920 წლის 1 მარტს დამფუძნებელ კრებაზე. და ასე მიმართა მენშევიკურ მთავრობას: „ჩემ მინდა კითხვა დაგვიყენოთ: გრძობთ თუ არა თქვენ თავზე მთელ პასუხისმგებლობას, და გსურთ თუ არა შესასრულოთ თქვენი ის მაღალი მოვალეობა, რომელიც გაკისრებთ დამფუძნებელი კრება მთელი ერის წინაშე? და თუ თქვენ გრძობთ ამ პასუხისმგებლობას, თუ თქვენ გსურთ აასრულოთ მაღალი მოვალეობა ხალხის წინაშე, მაშინ თქვენ შეგიძლიათ მთელი სიმძიმე მუშაობისა აქ. ამ დარბაზში ვადმოიტანოთ აშკარად და დაუფრავათ“. შემდეგ: „ეს ვერ შუენია დემოკრატიული რესპუბლიკის დემოკრატიული მთავრობას. ბოროტად იყენებენ კანონებს, ვიცლებდა მექრთამეობა“. შ. ნუცუბიძის ამის მაგალითად მოჰყავს სოფ. ნიკორწმინდაში მომხდარი ფაქტი. ერთ ვაჟს გაუტაცინა ქალი, საქმეში ჩარეულა ამბროლაურის კომისარია, რომელიც მენშევიკებში ცნობილი ყოფილა როგორც ტერიტორიისტი. მას ბიჭის მხარე დაუჭერია. უქეფია. მი-

ულია 10 ათასი მანეთი ქრთამი. შ. ნუცუბიძე განაგრძობს: „ეს მომხდარა ენკინისთვეში (წინაშე იდგა მარხვაში ყოფილი?), დიდმარხვას რა უნდა ენკინისთვეში. სემინარიაზე ხართ და ეს უნდა იყოდეთ (საერთო სიცილი). აი, ეს პირები არა თუ არ ასრულებენ კანონს, არა თუ ექვემდებარებინ მას, არამედ პირქით კანონის მაღლა გრძობდნენ თავს (შენაშენი: ეს არის რომელიც მავთი პოლიტიკისა) და აღსანიშნავია ისიც, რომ ერთი და იგივე პირი ინიშნება ხოლმე კომისრად ადგილზე, როცა იგი ამავე დროს თვითმმართველობის წევრი არის. (რამშენილი — მხოლოდ ერთი შემთხვევაა. სხვა ზღაპარია), ზღაპარია ეს? როგორც ვატყობ, ძლიერ გივარჯიშონათ ზღაპრების მომხდარში, თუ ყველაფერი ზღაპარი გგონიათ (საერთო სიცილი).

შე. ბატონო, მინდა ახლა თავი დავანებო ამ სახუმარო მაგალითებს (სიცილი. ხმამღრბაზიდან: ხუმრობის ხასიათზე ხართ აღბაო), დაიღ ბატონებო, სასაცილონი ხართ სწორედ თქვენ და ეს სახუმარო მაგალითები, საწმუხაროდ, ვამომხატავლი არიან ჩვენი ტრაგედიისა, არე-დარევისა, დამახასიათებელია თქვენი პოლიტიკისა. დიხს, ბატონებო, ისტორია თქვენ ბერ რამეს გასატიებთ, გასატიებთ თქვენს უმოქმედობას, ბოროტმომქმედებას, ვინაიდან სხანისათუკოდინარეობის ვაშო, მგარამ ისტორია არ გასატიებთ იმას, რომ თქვენ ასეთი სასაცილონი ხართ (შენაშენი: სრული ქვეშაობაა. (ხმურთა მენშევიკების საქმეზე). (წინაშე: დიდი ქუა უნდა გქონდეთ ასეთ სიბრძნეს რომ ამბობთ.) ცხადია, ბნო ნინიძე, ჩემი ქუა იმდენი მანიც არის, რომ თქვენი ქუის აპარტობა არ დაეტიოს. (სიცილი ყველა საქმეზე“).

დამოუკიდებელი საქართველოს წინაშე ერთხმად ათასი საკითხი წამოიჭრა. საუკუნეებით დაგრვილმა, გადაუწყვეტილმა პრივილეგიებმა ყველა სფეროში იჩინეს თავი. მოშლილი იყო მიწვეულობა, სოფლის მეურნეობა, არ იყო უმადლებს განაღდების სისტემა, ოკუპირებული ბათუმი, დაძაბული საერთაშორისო სიტუაცია. მიწისჭრისაგან ერთობ დაზარადა ქ. გორი, ეკონომიურად გაჭირვებული და უბინაო იყო ქართული დრამატული თეატრი... ერთი სიტყვით, მოშლილი იყო ყოველი დარგი, ყოველი უბანი.

ქართველი ხალხის საწუკარი ოცენება კი ახდა, — საქართველოში მიიღო სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობა და რელიგიამ ატოკეცალია, მგარამ არანაკლებად მნიშვნელოვანი ეტაპი იწყებოდა: საჭირო იყო არა მარტო მისი იურიდიული შენარჩუნება. არამედ ამოხადლიერი ცხოვრების სახითიღ შეცვლა. ყოველთვის კი ქვეყანას სჭირებოდა ხელუდეთაპიწებული შრომა, ორგანიზებული და მიწანწარფული მოქმედება და, რაც მთავარია, ეროვნული ძალეების კონსოლიდაცია.

ყოველივე ამის შესახებ ბევრი ლაპარაკი იყო იმდამინდელ პრესაში, სხლომებზე, თათბირებზე, მგარამ რეალურად ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესები მეტისმოდად რთულად ვითარდებოდა.

დამოუკიდებლობადაკრულ ქვეყანაში ცხოვრებას იხე შეჩვეოდა ხალხი, მისი პოლიტიკისა და კულტურის მახსურნი, რომ ერთობ რთული აღმოჩნდა დამოუკიდებელ საქართველოში ადაპტაციის პერიოდი. ყველას გაუჩნდა ლიდერობის სურვილი, საოცარი ძა-



ლით გაიღვივა ქართულმა ფენომენმა „უჩემოთ ვინ ამტყუროს“...

„ქართულ თეატრს რუსეთის ბატონობის დროს მუდამ ღირსეულად ეჭირა ხელოვნების დროსა“ და ნუთუ ახლა დამოუკიდებლობის უამის დაუშვება იგი? — ხშირად ვაინძნობდა ასეთი ხმები. ის რაც თეატრის დღეაგვი ხდებოდა, წუხტად გამოხატავდა იმეაშინდელ საქართველოს ცხოვრების საერთო ხასიათს. ასევე რთული, წინააღმდეგობრივი, კრიზისული მოვლენებით იყო სავსე სულიერი და მატერიალური ცხოვრების ყველა დარგად, რომელთა ვრცელშიც ტანდათან ძალას იპარებდა და ფორმირდებოდა უახალი ტენდენციები. ამდენად, მდარია აქამდე გავრცელებული კონცეფცია თითქოს მინშეშეშეპანის ბატონობის წლებშიც ქართული დრამატული თეატრი სიკვდილის პირას იმეხებინას. ერთმანეთიდან უნდა გავიქნეთ შიშვრობა და დამოუკიდებელი სპარტაქული მაროვნული სულიც ბაშმოდვიძების მიზნუვამს.

აქვე წინასწარ უნდა ვთქვათ: თითქოს პარადოქსალური რამ ხდება, ქართველ ხალხს აუხრულდა, რისთვისაც იხრებოდა, სისხლს ღვრიდა, რაზედაც ოცნებობდა და აი, უცებ აღეშინა თითქოს დაიხა, გავიწდა. მოუხალდე ხელი ვეშინდა დამოუკიდებლობისათვის. მეტად რთული იყო ქვეყნდროშული ფსიქოლოგიიდან განთავისუფლება, ეროვნული კონსოლიდაციის მიღწევა, რადგან საზოგადოება სხვადასხვა კლასობრივ პოლიტიკურ აღმონდა, მაგარიც ერთი ხომ არსებობდა ყველაზე დიდი იდეალები, რომელთაც გამოც უნდა გაერთიანებულყვენ?

ვერც ახეთმა იდეალმა გააერთიანა ქართველობა! გოლდსაგოთ ისმის მაშინდელი პრესის ფურცლებიდან მოწინავე ინტელიგენტთა ხმა: „დღეს ერთილა დავერჩენია, — თვალის ჩინივით მოვუაროთ ჩვენი საშობლოს დამოუკიდებლობას. სიცი, თვითთული ჩვენივედა ნუ დაიშურებს თავის სიცოცხლეს საშობლოს სიცოცხლისათვის და მაშინ ყველა ჩვენთავის სიცოცხლედ უზრუნველყოფილი იქნება. ბრძოლა, შრომა და სიყვარული — აი რა უნდა იყოს ამერიიდან ჩვენი მტენა“3 (ი. იმედაშვილი).

როგორი თეატრალური მეშვიდრეობა მიიღო დემოკრატიულმა საქართველომ? უპასუბადმპული ნაბიჯი იყო 1918-21 წლების თეატრი თუ მძიმედ, მაგრამ მაინც მიიწევა 30 იანვარი!

მეშვიდრეობა ერთობ მძიმე იყო. კრიზისული სიტუაცია ათიანი წლებიდან დაიწყო. 1912 წელს გაშკევენდა ს. ახმეტელის სტატია „ჩვენი თეატრის კრიზისი“. ახმეტელს მიანდა, რომ კრიზისის მიზეზი „თვით ჩვენშია, ჩვენს სულიერ ღლოთილებში“. ჩვენ გვიიდა ახალი თეატრი, რომელიც გამოშხატეული იქნება „ქართველი ერის სულიერი დამონისა“. არსებულ თეატრს კი „უქვე ჩამოყალიბებულ ტიპისა ბუნებით“. ეს არის თეატრი—გამობი“. ახმეტელი კი ქართველი ხალხის სულიერი ცხოვრების მისი დარმის, უღრმესი ფსიქოლოგიური ძვრების გამოშხატეული თეატრს მოიხიბვს. ამავე თეატრს უღრმადმეებს თავის ცნობილ მოხსენებაში „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?“, რომელიც 1915 წელს იქნა წყობილი სახალხო სახლში, 1918 წელს ა. კაპაძე წერს წერილებს მთელ ცოცხლს სახელწოდებით:

„უჩემოთ თეატრის კრიზისი“; ავტორი პირიტიებს ქართულ დრამატურგიას, ხოლო თეატრს შენიშნავს: „ჩვენში უფეტვების თეატრი რომანტიკული სულით პირდაპირ შემოიჭრა“ საფრანკოიდიანა. „მიშხაბეღლობის კარგად გავწრთილმა ქართულმა თეატრმა რენეშარტის თეატრსაც ღირსეულად წაბაძა“

ამ წლების ქართულ თეატრში მოღვაწეობენ ვ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, მაკო საფაროვა, კ. ყიფიანი, კ. მესხი, ვ. გუჩია, ვ. შალიკაშვილი, ვ. არაღვიანოშენი, ნ. ჩხეიძე, ა. იმედაშვილი. — კიდევ ათობდე სხვა მსახიობი. უკვე მოვიდა პროფესიონალ რეჟისორთა თაობა ა. წუწუნავას მეთაურობით. იქნება ბრძოლა ფსიქოლოგიური რეალობითი თეატრის დამკვიდრებისათვის. პირველი მსოფლიო ომის ატმოსფერო, რუსეთის რევოლუციური აფეთქებანი განსაკუთრებულად რთულ სიცოცხლურ პოლიტიკურ მდგომარეობას ქმნის საქართველოში. თეატრიც მძიმეს ახალ გზებს და აქძიებებს თან ახლავს კრიზისული მოვლენები. ეს შეიქმედილი თვალსაწერის გაფართოების, ცხოვრებაში მოხდარო ღრმა ცვლილებების, თეატრალური ურთიერთობათა გაშლის ფონზე წარმოქმნილი კრიზისია. ეს არის კრიზისი არა მარტომას, უშოქმედდობისა, არამედ ახლის ძიებებისა და პირინიპულად ახალი თეატრალური კონსიციის შემუშავებისა. ამის დაიწეება არ შეიძლება! უნდა გავითავსოწნოთ ის დიდმეშენელოვანი ფაქტორი, რომ დრამას თავის შენობა არ ჰქონდა.

1917—1918 წლის თეატრალური ხელონის დაწეება გვიანდება. „ქართულმა დრამატულმა საზოგადოებამ ითხოვა: ცერაში ერთი დღე მაინც დავავითმეთო, მაგრამ ოპერის ანდერპერეორმა ევლანობდა უსახუბა, 1800 მანეთს ვადაგადევივინოთო“3. ამის გავიძება კი თეატრს არ შეეძლო უსახსრობის გამო. უძიმეს მატერიალურ პირობებში ცხოვრობდნენ მსახიობები. „უხანასწელი მეგულოც ოც თუმეამდე იღებს თვეში, ჩვენი მსახიობის შრომა კი გროშად ფსდება“. 1916 წელს ახმეტელი აქვეყნებს წერილს „ვასო აბაშიძე“, ავტორი მოუწოდებს საზოგადოებას ეკონომიურად დაეხმაროს დიდ მსახიობს. „დასუსტებულ ვასო აბაშიძეს საზოგადოება წერედელ ექცევა, არ აინტერესებს მისი ბედი“. თავად ვ. აბაშიძე ჩიოდა: „ლარა შემიძლია, დავიდადე, ნუთუ საზოგადოება ვერ ბედავს, რომ ძლივდა ვაგვარ სცენაზე“3. ზღაბის ნიჭით დაჯილდოებული გოგარა არაღვიანოშენი მეტეტლედ დადგა. ა. ფალავამ 1918 წლის დასაწყისში შეაქაბა წინა წლის შედეგები და თქვა: „გასული წლის თეატრალური ცხოვრება ვერ არის მაინცდამაინც საწუგეშო“.

მიმწიფდა მსახიობთა ახალი თაობის აღწრდისა და დაწინაურების საკითხი. ახალი ნაკადის გარეშე შეუძლებელი იყო თეატრის განახლება. 1918 წლის მარტში გამოქვეყნდა ცნობა, რომ „დრამატულმა საზოგადოებამ დააარსა სასცენო ხელოვნების სტუდია“. დაიწყო მოხაზუადებელი მუშოობა. „დასხი ეწერებთან ინტელიგენტობის ძალეში — სტუდენტობი“ — ოუწეებოდა „თეატრი და ცხოვრება“. სიტყვა „ინტელიგენტური ძალეები“ ხშირად მეორდება სხვა საინფორმაციო წყაროებშიც.

სტუდიის სათავეში ჩაუდგა ვ. კაბადარი, დამდგმელ

რეისორებად მიიწვიეს ვ. შალიკაშვილი და კ. შათირაშვილი. სტუდიელები გახდნენ ვ. ანჭაფარიძე, მ. გელოვანი, ბ. გამრეტელი, შ. ლაშაშვიძე, მ. ჭიაურელი, შ. აღმაშაძე, ა. ვასაძე, დ. ანთაძე, ალ. ქიქოძე, გ. სარჩიშვილი და სხვები.

თეატრში შემოიჭრა ახალგაზრდული ნაკადი, ჩაიხახა პერსპექტივა...

ახალი იყო რეალობა!

დამოუკიდებელმა საქართველომ შემვიდრებოდა მიიღო ისეთი თეატრი, რომელიც ეძებდა კრიზისული მოვლენებიდან თავის დაღწევას გზებს.

ამიტომ მესწიერულად არ პრინს სწორი ერთობ ბავშვთაშორის კონცეფციის თითქმის პართული თეატრის კრიზისი მონუმენტურად სპარტავლემ წარმოქმნა. თეატრალური ტენდენციები, რომლებიც 1910-1917 წლებში მიმდინარეობდა, არსებითად შემდგომ (1918-21) პერიოდში გაგრძელდა და გაღრმავდა. იგი არ იყო ერთხანოვანი პროცესი და პასუხიც არ შეიძლება იყოს ერთიანია. თეატრში მიმდინარეობდა რამდენიმე, რომლებსაც წინამძღვრები შეუქმნეს ახალ თეატრს, — მის რეპრეზენტაციურ ბარდაქმნებს.

ესეც რეალობა!

საქართველოს დამოუკიდებლობას ერთბაშად არ გამოეწვიათ თეატრალური ცხოვრების გარდატეხა, მაგრამ მან გამოაცხადა თეატრალური მოღვაწენი. ზედღვივდ მითარავედნენ მთავრობას, საკუთარ თავზე აეღო თეატრის ხელმძღვანელობა, გამოენახა სახსრები ახალი შენობის ასაგებად. ამ პერიოდში გამოცხადდა „თბილისის უნივერსიტეტისა და თეატრის სასარგებლო პირველი ქართული ლატარია“. ნახევარი უნდა მოხმარებოდა უნივერსიტეტს, ნახევარი — „ქართული თეატრის დირექტორის შენობის ასაგებად“, ლატარიის საბჭოს თავმჯდომარე — ი. ჭავჭავაძის ინიციატივით ეროვნული საბჭოს თავმჯდომარე, ანუ, ე. თაყაიშვილი, წევრები — ვ. გუნია, ვ. შალიკაშვილი, კ. ქავთარაძე, შ. დადიანი. აი, ასეთი დიდი ავტორიტეტის მოღვაწეები ხელმძღვანელობდნენ „პირველ ქართულ ლატარიას“.

სულ უფრო მეტად იზრდებოდა და ფართო მასშტაბს იძენდა ეროვნული მოძრაობა ლიტერატურისა და ხელოვნების, მეცნიერების უკელა სფეროებში. მაგრამ დაიპირსპირებებს მაინც არ მოელო ბოლო.

პარტიები და პოლიტიკოსები განაგრძობდნენ შინაგან ქიშხსა და ბრძოლას.

გ. ჭავჭავაძის სტუდიელებსა და ძველი თაობის მხანობებს შორის თავი იჩინა ღრმა წინააღმდეგობებმა. ეს იყო ბრძოლა განსხვავებული თეატრალური პრინციპებისათვის.

„ჩვენში იყო ძველი ხანა — გვირგობის ხანა, როდესაც სტენაზე გვირგობის გვირგობებდნენ და არა სულის მოძრაობას. ეს ხანა შეცვალა მთლიანი შთაბეჭდილებების ხანამ, ანუ ეგრეთ წოდებულმა მოსკოვის სკოლამ. დღეს?“

ეს არის „თეატრის და ცხოვრების“ მოწინავე წერილის („დეკლამაცია წინსვლა“) მთავარი აზრი. კითხვა პრობლემატური. რა გზით უნდა განვითარდეს ქართული თეატრი. თამაშისა და „სულიერი მოძრაობის“ სინთეზისა, თუ კიდევ არის სხვა გზები?

ახლის მაძიებელთა შერა სტუდიისაკენ გზა რომელი.

აკაკი ფაღავა 1919 წელს წერს: „საქართველოში ლიტერატურა აღდგენასა და განახლებასთან ერთად ქართულ სასცენო ხელოვნებასაც დეტალურ გამოცდებზე და სტუდია განაღდა დრამაში და „ახსნალომ“ და ერთგის“ და „თქმულება შოთა რუსთაველის“ მოვლენება ოქრიაშვილს უყვე არის მტკიცე განახლების საფუძველი ქართულ სასცენო ხელოვნებისა“. შემდეგ: „ძველი თეატრი, თუმცა დამახინდებული და ნააშკარის, მაგრამ მაინც კვდება. ეს ნურავის უწყნარია, რადგან სრულიად ბუნებრივი მოვლენაა“. აკაკი ფაღავას აზრით კვლევის მაგალითია „საქართველოს დღის“ სექტაკლი „სინათლე“ თავისი შაბლონურობით, ხოლო განახლებისა — სტუდიელთა „სარწმუნოება“.7

ახალგაზრდობის წარმატებამ კიდევ უფრო დააძაბა სიტუაცია. თუმცა სექტაკლის გამოსვლამ „საზოგადოებრივი აზრი მოხშამეს“, მაინც დიდი იყო წარმატების რეზონანსი.

ა. ფაღავა მთავრობის წინაშე აუენებს თეატრის სახელმწიფოებრივი უზრუნველყოფის საკითხს, ადგენს თეატრის ორგანიზაციული გარდაქმნის პროექტს. „ერთ რამ აუცილებელია ქართული თეატრის აღდგენისათვის: საკუთარი მოწყობილი თეატრი და მატერიალურად უზრუნველყოფილი მუშაკი თეატრისა“.

ა. ფაღავა თეატრის შენახვის ორ ვარიანტს სთავაზობს მთავრობას: პირველი, რომ მთლიანად სახელმწიფო თეატრად გადაკეთდეს, და მეორე, დრამატულ საზოგადოებას დაევალოს მისი ხელმძღვანელობა, მაგრამ სახელმწიფო დაეხმაროს.

ა. ფაღავა სოციალ-დემოკრატიის პარტიას ეუთვნოდა და ამ მხრივაც ვასაგებია მისი ბრძოლა ეროვნული თეატრის განკარგებისათვის (რომ აღარაფერი ვთქვათ მის რეისორულ მოღვაწეობაზე!).

მთავრობისაგან თეატრზე მზრუნველობას მოითხოვს სოც-დემოკრატიის ბ. ფიცხელაძე, რომელმაც არა ერთი კრიტიკული წერილი გამოაქვეყნა შექმნილი დემოკრატიის შესახებ. ქართული თეატრის აღსადაგნად „საქიორა რადიკალური ზომები ფართო სახელმწიფოებრივი მასშტაბით, ჩვენი დამოუკიდებელი ცხოვრების დიდი ნაკლია კულტურული მოღვაწეობის მოღუფება, ამ სფეროში ვერ ვიჩინთ იმ გაცხოველებულ შემოქმედებას, რომელიც ბუნებრივად უნდა გამოეწვია განათვისუფლებული ერის აღდგენას“.8 ეს არის ძალიან ხაინტერესო შენიშვნა, რომელიც ერთობ თანამედროვედ ეტყობს და აიხვეწავს ანოციაციებს აღმართ. საქართველოს დამოუკიდებლობის პირველი წარწელები (1918—1919) დრამატულ თეატრში რადიკალური გარდატეხა არ მოხმდარა ცვლილებები შევიწყნობოდა (თუნდაც სტუდიის შექმნის ფაქტი), მაგრამ თავისი მხატვრული ძალითა და მასშტაბით არ შეიძლება დამოუკიდებელი საქართველოს პრესტიჟის.

არსებითად განა იგივე არ მოხდა თანამედროვე ქართული თეატრში? უძრავობისა და დეტალურის პირობების შემდეგ სრული თავისუფლება მიეცა თეატრებს, — დადგა დემოკრატიზმისა და საქაროობის ენოქა, მაგრამ თეატრებში შესატყვისი გარდატეხა არ მოხმდარა. მოუფრთხილებელი აღმოჩნდით? იქნებ ჩვენი ქვეყნის დემოკრატული ფსიქოლოგის შედეგია? თუ



შეტი დრო არის საჭირო? ასევე დრო სჭირდება და მოყოლებული საქართველოსაც მუშუდვად სრულად სხვადასხვა პოლიტიკური სისტემებისა, ძირითადად განსხვავებული ეკონომიური და სოციალური პარობებისა, მიანიც ასოცირდება პარალელური იმეპინდელსა და თანამედროვე თეატრალურ პროცესებს შორის. არც მავინი იბრძვებოდნენ და არც დღემანდელ ძარბულ თეატრში არ იბრძვებოდნენ. ვითარების ის დინამიკაში, რომელიც შემახსენებინება ცხოვრებაში მიმდინარე უარსებს და უერთლეს პრინციპებს. მაგრამ ეს კიდევ არ არის ყველაფერი. თითქმის ასეთისავე მოვლენასთან გვაქვს საბჭო სახბოთა საბარბოვალის პირველ სემინარში. მთავრობას უყურადღებოდ არ დაუტოვებია თეატრი, მაგრამ რა მოხდა თეატრში? ის წარმართავს კი ვერ შეინარჩუნა, რომელიც 1920-21 წლის სემინარში იქნა მიღებული. აქაც თითქმის პარალელური რამ ხდება!

1921—1922 წლის სემინარისათვის სამზადის დროულად დაიწყო. 15 აგვისტოს შეიკრიბა დღის შედეგად რეპერტუარი. დაიწვეს ძველი სექტაქლები ადვანსა. ამ სემინარში ბევრი დაიდგა ახალი სექციონები, მაგრამ მხოლოდ ერთადერთი წარმოადგინა ახალ საინტერესო — 5. ნაკაშიძის „წინ არის დამანაშავე“ (რეჟისორი ალ. წუწუნავა).

თეატრისათვის საჭირო იყო არა მარტო დრო, არამედ თეატრის ლიდერი, რომელიც წარუძღვებოდა მას. ასეთი ლიდერი გამოჩნდა 1922—1923 წლის სემინარში.

1922 წლის 28 სექტემბერს დაიწყო ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროს“ რეპეტიციები.

26 ნოემბერს შედგა პრემიერა.

კოტე მარჩაიშვილი შესაბავთ მოვედინა ქართული თეატრის. ორ თვეში მოახდინა რეკონსტრუქციის გადართობა თეატრში.

რეკონსტრუქციის და არც რეკონსტრუქციის, რომლისგანაც სემინარში წარჩნა სოციალიზმი!

რეკონსტრუქციის თეატრალური მოქმედობა დაპროგრამირდა პირველი სახბოთა სახბოთა თეატრალური პერიოდთან — ა. წუწუნავას, ა. ფაღავას, მ. ქორელიის, ვ. შალიკაშვილის, გ. ჯანადარის სახელებითა!

რეკონსტრუქციის გარკვეულ ნიდავს აწვადებენ რეკონსტრუქციის გარდაქმნებისათვის. ამრიგად, უნდა აღვასკვნათ, რომ დიდი პოლიტიკური ცვლილებებით პერიოდების (1918-21, 1921—1922, 1925—1928) თეატრალური პროცესების ნათლად იმპეტივობა იმდენადური სიტუაციებში, მუშუდვად სრულიად სხვადასხვა პოლიტიკურ-ეკონომიკური პირობებისა. არ შეიძლება ეს შემთხვევით მოვლენად მივიჩნიოთ: ამაში აისახება განვითარების გარკვეული თეატრალური ეკონომიკური გეგმა.

პირველ ორ შემთხვევაში თეატრის განვითარების ხაზი აღმავალი გზით მიდის. იგივეს უნდა მოველოდეთ თანამედროვე თეატრშიც!

დღეობრუნდომ ისტორიას.

დამოკიდებული საქართველოს თეატრის შემოქმედებით და ორგანიზაციული განახლებისათვის დიდ შეშაობას ატარებს ალ. წუწუნავა. იგი მთავრობისაგან მოითხოვს თეატრის ჩეროვან დღისანებისა და მხოვედ შესაბავთა პენსიებით უზრუნველყოფას.

ქართველი „მხატვლები“ ცდილობენ თეატრში დამკვიდრონ „სულიერი რეალიზმი“. მათ წადილს გარკვეულ იმპულსს აძლევს სამხატვრო თეატრის უდიდესი ავტორიტეტი მთელს მსოფლიოში, ა. წუწუნავას, ა. ფაღავასა და სხვა თანამოაზრე რეჟისორთა მოღვაწეობა რუსულ თეატრალურ კულტურასთან კონტაქტის ვითარება, მუშუდვად სახელმწიფოებრივ სისტემათა სხვადასხვაობისა. ეს ერთობ ნიშნადობლივი ფაქტია, რომელსაც გარკვეული ტრადიციო ვაჩანია.

მათ შორის სრულიად განცალკევებულ მხატვრულ პოზიციან დგას სანდრო აშხეტელი თავისი „ბერლოშინაითა“ და საოპერო სტუდიის სექტაკლით „თქმულება შოთა რუსთაველზე“.

თანდათან გააქტიურდნენ სხვადასხვა საზოგადოებები, გამოცოცლდა თეატრების საქმიანობა პერიფერიებში. ასე რომ, სამშობლოს განრავისუფლებას სათეატრო ხელოვნების თვისუფლებაც მოჰყვა. დაბა-ქალაქად თუ სოფლად მარავლი სცენის მოყვარულნი წიგნები და წარმოდგენები იმართება. დიდ ქალაქებში თითქმის ყველა ხელობა-წოდების ხალხს თანაერთი კლუბები მოაწყო, საკუთარი თეატრები... ხალხი თეატრს ეტანება! მაგრამ შენდობა არ არის ტექნიკურად მოწყობილი, არ არის მაღალ დონეზე ჩამოყალიბდა, დეკორაცია... თეატრის მოღვაწეები სწუხან, რომ თეატრებისა და კლუბების გამრავლებას მოჰყვა თეატრალური ხალხურის მომრავლებაც. „გამრავლდნენ ხალხო კლუბები, დაბა-სოფლები თეატრები, სცენის მოყვარულთა წრეები და საზოგადოებები, ხალხი როგორც პურს არსებობისათვის, ისე თხლდობს თეატრის სულიერი და განხორციელების საზღვრისათვის. ამისათვის საჭიროა ნაჯავით არ ვკვებოდეთ ხალხს“.

„ერთი წუთითაც ნუ დავიფრეებთ, რომ დემოკრატიის აღმშრადელი თეატრია!“ — აი ასეთი ატმოსფეროა საზოგადოებაში. თეატრისადმი ფართო ინტერესის განსაკუთრებული გაღვივება 1928 წლიდან ხდება. ეს ფილი აღინიშნება სპეციალურ მინიშნელოვანი თეატრალური მოვლენებითა.

ამჟამად მისიზი გაიზარდა შესაბავთა პროფესიული კავშირის მეოთხე ყრილობა, რომელმაც კატეგორიულად დააყენა თეატრის შენობისა და დანის დღისანების საკითხი. შეიმუშავეს მთავრობისადმი განსაკუთრებული ტექსტი და შეადგინეს დელეგაცია. ეს ამჟამი ხდება 18 მაისს. ორი თვის შემდეგ საქართველოს სოც-ფედერალისტების რეკონსტრუქციის პარტიის „რეპროდუქციის“ („სახალხო საქმე“) დანიშნულება ცნობა: „ივლისის 27-ე სხდომაზე მთავრობამ, თანხმად სახალხო განათლების მინისტრის მოხსენებისა, დაადგინა — ქართული დრამის მოსაწყობად გადამცეს სამინისტროს იუზნაშვიის სახლის ყველა დარბაზი და მეორე სართული“.

ამრიგად, ქართული დრამის გადამცეს ამრამინდელი რუსთაველის თეატრის შენობა, სადაც წარმოდგენებს მართავდა რუსული თეატრი „ბარტო“ (ტფილისის არტისტული საზოგადოება და სომხური დრამა).

გაკეთდა დიდი ეროვნული საქმე! თეატრს ა ფაღავა ჩაუდგა სათავეში. თეატრის

რევიორებად მოწვეულნი იქნენ: ვლადიმერ ალექსი-  
ნენსოვილი, ა. წუწუნავა, მ. ქორელი, ალ. ახმეტელი  
შედა რეპერტუარი, მოხდა დახის რეორგანიზაცია.  
დასწო გავითარდნენ ყველა თაობის მსახიობები. და-  
ენიშნათ ჩამავარი, მოხუც მსახიობებს პენსია. შე-  
ნიქნან ძლიერი დასი. სწორედ ამ დასის სხ-  
ვაშიველი მონასდინა მარჯანდინოვილმა თანატ-  
რალური მადატრინოვამ. დასში შეიღობდნენ: ვ.  
ახაშიძე, ტ. ახაშიძე, ვლადიმერ ალექსი-მენსოვილი,  
ც. ამირჯიბი, ვ. ანჯაფარიძე, ვ. არაბიძე, ს. ბეჟა-  
ნიშვილი, მ. გამრეკელი, ვ. გუნია, ნ. გამრეკელი-  
თორელი, მ. გელოვანი, შ. გომელაური, გ. დავითა-  
შვილი, ნ. დავითაშვილი, ე. დონაური, ა. ვასაძე, ი.  
ზარდალიშვილი, ა. იმედაშვილი, პ. კორიშვილი, ა. ლო-  
ლაუა, მ. ლორთქიფანიძე, ე. მესხი, დ. მთავია, ა. მუ-  
რუსიძე, მ. როსტომოვილი, გ. სარაული, გ. სარჩი-  
შვილი, ვ. ფრანგიშვილი, გ. ფორსინიკელი, ალ. ქა-  
ქაძე, ი. ლოლობერიძე, ა. უალიბეგაშვილი, ა. შო-  
თაძე, ნ. ციციშვილი, ე. ციციკურიძე, ვ. ჭიჭია, ე. ჩერ-  
ქეშიშვილი, ნ. ჩხეიძე, ა. ჩხაიძე, შ. ხონელი, მ. ჭია-  
ბურელი, ს. ტვიჩანიძე.

ქართული თეატრის ისტორიის ამ ეტაპზე ახეთი  
ძლიერი დახის შექმნა ა. ფაღვას დიდი დამსახურება  
იყო.

ახე რომ, ფაღვამ ქართული თეატრის დიდ შე-  
მოქმედებით პოტენციალს მოუყარა თავი. რევისურა-  
ში წამყვანი ადგილი ეკავათ „სულიერი რეალიზმის“  
მოდერნებს.

ა. ფაღვა არ დაქმავიფილდა მიღწეულით. პრესა-  
ში დიდი ტაქტი, მაგრამ სავსებით გასაგებად დასვა  
საკითხი. უნდა აღენიშნათ მის გარემოება, რომ ყო-  
ველი სერიოზული დახისათვის აუცილებელია სავსებით  
და მხოლოდ და მხოლოდ მის განკარგულებაში შეუ-  
ფი თეატრი. ჩვენ რუსებიან და სომხებიან შეთან-  
გებით ვიმუშავებთ, მაგრამ მიუხედავად ამისა, უნებ-  
ღიეთ ერთმანეთს ხელს შეუშლით. თუნდაც მხოლოდ  
იმიტომ, რომ სცენა ხან ერთის განკარგულებაში იქ-  
ნება, ხან მეორისა“.<sup>12</sup>

ძარბაზულ დრამას მიენიშნა სხანდლმწიფოთი თი-  
ბორის სხატუსი. მას პრესაში ხშირად მოხსენიებდნენ  
ხელში მეორე სახელმწიფო თეატრად (პირველი იყო  
ოპერის თეატრი).

თბილისის საქალაქო საბჭოს მოამბის სხდომების  
დოკუმენტებში (სხვათა შორის, ან სხდომებს ალ. ახ-  
მეტელიც ესწრებოდა, როგორც ხმოსანი) განხილუ-  
ლია ქართული თეატრის საკითხები. ჩვენს უკრად-  
ღება მიიქცია ორმა საკითხმა: მსახიობების ბიწით  
უზრუნველყოფის შესახებ და ალ. ახმეტელის გა-  
მოსვლამ თეატრის რევივიზიის საკითხზე. მე მინდა  
თქვენი უკრადღება სხვაზე მივაქციო. მე ხელსა-  
მევეს გამგეობის მოხსენება, შიგ ერთ რამეს ვერ  
ნათვლილხ. სახელდობრ იმას, რომ არაფერი არ არის  
დავალში დეკორაციის, ავეჯის, გარდერობის და სხვა  
სათეატრო ქონების შესახებ, ურთილილიდაც შენო-  
ბის ჩამორთმევას არავითარი აზრი არ ექნებოდა“.  
(გვ. 52. 1920, წ.). ლაპარაკია სწორედ იმ ფაქტზე,  
როცა წყდებოდა „პარტიტული თეატრის შენობის  
იძულებითი ჩამორთმევის“ საკითხი.

საბჭომ (5 თებერვალი) ფეხზე ადგომით პატივი  
სცა ვ. თუმანიშვილის სსოვანს (ოქში ჩაწერილია)

„...დამიანს, რომელიც მკაცრად ებრძოდა რუსეთის  
რეპეტიას“. განხილულია ნ. სულხანიშვილის დასჯი-  
ძალია ნ.000 მანეთის გამოყოფის, ვორონეჟის რეპე-  
ტიის დანგრევის და სხვა დიდმნიშვნელოვანი საკით-  
ხები.

საზოგადოებრივი აზრი თეატრზე არ იყო ერთსუ-  
ლოვანი. პრესა სხვადა ურთიერთსაწინააღმდეგო შეხე-  
დულებებით. ისინი გამოსხატვედნენ არა მარტო სხვადასხვა  
პარტიათა კლასობრივ პოზიციას, არამედ განსხვავებულ  
ჩვეულებებს ინტერესებსაც. ინფორმაციათა ამ  
ნაკადში მთავარია, რას გამოვარჩევთ. აქამდე შეტწი-  
ლად, იმ ინფორმაციას ვარჩევდით, რომელიც უკეთ  
ამხელდა მენშევიკურ ხელისუფლებას. საჭირო კი  
იყო მივლინების ობიექტური შეფასება...

1920—1921 წლის სეზონის რეპერტუარში ბევრი  
პიესა იქნა დასახელებული. ყველას დადგმა ვერ  
განხორციელდა, მაგრამ დადგმებს შორის განსაკუთ-  
რებული უფრადღების ქვეშ მოქცევა: შ. დადიანის „გუ-  
შინდენი“, დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“,  
„დარისანის გასაპირი“, ი. გელევიანიშვილის „მსხვერპ-  
ლი“ და ს. შანშიაშვილის „ბერდო ზნაია“. ცხოვე-  
ლი დისკუსია გამოიწვევს მ. ქორელის, ა. ფაღვას,  
ა. წუწუნავას და ა. ახმეტელის სექტაკლებსა.

დავიწყებთ ზოგიერთ მოსაზრებებს: „კულტურა  
აღორძინდა აუვადა ხელოვნება გამოქვდა მართლმე-  
ნის საკურთხეველიც დღის ველარ იცნობთ ქრთველ  
მსახიობს. ქართული დრამა ეხლა მხოლოდ იწყებს  
კულტურულ ხანას და გასაკეთებელი კიდევ ბევრი  
აქვს. ჭერ პროცესია ცხოვრებას, ძიებად დაუშთავ-  
რებელი... „გუშინდენით“ მწყობრი, შეთანხმებუ-  
ლი, ლამაზი და ნიჭიერი წარმოდგენა უკანასკნელ  
წლებში არ გავნახავს“.<sup>13</sup>

იქმნებოდა ახალი აქტიორული სახეები, საფუძველი  
ეყრებოდა ანსამბლური სექტაკლების ტრადიციას.

თითოეული აქტიორული მიღწევა შეიძლება ცალ-  
კე საუბრის თემა იყოს, საუბრეება (და, იქნებ, სა-  
ჭიროებაც!) ახლა არ არის. აღენიშნება მხოლოდ ორი-  
ოღედ აქტს. ძველი თაობიდან — ვ. ახაშიძე ქმნის  
გენერალურ ბერდოსანის („გუშინდენი“) და მე-  
დუქნის („მსხვერპლი“) ბრწყინვალე სახეებს. მას  
მართლაც მხარს უმშვენივად მოხდენილი თაობის მსა-  
ხიობების მიერ შექმნილი სახეები — ალ. იმედაშვი-  
ლის გიგო („მსხვერპლი“), ნუცა ჩხეიძის ჩიტუნა  
(„გუშინდენი“), ახალგაზრდა გ. ანჯაფარიძის ფა-  
ცია („გუშინდენი“), აკ. ვასაძის ახსნალო სალაპარა-  
ძე („ირინეს ბედნიერება“) და სხვა.

სცენაზე არის აქტიორული სახეები, სახეები... მაგ-  
რამ არ არის თანამოაზრეთა თეატრი.

ახალგაზრდა ალ. ახმეტელი ცდილობს შექმნას თა-  
ნამოაზრეთა სექტაკლი. „ბერდო ზნაიაში“ მოწაწი-  
ლეობენ ახალგაზრდა მსახიობები: ვ. ანჯაფარიძე,  
ა. ვასაძე, თ. ჭავჭავაძე, მ. გელოვანი, შ. ლამაზაძე,  
მაგრამ არიან უფროსი თაობის მსახიობებიც (გ.  
დავითაშვილი, ნ. დავითაშვილი და სხვები).

შ. დადიანის „გუშინდენი“ კრიტიკულად შეაფა-  
და გრ. რობაქიძემ, მან მხარი დაუჭირა ს. შანშიაშვი-  
ლის „ბერდო ზნაიას“ და იგი ახლის ძიებათა რკალში  
მოაქცია.

დახის ფორმირების ფაქტი უფრად „თეატრმა და  
ცხოვრებამ“ ახე შეაფასა: „სახედნიეროდ დრონი

იცადენ: უიმედობის, უსიციცხლობისა და უძრავობის დრო გაქრა, წავიდა. დღეს ჩვენ ვცით, რომ... მოხდენილია ყველა ქართული სტენის მოღვაწე მსახიობთა მობილიზაცია, შედგენილია დასა“.

აი ეს „მობილიზაცია“ იყო თეატრის ძლიერი და სუსტი მხარე ერთხანს და იმავე დროს. აქ არ შეიძლება აღარაღიაროთ ეროვნობაზე, თანამოაზრობაზე ლაპარაკი, მაგრამ ისტორია ხომ იმით არის სწავრთლანი, რომ ყველაფერს თავისი დროის მიხედვით აყვავებს?!

1920 წელს შეწყვიტა სტუდიათა თავისი არსებობა. მისი დახურვა იმითაც იყო გამოწვეული, რომ გ. ჯაბადარის ერთმხარეულმა შესცვალა კოლექტივურმა ხელმძღვანელობამ. გ. ჯაბადარი გულისხმივით წერდა: „ბატონმა ახმეტელმა ერთ კრებაზე განაცხადა: მე ამ სტუდიას ახალი ვერა ვნახე, იქ მხოლოდ წარმოადგენს უფრო დაუთოებულა“. ხანა ა. ფაღალავამ თავის მოხსენებაში თქვა: სტუდიის წარმოდგენები „კორექტურულია“ და სხვა არაფერი.

ეს იყო მართლაც ამბობენ და მიზანი ქარქერობის იყო, რომ ჩვენს წარმოდგენები უოფიციო „კორექტურული“ და „დაუთოებელი“, რომ ყველას სცოდნოდა რაღები და მიზანსცენები და ეს რაღები შესრულებული იწარმოებოდა მხოვ, შეგნებნი სწორად და არა ყალბად იხე, როგორც თანამედროვე თეატრში. ჩვენ გვიწოდდა დაგვემყარებინა დისციპლინა ჩვენს ჰეპტში, დისციპლინა შეკერი და არა იხე, როგორც აქამდის გამოცემა ქართულ თეატრში.

აი ქარქერობით გვიწოდდა ამისათვის მივდივით. და განა შეიძლება გაკეთება შეიძლება ერთ წელიწადში? ჩვენ მართლაც ვიყავით მოუთმენელი ხალხი მართ, ყველაფერი უკაც ბრინდა; გავდინებამ, სიმდიდრე, თეატრი და სხვა“.

(ხაი ჩემია — ვ. კ.)  
ამის შემდეგ გ. ჯაბადარი შეინიშნავს, რომ სტუდიის შექმნის დრო 1906 წელსაც იყო, მაგრამ „კოლექტივური ხელმძღვანელობის“ სურვილია დალუბა, დღესაც სტუდია იმავე მიზნით იღუპება.

ყველას უნდა ლიდერობა, ყველას უნდა გაინაწილოს, ერთი ადამიანის ვარჯიშ მოყოლებული წარმატება. ურთიერთქმედობის ვენება იყო დამოუკიდებელი საქართველოს საფუძვლების შენაგანი დამარჯველი ძალევი.

სტუდია ისტორიული საქმე მაინც გააკეთა. საუკეთესო მსახიობები შეშტა ქართულ თეატრს.

დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“, „დარისიანის გასაპირი“, შ. დადიანის „გუშინდელი“, ი. გედევიანიშვილის „მსხვერპლი“, ხ. შანთაშვილის „ბერდლო წინაა“ ჰქმნიდა რა თეატრის დიდ ბანსელებს უფნადმინდა, ამასთანავე ნათლად აცლენდა მათ ბუნსხვამუხულ მსთმტკიურ პრინციპს, რასაც არ შეიძლება გრად შემდგომეში გენსეთი. დებამ პრ მოვარულად.

სტუდიის სექტაქლი მრავს „სარწმუნოება“ და ხ. შანთაშვილის „ბერდლო წინაა“ რეჟისორული გადარწვევის მთლიანობით, პირობით თეატრალური პრინციპებით, თანამოაზრობის ანსამბლურობით გამოჩინებული ახალგაზრდული სექტაქლები იყო, რომ ლეხმაც ფართო საზოგადოებრივი რეჟონანსი გამოიწვიეს („ბერდლო წინაა“ შეხატეს არაერთხელ გამოკვიტვამს აზრი და აქ აღარ გავიშვარებთ), „ახე-

თი ანსამბლი იშვითად გვიანახავს: ხმა, მუსიკა, ფერები, ცეკვა, მორთულობა, გრიმი და სხვა დღესდღეობის ლღენებით იყო“, „ანგაჟირების ასულმა პირდაპირ მოგაკავადოვა“, დიდი წარმატება ხვდა მ. გელაშვილს.

სხვა ფაქტობის დამოწმება შეიძლება, მაგრამ ცალკეულ სექტაქლია დეტალური ანალიზი არ არის ჩვენს მიზანი. მთავარია პროცესები, რომლებსაც განახლებსკენ მიჰყავდა თეატრი. ბრძოლა იყო უწესივით — ახალგაზრდული „სარწმუნოების“ გვერდით მსახიობთა კავშირის დახის სექტაქლი „ლაღობი“. ხადაც ძირითადად უფროსი თაობის მსახიობები თანამოხდენი, დამარცხდა. ასე იხადებოდა შინაგან წინააღმდეგობათა განსხვავებული ნაკლები, რომელიც მთით შერწყნით დათავურა, როცა ძველებსაც და ახლებსაც ერთ ვერკვეშ მოიყარეს თავი (1920). მას შემდეგ ვადა სულ რაღაც ორი წელი და ახალგაზრდები გაერთიანდნან „დურუჯში“. თითქმის ყველანი გ. ჯაბადარისა და ა. ფაღალავის სტუდიები იყნან. თანდათან რთულდება თეატრალური პროცესები, მათარდება ბრძოლები და მაღლდება თეატრალური კულტურა, მაგრამ ყველაფერს აქვს თავისი დასაბამი, თავისი საწყისი და ახალი თეატრისათვის ეს საწყისი სწორედ 1920 წლის სახელმწიფო დრამატული თეატრია. როცა ისტორიულმა აუცილებლობამ იხინი გაერთიანდა, თუმცა კი დროებით, მათ ერთად შექმნეს დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“, „დარისიანის გასაპირი“, შ. დადიანის „გუშინდელი“, ი. გედევიანიშვილის „მსხვერპლი“, ხ. შანთაშვილის „ბერდლო წინაა“. მს სემპტაქლები „თეატრალური ბენტიადის“ წინაშემოგზად იძენენ, მაგრამ თეატრის ისტორიაში მივიწყებულნი და დიდხანს (ზოგჯერ დღესაც!) შეუშახხაველნი დარჩნენ. რატომ მოხდა ასე?

ჩვენს აზრით, ეს ძირითადად რამდენიმე ფაქტორმა განაპირობა. მათი ერთობლიობა ჰქმნიდა ვარკვეულ კონცეფციას, რომელიც დიდხანს თითქმის ურყევად და ურტიკიოდ დარჩა, რადგან მაღალი ავტორიტეტი მოიპოვა. თეატრალური პროცესების ობიექტური, მეცნიერული ახსნა კი მოითხოვდა სეროზულ ცვლილებებს ამ კონცეფციაში, — ზოგ შემთხვევაში მის უარყოფასაც კი.

რა კონცეფცია იყო შეიძლება იგი ასე ჩამოყალიბდეს:

მენშევიკების ბატონობის წლებში თეატრალური ცხოვრება მოკვდა. მენშევიკურ მთავრობას სრულიად მიტოვებულ ჰქონდა დრამატული თეატრის ბედი. კატასტროფული მდგომარეობა შეიქმნა სწორედ საქართველოში სახეობა ხელისუფლების დამყარების წინა წელი.

კონტ მარქანიშვილმა გამოიყვანა თეატრი კიზიონიდან, საფუძვლი ჩაუყარა ახალი სახეობა თეატრს, — მის აღორძინებას.

სახეობა ხელისუფლების შექმნამ საშუალება მისცა მარქანიშვილს მოეხდინა ქართული თეატრის რეფორმა.

ახეთა სტერეოტიპული მოდელი თეატრმცოდნეობაში შტაციედ დამკვიდრებული კონცეფცია.

ახეთ ნაზარეც თავს თავისი პოლიტიკური და ისტორიული ახსნა. მისი წარმოშობა ხავენებით კა-

ნონოპოზიციონი და ემყარება, როგორც ობიექტურ, ასევე სუბიექტურ ფაქტორებს.

რა ფაქტორებია ეს? რამ განსაზღვრა აღნიშნული კონცეფციის ჩამოყალიბება.

პირველი. მენშევიური მთავრობის, როგორც საბჭოთა ქვეყნის კლასობრივი მტრის, უპრარყოფი თვისებების შექანიერად გადატანა თეატრალურ პროცესებზე, სრული შეუდარებლობა საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის მნიშვნელობისა ეროვნული შემოქმედებითი ძალების გამოვლინებაში.

მეორე. გაუთავალისწინებლობა და ჩარევანი შეუდარებლობა იმ მოვლენებისა, რომელიც 1920-21 წლის სეზონში მოხდა; ამ სეზონის შექანიერად გადატანა წინა წლებთან, რის გამოც დაიკარგა თეატრის ძიებნა და განვითარების ცოცხალი პროცესი. ეს კეთილდროულად იმევე მიუხეობს, როგორც პირველ შემთხვევაში.

მესამე. კოტე მარჩანიშვილის უდიდესმა ავტორიტეტმა უვლადური მოაქცია ჩრდილქვეშ, მისი შემოქმედებითი წარმატებები პირდაპირ დაუკავშირდა საბჭოთა ხელისუფლების სათიერებო პოლიტიკას, მისი განსაზღვრა მოვლენები და მთლიანად იქნა გამოკოვრებული გარდამავალი (1921-22 წ. წ.) სეზონის წარუმატებლობის ფაქტორი.

მეოთხე. კ. მარჩანიშვილისა და ს. ახმეტელის თეატრალურ-ესპოტეატურ პრინციპებთან შეუთავსებელი იყო ის ძიებები, რასაც ა. წუწუნავა და სხვა „მხატვლები“ ეწიოდნენ (სწორედ საბჭოთა თეატრალურ პერიოდში!); ეს იმითაც დადასტურდა, რომ მათე უველა „მხატვლები“ წავიდა თეატრიდან, რუსთაველის თეატრი კ. მარჩანიშვილისა და ახმეტელის ხელში დარჩა.

ერთი წუთით დავუშვათ ასეთი კითხვა: რა მოხდებოდა, კოტე მარჩანიშვილი რომ 1920 წელს ჩასდგომოდა თეატრის სათავეში? შესაძლებდა თუ არა რევოლუციურ გადაქმნას? (სხვათა შორის, მაშინ ახმეტელს ჰქონდა განწარახული „ცხვრის წყაროს“ დადგმა). ამ კითხვს კატეგორიული მტკიცება არ შეიძლება, რადგან არსებობს აზრი „ცხვრის წყაროსა“ და საქართველოს რევოლუციური სიტუაციის ურთიერებობათათვის შესახებ და ეს ისტორიულად სწორიც არის, მაგრამ ამით დღის წერტილიდან ხომ არ იხსნება რეჟისორ-ლიდერის საკითხი? 1922 წელს, ვიდრე თეატრს ჩაუდგებოდა სათავეში, მარჩანიშვილმა ერთობ დიდი შეფასება მისცა ქართველ მხანობათა შესაძლებლობას, დიდი იმედებით შეზავდა დასს. კ. მარჩანიშვილმა დააყენა საკითხი: „რუსთაველის თეატრში უნდა იმართებოდეს მხოლოდ ქართული წარმოდგენები“, მაშასადამე კვლავ წამოიჭრა იგივე პრობლემა, რომელიც თავის დროზე დასცა ა. ფადავე.

კ. მარჩანიშვილი თვისობრივად შეცვლიდა თეატრს. რადგან ისეთი ლიდერი იყო, როგორცაც ელლად ქართული თეატრი. ამ შემთხვევაში სულ სხვა ასპექტში წარმოჩნდებოდა 1920 წელს ფორმირებული თეატრიც.

1920 წელს არა ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა მოხდა, მიუხედავად იმისა, რომ თითქმის არაფერ არცაა თეატრისათვის. ა. ჩხენკელი დაფიქრნებულ კერხზე იბრუნებდა: „ჩვენ გვაქვს მდიდრები ოვანოზა, არ გვაქვს საშუალება შინაურ მუშაობას დამუშავებით

შევხედეთ. 14 სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას.

ამაში არის სიმართლის წილი.

რათა გამოჩნდეს, თუ რა მნიშვნელობა აქვს 1920-21 წლის სეზონს და რა საბჭოთა თეატრის დასაყენის, დავიმოწმებთ უკვე საბჭოთა პერიოდის გავითის („ლომისა“) საჩუქრული წერილს: „როცა საქართველო დამოუკიდებელ სახელმწიფოდ გამოცხადდა როცა ერის კულტურული ძალები ამოძრავდა დაიწყო ინტენსიური მოქმედება ქართული კულტურის გაქანალებისა და აღორძინების ირგვლივ, თეატრსაც დაეუფლა გამოცოცხლების ნიშნები. იგი გაფაქცა სახელმწიფო მხრუნველობის საგნად. ერთი წლის განმავლობაში სათერტიო მუშაობა მართლაც თვალსაჩინო წარმატებით მიმდინარეობდა. შემოშავდა განახლებული რეპერტუარი, შეიკრება საქმოდ ძლიერი დასი, უველას ახსოვს ამ მცირე პერიოდის მუშაობა თეატრისა..“

ებლა? ეხლა საშინელი მდგომარეობაა!“<sup>15</sup>

ამრავად, ამიერბიდან თაპინი მნიშვნელოვანად აღმნიშნულ უნდა დანიპპკოს 1920 წლის სახელმწიფო თეატრმა.

ეს წელი მდიდარი იყო სხვადასხვა კულტურული მოვლენებითაც. დავასახელებთ მხოლოდ რამდენიმე ფაქტს:

ქაიშარათა ნ. ჩხეიძის იუბილე. ქართველ მხანობათა დღე გაიმართა „იანვრის 2-ში“ მთელ საქართველოში.

გაიღო მწერალთა სარდაფი „იმეორიონი“ — „მოსხატული ახალ უაიდავ“.

კ. ყიფიას მთავრობამ დაუნიშნა 2. 000 მან. პენსია. ლ. გუდიაშვილი და დ. კახაბაძე მთავრობის ბარათი გაიგზავნა სახლვარკარეთ „უმალღეს კურსებზე“..

სათეატრო საქმემ წაიწია თელავში. „უკვე არსებობს სამი სცენა“.

სახალხო სახლში, იანვრის 20 შეერთებული ძალებით დაიდაო ოქერა „თქმულუბა შოთა რუსთაველზე“.

ბათუმში შედგა ქართველ მუსლიმანთა დრამატული წარმოდგენა. დაიწყო „სევილიელი დადაქის“ ქართულ ენაზე მზადება (ა. წუწუნავას სახელდენი) არის დაკავშირებული ეს პროცესი).

გაიმართა დ. კლდიაშვილის დიდი საიუბილეო საღამო.

„სამხატვრო ეროვნული გალერეია არსდება თბილისში. მთავრობის გადაწყვეტილებით, დებულეობა და შტაბები უკვე დამტკიცდა“.

„გორისა და მისი მაზრის მიწისძვრით დაზარალებულთა სასარგებლოდ“ იმართება სპექტაკლები. ამ მიზნით „სახელმწიფო კომისარმა“ ალ. წუწუნავამ მთელი თავისი სახეუფისი შემოსავალი გადასდო, „ო. თუმანიანმა გორს შესწირა 10 000 მან.“

„პირველ ქართულ კლუბში შედგა ქართველი სტუდენტებისგან დრამატული დასი მ. ქორელიის ხელმძღვანელობით“.

შედა დრამატული დასი „არამია“. გახატროლები დაიწყო მოსკოვის სამხატვრო თეატრში.

გაიმართა მხანობათა პროცესიული კავშირის მეოთხე ურილობა.

„ქართველ მსახიობთა კავშირთან დაარსდა სათეატრო მუზეუმი“..

და მალეა გ. ჯაბაძარის სტუდია.

ღ. მესხიშვილი დაბრუნდა საქართველოში.

შეიქმნა კვლავ გაგრძელებს 1920 წლის ქრონიკა, მაგრამ უველაზე მნიშვნელოვანი მაინც ის იყო, რომ ძარბაღი ენა ზამქოცხადმა სახელმწიფო ენად, დაბრუნდა უნივერსიტეტში, სახელმწიფო დრამის თეატრი, დაიბეზა ზ. ფალიაშვილის „საბასლომ და ბეთაბი“, ვ. დოლიძის „მართლ და კობე“, ძარბაღი დაბრუნდა მიმდებარე შეხანდობაში შენობა, დაბრუნდა სტუდიებში..

მოდდა სამწუხარო მოვლენებიც: ქართულ თეატრს გამოკლდნენ ვლადიმერ ალექსი-მესხიშვილი. | გ. არაღელ-იშნელი, ვ. შალიკაშვილი და სხვა მოღვაწეები... „მოთვრობის თავმჯდომარის ნ. ყორდანის ნებართვით მისი სახელი ეწოდა ავჯალის მუშათა თეატრს, რომელიც ამას წინათ ქალაქის თვითმმართველობამ გახსნა. აი, თურმე ხიდან დაიწყო პოლიტიკურ მოღვაწეთა კულტურების ტენდენცია!

მაგრამ აქ არ წყდება პროცესები. ხწარედ ამ წელს დაიწერა გალაკტიონის სტრეკონები:

„სადაც ტყეების ისმოდა დარდი, და მწუხარება რეკვდა ჩუმი, — საქართველოში განდა შტანდარტი, მოდის ტფილისი, მოდის ბათუმი. უკვებ მიწისძვრით დაქანდა გორი წარსულთა წმინდა ცრემლით სიველი, და სიმაღლეუა ქორივით ზორო მტკვარში ჩაეშვა სვეტიცხოველი“.

„ბათუმი“, „გორი“ ხწარედ იმ წლის მოვლენათა კონტექსტში ედერს. გორში მიიხდებოდა, ბათუმის განთავისუფლება. ამავე წელს იქმნება მისივე „წინამურთი რომ მოკლეს ილია“ და სხვა საუკეთესო ლექსები. უარესად საგულისხმო ნაწარმოებებს ქმნიან ნ. ლორთქიფანიძე, კ. გახსახურდია, გ. რობაქიძე, შ. ჯავახიშვილი, ა. კაკაბაძე, შ. დადიანი და სხვები. ეს არის ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების რთული, წინააღმდეგობრივი, მაგრამ განმანახლებელი პროცესი. განა შეიქმნა მისი ქრონიკაში შეუფასებლობა იმის გამო, რომ ქვეყნის სათავეში შენეუიკები იღვანენ? ეს ხომ ისტორიის ფაქტობრივობაა? — სამწუხაროდ, არც უამისობა გვეჩრდა.

შენეუიკებში კლასობრივ სიძულვილს ლამაზს შეეწინა 1918-21 წლების ქართველი ხალხის სულიერი შემოქმედება.

ხულ სამი წელი იყო დამოუკიდებელი საქართველოს აღნიშნული პერიოდი. კულტურის ისტორიისთვის რა არის სამი წელი!

და მაინც რამდენი რამ შეიქმნა!..

ზუსტად შენიშნა დ. კლდიაშვილმა: „ქართველი ერის თავისუფლება მით მახარებს, რომ მას ეძლევა ხალხარი განავითაროს ის მშვენიერი ხული, მასში რომ არის ჩანერგილი, და მწამს, რომ ამით ქართველი ერი შევა სანატრელ მომეტ დანარჩენ კაცობრიობაში. დიდება ქართველი ერის დიად ხულს“.

(1918 წელი 21 ივნისი).

როგორი რთული პოლიტიკური სიტუაციაა არ უნდა ყოფილიყო, ძალია რა დაქსახსულობაც უნდა მომხდარიყო, ქართული ეროვნული შემოქმედებითი ენერჯია მინც ბორჯაბუა, მოძრაობა, ქმნიდა. დამოუკიდებელი საქართველოს ხული თანდათან იღვიძებდა, ძალებს იკრებდა, ეძებდა თვითგანახლების გზებს, ეროვნულმა სახელმწიფო ენამ მიიღო ასევე სახელმწიფო საჭარო ტრიაზუნა — თეატრი, მინაღწია პროგრესს რეფორმისტულ ცვლილებათა პროცესში.

თეატრს კი რევოლუციური განახლება სჭირდებოდა, რომელსაც კოტე შარქანიშვილის „ცხვრის წყარომ“ დაუღო სათავე!

შენიშვნები:

- 1 ივ. გომარჯელი, ეურ. „ცისარტყელა“, 1920, № 4.
- 2 უ. სიღამონიძე, ვაზ. „კომუნისტი“, 1988, 21 მაისი.
- 3 ეურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1920, № 2.
- 4 ა. პაპავის სტატია გამოქვეყნდა 1919-20 წლების ეურ. „ცისარტყელაში“. აქამდე მისი დაბეჭდვა ვერ შეეძელიო (ძიებეს არ ასახელებს).
- 5 ეურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1917, № 35.
- 6 „თეატრი და ცხოვრება“, 1918, № 15.
- 7 „თეატრი და ცხოვრება“, 1919, № 1.
- 8 ვაზ. „სახალხო საქმე“, 1920, № 22.
- 9 ეურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1920, № 4.
- 10 ეურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1920, № 12.
- 11 ვაზ. „სახალხო საქმე“, 1920, № 888.
- 12 ვაზ. „სახალხო საქმე“ 1920, № 985.
- 13 ვაზ. „საქართველო“, 1929, № 153.
- 14 ვაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 1920, № 254.
- 15 ვაზ. „ლომისი“ 1922, 3. IX.
- 16 1920 წლის ვაზეთი „სახალხო საქმე“ (№ 993) ასეთ ცნობას ბეჭდავს: „ქროვის დეპეშა. მოთვრობის თავმჯდომარის ნ. ყორდანის სახელზე მოსულიო ქროვისადან შემდეგი. შინარისი დეპეშა. კავკეი. 17—1920 წ. კავკეში ჩამოვრდი საღამოს 5 საათზე სრულიად მშვიდობიანად. ვაზეთთ მიიღოთ ჩემი მადლობა ყურადღებისა და წინამური ზომების მიღებისათვის“. სინტერესო ფაქტია!..

# მუსიკა, მუსიკა გვინდა, მაესტრო!

## ბიორბი ბაბხარია

„მი, მამხატრო!“

სცენარის ავტორები—ე. ახვლედიანი, დ. ჯავახიშვილი, ნ. მანაგაძე, რეჟისორი — ნ. მანაგაძე, ოპერატორი — ლ. პაატაშვილი, მხატვარი — გ. მიქელაძე, კომპოზიტორი — ნ. მამისაშვილი. „ქართული ფილმი“, 1987 წ. თბილისის ეკრანებზე გამოვიდა 1988 წლის დეკემბერში.

ნოღარ მანაგაძემ ქართული კინოს ერთ-ერთი ყველაზე თავმდაბალი რეჟისორია. მას სტილი აქვს თავმდაბალი. იგი არ ირჩევს ეფექტურ, მოდურ თემებს, არ ცდილობს მსაყურებლის შოკირებას სათქმელითა და მხატვრული გადაწყვეტით, მისი ფილმების სამყარო სადაა. შესაძლოა ამიტომაც მოხდა ისე, რომ ამ რეჟისორის ბედი ცოტა არ იყოს უცნაურად წარიმართა კინოში. მის სურათებს: „ამბავი ივანე კოტორაშვილისა“, „ამალღება“, „კაშხალი მთაში“, „გაზაფხული გადის“ არც განსაკუთრებული აღფრთოვანება მოჰყვა და არც გაღიზიანება, არც კრიტიკოსებისა და მსაყურებლის ოვაციები და არც უარყოფითი რეცენზიები. განსაკუთრებით „ამალღებას“ უმეტყუნა ბედმა. სურათი ფაქტიურად ახლახან აღმოაჩინეს, შემდეგ წარმატებით უჩვენეს საზღვარგარეთ, საერთაშორისო კინოფესტივალებზე, ტელევიზიამაც გამოუყო (მხოლოდ ახლა) კარგი დრო ჩვენებისათვის.. რა თქმა უნდა, ამაში კრიტიკოსებიც ვართ დამნაშავე. მართალია, დაიწერა ცალკეული რეცენზიები, მაგრამ უფრო მეტი აქტიურობა, მეტი მხარდაჭერა იყო საჭირო.

მაგრამ, ცხოვრებაშიც თავმდაბალი კაცი — ნოდარ მანაგაძე, არავის სთხოვდა განსაკუთრებულ მხარდაჭერას, არ მიმართავდა თვითრეკლამას — თავისთვის, პატიოსნად მუშაობდა. და აი, ეკრანებზე გამოვიდა მისი ახალი სურათი „ეი, მაესტრო!“ — ფილმი, რომელსაც მოუთმენლად ველოდით ჯერ ერთი იმიტომ, რომ „ამალღების“ ახალი წარმატების შემდეგ, ზოგიერთი ჩვენგანი ხელმეორედ დაფიქრდა ამ რეჟისორის შემოქმედების თავისებურებებზე, მის ადგილზე თანამედროვე ქართულ კინოში. გარდა ამი-

სა, ყურადღებას იპყრობდა თანამედროვე თემატიკა (არც თუ ისე ხშირი ჩვენს კინოში), სცენარის ავტორების — ეროლმ ახვლედიანისა და დავით ჯავახიშვილის სახელები და რალა თქმა უნდა, ის ფაქტი, რომ ფილმზე მუშაობდა ლევან პაატაშვილი, რომელმაც „ეი, მაესტროს!“ გაღაღების დაწყებამდე (გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას) რევოლუცია მოახდინა ქართულ საოპერატორო სკოლაში რეზო ესაძის ფილმით „ნიელინის ნაძვის ხე“.

„ეი, მაესტროს!“ ჯერ კიდევ ეკრანებზე გამოსვლამდე ხვდა წარმატება — შესანიშნავად ჩაიარა ფილმის პრემიერამ თბილისისა და მოსკოვის კინემატოგრაფისტთა სახლებში, შემდეგ კი ბაქოში, საკავშირო კინოფესტივალზე ფილმი ეთურის სპეციალური პრიზით დაჯილდოვდა. ამას მოჰყვა დადებითი რეცენზიები რესპუბლიკურ და საკავშირო პრესაში. სამართლიანობამ გაიმარჯვა — საკავშირო და უცხოელმა მსაყურებელმა, კინემატოგრაფისტებმა, კრიტიკოსებმა ბოლოს და ბოლოს ყურადღება მიაქციეს ნ. მანაგაძის შემოქმედებას, აღიარეს იგი. სურათი ქართველმა მსაყურებელმაც ნახა. ამიტომ დღეს, როცა სურათს „მწვანე შუქი“ აქვს, შეგვიძლია რამდენიმე შენიშვნაც გამოვთქვათ მისი მისამართით. მითუმეტეს, რომ ხარვეზი, რომელიც შეინიშნება ფილმში, სამწუხაროდ, საკმაოდ ტიპური ხდება თანამედროვე ქართული კინოსათვის და რა თქმა უნდა, გულდასაწყვეტია, რომ მას ადგილი აქვს ისეთი ნიჭიერი რეჟისორის ფილმში, როგორიც ნ. მანაგაძეა.

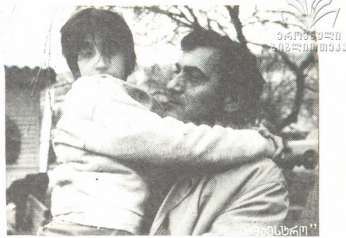
ნოდარ მანაგაძის, როგორც ხელოვანის, როგორც პიროვნების თავმდაბლობა შემთხვევით არ მისხენებია. ამ თვისებით გამოირ-



ჩვენა მისი ფილმის გმირიც — არჩილი. თავის დროზე იგი კონსერვატორიაში სწავლობდა, ნიჭიც საკმარისი ჰქონდა, თაყვანისმცემლებიც ჰყავდა თურმე. მაგრამ მოგვიანებით მის ცხოვრებაში ბევრი რამ შეიცვალა — არჩილმა მიატოვა ოჯახი, მიატოვა პროფესია და როიალების აწყობა დაიწყო. არჩილი ჩემი კაცია — საკუთარი თავის აფიშირებაზე უარს ამბობს, დაკავებულია თავისი საქმით, შრომობს და ცხოვრობს... და კიდევ, მოგზაურობს, ხეტიალობს; ფაქტიურად სახლიც კი არა აქვს — სულ გზაშია.

გზის, მოგზაურობის მოტივი, ესოდენ პოპულარული თანამედროვე მსოფლიო კინოში, ნოდარ მანაგაძის ფილმში ხელოვნურად არ შემოდის. გზა — იმ მრავალფეროვანი, „კალიდოსკოპური“ სამყაროს განსახიერებაა, რომელშიც ცხოვრობს არჩილი. იგი სწორედ არჩილის ცხოვრების გზაა — მრუდვ, მოულოდნელი მოსახვევებით. ამ გზაზე მას უსაქმურები, სპეკულანტები, მეშჩანები, ქურდბაცაცები ხვდებიან, ხვდებიან „ფულის გამკეთებლები“, რომლებთანაც კონტაქტი უხდება პატიოსან კაცს. ამას მოითხოვს მისი პროფესია — ხან კლავიშები სჭირდება, ხან კიდევ სხვა დეტალები. მაგრამ არჩილი ამ უჩვეულო მოგზაურობის პროცესშიც ინარჩუნებს თავმდაბლობას — არ იბრძვის, არ ხმაურობს, პატიოსანებისკენ არავის მიუთითებს, მხოლოდ ერთხელ, როცა პროფილაქტიკაში რომელიღაც საქმოსანი ვიღაცაზე შესჩივლებს „გამატყავაო“, არჩილი ირონიულად უპასუხებს „აბა, აბა, მეცოდებიო!“. საერთოდ კი ჩუმად აგრძელებს თავის საქმეს.

არჩილის როლის შემსრულებელი თენგიზ ამირიძე — თავის თავში ჩაკეტილ, ჩაფიქრებულ გმირს განსახიერებს. არაპროფესიონალი მსახიობი ყურადღების მიღმა არ ტოვებს არც ერთ დეტალს, რომელიც გზაზე ხვდება, ყველაფერი აღიბეჭდება მის მზერაში, მის ძალზე ჰკვიან, ღრმა გამომეტყველებაში. გმირის ინტელიგენტურობა და მისი ვეკაცური ვარეგნობა სიმპათიით განაწყობს მაყურებელს არჩილის მიმართ, და თანაგრძნობითაც. განსაკუთრებით, როცა არჩილის ცხოვრებას უფრო ახლოს გავვეცნობით—ვნახავთ მის ავადმყოფ მამას. მარტოდ დარჩენილ დას ბავშვებთან ერთად, არჩილის მიტოვებულ ცოლ-შვილს. როგორღაც ბედი არ სწყალობს ნოდარ მანაგაძის გმირს და რაც



კალრი ფილმიდან „ეი, მანსტრო“. არჩილი — თ. ამირიძე

უფრო ნათელი ხდება ინტელიგენტი კაცის უიღბლობა, მით უფრო მეტია ავტორთა სურვილი შეგვაყვარონ იგი.

ჩვენს კინოთეატრში არაერთხელ აღნიშნულა, რომ ოთარ იოსელიანის „იყო შაშვი მგალობლის“ ეკრანებზე გამოსვლის შემდეგ საბჭოთა კინოში თანდათან მომრავლდნენ ქალაქის ქუჩებში მოხეტიალე გმირები, რომლებიც არაფერს აკეთებდნენ მნიშვნელოვანს, უამრავი ნაკლიც ჰქონდათ, მაგრამ მაყურებლის სიმპათიას მაინც იმსახურებდნენ. ის იყო ერთგვარი რეაქცია მაყურებლისა იმ ხელოვნური დადებითი გმირების მიმართ, რომელთაც სთავაზობდა მას ჩვენი ოფიციალური კინემატოგრაფი. მალე გაჩნდა ოთარ იოსელიანის გაის ახალი „ვარიანტიც“ — რომან ბალაიანის ფილმი „ფრენა სიზმარსა და ცხადში“ მთავარი გმირი, ოლეგ იანკოვსკის შესრულებით, იგი არაფერს აკეთებდა, არავის უცხადებდა პროტესტს, პირადი ცხოვრებაც ვერ აწყობდა — მაგრამ მაინც შეუყვარდა მაყურებელს — მასში ტიპიურ ნონკონფორმისტს ხედავდა. ასეთი გმირების პოპულარობა, ვიმეორებ, ბუნებრივი იყო „უძრავობის ეპოქის“ კინემატოგრაფი. „შემოვიდნენ“ ისინი ქართულ ახალგაზრდულ კინოშიც — დახეტებოდნენ თბილისის ქუჩებში, ერთმანეთს ხვდებოდნენ და შორდებოდნენ, ერთად დროს ატარებდნენ, მუსიკას უსმენდნენ — თავის საქმეს, ყოველ შემთხვევაში, რაიმე მნიშვნელოვანს, არც ისინი აკეთებდნენ, არც ვინმე უყვარდათ განსაკუთრებით, პროტესტსაც იშვიათად აცხადებდნენ. მაგრამ მაყურებელს მოსწონდა ისინი და რაც მთავარია, თავად ავტორები — პირდაპირ თუ ფარულად — მაინც ამართლებდნენ მათ,



კადრი ფილმიდან „ეი, მაესტრო“  
არჩილი — თ. ამირიძე, საქმონისის  
ცილი — დ. ჩიტაღაძე

ზოგჯერ კი საკუთარ სიმპათიებს ვერც კი მალავდნენ.

მაგრამ ოთარ იოსელიანის ფილმის ეპიკონებს ერთი რამ ავიწყდებოდათ — იოსელიანის ფილმში არაფერ არ იყო არც გამართლებული და არც გასამართლებელი. იყო მხოლოდ მრავალმნიშვნელოვანი, მრავალმხრივი, პოლიფონიური მხატვრული სამყარო, რომელიც მუსიკასავით ზემოქმედებდა მაყურებელზე. ამ სამყაროდან ყველა „თავისას“ იღებდა და გმირის მიმართ დამოკიდებულებაც ისეთი რთული იყო, რომ ჩვენს პრესაში კამათი გიას შესახებ დიდხანს გაგრძელდა.

ოთარ იოსელიანის ფილმის ასოციაციები ნოდარ მანავაძის სურათშიც იბადება — აქაც დაიქვება გმირი თავის ადგილს, აქაც „ჩაბმულია“ ცხოვრების კალეიდოსკოპში. თუმცა ავტორთა დამოკიდებულება არჩილის მიმართ ნათელია — მათ უყვართ იგი, თანაუგრძნობენ მას. სურათის ავტორებს ამის უფლება, რა თქმა უნდა, აქვთ. მაგრამ ერთი კია — გვაყვარებენ კი არჩილს ჩვენ, მაყურებელს?

არჩილის ცხოვრებას, მის ბედს ჩვენ ფაქტურად ბიძამისთან — მღვდელთან საუბრის შემდეგ ვეცნობით. ამ ეპიზოდით ვივებთ, რომ არჩილ ოჯახი მიუტოვებია, ხელოვნებაზე უარი უთქვამს. რეჟისორული თვალსაზრისით ეს სცენა საკმაოდ ტრადიციულია (მოსაუბრეთა პარალელური ხედვით), დიალოგები კი ისეთი სწორხაზოვანი, რომ წამსვე სიყალბის შთაბეჭდილება იქმნება.

მღვდელი: „ხედავ? შენ კი აღარ ქმნი, მუშაობ“.

არჩილი: „რა გქნა, აღარ შემიძლია ამდენი ბრძოლა!“

მღვდელი: „შენ რიგითი ხელოსანია, არჩილი: „მერ რა არის ამაში სათაკილო?“  
მღვდელი: „...უბრალოდ, შენგან მეტს მოველოდი“.

ამ დიალოგით უკვე ყველაფერი თქმულია, სიტყვით არის თქმული და რეჟისორს (უფრო სწორად კი კინემატოგრაფს) აღარაფერი რჩება დასამატებელი. ჩვენ მსუბუქად გავკვირბით გმირი (მღვდლის სიტყვებით), მაგრამ წამსვე გაამართლეს („აღარ შემიძლია ამდენი ბრძოლა“, „რა არის ამაში სათაკილო“), თანაც შეგვაცოდეს კიდევ („შენგან მეტს მოველოდი“).

არჩილის უიღბლობის ამბავს სიტყვებით ვივებთ, მაგრამ ყველამ კარგად ვიცით, თუ რა „მიუყარებელია“ კინემატოგრაფი სწორხაზოვანი დიალოგების მიმართ, ისიც ვიცით, რომ როცა დიალოგებში პირდაპირ არის ნათქვამი თავად ავტორების სათქმელი, მაყურებელი აღარ იჩენს ინტერესს გმირის მიმართ. ან რატომ უნდა გამოიჩინოს — ყველაფერი ხომ ისედაც ნათელია.

მაგრამ „ეი, მაესტროს“ ავტორები თითქოს ვერ გრძნობენ ხოლმე, რომ პედალს ძალიან დიდხანს ხმარობენ და ამით ბეგრის ელერადობის ხარისხზე მოქმედებენ. ეს განსაკუთრებით ეხება იმ სამყაროს ჩვენებას, რომელშიც ტრიალებს არჩილი.

არჩილი ჩაფიქრებული, გაღიზიანებული, ღიმილის გარეშე მოგზაურობს ამ სამყაროში. ვთქვათ, ბუნებრივია, რომ მას აღიზიანებს საქმონისებისა და ქუარბაძეების ყოფა. მაგრამ მისი რეაქცია საკმაოდ გასაკვირია. როცა როიალის დამშლელსა და დამანგრეველს ეტყვის „არ გეცოდება მაინცო“ — კიდევ გასაგებია მისი ასეთი ტონი, მაგრამ სხვა დროს რატომ არის სულ გაბრაზებული, რატომ ხედება ასე გულგრილად თანაკურსელს, რომელიც ეტყვის, 25 წელი გადაიზადეთ ჩვენი დამთავრებიდან, ყველა იყო შენს გარდაო. რა დაუშავა მან? თანაკურსელის გარეგნობით თუ ვიმსჯელებთ, როგორც ჩანს, ავტორებს კონფორმისტის სახის შექმნა უნდოდათ. მაგრამ ჯერ ერთი, მხოლოდ გარეგნობა არ არის საქმარისი და მეორეც, თუნდაც კონფორმისტი იყოს, რას ნიშნავს ეს პლაკატური ფრაზა, რომელსაც არჩილი მოისვრის „რას იზამ, ყველას თავისი გზა აქვსო“.



არჩილი თავმდაბალი კაცია-მეთქი ვთქვი, მაგრამ ფილმის მსვლელობის დროს დგება მომენტი, როცა მისი ეს თავმდაბლობა გამალოზიანებული ხდება. უამრავ ნეგატიურს გადაყურება სურათის გმირი — გარშემო ტყუიან და ჭურდობენ, მაგრამ არჩილის რეაქცია ძველებური რჩება — განუწყვეტლივ მიორდება მისი ჩაფიქრებული სახე (კომპოზიტორ ნოდარ მამისაშვილის მელოდია — საოცრად სევდიანი და საკმაოდ მარტივი — ადვილი დასამახსოვრებელია, მაგრამ ისიც არ იცვლება და ბოლოს მხოლოდ ფონად აღიქმება). ცალკეული პლაკატური ფრაზები კი, რომლებითაც არჩილი ამ სიტუაციებს აფასებს, არაფერს ცვლიან.

გაბრაზებული, გაღიზიანებული და ჩაფიქრებული სახე აღარ ხდება საკმარისი, არჩილისაგან ჩვენ მოქმედებას ველით. მაგრამ იგი, თანამედროვე ქართული ფილმების (განსაკუთრებით ახალგაზრდა რეჟისორების ფილმების) გმირების მსგავსად, არ მოქმედებს. ყველაფერი ეს კი ამ სიმპათიურ ვაჟკაცს უჩვეულოდ „უძარღვოსა“ და უღონოს ხდის ეკრანზე.

რა თქმა უნდა, მოქმედებაში დანგრევა და ფიზიკური ღონის ხმარება არ ივლისხმება. 35 წელი გავიდა გიორგი შენგელაიას ალავერდობის“ ეკრანზე გამოსვლის შემდეგ. მაგრამ ქართულ კინოში დღესაც იშვიათია ასეთი გმირი, რომელიც ბოლოს და ბო-

ლოს იფეთქებს და შესძლებს ამოგებაზე ადლებას. უაზრო დროსტარებამ გიორგი შენგელაიას ფილმშიც ჩააფიქრა ახალგაზრდა კაცი, მაგრამ ეს ფიქრი „ამოძრავდა“ ეკრანზე და გმირის გამარჯვებით დასრულდა.

გურამ რჩეულიშვილის მოთხრობის ეს პათოსი ახლობელი უნდა იყოს ნოდარ მანაგაძისთვის — მან ხომ თავად მიმართა ამ მოთხრობას თავის ფილმში „გაზაფხული გადის“. მაშ, რატომ გამოვიდა ასეთი პასიური მისი არჩილი, რამ განაპირობა გმირის ასეთი სტატიკურობა?

შეიძლება არჩილის პასიურობა ავტორების ჩანაფიქრს შეესატყვისება — შეიძლება ასე აღიქვამენ ისინი თანამედროვე ხელოვანს, ჭეშმარიტ მხატვარს, რომლის გარშემო მეშინანები ცხოვრობენ, ფილისტერული ვნებებით არიან დამონებულნი და არავის, არავის აღარ უნდა ნამდვილი ხელოვნება (ნიშანდობლივია ამ მხრივ სცენა, როცა არჩილი როიალზე უკრავს ეზოში. გარშემო ბავშვები არიან. მაგრამ მუსიკა მათ მხოლოდ მაშინ გამოაოცხლებს, როცა არჩილი უგემოვნო, „პავლაბრულ“ მელოდიას დაუკრავს. ეს ის მუსიკაა, რომელიც მოსწონთ ამ დამიანებს, ეს საერთო, ძალზე დაბალი კულტურული ღონის გამომხატველი სცენაა). იქნებ ამიტომაცაა, რომ არჩილმა უარი თქვა ნამდვილ ხელოვნებაზე, რომელიც აღარავის აინტერესებს. უარი თქვა მუსიკაზე და ყვე-

ქალი ფილმთან „... პავლაბრო“





კადრი ფილმიდან „ეი, მეისტრო“, არჩილი — თ. ამილიძე

ლაფერზე გული გაუტყდა. იქნებ ამიტომაც არ მოქმედებს არჩილი, რადგანაც ავტორების აზრით, კეშმარიტი ხელოვნების ასეთი გაუფასურების ეპოქაში, ბუნებრივია ნიჟერი ადამიანის გადაწყვეტილება, მხოლოდ იმითღა ირჩინოს თავი, რომ როიალები ააწყოს და ჩუმად, თავმდაბლად გააგრძელოს არსებობა.

თავისთავად ავტორთა ასეთი პოზიცია საკამათოა. მაგრამ თუნდაც ასე იყოს. არჩილი ხომ, მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნებას განუღდა, თვით ცხოვრებისგან, ადამიანებისგან ხომ არ არის განდევნილი — ის ხომ ამ ადამიანებს შორის ცხოვრობს, მათზე ფიქრობს და ამიტომ, უნდა შეიკვალოს კიდევ... რაღაც უნდა შეიკვალოს მასში... მაგრამ არა, არჩილი ხედება „ახალ“ მეშჩანებს, ახალ ფილისტერებს. მისი დამოკიდებულება კი არ იცვლება.

ჩემი აზრით, სწორედ აქ იჩენს თავს ნოდარ მანაგაძის ფილმის ძირითადი ნაკლი, რომლის წინაპირობა უბრაველესად დრამატურგიის სისუსტე უნდა იყოს. არ ვითარდება არჩილის სახე, არ ვითარდება არც სამყარო, რომელშიც ტრიალებს არჩილი. სურათის ავტორები გატაცებულნი არიან თავიანთი კალიდოსკოპით: გვაცნობენ არჩილის მიტოვებულ ცოლ-შვილს, ავადმყოფ მამას, მის დას, კლიენტებს. მაგრამ ამ პატარა ეპიზოდებში ჩვენ მხოლოდ ზედაპირული ინფორმაცია გვძლევა ამ ადამიანებზე, არც არჩილის ხასიათში შეაქვს ამ სცენებს რაიმე ცვლილება. სურათის ავტორები ჩქარობენ, ზედმეტად ავსებენ ფილმს ახალი სახეებით,

გმირებით და მათზე შეჩერების დრო კი არ არჩებათ.

„დროის ნაკლებობა“ კი ახალ ნარკვევებს ქმნის ფილმის მხატვრულ სამყაროში — დროდადრო კონსპექტურობის საშუაროებას ანიჭებს ფილმს. მაგალითად, სქემბატურია ეპიზოდი სასაფლაოზე, როცა არჩილი მამას ღედამისის საფლაოზე წაიყვანს. თავისი შინაარსით ეს ეპიზოდი ძალზე ემოციურია, მაგრამ მისი გადაწყვეტა ისეთი ნაჩქარევია და რეისორულად და დრამატურგიულად ისეთი მოუმზადებელი, რომ ხელოვნურის, ნაძალადევის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ხოლო მამის სიტყვები: „თქვენ წაბრძანდით, მე აქ უნდა დავარჩე“ — მხოლოდ და მხოლოდ დეკლარაციად აღიქმება და მელოდრამატული ელემენტი შემოაქვს ფილმში. მაგრამ კონსპექტურობის დალი განსაკუთრებით ადევს ფილმის ერთ-ერთ ყველაზე ხანგრძლივ სცენას — არჩილის სტუმრობას ახალგაზრდა ქალთან, ყოფილ პიანისტთან, რომელიც ახლა საქმოსნის ცოლი გახდარა და თავდაც „ჩათრეულია“ ობივატელთა ყოფაში.

ეს ეპიზოდი იწყება ბროლის ქალის მსხვილი ხელით. შემდეგ კადრი იხსნება და წამსვე იქმნება მეშჩანთა ყოფის ატმოსფერო მრავალრიცხოვანი ანტიკვარული ქურჭლით, უცხოური ტელევიზორითა და საქსპორტო ლულით. ამ ეპიზოდში სურათის ავტორები ეერაფრით ვერ ელევინ პედალირებას და მეშჩანური ყოფის ასეთი ერთნიშნა გამოხატვა თანდათან გამაღიზიანებელი ხდება.

არჩილი არც აქ გამოხატავს თავის რეაქციას, თავის დამოკიდებულებას ამ ადამიანების მიმართ. ოჯახის დიასახლისი მას ეკეკუტება, არჩილი კი მშვიდად აგრძელებს თავის საქმიანობას. სქემბა ვაშიშვლებულია — მეშჩანები და ინტელიგენტი, საქმოსნები და ხელოვანი... მაგრამ განა ამ სქემას ეფუძნება ცხოვრება? განა მეშჩანებს შორის არ არიან განსხვავებული ადამიანები? რატომ უთმობენ სურათის ავტორები ამდენ დროს ობივატელთა სამყაროს, რატომ იმეორებენ ერთი და იგივეს (მაგალითად, ბაზრის ეპიზოდები რომ გავიხსენოთ) თუ არ განასხვავებენ ამ ადამიანებს ერთმანეთისგან. თითოეული მათგანი ხომ სხვადასხვა პიროვნებაა, თითოეულ მათგანს ხომ განსხვავებული ბედი აქვს?

არჩილის უმოქმედობაც მაშინ იქნებოდა გასაგები. ამ ადამიანთა ქცევა, მათი ცხოვრების წესი სადმე რომ ყოფილიყო „შიგნიდან“ გამართლებული, ახსნილი. ეს კი ან სახეთა სქემატურ შეფასებას კი არა, მათ ხასიათში ჩაწვდომას მოითხოვდა. ამასაც დრო სჭირდებოდა. მაგრამ ფილმის კალენდოსკოპური მხატვრული სამყარო ამის საშუალებას არ იძლევა. მხოლოდ ერთხელ შეჩერდებიან ფილმის ავტორები კაცზე, რომელიც „წმინდა ადგილისთვის“ შეწირულ ხურდა ფულებს იპარავს და ჩუმაღ აგროვებს თავისთვის. თითქოს არაფერი ხდება ამ ეპიზოდში. „ღმერთის არ გეშინიაო“ — ეკითხება არჩილი, „რა ვქნა, ოჯახი უნდა ვარჩინოო“ — პასუხობს კაცი. ძლიერი წვიმა მოდის და არჩილიც იძულებულია თავი ანჭურდეს კაცს „სამუშაო კერას“ შეაფაროს. აქ ავტორები პირველად და უკანასკნელად შეხებავენ ნეგატიურ გმირს, როგორც ადამიანს, და არა როგორც სქემას, ერთგვარი იუმორიც არის ამ პატარა ეპიზოდში, რასაც ადამიანურობა შემოაქვს სქემატურ დრამატურგიაში (საერთოდ, იუმორი ძალიან, ძალიან აკლია ნოდარ მანაგაძის ფილმს).

მსახიობებს, რომელთაც ეპიზოდური როლების განსახიერება უნდებოდათ, არ ჰყოფნით ოსტატობა, როგორმე გააცნობილონ ფილმის დრამატურგიული სქემა (განსაკუთრებით სუსტია ამ მხრივ ეპიზოდი ყოფილი პიანისტი ქალის ოჯახში). მაგრამ ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ არც რეჟისორი ცდილობს დაეხმაროს მათ. თითოეული სახე, რომელიც არჩილს გზადაგზა ხედება, მხოლოდ ტიპაჟია — ზოგჯერ გამომხატველი, ზოგჯერ არა. არც მათ მოაქვთ რაიმე ფილმში, გარდა სქემისა. გამონაკლისი ალბათ ახალგაზრდა ქალია, რომელიც ნაცემ არჩილს სახლში წამოიყვანს. დააპურებს, თავისი ცხოვრების შესახებ უამბობს. პირდაპირ საოცარია, როგორ აცოცხლებს ამ სქემატურ ეპიზოდს არაპროფესიონალი მსახიობი მაყვალა გონაშვილი. იქნებ იმიტომ, რომ ოდნავ გასაიდუმლოებულ სახეს ქმნის, ერთგვარ იდუმალებას, სევდას ანიჭებს თავის გმირს, იქნებ იმიტომ, რომ გარეგნობა აქვს ასეთი... ფაქტია, რომ ეს სახე სწორედ იმიტომ ხდება საინტერესო, რომ „ბოლომდე ართქმის“ შთაბეჭდილებას ქმნის და საფიქრალს უტოვებს მა-



კადრი ფილმიდან „ეი, მესტრო“,  
ჭიბრაძი — ი. საყვარელიძე

ყურებელს. ასეთი გმირები კი თითქმის არა ჰყავს ნოდარ მანაგაძეს თავის ფილმში.

ფილმის ფინალში არჩილი მოხუცთა სახლში ხედება. გარეთ წვიმაა, მას კი შეიფარებენ მოხუცები, ჩაით გაუმასპინძლებიან და რაც მთავარია, სიამოვნებით მოუსმენენ. როგორ უკრავს არჩილი. ეს ეპიზოდი ნოდარ მანაგაძის ფილმის „კრეჭინდო“ უნდა იყოს — არჩილმა ბოლოს და ბოლოს უნდა მიაგნოს სულიერი ცხოვრების სამყაროს. მაგრამ რატომღაც ვერ აღიქმება ეს სცენა კულმინაციად. იქნებ იმიტომ, რომ თავიდანვე ჩნდება დეკლარაციულობის განცდა („რა კეთილი ადამიანები არიან“ — ამბობს არჩილი), იქნებ იმიტომ, რომ საკმაოდ ხელოვნურად თამაშობენ მოხუცები და მათ გრიმში შეინიშნება ერთგვარი ბუტაფორულობის მომენტი? მაგრამ მთავარი მაინც ისაა, რომ ან სამყაროს მოლოდინი არსად ყოფილა ფილმში. არჩილმა იპოვა სულიერი ცხოვრების კერა, მაგრამ ეძიებდა კი მას იგი? თითქოს, არ ეძიებდა, არ სჯეროდა მისი არსებობისა, არ სწამდა მისი, ამიტომ ფილმის ეს პათეტიკური ფინალიც თითქოს „მიკერებულია“ სურათს, როგორღაც არაბუნებრივია ფილმის დრამატურგიულ სტრუქტურაში.

სურათის ავტორებს თავიანთი კალენდოსკოპური დრამატურგიის მოქმედებებზე რომ ეფიქრათ, ზოგიერთ სახეს რომ შელეოდნენ და გმირის სულიერი სამყაროს, მისი სულიერი ცხოვრების „მოძრაობა“ რომ გამოეხატათ, მაშინ ბუნებრივად და ეფექტურად იქნებოდა ფინალი. მაგრამ „ეი, მესტრო!“ არა თუ არ განწმენდილა ზედმეტისაგან, სურათს სრულიად განსხვავებული ხასიათის, მეტიც, განსხვავებული ყანრის სცენაც კი დაემატა, რამაც უკვე ფილმის ყანრული დაქსაქსულობაც წარმოშვა. ეს არის არჩილის კონკურენტების შეურისძიების ეპიზოდი, როცა არ-

ჩილს სასტიკად სცემენ საქმონსები. ვითომც რომლის აწკობის პროფესიონალები, რომელთაც არჩილი პურის ფულს ართმევს. გაუგებარია, რა საკირო იყო ეს ეპიზოდი? ნუთუ მხოლოდ იმისთვის, რომ „სათავგადასავლო“ ელემენტი გაემძაფრებინა ფილმში? გაუგებარია აგრეთვე, ამ სცენის სახვითი გადაწყვეტაც. ლევან პაატაშვილი იღებს ეპიზოდს თავისი საყვარელი ორობიექტივიანი კამერით (ასე რომ გააკვირვა ყველა რეჟოესადის ფილმში „ნეილონის ნაძვის ხე“) — იცვლება რაკურსები, კადრის კომპოზიცია მძაფრდება და დაძაბულობა მატულობს... მაგრამ რატომ მინც და მინც აქ, თუ მთელი ფილმის რიტმი ამ დაძაბულობას მოკლებულია. თუ თვით ფინალიც კი, რომელიც კულმინაციად უნდა ქცეულიყო. რაღაც „მინაწერს“ ემსგავსება?

თავისთავად ლევან პაატაშვილის პლასტიკა აქაც უბაღლოა, ჩანს, თუ რამდენი უშუშავია ოპერატორს, როგორ ცდილობს იგი მოუძებნოს ყოველ კადრს თავისი სახე, თავისი გამომხატველი განათება და არაფერი დარჩეს ეკრანზე უსახო, ყოველ გამოსახულებას თავისი „ხასიათი“ ჰქონდეს. მაგრამ რას მოგვეცემს გამოსახულება, როცა თავად გმირები არიან „უხასიათო“? რა თქმა უნდა, „ეი, მაესტრო!“ ისეთი გამძაფრებულად პირობითი, გრატიესული, ზოგჯერ კი პირდაპირ — აბსურდული ფილმი რომ იყოს, როგორც რეჟოესადის „ნეილონის ნაძვის ხე“, ოპერატორის „თამაში“ გამოსახულებასთან, მისი სურვილი კამერა „პასიური მკვრეტელი“ — მხატვრის „ფუნჯად“ აქციოს, ლოგიკური იქნებოდა და გამართლებული, რადგანაც ასეთივე ფანტასტიკური გამოსახულების შექმნას განაპირობებდა. მაგრამ აქ, („ეი, მაესტროს“ ყოფით, სადა დრამატურგიას თუ გავითვალისწინებთ) ოპერატორის ვირტუოზული ტექნიკა ზედმეტი ხდება, მაგალითად, თბილისის ხედები გაიხსენოთ. მართლაც, ქართულ კინოში ასეთი თბილისი არ გვინახავს. ლ. პაატაშვილმა შესძლო გაეუტხოებინა ყველასათვის ნაცნობი რუსთაველის პროსპექტიც კი, რაღაც ზღაპრული, ფანტასტიკური სახე მიენიჭებინა მისთვის (და ამით კიდევ ერთხელ დაემტკიცებინა, რომ კინოკამერა სამყაროს უბრალო აღმბეჭდავი არ არის),

მაგრამ რატომ ჩნდება ფილმში ასეთი თბილისი. ვისი თვლით არის იგი დანახული? ჩილის თვლით? მაგრამ ხედავს კი „ეი, მაესტროს“ გმირი სამყაროს ასე, ალიქვამს კი ასე ლამაზად სამყაროს? თუ ასეა, მაშ რამ გააღიზიანა ასე იგი, რატომ აიკრუა გული აღმიანებზე?

ნოდარ მანაგაძის ფილმს ტიტრები სურათის დასრულების შემდეგ მიჰყვება.

„ფილმში გამოყენებულია ფრაგმენტები კლასიკოს კომპოზიტორთა ნაწარმოებებიდან“, გვაუწყებს სურათის ტიტრი (სხვათა შორის, ზუსტად ასეთი ტიტრი ახლავს თენგიზ აბულაძის „მონანიებასაც“). ასეთი, პირდაპირ რომ ვთქვათ, არასერიოზული დამოკიდებულება იმ მრავალრიცხოვანი მუსიკალური ნაწარმოებების მიმართ, რომელიც უღერს ფილმში და თანაც ფილმში — მუსიკოსზე, აგრეთვე ლოგიკურია სურათისათვის „ეი, მაესტრო!“

მუსიკა ბევრია ფილმში, არჩილიც ხანდახან ასრულებს „კლასიკოს კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს“. მაგრამ ამ ნაწარმოებთა დრამატურგია ფილმში განსაზღვრული არ არის, არადა, მუსიკას შეეძლო არჩილის სახის გაღრმავებაში დახმარებოდა ფილმის ავტორებს, როცა, მაგალითად, შოპენის „მაზურკა“ (რომელსაც არჩილი დაუტყავდა), გარკვეული ნიშანი გახდებოდა მისი სულიერი მდგომარეობის გამოსახატავად. მოკარტი სხვას გამოხატავდა. ბრამსი კიდევ სულ სხვას. და ასე, მუსიკის საშუალებით მინც გამოიხატებოდა მოძრაობა, ცვლილება არჩილის სულიერ სამყაროში.

მაგრამ ეს სულ სხვა ფილმი იქნებოდა — ფილმი მაესტროზე, რომელიც მუსიკას უტრავს. ფილმი, რომელიც ისევე იმოქმედებდა მაყურებელზე, როგორც მუსიკა და მასში სამყაროც ისეთივე მდიდარი, მრავალფეროვანი, განსხვავებული ტონებით აღსავსე იქნებოდა, როგორც მუსიკაში.

# ფრანგული ფილმი ქართულ კინოში



1988 წლის 8 ნოემბრიდან 1989 წლის 30 იანვრამდე პარიზში, ჟორჟ კომპიდუს სახელობის კულტურულ ცენტრში მიმდინარეობდა ქართული ფილმების რეტროსპექტული ჩვენება. ამ ღირსშესანიშნავ მოვლენას მიეძღვნა ხელოვნებათმცოდნე გიორგი გვახარაძის წერილი, რომელიც ჩვენი ჟურნალის ა. წ. მეორე ნომერში გამოქვეყნდა.

რეტროსპექტივისთან დაკავშირებით კომპიდუს სახელობის ცენტრის კინოგანყოფილებამ, რომელსაც კინოს ცნობილი მკვლევარი ფან-ლუ ასეკი ხელმძღვანელობს (რეტროსპექტივა სწორედ მისი თაოსნობით მოეწყო), გამოსცა სქელტანიანი, მდიდრულად დასურთებული წიგნი „ქართული კინო“ („Le cinéma géorgien“), რომლის შემდგენელი და რედაქტორია პარიზის უნივერსიტეტის პროფესორი, აღმოსავლეთმცოდნე და გეოგრაფი ფან რადვანი. წიგნი შედგება შესავალისა და ორი კარისაგან. შესავალში შემდგენელი გვთავაზობს საქართველოს მოკლე გეოგრაფიულ-ისტორიულ მიმოხილვას. აქვე მოთავსებულია ღირსშესანიშნავ თარიღთა (ისტორია, კულტურა, კინო) სინოპტიკური ტაბულა (ავტორი — შარლ იურევიჩი). წიგნის I კარში ანუ თეორიულ ნაწილში (რომლის ავტორები ძირითადად ქართველი კინომცოდნეები არიან) წარმოდგენილია: ფან რადვანის „პოლიფონიური კინემატოგრაფი“, პაატა იაკაშვილის „ჰიპრეელი ნაბიჯები“, ნათია ამირეჯიბის „მუნიციპალიტეტი“, „ჰიპრეელი შედეგები“ და „დღემების ბატონობის ხანა (80—40-იანი წლები)“, იზაბელ პასტორის „კიოს და ძალაუფლება“ (40—50-იანი წლები), გიორგი გვახარაძის „ახალი ტალღა“ (50—60-იანი წლები), ირინე უკუბიძის „შესავალი და დებიუტები“ (60—70—80-იანი წლები), მარინე კერხეულიძის „მულტიმედიაციის ზელოვნება“ და იზაბელ პასტორის „პარაბოლა“.

ვაში წარმოდგენილი 97 ფილმის შესახებ (ფილმოგრაფიული მონაცემები, ფილმების მოკლე ანოტაციები და რეცენზიების ფრაგმენტები), ამ ფილმების რევისორთა ბიოფილმოგრაფიები, ქართული სრულმეტრაჟიანი ფილმების სია (1912 წლიდან 1987 წლის ჩათვლით, სათაურების ქართული და რუსულ ტრანსკრიფციის მითითებით), ბიბლიოგრაფია, ფილმებისა და რეჟისორების საძიებელი, აღსანიშნავია. რომ ფილმოგრაფიულ განყოფილებაში ფილმების სათაურები დაბეჭდილია ქართული შრიფტით, მას მოსდევს ფრანგული თარგმანი და ქართული ტრანსკრიფცია (მაგალითად, „მოცურავე“ — „Le Neugur“ — „Mocurave“). ამგვარად გამოსწორებულია უცხოურ ცნობარებში საუკვეთთაოდ გავრცელებული ბარვეზი, როდესაც ფილმის სახელწოდებას რუსული ტრანსკრიფცია ახლავს ხოლმე.

იმისათვის, რომ ჩვენი საზოგადოებრიობა უკრმოკრული ცნობითა და კორეებით არ საზრდობდეს, არამედ თავად ჰქონდეს შეფასებისა და საკუთარი დასკვნების გამოტანის შესაძლებლობა, მიზანშეწონილად, ჩვეთვლით გვეთარგმნა კრებულში მოთავსებული ფრანგ ავტორთა წერილები.

ისტორიულ-გეოგრაფიული მიმოხილვა მცირე შემოკლებითაა ნათარგმნი. გამოტოვებულია ის ნაწილი, სადაც რედაქტორი ქართული სახელუბის ტრანსკრიფციის უთანხმებს მკითხველს. გამოტოვებულია აგრეთვე მონაკვეთი, სადაც მოტანილია ცნობები საქართველოს გეოგრაფიული მდებარეობის შესახებ. ცნობები ზუსტია და ამდენად ქართველი მკითხველისათვის ინტერესს არ წარმოადგენს, სამაგიეროდ ზუსტად არის ნათარგმნი ის ადგილი, სადაც ავტორი ქართული ენისა და ანბანის შესახებ გვაწვდის ინფორმაციას. აი აქ კი დაფიქრება გვმართებს, ჩვენ უფლებამა გვაქვს ფან რადვანის მიმართ რაიმე საუკვეთურ გამოკვეთვით, მან ალბათ ერთ-ერთი საბიოგრაფიული უც

წიგნის II კარს შეადგენს: ცნობები რეტროსპექტი-

ხოური ცნობარი გადაშალა და სიტყვაწილად ამოწერა საქართველოს შესახებ ოდესღაც, ვიდაციის მიერ მიწოდებული ცნობები. დაშვებული შეცდომა მხოლოდ უფრო გასაკვირია, რომ ეან რადვანის ქართული კულტურის ისტორიასთან დაკავშირებულ საკითხებში კონსულტაციას უწევდა პარიზში მცხოვრები ქართველოლოგი გიორგი შარაშიძე.

ეს წიგნი ჩვენთვის კიდევ ერთი (უკვე მერამდენე!) გაკეთილი უნდა იყოს. ასეთი სოლიდური კრებული ქართულ კონოვ საზღვარგარეთ კი არა, სამწუხაროდ, ჩვენშიც არ გამოცემულა. ამიტომაც კატეგორიულად უნდა მოგვეთხოვა, რომ წიგნის თანარდაქტორი, ან თუნდაც კორექტორი ქართული კულტურის, ისტორიის და ენის კარგი მცოდნე ჩვენი თანამემამულე

ყოფილიყო. რომელსაც უთუოდ თვალში მოხვდებოდა, რომ ქართული ეროვნული კულტურა უკანასკნელ წლების მიღებიდან არ იწყება, ხოლო ქართული ენა და მესრობა მათთვის მიერ არ არის შექმნილი.

წიგნმა საზღვარგარეთ დიდი ინტერესი გამოიწვია. მას მალე მეორე გამოცემა ელის. საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირმა კომპილდუს ცენტრის კინოგანყოფილებას, წიგნის შემდგენელს და თვით ეან-ლუ პახეს გაუგზავნა თავისი შენიშვნები და სურვილები. ეან რადვანმა ეს შენიშვნები თავაზიანად მიიღო და გვთხოვა კიდევ ქართველი საზოგადოებრიობისათვის მისი სახელით ბოლოში მოგვეხა- და ამ უნებლიე შეცდომებისათვის, რომლებიც წიგნის მეორე გამოცემაში უთუოდ გამოსწორდება.

შან რადვანი

## შესავალი სიტყვა მკითხველისადმი და საქართველოს გეოგრაფიულ-ისტორიული მიმდინარეობა

ქართული ენა იმ ენათა ჯგუფს მიეკუთვნება, რომელსაც კავკასიურს უწოდებენ. ეს ჯგუფი „მთის ხალხის“ (არაბი გეოგრაფის განმარტებით) სხვა ენებსაც მოიცავს. დასავლეთ საქართველოს სამ რაიონში მოქმედ სვანურ, მეგრულ და ლაზურ ენებთან ერთად, ქართული სამხრეთ-კავკასიის ენათა ჯგუფს ეკუთვნის. არსებობს აგრეთვე კავკასიის ჩრდილო-დასავლურ ენათა ჯგუფული (აფხაზური, აბაზური, ყაბარდოელი და ჩერქეზული. აფხაზები საქართველოს შემადგენლობაში შემაჯავლი ავტონომიური რესპუბლიკის წარმომადგენლები არიან); ჩეჩენ-ინგუშური ჯგუფი კავკასიონის ცენტრში და დაღესტნურ ენათა საკმაოდ მრავალრიცხოვანი ჯგუფული, რომელზეც ქედის ჩრდილო-აღმოსავლეთით ლაპარაკობენ. ყველა ეს ენა ძირფესვიანად განსხვავდება იმ ორი დიდი ლინგვისტური ოჯახისაგან, რომელსაც ამავე რეგიონში ვხვდებით. მხედველობაში მაქვს ინდოევროპული ენები (სომხური, რუსული, ქართული, ოსური, ტატური) და ალათაურ ენათა ჯგუფი (აზერბაიჯანული, ყარაჩაული, კუმუკური, თურქული).

გადმოცემის თანახმად ქართული დამწერ-

ლობა ჩვ. წელთაღრიცხვის მე-3 საუკუნიდან არსებობს. ვარაუდობენ, რომ იგი მესრობის მიერ არის შედგენილი. სწორედ იმ მესრობის მიერ, რომელმაც შექმნა სომხური დამწერლობა. მიუხედავად იმისა, რომ დამწერლობა მე-3 საუკუნიდან არსებობს, პირველი დამოწმებული ტექსტები V საუკუნეში გამოჩნდება. თანამედროვე ქართული ანბანი 33 ასოსაგან შედგება. (ძველ ქართულში 38 ასო) აქედან თანხმოდანია 28. ანბანი ორი სახეობისაა. ერთი — საერო (მხედრული), მეორე სასულიერო, საეკლესიო (ხუცური) თანამედროვე ქართული დამწერლობა მთავრულ ასოებს არ სცნობს. 1979 წელს ჩატარებული აღწერის მონაცემების თანახმად საბჭოთა კავშირში ცხოვრობს 3570504 ქართველი, აქედან 96,1% საკუთარ რესპუბლიკაშია. ქართველების 98,2% მშობლიურ ენად ქართულს თვლის. აქვე აღნიშნათ, რომ ქართველები ყოველთვის მტკიცედ იცავდნენ თავიანთი ენის სტატუსს. ამ თვალსაზრისით ცნობილია 1978 წლის სტუდენტური გამოსვლები, რომელიც ახალი კონსტიტუციის ერთ-ერთი მუხლის წინააღმდეგ იყო მიმართული.

რესპუბლიკაში ქართულ ენაზე მოლაპარაკ-





კეთა რაოდენობა ქარბობს. ქართული ენა დომინირებს აგრეთვე სკოლებსა და უმაღლეს სასწავლებლებში, ბევრდით ორგანოებსა და ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ქართველების 28% აცხადებს, რომ თავისუფლად ფლობს საბჭოთა კავშირის საურთიერთობო ენას — რუსულს.

საბჭოთა კავშირის ფარგლებს გარეთ ქართველებს ვხვდებით თურქეთში, (საქართველოს სამეფოს შემადგენლობაში ზოგიერთ ეპოქაში აღმოსავლეთ ანატოლიის გარკვეული ნაწილიც შედიოდა) და ირანში. პატარა ქართული კოლონია (500 კაცი) ცხოვრობს პარიზში. ისენი არიან ემიგრანტები, რომლებმაც 1921 წელს, დამოუკიდებელი მთავრობის დამხობის შემდეგ დატოვეს საქართველოს ფარგლები. მცირერიცხოვანია ქართველობა შტატებსა და ისრაელში (...)

(...) საქართველო, სსრკ-ს ერთ-ერთი რესპუბლიკა, სომხეთთან და აზერბაიჯანთან ერთად ამიერკავკასიის ეკონომიკურ რეგიონს ქმნის. მისი ფართობი 69 700 კვ. კმ. ამ საკმაოდ მცირე (სამხრეთ პირინეებში მდებარე აქვიტანიის ოლენა) ტერიტორიის 300 კმ შივი ზღვისპირეთს უჭირავს, კავკასიონის დიდი ქედი მას ცივი კონტინენტური ქარებისაგან საიმედოდ იცავს. სწორედ აქვე მდებარეობს ჩაფსრის საზღვარი. რელიეფი ძირითადად მთიანია....

(...) საქართველო შემოფარგლულია კავკასიონის დიდი ქედის ძნელად გადასლახავი მწვერვალებით (შხარა, ყაზბეგი) და მცირე კავკასიონის ქედით. ხშირი შემოსევების პერიოდში მთიან რაიონებს (განსაკუთრებულ სენეთს) ქართველები თავშესაფარად იყენებდნენ. აქ დღესაც მოქმედებს ძველთაძველი ადგილები და ცხოვრება პასტორალური წესით მიედინება, მაგრამ თანმიმდევრული პოლიტიკის შესაბამისად (მოსახლეობა დაბრუნება, მათი საქმიანობის გამარავლებლობების ცდა და სხვა), ეს უძველესი კერა ოცოცლდება და უფრო თანამედროვე ხდება.

რესპუბლიკის შიდა აუზებში და პატარა პატარა დაბლობებში რა ხანია მისდევენ მრავალფეროვან პოლიკულტურების მოშენებას (ჩაი და ციტრუსები კოლხიდაში, ხეხილი, ვაზი და მარცკლოვანი კულტურა).

საქართველოში 5,26 მილიონი მოსახლეა, აქედან 45,5% ქალაქში ცხოვრობს. აქედან 3,4 მილიონი ქართველია, რაც მოსახლეობის 69% შეადგენს, ქართველების გარდა აქ ცხოვ-

რობს: 448000 სომეხი (9,1%) 371000 რუსი (7,5%) 255000 ასირიელი (5,2%) და 160000 ოსი.

დემოგრაფიული მდგომარეობა დასავლეთ ევროპისას უახლოვდება. შობადობა ძალიან დაბალია, რაც თავისთავად ერის დაბერებას იწვევს.

საქართველოს დედაქალაქ—თბილისში 1,2 მილიონი ადამიანი ცხოვრობს (ე. ი. მთელი მოსახლეობის 1/5 ნაწილი). თბილისშივეა მოთავსებული რესპუბლიკის ინდუსტრიის უმნიშვნელოვანესი ობიექტები.

საქართველოში მრავალი საბაღოა. მათი აქტიური დამუშავება XIX საუკუნიდან იწყება (ქიათურის მანგანუმი, ქვანახშირი, ცოტაოდენი ნავთობი) ჰიდროელექტრო რესურსები უფრო მძლავრია (ენგურის კაშხალი). სწორედ ამ ბაზაზე შეიქმნა 30-იან წლებში რესპუბლიკის მძიმე ინდუსტრიის ქსელი (შავი მეტალურგია და ქიმიური ინდუსტრია თბილისის მახლობლად აშენებულ ქ. რუსთავში, ფერადი ლითონები — ზესტაფონში). დღეს, განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა სასოფლო-სამეურნეო მექანიკური კონსტრუქციებისა და ელექტრონული წარმოების განვითარებას, რომელსაც უდავოდ აფერხებს სატრანსპორტო პრობლემები. ძირითადი საბარგო სარკინიგზო გზა კავკასიონის ქედს უცლის, ხოლო ერთადერთი სამანქანო-საბარგო გზა, რომელიც ამ ქედს ჰკვეთს, ზამთრის პერიოდში ადგილ-ადგილ იკეტება ხოლმე (საქართველოს სამხედრო გზა 2400 მეტრიან ჯვრის უღელტეხილზე გადადის). მიუხედავად ამისა, საზოგადოებამ, ეკოლოგიური მიზეზების გამო, ტრანსკავკასიური რკინიგზის მშენებლობის პროექტი უარჰყო.

საქართველო უძველესი კულტურის მქონე, მზისა და ვაზის ქვეყანაა. ქართველები სტუმართმოყვარეობით არიან განთქმული. ამ ბოლო დროს საკმაოდ სწრაფად ვითარდება ტურიზმი, როგორც ზღვის სანაპირო ქალაქებში (სოხუმი, ბიჭვინთა, ბათუმის პორტი), ასევე სხვა რაიონებში: რა თქმა უნდა, თბილისში, ღვინთა და ვაზით განთქმულ კახეთსა და ბალნეოლოგიურ კურორტ ბორჯომში. დღეს საქართველოს მთიანი რაიონები ინტერნაციონალური ტურიზმის განვითარების პერსპექტიულ კერებად არის მიჩნეული, ტურისტებს უკვე ემსახურება სვანეთის ერთი რაიონი და დედაქალაქის ჩრდილოეთით მდებარე სათხილამურო ბაზა — გულდაური.



სიმდიდრითა და შემოქმედებითი პოტენციით გამორჩეული ქართული კინო დღეს საბჭოთა კავშირის ერთ-ერთ ყველაზე სრულყოფილ კინემატოგრაფულ სკოლად გვევლინება. ეს სრულყოფილება განაპირობა კინოს მთლიანობამ და შთაგონების წყაროს თუ პიროვნული, ინდივიდუალური საწყისის მჭიდრო კავშირმა იმ ფესვებთან, რომლებიც მრავალსაუკუნოვანი ქართული კულტურის ძალასა და სპეციფიკას ქმნიან. უამრავი, ერთმანეთში გადახლართული მიზეზით აიხსნება მეშვიდე ხელოვნების ესოდენ სწრაფი აყვავება რესპუბლიკაში, რომლის მოსახლეობა ხუთ მილიონს არ აღემატება. უპირველეს ყოვლისა უნდა დავასახელოთ საბჭოთა მთავრობის განსაკუთრებული პოლიტიკა კინოხელოვნების სფეროში. მიუხედავად საბჭოთა კავშირის ისტორიაში ცნობილი დრამატული პერიოდებისა, მიუხედავად იმისა, რომ მოვლენათა ტრაგიზმი კინოხელოვნებაშიც ხშირად იჭრებოდა, თანამედრობის პირნი ყოველივეს უჩვეულო ყურადღებით ეპყრობოდნენ მე-7 ხელოვნებას, რადგან მასში პრესტიჟულ, თანადიდებლურ ხელოვნებას და იდეოლოგიური პროპაგანდის საუკეთესო საშუალებას ხედავდნენ. ამ სიტუაციიდან გამომდინარე, კინოპროცესს ავტონომიური ადმინისტრაცია მართავდა (კინემატოგრაფის სახელმწიფო კომიტეტი ანუ სახკინო), რომელიც საკმაოდ დიდი უფლებებით იყო მოსილი. გარდა ამისა, საბჭოთა კავშირის თხუთმეტივე რესპუბლიკის ფედერალურ სტრუქტურაში ნაგულისხმევია კულტურული დაწესებულებათა ფართო ქსელის არსებობა. სადაც კინოხელოვნებას საკმაოდ მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა. ასე, მაგალითად, საქართველოში არსებობს: კინოსტუდია („გარუზი-ფილმ“, ქართულად — „ქართული ფილმი“, 1953 წლამდე სტუდიას — „გოსკინპრომი“\* ეწოდებოდა), სამეცნიერო-დოკუმენტური ფილმების სტუდია (დაარსდა 1958 წ.) სტუდიებთან არსებული სპეციალიზებული სექციები, სადაც მულტიპლიკაციური ფილმების წარმოება მიმდინარეობს და ახალგაზრდა რეჟისორ-

თა სტუდია — „დებიუტი“ (დაარსდა 1979 წ.) სტუდიათა ამ კრებულს კინოს მოღვაწეთა კავშირთან თანამშრომლობით მართავს და მფარველობს საქართველოს გოსკინო. კინოს მოღვაწეთა კავშირი თავის მხრივ რეჟისორებს, სცენარისტებს, მხატვრებს, ოპერატორებს, მუსიკოსებს და სტუდიაში მომუშავე მსახიობებსაც კი აერთიანებს. საერთო ჯამში 1988 წლისათვის კავშირი 400 წევრს ითვლიდა. ყოველივე ამას უნდა მივათვალოთ სასწავლო ცენტრი (კინოფაკულტეტი 1974 წ. შეიქმნა) და თეატრის დასი („თეატრ კინო-აკტიორა“), რომელიც სტუდიის მსახიობებისაგან შედგება. უნდა დავასახელოთ აგრეთვე სახელმწიფო კომიტეტი (გოსტელერადიო) შემავალი საქართველოს სატელევიზიო ფილმების სტუდია (1968), რომელიც აქტიურად მონაწილეობს კინოწარმოების პროცესში. ტ. ვ. გადაცემათა დიდი ნაწილი კინოფირმა გადაღებული, ხოლო კინორეჟისორთა უმრავლესობა სურვილებისამებრ ხან ტელევიზიაში მუშაობს, ხან კინოში.

დღევანდელი ქართული კინომრეწველობის ამგვარი დაგეგმარების მიღმა უკვე 20-იანი წლების დასასრულ მოხაზული ეროვნული კინემატოგრაფიული სკოლის საწყისები ამოიკნობა.

## დასაბამიდან — „ქაროს ხანაზღე“

1896 წლის ნოემბერში, როცა ძმები ლუმიერების პირველი სეანსის შემდეგ ერთი წელიც კი არ იყო გასრულებული, კინემატოგრაფი ტფილისშიც (თბილისის ძველი სახელი) მოიკიდებს ფეხს. ახალი უჩვეულო ხელოვნებით გატაცებული, რამდენიმე ადგილობრივი მსახიობი და ინჟინერი იწყებს დოკუმენტური სიუჟეტების გადაღებას პატეს და გომონის ფირმებისათვის, ხოლო მოგვიანებით კი რუსი და ქართველი პროდიუსერებისათვის. ერთ-ერთი ასეთი სიუჟეტია „აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“ (ვასო ამაშუკელი, 1912), რომელიც კინოს ისტორიაში დოკუმენტური კინოს პირველ სრულმეტრაჟიან ნიმუშად არის მიჩნეული. ალექსანდრე წუწუნავა იღებს სოციალურ დრამას „ქრისტინე“, რომელიც ჩვენამდე მოღწეული პირველი სრულმეტრაჟიანი სათავგადასავალი

\* სახელმწიფო დაწესებულებათა და შემოქმედებით ორგანიზაციათა დასახელებისას ავტორი რუსულ ტრანსკრიფციას ხმარობს (რედ.).



ფილმია. ეს ფილმები, ისევე როგორც ამ წლებში შექმნილი ფილმების უმრავლესობა, თამაშის თეატრალური მანერით გამოირჩევა, მას სიტუაციათა გადამეტებული დრამატულობა ახასიათებს და აშკარად ეტყობა იმ პერიოდის ბურჟუაზიული დრამის ზეგავლენა. სოფლის სტოვებებიდან აღებული რამდენიმე ეპიზოდის გამოკლებით, „ქრისტიანე“ წყლის ორი წვეთივით ჰგავს ბაუერისა და ხანჯონკოვის სტუდიებში გადაღებულ ფილმებს. ამ პერიოდის კინოწარმოების მატერიალური ბაზა ძალიან მოისუსტებს. მართალია, მენშევიკური კოალიციის დამოუკიდებლობის ხანმოკლე პერიოდში გამოჩნდება რამდენიმე ადგილობრივი კინომოდერნიზაციის პროექტი, მაგრამ ქართული კინოს ქეშმარიტი აღორძინება მხოლოდ 1921 წლის აგვისტოდან იწყება, როცა ბოლშევიკთა ახალი მთავრობა დაარსებს სახელმწიფო კინომრეწველობის ტრესტს (გოსკინოპრომ გრუზიი) და ახალი სტუდიის მშენებლობასაც წამოიწყებს (1923).

საქართველო იყო კიდევ რამდენიმე წელი, რათა ქართულ სტუდიებში ქეშმარიტად ეროვნული (ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით) კინოწარმოები შექმნილიყო. პირველი რეჟისორები იყვნენ ქართული სტუდიის პირველი დირექტორი — სომეხი ამო ბექ-ნაზაროვი და რუსი ივანე პერესტიანი. მათ თეატრში დაიწყეს მოღვაწეობა, შემდეგ კი რევოლუციამდელ კიდ დრამებისგან ბაუერთან და ხანჯონკოვთან იმუშავეს. ასევე პირველია რიგში იყო თეატრის ცნობილი რეჟისორი-მოდერნისტი კოტე მარჯანიშვილი, რომლის ღვაწლი ქართული თეატრის განვითარების საქმეში ისეთივე მნიშვნელოვანია, როგორც სტანისლავსკისა და მეიერჰოლდისა. სწორედ კოტე მარჯანიშვილმა წამოიწყო ქართულ ეროვნულ ფესვებზე დაყრდნობით თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების განვითარება. მას კენერდით ედგა და ეხმარებოდა ქართული კინოს პირველი პროდიუსერი, შემდეგ კი სტუდიის ორგანიზატორი გერმანე გოგიტიძე (1886-1968). მათ პირველი გამარჯვება ივანე პერესტიანის „წითელი ეშმაკუნებით“ მოიპოვეს (1923), რომელსაც საკუთარი ფილმის „სამანიშვილის დედინაცვალის“ წარმატება მოჰყვა (1927). მარჯანიშვილმა ახალი ხელოვნებით ახალგაზრდა მსახიობთა მთელი პლეადა მოხიბლა, დროთა განმავლობაში ბევრი მათგანი კინოს ქეშმარიტ პროფესიონალად იქცა. ამ დროს თბილისი „კულტურ-

ული რევოლუციის“ კერად გვევლინება ქალაქი ავსებულთა რუსული და დასავლური კულტურით მოხიბლული, რადიკალურად განწყობილი და სიურრეალისტი პოეტებით, მხატვრებითა და მოქანდაკეებით, მსახიობებითა და თეატრით გატაცებული ხალხით.

ბევრი მათგანი უცხოურ კულტურას პარიზში ეზიარა. ახალგაზრდები დიდი ენთუზიაზმით ეწაფებიან „კულტურულ რევოლუციას“, ხოლო ცნობილი რუსი მოღვაწენი პოეტი მიაკოვსკი, მწერლები სერგეი ტრეტიაკოვი და ვიქტორ შულოვსკი, რეჟისორები ლევ კულეშოვი და ესთერ შუბი „სამოგენებით ჩამოდიან თბილისში, რათა გაცხოველებულ დებატებსა და სხვადასხვა პროექტების განხორციელებაში მიიღონ მონაწილეობა და ეზიარონ იმ პოეტური ვნებით აღსავსე, ცოცხალ ატმოსფეროს სულისკვეთებას. რომელიც იმ დროის ქართველ ინტელიგენციას ახასიათებდა. სწორედ ასეთ გარემოებაში იწყებენ მუშაობას კინოს ადგილობრივი მოღვაწენი. ზოგიერთთათვის კინო ეპიზოდურ გატაცებად დარჩება (ავანგარდის მხატვრები დავით კაკაბაძე და პირველი მულტიპლიკაციური ფილმის „არგონავტები“ — 1936. სულისხამდგმელი ლ. გუდიაშვილი), მაგრამ ბევრი მათგანი სწორედ კინოში ჰპოვებს შთაგონების წყაროს და აქცევს მას თავის ერთადერთ და საბოლოო პროფესიად. ასეთებია პოეტი ნიკოლოზ შენგელაია, მოქანდაკე მიხეილ ჭიათურელი, ოპერატორი მიხეილ კალატოზოვი (კალატოზიშვილი), მრავალი სხვა და მათ შორის ახალგაზრდა მსახიობებიც.

ქართული კინოს ადრეული შედეგები უკვე ამჟღავნებენ შთაგონებათა წყაროს მრავალფეროვნებას და სიღრმეს. მათში იმთავითვე იგრძნობოდა კინოების პროფესიულად გააზრებული ოსტატური ფლობა. ყოველივე ეს საშუალებას აძლევს ახალგაზრდა რეჟისორებს ეროვნულ ნიადაგზე დაყრდნობით შექმნან თანადროული სოციალური დრამა: ნიკოლოზ შენგელაიას „ელისა“ (1928) და მიხეილ კალატოზოვის გასაოცარი დოკუმენტური ფილმი „მარილი სვანეთს!“ (1930), რომელიც ძალიან წააგავს ლუი ბუნუელის „Las Hurdes“. „ოქროს ხანის“ ქართულ კინოს, კოტე მარჯანიშვილის ზეგავლენის გარდა (მან თეატრში მუშაობის მიუხედავად აქტიურთა თამაშის ქეშმარიტად კინემატოგრაფიული სტილი შეიმუშავა), აშკარად ეტყობა XIX საუკუნის ეროვნული სულისკვეთების

მქონე მწერლების ალ. ყაზბეგის („ელისო“), დანიელ ჭონჭაძის (ივ. პერესტიანის „სურამის ციხე“ 1923), და დავით კლდიაშვილის (კოტე მარჯანიშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ 1927) გავლენა. გარდა ამისა, ყურადსაღებია მეორე მნიშვნელოვანი ფაქტორიც, კერძოდ კი რუსეთში მიმდინარე ლიტერატურულ-კრიტიკული დებატების ძალზე გამომძახილი, რომელიც საქართველომდეც აღწევს. ამ დებატებში ქართველებიც აქტიურ მონაწილეობას იღებენ: ისევე როგორც მოსკოვს, თბილისსაც ჰყავს თავისი ფუტურისტები, ლ. ე. ფ.-ის (ხელოვნების წითელი ფრონტი) წარმომადგენლები, პროლეტკულტის მიმდევრები... მოსკოვსა და თბილისში გამართულ მრავალრიცხოვან კონფერენციებზე ვაცხოველებით კამათობენ კინოენის ახალი საშუალებების შესახებ, კერძოდ კი მსხვილი პლანის დანიშნულებისა და გამოყენების შესახებ. ამ დისკუსიების შედეგია მსხვილი პლანის გამოყენება ფილმებში „გიული“ (1927) და „ელისო“, კამათობენ აგრეთვე დოკუმენტური კინოს ადგილის შესახებ კინოპროცესსა და კინოწარმოებაში. ამ თეალსაზრისით მსჯელობის საგნად მიხეილ კალატოზოვის პირველი ფილმებია დასახელებული. კინოხელოვნებისადმი ესოდენ სერიოზულმა და მაღალპროფესიულმა დამოკიდებულებამ განაპირობა ისეთი ფილმების შექმნა, როგორიც იყო კოლექტივიზაციის თემაზე აგებული სიკო დოლოძის „უსქანასქნელი ჯვაროსნები“ და XIX საუკუნის „შემოდგომის აზნაურების“ ცხოვრების ამსახველი დავით რონდელის „დაკარგული სამოთხე“ (1937). ამ ფილმების სიძლიერეს, უპირველეს ყოვლისა განაპირობებდა კინოენის მეშვეობით დაჭერილ ეროვნულ ტრადიციასთან შეზავებული თანამედროვე პრობლემატიკის ნატურალისტური ხედვა. დავით რონდელის „დაკარგული სამოთხე“ წინამორბედი იმ ცრემლნარევი იუმორით ქაერ ფილმებისა, რომლებიც მოგვიანებით საქრთული კინოს ტრადიციად და რეჟისორთა მომდევნო თაობების უსაყვარლეს ჟანრად იქცევა. ასეთივე ცრემლნარევი იუმორით გამოირჩევა მიხეილ ჭიაურელის პირველი ფილმები („საბა“ — 1929, „ხაბარა“ — 1931) და განსაკუთრებით კოტე მიქაბერიძის შედევრი „ჩემი ბებია“ (1929), რომლის იუმორისტულ შეფერილობას სოციალური სატირა აძლიერებს. აქვე აღვნიშნოთ, რომ ამ ფილმმა ბევრი უსიამოვნება მოუტანა ავ-

ტორს, როგორც სიუჟეტის (ბიუროკრატული ლობობელი სატირა), ასევე სტილისტურად „ჩემი ბების“ სტილისტიკაში ერთმანეთს შესანიშნავად უთავსდება ექსპრესიონისტული გარემო და სიურეალისტური სიტუაცია.

### მეორე წლები

30-იანი წლების საზოგადოების „წმინდა“, რომელსაც საქართველოს ინტელექტუალური ელიტა, განსაკუთრებით კი მწერლები შეეწირა (ამ პერიოდს თენგიზ აბულაძე „მონანიებში“ ასახავს), მე-7 ხელოვნების სფეროს თითქმის არ შეხებია, უფრო ზუსტად, ისეთი ყოვლისმომცველი და ტრაგიკული არ ყოფილა, როგორც ხელოვნების სხვა სფეროში. იქნებ იმიტომ, რომ სტალინს, როგორც ამბობენ, მართლა უყვარდა კინო? ასე თუ ისე, ამ პერიოდს არც ერთი რეჟისორი არ უმსხვერპლია. ელდარ შენგელია იხსენებდა, რომ 50-იან წლებში „კოსმოპოლიტების“ წინააღმდეგ გაჩაღებული უშიშესი კამპანიის დროს, როცა მულტიპლიკატორებს უოლტ დისნეის მიმბაძველობა დასწამეს (ვის უნდა გაჰყვირობოდა ეს ფაქტი?) კომისიამ თბილისში ბრალდების დასამტკიცებლად დისნეის რამდენიმე ფილმი ჩამოიტანა და ელდარმა, მაშინ ჯერ მოზარდმა, ეს ფილმები ნახა! ამ ტრაგიკულმა წლებმა მაინც დიდი ზიანი მიაყენა შემოქმედთა ცხოვრებას და შეაფერხა მათი შემოქმედებითი წინსვლა. 1936 წ. სპეციალური კომისიის მიერ უარყოფილ იქნა კალატოზოვის სცენარის კავკასიის ომების გმირზე, დაღესტნელ შამილზე. კალატოზოს „ისტორიის დამახინჯება“ დაედო ბრალად წლების მანძილზე იგი მხოლოდ ადმინისტრაციულ მუშაობას ეწეოდა. ნიკოლოზ შენგელიას და მის ცოლს ნატო ვაჩნაძეს, კოტე მიქაბერიძეს და სხვა მრავალ ხელოვანს იგივე პრობლემებმა გადაუღობა გზა. ისინი იძულებული იყვნენ ხელოვნურად დაეთრგუნათ თავიანთი შემოქმედებითი პოტენცია და აქტიურობა. მიხეილ ჭიაურელის შემოქმედებითი განვითარების პროცესში ნათლად წარმოჩნდება თუ რაოდენ ყოვლისმომცველი და საზიანო იყო სტალინის დროინდელი იდეოლოგიურ-კულტურული კანონები და რა დიდი ყურადღება ეთმობოდა ამ კანონთა არსის აუცილებელ დაცვას. „არსენას“ შემდეგ, სადაც გლეხთა აჯანყების არაჩვეულებრივი რიტ-

მელი და შთამბეჭდავი სურათი იყო გადმოცემული, მიხეილ ჭიათურელმა გადაიღო მასშტაბური, ისტორიული ტილო ქართველი ეროვნული გმირის შესახებ („გიორგი სააკაძე“, 1942-43). როგორც ვხედავთ, ეს ფილმი ომის პერიოდშია შექმნილი და მასში უკვე იზრძნობა ის გიგანტომანია, რომელიც განსაკუთრებულ გაქანებას იღებს ფილმში „ფიცი“ (1946), სადაც გახმოვანების ეფექტები მესხიერებაში სტალინის გამოსვლებს აცოცხლებს. გიგანტომანიამ აპოგეას „ბერლინის დაცემაში“ (მოსფილმი, 1949) მიაღწია. რა თქმა უნდა, ომის წლებმა დიდი ზეგავლენა იქონია კინოპროდუქციას. ქართველ რეჟისორებს, ისევე როგორც სხვა სტუდიების წარმომადგენლებს, არ შეეძლოთ ომის თემატიკის უგულებელყოფა. ისინი იღებდნენ ფილმებს ომზე და მათში საყოველთაო მობილიზაციის ლოზუნგს გამოხატავდნენ. სწორედ ამ მიზნით გადაიღო ჭიათურელმა „გიორგი სააკაძე.“

კინოპროდუქციის თვალსაზრისით ომის შემდგომი წლები ყველაზე შეზღუდული წლებია არა მარტო ქართული კინოს, არამედ, საერთოდ, საბჭოთა კინოს ისტორიაშიც. ამ წლების დევიზია — გადავიღოთ მხოლოდ შედეგები. საესებით ბუნებრივია, რომ კინოპროდუქცია საგრძნობლად მცირდება. ალბათ იმიტომაც უწოდებენ ამ პერიოდს „ფილმების ნაკლებობის ხანას“. საქართველოს სტუდია, სხვა ეროვნულ სტუდიებთან შედარებით, უკეთეს მდგომარეობაში აღმოჩნდა, მაგრამ აქაც, 1945-1953 წლების მანძილზე მხოლოდ თორმეტიოდე სრულმეტრაჟიანი ფილმის გადაღება მოხერხდა. ამ ფილმების ხარისხიც ეპოქის ადეკვატურია: სტილისტიკა — ემვატური, პერსონაჟები — სტერეოტიპული, რეალობა — იდილიური.

### განახლება

50-იანი წლების შუახანაში საქართველოს, ისევე როგორც მთელ საბჭოთა კავშირს, მოველინა რეჟისორთა ახალი თაობა, რომლებმაც ძირფესვიანად განაახლა კინოხელოვნებისადმი დამოკიდებულება და კატეგორიულად გაემიჯნა 30-იანი წლების „დიდი ოსტატების“ შემოქმედებას. რეჟისორთა ეს პლუადა წამოსულია მოსკოვის საკავშირო კინემატოგრაფიული ინსტიტუტიდან (ვგიკ), რომელიც ამ წლებში კადრების ფორმირების

და ეროვნულ კულტურათა ურთიერთგაცვლის აღიარებულ ცენტრად არის მიჩნეული. ახალგაზრდები ალექსანდრე დოვჟენოს მიხეილ რომის, ლევ კულეშოვის, სერგეი იუტკევიჩის და სხვათა ირგვლივ იკრიბებიან... თენგიზ აბულაძის და რეზო ჩხეიძის „მაგდანას ლურჯა“ (1955) ძველთან კავშირის გაწყვეტის და განახლების მათუწყებელი პირველი მერცხალია. ეს არის პირველი „პატარა ფილმი“, რომლის გმირები რეალისტური მანერით დანახული ჩვეულებრივი ადამიანები არიან. ფილმის სიუჟეტი და სტილისტიკა ყუმბარასავით თავს დაატყდა სტალინის დროინდელი პოპულური ხელოვნების მიმდევართ, ხოლო გადაღების პროცესი ნამდვილ ბრძოლის ველს დაემსგავსა. ამბიციური აკადემიზმის მესვეურები მშვენივრად გრძნობდნენ, თუ რაოდენ მომაკვინებელი იყო მათი ხელოვნებისათვის ფილმის თავისებური ტონი და ახლებური სტილი. სწორედ ამიტომ ცდილობდა სტუდიის ხელმძღვანელობა ფილმის გადაღების შეფერხებას და რეჟისორების გამოცვლას. ფილმის გადასარჩენად საჭირო გახდა ინტელექტუალური ელიტის გამოსარჩლება, განსაკუთრებით მწერლებმა გამოიღეს თავი, კერძოდ კი დიდმა ქართველმა პოეტმა ვალაკტიონ ტაბიძემ (1892-1959), რომელმაც ფილმის გასინჯვისთანავე, გულმხურვალედ დაიცვა მისი ავტორები. „მაგდანას ლურჯას“ ისე რეზო ჩხეიძის „ჩვენი ეზო“ (1956) მოჰყვა, შემდეგ თენგიზ აბულაძის „სხვისი შვილები“ (1958). ეს ფილმები თანამედროვე თემატიკის მიუხედავად, თავს არიდებდა დიდაქტიკურ-დეკლარაციულ სტილისტიკას.

60-იან წლებში ქართულ კინემატოგრაფს ახალი ძალები შემოემატა, რამაც თემების და სტილისტიკის კიდევ უფრო მეტი გამარავლენიერება გამოიწვია. ახალგაზრდები მხარში ამოუდგნენ უკვე სახელომხვეჭილ კინომოღვაწეებს, მათი მისწრაფებანი გაიზიარეს, ხოლო მონაპოვარი გაითავისეს.. ზოგი ქართველი რეჟისორი (ლანა ლოლობერიძე, თენგიზ აბულაძე...) იტალიური ნეორეალიზმის, ან ფრანგული „ახალი ტალღის“ საგრძნობ გავლენას განიცდიდა, მაგრამ იმდროინდელი ქართული კინოს დომინანტური თვისებები უმეტესწილად ეროვნულ ტრადიციას და პოეტურ, სიმბოლურ, თუ იუმორისტული განზოგადების ეფექტებს ემყარებოდა. რეზო ჩხეიძემ, მაგალითად, უბრალო ადამიანთა ყოველდღიუ-



რი პეროკა („ჭარისკაცის მამა“, 1964) გაითავისა, თენგიზ აბულაძემ („ვედრება“, 1967) წარსული თანამედროვე ზნობრივი საკითხების ასახნელად გამოიყენა და ყოველივე ნატურალიზმითა და სიმბოლიზმით გაღღნითილი ხედვით გადმოსცა ისე, როგორც XIX საუკუნის დასასრულს დიდი ქართველი პოეტი ვაჟა-ფშაველა აკეთებდა. (სწორედ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებამ შთააგონა აბულაძეს ფილმის გადაღება), მაშინ, როცა გიორგი შენგელაია („ალავერდობა“, 1962, „ფიროსმანი“, 1969) ისტორიულ მოვლენათა დრამატულობას სოციალური გარემოს მამხილებელი, შესანიშნავი კინონაწარმოებით აშუქებს (ფიროსმანის ძველი თბილისი, საუკუნის დასაწყისში კრიზისში მოქცეული სოფლის ყოველდღიურობა — „ახალგაზრდა კომპოზიტორთა მოგზაურობაში“ 1984), მისი ძმა ელდარი („არაჩვეულებრივი გამოფენა“, 1968, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, 1978) ყოველივე ამას იუმორში, ხშირად მწვევე, ცრემლნარევი იუმორში გატარებას ამჯობინებს. პოეტურ-იუმორისტული განზოგადების სხვადასხვა ფორმებს ვხვდებით აგრეთვე მიხეილ კობახიძესთან („ქორწილი“, 1964, „ქოლგა“ 1967), მოკლემეტრაჟიანი ფილმების ავტორთა მიერ შექმნილ სკოლაში და ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაში. ამ უქანასკნელის ფილმებმა „გიორგობისთვე“ (1966) და „იყო შაშვი მგალობელი“ (1970) თანამედროვე საზოგადოებრივ სამყაროს აღქმის პოეტური და ტკივილნარევი სიმართლით გააოცა. ის ძირითადი, რაც შემოქმედთა ამ თაობას ანათესავებს, ღანჯა ღოღობერიძის ფილმის სათაურში „ფერისცვალება“ (1968) და მერაბ კოკჩაიშვილის „დიდი მწვანე ველის“ (1967) თემატიკაში ამოიკითხება.

ყველა ეს ფილმი ცდილობს შეძლებისდაგვარად გააშუქოს ის უმთავრესი პრობლემა, რომელიც ქართულ კინოს ასეთ უნივერსალურ გაქანებასა და სიღრმეს ანიჭებს: ყოველდღიური არსებობა ეკვით შეპყრობილი და თანამედროვე პრობლემებით დაავადებული საზოგადოებისა, რომელსაც არ სურს მოსწყდეს ფესვებს და მოკვეთოს ის, რაც მის განუყოფლობას ქმნის.

1974 წელს გაიხსნა კინოხელოვნების დღეობა და დაარსდა საქეპსპერიმენტო გაერთიანება „დებიუტი“, სადაც ახალგაზრდა რეჟისორები პირველ ფილმებს დამოუკიდებლად და თავისუფლად იღებდნენ, შეიქმნა აგრეთვე მულტიპლიკაციური ფილმების განყოფილება (დავით თავაიშვილის „ყოჩაღი“), ეს ყველაფერი ქართული კინოს შემოქმედებით ასპარეზს აფართოებდა, მაგრამ ამასთანავე მრავალ ოფიციალურ პოლემიკას და კულტურულ მითქმა-მოთქმასაც იწვევდა. უმრავლესობამ ეროვნული კადრების ფორმირების ცენტრი ქართული კინოს მრავალი განვითარების უტყუარ საშუალებად მიიჩნია. მაგრამ იყვნენ ისეთებიც, ვინც ფიქრობდა, რომ ცენტრის დაარსება კულტურულ იზოლაციას გამოიწვევს და ამიტომ მიღებულ განათლებას ამჯობინებდა. ზოგს იმისიც შეეშინდა, რომ ახლადშექმნილი სასწავლო კერა ისედაც მრავალფეროვან ქართველ რეჟისორებში, კადრების სიჭარბეს და უმუშევრობას გამოიწვევდა, რაც ყოველწლიური პროდუქციის გათვალისწინებით, ზიანს მოუტანდა კინემატოგრაფს. ამ სიტუაციიდან ერთადერთი გამოსავალი რჩებოდა: ახლადშექმნილი კათედრაზე სხვა რესპუბლიკებიდან ჩამოსული ახალგაზრდებიც უნდა მიეღოთ სასწავლებლად, მაგრამ მსგავსი რეგონალური დეცენტრალიზაციისათვის პირობები მომწიფებულნი არ იყო. ახალი კათედრისა და სტუდიების შექმნაზე უფრო მეტი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია იმ დროს ქართული კინოს თავისუფალმა სტუდენტებმა და ორიგინალობამ. (ალ. რევიიაშვილი „XIX საუკ. ქართული ქრონიკა,“ — 1979, გელა კანდელაკის „უბედურება,“ 1979, თემურ ბაბლუანის „ბელურების გადაფრენა,“ 1980, ირ. კვირიკაძის „მოცურავე“, 1981, რეზო ესაძის „წისკვილი ქალაქის გარეუბანში“ და სხვა). კრიტიკოსები და ასეთ კინემატოგრაფს შეუჩვენებელი მსურებელი ქართული კინოს წარმატებამ გააოცა და შეაფიქრინა კიდევ. მოსკოვის ოფიციალურ პირთა უპირველესი რეაქცია ცენტრის გაძლიერებაში გამოიხატა. მოგვიანებით ისინი ქართული კინოს საზღვარგარეთ და შიდა ეკრანზე გატანას ხელოვნურად აფერხებდნენ.



ქართული კინოს რამდენიმე შედეგის ნახვა საქმარისია იმისათვის, რომ დაერწმუნდეთ: ქართული კინოს უჩვეულობა იქმნება არა მარტო საქართველოს ისტორიულ, კულტურულ თუ რელიგიურ მემკვიდრეობასთან დაკავრად დაცულ ენასთან შეხებით, არამედ ბუნებისა და ადამიანის უჩვეულო ხედვით და ამ ხედვის ეკრანზე გადატანით, იმ უმდიდრესი პალიტრის მეშვეობით, რომლის განუმეორებლობას ქმნის იოსელიანის ფილმების პოეტურობა და შენგელაიას ტრადიციული ნათურალიზმი, აბუღაძის რეალისტური და რეხვიაშვილის მისტერიული სიმბოლოზმი.

რეჟიფის შეგრძნება მეტად ფუნდამენტურია ამ „მთის ხალხთან“. კადრის აგების ტრადიციასი ეს შეგრძნება განსაზღვრულ ელემენტად იქცევა. ასევე თემატიკაც. აქაც ტრადიცია ბატონობს და სწორედ ამიტომ, ქართული კინოს მთავარ თემატურ ხაზს უფესვოდ, უსაყრდენოდ დარჩენის შიში წარმოადგენს. ეს შიში, უფრო ზუსტად, განგაშის აღმძვრელი განწყობილება ქართველთათვის საესებრო ბუნებრივია, რადგანაც მათ პატარა ტერიტორიას ძლიერი მეზობლები ხშირად ეცილებოდნენ. სცენა, რომელიც სერგო ფარაჯანოვის „სურამის ციხეს“ (1984) აგვირგინებს (უკვე აგებული ციხის კედლებთან გლეხები, ახლადდარგულ ვაზს დასტრიალებენ), უბრალო სლოგარია არ არის. აქაც ქართველების ისტორიული ტრადიცია ამოიკთხება. იგივე უძირფესვოდ დარჩენის შიში ჩამდგარა თანამედროვე თბილისის მცხოვრებთა თვალბშიც. ისინი შეკრებილან, რათა ქალაქის უკანასკნელი წისქვილი გადაარჩინონ. ეს წისქვილი თვით ტრადიციის ხატად ქცეულა მთათვის („წისქვილი ქალაქის გარეუბანში“). იგივეს ვხედავთ შესანიშნავ ფილმში ძიებათა მთელ სერიალში. (ალ. რეხვიაშვილის „გზა შინისაკენ“ — 1982, გიორგი შენგელაიას „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ — 1984, გიორგი თუმანიშვილის „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“ — 1983 და სხვა). ამ ფილმების ეთიკური კონცეფცია და (თანამედროვე, ცვალებად სამყაროში სიკეთის, ცხოვრებისეული აზრის ძიება) ქართული კულტურისა და ლიტერატურის ტრადიცი-

ში არაერთხელ გამოყენებული თემატიკა სცილდება ეროვნულ საზღვრებს და ყველასთვის მისაწვდომი ხდება.

კინემატოგრაფიულ ხელწერაში თანამედროვეობასა და ტრადიციის შორის მკიდროკავშირს ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტი ამყარებს. საქმე იმაში მდგომარეობს, რომ ქართველებმა მე-7 ხელოვნება აღიქვეს, როგორც მრავალხმიანობის ახალი, თანამედროვე ფორმა. მრავალხმიანობა კი დიდ როლს ასრულებდა საერო თუ სასულიერო ქართულ ტრადიციულ სიმღერაში და საზოგადოდ, ეროვნულ კულტურაშიც. როგორც ჩანს, კინომ სწორედ პოლიფონიურობით მიიზიდა ქართველები და 20-იანი წლებიდან მოყოლებული, დიდი ზეგავლენა იქონია სიახლის მაძიებელ ინტელექტუალურ ელიტაზე. კინო საშუალებას იძლეოდა გამოსახულების, სიტყვის, მუსიკის და სიმბოლოთა კავშირით ურცხვი კომბინაცია შექმნილიყო. სწორედ შესაძლებლობათა მრავალფეროვნების გამო, კინოს ქართველთა შემოქმედებით სამყაროში განსაკუთრებული ადგილი დაეთმო. საკუთრივ კინოხელოვნების და ქართული ტრადიციისათვის დამახასიათებელმა პოლიფონიურობამ სხვა კულტურების მატარებელ ხალხთა მიერ ქართული კინოს ფენომენის აღქმა გააადვილა.

ყოველივე ზემოთქმულის მიუხედავად, 70-იანი წლების დასასრულს, ანუ იმ დროს, როცა ქართული კინო საერთაშორისო ფესტივალზე იხვეჭს სახელს, იგი საბჭოთა მყურებლისათვის პრაქტიკულად უცნობი რჩება, გამონაკლისს არც კინომოყვარულები წარმოადგენენ.

კრიტიკოს იური ბოგომოლოვის წერილი კიდევ მეტად ართულებს სიტუაციას. ეყრდნობა რა დაბალი დონის კინოპროდუქციას, იგი სასტიკად აკრიტიკებს „გრუზია-ფილმის“ რეჟისორებს. ბოგომოლოვის აზრით, ქართველ რეჟისორებს ორი უკიდურესობა ახასიათებთ: იუმორისტული და სატირული ტრადიციის მსუბუქი ზედაპირული გამოყენება და არაფრისმთქმელი, აბსტრაქციულ-სიმბოლური ძიებანი. ამ „აბსტრაქციულ და სიმბოლურ“ ძიებათა ნაკლოვანი მხარეებია ელიტარობა, იდეოლოგიური სისუსტე (რეალიზმის ზედმეტი ორიგინალობით გადმოცემა) და, რაც მთავარია, ეროვნული სპეციფიკისადმი მორ-

ჩილებს. რომელსაც ავტორი უყუყუამანოდ „იზოლაციონიზმს“ უწოდებს... დისკუსიამ. რომელიც ბოგომოლოვის კრიტიკას მოჰყვა. მრავალი საჰიბროტო საკითხი წამოჭრა და მათი სასწრაფო გადაწყვეტაც მოითხოვა. ზოგიერთი ბრალდების არსებობა სიმართლი. საგან არც თუ ისე შორს იდგა.

რა თქმა უნდა, ქართული ფილმის წლიურ პროდუქციაში (სატელევიზიო ფილმების ჩათვლით 14 სრულმეტრაჟიანი, 7 მულტიპლიკაციური, „დებიუტის“ 4 მოკლემეტრაჟიანი და ორმოციოდე დოკუმენტური ფილმი) ბევრია საშუალო და დაბალი ხარისხის ფილმებიც. განსაკუთრებით მრავლად არის არაერთგზის გაკრიტიკებული ეგრეთწოდებული „კომერციული“ კომედიები, მაგრამ რა ნება გვაქვს ზოგიერთი ქართული ფილმის „პროკატში“ წარუმატებლობა მხოლოდ სცენარის სისუსტეს დაევაბოლოთ? განა არ შეიძლება ეს საკითხი სხვაგვარადაც განვიხილოთ?! უპირველეს ყოვლისა, გავიხსენოთ ფილმის ეკრანზე გამოსვლის უმძიმესი ბიუროკრატიული პროცედურა და განსაკუთრებით კი მოსკოვში არსებული კომისია, რომელიც საგეგმო სცენარებსა და უკვე გადაღებულ ფილმებს ამტკიცებს. ასე უწესრიგოდ რატომ ავრცელებენ ფილმებს საბჭოთა კავშირის „პროკატში“ (არა მარტო ქართულს, რა თქმა უნდა), რატომ აკეთებენ ასეთი ცუდი ხარისხის ასლებს, რატომ არ იწუხებენ თავს კომპეტენტური პირები და პროდუქციას არც კინოფესტივალზე უჩვენებენ და არც საზღვარგარეთის ბაზარზე გააქვთ? ხომ არ იმალება მათი ინერტულობის ქვეშ არა მარტო კომერციული, არამედ იდეოლოგიური პოზიცია? საბოლოო ჯამში ხომ უპირატესობა ენიჭება ან საშუალო ფილმებს, რომლებიც კონფორმისტული სულისკვეთებით გამოირჩევა და შეესაბამება იმას, რასაც ცენზურა „ნორმას“ უწოდებს, ან ფილმებს, რომლებიც ცენტრალური სტუდიების მიერ არის გამოშვებული და ტექნიკისა და აღჭურვილობის დონით დასავლეთის სტანდარტსაც ემთხვევა და მაყურებელსაც აკმაყოფილებს. პოლემიკის გაქანება უკანასკნელი წლების ეგრეთ წოდებული „ბრეჟნევის ერის“ პოლიტიკურ სიტუაციას ზუსტად ასახავს და ამასთანავე, 1986 წლის მაისის კინემატოგრაფისტთა V ყრილო-

ბის მოვლენებსაც წინასწარმეტყველებს. ქართველ რეჟისორთა მსჯელობისა და თავისუფლება რა თქმა უნდა, რესპუბლიკის მთავრობის, განსაკუთრებით კი ელდუარდ შევარდნაძის (1972-1985 წ. წ. საქ. კომ. პარტიის მდივანი) მხარდაჭერის შედეგად არის. მან მოსკოვის მიერ უარყოფილი პროექტების საბოლოო განხორციელებაში მიიღო მონაწილეობა, მისი შემოწებით ოთარ იოსელიანმა საფრანგეთში ფილმის შექმნის უფლება მოიპოვა („მთვარის ფავორიტები“ 1984), საქართველოში თენგიზ აბულაძემ „მონანიება“ (1984) გადაიღო, ხოლო სერგო ფარაჯანოვი — „ამბავი სურამის ციხისა“ (1984).

#### ქართული კინო და გარდაქმნა

1986 წელს გარდაქმნის შედეგად წამოწყებულიმა რეფორმებმა კინომოღვაწეთა ბევრი მოთხოვნა დააკმაყოფილა. მრავალრიცხოვანი ბიუროკრატიული პროცედურები მოიხსნა, ცენზურის მთავარი აპარატი (სცენარების მიმღები მოსკოვის კომისია) გაუქმდა და სტუდიებმა გადაწყვეტილებათა მიღების სრული ავტონომია მოიპოვა. ყოველივე ამის მიუხედავად, ამ პერიოდში, ახალმა საშრობებამ იჩინა თავი. ახლადშემუშავებული სტრუქტურა, სტუდიათა ავტონომიის გარდა, ეკონომიკურ დამოუკიდებლობასაც გულისხმობდა, რაც თავისთავად დიდ სირთულეს წარმოადგენდა. საფიქრალია, როგორ მოახერხებს „გრუზია-ფილმი“ (და მასთან ერთად სხვა პატარ-პატარა ეროვნული სტუდიები) ესოდენ სუსტი ტექნიკური ბაზით და წლიური პროდუქციის მცირე რაოდენობით რენტაბელობის შენარჩუნებას? ბევრი ფიქრობს, რომ მსგავსი ავტონომია დასახული მიზნის წინააღმდეგ შემობრუნდება და კინოსტუდიები ეკონომიკური მარცხის შიშით, თვითმყოფად, საინტერესო პროდუქციას აღარ გამოუშვებენ. რადგან ასეთი პროდუქცია დიდძალი მაყურებლის მიზიდვას ვერ მოახერხებს. ეს იმიტომაც შეიძლება მოხდეს, რომ არც ფილმების განაწილების სამსახური დგას სათანადო დონეზე და, რაც მთავარია, კარგად არ იცნობს მაყურებელს, რომელიც, თავის მხრივ, სერიოზული ფილმების აღქმისათვის მომზადებული არ არის. ამიტომაც მოხდა, რომ ქართველი რეჟისორები და განსაკუთრებით



მათი ოფიციალური წარმომადგენლები რეზო ჩხეიძე (სტუდიის დირექტორი 1974 წლიდან) და ელდარ შენგელაია (საქართველოს კინომოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარე და საკავშირო კინოკავშირის პრეზიდენტის\* წევრი) დიდ წინააღმდეგობას უწევენ რეფორმათა განხორციელებას. ისინი სტუდიის ეკონომიკურ პასუხისმგებლობას არ უარყოფენ, მაგრამ ჭეშმარიტ ავტონომიას მოითხოვენ. ჩხეიძემ და შენგელაიამ წამოკრეს ავტორთა და ეროვნულ სკოლათა ფინანსური დახმარების აუცილებლობის საკითხი, რის გარეშეც, მათი აზრით, ეროვნული სტუდიები უმეცარესი კომერციული ნორმების დამკვიდრებას და გამოყენებას შეეწირებიან. საზღაურად ისინი სტუდიათა მუშაობის კონტროლის გაძლიერებას და რეესორთა შორის პროდუქციის თანაბრად განაწილებას პირდებიან. ამასთანავე მოითხოვენ, რომ სტუდიის ანგარიშზე საზღვარგარეთიდან მიღებული შემოსავალი მასვე დარჩეს, რაც სტუდიის თანამედროვე აპარატურით აღჭურვას უზრუნველყოფს.

ქართულ კინოს თავისი მიზნების განსახორციელებლად დიდი შესაძლებლობანი გააჩნია. საჭაროობის მიერ მოხსნილი მრავალრიცხოვანი აკრძალვანი, უკვე ცნობილ რეჟისორთა გვერდით ახალი თაობის გამოჩენა (თბილისის კინოფიკაციის კურსდამთავრებულები) საშუალებას გვაძლევს ვიწინასწარმეტყველოთ, რომ „გრუზია-ფილმი“ თავისი პროდუქციის ასპარეზსა და შემოქმედებით პალიტრას კიდევ უფრო გაზრდის და გაამდიდრებს.

იმედი ვიქონიით, რომ საბჭოთა კავშირსა და საზღვარგარეთ უკვე სახელმძღვანელო ქართული კინოხელოვნება ამ უფლებათა გამოყენებას მოახერხებს და მყუდროდ მოკლავადაც გააოცებს და აღაფრთოვანებს.

\*იგულისხმება სამდიენო (რედ).

ფრანგულიდან თარგმნა  
იკინეა ლოლოვაკიძემ

# ანა თულაშვილი

(მოგონებათა ნაკვალავში)

## თამარ დაფქვიაშვილი

იზი პირველი შეხვედრისთანავე იპყრობდა ყურადღებას თავისი არაორდინარული, საოცრად მიმზიდველი გარეგნობით. საშუალო სიმაღლისა იყო, ჰქონდა პროპორციული და მოხდენილი აღნაგობა, თავი ამაყად ეჭირა, საკუთარი ღირსების სრული შეგნებით. ყოველთვის ატარებდა ინგლისურ, დაბალქუსლებიან ფეხსაცმელს, დადიოდა ღინჯი, მედიდური ნაბიჯებით. სწორი და ნათელი სახის ნაკეთები, სერიოზული იერი, მშვიდი, წყნარი, გონიერული თავლისფერი თვალები, მაღალ შუბლზე აზიდული, თითქოსდა საგანგებოდ დახატული, გაშლილი წარბები. XIX საუკუნის მენდილოსნისათვის დამახასიათებელი თმის სადა ვარცხნილობა კეთილშობილურ გამომეტყველებას სძენდა და იშვიათი ხიბლით უმაღვე განაწყობდა მისდამი. ქალბატონი ანა იშვიათად ილიმებოდა, ყოველთვის ელვგანტურად, დიდი გემოვნებით იცვამდა. ტანსაცმლის სილამაზეს იგი სისადავესა და ხაზთა შეწონასწორებულობაში ხედავდა. განსაკუთრებით შეენოდა საგაზაფხულო-საშემოდგომო ჩაცმულობა, რომელშიც ყოველთვის რბილი, ნაზი ფერები — იასამნის, ჩალისფერი, რუხი, — დომინირებდა. კაბა თუ კოსტიუმი მუდამ საუკეთესოდ ჰქონდა მორგებული, მცირე ნაოქსაც კი ვერ შეამჩნევდით. და აუცილებლად — საგანგებოდ შეჩვეული სუნამოს არომატი... კონცერტებს ჩვეულებრივ იმავე ტანსაცმლით ესწრებოდა, რომელსაც საერთოდ ატარებდა, სპეციალური საზეიმო გამოწყობა არ უყვარდა. მაგრამ მას დიდძალ ხალხშიც ყოველთვის გამოარჩევდით თავისი წარმოსადეგი გარეგნობის წყალობით.

ქალბატონი ანა ცხოვრობდა თავის უმცროს ძმასთან — ადვოკატ ნიკოლოზ თულაშვილთან და მის მეუღლესთან ერთად, ვერცხლის ქუჩაზე მდებარე № 48 ორსართულიანი სახ-



ანა თულაშვილი

ლის ზედა სართულზე. მის ბინაში შესვლის-თანავე აღმნიანი განსაკუთრებულ ატმოსფეროში ხვდებოდა. ერთ-ერთ ოთახში — დიდ დარბაზში, სადაც ჩვეულებრივ ქალბატონი ანა გვაშვილი იდგა, იდგა ორი როიალი — „ბეზმეინი“ და „ბლუტენი“, შემორჩეული მრგვალი მაგიდა, გობელენის ლამაზი ქსოვილით გადაკრული რბილი, მყუდრო სავარძლებით. მაგიდაზე ყოველთვის იდგა ახლადმოკრეფილი ყვავილების ლამაზი თაიგულით დამშენებული ბროლის ლარნაკი. მისი ბინის კედლებზე მოხდენილი ასიმეტრიულობით უზავდ იყო გამოფენილი ძვირფას ჩარჩოებში ჩასმული გამოჩენილი მხატვრების სურათები, ქალბატონ ანას საკუთარი ნახატებიც. ბევრმა შეიძლება არც კი იცის, რომ იგი მთელი ცხოვრების მანძილზე დიდი გატაცებით ხატავდა ზეთით, გუაშით, ტუშით და საუკეთესოდ ერკვეოდა სახვით ხელოვნებაში, ანა თულაშვილი გახლდათ ლირსშესანიშნავი პიროვნება, დაჯილდოებული მაღალი ადამიანური თვისებებით, იუმორით. მას ჰქონდა საოცრად კეთილი გული, ახსიათებდა პრინციპულობა, უკომპრომისობა, პირდაპირობა, საქმისადმი ჭეშმარიტი სიყვარული და მისი თავდადებული მსახურება; მოსწავლეთა მიმართ იყო მკაცრი და მომთხოვნი, ამავე დროს დიდად მზრუნველი, ლობიური და გულისხმიერი, თვითონ უაღრესად აკურატული, დისციპლინირებული, იგივეს მოითხოვდა მოწაფეებისაგან. გაკეთილები ყოველთვის ტარდებოდა ზუსტად დანიშნულ საათებში, შინაარსიანად, დიდი შემართებითა და მაქსიმალური შედეგიანობით.

ქალბატონი ანა იყო ჭეშმარიტი მოქალაქე, რაც ერთნაირი ძალით ვლინდებოდა დიდსა თუ პატარა საქმეში. იგი თბილისის მუსიკა-

ლური სასწავლებლის კონსერვატორიის ვარაუქმნის ერთ-ერთი აქტიური ინიციატორი თავანია.

რამდენჯერმე შევესწარი იმ მომენტს, როდესაც იგი ამეცადინებდა ნიჭიერ უსინათლო ახალგაზრდას, მხოლოდ ისღა მახსოვს, რომ მას ხაჩიკა ერეკვა. უნდა გენახათ, რა რუდუნებითა და მოთმინებით მუშაობდა მასთან ქალბატონი ანა, იშვიათი თანაგრძნობითა და სიბრალულით ეპყრობოდა იგი ბუნების მიერ დაჩაგრულ ადამიანებს. როგორც შემდეგ ქალბატონმა ანამ მიაბო, ხაჩიკა ყოფილა წარმომადგენელი უსინათლო პიანისტების მესამე თაობისა, რომლებსაც იგი უსასყიდლოდ ამეცადინებდა და რომლებიც შემდეგში პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდნენ.

ქალბატონი ანა მფარველობას უწევდა 14 წლის ასაკში დაობლებულ ნიჭიერ გოგონას — მერი როგოვსკაისს, რომელიც მისმა დედამ მას ჩააბარა სიკვდილის წინ. ქალბატონი ანა ეხმარებოდა გოგონას სულიერად და მატერიალურად, სისტემატურად ამეცადინებდა. მისი ხელმძღვანელობით როგოვსკაიამ წარმატებით დაამთავრა კონსერვატორია და მრავალი წელი მოღვაწეობდა როგორც პიანისტი-კონცერტმეისტერი.

არასოდეს დამავიწყდება ჩემი პირველი გამოცვლა ღია აკადემიურ კონცერტზე ი. ს. ბახის „ფრანგული სიუიტით“. მაშინ მე კონსერვატორიის I კურსის სტუდენტი (ხოლო ზოგად-საგანმანათლებლო სკოლაში V კლასის მოსწავლე) ვიყავი. ეს იყო საკუთარ ძალთა და შესაძლებლობათა პირველი საჯარო გამოცდა. რას მეტყვის, როგორ შეაფასებს ჩემს მომავალს სათაყვანებელი პედაგოგი? სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა, როცა კონცერტის დამთავრების შემდეგ ქალბატონი ანა მომიხალღოვდა, მომხვია ხელი, მკაცრა და შემაქო: ესტრადის უტყუარი ალღო გაგაჩნიაო. მას შემდეგ ზშირად ვმონაწილეობდი ა. თულაშვილის კლასისა და აკადემიურ კონცერტებში. და ყოველთვის თან მსდევდა ჩემი პედაგოგის, ნამდვილი აღმზრდელის მზრუნველი თვალი, ყური და გული. როდესაც ჩვენს კონსერვატორიაში გამოიყო ვ. სარაჯიშვილის სახელობის ორი სტიპენდია, ბუნებრივია, შეიქნა კონკურსი, რომელშიც სხვადასხვა სპეციალობის საუკეთესო სტუდენტები მონაწილეობდნენ. ანა ივანეს ასულმა თავისი კლასიდან ჩემი კანდიდატურა წამოაყენა. ჩვენდა სასიხარულოდ და საამაყოდ

ორიდან ერთი სტიპენდია მე დამენიშნა. ამ სტიპენდიას კონსერვატორიის დამთავრების ბოლო დღემდე ვღებულობდი. ეს დიდი გამარჯვება იყო.

ქალბატონ ანას სიახლის გამახვილებული გრძნობა გააჩნდა. იგი ყოველთვის იმყოფებოდა პროფესიულ სიახლეთა საქმის კურსში და ცდილობდა დაენერგა საკუთარ შემოქმედებით პრაქტიკაში. ამიტომაც საცესებით ბუნებრივია, რომ მან საქართველოში ერთ-ერთმა პირველთაგანმა დაიწყო პიანისტის პროფესიული აპარატის მართვა-განვითარება 20-იან წლებში დანერგული ახალი მეთოდური კონცეფციის შესაბამისად. ამასთან დაკავშირებით, უბირველეს ყოვლისა, საჭიროდ სცნო ხელის ფიზიკური განტვირთვა, განთავისუფლება დაკვიპულობისაგან, ნუანსების ნაირსახეობის მისაღწევად აგნებდა სათანადო ხერხსა და არჩევდა სპეციალურ სავარჯიშოებს.

ანა თულაშვილი საუკეთესო მოწაფე იყო განთქმული ქართველი პიანისტის, პედაგოგისა და კომპოზიტორის ალოიზ მიზანდარისა, ღირსეულად აგრძელებდა და ავითარებდა მის საშემსრულებლო და პედაგოგიურ ტრადიციებს, ამიტომაც ზრუნავდა ასე მოსწავლეებში მღერადი და მეტყველი ქვრადობის გამოუმუშავებაზე, შესასრულებელი ნაწარმოების მხატვრულ არსში ჩაწვდომაზე.

თავის პედაგოგიურ გამოცდილებას ქალბატონი ანა განაზოგადებდა მეთოდურ შრომებში, რომელთა შორის აღსანიშნავია: „სწავლების ჩემი მეთოდის შესახებ“, „ფორტე-პიანოს სწავლების დასაწყისი ეტაპი, ტექნიკა და მისი მნიშვნელობა“, „პედალი და პედალიზაციის შესახებ“, ალოიზ მიზანდარისადმი მიძღვნილი მონოგრაფიული ნარკვევი და სხვ.

აყურადღებოა მეთოდური დანიშნულების პრაქტიკული ძიებანიც. სახელდობრ, მან შექმნა თავისებური კონსტრუქცია-დანადგარი „საბავშვო პედალი“, ვინაიდან ბავშვის ფეხი ვერ სწვდებოდა ინსტრუმენტის ჩვეულებრივ პედალს, მან გამოიგონა მარტივი, ხისგან დამზადებული ქვესაღამი (პედალზე ორი ხერხლის საშუალებით დამაგრებული საყრდენები მარეგულირებელი მექანიზმით), რომლის მეშვეობით ბავშვი ძალდაუტანებლად, სათანადო სიმალეზე ფეხის დაწვევით ამოქმედებს პედალს.

ქართველი ინტელიგენცია დიდად აფასებდა ქ-ნ ანას, როგორც გამოცდილ პედაგოგს და უაღრესად ფაქიზ, გულისხმიერ დაძმიანს. სწორედ ამიტომ ისინი განსაკუთრებული ხალისით ისწრაფოდნენ მისკენ და მუსიკალური განათლების მისაღებად მასთან მიჰყავდათ თავისი შვილები და შვილიშვილები. სარჩევანი ყოველთვის უმართლებდა მათ, იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ეს ახალგაზრდები არ მიჰყვებოდნენ მუსიკას, როგორც პროფესიას, ისინი ცხოვრებაში გადიოდნენ სოლიდური ცოდნით, ნაზიარები მუსიკალური ხელოვნების მშვენიერებასა და სიდიადეს; სიყვარული მუსიკალური ხელოვნებისადმი თან სდევდა მათ მთელი ცხოვრების მანძილზე.

მე ჭერ მეორე კურსის სტუდენტი ვიყავი, როდესაც ქალბატონმა ანამ შემომთავაზა ზოგიერთი ბავშვის რეპეტიტორობა დამეწყო. დავთანხმდი. იგი კმაყოფილი იყო ჩემი დახმარებით, რომელიც გრძელდებოდა კონსერვატორიის დამთავრებამდე. ასეთი კონტაქტები ბევრს იძლეოდა პედაგოგიური ჩვეების შექმნა-განვითარების მხრივ.

ანა თულაშვილი მოწაფეებთან





ანდა ასეთი ღირსშესანიშნავი ფაქტი: კარგად მახსოვს, როდესაც თბილისში ჩამოვიდა ცნობილი გერმანელი პიანისტი და პედაგოგი, სახელგანთქმული ფერუჰო ბუზონის მოწაფე — ეგონ პეტრი. მან ჩაატარა აქ რამდენიმე ბრწყინვალე კონცერტი, რის შედეგადაც ჩვენი კონსერვატორიის ხელმძღვანელობამ მიიწვია იგი სტუდენტებთან ღია გაკვეთილების ჩასატარებლად. კათედრის პედაგოგებმა „საკუთარი პრესტიჟის“ შესანარჩუნებლად თავი შეიკავეს. ქალბატონმა ანამ გაბედულად უკუაგდო ეს ყალბად ვაგებულებული „პედაგოგიური ავტორიტეტის შელახვა“, ამბიციურბა და თავაზიანად, კეთილმოსურნედ წარადგინა გერმანულ კოლეგას თავისი მოწაფეები დანიშნულ ღია გაკვეთილებში მონაწილეობისათვის, მათ რიცხვში მეც ვიყავი. ჩვენ, ახალგაზრდობამ დიდად დავაფასეთ ჩვენი პედაგოგის ეს სწრაფვა პროფესიული გამოცდილების გაზიარებისაკენ, საკუთარი პროფესიული მოღვაწეობის ჩარჩოების გაფართოებისაკენ, ცოდნის გაღრმავებისაკენ. ამიტომაც იყო, რომ ჩვენ — მისი მოსწავლენი — ბეჯითად ვსწავლობდით, ამიტომ არის, რომ მის მიერ აღზრდილი კადრები მის ტრადიციებს არ ვღალატობთ.

წარუვალი მადლიერების გრძნობით ვიხსენებ ერთ საგულისხმოდ ფაქტს, რომელიც არასოდეს წაიშლება ჩემი მეხსიერებიდან. ვემზადებოდი სახელმწიფო გამოცდებისათვის. იმხანად სახელმწიფო გამოცდა სპეციალობაში ორ პროგრამად იყო გათვალისწინებული: პირველში შედიოდა დასავლეთევროპული კლასიკოსებისა და რომანტიკოსთა ნაწარმოებები, მეორეში — რუს კომპოზიტორთა ნაწარმოებები, ერთ-ერთი საფორტეპიანო კონცერტი, კამერული ანსამბლი და უცნობი ნაწარმოებების ფურცლიდან წაკითხვა აკომპანეირების სახით. ანა ივანეს ასულმა ასეთი პროგრამა შემირჩია.

პირველი სახელმწიფო გამოცდისათვის:

1. ი. ს. ბახი-ლისტი — საორგანო პრელუდია და ფუგა, ლა-მინორი.
2. ვ. ა. მოცარტი — სონატა დო-მაჟორი, მე-II ნაწილი — ანდანტე კანტაბილე.
3. ლ. ვ. ბეთოვენი — სონატა დო-მაჟორი, № 26 (მთლიანად).
4. ფ. შუმანი — ფანტაზია I ნაწილი.
5. ფრ. შოპენი — ბალადა, ფა-მინორი, № 4.
6. ფრ. ლისტე — ესპანური რაფსოდია.

7. მ. ბალაქირევი „ისლამი“.
8. ლ. ვ. ბეთოვენი — საფორტეპიანო კონცერტი № 5.
9. ფრ. შუბერტი — ტრიო მი-ბემოლ-მაჟორი № 2, I ნაწილი.
10. უცნობი ნაწარმოები (აკომპანემენტი).

ამ დიდადი და ურთულესი მასალის დაძლევა თავისთავად დიდ სიძნელეს წარმოადგენს, მე კი, ამას გარდა მეცადინეობა მიხდებოდა საკუთარ, მეტად უხარისხო პიანინოზე, რაც საგრძნობლად ართულებდა მდგომარეობას. ქალბატონმა ანამ იცოდა ეს და სახელმწიფო გამოცდებამდე რამდენიმე თვით ადრე შემომთავაზა შემეცადინა მასთან სახლში, საუკეთესო როიალზე („ბებშტიინი“) იმ დღეებსა და საათებში, როდესაც იგი კონსერვატორიაში იყო დაკავებული. დიდი მოკრძალებითა და სიხარულით მივიღე ეს წინადადება, რამაც საშუალება მომცა ყოველდღე, კვირის გარდა, მემუშავა წყნარად, შესანიშნავ ინსტრუმენტზე. ამას ბუნებრივად მოჰყვა მაღალი შედეგებიც — კონსერვატორიის დამთავრება წარჩინებითი დიპლომით და მხატვარ-შემსრულებლის წოდების მინიჭებით.

პროფესორ ანა ივანეს ასულ თულაშვილის ნაყოფიერი მოღვაწეობა (1874-1958 წწ. პიანისტი, ანსამბლისტი, პედაგოგი, მეთოდისტი) დიდად იქნა დაფასებული. იგი ატარებდა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის მაღალ წოდებას, დაჯილდოებული იყო ლენინისა და შრომის წითელი დროშის ორდენებით.

ძველ ბრძენთ უთქვამთ: მოწაფე არა არს ფილა ასავსები, არამედ — ჩირალდანი ასანთებიო. ამ უმაღლესი დევიზის საიდუმლოებას ბრწყინვალედ ფლობდა ანა თულაშვილი. სწორედ ამიტომ მისი სკოლიდან გამოსული მუსიკოსები ესოდენ განსხვავდებიან ურთიერთისაგან თავიანთი შემოქმედებითი ინდივიდუალობით, მაგრამ ამავე დროს ყველას აერთიანებს მის მიერ შთაფლნული მხატვრულ-ხეობრივი პრინციპები, უზენაესი პატივისცემა და სიყვარული ჩვენი აღმზრდელის ნათელი ხსოვნისადმი.

# თავისუფლების რაინდი

## ნადია შალვაშვილი

„საქართველოვ, შენ ვინ მოგცა  
შვილი დასაკარგავი?!...“  
ჯანსუღ ჩარკვიანი

ნოვოდევრიჩის სასახლაოზე აღმართულია მარმარილოს თეთრი ქვა. აქ ყვა-  
ვილები აღარავის მოაქვს, ტურისტები თუ შეათვალერებენ დროდადრო ცნო-  
ბისმოყვარე თვალთ. სუმბათაშვილის საგრიმიორო ოთახიც მოშალეს, მისი პორ-  
ტრეტაც გაქრა მცირე თეატრის ფოიედან. ზოგი თანამედროვე თეატრის ისტორი-  
კოსიც მას აღარა სცნობს, არქაულად მიიჩნევს მის ხელოვნებას; აიღეთ თუნდაც  
ზოგრაფის წიგნი „მცირე თეატრი“... მისი ბაჩელიეფი არ არის მისივე კოლეგე-  
ბისა და თანამოაზრეთა გვერდით მოსკოვის მსახიობის სახლში, დარჩა მხოლოდ  
„ბოლშაია იუჟინსკაიას“ ქუჩაზე მემორიალური დაფა, რომელსაც არავინ კითხუ-  
ლობს. თეატრალური ინსტიტუტის პროგრამებში, სახელმძღვანელოებშიც მას  
სულ რამდენიმე სტრიქონს უთმობენ...

მინ იცის, საქართველოს ბედუქულმართმა  
ისტორიამ, დაწყევლილმა სვე-ბედმა სად და  
სად მიაბნია ჩვენი ქვეყნის შვილები, ვის სამ-  
სახურში დააყენა მათი ნიჭი, მხნეობა, ვაჟკა-  
ცობა, სადაა მიმობნეული მათი დავიწყებული  
საფლავები, ტყუილად კი არ უთქვამს პო-  
ეტს — „თურანს, ავღანისტანს, ყველგან  
ჩვენი ძვლები ყრია“...

დღესაც არ ვიცით დიდი შოთას და თა-  
მარის უკანასკნელი საყუდარის ადგილმდებ-  
არეობა. დიდი ხანი როდია, რაც აღმოჩნდა  
ბესიკისა და გურამიშვილის საფლავები... მო-  
სკოვში, დონის მონასტერში განისვენებენ  
დიდი ქართველი მოღვაწენი, მაგრამ რამდენი  
რამ წალეკა დროის უღმობელმა ნიაღვარ-  
მა, რამდენი წარიშალა ერის ხსოვნიდან...

დღესაც აფასებენ ქართველთა ნაღვაწს  
საბერძნეთში, ირანსა თუ თურქეთში, ბულ-  
გარეთში, ევროპის სხვა ქვეყნებში, უკრაი-  
ნასა და რუსეთში, თუმცა რასაკვირველია,  
ბევრი „თეთრი ლაქა“ დარჩა, ბევრი რამაა  
შეუსწავლელი განსაკუთრებით მათ შესა-

ხებ, ვინც თეატრის ხელოვნებას ემსახურე-  
ბოდა, თავისი წველილი შეიტანა სხვა ერის  
თეატრალური კულტურის განვითარებაში.

მთელი თავისი ცხოვრება რუსეთში გაატა-  
რეს XVIII საუკუნის გამოჩენილმა თეატ-  
რალურმა მოღვაწეებმა ძმებმა ზანდუკელე-  
ბმა — სანდუნოვებმა; ერთი მათგანი სილა  
(სილოვანი) გამოჩენილი მსახიობი იყო, ხოლო  
მეორე, ნიკოლოზი — მეცნიერი, იურისტი  
და შესანიშნავი დრამატურგი.

XIX საუკუნის 50-60 წ.წ. პეტერბურგის  
ალექსანდრას თეატრის სცენას ამშვენებდა  
მსახიობი ქალის ა. მ. ჩიტაუს სახელი, რო-  
მელიც ბრწყინვალედ თამაშობდა ა. ნ. ოს-  
ტროვსკის პიესებში: წარმოშობით იგი ქა-  
რთველი ჭითავა ყოფილა. სასულიერო ლი-  
ტერატურის მცოდნე, განათლებული კაცი,  
თავად ბაგრატიონის მოურავი მათე ივანეს  
ძე ჭითავა მისი მამა იყო. თანამედროვეთა  
გადმოცემით ოჯახში ქართულად ლაპარაკო-  
ბდნენ...

რა ვიცით ამ რუს მოღვაწეთა შესახებ?!..

თითქმის არაფერი. მათთან შედარებით ერთის შეხედვით, ბევრი რამ ვაკეთდა, ბევრი შრომა და გამოკვლევა დაიწერა რუსეთში დიდი რუსი მსახიობის, ჩვენი თანამემამულის ალექსანდრე ივანეს ძე სუმბათაშვილის შესახებ, რომელსაც რუსეთში ალექსანდრე ივანიჩ სუმბათოვი-უტენის გვარით იხსენიებდნენ და ბევრს დღესაც რუსად მიაჩნია...

მის ქართულ წარმოშობას ვაკვრით თუ აღნიშნავს რომელიმე მკვლევარი. ჩვენ, ქართველები ვალში ვართ მის წინაშე. კეთილშობილი საქმე ქმნის გ. ბუხნიკაშვილმა, ა. ეგუტიამ, დ. ჩხიკვიშვილმა, რომლებმაც არა მარტო დააგროვეს, გამოაქვეყნეს მასალები სუმბათაშვილის აქტიორული მოღვაწეობის შესახებ, არამედ ეს კვლევა საქართველოსთან მის კავშირზე გაამხვილეს. იმას, რომ საქართველოში ჩვენი საუკუნის 40-იანი წლების შემდეგ სუმბათაშვილისადმი ნაკლებ ინტერესს იჩენდნენ, თავისი მიზეზი ჰქონდა — ზოგ „პატრიოტს“ მიაჩნდა, რომ რადგან ის სხვაგან ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა, მან სამშობლოს უღალატა...

ჯერ კიდევ 1880 წ. როცა ანტრეპრენიორ ს. პალმის რუსულმა დასმა დადგა სუმბათაშვილის „მეხამრიდი“, გაზეთმა „დროება“ (1880, № 179) პატარა შენიშვნაში მოკვდილებით აღნიშნა — „ამ წარმოდგენაში თანამონაწილობას იღებს თვითონ ავტორიც, რომელიც სცენურ ნიჭს არ არის მოკლებული. იმედოვნებ, რომ ჩვენებური ეს ახალგაზრდა მწერალი არ დაკმაყოფილდება მარტო რუსულ ენაზე წერით; დაეხმარება სამშობლოს ლიტერატურასაც, რომელსაც ასე ეჭირება რიგიანი და ნიჭიერი მწერალი“.

ბუნებრივია, სუმბათაშვილმა იგრძნო სამღურავი, შუშფოთდა და იმე „დროებაში“ საპასუხო წერილი გამოაქვეყნა, რომელშიაც გულსიტყვილს ვერ ფარავდა იმის გამო, რომ მის ბრალსა სდებდნენ ქართული ენის უტოდინარობაში, თითქმის მას საქართველო და ქართული ენა არ უყვარდა.

ამ ბრალდებას იგი კატეგორიულად უარყოფდა თავის წერილში: „კაცს მინიჭებული აქვს ისეთი სულის გრძნობა, რომელთანაც ბრძოლა ყოველად შეუძლებელია. ეს მოძრაობა არის: თავის მოძმეთა სიყვარული. არის ავადმყოფობა, რომელსაც არავითარი წამალი არ მიეკარება — ეს არის წუხილი სამშობლოზე. ყოველ პატიოსან კაცს ერთი

რწმენა აქვს და ეს რწმენა მამულის სამსახური... არის განუყოფელი ნაწილი ისეთი დამახინჯებული ვინმე, რომელსაც ეთქვა: „მე არ მიყვარს ჩემი სამშობლო, მე არ მესმის მამულისათვის ზრუნვა, მე არ მინდა მისი სამსახური?“ და თუ ასეთი ხალხი შესაძლებელი არიან, ნუთუ იმათ ვეუთვნის? და თუ ეგრე იქნებოდა, ვიქნებოდი — რა ღირსი ადამიანის სახელის ტარებისა?“ („დროება“, 1880, № 198).

ეს ბრალდება სამშობლოსაგან, მშობლიური ენისაგან განდგომისა არაერთგზის წამოუყენებიათ დიდი ხელოვანისა და საზოგადო მოღვაწისათვის. ჩვენი პრესის ზოგი წარმომადგენელი ესხმოდა თავს „იუენის“, ამ საუკუნის დასაწყისში ი. გომართელი („ჩვენი ვალიკო“) საყვედურით წერდა, რომ ა. ი. სუმბათაშვილმა „რუსეთს შესწირა ნიჭიც და შრომაც“, რომ მისი სახელი „უფრო რუსეთს ამშვენებს, ვიდრე საქართველოს“. ი. გომართელს მიუღებლად მიაჩნდა დიდი ხელოვანის ზოგადსაკაცობრიო კუთვნილება. თავის პასუხში ამაზე ა. სუმბათაშვილი აღნიშნავდა, რომ ცნობილი მოქანდაკე პავლე ტრუბეცკოი მთელი სიცოცხლე იტალიაში ცხოვრობდა, მაგრამ რუს მოქანდაკედ ითვლებოდა, რომ შექსპირი ინგლისის ეკუთვნის, მაგრამ ყველა ჩვენგანის კუთვნილება არის...

დიდი რუსი მსახიობი რუსულ-პოლონურ (დედა პოლონელი ვ. ნელზედესკაია ჰყავდა) ატმოსფეროში გაზრდილი ქართულ ლიტერატურულ ენას ვერ ფლობდა, საჩოთიროდ მიაჩნდა ბავშვობისას მშობლიურ სოფელ თელეთში და თბილისში ნასწავლი „ქართულ — ყარაჩოხული“ ენით სცენიდან ლაპარაკი. მით უფრო ის, რომ რუსულ ენაზე აღზრდილი ქართული სცენის მსახიობი გამხდარიყო.

1927 წ. ჟურნალ „მნათობში“ (№№ 11-12, გვ. 187) ნ. შებუევის წერილში აღნიშნულია, რომ 1923 წელს საქართველოში ჩამოსვლისას სუმბათაშვილს უთქვამს: „მე ბევრი საპატიო მიზეზი მაქვს, — ჯერ ერთი დედა რუსი მყავს, მეორე — პატარაობიდანვე შემაწავლა ყველა კლასიკოსი რუსულ ენაზე, მესამე — ვსწავლობდი გიმნაზიაში და უნივერსიტეტში რუსულად, მეოთხე — 40 წელიწადია ვთამაშობ რუსულ სცენაზე და ყველა ამ მიზეზის მიუხედავად ვერ მიპატიებია ჩემი

თავისთვის, რომ არ ვიცი ჩემი სამშობლო  
ენა“...

სცენისათვის, საჯარო გამოსვლისათვის  
თავისი ქართული ენოთიერებოდა, მაგრამ ქა-  
რთულად წერილებსაც წერდა, საქართველო-  
ში მოწერილ წერილებშიც მუდამ ჩაურთავ-  
და ზოლმე — „რასა იქ და როგორა ხართ“.  
„ნახვამდისინა“, „გამარჯვებით“.

სუმბათაშვილი ქართულს ასწავლიდა თა-  
ვის მეორე შეუღლებს ბარონესა მ. კორფს...

საქმე, რასაკვირველია, მარტო მშობლი-  
ური ენის ცოდნა ან არცოდნა არ გახლდით...  
სუმბათაშვილს ესმოდა, რომ რუსეთში ყო-  
ფნით მას, როგორც ცნობილ, აღიარებულ  
მოღვაწეს შეეძლო ბევრი სიკეთე მიემოქ-  
მედა თავისი მშობლიური ქვეყნისთვის, შე-  
იძლება უფრო მეტიც, ვიდრე იგი საქარ-  
თველოში ყოფნით შესძლებდა...

...ალექსანდრე ივანეს ძე სუმბათაშვილი  
(სუმბატოვი), რომელმაც მსახიობად გახლო-  
მის შემდეგ, თავადური წარმოშობის დასა-  
ფარავად (იმ დროს მსახიობობა აზნაურის  
წოდებას შეურაცხყოფდა), იუყინის (ე. ი. სა-  
მხრეთელის) ფსევდონიმი აირჩია, XIX-XX  
საუკუნეების რუსული კულტურის თვალსა-  
ჩინო მოვლენას წარმოადგენს.

უაღრესად დიდია სუმბათაშვილის დამსა-  
ხურება რუსული კულტურის, რუსი ხალხის  
წინაშე, სრულიად წარმოდგენილია ამ პე-  
რიოდის რუსეთის თეატრალური ცხოვრება  
მის გარეშე.

ალექსანდრე სუმბათაშვილი რუსული თე-  
ატრის, მოსკოვის მცირე თეატრის ერთ-ერთი  
მედროშე იყო, 1882 წლიდან ცნობილი მსა-  
ხიობების — მ. ერმოლოვას, გ. ფედოტოვას,  
ა. ლენსკის, მ. სავინას, სადოვსკების მუდ-  
მივი პარტნიორი.

ა. სუმბათაშვილს ახლო ურთიერთობა  
ჰქონდა იმ დროის გამოჩენილ პროფესორე-  
ბთან, აკადემიკოსებთან — ა. გრადოვსკის-  
თან, ვ. კლიუჩევსკისთან, ნ. ბაქუნოვთან, ა.  
კონისთან, პ. საკულინთან და მრავალ სხვა  
მეცნიერთან.

დიდი ადამიანური სითბოთი იყო გამთბა-  
რი მისი მეგობრობა პ. ჩაიკოვსკისთან, ნ.  
რუბინშტეინთან, ნ. რიმსკი-კორსაკოვთან, კ.  
ბალმონტთან, თ. შალიაპინთან, მ. იპოლიტ-  
ოვ-ივანოვთან, ლ. სობინოვთან, კ. სტანის-  
ლავსკისთან, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთან და  
სხვა.



ა. სუმბათაშვილი-იუყინი—1987

ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო, სუმბათაშვილის  
ქვისლი (მათ ცოლად ჰყავდათ დები კორფე-  
ბი), ერთ-ერთ თავის წერილში წერდა მას,  
რომ სუმბათაშვილი იყო მისი „ერთადერთი  
მეგობარი მთელი ცხოვრების მანძილზე“.  
დიდ პატივს სცემდნენ ა. სუმბათაშვილის  
ნიჰს ლ. ტოლსტოი, ა. ჩეხოვი, ა. ოსტროვ-  
სკი, ვ. ბრიუსოვი, მ. გორკი; ა. სუმბათაშვი-  
ლთან ახლო ურთიერთობაში იყვნენ მსოფ-  
ლიო ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისეთი  
ვარსკვლავები, როგორებიც იყვნენ — ელე-  
ონორა დუზე, სარა ბერნარი, ანატოლ ფრა-  
ნსი, ა. როდენი, მ. ბატისტინი, ე. პოსარტი,  
ერნესტო როსი, ტომაზო სალვინი, ბრონის-  
ლავ ნუშიჩი და სხვანი.

ევროპაში მოგზაურობისას ა. სუმბათაშვი-  
ლი მათ ხვდებოდა საფრანგეთში, იტალიაში,  
შვეიცარიაში, სერბიაში; პარტნიორობას უწე-  
ვდა ზოგიერთ დიდ უცხოელ მსახიობს.

რუსული და ქართული კულტურის დაახ-  
ლოების საქმეში მალაღ შეფასება აძლევენ  
ა. სუმბათაშვილის მოღვაწეობას ი. ჭავჭავა-  
ძე და ა. წერეთელი, ნ. ნიკოლაძე, ნ. მა-  
რი, ვ. აბაშიძე, კ. მარჯანიშვილი, ა. ხახანა-  
შვილი და სხვანი.

თეატრის ისტორიკოსებს მიაჩნდათ, რომ  
XIX საუკუნის მეორე ნახევრის, XX ს. და-  
საწყისის რუსული თეატრი სამი ვეშაპის —  
სტანისლავსკის, ნემიროვიჩ-დანჩენკოსა და  
სუმბათაშვილის მხრებზე იდგა.

თეატრი მან, ჯერ კიდევ გიმნაზისტმა, თბი-  
ლისში შეიყვარა. პეტერბურგის უნივერსი-  
ტეტის სტუდენტი, ჭაბუკი ა. სუმბათაშვილი



ა. გრიბოედოვი. „ეია ჰუისიგან“  
ფამუსოვი

გაიტაცა სცენურმა ხელოვნებამ. ნათესავე-  
ბის აქტიური წინააღმდეგობის მიუხედავად,  
ჯერ სცენისმოყვარეთა წარმოდგენებში სცა-  
და თავისი ნიჭი, უნივერსიტეტის დამთავრე-  
ბის შემდეგ კი მოსკოვში, ა. ბრენკოს თეა-  
ტრში მოღვაწეობდა, ხოლო 1882 წლიდან  
მოსკოვის მცირე თეატრის წამყვანი მსახიო-  
ბი და 18 წლის მანძილზე, სიცოცხლის ბო-  
ლომდე მისი დირექტორი და ხელმძღვანელი  
გახდა.

ალ. სუმბათაშვილი ეკუთვნის იმ მრავალ-  
მხრივი ნიჭით დაჯილდოებულ, ჰუმანიტარ  
ინტელიგენტთა რიცხვს, რომელთაც ძალა  
შესწევთ გამოავლინონ თავისი მრავალმხრი-  
ვი ნიჭი — იგი რუსული სცენის მშვენიება,  
ბრწყინვალე აქტიორი იყო, მან მ. ერმოლო-  
ვასთან ერთად მცირე თეატრში დაამკვიდრა  
რომანტიკული რეპერტუარი — შექსპირი,  
შილერი, ჰიუგო. „ძნელია დავასახელო, —  
წერდა ცნობილი რუსი თეატრმოდენე ვ. ფი-  
ლიპოვი, — უკანასკნელი ორმოცდაათი წლის  
მანძილზე რომელიმე რუსი მსახიობის გვა-  
რი, ვარდა იუჟინისა, რომელსაც თავის რე-  
პერტუარში ამდენი კლასიკური ნაწარმოები  
ჰქონდა. ერთის მხრივ — ლოპე დე ვეგა და  
შექსპირი, ჰიუგო და ბომარშე, შილერი და  
გოეთე, იბსენი და ბიერნსონი, და მეორეს  
მხრივ — პუშკინი, გრიბოედოვი, ოსტროვს-

კი, ა. ტოლსტოი ხორციელდებოდა მის მი-  
ერ გუცოვის, სკრიბის, სარდუს, ოტტო-  
რბოს, დიუმას და უაილდის სახეებთან ერ-  
თად, თუ არ ვილაპარაკებთ მრავალი მისი  
თანამედროვე დრამატურგისა (სომერსეტამ-  
დე და ლუნაჩარსკამდე) და ფრანგი, ინგლი-  
სელი, გერმანელი, დანიელი და, ცხადია,  
რუსი დრამატურგების შესახებ“ (ვ. ფილი-  
პოვი „აქტიორი იუჟინი“, 1941, გვ. 6).

ა. სუმბათაშვილის მართლაც ბევრი როლი  
ჰქონდა ნათამაშევი კლასიკურ რეპერტუარ-  
ში, მაგრამ მეტი წილი მიიღო თანამედროვე  
რუსულ დრამატურგიას ეკუთვნოდა. 255  
როლიდან 142 თანამედროვე რუსულ პიე-  
სებზე მოდის.

ალ. სუმბათაშვილი არა მარტო დიდი ნი-  
ჭით დაჯილდოებული მსახიობი იყო, იგი  
ჰუმანიტარ პროფესიულობით გამოირჩეო-  
და. მასში ორგანულად იყო შერწყმული ნიჭი  
და ოსტატობა.

დიდი მსახიობი ბევრს მუშაობდა ყოველ  
როლზე, გამოირჩეოდა ფართო დიპლომით,  
ეუფლებოდა ყველა სცენურ ამბლუსს, და-  
წყებული „გმირი არშიყიდან“ დამთავრებუ-  
ლი „კომიკოსი რეზონიორით“. იგი ცდი-  
ლობდა როლის ღრმა გააზრებას. თავის თავ-  
ზე „მორგებას“, არა მარტო ტემპერამენტით,  
არამედ ინტელექტითაც...

სუმბათაშვილის გმირები პროტესტანტები  
იყვნენ, ამიტომ იყო, რომ ასე აღაფრთოვანა  
ყველა მისმა ერნანიმ, რუი ბლანშა, განსა-  
კუთრებით მარტივ დე პოზამ სტუდენტ-ახა-  
ლგაზრდობა მის ფრაზას — „ო, ხელმწი-  
ფე, მიეც აზრს თავისუფლება!“ — ტაშის  
გრილით ფარავდა...

ა. სუმბათაშვილს საკუთარი თეატრალური  
ქრედო გააჩნდა, თავისებურად თამაშობდა  
ყოველ სახეს, თავის ინდივიდუალობას აქ-  
სოვდა მასში, იყო მონოლოგის ბრწყინვალე  
შემსრულებელი; საკმარისია დავასახელოთ  
მისი კარლიო მენუთის თხუთმეტწუთიანი მონ-  
ოლოგი „ერნანიში“...

ა. სუმბათაშვილი მეტყველების დიდი ოს-  
ტატი იყო, სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა  
როლში ყველა რეგისტრს ხმარობდა, იყენე-  
ბდა ტენორს, ბარიტონს, ბანს (მისი ბანი  
შალიაპინის შემდეგ მეორედ ითვლებოდა).

ა. სუმბათაშვილის ნიჭის დიდმა თავყვა-  
ნისმცემელმა, ცნობილმა რუსმა კრიტიკოს-  
მა ა. კუგელმა მას „კავკასიის რაინდი“ უწო-



და... რაინდობა ბუნებაში ჰქონდა და ეს ნათლად ემჩნეოდა მის დრამატურგიასაც. ა. ჩეხოვი ა. სუმბათაშვილის დრამატურგიას მაღალ შეფასებას აძლევდა, თ. კონი მას „უდიდეს დრამატურგად“ თვლიდა. იგი 16 პიესის ავტორი იყო, რომლებშიაც ასახვა ჰპოვა თანამედროვე რუსეთის ცხოვრების სურათებმა. თავის ნაწარმოებებში იძლეოდა სოციალური თემების ლიბერალურ გადაწყვეტას, ასახავდა „საშუალო ადამიანის“ „მცირე საქმეებს“.

თავის დროზე დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ მისი პიესები: „მებაპრიდი“, „შევარდნები და ყორნები“, „არკაზანოვები“, „ბორკილები“, „დაისი“, „ჯენტლმენი“, „ბადე“, „ბელადები“ და სხვა. მისი პიესები ითარგმნა და დაიდგა ფრანგულ, გერმანულ, ინგლისურ, პოლონურ, ჩეხურ, ქართულ, სომხურ ენებზე...

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია მისი „ლალატი“. 1880 წელს გაზეთ „დროებაში“ იგი წერდა: „მე შევსწირავ მთლად ჩემს ღონეს სამშობლო ლიტერატურაზე შრომასა, როდესაც დავრწმუნდები, რომ მზად ვარ და შემძლება ვემსახურო სასარგებლო მშრომელად“...

1880 წ. მიცემული სიტყვა სუმბათაშვილმა როდღე დაივიწყა. თითქმის მეოთხედი საუკუნე მოანდობა საქართველოს სასულიერო მსახველი პიესისათვის მასალის შეგროვებას. ნ. გვარამის მოგონებით ნ. გაბუნიას თამაშით აღფრთოვანებულს უთქვამს მისთვის — „ვწერ საქართველოს ცხოვრებიდან პიესასო“...

დაპირება მას არ დავიწყებია. წლები განმავლობაში სწავლობდა სპარსულ, თურქულ, არაბულ ისტორიულ წყაროებს. თავის მეგობარს ვ. თუმანიშვილს სთხოვა პარიზიდან გამოეგზვნა წიგნების სია ისლამზე, არაბებზე... გადიოდა დრო და 1903 წ. ოდესაში გასტროლების დროს, ერთ თვეში დაიწერა „ლალატი“, რომლის შესავალი მშობლიური ხალხის, მისი ისტორიის ისეთი პატივისცემითაა განმსჭვალული, რომ ნათლად გვიჩვენებს დიდი მოღვაწის ჰუმანიტ მამულიშვილობას.

„ლალატი“, რასაკვირველია, ფაქტობრივ მასალაზე დაწერილი ისტორიული დრამა არ არის, მაგრამ ზოგი რამ XVII საუკუნის პირველი ნახევრის ამბებს მოგვაგონებს (მაგ.



ე. სკრიბი „ქიკა წვალი“.  
ბოლინბროკი

გავიხსენოთ თუნდაც მარიამ დედოფალი, ლევან დლიანის და, რომელმაც სამშობლოს გადასარჩენად მიატოვა სვიმონ გურული და გამაჰმადიანებულ როსტომ მეფის პარამხანაში წავიდა, რათა ამ გზით დახმარებოდა საქართველოს).

თავისი პიესის უმთავრეს ამოცანად ა. სუმბათაშვილი ისახავდა იმას, რომ არაქართველებისათვის გაეცნო საქართველოს ტრადიციულ სავსე ისტორია, ყოფა-ცხოვრება, სულისცემა, პატრიოტიზმი, ქართველი ხალხის უმაგალითო ბრძოლა აზიელ დამპყრობთა წინააღმდეგ.

პიესის წინასიტყვაობაში დრამატურგი წუხდა, რომ ქართველი ხალხის „ათასწლობით ჩაგვრა დავიწყებული იყო მსოფლიოს მიერ“. რომ „საქართველოს ბრძოლა ქრისტიანობისათვის, არა მარტო როგორც თავისი სარწმუნოების, არამედ როგორც გაათავისუფლების სიმბოლოსათვის, და ბრძოლა მართლაც გმირული, ძალთა უთანასწორობის მხრივ ერთადერთი ქვეყნისა აზიაში, რომელმაც ერთმა ათასთან დაპირისპირებაში, უმაგალითო სისხლისღვრაში 1200 წლის მანძილზე დამპყრობელი და მძინვარე ისლამის წინააღმდეგ შეძლო სარწმუნოებასთან ერთად, თავისი პოლიტიკური დამოუკიდებლობაც დაეცვა“.

ა. სუმბათაშვილი გულისტკივილით აღნიშნავდა, რომ „ეს ტრაგედია და ეს ბრძოლა



თითქმის სრულიად არ იყო ცნობილი რუსეთში, რომ ზოგიერთ რუს მწერალთა ნაწარმოებებში მხოლოდ ფონს წარმოადგენდა, რომელზეც ვითარდებოდა მოქმედება. რომ თავისი გმირული წარსულით, თავისი ყოფი-ცხოვრებით წესებით მდიდარი ხალხი, უმეტეს შემთხვევაში აღიწერებოდა ან ცალმხრივად, ან ძალიან ზერელედ და უკეთეს შემთხვევაში სურათის მეორე პლანს წარმოადგენდა და არა მის შინაარსს“.

„ღალატი“, გარდა თავისი მაღალი პატრიოტული მგზნებარებისა, კუმშარიტი სცენურობით გამოირჩეოდა (მსახიობმა სუმბათაშვილმა კარგად იცოდა სცენის კანონები და ყოველ პიესაში მოხერხებულად იყენებდა მათ), პიესას მგლოდრამატულ ელემენტებთან ერთად, ახასიათებს დრამატურგიული სიმძაფრე, დასრულებული სცენური სახეები, სცენური ეფექტურობა და ა. შ.

ნ. შებუვევის მოგონებით ერთ-ერთმა ყურნალისტმა მცირე თეატრში „ღალატის“ პრემიერის შემდეგ წამოიძახა — „თვით შილერი მოაწერდა ხელს ამ პიესასო“.

„ღალატის“ ლირსებები იმთავითვე აღიქვეს საქართველოში. 1903 წ. 7 სექტემბრის გაზეთი „ივერია“ იუწყებოდა „ღალატის“ დაწერისა და მისი მოსკოვის მცირე თეატრის სცენაზე დადგმის ცნობას.

ა. წერეთელი ამის შესახებ წერდა: „ამ სეზონში სუმბათაშვილის დრამამ „ღალატმა“ თავი იჩინა. მთელი რუსეთი აღტაცებით მიეგება მას“.

პიესას ზედიზედ დგამდნენ ყოველ რუსულ ქალაქში, სადაც თეატრი იყო, ანტრეპრენორებმაც სული მოიბრუნეს. რალა თქმე უნდა, რომ ქართველებსაც ხელი უნდა წაეგლოთ მისთვის და ქართული დრამატული გამგეობის წევრებიც შეუდგნენ საქმეს. პიესა ქართულად თარგმნეს გრ. ყიფშიძემ, კ. მესხმა, იგი დაიბეჭდა „რუსკაია მისლ“-ის 1903 წლის დეკემბრის ნომერში და რუსულა დასმა თბილისში დადგა. ქართულად ა. წერეთელმა განიზრახა დადგმა გ. ყიფშიძის თარგმანით, შემდეგ 1904 წ. კ. მესხმა დადგა. არსებობს პიესის ოთხი — ა. წერეთლის, გ. ყიფშიძის, კ. მესხის — თარგმანი.

1904 წ. „ივერიაში“ ა. წერეთელმა ვრცელი რეცენზია უძღვნა „ღალატს“.

ცნობილია ს. ახმეტელის წერილების სერია, რომლებიც მან ა. სუმბათაშვილის, მსა-

ხიობსა და დრამატურგს უძღვნა. მას მიეწინააღმდეგება, რომ „ღალატი“ სასცენო მოქმედების თვალსაზრისით დიდებული, უმაგალითო პიესაა, რომლის მსგავსი მსოფლიო სათეატრო კლასიკაში თუ მოიძებნება. ამ პიესას იგი „ჰამლეტს“ ადარებდა.

„ღალატი“ ათეული წლებია არ ჩამოდის ქართული სცენის ფიცარნაგიდან. „ღალატი“ დიდი სამამულო ომის წლებში მაყურებლის პატრიოტულ აღტაცებას იწვევდა. შემდეგ მას დაუბრუნდნენ ჩვენი, რევოსურის ისეთი გამოჩენილი ოსტატები, როგორცაა სსრკ სახალხო არტისტები გ. ლორთქიფანიძე და რ. სტურუა. კომპოზიტორმა მ. იპოლიტოვიჩანოვმა ამ მასალის მიხედვით შექმნა ოპერა.

ცნობილია, რომ ამ ნაწარმოების ეკრანიზაციას აპირებდნენ იტალიაში. პიესამ ააღელვა, ააფორიაქა საზოგადოება, ამიტომაც ასე ხშირად ეწყობოდა მის გმირთა გასამართლებები...

ქართველი მოწინავე ინტელიგენციის აზრი „ღალატის“ შესახებ გამოხატა კოტე მე-სხმა, რომელმაც ა. სუმბათაშვილის 25 წლის სასცენო მოღვაწეობის იუბილეს, საზეიმო სხდომაზე სხარტად, ლაკონურად აღნიშნა: „შენ გაშორდი სამშობლო საქართველოს, შენ, როგორც მსახიობმა, უღალატე სამშობლო სცენას, როგორც მწერალმა — მშობლიურ ენას, მაგრამ ჩვენ არ გკიცხავთ ამისათვის, რადგან შენი ღალატი „ღალატითვე“ გამოისყიდე“.

ა. სუმბათაშვილი თავის დროზე ერთ-ერთი წამყვანი რუსი დრამატურგი იყო, მის პიესებს იცნობდა ევროპა, სწორედ ამიტომ იყო არჩეული რუსეთის აკადემიის საპატიო წევრად.

გაკვირვებას იწვევს ა. სუმბათაშვილის ენერგია, დაუცხრომელი შრომა — რუსული სცენის ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობთაგანი, მცირე თეატრის ხელმძღვანელი თითქმის ორი ათეული წლის მანძილზე, რეჟისორი, პედაგოგი, ავტორი თეორიული ხასიათის წერილებისა სამსახიობო ხელოვნებაზე, დიდი რუსი მსახიობებისა და დრამატურგების შესახებ...

არ არსებობდა წამოწყება თეატრის, ხელოვნების დარგში, რომ ა. სუმბათაშვილს არ მიეღო მონაწილეობა. 1897 წ. იგი აქტიურად მონაწილეობდა სრულიად რუსეთის თეატრალურ მოღვაწეთა პირველი ყრი-

ლობის მუშაობაში, იბრძოდა საიმპერატორო თეატრების რუტინის წინააღმდეგ, თეატრის გარდაქმნისათვის, მხარს უჭერდა ახალ რეპერტუარს, მუდამ მსახიობის უფლებათა სადარაჯოზე იდგა...

ა. სუმბათაშვილი ხელმძღვანელობდა მოსკოვის უნივერსიტეტთან არსებულ სტუდენტთა „ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოებას“. აქტიურად მონაწილეობდა „რუსეთის სიტყვიერების მოყვარულთა საზოგადოების“ მუშაობაში, რომლის ნამდვილ წევრად იყო არჩეული 1887 წ. ბევრ ენერგიას ანდომებდა იგი „რუსეთის თეატრალურ საზოგადოებას“, იგი იყო „მოსკოვის სალიტერატურო — სამხატვრო წრის“ ორგანიზატორი და თავმჯდომარე. ამ საკლებო ხასიათის გაერთიანებაში იმართებოდა დისპუტები, რომლებიც ხშირად პოლიტიკურ ხასიათს ატარებდა და პოლიციის ყურადღება მიიპყრო. ა. სუმბათაშვილი ერთ-ერთი პირველთაგანი აღმოჩნდა მოსკოვში, ვინც ხელს უწყობდა მ. გორკის პოპულარობისა და გავლენის ზრდას.

ოქტომბრის რევოლუცია ა. სუმბათაშვილმა უყოყმანოდ მიიღო, მაშინვე დააყენა მის სამსახურში მცირე თეატრი, რომელსაც სათავეში ედგა, მონაწილეობდა საავტორო კანონმდებლობის შედგენაში, მოსკოვში თეატრალური დასახლების მშენებლობაში...

ა. სუმბათაშვილი კვშიარტი „საზოგადოდა სახელმწიფოებრივი მოღვაწე“ (კ. ფილიპოვი) იყო, ამიტომაც ბევრი რამ გააკეთა საბჭოთა რუსული თეატრის ჩამოყალიბების საქმეში. იგი სათავეში ედგა არა მარტო მცირე თეატრს; საბჭოთა ხელისუფლების წლებში არჩეული იყო სრულიად რუსეთის ხელოვნების მუშაკთა პროფესიული კავშირის უმაღლესი სამხატვრო საბჭოს თავმჯდომარედ, იყო განათლების სახალხო კომისარიატის კოლეგიის „ცენტროთეატრის“ წევრი და მრავალი სხვა.

დიდი ხელოვანი თავის სტატიებში, გამოცემებში განუხრელად იცავდა რუსული ხელოვნების რეალისტურ ტრადიციებს. მის მოღვაწეობას საბჭოთა ხელისუფლების წლებში, მის დიდ ღვაწლს აღნიშნავდნენ ა. ლუნაჩარსკი, პრ. საკულინი, ვ. ფილიპოვი, ე. ბესკინი და სხვანი. როდესაც მას ჰკითხეს, თუ როგორი წარმოუდგენია საბჭოთა თეა-



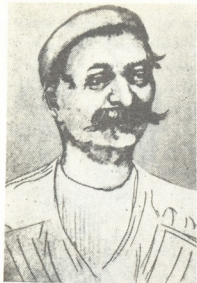
„აკადემიური პალმა“, რომლითაც საფრანგეთის ხელისუფლებამ დააჯილდოვა ა. სუმბათაშვილი

ტრი, სუმბათაშვილმა უპასუხა: „ნიკიერია და თავისუფალი“.

აღ. სუმბათაშვილის შემოქმედებასა და მოღვაწეობას კარგად იცნობდნენ საზღვარგარეთ და თუ მეოცე საუკუნის რუსულმა თეატრმა სახელი გაითქვა დასავლეთ ევროპაში, ამასო სუმბათაშვილსაც გარკვეული წვლილი მიუძღოდა. მისი გასტროლები ბელგრადში 1901 წ. თებერვალში რუსეთის ხელოვნების ტრიუმფად იქცა, ათი დღის მანძილზე მსახიობი ატყვევებდა სერბ მაყურებელს. აღფრთოვანებულ რეცენზიებს, მისადმი მიძღვნილ ლექსებს მოჰყვა სერბიის მეფე ალექსანდრესაგან ბოძებული წმ. საბას დიდი ჯვრის ორდენი, სერბიის თეატრის საპატიო რეისორის წოდება. ათასკაცთან ბანკეტზე, რომელიც მას მიეძღვნა, იგი ავსებს საჩუქრებით, აირჩიეს სერბიის აკადემიის საპატიო წევრად, სერბ მსახიობთა საპატიო თავმჯდომარედ.

დიდ მსახიობს არ დავიწყებია ეს პატივისცემა და იგი წლების განმავლობაში ფულად დახმარებას აძლევდა ბელგრადის თეატრის მსახიობთა ფონდს.

მასსოც ბრ. ნუშიჩის იუბილე ბელგრადში, რომელსაც ჩემთან ერთად აკ. ვასაძე და არჩ. ჩხარტიშვილი ესწრებოდნენ: რა ოვაციებით შეხვდა აუდიტორია, როცა ვაუწყებ



ა. სუმბათაშვილის „ლატაში“,  
მცირე თეატრის მსახიობის  
ა. ლენსკის ნახატი-ესკიზი  
ბეგოს გრიმისათვის

რომ სუმბათაშვილი ჩვენი თანამემამულე იყო...

დიდად აფასებდნენ სუმბათაშვილს საფრანგეთშიც. 1890 წ. ფრანგულ რეპერტუარში, და კერძოდ ვ. ჰიუგოს პიესებში დიდი წარმატებებისათვის მან მიიღო საფრანგეთის ხელოვნების აკადემიის წევრის წოდება და „აკადემიური პალმის“ ნიშანი.

ოქტომბრის რევოლუციის გამარჯვების შემდეგ იგი გახდა პირველი მამაკაცი მსახიობი, რომელსაც ებოძა სახალხო არტისტის წოდება (მ. ერმოლოვას შემდეგ).

ა. სუმბათაშვილის, „ალექსანდრ ივანოვიჩის“ — როგორც მას მთელი მოსკოვი იცნობდა, დამსახურება განსაკუთრებით გამოჩნდა მის იუბილეზე.

1908 წ. მას, „საიმედო რაინდს“, „კავკასიის რაინდს“ ესალმებოდა მთელი თეატრალური მოსკოვი მ. ერმოლოვას, კ. სტანისლავსკის, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსა და სხვათა მეთაურობით. „რუსული სიტყვიერების მოყვარულთა“ ადრესს ხელს აწერდა თვით ლ. ტოლსტოი, რომელმაც იუბილარს გამოუგზავნა თავის თხზულებათა კრებულების ოცდაათი ტომი ყველა ენაზე საკუთარი წარწერით. მას მთავრად ოგიუსტ როდენის მიერ მისთვის საგანგებოდ შესრულებული ვ. ჰიუგოს ბიუსტი, ოქროს და ვერცხლის გვირგვინები. პროვინციის მსახიობთა სახე-

ლით მირთმულ ადრესს ხელს აწერდა მსახიობი... იუბილეზე საქართველოს დელეგაციის სახელით კ. მესხმა მთავრად ხელში ჩასმული „ვეფხისტყაოსანი“ სიტყვებით — „შორეული საქართველო მხურვალედ ულოცავს თავის სახელოვან შვილს და უადრეს მადლიერების გრძნობით მუხლს იღრეს მის წინაშე“...

ქართველთა სათვისტომოს სახელით, მაყაშვილის მიერ წარმოთქმული სიტყვის შემდეგ იუბილარს მთავრად დიდი ილიას პორტრეტი, რომელიც სუმბათაშვილის ბავშვობიდან იცნობდა.

ზეიმით აღლვებულმა იუბილარმა ერთი-და შესძლო — ოტელოს სიტყვებით უპასუხა ყველას — „მე არ მეხერხება სიტყვა, არ მეხერხება!“

და კვლავ შეხვედრა ლიტერატურულ-სამხატვრო საზოგადოებაში მ. ერმოლოვას პორტრეტის ქვეშ. იუბილარს თავს ამკობენ „სამშაგი დაფნის გვირგვინით“, ისევ საქართველოს ძღვენი — ოქროჭედურ ყდაში ჩასმული ქართველ პოეტთა ნაწარმოებების კრებული. ზეინაბის როლის ბრწყინვალე შემსრულებლის მ. ერმოლოვასადმი კ. მესხის მადლობის ბრწყინვალე სიტყვა და ალ. სუმბათაშვილის გულიდან ამოხეთქილი სიტყვები კ. მესხს — „გადაეცი საქართველოს, რომ თუ გუშინ, როდესაც შენ ჩამომიტანე მისი სალამი, მე მზად ვიყავი დამეოცნე ჩემი სამშობლოს ძვირფასი მიწა, დღეს როდესაც შენ მოიტანე აქ მისი მადლიერებისა და სიყვარულის სიტყვები ამ დიდი რუსი მსახიობი ქალის მიმართ, მე მზად ვარ ეს მიწა საკუთარი სისხლით მოვრწყვა“...

კვლავ იყო იუბილეები, ძვირფასი საჩუქრები, სიტყვები, რომლებშიაც ნათლად ჩანს ხელოვანის სახე, რომელიც მსოფლიოი მნიშვნელობის ხელოვანთა შორის იხსენიებოდა... ასეთი იყო საამაყო შვილი ჩვენი მიწისა, საქართველოს რაინდი... საქართველოსი?

მაინც რა აკავშირებდა მას სამშობლოსთან, რა იყო იგი მის ცხოვრებაში, რა დამსახურება ჰქონდა, ასე შორს მყოფს სამშობლოს წინაშე?..

რუსეთში დაბადებული, იგი თბილისის ახლო მდებარე სოფელ თელეთში იზრდებოდა, შორს მყოფი — „რუსეთში თუ საზღვარგარეთ“ — არ იფიქვებდა თელეთის „ანაკარა“ წყაროებს და მის მაცოცხლებელ სურნელო-

ვან პაერს“, გიმნაზიის წლებს, როცა ვ. აბა-  
შიძესთან და ვლ. ნემიროვიჩი-დანჩენკოსთან  
ერთად ჩქლუტრეთში დგამდა და თამაშობდა  
წარმოდგენებში... მის მდიარა ფოსტას რომ  
გადახედოთ, წერალებს დედისადმი, დისა  
და ძმისადმი, მეგობრებისადმი ყველგან მო-  
ჩანს ნოსტალგიური ტივილი. მისი ბინა მო-  
სკოვში შორთული იყო ქართული ნივთებით,  
იარაღით, ნაქარგებით, სუფრას ხშირად ამშვე-  
ნებდა ქართული საკმელ-სასმელი... პროფე-  
სორ დიმ. ჭანელიძის გადმოცემით მის საგ-  
რამიოროს ოთახს მცირე თეატრში შ. რუს-  
თაველის პორტრეტი ამშვენებდა.

ყოველივე ეს აფერადებდა. ამკობდა ქა-  
რთული კაცის შინაგან სამყაროს, მგარამ  
დიდი მოღვაწე საქმის კაცი იყო, თავის სი-  
ყვარულს სამშობლოსადმი აქტიურად გამო-  
ხატავდა.

1907 წ. ალ. სუმბათაშვილი სათავეში ჩა-  
უდგა მოსკოვში ქართველთა სათვისტომოს  
მუშაობას, „მოსკოვის ქართველთა საზოგა-  
დობას“, რომელსაც ადრე ივ. თულაშვილი  
ხელმძღვანელობდა.

1909 წ. შედგა საზოგადოების ახალი გამ-  
გეობა, რომლის თავმჯდომარედ ალექსანდრე  
სუმბათაშვილი აირჩიეს. მან თავისი ავტორი-  
ტეტით, დაუზარელი მუშაობით დიდი ღვა-  
წლი დასდო ამ საზოგადოებას, მოსკოვში  
მცხოვრებ ქართველთა ძალების კონსოლი-  
დაცია მოახდინა და საზოგადოებას მუშაო-  
ბის ფართო ასპარეზი შეუქმნა. საკმარისია  
იტყვას, რომ ათი წლის მანძილზე ა. სუმბა-  
თაშვილმა ამ საზოგადოებას საკუთარი თან-  
ხებიდან 594 ათასი მანეთი გადასცა. საზო-  
გადოების აქტიური წევრები იყვნენ — ექი-  
მი მ. ზანდუქელი (თავმჯდომარის მოადგი-  
ლე), ექიმი ნ. ხორავა (ხაზინდარი), ი. კო-  
ბიაშვილი (მდივანი), კომპოზიტორი დ. არა-  
ყიშვილი, ვ. მაყაშვილი და სხვანი. საზოგა-  
დობას, რომლის წევრები უსასყიდლოდ  
მუშაობდნენ, დიდ დახმარებას უწევდნენ კ.  
მარჯანიშვილის დიდი მეგობრები — ე. ჰავჭა-  
ვაძე-სუხოლოლსკაიასი და მისი მეუღლე  
ვ. სუხოლოლსკი.

იშინადა მოსკოვში მოსწავლე ქართველ  
სტუდენტთა რაოდენობა მნიშვნელოვნად გა-  
იზარდა და თუ 1886 წ. მოსკოვის უნივერსი-  
ტეტში სულ 22 სტუდენტი ირიცხებოდა,  
1911 წ. მათი რიცხვი 300-მდე ავიდა. სტუ-  
დენტები მართავდნენ ლიტერატურულ და

მხატვრულ საღამოებს, კონცერტებს, რე-  
მელთა შემოსავალი ხელმოკლე ახალგაზ-  
რების დასახმარებლად იყო გამოიზნულ  
იმართებოდა აგრეთვე ე. წ. „ქართული სა-  
ღამოები“. ყველა ამ ღონისძიებას აქტიურ  
ხელმძღვანელობას უწევდა ალ. სუმბათაშვი-  
ლი, ქართულ საღამოებში მონაწილეობა მია-  
ღებინა მ. ერმოლოვს, თ. შლიაპინს, ა. ლე-  
ნსკის, ვ. კაჩალოვს, ა. იაბლოჩინას, ლ. სო-  
ბინოვს, თ. კნიპერს და სხვ.

ამ საღამოებზე ხშირად კითხულობდნენ  
ქართველ პოეტთა რუსულ თარგმანებს. თვით  
ა. სუმბათაშვილს ერთ-ერთ საღამოზე წაუ-  
კითხავს ვეჟას ლექსი ჭერ ქართულად და შე-  
დევგ რუსულად. ხშირად კითხულობდნენ ნ.  
ბარათაშვილის „მერანს“, ნაწყვეტები „ვეფ-  
ხისტყაოსანიდან“ რუსულად წაუკითხავს მ.  
ერმოლოვს. საღამოებში მონაწილეობდნენ  
ქართული გუნდები ზ. ფალიაშვილისა და  
დიმ. არაყიშვილის მეთაურობით.

ალ. სუმბათაშვილი ყველა ღონეს ხმარო-  
ბდა ქართული ლიტერატურის, ხელოვნების  
რუსეთში პროპაგანდის საქმეში.

1914 წ. ქართველთა საზოგადოება ცალ-  
კე შენობაში, პოვარსკაიას ქუჩაზე იყო მო-  
თესლებული. აქაც ხშირად იმართებოდა ქა-  
რთული საღამო-კონცერტები. 1915 წლიდან  
კი შემოიღეს — საღამოები „ქართული ჩა-  
ის“ სახელწოდებით, რომლებსაც დიასახლი-  
სობდა სუმბათაშვილის მეუღლე მარია კო-  
რფი. ქართველებთან ერთად რუსი მეგობ-  
რები ესწრებოდნენ „ქართული ჩაის საღ-  
ამოებს“, რომლებიც გამგეობის წევრთა ხარ-  
ჯზე ტარდებოდა, აქ პირველად გაიცნეს რუ-  
სებმა გალაკტიონ ტაბიძე, ვერიკო ანჯაფა-  
რიძე. ამ საზოგადოებაში წაიკითხა „ვეფხის-  
ტყაოსანი“ მთარგმნელმა კ. ბალმონტმა ლე-  
ქცია რუსთაველის შესახებ, შესრულდა ნა-  
წყვეტები დიმ. არაყიშვილის ოპერიდან. აქ  
1913 წელს მოეწყო ბრწყინვალე შეხვედრე-  
ბი აკ. წერეთელთან, ეკ. გაბაშვილთან, ამ სა-  
ზოგადოებაში იმართებოდა მოსკოვში არ-  
სებულ ქართველ სათვისტომოთა და სხვა  
ორგანიზაციათა შეკრება (მოსკოვის უნივე-  
რსიტეტთან არსებული ი. ჰავჭავაძის სახე-  
ლობის სტუდენტთა ლიტერატურული წრე,  
მოსკოვის კომერციულ ინსტიტუტთან არსე-  
ბული ა. წერეთლის სახელობის სტუდენტ-  
თა ლიტერატურული წრე, მეცნიერების, ხე-  
ლოვნებისა და ლიტერატურის ქართული



6. ლუნაჩარსკაია-როზენელი,  
8. ვერხოვის ნახატბი

წრე, მოსკოვის სამეცნიერო წრე ი. ჯავახიშვილის მეთაურობით, სტუდენტთა ურთიერთდამხმარე წრე).

უღარესად კეთილშობილი საქმე იყო ა. სუმბათაშვილისა და მის თანამოაზრეთა მიერ 1914 წ. ქართველ მეომართათვის ლაზარეთის გახსნა, ამ ლაზარეთში უსასყიდლოდ, აქტიურად მუშაობდნენ ექიმი მ. ზანდუკელი და სხვა ქართველი ექიმები, მათ ეხმარებოდნენ სუმბათაშვილის მეუღლე და მისი და ეკატერინე. დაჭრილთა ჰოსპიტლის დასახმარებლად სუმბათაშვილმა საკუთარი თანხები გაიღო.

ა. სუმბათაშვილი საქართველოს სასარგებლოდ თავისი მოღვაწეობის ერთ-ერთ მიზნად ისახავდა რუსეთში მყოფ ნიჟერ ქართველთა დახმარებას, საქართველოსათვის კადრების მომზადების საქმეს. რამდენი კეთილი სიტყვაა მისი მისამართით გამოთქმული ქართველი მოღვაწეების ზ. ფალაშვილის, დიმ. არაყიშვილის, ა. წუწუნავას, კ. ფოცხვერაშვილის, აკ. ფალავას მოგონებებში.

ნ. შებუვევი ამის შესახებ წერდა: „წლიდან წლამდე აღექსანდრე ივანეს ძე დიდ მონაწილეობას იღებდა ქართველ სტუდენტთა ცხოვრებაში. არც ერთ მასთან მისულ ქართველ სტუდენტს ისე არ გამოისტუმრებდა, რომ რაიმე დახმარება არ გაეწია, ან აღერსიანი სიტყვით არ ენუგუშებინა“.

ა. სუმბათაშვილის თაოსნობით შეიქმნა მოსკოვში ქართული ბიბლიოთეკა. ა. სუ-

მბათაშვილი საკუთარ სტიპენდიას ამოკლებდა 20-30 ნიჟერ ქართველ სტუდენტს.  
ა. წუწუნავა წერდა: „დიდად დასაფასებელი იყო სუმბათაშვილის მოღვაწეობა მოსკოვში ქართული კულტურისათვის. შეიძლება თავისუფლად ითქვას, რომ ის ფაქტიურად საქართველოს წარმომადგენელი იყო მოსკოვში. კერძოდ მას დიდი წილი ედო ყველა იმ ორგანიზაციაში, რომელთა საშუალებებითაც საზოგადოებრიობა ქართველ მოსწავლე ახალგაზრდობას ეხმარებოდა“.

ა. სუმბათაშვილმა გაუწია შუამდგომლობა ახალგაზრდა რეჟისორს აკ. ფალავას, რათა იგი მიეღოთ სტაჟიორად სამხატვრო თეატრში; მან აღმოუჩინა დახმარება ვლ. თულაშვილს, რომ მიეღოთ კონსერვატორიაში, გაეგზავნათ მილანში სტაჟირებისათვის და 1905 წ. დიდი თეატრის დასში ჩაერიცხათ. ა. სუმბათაშვილი ეხმარებოდა ევროპის სხვადასხვა ქალაქებში მოსწავლე ახალგაზრდებსაც, კერძოდ, დახმარა პიანისტ ირ. ჯაბაღარს, რათა მას ვენაში კონცერტი გაემართა და თავისი „ქართული რაფსოდია“ შეესრულებინა.

ყურადღების ღირსია ჩვენი შესანიშნავი მამულიშვილის კომპოზიტორ დიმ. არაყიშვილის სიტყვები: „მიუხედავად იმისა, რომ სუმბათაშვილი თავის მშობლიურ კუთხეს, საქართველოს მოწყვეტილი იყო და მისი მეორე სამშობლო მოსკოვი გახდა, ის მაინც მკიდროდ იყო დაკავშირებული საქართველოს სინამდვილესთან, მუდამ დაინტერესებული იყო საქართველოს ცხოვრებით. მახსოვს, როგორი ბრწყინვალე შეხვედრა მოუწყო მან აკ. წერეთელს მოსკოვში ჩასვლისას 1913 წელს, მახსოვს, რა გულთბილად და მონდომებით ეხმარებოდა ის მოსკოვში ჩასულ ქართველ სტუდენტებს“.

ა. სუმბათაშვილმა დახმარება აღმოუჩინა და რეკომენდაციები მისცა კ. მარჯანიშვილს, ლ. მესხიშვილს, მეგობრობდა და გვერდში ედგა ვ. აბაშიძეს, ვ. გუნიას და სხვა.

დიდი ამაგი დასდო სუმბათაშვილმა „ქართული სცენის აპოლონს“ ლ. მესხიშვილს, როცა მას უჭირდა, მიაწვევინა იგი რუსეთის პროვინციის დასებში, ოდესაში, მოსკოვის სამხატვრო თეატრში; ფულადი დახმარება აღმოუჩინა მის ქალიშვილებს განათლების მიღებაში, დიდი ქართველი მსახიობი თავის ხარჯზე გაგზავნა სამკურნალოდ ევროპაში. დიდსულოვანმა მოღვა-



წმ ბელი გაუწოდა რეჟისორ ვანტანგ მკე-  
დლიშვილსაც, ხელი შეუწყო სამხატვრო თე-  
ატრის სკოლაში მოხვედრილიყო. საერთოდ  
მისი დახმარებით მუშაობდნენ და სწავლობ-  
დნენ ამ სახელგანთქმული თეატრის სტუდი-  
აში შემდგომ ცნობილი „მხატვლი“ ქართვე-  
ლი რეჟისორები. ი. ჭავჭავაძის მუხანათური  
ნევლელობის გამო ა. სუმბათაშვილის თა-  
ოსნობით მოსკოვში ჩატარდა სამგლოვიარო  
საღამოები...

სულ მალე „ქართულმა საღამოებმა“ მოს-  
კოვას საზოგადოებრიობა შემოიჭრია, ამ  
საღამოებს ცნობილი მოღვაწეები, მეცნიე-  
რები, ზელოვნების მუშაკები და დიპლომა-  
ტები ესწრებოდნენ. ასე, მაგალითად, ერთ  
ასეთ საღამოს დაესწრნენ ლიოდ ჯორჯი და  
პუანკარე, მოიხიბლნენ ამ საღამოების მშვე-  
ნიერებით. გარდა იმისა, რომ მოსკოვში ყო-  
ველი ქართული კულტურისათვის სასარგე-  
ბლო მოვლენის სათავეში ა. სუმბათაშვილი  
იყო, იგი ფხიზლად ადევნებდა თვალს თვით  
საქართველოს კულტურულ ცხოვრებას. მისი  
ინიციატივით მოსკოვში მცხოვრებმა ქარ-  
თველებმა რამოდენიმე ათასი მანეთი შეაგ-  
როვეს 1914 წელს ხანძრის მიერ განადგურე-  
ბული ქართული თეატრის აღსადგენად, იგი  
მატერიალურად ეხმარებოდა აჭარაში ქარ-  
თული სკოლების გახსნას, ქართველთა შო-  
რის წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგა-  
დოებას. მან ხელი შეუწყო პოეტ ბალმონტს,  
როცა იგი „ვეფხისტყაოსანის“ თარგმანზე  
მუშაობდა, ორჯერ წამოიყვანა საქართველო-  
ში, ხოლო 1916 წ. მოსკოვში ჩატარა რუ-  
სი პოეტის საღამო, რომელზეც რუსულ-ქარ-  
თულ ენაზე წაიკითხა ნაწყვეტები შ. რუს-  
თაველის პოემიდან, მან შეაყვარა ბალმონტს  
ჩვენი ქვეყანა და ეს გრძნობა პოეტმა დაუ-  
ფარავად გამოხატა ამაღლელები სიტყვე-  
ბით: „ქართველი ხალხი რაინდი, კეთილშო-  
ბილი, პოეტური არსებია ხალხია. მას აქვს  
მრავალ საუკუნეთა განმავლობაში შექმნი-  
ლი კულტურა. ენა ქართული არის ძლიერი,  
არწივისებრი და მასთანვე ნახ-ნარნარი“.

ა. სუმბათაშვილი დიდდ უყვარდათ, პა-  
ტივისა სცემდნენ მას ქართველი მოღვაწეები,  
ყოველი მისი ჩამოსვლა თბილისში, გასტ-  
როლი დღესასწაულის სახეს იღებდა. ა. წუ-  
წუნავას წინადადებით იგი არჩეული იყო ქა-  
რთული თეატრის აღორძინების კომიტეტის  
წევრად. მან ოვაციები დაიმსახურა, როცა

ქართულად ითამაშა ა. წუწუნავას მიერ დღე-  
გამულ „ღალატში“ და კ. მარჯანიშვილის  
სპექტაკლში „მზის დაბნელება საქართველო-  
ში“.

საბჭოთა საქართველოს განათლების კო-  
მისარიატთან შექმნილმა თეატრალურმა გან-  
ყოფილებამ, კერძოდ, მისმა ხელმძღვანელმა  
შ. დადიანმა 1921 წ. თხოვნით მიმართა სუ-  
მბათაშვილს, რათა მას დროებით მიანიც ეხე-  
ლმძღვანელა ქართული თეატრისთვის. მსახი-  
ობი დათანხმდა ერთი წლით ჩამოსულიყო  
კონსულტანტად, მაგრამ რსფსრ-ის მთავრო-  
ბამ უარი განაცხადა გამოცდილი ხელმძღვა-  
ნელისა და მსახიობის რუსეთიდან წასვლა-  
ზე. ამასთან დაკავშირებით ა. სუმბათაშვილ-  
მა გამოთქვა აზრი, რომ „ქართველი ქალი  
თუ კაცი გამოირჩევიან ტემპერამენტით,  
იუმორის გრძნობით, დაკვირვებულობითა და  
ფანტაზიით და ამიტომაც ქართველი ხალ-  
ხისთვის დამახასიათებელი თვისებები ხელს  
შეუწყობდნენ ნიჭიერი დრამატული მსახიო-  
ბების, მომღერლებისა და ბალეტის არტის-  
ტების მომზადებაში“. დიდი მსახიობი საკვი-  
როდ თვლიდა კადრების მომზადებას, „სამ-  
ხატვრო სკოლის“ ჩამოყალიბებას (1922 წ.  
მისი სურვილი შეასრულა აკ. ფაღავამ).

1922 წ. სუმბათაშვილი ეწვია ექვსი წლის  
უნახავ საქართველოს, რომლის საზოგადო-  
ებრიობა მას ალტაცებით შეეგება. სუმბათა-  
შვილი აღაფრთოვანა შ. დადიანის „გუშინ-  
დელნის“, ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროს“  
დადგმებმა. 1923 წ. გაზეთმა „ლომისმა“  
გამოაქვეყნა ალტაცებით საესე წერილი, რო-  
მელშიც „ცხვრის წყაროს“ შესახებ იგი წე-  
რდა — „იმ ერს, რომელსაც ასეთი ხელოვნ-  
ება აქვს, რასაკვირველია, სიცოცხლის ძა-  
ლა უხვად მოეპოვება“...

რუსული და ქართული კულტურების დღე-  
სასწაულად იქცა 1923 წ. ოპერის თეატრში  
დიდი ქართველის საიუბილეო საღამო (სას-  
ცენო მოღვაწეობის 45 წლის იუბილე).

20-იან წლების დასაწყისში ქართულ პრე-  
საში ბევრი წერილი გამოქვეყნდა სუმბათა-  
შვილის შესახებ და მისი სტატიები, რომლე-  
ბშიც მან უაღრესად კომპეტენტური აზრები  
გამოთქვა ქართული თეატრისა და მის მო-  
ღვაწეთა შესახებ.

1922 წელს სუმბათაშვილმა გადაწყვიტა  
სამშობლოში, თბილისში დაბრუნება, მაგრამ,

სამწუხაროდ, ჯანმრთელობამ არ შეუწყო ხელი ამ გადაწყვეტილების აღსრულებას...

ა. სუმბათაშვილის შესახებ ზღვა მასალა არსებობს, მოსკოვში ცალკე მუზეუმი შეიძლება შექმნილიყო თუნდაც მის ბინაში არსებული ნივთების, ხელნაწერებისა და ფოტოების საფუძველზე. ბევრი რამ დაგროვდა მცირე თეატრში, მის საგრიმირო ოთახშიც...

სიცოცხლის ბოლო წლებში ხანდაზმული ხელოვანი ბევრს ავადმყოფობდა, მკურნალობდა პარიზში, ნიცაში, მაგრამ მაინც მუშაობდა ახალ პიესაზე „რაფაელი“, ინტენსიური მიწერ-მოწერა ჰქონდა ა. ლენინარსკისთან, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთან. სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ შეიდგერ ითამაშოს სცენაზე და ისევ ავადმყოფობდა, კვლავ მკურნალობდა ბერლინში, ვისბადენში, კანდეპენში. 1927 წლის 17 სექტემბერს საფრანგეთში, პიესა „რაფაელზე“ მუშაობისას, საწერ მაგიდასთან ჩაქრა მისი სიცოცხლის საწინელი, მან თავისი ხელით დაწერა — „დასასრული“.

მიცვალბულის ნეშით ზღვით ბათუმში ჩამოსვენენს, იგი უკანასკნელად ეწვია საქართველოში, ბათუმიდან კი მოსკოვში მისაყენეს და ნოვოდევიჩის სასაფლაოზე მიაბარეს მიწას...

სამგლოვიარო შეკრებები მოსკოვსა და საქართველოში, „გახსენებათა საღამოები“... შემდეგ კი დრომ თავისი გაიტანა. დიდი ხელოვანის მეუღლის მ. კორფის გარდაცვალების შემდეგ ნივთები, დოკუმენტები, ზოგი დაიკარგა, ზოგიც სხვადასხვა მუზეუმებს გადაეცა... საგრიმირო ოთახი დიდხანს იყო ხელუხლებლად დაკეტული. მცირე თეატრის ტრადიციით პრემიერის წინ მცირე თეატრის მსახიობები ამ ოთახის დაკეტულ კართან დგებოდნენ, თითქოს იუყინისაგან დალოცვას იღებდნენ და შემდეგ გადიოდნენ სცენაზე...

აღ. სუმბათაშვილის მივიწყებული სახელი კიდევ ერთხელ გავგახსენა ჩიკვიშვილის ორტომეულმა, ისევ ქართველმა დაგვიბრუნა მისი სახელი.

როდესაც დასავლეთ საქართველოში, მახარაძის რაიონში ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მუზეუმში გაიხსნა და მისი ძეგლი დაიდგა, სხვა რუს მსახიობებთან ერთად ჩამოსული იყო მცირე თეატრის უხუცესი მსახიობი,

სსრკ სახალხო არტისტი ელენე ნიკოლოზის ასული გოგოლევა, რომელმაც ბარათი გაუგზავნა საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის მაშინდელ მდივანს ე. შევარდნაძეს, რათა აღ. სუმბათაშვილის ხსოვნისთვის ჩვენ, ქართველებს გვეპატრონა...

დ. ჩიკვიშვილი თავის ორტომეულს ნ. როზენტალ-ლუნინარსკიას ტიკვილით სავსე სიტყვებით ამთავრებს — „სამწუხაროდ ამ ნათელი, თავისებური ადამიანის პიროვნება, მისი ბიოგრაფია, არ გამხდარა სწავლულების, თეატრმკოდნეების, ხელოვნებაში მისი თანამოღვაწეებისა და ახალგაზრდობის მხრივ ყურადღებით შესწავლის საგანი...“

იქნებ დადგი დრო, აღვადგინოთ მცირე თეატრის სახელოვანი „მესაქის“ მიჩქმალული სახელი“...

წ. როზენტალის ნაღვლიან სიტყვებს დავუმატებდი: იქნებ ჩვენ, ქართველებმა, მისი სათაყვანებელი სამშობლოს მკვიდრებმა გამოვასწოროთ ეს ისტორიული უსამართლობა?

დღეს, როცა ჩვენი ერის ყოველ ისტორიულ ქვას, ყოველ ისტორიულ კედელსა თუ ფრესკას ასე უფრთხილდება ჩვენი ხალხი, ახალგაზრდობა, როცა ვცდილობთ ყველაფერი აზიხად შევივანხოთ, მოვუფხრთილდეთ, დიდი მოღვაწისა და ხელოვანის სახელი უნდა დავუბრუნოთ საქართველოს.

მართალია, ა. ი. სუმბათაშვილი მოღვაწეობდა რუსეთში, მაგრამ ბევრი კეთილი რამ აქვს გაკეთებული საქართველოსათვის, მისი ინტელიგენციისათვის, თეატრისათვის, ის არასოდეს ყოფილა ასიმილირებული, გადაგარებული ადამიანი.

განა არ არის ამის პრეცედენტები, მაღლობით იხსენიებს საქართველო ბევრ თავის შვილს ვისაც მისგან მოშორებით ცხოვრება არგუნა ბედმა? განა ქართველმა ხალხმა არ დაიბრუნა ეროვნული სულის საგანძურში მათი სახელები?!

სწორედ ამან ამაღებინა ხელში კალამი, რათა დაისვას საკითხი საქართველოში ა. სუმბათაშვილის მუზეუმის გახსნის თაობაზე.

მოვიარე სუმბათაშვილის მშობლიური თელეთი, მაგრამ სახლი, სადაც უცხოვრია მომავალ მსახიობს, აღვილია მიწისაგან პირისა...

მხოლოდ ორიოდ მოხუცს ახსოვს სად ყოფილა თავად სუმბათაშვილების სახლი. მო-



საქმნია სუმბათაშვილის მშობლების საფლავები ნავთლუღის სასაფლაოზე, წმ. მარია-ამის ეკლესიაში.

საჭიროა ამ პატრიოტულ საქმეში დაგვეხმაროს საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო, თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირი, საქართველოს თეატრალური და მოსკოვის მუზეუმები. ბევრი დოკუმენტი, ნივთი ინახება მუზეუმების სანახებში. ჩვენ კი მოგვეცემა საშუალება გამოვიტანოთ, ვუჩვენოთ ხალხს იმ ადამიანის ღვაწლი, რომელიც ათეული წლების განმავლობაში ქართველ და რუს მოღვაწეთა შორის მტკიცე, შეურყეველ ხიდს წარმოადგენდა.

ასეთი მუზეუმი მშვენიერი დემონსტრაცია იქნება ქართველი ხალხის საუკეთესო, ჭეშმარიტად ინტერნაციონალისტური თვისებების გამოსახატავად.

რასაკვირველია, ვ. ი. ნემიროვიჩი-დანჩენკო რუსული თეატრის დიდი მოღვაწე იყო, დიდი მოღვაწე იყო აზერბაიჯანელი მირზა ფატალი ახუნდოვი, მაგრამ ჩემი აზრით, უფრო მეტად საჭიროა საქართველოში აღ. სუმბათაშვილის მუზეუმის გახსნა.

კარგი იქნება თუ ქართულად გამოიკემა მისი პიესებისა და წერილების კრებული.

ცნობილია, რომ თბილისში ჩამოსვლისას ა. სუმბათაშვილი სასტუმრო „კავკაზში“ ჩერდებოდა. ეს სასტუმრო კი, რომლის აივანიდან გ. შარაძის გადმოცემით ა. წერეთელმა დიდ ილიას გამოსამშვიდობებელი სიტყვა უთხრა, ახლანდელ ლენინის მოედანზე მდებარეობს. იქნებ ეს შენობა გამოვიყენოთ?

საჭიროა შეგროვდეს და გამომზეტდეს ყველა ხელმისაწვდომი მასალა, რაც კი არსებობს როგორც თბილისში, ისე მოსკოვში.

ქართველი ხალხი უნდა იცნობდეს და პატივს სცემდეს ამ შესანიშნავ პიროვნებას, რომელსაც თანამედროვენი უწოდებდნენ „კავკასიის რაინდს“, „საიმედო რაინდს“, „თავისუფალი სულის რაინდს“. საჭიროა დავუბრუნოთ ქართველ ერს მისი სახელი, სახელი მოღვაწისა, რომელიც სამშობლოდან შორს ცხოვრობდა, მაგრამ უკურნებელი სენით, ნოსტალგიით შეპყრობილი, მთელი ცხოვრების მანძილზე თავდაუზოგავად იღვწოდა სამშობლოს სასარგებლოდ.

# შალვა ნუსუბიძის „ხელოვნების თეორიის“ ერთი პრინციპული საკითხის გაგებინათვის

ბორის შრიდია

შალვა ნუსუბიძის ფილოსოფიურ ნააზრევში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ხელოვნების თეორიის საკითხებს. შ. ნუსუბიძის შრომა „ხელოვნების თეორია“ გამოვიდა 1929 წელს; იგი ქართული აზროვნების ისტორიაში პირველი სისტემატური ნაშრომა ხელოვნების თეორიის საკითხებზე.<sup>1</sup> წიგნის შინაარსი შ. ნუსუბიძის მიერ ორჯერ იყო წაკითხული, როგორც ლექციების კურსი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში.

„ხელოვნების თეორიის“ ერთ-ერთი პრინციპული საკითხია ესთეტიკური სუბიექტის, განცდის, როგორც ესთეტიკური სუბიექტისა და მისი სუბიექტთან მიმართების საკითხი. წინამდებარე ნაშრომის ძირითადი აზრი სწორედ აღნიშნული მიმართებით არის წარმოდგენილი. მეცნიერულ ფილოსოფიაში მიღებულია მოსაზრება, რომ ადამიანი როგორც ერთი მთლიანი სუბიექტი, სინამდვილესთან განსხვავებული დამოკიდებულების გამო, განსხვავებული სუბიექტით ვლინდება, სახელდობრ, ადამიანი, როგორც სოციალური სუბიექტი, ადამიანი, როგორც მწარმოებელი სუბიექტი, ადამიანი, როგორც შემეცნებელი სუბიექტი, ადამიანი, როგორც ფსიქოლოგიური სუბიექტი, ადამიანი, რო-

გორც ესთეტიკური სუბიექტი და ა. შ. მეცნიერების თეორია, იქნება იგი შემეცნების თეორია, ხელოვნების თეორია თუ სხვა, მიზნად ისახავს დაადგინოს და აჩვენოს თავისი სუბიექტის ბუნება წმინდა სახით, სახელდობრ, გნოსეოლოგიური სუბიექტი წმინდა სახით, ისე რომ მასში არ იყოს აღრეული ფსიქოლოგიური სუბიექტის ნიშან-თვისება, ბუნება; ასევე სოციალური სუბიექტისა თუ კიდევ სხვ. ასეთივე მიზანი აქვს ხელოვნების თეორიასაც — იგი ცდილობს დაადგინოს და აჩვენოს ესთეტიკური სუბიექტის ბუნება წმინდა სახით, რომ მასში არ იყოს აღრეული ფსიქოლოგიური სუბიექტისათვის, გნოსეოლოგიური სუბიექტისათვის და ა. შ. დამახასიათებელი თავისებურებანი.

ყოველივე აღნიშნულისა გამო, შ. ნუტუბიძე ესთეტიკური სუბიექტის ბუნების გარკვევისას ცდილობს, უბირველეს ყოვლისა, ესთეტიკური სუბიექტი გამოიჩინოს, მკაცრად განასხვავოს ფსიქოლოგიური სუბიექტისა და გნოსეოლოგიური სუბიექტისაგან, რომლებიც თავიანთი ბუნებით ყველაზე ახლოს არიან ესთეტიკურ სუბიექტთან, თუმცა თითოეული მათგანი საკუთარი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ნიშნის მქონეა. ამიტომაც შ. ნუტუბიძის მიზანია დაადგინოს წმინდა ესთეტიკური სუბიექტის სახე. მისე „ხელოვნების თეორია“ სწორედ წმინდა ესთეტიკური სუბიექტის დადგენას ცდილობს. შემეცნების თეორიას კი სჭირდება წმინდა გნოსეოლოგიური სუბიექტი, ეთიკას—წმინდა ეთიკური სუბიექტი და ა. შ. ყოველივე ამის გაკეთება ძნელია, მაგრამ აუცილებელია.

ხელოვნებაში გარე სინამდვილე გარდაქმნილია შინაგანი სულიერი განცდის საფუძველზე. შემოქმედება სწორია, როდესაც იგი უშუალოა; ყალბია, როდესაც მასში სუბიექტური ერევა და ამ ჩარევას აწარმოებს თავისი აზრით უკეთესი შესაძლებლობისა და ფორმებისათვის. სუბიექტურის ამოკვეთა, რეფლექსიის მოსპობა, უშუალობის აღდგენა — ასეთია გზა ნამდვილი შემოქმედებისა. სუბიექტი, რომელსაც თავისი „მეობიდან“ ამოსვლა არ შეუძლია, ვერასოდეს ვერ გახდება ხელოვანი. „შემოქმედების სიყალბისაგან დაცვა რეფლექსიის მოხსნა და, მამასადამე, სუბიექტივობის გაუქმებაა. ამდენად არა თუ შესაძლებელია შემოქმედების

(და აგრეთვე მისი განცდის) სუბიექტის გარეშე გაგება, არამედ აუცილებელიც ხელოვნების თეორია მიმართულია შემოქმედების

ნიერებისაკენ; ხელოვნების ძირითადი ელემენტი მშვენიერებაა. მშვენიერება, როგორც ხელოვნების თეორიის ძირითადი ელემენტი, მთლიანობაში უნდა იქნეს გაგებული, ე. ი. მან უნდა წარმოადგინოს ბუნებაში არსებული მშვენიერებაც. მშვენიერების, ანუ სილამაზის ირგვლივ იშლება შემოქმედება, ამიტომაც ესთეტიკური ძიებაც მშვენიერებით უნდა დაიწყოს. ესთეტიკური სამი მომენტის: მშვენიერების, შემოქმედების, განცდის მთლიანობაში არსებობს და მათი დაშლა მშვენიერების თეორიის მოშლას უდრის. აქედან გამომდინარე, შ. ნუტუბიძის აზრით, ესთეტიკის საგნის ელემენტებია: მშვენიერების იდეა, შემოქმედების იდეა და განცდის თეორია მთლიანობაში.

ესთეტიკური ძიების არე, რომელიც სამი მომენტის — მშვენიერების, შემოქმედების, ესთეტიკური განცდის სახით არსებობს, მხოლოდ მათი შინაგანი მთლიანობის საფუძველზე ქმნის ესთეტიკას, როგორც ერთ მთლიან მეცნიერებას. ესთეტიკურ მთლიანობას არ ქმნის ესთეტიკურობის სუბიექტი. იმ სამ მომენტში, რომელიც ესთეტიკური ძიების არეა, სრულიადაც არ ჩანს ერთი სუბიექტის ირგვლივ გაშლილი მოქმედება. მშვენიერების თეორია შესაძლოა ყოველივე სუბიექტურობის გარეშე დამუშავდეს და არსებობდეს. „სუბიექტის პრინციპზე აგებული ესთეტიკა მთლიანობას ვერ მიადევნებს და ვერც აღწევს კიდევ. ამიტომაც მოვსხენით ჩვენ სუბიექტი, როგორც საორიენტაციო წერტილი, რომლის ირგვლივ ესთეტიკური საკითხები თავს უნდა იყრიდნენ. ალეთოლოგიური ძირი ესთეტიკისა სრულიად არ საჭიროებს სუბიექტის გამოყენებას კვლევა-ძიების საწარმოებლად და ამასვე ჩაადის ყოველი თვალსაზრისი, რომელსაც სურს შინაარსისა და დირექტულების დამოკიდებულებაზე ააგოს ესთეტიკა“<sup>3</sup>.

ხელოვნების რეალური პროცესი იწყება განცდით. შემოქმედების (ხელოვნების) სუბიექტის გარეშე გაგება შეუძლებელია, იგი შემოქმედებისათვის აუცილებელია, მაგრამ იგი არ შეიძლება იყოს სუბიექტური, „განცდის ძირი არაა სუბიექტური“. ესთეტიკის ძირითადი ცნებების წინასწარი ანალიზის დროს

განცდის საკითხის განხილვას „ის აზრი აქვს ჩვენთვის.—წერს შ. ნუცუბიძე — რომ აქვე მოიხაზოს მომავალი ძიებისათვის სახელმძღვანელოდ განცდის საკითხის არასუბიექტური ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა. ძნელი უნდა იყოს საკითხის ასეთი დაყენება, რადგან ჩანს, თითქოს სუბიექტის გარეშე ყოველგვარი ამბავი შეიძლება მოხდეს და მოთავდეს, მაგრამ არა განცდა, რომელიც ვიღაცა განცდა უნდა იყოს აუცილებლად“. ძირითადი ცნებების წინასწარი განხილვის დროსაც, მიუთითებს შ. ნუცუბიძე, საკმაოდ უნდა გამოიკვეთოს დებულება, რომლის ძალით განცდა და სწორედ ესთეტიკური განცდა არაა წმინდა ფსიქოლოგიური სუბიექტური გარემოება. ესთეტიკური განცდა სწორადაა გაგებული მხოლოდ მაშინ, „როდესაც გადალახულია სუბიექტური მიდგომა“. ესთეტიკური განცდა, როგორც ასეთი, ისეთსავე მდგომარეობაშია, როგორც ყოველი სხვა ესთეტიკური ფენომენი. ამიტომაც, შ. ნუცუბიძის აზრით, ესთეტიკური „განცდა, მიუხედავად მისი მჭიდრო კავშირისა განმცდელთან, სუბიექტურ-ფსიქოლოგიური კატეგორია არაა“. გადახრა სუბიექტურისაკენ ესთეტიკური განცდის გაყალბებაა. ესთეტიკური განცდა ობიექტურობის მქონეა, ამით იგი კეშმარიტების სფეროში ღვას. შ. ნუცუბიძის თქმით „ესთეტიკურობის მთელ გასაქანს კეშმარიტების ანალოგიური აგებულება აღმოუჩინეთ და მისი დამოუკიდებლობაც ყოველგვარ სუბიექტურ გარემოებებთან ნათელი გავხადეთ“. მართალია, ობიექტურობის მქონე ესთეტიკურ განცდა კეშმარიტების სფეროში ღვას, მაგრამ მისგან განსხვავებულია. ესთეტიკურში შემეცნება საშუალებაა „შემეცნება მხოლოდ გამოყენებით როლს თამაშობს“. შემეცნებაში კეშმარიტება მიზანია. მართალია, მკვლევარის აზრით, ესთეტიკურ განცდასაც აქვს თავისი კეშმარიტება, მაგრამ იგი განსხვავებულია კეშმარიტებასთან დაკავშირებული განცდისაგან.

საერთოდ კეშმარიტების სუბიექტური გაგება კეშმარიტების გაუქმებას ნიშნავს, სწორედ ასევე, შ. ნუცუბიძის აზრით, ესთეტიკური ფსიქოლოგიაში ესთეტიკის, როგორც დამოუკიდებელი მეცნიერების, უარყოფაა. ფსიქოლოგიაში წარმომადგენელთა მიერ ესთეტიკა ისეა გათქვეფილი ფსიქოლოგია-

ში, რომ იგი არ გამოითქმება მარტო ცნებით „ფსიქოლოგიაში ესთეტიკაში“, არამედ შინაარსის გამოხატავს ცნება „ესთეტიკური ფსიქოლოგიაში“. ესთეტიკური ფსიქოლოგიაში მისხედვით სილამაზისა და მშვენიერების განცდის ესთეტიკური ფენომენები ისეა დაკავშირებული სუბიექტურობასა და, მაშასადამე ფსიქოლოგიურობასთან, რომ თითქოსდა გამოუყოფელიცაა სუბიექტურობისაგან; ესთეტიკური განცდა იგივეა, რაც განცდა საზოგადო. ფსიქოლოგიური გაგებით. ესთეტიკური ფენომენის ასეთი გაგებით „ესთეტიკასა და ფსიქოლოგიას შორის სრული შინაარსიანი შეხვედრა არის მიღებული“.<sup>4</sup> ეს კი, მკვლევარის აზრით, იმას ნიშნავს, რომ „ესთეტიკა სავსებით გათქვეფილია ფსიქოლოგიაში“. ამით ესთეტიკა დაყვანილია ფსიქოლოგიაზე ან, უკეთეს შემთხვევაში, ესთეტიკა გამოდის ფსიქოლოგიის ნაწილად.

მცდარია, შ. ნუცუბიძის აზრით, ესთეტიკური ფენომენის ანტიფსიქოლოგიური გაგებაც. იგი მეორე უკიდურესობაა. პაულერის შრომიდან შ. ნუცუბიძეს ანტიფსიქოლოგიაში გამოხატველ ერთ-ერთ ტიპურ მაგალითად მოჰყავს: „სავანი მაშინაც ლამაზია, როდესაც მას არავინ იხილავს, ანდა როდესაც მის თანამედროვეთ მისი ესთეტიკური ღირებულება არ ესმით. მშვენიერება არის და რჩება მარად, ვითარცა კეშმარიტება და სიკეთე“. უკეთესი და უფრო მოქნილი გამოთქმა ანტიფსიქოლოგიური თვალსაზრისისა შეუძლებელია, ამბობს შ. ნუცუბიძე; ორიოდვე წინადადებაში მთელ სიგრძესიგანითაა მოცემული ანტიფსიქოლოგიური თვალსაზრისისათვის დამახასიათებელი სამი ნიშანი: „სუბიექტისაგან დამოუკიდებლობა, ღირებულების თვითარსობა და მარადიულობა“.<sup>5</sup> ეს თვალსაზრისი ტიპურია იმის საწინააღმდეგოდ, რასაც ფსიქოლოგიაში ამტკიცებს ესთეტიკაში, მაგრამ ამ შემთხვევაში ფსიქოლოგიაში საწინააღმდეგო მტკიცება არ ნიშნავს იმას, რომ ანტიფსიქოლოგიაში შეხედულებანი სწორია. ანტიფსიქოლოგიაში ყოველთვის მართალი არ არის. „ანტიფსიქოლოგიაში უეჭველად შემცდარია“. ესთეტიკური ფენომენის, ხელოვნების ნაწარმოების ანტიფსიქოლოგიური (პაულერისეული) გაგება, შ. ნუცუბიძის აზრით, იმას ნიშნავს, რომ მას არავითარი კავშირი არა

აქვს დროსთან. „თუ ხელოვნების ნაწარმოებები დროსთან არავითარ კავშირში არ იმყოფება, მაშინ იგი დროის გარეშეა თავისი ღირებულების მხრივ და ამდენად მარადიულ კატეგორიას წარმოადგენს. შეიძლება მაშასადამე, სრულიად მოიხსნას და განწეიქნეს დატოვებული სუბიექტი და საზოგადოდ ყოველგვარ სულიერ გამოვლენათა მატარებელი, რომელთანაც ასეთ თუ ისეთ კავშირში უნდა შედიოდეს ესთეტიკური ფენომენი. განუცდია იგი ვისმეს, თუ არა, შეუფასებია ვისმეს, თუ არა — სულ ერთია — ეს არაფერს სცვლის თვით ესთეტიკურ ფენომენის ვითარებაში, მის შინაარსსა და ღირებულებაში... ამ თვალსაზრისის ღირსება მის გარკვეულობაშია. არც მეტი, არც ნაკლები. არსებითად კი იგი ისეთივე ნატლის შემცველია, როგორც ესთეტიკური ფსიქოლოგიზმი“.<sup>6</sup> ყოველივე ამის გამო შ. ნუცუბიძის აზრით „ცალმხრივია ანტიფსიქოლოგიზმის პოზიცია ესთეტიკაში“, „სრულიად უმართებულოდ უნდა ჩაითვალოს, როგორც ფსიქოლოგიზმის, ისე ანტიფსიქოლოგიზმის პოზიცია ესთეტიკაში!

ესთეტიკაში ანტიფსიქოლოგიური თვალსაზრისის ნუცუბიძისეული კრიტიკიდან გარკვევით ჩანს შემდეგი: 1. მცდარია მოსაზრება, რომელიც ასაბუთებს ესთეტიკური ფენომენების (ესთეტიკური განცდის, მშვენიერების...) სუბიექტისაგან დამოუკიდებლად არსებობას; მათ თვითარსობით ღირებულებასა და მარადიულობას; 2. ანტიფსიქოლოგისტური თვალსაზრისის მიხედვით სრულიად მოხსნილია და განზეა დატოვებული სუბიექტი და საერთოდ ყოველგვარ სულიერ გამოვლენათა მატარებელი; 3. ესთეტიკური ფენომენისათვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს იმას — განუცდია, შეუფასებია იგი ვისმეს თუ არა. აქედან გამომდინარე არ არის მართებული ის მოსაზრება თითქოს „შ. ნუცუბიძემ ძალიან მაღალი შეფასება მისცა“ ანტიფსიქოლოგიურ თვალსაზრისს.

ყოველივე აღნიშნულის საფუძველზე უნდა ითქვას შემდეგი: განცდის, როგორც ესთეტიკური ფენომენის სუბიექტთან მიმართების, ესთეტიკური სუბიექტის ნუცუბიძისეული გაგება, ესთეტიკაში ფსიქოლოგიზმისა და ანტიფსიქოლოგიზმის კრიტიკა ცხადყოფს იმას, რომ ესთეტიკური განცდა სუბიექტშია და არა მისგან დამოუკიდებლად

არსებული, მაგრამ სუბიექტური კი არ არის, ესთეტიკური განცდა, როგორც ესთეტიკური ფენომენი განსხვავდება ფსიქოლოგიური განცდისაგან; ესთეტიკური განცდა არ არის წმინდა ფსიქოლოგიურ-სუბიექტური ხასიათის. ესთეტიკური განცდა არ არის განმცდელის, სუბიექტის გარეშე, მაგრამ იგი არ არის სუბიექტურ-ფსიქოლოგიური კატეგორია. ესთეტიკური განცდა ისეთივე ობიექტურია, როგორც რომელიმე სხვა ესთეტიკური ფენომენი.

ესთეტიკაში ანტიფსიქოლოგიზმის ნუცუბიძისეული კრიტიკიდან ჩანს, რომ თვითონ იგი ყოველად შეუძლებელია ესთეტიკური ფენომენის კვლევისას იმავე პრინციპზე იდგეს ესთეტიკაში, რასაც აკრიტიკებს, ცალმხრივს, უქველად მცდარსა და მიუღებელს უწოდებს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მაინც არის მოსაზრება, რომელიც ამტკიცებს: შ. ნუცუბიძისთან კონკრეტულ-ისტორიული სუბიექტი ისე „განიწმინდა“ ყოველგვარი ადამიანურისაგან, რომ აზროვნების წმინდა ფენომენმა დამოუკიდებელი, ონტოლოგიური სტატუსი შეიძინა. შ. ნუცუბიძის აზრით, ალეთოლოგიურ ნიადაგზე დაფუძნებული ხელოვნების თეორიაში ესთეტიკური კატეგორიების არსი და მნიშვნელობა სუბიექტისაგან დამოუკიდებლად უნდა იქნეს განალიზებული. შ. ნუცუბიძეს ესთეტიკური სუბიექტის ერთიანი ცნების დადგენა აღარც კი უცდია; მისი აზრით, ესთეტიკური სუბიექტი მთლიანადაა ამოღებული მოქმედების არეაღ და მის ადგილზე მოთავსებულია კონკრეტულ-ისტორიული ადამიანის მიღმა გატანილი „წმინდა განცდა“. ყოველივე ეს ობიექტური იდეალიზმისაკენ მიმავალი გზაა.

აღნიშნული მოსაზრება შ. ნუცუბიძის „ხელოვნების თეორიის“ სრულიად თავისებურ ინტერპრეტაციას ემყარება. საკითხის სიუხადისათვის განვიხილოთ ზოგიერთი მათგანი. შ. ნუცუბიძე წერს: „ეხლა ნათელი უნდა იყოს, რომ სუბიექტის პრინციპზე აგებული ესთეტიკა მთლიანობას ვერ მიაღწევს და ვერც აღწევს კიდევ. ამიტომ მოვხსენით ჩვენ სუბიექტი, როგორც საორიენტაციო წერტილი, რომლის ირგვლივ ესთეტიკური საკითხები უნდა თავს იყრიდნენ. ალეთოლოგიური ძირის ესთეტიკისა სრულიად არ საპირობებს სუბიექტის გამოყენებას კვლევამების საწარმოებლად“.<sup>7</sup> „ხელოვნების თე-

ორის“ ეს ადგილი მიუთითებს არა იმას, რომ სუბიექტი, ესთეტიკური სუბიექტი, საერთოდ, ამოღებულია ხელოვნების თეორიიდან, არამედ აქ გარკვევითაა ნათქვამი, რომ ვინაიდან სუბიექტის პრინციპზე აგებული ესთეტიკა მთლიანობას ვერ აღწევს, ამიტომ უნდა მოიხსნას სუბიექტი, როგორც საორიენტაციო წერტილი, რომლის ირგვლივ ესთეტიკური საკითხები უნდა იყრიდეს თავს და ესთეტიკის ალეთოლოგიური ძირი სრულიად არ საჭიროებს სუბიექტის გამოყენებას საორიენტაციოდ, კვლევა-ძიების საწარმოებლად. მაშასადამე, შ. ნუტუბიძე გარკვევით ამბობს, რომ ხელოვნების თეორიაში სუბიექტი საორიენტაციო წერტილი არ უნდა იყოს; ესთეტიკის ალეთოლოგიურ ძირში უნდა იყოს არა სუბიექტი, არამედ მშვენიერება. მონისტური ხელოვნების თეორიის ამოსავალი უნდა იყოს არა სუბიექტი, არამედ მშვენიერება.

ესთეტიკაში სუბიექტი არ არის ამოსავალი. ესთეტიკა მშვენიერებიდან, მშვენიერების ძიებიდან უნდა ამოვიდეს: „მშვენიერება, ანუ სილამაზე არის ის, რის გამო და რის ირგვლივ იშლება შემოქმედება. ესთეტიკურ ძიებას არ შეუძლია სხვა რამედან დაიწყოს თავისი ძიება“.<sup>8</sup> „მშვენიერების, ანუ სილამაზის ცნება განსაზღვრავს არსებით მომენტში ესთეტიკურის საგანს“.<sup>9</sup> აქედან გამომდინარე, შ. ნუტუბიძის აზრით, მცდარია, როგორც ფსიქოლოგიზმის, ასევე ანტიფსიქოლოგიზმის მოსაზრებანი იმის შესახებ, რომ ესთეტიკის ამოსავალია სუბიექტი და ობიექტი. საკითხის ასე გაგება შ. ნუტუბიძის აზრით, არის შეიშენების თეორიის საკითხის პირდაპირი გადატანა ხელოვნების თეორიაში, რაც მცდარია. ესთეტიკურმა ძიებამ თავი უნდა შეიკავოს წმინდა გნოსეოლოგიური საკითხებისა გამო. მაშასადამე, შ. ნუტუბიძის თვალსაზრისის მიხედვით ხელოვნების თეორიიდან სუბიექტი (ესთეტიკური სუბიექტი) ამოღებული კი არ არის, არამედ მიჩნეულია, რომ იგი (ესთეტიკური სუბიექტი) არის ხელოვნების თეორიის ამოსავალი წერტილი, როგორც მაგალითად, ეს დასაშვებია ფსიქოლოგიასა და შემეცნების თეორიაში. ამგვარად, უდავოდ უნდა ითქვას, რომ შ. ნუტუბიძე მოითხოვს არა საერთოდ სუბიექტის, კერძოდ ესთეტიკური სუბიექ-

ტის, ხელოვნების თეორიიდან ამოღებას, არამედ ის იმ გავრცელებული მოსაზრების მკაცრი წინააღმდეგია, რომლის მიხედვითაც ესთეტიკაში, შემეცნების თეორიისა და ლოგიკის მსგავსად, ამოსავალი და საორიენტაციო არის სუბიექტი. ესთეტიკაში ამოსავალი და საორიენტაციოა მშვენიერება.

ზემომოყვანილი ციტატიდან (ტ. 3. გვ. 294) არც ის გამომდინარეობს, რომ განცდა, როგორც ესთეტიკური ფენომენი სუბიექტისაგან დამოუკიდებლად არსებულია. შ. ნუტუბიძე ამაზეც გარკვევით მიუთითებს, როცა წერს დამტკიცებელი უნდა იქნეს „განცდის საკითხის არა სუბიექტური ინტერპრეტაციის შესაძლებლობაო“. ძნელია საკითხის ასე დაყენება, აღნიშნავს მკვლევარი, ვინაიდან განცდა ყოველთვის ვილაციის განცდა არისო. მაგრამ, შ. ნუტუბიძე იძლევა იმის დასაბუთებას, რომ განცდა, როგორც ესთეტიკური ფენომენი არ არის სუბიექტური. თუ რამდენად დასაბუთებულადაა ეს მოსაზრება წარმოდგენილი, ამაზე შეიძლება ვედავოთ მის ავტორს, მაგრამ არა იმაში, რომ იგი (შ. ნუტუბიძე) ამტკიცებდეს განცდის, როგორც ესთეტიკური ფენომენის სუბიექტისაგან დამოუკიდებლად არსებობას. შ. ნუტუბიძე უდავოდ მართალია იმაში, რომ განცდა, როგორც ესთეტიკური ფენომენი, ესთეტიკური სუბიექტი უნდა განსხვავებული იქნეს ფსიქოლოგიური განცდისა და ფსიქოლოგიური სუბიექტისაგან. ეს პრობლემა ძნელი გადასაწყვეტია, მაგრამ საკითხის დაყენება, რომ მართებულია, უდავოა. საკითხის სწორედ აღნიშნული ასპექტით დაყენებაშია შ. ნუტუბიძის დიდი დამსახურება და ამაში იგი არც ერთი მიმართებით არ არის გასაკრიტიკებელი, ხოლო წმინდა ესთეტიკური სუბიექტის დადგენა, მიხი განწმენდა ემპირიული სუბიექტისაგან სრულიად არ ნიშნავს ესთეტიკური სუბიექტის ხელოვნების თეორიის გარეთ გატანას. როგორც გნოსეოლოგიური სუბიექტი უნდა განიწმინდოს ფსიქოლოგიურისაგან, წინააღმდეგ შემთხვევაში, იგი გამოსადგარია შემეცნების თეორიისათვის, სწორედ ასევე ესთეტიკური სუბიექტი უნდა განიწმინდოს და განსხვავდეს გნოსეოლოგიურისა და ფსიქოლოგიურისაგან, თუ არა და გვექნება სწორედ ფსიქოლოგიზმი ან გნოსეოლოგიზმი ესთეტიკაში, რაც ხელის შემშლელია ეს-

თეტიკური კვლევისათვის. ხელოვნების თეორიას თავის საკვლევად სწორედ წმინდა ესთეტიკური სუბიექტი სჭირდება. ასეა ეს ყოველ სხვა მიცნობრებაშიც. მაგალითად, ეთიკის აინტერესებს წმინდა ზნეობრივი სუბიექტი. შემეცნების თეორიას წმინდა გნოსეოლოგიური სუბიექტი და ა. შ.

ზემოაღნიშნული საკითხის ნუცუბიძისეული დაყენების სისწორე იქედანაც ჩანს, რომ გნოსეოლოგიური სუბიექტი ფსიქოლოგიური სუბიექტისაგან განსხვავებულია. გნოსეოლოგიური სუბიექტი განწმენდილია ფსიქოლოგიურისაგან. სულ სხვაა ის ფაქტი, რომ ადამიანი რეალურად, როგორც ერთი მთლიანი სუბიექტი, არც წმინდა გნოსეოლოგიური სუბიექტისა და არც წმინდა ესთეტიკური სუბიექტის სახით არ არსებობს. მაგრამ როგორც შემეცნების თეორიისათვის, ასევე ესთეტიკის თეორიისათვის სწორედ მათი წმინდა სახით დადგენაა აუცილებელი.

თუ ესთეტიკური განცდა არ არის განწმენდილი სუბიექტურისაგან და არ არის დადგენილი მისი წმინდა სახით არსებობა, ობიექტურობა, მაშინ იგი გამოსადგარა ხელოვნების თეორიისათვის, როცა ესთეტიკური განცდა განიწმინდება ფსიქოლოგიურისაგან და მისი ობიექტურობა დადგინდება. მაშინ არის იგი სუბიექტის ნება-სურვილისაგან დამოუკიდებელი და ესთეტიკური განცდაც ობიექტური, ამდენად ესთეტიკის თეორიისათვის ტრანსცენდენტურიც. მართალია, ესთეტიკური განცდა, როგორც ობიექტური ესთეტიკის თეორიისათვის ტრანსცენდენტურია და ამდენად სუბიექტის „გარეთაც გატანილი“, როგორც წმინდა ესთეტიკური განცდა, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ წმინდა სახით არსებული ესთეტიკური განცდა სუბიექტისაგან დამოუკიდებლად არსებობს.

შემდეგ, შ. ნუცუბიძე „ხელოვნების თეორიაში“ წერს: „ესთეტიკურობის მთელ გასაქანს ქეშმარიტების აგებულება აღმოუჩინეთ და მისი დამოუკიდებლობაც ყოველგვარ სუბიექტურ გარემოებათაგან ნათელი გაეხადეთ“<sup>10</sup> აქ ნათქვამია არა ის, რომ ესთეტიკური ფენომენი სუბიექტისაგან დამოუკიდებლად არსებელია, არამედ ხაზგასმულია იმაზე, რომ ესთეტიკური ფენომენი სუბიექტურობისაგან დამოუკიდებელია. ფა-

ქტია, ესთეტიკური ფენომენის სუბიექტურობა და დამოუკიდებლად არსებობა და ესთეტიკური სუბიექტურობის გარეშე“<sup>11</sup> ერთმანეთისაგან არსებითად განსხვავდება.

შემდეგ, რაც მთავარია, შ. ნუცუბიძის „ხელოვნების შესაბამისად, განცდა, როგორც ესთეტიკური ფენომენი, არათუ არ საჭიროებს განმცდელი სუბიექტის არსებობას, არამედ მათ შორის მჭიდრო, განუყრელი კავშირია; ესთეტიკური განცდა არ არის განმცდელი სუბიექტის გარეშე, უფრო მეტიც, არათუ ესთეტიკური განცდა არ არის განმცდელი სუბიექტის გარეშე, არამედ ისეთი ესთეტიკური ფენომენია, როგორიც არის მშვენიერება, სუბიექტისაგან დამოუკიდებლად არ არსებობს, ადამიანის ბუნებასთან მიმართების გარეშე არ არის, „ბუნებამ არ იცის განსხვავება ლამაზსა და ულამაზოს შორის, მისთვის ეს ორი მოგლენა ერთი და იგივეა“. „გარკვეულად უხდა ჩათვალოს, რომ ბუნება ინდიფერენტულია მშვენიერებისადმი... აქედან არ შეიძლება დასკვის გამოყვანა, რომ ბუნებაში ადამიანს შექონდეს მშვენიერება... თალში რჩება დებულება, რომ მშვენიერება მოცემულია ადამიანისა და ბუნების დამოუკიდებულებითა“<sup>12</sup>

#### შენიშვნები:

1. შ. ნუცუბიძის ნაშრომის „ხელოვნების თეორია“ სტეტიკური სტატები უძღვრეს გ. ვიხიძემ — შილა: ნუცუბიძის „ხელოვნების თეორია“ (სტიტიკური სტატები), ტ. 6, 1981) და ფ. ხაღბაძემ — აღმოსავლური ესთეტიკის პრინციპები („საქანე“, ფილოსოფიისა... სტრია, 1986, № 2).
2. შ. ნუცუბიძე, ხელოვნების თეორია, შრომები, 3, 85-306.
3. იქვე, 85-294.
4. იქვე, 85-300.
5. იქვე, 85-337 (მახი წყნია — ბ. უ.).
6. იქვე, 85-337-338 (მახი წყნია — ბ. უ.).
7. იქვე, 85-294.
8. იქვე, 85-253.
9. იქვე, 85-264.
10. იქვე, 83-309.
11. იქვე, 85-470.

# თეატრის მოკარნახე

ნათილა ურუშაძე

საშუალოდ ხელობა ერთ-ერთი უძველესია თეატრალურ პროფესიათა შორის. ტერმინი ფრანგული წარმომავლობისაა და ქვეყიდან შებერვას ანუ ქვეყიდან კარნახს ნიშნავს. სუფლიორი უთუოდ ესწრება სარეჟეტიციო მუშაობას, ამოწმებს პიესის ტექსტის საბოლოო ვარიანტს, რომელსაც ასეც უწოდებენ — მოკარნახის ეგზემპლარი. შემდეგ, უკვე სპექტაკლს მიმდინარეობის დროს, თვალს ადევნებს მოქმედების შესვლას, რათა საჭიროებისთანავე მიაწოდოს ამა თუ იმ მსახიობს დავიწყებული სიტყვა. ძველად სუფლიორის ვარეშე თეატრი წარმოუდგენელი იყო. იგი ერთნაირად აუცილებელი იყო როგორც მოყვარულების, ისე პროფესიონალი მსახიობებისათვის.

იმ დროს, როდესაც კვირამდე ყველაზე მეტად ერთ პრემიერას უჩვენებდა თეატრი, წარმოდგენის ჩატარება მოკარნახის დაუხმარებლად, მართლაც, ვერ მოხერხდებოდა. მრავალთა ცნობით, ხშირად სეზონის წარმოებაც კი თურმე დამოკიდებული იყო სუფლიორზე. მის უნარზე, დროულად და საჭიროების მიხედვით მიეწოდებინა მსახიობისათვის ტექსტი. რა თქმა უნდა, მსახიობსაც უნდა ჰქონოდა გამომუშავებული კარნახის გაგონების უნარი. მაშინდელი მსახიობი ოსტატად არ ჩაითვლებოდა, თუ მას სუფლიორის კარნახით როლის თამაში არ შეეძლო.

სუფლიორთა შორისაც იყვნენ დიდოსტატები; თუ ასეთი იქნა ნიჟარაში, მსახიობი მშვიდად იყო. ზედ რამის ხაზზე ამოზრდილი ნიჟარა მოკარნახის კუთვნილი ადგილი იყო სცენაზე, ეს მაყურებელმაც უწყობდა. ის ხედავდა ამ ნიჟარას. მსახიობი კი — რაც იცოდა, რომ გამოცდილი მეგზური ყველა ბილიკზე მშვიდობიანად გაატარებდა, მშვიდად იყო.

მსგავსად ღირსიერისა, სუფლიორებს მაშინ, მართლაც, მიჰყავდათ წარმოდგენა ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. განსაკუთრებით საოპერო თეატრის სუფლიორებს, რომლებიც კარნახობდნენ არა მარტო მაშინ, როდესაც კონკრეტული თეატრის მომღერლები მშობლიურ ენაზე მღეროდნენ, არამედ მაშინაც, როდესაც გასტროლიორები ჩამოდიოდნენ და მათ ენაზე იყო საჭირო კარნახი. წარმოვიდგინოთ, ენათა ასეთი აღრევის ვითარებაში ყურადღების როგორი დაძაბვა და რეაქციის რაწილი სისწრაფეა საჭირო. ცხადია, მუსიკალური განათლების გარეშე საოპერო თეატრის სუფლიორის ვალდებულებას ვერავინ იკისრებდა.

არც დრამატული თეატრის სუფლიორობა იყო ოდესმე ადვილი. ამგვარი ვალდებულება შეეძლო თავს ელო მხოლოდ იმას, ვინც კარგად იცნობდა ნაწარმოებს, ვინც მას სცენაზე წარმოსადგენად მისი მომზადების პროცესში გაეცნო, რადგან მხოლოდ ამ დროს შეიძლება დაადგინოს სუფლიორმა, რომელ

სახიობი სახლის სცენა — მოკარნახის ნიჟარი



მსახიობს სად უჭირს, რომელი სიტყვა უნდა  
მიაწოდოს. სუფლიორმა ისიც უნდა იცოდეს,  
თუ ამ გაკვირვების ქამს, მიზანსცენის მიხე-  
დვით სცენის რომელ მონაკვეთზე იმყოფე-  
ბა მსახიობი, რა მანძილია ამ ადგილსა და  
სუფლიორის ნიჟარას შორის, მაშასადამე,  
ხმის როგორი სიძლიერება საჭირო იმისთვის,  
რომ მსახიობმა გაიგონოს კარნახი, მაყურე-  
ბელმა თე არა.. ძნელი საქმეა ეს და უსა-  
თუოდ თეატრალურ აღლოს მოითხოვს.

კ. სტანისლავსკი, როგორც თეატრის ხელ-  
მძღვანელი და რეჟისორი, იბრძოდა სუფლი-  
ორის წინააღმდეგ თეატრში და ამბობდა —  
რაღაც უფრო ცუდია სუფლიორი, მით უფრო  
მალე მიეჩვენება მსახიობი იმ აზრს, რომ მხო-  
ლოდ საკუთარი თავის იმედი უნდა ჰქონდე-  
სო. მაგრამ როგორც მსახიობი, იმდენად  
ყოფილა შეჩვეული სამხატვრო თეატრის სუ-  
ფლიორის პ. ახლინას სახეს, რომ უიმისობა  
გასკირვებია ისეთ სპექტაკლშიც კი, როგო-  
რიც იყო პ. იბენის „ექიმი შტოკმანი“. მხა-  
ტვარ ე. სიმოვის მოგონებიდან ვიცით. თურ-  
მე როდესაც მოქმედების მსვლელობით სტა-  
ნისლავსკი-შტოკმანი ლექციას კითხულობდა,  
სცენის სიღრმეში იმყოფებოდა, მსმენელე-  
ბი იქვე სცენაზე ისდნენ ზურგით მაყურე-  
ბლისაკენ, რის გამოც სუფლიორის ნიჟარა  
ალარ ჩანდა. სტანისლავსკის, რა თქმა უნდა,  
არვითარი კარნახი არ ესაჭიროებოდა, მაგ-  
რამ ისე შეჩვეული იყო სუფლიორის სახეს  
და მხოლოდ მაშინ იყო მშვიდად, თუ მას  
ნიჟარაში ხედავდა. რა ექნათ? გამოსავალი  
მოიძებნა: სუფლიორი პ. ახლინა ამ ერთი  
მოქმედებისათვის ნორვეგიელ ქალად შემო-  
სეს და დასვეს შტოკმანის წინ, მის მსმენელ-  
თა შორის.

მსგავსი ფაქტი გაიხსენა რუსთაველის თე-  
ატრის მოკარნახე ანა ლონდაქმ აკაცი ხო-  
რავასთან დაკავშირებით: „ოტელოს ერთ-  
ერთ წარმოდგენაზე ის არ გამოცხადებულა  
ავადმყოფობის გამო; მსახიობის დაჟინებუ-  
ლი მოთხოვნით მოკარნახე მაინც მოუყვანი-  
ათ ა. ხორავას არც ერთი სიტყვის შესხენე-  
ბა არ დასკირვებია. წარმოდგენის შემდეგ  
ასე მოუბღიღიშა თურმე ანა ლონდაქმ: „გა-  
ხსოვდეს, როცა მოკარნახე თავის ადგილ-  
ზეა, მსახიობს გული საგულეში აქვს და  
ერთი-ორად უადვილდება თამაში“.

მსახიობს უყვარს მოკარნახე, სჯერა მისი,  
თეატრთან დაახლოებული ადამიანისთვის  
ცნობილია, რომ მსახიობი განსაკუთრებით

ენდობა მას. მით უფრო ძველად, როდესაც  
ფარდის გახსნა და დახურვაც სუფლიორის  
მოვალეობა იყო. ძალიან საინტერესო ცნო-  
ბას გვაწვდის ამის შესახებ ვლ. ნემიროვიჩ-  
დანჩენკო გოგოლის „რევიზორის“ დადგამს-  
თან დაკავშირებით: „...ავტორი თავის რე-  
მარკაში მოითხოვს, რომ ფინალური სცენა  
გაგრძელდეს წუთნახევარი... მწერალმა თი-  
თქმის ზუსტად გამოთვალა მისი ხანგრძლი-  
ობა, მაგრამ რამდენადაც ცნობილია, არ ყო-  
ფილა შემთხვევა, რომ ეს სცენა 52 წამზე მე-  
ტნანს გაგრძელდებოდა, და როდესაც მე  
ვკითხე სუფლიორს, რომელმაც ფარდა უნდა  
დახტოროს, რით ხელმძღვანელობს იგი, მან  
მიპასუხა: „მე ვხურავ ფარდას მაშინ, როდეს-  
აც ვგრძნობ, რომ კიდევ ერთი სექუნდი —  
და გული გამისკდება“ — აი, როგორაა იგი  
ჩართული სპექტაკლში!“

როგორც ხედავთ, ყველა თავისებურად  
ცილობს საიმედო დამხმარე არ მოაკლოს  
მსახიობსა და სპექტაკლს. დანმარება კი მხო-  
ლოდ ძლიერს შეუძლია. ასეა თქმული იმ  
ლექსშიც, რომელიც თავის დროზე მოსკოვის  
მცირე თეატრის მსახიობმა მ. ლავროვმა მი-  
უძღვნა ამ თეატრის მოკარნახეს, დღი მსა-  
ხიობის მარია ერმოლოვას მამას, ნიკოლოზ  
ერმოლოვს:

Ты много лет незрим людским был взорам,  
Ты, как летит, в раковине жил,  
Но другом был ты всем актерам,  
С которыми служил.  
Трудился скромно в будке темной,  
Похвал ты мало слышал от людей,  
А между тем, работник скромный  
Из нас ты многих, многих был умней.  
Мы были навиду, блистали,  
А ты нам тихо «подавали».  
Нередко лавры нас венчали,  
Когда успех Ермолов создавал.!

მოკარნახისადმი სცენის შემოქმედთა და-  
მოკიდებულება მრავალნაირი სახით გამოე-  
ყვინილა. მათ უყვართ თავიანთი მეგობარი  
და ერთგული ადამიანი. ცხადია, ზრუნავენ  
კიდევაც მათზე. ამის ერთი შესანიშნავი სა-  
ბუთია მ. ერმოლოვას წერილი მოსკოვის  
მცირე თეატრის ერთ-ერთი ხელმძღვანელის  
ა. კონდრატიევისადმი:

„ძვირფასო ალექსი მიხეილის ძეგ, ძალიან  
მაწუხებს ერთი გარემოება: ამბობენ, რომ  
მოკარნახე თ. იაკოვლევს არა აქვს თბილი  
ქურჭი და ეს ავადმყოფი კაცი ძველ პალტო-





გ. ერისთავის თეატრის მოკარნახე მ. თუმანიშვილი



ალ. წუშინავა



რ. ერისთავი

ში დიარება. მიუტრ მერილიზის მალაზიაში მზა ქურტი 65 მანეთი ღირს, თუ შეიძლება უთხარით მსახიობებს — იუჟინს, რიბაკოს, გორეუს და ყველას, ვისაც შეუძლია დახმარების გაწევა, ხომ არა აქვთ სურვილი შევმოსოთ საწყალი სუფლიორი. ჩემის მხრივ გაიღებ 25 მანეთს“.<sup>2</sup>

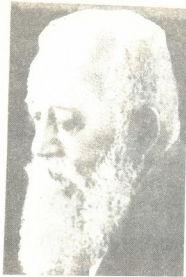
არც ისაა, ალბათ, შემთხვევითი, რომ ზოგიერთმა დრამატურგმა თავის პიესაში მოკარნახეც შეიყვანა მოქმედ პირად: ა. დიუმამ „ედმუნდ კინში“ მოხუცი სუფლიორი სოლომონი, რომელიც ეთაყვანება ამ დიდ მსახიობს და სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე მისი ერთგულია. ქართულ თეატრში მის მსახიობი გ. გედევანოვი თამაშობდა. ა. ოსტროვსკის „ტყის“ ერთ-ერთი მოქმედი პირი — არკაშკა სჩასტლიცევიც ხომ სუფლიორია. ჩვენმა თანამედროვე დრამატურგმა დ. უგრიუმოვმაც კი თავის ვოდევილში „სავარძელი № 16“ ერთ-ერთ მოქმედ პირად გამოიყვანა მოხუცი სუფლიორი ქალი დეიდა კაპა, რომელსაც ვლ. მიიაკოვსკის სახელობის თეატრში სახელგანთქმული საბჭოთა მსახიობი მ. ბაბანოვა ანსახიერებდა. დეიდა კაპა ყოფილი მსახიობია, ახლა ის აღარ ჰქირდება სცენას, მაგრამ მას არ შეუძლია სიცოცხლე თეატრის გარეშე, არც თავის აქტიორულ წარსულთან შეუძლია განშორება. ამიტომ ძღერდა ასე დრამატულად მის მიერ შესრულებული ვოდევილური კუბლიტები — დეიდა კაპა თეატრისადმი თავის უსაზღვრო სიყვარულს აქსოვდა მათში. თურმე რამდენი ჰქონია კიდეც სათქმელი... მ. ბაბანოვას დეიდა კაპას ეს სიმღერა მისი როლისა და საერთოდ სპექტაკლის კულმინაციად გადაიქ-

ცა. დიდმა მსახიობმა ამ პატარა როლში დეიდა კაპას წარსულის გარდა, იქნებ საკუთარი აქტიორული წარსული, საკუთარი ტკივილებიც ჩააქსოვა...

ცნობილია შემთხვევები, როდესაც სუფლიორის როლი პიესაში არ მოიბოვება, ასეთი პერსონაჟი არაა მოხსენიებული მოქმედ პირთა ჩამოთვლაში, მაგრამ რეჟისორმა გამოიყვანა იგი სცენაზე. ასე იყო მოლიერის „ღონ ყუანის“ ვს. მეიერჰოლდისეულ დადგმაში (1910). წარმოდგენას იწყებდნენ პროსცენიუმის მსახურები — შავკანიანი ბიჭუნები, რომლებიც ანთებდნენ ჭაღებსა და მაღალ შანდლებში მოთავსებულ სანთლებს. მოქმედების მსვლელობის დროსაც ეს ბიჭუნები რეკავდნენ პატარა ვერცხლის ზარს და ამით აუწყებდნენ მაყურებელს მოქმედების დაწყება-დამთავრებას, თან აცხადებდნენ — „ანტრაქტი“. სკამებსაც და სავარძლებსაც ისინი აწოდებდნენ მსახიობებს. სცენის ორივე მხარეს კი იდგა თითო თეატრი ორი მოკარნახისათვის. მათ მწვანე ფერის კამზოლები ეცვათ, მთელი სპექტაკლის მანძილზე აქ ისხდნენ და საჭიროების ყამს ეხმარებოდნენ მსახიობებს.

სუბოვო-კობილინის „ტარელიკინის სიკვდილის“ დადგმისას ვს. მეიერჰოლდმა მოძრავი დანადგარი გამოიყენა. ყველა მონაწილე თითქმის ერთნაირად იყო შემოსილი. იმპარადვე შემოსილი სუფლიორი ქალი კი პარტერის პირველ რიგში იჯდა და იქიდან ასრულებდა თავის მოვალეობას.

„თავისუფალ თეატრში“ რეჟისორმა ა. თაიროვმა დადგა ჩინური ზღაპარი „ყვირთული პერანგი“. ამ სპექტაკლშიც მელანქოლი-



კირილე ლოლოქიფანიძე



გიორგი კოშვილი



ვაჰტანგ ტაგაევი

ური სუფლიორი პირდაპირ სცენაზე იყო გამოყვანილი.

მ. თუმანიშვილს მოლიერის „დონ ქუანში“ ერთი სიტყვაც არ შეუცვლია, მაგრამ ახალი პერსონაჟი შეიყვანა ეს პერსონაჟი სუფლიორი ქალია.

გინდა დაწერილი იყოს სუფლიორის როლი, გინდა დაუწერელი, ყველა შემთხვევაში. სხვადასხვანაირად, მაგრამ მაინც ის მუდამ თეატრისადმი, განსაკუთრებით კინოსმსახიობისადმი სიყვარულსა და ერთგულებას გამოხატავს. ეს ბუნებრივია, რადგან პირველ ყოვლისა, მსახიობის მეგობარია იგი, მისი დამხმარე. ამის კიდევ ერთი. კიდევ უფრო უტყუარი საბუთია თვით მოკარნახეთა მონაცოლი.

მოგონება მოსკოვის მცირე თეატრის უხუცესი სუფლიორის ი. დარიალსკისა, რომელმაც ამ საქმიანობას 17 წლის ასაკში მიჰყო ხელი თბილისში იავორსკის ანტრეპრიზაში:

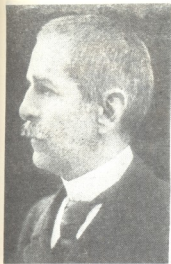
„...არ ვცნობ ტრადიციულ სუფლიორულ ჩურჩულს. ჩვეულებრივი ხმა და სიმშვიდე სუფლიორისა გადაცემა მსახიობს, რომელსაც სიტყვა ან ფრაზა დაავიწყდა, თითქოს აუწყებს: მშვიდად იყავი, ყველაფერი რიგზეა; არაფერი მომხდარა! როგორც წესი, ტექსტის მოწოდებამდე პაუზა აუცილებელი. მართლაც და, მსახიობს რაღაც დაავიწყდა. გარკვეული დროის განმავლობაში — ეს დრო კი ყველას განსხვავებული აქვს — მისი გონება ჭერ თავისუფალია მღელვარებისაგან; სწორედ ეს დროა ჩვენი სუფლიორული პაუზა. ამ დროს უნდა მიაწოდო მსახიობს მისი შესიერებიდან ამოვარდნილი

სიტყვა, თორემ კიდევ რამდენიმე წამი და მღელვარება თუ დაეუფლა, სისხლი თავში აუვარდება, ყურებში შუილს იგრძნობს და შეიძლება ვეღარც გაიგონოს შენი მოწოდებული სიტყვა. ასეთ დროს ყველა მსახიობი თავისებურად იქცევა, ამიტომ ყოველ მათგანთან კონტაქტის განსხვავებულად უნდა დაამყარო.

აღ. სუმბათაშვილი-იუენი მეუბნებოდა, რომ მსახიობი — სხვადასხვა სისტემის სასწაულებრივი მუსიკალური ინსტრუმენტია. ამიტომ მოკარნახემ უნდა შეისწავლოს ყოველი მათგანი ისევე, როგორც იცნობენ თავის საკრავებს ვირტუოზი მუსიკოსები. ამიტომ სუფლიორიც სპექტაკლზე მუშაობას იწყებს რეპეტიციებზე, სადაც ჩვენ ვსწავლობთ და ვერკვევით არა მარტო ტექსტში, არამედ იმაშიც, თუ როგორ ითვისებენ ამ ტექსტს მსახიობები“.<sup>3</sup>

მსახიობიც ეჩვევა მოკარნახეს, სიტყვის მიწოდების მისეულ თავისებურებას. მ. ერმოლოვა თურმე წარმოდგენის დაწყებამდე აუცილებლად იკითხავდა: „ვინაა დღეს ნიქარაში?“ ძალიან საინტერესო წარწერა გაუკეთებია იმავე მ. ერმოლოვას მოკარნახე ი. დარიალსკისათვის — „ხელოვანი-მოკარნახე — მსახიობის შემოქმედებითი სიმშვიდეა“.

ოსტატმა მოკარნახეებმა, წლების მანძილზე რომ მუშაობენ ერთ თეატრში, ძალიან ბევრი რამ იციან მსახიობთა შესახებ: ვის როგორი მეხსიერება აქვს, როგორი სმენა, ფრაზის დასაწყისი ავიწყდება უფრო ხშირად, თუ დასასრული, როგორ იქცევა გაკვირების დროს. აქედან გამომდინარე, თვითონაც ათასნაირ ხერხს მიმართავენ ხოლმე — გა-



კოტე კივიანი



კოლა გალუსტ'იანი



ოშკბე გროშვილი

ძლიერებულ არტიკულაციას, ხელების მოძრაობას, საგნების ჩვენებასაც კი. ასე მაგალითად, მ. საფაროვა-აბაშიძისათვის, რომელსაც სმენა ლალატობდა, მოკარნახეს დამატებითი, ძლიერი სინათლის გამომცემელი ლამფა ედგა იმისთვის, რომ მსახიობს კარგად დაენახა მისი სახე და ტუჩების გაძლიერებული არტიკულაცია, რითაც მოკარნახე მას საჭირო სიტყვას აწოდებდა.

მოკარნახეს უყვარს მსახიობი, უფრთხილდება მას და მთელი არსებითაა ჩართული წარმოდგენის მიმდინარეობაში, მის მონაწილედ გრძნობს თავს და არის კიდევ ი. დარიალესკისათვის წაუწერია იმავე ი. დარიალესკისათვის ნაჩუქარ თავის სურათზე: „მოსპობთ მოკარნახის ნიჟარას — წავალ თეატრიდან!“ — იმ სტანისლავსკის, რომელიც თვითონ ტექსტის მოწოდებას არ საჭიროებდა. მისთვის მოკარნახე ტექსტის მიმწოდებელი კი არა, მისი გვერდით მყოფი ერთგული მეგობარი იყო, მუდმივ მზადყოფნაში მარტისათვის.

1973 წლის 8 მარტს უკვე მძიმე ავადმყოფმა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობმა ა. ტარასოვამ ასეთი შინაარსის ბარათი მიიღო მოკარნახე გ. ვოლიანისკისაგან სავადმყოფოში: „...დიდი ხანია რაც ვცოცხლობ ამ ქვეყანაზე ძალიან ბევრჯერ ვმჯდარვარ თქვენს ფერხითი. მთელი ამ ხნის განმავლობაში ჩემი დახმარება თქვენ არ დაგჭირვებიათ, გამონაკლისი იყო მხოლოდ ერთი პიესა — „ლომონოსოვი“. პირველსავე რეპეტიციაზე თქვენ მოდიოდით არა მარტო როლის ტექსტის მცოდნე, არამედ როლისთვის საჭირო ყველა გრძნობით აღსავსე

ბედნიერი ვარ იმით, რომ ვყოფილვარ თქვენ ფეხთა წინ! ყველა სპექტაკლზე თქვენთან ერთად ვცხოვრობდი! მოწიწებით გემთხვევით ხელზე.“<sup>4</sup>

მოსკოვის მცირე თეატრში მოკარნახედ მუშაობდა თინა არშენინა, მსახიობ ა. იაბლოჩინას უახლოესი მეგობარი, რომელიც თითქმის ნახევარი საუკუნე მასთან ერთ ბინაში ცხოვრობდა. ალბათ საინტერესოა, რომ თ. არშენინა გაბრიელ სუნდუკიანის ქალიშვილია, ცნობილი დრამატურგის მეათე, ნაბოლარა ქალიშვილი. თანაც ერთადერთი, რომელმაც პროფესიად მსახიობობა აირჩია, დაამთავრა მოსკოვის მცირე თეატრთან არსებული თეატრალური ინსტიტუტი, იყო ა. ლენსკის მოწაფე, თამაშობდა თბილისის რუსული დრამის თეატრში, ხოლო 1909 წლიდან მოსკოვის მცირე თეატრის მსახიობია, მ. ერმოლოვას და ა. სუმბათაშვილის პარტნიორი. 1925 წელს, საავტომობილო ავარიის შემდეგ იძულებული გახდა მსახიობობისათვის თავი დაენებებინა, მაგრამ თეატრს ვერ დაანება თავი და მოკარნახე გახდა.

ქართულ თეატრსაც ჰყავდა თავისი მოკარნახეები. ძნელია მოიძებნოს ჩვენი სცენის მოღვაწის ბეჭდური თუ ხელნაწერი ნაშრომი, რომელშიც არ არის მოხსენებული სუფლიორი — თბილისის, ქუთაისის, ჭიათურის, ფოთის, საქართველოს სხვა ქალაქების თუ სოფლების პროფესიონალ და მოყვარულ მსახიობთა ეს მეგობარი. აი, ზოგი მათგანი: ი. ქლენტი, მ. თუშმალიშვილი, პ. ზედგინიძე, ა. კეკელიაშვილი, გ. კუჭავა, მ. ხაფთასი, თ. აბაშიძე გრ. ქუთათელაძე, დ. დი-



რუსთაველის თეატრის  
მოკარნახე — ანა  
ლორლაძე



რუსთაველის თეატრის  
მოკარნახე — სოფიო  
ჩინკველაშვილი



მარჯანიშვილის თეატრის  
მოკარნახე — ქეთო  
სხიგიშვილი

სამიძე, მ. მარჯანიშვილი. ერთგან მწერალი მ. გარიყული წერს:

„...მიშა მარჯანიშვილი სუფლიორის ქობ-  
შია ჩამძვრალი, ხელში ფანქარი უჭირავს,  
წვრილ თვალებს წინ გადაშლილ პიესის  
სტრიქონებს ადევნებს, გვერდით მდგარი  
ლამფა ცალ პროფილს უნათებს და მისი  
გრძელი, მოკაუჭებული ცხვირის ჩრდილს  
მკაფიოდ სახავს რვეულზე. მიშა ფარდის ახ-  
დას უცდის“.<sup>6</sup>

1900 წელს ქუთაისის თეატრში ხანდახან  
სუფლიორობდა ხოლმე მაშინ დამწყები მსა-  
ხიობი, შემდგომ ცნობილი რეჟისორი ალ.  
წუწუნავა.

ქართველ მოკარნახეთა შორისაც იყვნენ  
რჩეულნი: გარდა თავისი დროის გამოჩენი-  
ლი მთარგმნელისა და პირველი ქართველი  
კრიტიკოსის მიხეილ ბირთველის ძე თუმა-  
ნიშვილისა, რომელიც გ. ერისთავის თეატ-  
რში სუფლიორობდა, მუდმივი ქართული  
თეატრის აღდგენამდე (1879), სცენისმოყვა-  
რეთაც ჰყავდათ მოკარნახენი. მათ შორის  
იყვნენ შემდგომში ცნობილი ქართველი მო-  
ღვაწეები: რაფიელ ერისთავი და კირილე  
ლორთქიფანიძე, პუბლიცისტი და მთარგმნე-  
ლი გრიგოლ ყიფშიძე, ცნობილი პედაგოგე-  
ბი — ალექსი ჭიჭინაძე და პოლიფექტ კვი-  
ცარიძე, დიმიტრი ყიფიანის ვაჟი, შემდგომ  
გამოჩენილი ქართველი მსახიობი კოტე ყი-  
ფიანი, დრამატურგი ავქ. ცაგარელი.

მუდმივ ქართულ თეატრში ნიკოლოზ (კო-  
ლა) გალუსტოვი სუფლიორობდა. ის თეი-  
ონაც წერდა პიესებს (აქვს სამომქმედებიათ  
კომედია „არკადიას სადილი“ თბილისელი

ნოქრების ცხოვრებიდან), სტატიებსაც. მაგა-  
ლითად, როდესაც ტასო აბაშიძე პირველად  
გამოვიდა სცენაზე მაშოს როლში (ნ. აზია-  
ნის კომედია „ფული და ხარისხი“), კ. გა-  
ლუსტოვმა გაზ. „ცნობის ფურცელში“ გამო-  
აქვეყნა სტატია ხელმოწერით: სუფლიორი  
კოლა.

ახალ პიესებსაც დასის მოსასმენად თურმე  
კ. გალუსტოვი კითხულობდა. ტ. აბაშიძის  
მოგონებიდან ვიცით, რომ ნ. აზიანის ზემო-  
სხენებული პიესა „ფული და ხარისხი“ და-  
სის მოსასმენად კ. გალუსტოვს წაუკითხავს.  
საინტერესოა, რომ სუფლიორის კითხვას  
უსმენდნენ თვით ავტორი ნ. აზიანი, მსახი-  
ობები: მ. საფაროვი-აბაშიძისა, ნ. გაბუნია,  
კ. ყიფიანი, ვ. აბაშიძე, კ. მესხი, ე. ჩერქეზი-  
შვილი... არ კითხულობს არც ავტორი, არც  
საუკეთესო მექართულენი მსახიობთა შო-  
რის, — კითხულობს სუფლიორი! ჩანს, მეტ-  
ყველეების კულტურაც მაღალია და დრამა-  
ტურული ბუნების ტექსტის — სალაპარა-  
კო ტექსტის — კითხვის გამოცდილებაც  
დიდი.

კ. გალუსტოვი ქართულ თეატრში ბეგლარ  
ახოსპირელმა შეცვალა (ზოგჯერ ბეგლარი-  
ძედაც იხსენიება). ის თეატრში მოვიდა ე.  
ხელაძის სტამბიდან, სადაც საბეჭდი მანქა-  
ნის ჩარხის დამტრიალეზლად მუშაობდა. ლე-  
ქსების წერაც იქ დაუწყია. ამ სტამბაში ქა-  
რთული თეატრის აფიშებიც იბეჭდებოდა.  
ეტყობა, ბეგლარი ყველაზე ახალგაზრდა იყო  
და მზა აფიშების თეატრში მიტანას მას ავა-  
ლებდნენ. ასე დაუახლოვდა იგი ქართულ  
თეატრს. შეიყვარა და არც მოშორებია სი-

კვდილამდე. მაგრამ არც წერა მიუტოვებია. სამოქალაქო მოტივებზე აგებული მისი ლექსები რამდენიმე პატარა წიგნად გამოიცა. თარგმნიდა კიდევ ო. გრიშაშვილი მას მ. გორკის ნაწარმოებების საუკეთესო მთარგმნელად მიიჩნევდა. ეს წიგნიერობა იყო, ალბათ, იმის მიზეზი, რომ ალ. იმედშვილს, რომელსაც მოკარნახე არასოდეს დასკირვებია, მთელი ოთხი წელი უწამებია ბეგლარი — შინ მიჰყავდა და „ჰამლეტის“ ადგილებს მისი დახმარებით ამზადებდა თურმე.<sup>7</sup>

ბ. ახოსპირელი მუდმივი თანამშრომელი იყო „ნაკადულისა“ და „ჯეჯილის“, სადაც საბავშვო მოთხრობებს აქვეყნებდა. დაუარსებია გამომცემლობა „გუთანი“. მოკარნახეთა უმრავლესობის მსგავსად, ისიც ტუბერკულოზით იყო დაავადებული. ნამდვილად პატიოსანი კაცი იყო. ამიტომ, როდესაც 1908 წელს ვ. გუნიას წინადადებით ახალგაზრდა ო. გრიშაშვილი ბ. ახოსპირელის მეტრე სუფლიორად მიუღიათ თეატრში, მას ძალიან გახარებია. ო. გრიშაშვილი ამბობს — სწორედ ამ წელს დაეყო ქვეთეატრის საძირკველი ჩემს მომავალსო. ის ხომ მოკარნახის ნიჟარაში წლების განმავლობაში კითხულობდა შექსპირსა და შილერს, მოლიერსა და გოლდონის, ვ. პიუგოს, პ. ჰაუბტმანს, ლ. ტოლსტოის, ა. ოსტროვსკის, მ. გორკის, ა. ჩეხოვის, დ. ერისთავს, ალ. სუმბათაშვილს...

რადგან იმ დროის სუფლიორის დანიშნულება სხვა იყო, სხვა მოთხოვნილებებსაც უყენებდნენ. დღევანდელ თეატრში წიგნიერებით გამორჩეულ პიროვნებას სუფლიორის ადგილზე ვერავინ აღმოაჩენს, ამის საჭიროება აღარ არის. დღევანდელ თეატრში დასს ახალ პიესას მოკარნახე არ უკითხავს, რადგან კარგი მკითხველი მოკარნახის მოვალეობას არ ასრულებს. დღევანდელ მოკარნახეს არც ფარდის გახსნა-დახურვა ევალება, ამისათვის სხვა თანამდებობის კაცი არსებობს. ძველად კი მოკარნახის მოვალეობა ერთობ მრავალმხრივი იყო. ამას ო. გრიშაშვილიც ადასტურებს:

„...ძველად სუფლიორი სუფლიორიც იყო, რეჟისორიც, რეჟისორის თანაშემწეც და, რაკი კიდევ რა! მას უნდა მიეწოდებინა მსახიობისათვის არამც თუ მისდაში განკუთვნილი სიტყვები, არამედ რემარკებიც: ადექ, დაჯექ, მიდი, მოდი, წადი, აკოცე, გაიცინე, იტირე...“<sup>8</sup>



სოხუმის თეატრის მოკარნახე — ნ. ბასილაია

ცხადია, ამის გამო კურირიზებიც ხშირი იყო. აი, კიდევ ერთი ნაწყვეტი ო. გრიშაშვილის მოგონებებიდან:

„...ეთამაშობდით ვ. გუნიას ისტორიულ პიესას „და-ძმა“... მეხუთე მოქმედების პირველი სურათია. სცენა წარმოადგენს ციხეს. სცენაზე ტყვეებს სძინავთ, მათ შორის მარინეს ძმა, გაიოზიც იქ არის. შემოდის აღელვებული და თმაგაწეწილი მარინე (მსახიობი თამარ აფხაზიშვილი). ყურები ჩამოყრილი თმებით აქვს დაფარული. ღელავს. ვაწვდი სიტყვებს, მაგრამ არ ესმის. ის გადაციციებით დარბის სცენაზე, პატიმრებს შორის დაძებდა თავის ძმას გაიოზს, რომ ციხიდან ჩემად გააპაროს. მარინე მალმიღალ ფეხებს მიაბაკუნებს — ეს ნიშნავს: არ მესმის და სიტყვები ხმამალა მომაწოდო. ხმამალა რომ ეუკარნახო, საზოგადოება მიწყრება და მიყვირის: „სუფლიორ ტიშე!“ ..ის კი კვლავ განაგრძობს ფეხების ბაკუნს... ბოლოს გაბრაზებულმა მივამხე: „გადიწიე ეგ თმები და გაიგებ, რალა!“ მარინეს ეს ფრაზა პიესიდან ეგონა და მძინარე გაიოზს მიმართა: „გაიოზ, გაიოზ, გადიწიე ეგ თმები და გაიგებ, რალა!“

ეს არის ფაქტი, მწარე ფაქტი ძველი წარმოდგენების დასახასიათებლად და, ვინ მოსთვლის, რამდენი ამისთანა კურიოზის ამოღება შეიძლება წარსული თეატრის კიდობანიდან.“<sup>8</sup>

მართალია, ო. გრიშაშვილი ამბობს: ქართველ მოღვაწეთა შორის ყველაზე ტანჯული სუფლიორი იყოთ (თვითონ ხუთი წელი იმუშავა სუფლიორად), მაგრამ ამ საქმიანობას



თავისებური პოეზიაც ახლდა თან, თორემ იგივე ო. გრიშაშვილი განა დაწერდა ამ სიტყვებს:

„...განსაკუთრებით მიყვარდა ვასოს ღიმილი და ლაღის ცრემლები. თუ ჩემს პოეზიას რაიმე მგრძობიარება ხახსიოებს, ეს ლაღის შესანიშნავი გრძობის მონაბერია. ის სცენაზე იყო, მე — სუფლიორის ნიჟარაში. ის თამაშობდა ტნს, აკოსტას, ჰამლეტს, მე კი ვაწვდიდი იმ გრძობიერ სიტყვებს... ხშირად ისე გამოიტაცებდა ხოლმე მისი თამაში, რომ მივიწყდებოდა ჩემი მოვალეობა“.<sup>9</sup>

თუ იმასაც წარმოვიდგინოთ, კონკრეტულად რას ნიშნავს მთელი საღამო იმყოფებოდე სუფლიორის ნიჟარაში სცენის ფიცარნავას ქვეშ, სარდაფში, სადაც ცივა, უბერავს, ქრება სანთელი ან ნავთის ლამბა, სადაც გამოუღმებობ გეყურება მტკერი და განუწყვეტლივ დამაბული ხარ, რადგან ის დროა, კვირაში ერთ ახალ პიესას მაინც რომ თამაშობენ და სპექტაკლის ყველა მოწაწილე შენგან შეველას მოეღის... ვინ ვაუძლებდა ამას, თუ არა მართლაც რომ თეატრის საქმისათვის თავდადებული ადამიანი ან საქმეზე შეყვარებული მისი ტყვე... ამიტომ წერდა კ. სტანისლავსკი:

„მოკარნახის ჯიხურში თუ შეიხნედე, — შუა საუკუნეების ინკვიზიცია გაგახსენდება! ეს წამებული ისეთ ტანჯვას განიცდის გამოუღმებობით, რომ შეგეშინდება. საძაღლის მსგავსი ჭუჭყიანი ყუთი, რომლის კედლებზეც მტვრიანი მავთულია გაკრული. მოკარნახის სხეულის ერთი ნახევარი, იატაკქვეშაა, სადაც სარდაფის ნესტია, ხოლო მეორე ნახევარი — სცენის იატაკის დონეზეა და ორივე მხრიდან რამბის გახურებული ლამპების მცხუნვარეობით შეწუხებული. მთელი მტკვრა, რომელიც ავარდება ფარდის გასასხის და ქვეშ...

კაბების იატაკთან შეხების გამო, მისი მთელი რისაკენ მიეღინება. ის კი მთელი მთელი საღამო შეუსვენებლივ, რეპეტიციასა და სპექტაკლის განმავლობაში ლაბარაკობს არაბუნებრივად მოკუმული, ხშირად დამაბული ხმით, იმისთვის, რომ მისი ხმა გაიგონონ მსახიობებმა და არა მაყურებლებმა“.<sup>10</sup>

ასე იყო ქალაქში. ახლა წარმოვიდგინოთ, რა იქნებოდა დაბა-სოფლებში, სუფლიორი ზომ სოფელში გამართულ წარმოდგენასაც სჭირდებოდა გადაეშალოთ უ. ჩხეიძის მოვონებები:

„...1919 წლის ზაფხული. ზესტაფონი. დასში უმთავრესად სცენისმოყვარეები: ვ. ურუშაძე, შ. ხონელი, შ. ღამბაშიძე, ემ. აფხაიძე... სოფელი საჭარა. სახლის აივანზე ვთამაშობთ... მყურებელი იმ შემთხვევაშიც ვერ გამოიყვანა მდგომარეობიდან, როდესაც სუფლიორი დროს ანთაძე გამოეყიდა ქარისგან წაღებულ პიესის ფურცლებს. დროდ, რომელიც იმ საღამოს სუფლიორის თანამდებობაზე იყო, იჭდა პირაპირ აივნის წინ. რასაკვირველია, სუფლიორის „ბუღაქა“ იქ არ იყო და ამის მაგივრად მას ნაბადი ჰქონდა წამოხურული, თავიც ნაბლით ჰქონდა დაფარული და ამ მდგომარეობაში იყო ჩაუტყუელი აივნის წინ“.<sup>11</sup> ძველ ქართულ თეატრში სუფლიობა ნამდვილად თავგანწირვის უღრიდა. თეატრის ძალადი საზოგადოებრივი დანიშნულების შეგნების გარეშე შეუძლებელი იყო ამ მოვალეობის აღსრულება. პატივისცემაც დიდი ჰქონდათ. ამის გამო მსახიობთა ბენეფისების გარდა, სუფლიორთა ბენეფისებიც იმართებოდა. ასე, მაგალითად, მდგომარეობილი თეატრის ადვოკატის პირველივე ჰქონში (1879-1880) ვ. ურუშაძის, შ. ხონელისა და კ. მესხიანის ერთ-



კონოსახიობის თეატრი მოკარნახე — ლ. რეხვი-აშვილი

თად მოკარნახე გრ. ყიფშიძის ბენეფისიკ გამართა.

დღეს მოკარნახის ფუნქცია ნომინალურია. თანამედროვე თეატრში იმდენად გაიზარდა რეპერტიციების რაოდენობა. იმდენად გაიზარდა გრძლივდა სპექტაკლის მომზადების ვადა, რომ კული მენეჯერების მქონე მსახიობი იხსომებს თავისი როლის ტექსტს. მოკარნახე ახლა, უმთავრესად, რეპერტიციებზეა საჭირო. სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში. ამის გამო აღარც გამოჩენილი პირთვებები არიან მათ შორის. მიუხედავად ამისა, მოკარნახის ნიჭით დაჯილდოებულთა შორის მაინც უნდა აღინიშნოს მარჯანიშვილის თეატრის მოკარნახე ქეთევან სხივიშვილი. მე კარგად მისისვს ეს დაბაისელი. ამავე დროს ძალიან ხალისიანი ქალი, რომელსაც იშვიათი მენეჯერება და ასევე იშვიათი მკაფიო მეტყველება აქვონდა. მან არა მარტო ყველა გამორის სათქმელი აიტყვა, მთელი პიესის ტექსტი იცოდა ზეპირად თავიდან ბოლომდე. იცოდა ისიც, თუ რომელ მსახიობს სად უქირდა, სახელდობო, რომელი სატყვა, იცოდა იმდენად კარგად და სპექტაკლის მსვლელობის დროსაც იმდენად აუო შინაგანად მომართული სწოროდ ამ საქმისათვის. ამ თავისი დანიშნულების აღსრულებისათვის, რომ დღლილია და ხანდაზმულს კიდევაც რომ ჩაეთვლია, საჭირო წუთში უთუოდ გაიღვიძებდა. სიტყვას ზუსტი მისამართით მიაწოდებდა და, შესაძლოა, კვლავ ჩაეთვლიბა. მანამ, სანამ მისი ჩარევის აუცილებლობის შემდგომი წუთი დადგებოდა...

ყოველდღიურად ასე საჭირო, ხშირი მხარებისაგან ძალზე შელანძლული, სუფლოორისათვის განკუთვნილი პიესის ეგზემლარი შემდგომ მეთრფას ისტორიულ დოკუმენტად იქცევა. რამდენი რამის მოყოლა შეუძლია ამ მუდამ გაცეითილ წიგნს, რომელშიც რალაც წაშლილია. ფურცლებზე სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ფანქრით აღნიშნული ისრები რალაცს გადაადგილებას მიგვანიშნებს, მინაწერებში. მის პატრონს თავისი ნივარიდან ისეთი რამეც დაუნახავს, რაც შესაძლოა, პირველი რიგის მაცურებლისთვისაც შეუმჩნეველი დარჩენილია — ყველაზე ახლო რომ ისაა სცენასთანაც და მსახიობთანაც. დაუნახავს ის წამები, როდესაც ნუცა ჩივიძეს, ლადო მესხიშვილს, ალექსანდრე იმედაშვილს და სხვათა, ზეშთავონება ეწეოდათ. ზურგით კი უგრძენია ნიკოპოს უკან როგორ ეკვროდა სუნ-

თქვა მათ მაცურებელს. უნახავს ამ მსახიობთა თვალები სიყვარულით, ბედნიერებათა ცრემლითა თუ მწუხარებათ სავსე თვალეში, პირველს მას მიუღია ამ თვალთაგნ მომდინარე სხივი. რის გამოც უჩვეულო აღტაცება ვაჩუქდილა...

ამიტომ თეატრის მოკარნახე ტექსტის შემახსენებელი კი არა, მართლაც, წარმოდგენის გულმმურვალე მონაწილეა. უცდომელი ინტუიციის პატრონი, მსახიობის არტისტული ინდივიდუალობის დიდი მცოდნე. ქეშმარიტი დამცველი იმ შემოქმედებითი სიმშვიდისა, რომლის გარეშე შეუძლებელია მსახიობობა. აი, ასეთ მოკარნახეს უწოდებენ მოკარნახე—ხელოვანს, სპექტაკლის, მართალია, უჩინარ, მაგრამ ნამდვილად მონაწილეს. მით უფრო, რომ სხვა ამგვარ მონაწილეთა შორის, სპექტაკლის ნომდინარეობის დროს სცენაზე მარალაც, მსოლოდ მოკარნახეა.

#### შენიშვნები.

1. Сб. М. Н. Ермолова. Искусство, М., 1955, стр. 281.

2. იქვე, გვ. 114.

3. А. Свободин. Из рассказов суфлера, жур. «Театр», 1958, № 1.

4. Сб. А. К. Тарасова. Документы и воспоминания. Искусство, 1978, стр. 138.

5. ამის შესახებ იხ. журн. «Театр», 1960, № 7 В гостях у дочери Г. Сундукяна.

6. ბ. კვიციანი. თეატრალური მოგონებანი. ხელოვნება, 1959, გვ. 32.

7. იხ. აღ. ბურთიაშვილი ალექსანდრე იმედაშვილი. გვ. 107.

8. ი. გრიშაშვილი. სუფლოორის ნიკაიდან. თხზულებათა კრებულის ტ. 5, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1865, გვ. 166.

9. ი. გრიშაშვილი. სუფლოორის ნივარიდან. თხზულებათა კრებულის ტ. 5, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1965, გვ. 166.

10. Станиславский, Моя жизнь в искусстве. Академия, Л.-М., 1931, стр. 313.

11. უ. ჩხეიძე. მოგონებები და წერტილები გამოცემულ „ხელოვნება“ თბ. 1956, გვ. 23.



# მუსიკალური ანალოგიების შესახებ იოანე პეტრიწის „განმარტებაში“

წინმო ვირცხალავა

„ვინაი აწ აქა სამსულად გასხუებულთა ზედა იხილო მზახრსა, ჟირსა და ბამსა ერთობაი შეყოვლებისაი“

ი. პეტრიწი

მიუხედავად დიდი ყურადღებისა, რომელსაც პეტრიწის მიმართ ქართული საზოგადოებრიობა თუ მეცნიერება იჩენდა და იჩენს, დღესაც ბევრი რამაა, გაურკვეველი როგორც მისი ცხოვრებასა და მოღვაწეობაში, აგრეთვე მის ფილოსოფიაში, ამ ფილოსოფიის თავისებურებასა და მის ისტორიულ დამახატურებაში“ (შ. ხიდაშელი).

იოანე პეტრიწი XI საუკუნის დასასრულსა და XII საუკუნის დასაწყისის დიდი ქართველი ფილოსოფოსი, პოეტი და მთარგმნელია, თხზულების — „განმარტებაი პროკლესათუის დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიის“ ავტორი, ქართული თეორიული აზრის ისტორიაში ძნელად მოიპოვება სხვა ისეთი ძეგლი, რომელიც ეროვნული მრავალზნაობის თვითმყოფადობის თვალსაზრისით შეიძლება გაუტოლდეს ამ თხზულებას. „განმარტების“ ბოლო სიტყვაში ფილოსოფოსს მოჰყავს ქართული მუსიკის ისტორიისათვის უაღრესად საინტერესო ცნობა:

„სამუსიკელოი რაი, რამეთუ ყოვლითურთ სამსული არს ჩვენი ესე სამოყუსოი მორთული წმინდისა მიერ სულისა; და ესეცა სამთა ფრთონგთა, ვიტყვი სამთა და ბამათა რომელთა მიერ შეინაწევრების ყოველი შეყოვლებული მზახრ ჟირ და ბამ რქმულნი და რანივე მრთელობანი ძალთა და ხმათანი. ამათ სამთა მიერ შემოქმედობენ კეთილ ფთოგოვნებათა, რამეთუ უსწორობისაგან მორთულებათისა მიეცემის სისწორე კეთილ დადასვასა მორთულებისასა. ვინაი, ესთავე რიცხუსა შორის ზესთა წმინდისა სამობისასა იხი-

ლო ვითარმედ მეთქუენი უშვილობასა მამისასა და შობასა ძისასა და გამოვლენასა სულისა ზესთა წმინდისასა და ერთობასა ბუნებისასა, განსხუებულობითა გუამოვნებათათა, ვინაი აწ აქა სამსულად გასხუებულთა ზედა იხილო მზახრსა, ჟირსა და ბამსა ერთობაი შეყოვლებისაი“ (იოანე პეტრიწი, შრომები ტ. II, 217 გვ. 1-13 სტრ.).

პეტრიწის მიერ მოცემული ეს ფორმულირება ნიადაგს განუმტკიცებს აზრს ეროვნული მრავალზნაობის თვითმყოფადი ბუნების შესახებ. „ეს ქართულ მუსიკაზე ერთ-ერთი ფრიად საყურადღებო ნააზრეცა პეტრიწის თხზულებიდან და საერთოდ ძველი ქართული მწერლობიდან“ (რ. სირაძე).

ქართული მუსიკის მეცნიერებს შორის გრიგოლ ჩხიკვაძე იყო პირველი, რომელმაც მიუთითა „განმარტების“ მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტით შესწავლის აუცილებლობაზე. მოგვიანებით, წიგნში „ქართული მრავალზნაობის საკითხისათვის“ მ. იაშვილმა გამოთქვა პრინციპული მნიშვნელობის თვალსაზრისი, „განმარტებაში“ წარმოჩენილი, ანტიკურისაგან განსხვავებული მუსიკალური დიალექტიკის შესახებ.

პეტრიწის თხზულების მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტით შეფასებისას, ქართული მუსიკალური მეცნიერება ძირითადად ზემოთ მოყვანილ ანალოგიას ემყარება. გარდა ამ უკანასკნელისა, „განმარტებაი“ მოიცავს მუსიკალური ხელოვნებისადმი მიმართების სხვა საინტერესო შემთხვევებსაც. მათში, მნიშვნელოვანი ფილოსოფიური პრობლემების ორი-



გინალურ ხატოვან მუსიკალურ გააზრებას იძლევა ფილოსოფოსი.

პეტრიწის მუსიკალური ესთეტიკა რომ გავიგოთ და შევაფასოთ, აუცილებელია უპირველეს ყოვლისა გავითვალისწინოთ მისი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური აზროვნების სტილი და მეთოდი სპეციალურ ლიტერატურაში არსებული მონაცემების მიხედვით.

პეტრიწის შეხედულებებს საფუძვლად ედება შემდეგი თვალსაზრისი: „თვისდა ხატად წარმოიქმს ყოველი წარმომქნელი ყოვლისა თვისგნით წარმოქმნილსა“ (II, 71,35)

პეტრიწი აღიარებს „ხელოვანი ღმერთის“ იდეას, რომელიც თავისი ხატის მსგავსებისდაკვალობაზე წარმოქმნის ყოველივეს. სამყარო, ზემთაარსის მხატვრულ სიმბოლოდაა წარმოდგენილი (რ. სირაძე).

პეტრიწის ფილოსოფიაში ღმერთის შემეცნების უმთავრესი საშუალება სახეობრივი შემეცნების გზაა. ეს გარემოება პეტრიწის ყურადღებას მიაქცევს ანალოგიის საკითხისადმი.

მაგალითებს იგი ხელოვნების ამა თუ იმ დარგიდან: ლიტერატურიდან, სახვითი ხელოვნებიდან, მუსიკიდან მოიხმობს. ფილოსოფოსის მრწამსით სხვასთან ერთად, მუსიკაც დიალექტიკური ურთიერთმიმართების („განყოფილება და ზიარება“) წარმოიქმნენა. ამის ნათელი გამოვლინებაა აზრი: ღმერთითა ხელოვანი მეცნიერებასთან ერთად „თვით მის მუსიკალობისა, რომლისა მიერ აღმოჩინების ანაქუსი ესე და ნათხზი მყოფთა აგებულებისა და ურთიერთას ზიარებისა და განყოფილებისა, და თუ ვითარ ამათ მიერ კეთილ ხელოვნებაი ყოველთა ღმერთისა დამბადისაი დაუზესთავდების მხედველსა“ (II, 4, 27-30).

მ. გოგიბერიძე აღნიშნავდა, რომ „პეტრიწმა თავისი აზრმხვეილი სქოლასტიკის გენია ერთ-არსების სამებად ყოფნის დასაბუთებას შეაღწია“. სამების პრობლემა წითელ ზოლად გასდევს თხზულებას და განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ არითმეტიკულ („რიცხნი“), გეომეტრიულ („სამზომლონი“) და მუსიკალურ („სამუსო“) პარალელებში გამოვლინდება.

ტრიადების ისეთი აღიარებული ნიმუშების გვერდით, როგორცაა:

ართმეტიკული ტრიადა (სამი, როგორც პირველი ნამდვილი რიცხვი; სხვა რიცხვთა შობის დასაწყისი — პითაგორელებთან);

გეომეტრიული ტრიადა (პითაგორული მოძ-

ღვრების სამკუთხედი, როგორც პირველი გეომეტრიული სხეული, პირველი გეომეტრიული სიბრტყე და სიციცხლის უპირველესი ნიშანი);

ამ უკანასკნელთა თანატოლად მოიხსენიება მუსიკაც: ფილოსოფიის რწმენით: „ვინაი არცა თუ ქუეყნის — სამზომლონი და რიცხუნი და სამუსოი უცხო არს ჩუენის ამის

სამოთხისაგან, რამეთუ ოდეს რაი თუისთა შორის და თქუჲმან მდინარეობდეს სამობისათვის, ვითარმედ ნათელსა შორის შენსა ვიხილეთა ნათელი ძესა შორის სულისა მიერ წმინდისა“. (II, 215, 3-7).

„განმარტების“ მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტით შეფასებისას უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მუსიკალური ანალოგიები უპირველეს ყოვლისა წარმოადგენენ საშუალებას თხზულების თეოლოგიურ-ფილოსოფიური პრობლემების თვალსაჩინად. სწორედ ამდენად, ამგვარი პირობითობის ფარგლებშია მისაღები და გამართლებული თვალსაზრისი პეტრიწის მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნებითი პრინციპების შესახებ.

ფილოსოფიური პრობლემების ხატოვანი მუსიკალური ანალოგიებით მოაზრების შემთხვევები ხშირია „განმარტება“ში“. მოცემულ წერილში საშუალება გვეძლევა წარმოვადგინოთ მხოლოდ ორი მათგანი.

თხზულების მეორე თავში „ნაწილთა მიერ შედგმულისა ერთისათვის“ წარმოდგენილია მეტად ორიგინალური მუსიკალური ანალოგია. „ვინაი კუალად სამუსიკელოთაცა რთუთა ზედ მიესსი და მათ შორისცა იხილო ცხადად ქმნული ერთი. რამეთუ რაიგუარადცა მოპრთო ხმაი და სამუსიკო მყის გუარი ზედ ექნების მას, ვითარცა ანუ ლმობიერად აღმძვრელი ანუ სიფიცხედ ანუ მავლტოი ხმაი და მორთულობაი. ამათ ხილულთა ნახიბლადი ანუ მდღერი და თანდამთხე და მარლუი სიმტყიკეთა სულისათაი რაოდენნი აღორცხუენე. . . . . ხოლო შენ, რთვანი და შეწყობანი იპატიოთ ვიღრე ნიტამდის ნაწილად იპყენ, ვითარ და არიანცა, ხოლო ზედამომართებულნი და ბუნებითნი ურთიერთას ზიარებანი გუარად. ვინაი და ყოველთა შორის ხატი და მსგავსებაი მის ერთისაი. და ესთავე ქუეყნის სამზომლოთაცა შორის ცხადად იხილო განჭურეტმან“. (II, 22, 16-25).



ზემოთ უკვე აღინიშნა, რომ პეტრიწის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური აზროვნების მე-  
თოდით. შემეცნების განსეოლოგიურ და  
ესთეტიკურ ფორმებს შორის უპირატესობა  
უკანასკნელს ენიჭება. სახეობრივი შემეცნე-  
ბა („ხედვა“) ფილოსოფოსს უფრო ქეშმა-  
რიტ გზად მიაჩნია უმაღლესი „ერთის“  
(ღმერთი) შესამეცნებლად. ესთეტიკურ მე-  
თოდს, — მოცემულ შემთხვევაში ზვენიტვის  
საინტერესო მუსიკალურ პარალელებს იგი  
მიმართავს თავისი ფილოსოფიურ-თეოლო-  
გიური პრინციპების დასასაბუთებლად. უკეთ  
თვალსაჩინოდ. ნიშანდობლივია, რომ ზემოთ  
მოყვანილი მუსიკალური ანალოგია თხზულე-  
ბის მეორე თავიდან. წარმოადგენს სწორედ  
დამატებით არგუმენტს, სიმრავლეში ერთის  
განსახიერების ხატოვან ნიშნულს მუსიკის სფე-  
როდან.

ისმება კითხვა: ხელოვნების სხვა დარგებს  
შორის მაინცდამაინც „სამუსოთა რთვია და  
ხმაი“ რატომ მიაჩნია პეტრიწს საუკეთესო  
სამუშაოდ მოცემული თეოლოგიურ-ფი-  
ლოსოფიური წარმოდგენის თვალსაჩინად?

პასუხი რომ გავცეს ამ კითხვას, უპირველეს  
ყოვლისა, აუცილებელია გავერკვეთ იმ პრო-  
ბლემის არსში, რომელთან მიმართებაშიც  
საჭიროებს ფილოსოფოსი აღნიშნულ მუ-  
სიკალურ არგუმენტაციას, იგი შემდეგში  
მდგომარეობს: — ყველაფრის საფუძველი  
„ერთია“ (ღმერთი), იგი მძლავ და მღრმე  
მდგომია ყოველივე სიმრავლისაგან. „ერთის“  
ნათელი ისე მიემართება ყოველივეს, რომ  
არაფერი აკლდება ერთს, და ამავე დროს  
მაინც აძლევს ნათელს სიმრავლეთ. „ერთი“  
თავისი ბუნებით თავისთავადია („უქმნა“) და  
განუყოფელი, მისგან წარმოქმნილი ყოვე-  
ლი („ერთქმნილი“), კი ნაწილებისაგანაა შე-  
დგენილი; აქედან — „ყოველი მზიარებელი  
ერთისი ერთიც არს (მთლიანი, ერთიანია)  
და ამასთანავე არა ერთიც“ (ანუ შედგენილი).  
მოცემულ თეზის პეტრიწი განიხილავს რიც-  
ხვთა თეორიის, ბუნებითი მოვლენების, ლო-  
გიკის („სალოგოზმოსის“) და მუსიკის („სა-  
მუსოთა რთვია და ხმაის“) კანონზომიერებათა  
მაგალითზე. განვიხილავთ მათ ასეთივე თან-  
მიმდევრობით:

1). რიცხვი იმით მიემსგავსება „ერთს“, რომ  
ისიც წარმოადგენს ყოველი „თხზვალისა და  
ურთიერთზიარების“ საფუძველს. ამავე დროს  
იგი თვით იღებს საწყისს „ერთისაგან“. რა  
დამოკიდებულებაა ერთსა, ორსა და სამს შო-

რის? — როგორც ბუნებითი რიცხვები —  
ამბობს პეტრიწი — ისინი სხვადასხვადას  
ერთად შეკრულნი, კი საზღვრის მქონენი; და  
„ერთისა გუარის დამტევენი“ ხდებათ. II, 19,  
5-25).

2) ორიგინალურად სწყვეტს პეტრიწი და-  
სმულ პრობლემას „ბუნებითი მოვლენების“  
მაგალითზე: მზე, მთვარე და სხვა დანარჩენი  
მნათობები „აწ ესე ყოველნი არიან (ნაწილ-  
ნი) ცისანი, ხოლო თვით იგი ცა, გუარ და  
გარეშემცველ (გამაერთიანებელი) ყოველთა“.

3). სილოგიზმების თეორია პეტრიწს დალა-  
გებული აქვს არისტოტელის ანალიტიკებში  
მოცემული სახით: 2 კიდის და „საშუალოთ“,  
ანუ კიდეთა შემკვრელოთ. ლოსევი ასე გან-  
მარტავს ცნება „საშუალს“: „Понятие  
средний или центра имеет огромное  
значение во всех областях греческой на-  
уки, искусства и философии... Можно  
считать установленным колоссальное  
значение этой категории в арифметике,  
геометрии, музыке... Везде грек видел  
нечто цельное, а это значит, что он пре-  
жде всего фиксировал центр наблюдаемо-  
го предмета“.

ამგვარი ცენტრის; — იგივე „საშუალის“  
მისიას ასრულებს პეტრიწის „სილოგოზმებ-  
ში“ ე. წ. „სუმპერაზმა“. იგი მთლიანობას  
ანიჭებს დანაწევრებულ „სილოგოზმოსის“  
და ადგენს მის „გუარს“ მსგავსად „სამპირო-  
ვანი ერთისა“. სილოგოზმებშიც სახეზეა. სა-  
მი კომპონენტისაგან — 2 კიდისა და კიდეთა  
შემკვრელი „საშუალისაგან“ შემდგარი ერ-  
თობლიობა:

„სამ არიან ნაწილნი სილოგოზმოსისანი...  
ვინაი ამას თანშესიტყუასა სუმპერაზმაი ერთ  
პყოფს და ერთის გუარ“. (II, გვ. 22, 1-10)  
სილოგოზმების შემდგომ, პეტრიწი გან-  
მარტავს „კაცთა გუარის“ ცნებას; — წარ-  
მოადგენს რა. არსებითი თვისებების გამაერ.  
თიანებელ ფენომენს. „გუარი“. — მოცემულ  
შემთხვევაში „კაცთა გუარი“ უკლებლივ უნ-  
და მოიცავდეს ყველა ადამიანურ თვისებას,  
რადგანაც, „უკუთო ანუ სიტყვიერ დააკლო.  
ანუ მოკლდავი, ან შემწყყნარებლობაი, არღა-  
რა იყოს იგი გუარ კაცისა“. ფილოსოფოსის  
მწიწამსით ეს საერთო კანონია „გუარის“ ნე-  
ბისმიერი გავებისათვის.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდგომ, თავი-  
სი მსჯელობის შედეგებით თითქოს დაუქმა-  
ყოფილებელი. პეტრიწი მოიგონებს მუსიკას,

როგორც მრავლის ერთების უცხადეს, უმშვენიერეს გამოხატულებას. იგი აღფრთოვანებული მოგვიწოდებს: „კულად სამუსიკელოთაჲ რთვათა ზედ მიესხი და მათ შორისცა იხილო ცხადად ქმნილი ერთი“.

მოცემული მუსიკალური ანალოგიის შინაარსი შემდეგნაირად გვესახება: — ნიტასა და ჰიპატოს შორის არსებულ ბეგრათა ურთიერთშერწყმის შედეგად, განსხვავებული ხასიათის მუსიკალური „გუარები“ წარმოიქმნება. მეცნიერება მრავალ ასეთ მუსიკალურ გვარს ითვლის. ბეგრათა ურთიერთშეწყობის პრინციპზეა დამოკიდებული თითოეული მუსიკალური „გუარის“ ბუნება. ფილოსოფოსი ჩვენ ყურადღებას მიაქცევს ისეთი „გუარისაგან“, რომელიც ბეგრათა „ურთიერთზიარებისა“ და „ზედამომართების“ პრინციპით განსაკუთრებით მიემსგავსება „ერთის“ ხატს. სწორედ ეს მომენტია უნდა იყოს განსაკუთრებით საყურადღებო მოცემულ ანალოგიაში მეცნიერებისათვის ცნობილ, განსხვავებულ „გუარებს“ შორის, ურთიერთზიარებითა და „ზედამომართებით“ მიღებულ „გუარში“ პეტრიწი ქართულ მუსიკას, ნაციონალური მრავალბმეანობის პრინციპებს უნდა გულისხმობდეს.

აღნიშნულ თვალსაზრისს, ერთი მხრივ, უნდა ამართლებდეს მრავლის ერთების ის მაგალითები (რიცხვთა სფეროდან, ბუნებითი მოვლენებიდან, ლოგიკიდან), რომელთა ხატოვან დანამატსაც წარმოადგენს ეს მუსიკალური ანალოგია; მეორე მხრივ, მას უნდა ასაბუთებდეს ანალოგიის ორიგინალური ბოლო ფრაზაც. მოვიგონოთ ფილოსოფოსის შენიშვნა, ან იქნებ მითითებაც მუსიკალური ანალოგიის ბოლოს: — „და ესთავე ქუეყნის სამზომლოთაცა შორის ცხადად იხილო განჭურებმან“. რაში დასჭირდა ფილოსოფოსს მუსიკალური ანალოგიის დასასრულს „სამზომლოზე“ მითითება? გეომეტრიის სფეროს პეტრიწი არ ეხება მოცემულ თავში, და ლოგიკურად იგი გაუმართლებელია მუსიკალური ანალოგიის ბოლოში. მითუმეტეს, რომ აღნიშნული მითითებით წყდება მოცემულ თავში გეომეტრიაზე მსჯელობა. „სამზომლოს“ პეტრიწი თხზულების ბოლო სიტყვაში განიხილავს, სადაც იგი იტყვის, რომ მუსიკისა და არითმეტიკის მსგავსად, გეომეტრიისათვისაც უპირველესი ნიშანი სამია: „არცა თუ ქუეყნის სამზომლოი და რიცხუნი და სამუსიკოი... თქუამდ მდინარეობდეს სამობისათვის.“

... ვინაი და ესეც) ქუეყნის მეზომლოთა დასდებს სამთა თუისადად პირველ ყოველთა და ორთა ერთისა მიერ წარმოაჩენს ვითავე ძე და სული ერთისაგან მხოლობითისა მამისა“. — ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე ვვარაუდობთ, რომ მუსიკალური ანალოგიის ბოლო ფრაზა არ უნდა იყოს შემთხვევითი; იგი უნდა ხსნიდეს ანალოგიის კონტექსტს, წარმოადგენდეს ქართული სამხმეანობის პრინციპზე მინიშნებას.

მოცემულ წერილში საშუალება გვეძლევა წარმოვიდგინოთ კიდევ ერთი მუსიკალური ანალოგია. მას პეტრიწი თხზულების 190-ე თავში მიმართავს, „სულის“ პრობლემათან დაკავშირებით. ძირითადი თეზა ასეთია: „ყოველი სული საშუეალი არს განუწვალეზელთაი და სხეულთადმი განწვალეზულთა“.

პეტრიწი მსჯელობს სულის დანიშნულების შესახებ ცასა და მიწას შორის. სულის რაობა „საშუალის“ მისიის შესრულებაშია ორ კიდურს: წარმავალ, დროში დასაზღვრულ (ყამისა მიერ განზომილ“) მიწასა, და მარადიულ („საუქუნო“) ცას შორის. აღნიშნული თეოლოგიური პრობლემა რომ დასაბუთოს, მის ორიგინალურ ხატოვან გააზრებას იძლევა ფილოსოფოსი მუსიკის მაგალითზე.

„ვინაი ჯერ არს სამუსიკოთა რთვათაებრ, რაითა საშუალთა მიერ იზიარებოდინ ყოველნი, რაითა მორთულებაი ეგოს დაუხსნელ და საუქუნო, ვითარ რჩეულ მრთველის, ხელოვანისა და ღმრთისა მიერ მორთული ვინაი ჯერ არს, რაითა საშუალი ორთავე კიდურთა მოჰსვავსობითა ჰგვანდეს. დაქუეყანეს და უპირთნეს ორნივე უმსგავსონი არსებანი და აზიარნეს ყოველიურთ უზიარებელნი“ (II, 196, 22-28). მოცემული მსჯელობა ისე უნდა გავიგოთ, რომ ცის, სულისა და მიწის ვერტიკალური ურთიერთმიმართების ანალოგიას პეტრიწი მუსიკაშიც ჰხედავს. ამ უკანასკნელშიც მუსიკალური „საშუალისა“ და ორი „უმსგავსო კიდურის“ ურთიერთმიმართებაა ფილოსოფოსის აზრით.

თუ მოვიგონებთ ღვთაებრივი სამების (მამა, ძე, სულისწმიდა) მუსიკალურ გააზრებას თხზულების ბოლოსიტყვაობიდან („მზახრი, ყირი, ბამის ერთობაი შეყოვლებისაი“); თუ მივიღებთ მხედველობაში იმას, რაოდენ დიდი მნიშვნელობა გააჩნია „საშუალის“ ცნებას პეტრიწის ფილოსოფიურ აზროვნებაში, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ:

ქართული მუსიკისათვის სახასიათო, ვერტიკალში ჟღერადი ხმათა დიალექტიკა, როგორც სიმღერის ქართული წესის გამოხატველი, პეტრიწმა ანტიკურ „საშუალოდან“ მოარჩია, და თანაც ისე, რომ არისტოტელეს „საშუალო და ორი კიდე“ სიმალეში აღმართა, და ანტიკური ჰარმონიის ჰორიზონტალური დიალექტიკა ეროვნულ საფუძველზე მდგომარე ვერტიკალურად დააყენა.

პეტრიწის მუსიკალურ-ესთეტიკურ აზროვნებაზე საუბრის დასასრულს მოვიგონოთ ზოგიერთი სახასიათო მომენტის ანტიკური და შუასაუკუნოვანი მუსიკალური ესთეტიკიდან.

ნიშანდობლივია, რომ მსოფლიო ესთეტიკის ფასეულობათა იერარქიაში „ადამიანურ“ (ხელოვნურ) მუსიკას „მსოფლიო“ (ბუნებრივ) მუსიკასთან შედარებით რანგით დაბალი საფეხური განეკუთვნებოდა. პირველი მთავანი სმენადი, შეგრძნებადი ჰარმონიით, „მსოფლიო“ ჰარმონიის მხოლოდ მიბაძვად იყო მიჩნეული. ამგვარი წარმოდგენა მუსიკალურ ჰარმონიაზე დიდი ხნის განმავლობაში დომანდ იყო ქვეული, და დამახასიათებელია მთელი ანტიკური და შუა საუკუნეების ესთეტიკისათვის. მუსიკაზე აღნიშნული თვალსაზრისი ცნობილი უნდა ყოფილიყო ქართული ფილოსოფიისათვის. მიუხედავად ამისა, პეტრიწმა ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს, თეოლოგიურ დოგმას — ღვთაებრივ ტრიადას „ადამიანური“ მუსიკა, — ნაციონალურ მრავალწინამართობის პრინციპები შეადარა, რითაც ცამდე ასწია ქართული სიმღერა, წერილობით დაადასტურა ეროვნული მუსიკის მაღალმხატვრული შედეგები.

პირველად ანტიკურმა ეპოქამ შეიცნო და აღიარა მუსიკალური ჰარმონიის სხვა შესაძლებლობანი. ამ თვალსაზრისით სხვა ეპოქებს შორის მისი დამსახურება განსაკუთრებულია. მეორე მხრივ, იმ მნიშვნელოვანი ნაკლის შესახებაცაა ცნობილი, რომელიც გადაულახავი დარჩა ანტიკურ მუსიკალურ ესთეტიკას. მან დაამდაბლა „მხატვრული“ ჰარმონია, შეისწავლიდა მუსიკას არა როგორც დამოუკიდებელი კანონზომიერებების შემცველ ხელოვნებას, არამედ როგორც მათემატიკურ თანაფარდობაზე დაფუძნებულ მეცნიერებას.

პეტრიწის სახეობრივი შემეცნების თეორიაში მაღალი შეფასება ეძლევა ხელოვნების დანიშნულებას. მნიშვნელოვანია, რომ ფილოსოფოსს სწორედ ხელოვნების შინაგანი პრინციპები აინტერესებს. იგი მათზე დაკვირ-

ვებით ცდილობს ახსნას მთელი სამყარო, მისი კანონზომიერებანი. ამგვარი პოზიციები რითად მეთოდოლოგიურ პრინციპადმაცა ქვეული თხზულებაში. ეს უფლებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ პეტრიწისათვის მუსიკა თავისი კანონზომიერებებით დამოუკიდებელ ესთეტიკურ კატეგორიას წარმოადგენს. განსხვავებით ანტიკური და შუა საუკუნეების ესთეტიკისაგან სწორედ „მხატვრული“ ჰარმონიაა შეცნობილი და წინწამოწეული ქართული ფილოსოფიის მიერ.

საყოველთაოდაა ცნობილი პითაგორელთა „რიტმებით თეორია“, რომლის ერთ-ერთი თეზისის მიხედვით: ყოველივე სამობით განისაზღვრება. ამ პრინციპის გამოვლინებას პითაგორელები მუსიკაშიც ვარაუდობდნენ. მათ წარმოდგენაში ეს უნდა ყოფილიყო კუბის ფორმის მქონე, სამგანზომილებიანი მუსიკალური ტონი.

მუსიკალური ტრიადის ამგვარ აბსტრაქტულ გაგებას, პეტრიწმა „მზახრი, უირი, ბამის“ ერთებაში გამოხატული, რეალურად ხმოვანი მუსიკალური სამება დაუპირისპირა.

იოანე პეტრიწის შემოქმედების ჯერ კიდევ პირველი მკვლევარი — ნ. მარია აღნიშნავდა, რომ „განმარტებაში“ ქართული ძირებით გასაოცარი სიზუსტითაა გადმოცემული ყველა ის ტერმინები, რომლებიც ევროპულ ენებში მხოლოდ ბერძნული და ლათინური ნასესხობის ფორმით არსებობს. ნ. მარის ეს სიტყვები თხზულებაში წარმოდგენილი მუსიკალურ ტერმინოლოგიასაც მიემართება.

„განმარტებაში“ საკმაოდ ხშირია ისეთი გამოთქმები, როგორცაა „ნართი“, „რთვა“, „მოპრთვა“, „დაპრთვა“, „მრთველობა“, „მრთველი“. ყველა ისინი ცნება „ნართისაგან“ უნდა იყვნენ ნაწარმოებნი. პირდაპირი მნიშვნელობით „ნართი“ — დართულის (მაგ. დართული ძაფი) სინონიმს წარმოადგენს. სპეციალურ ლიტერატურაში კი „ნართი — მორთული ძალია (სიმია) საკრავთა“ (სიტყვის კონა).

„ნართი“, „რთვა“ და სხვა ზემოაღნიშნული გამოთქმები პეტრიწის სიტყვახმარებაში წარმოადგენენ ზოგადფილოსოფიური კატეგორიების: — წყობის, წესრიგის, ჰარმონიის შესადარ ქართულ ცნებებს. დიდად მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ სწორედ მათ გამოყენებას ემყარება თხზულების ნებისმიერი მუსიკალური ანალოგია. ამჟამად იმ მუსიკალური შემოქმედების განვითარების დონის ერთ-

ერთი მაჩვენებელი, სწორედ თავისთავადი მუსიკალური ტერმინოლოგიაა.

საყოველთაოდაა ცნობილი, რომ ესთეტიკური თეორიები ორიგინალურადაა დაკავშირებული მხატვრული შემოქმედების პრაქტიკასთან. სწორედ მხატვრული რეალობა წარმოადგენს საფუძველს თეორიული განზოგადებისათვის. იოანე პეტრიწმა თავი ესთეტიკით შეაჯამა და განაზოგადაა ეროვნული მუსიკალური გენიის მიღწევები. ამ თვალსაზრისით, მის „განმარტებას“ არ მოეპოვება საღარი ქართული მუსიკის ისტორიაში.

პეტრიწისეულ მუსიკალურ ანალოგიებს პრინციპული მნიშვნელობა გააჩნია ქართული მუსიკალური ხელოვნების ისტორიის, ესთეტიკის კვლევის თვალსაზრისით. თუ ცხრა საუკუნის წინ, ეროვნული მუსიკალური ხელოვნება იქცა არგუმენტად, დამხმარე საშუალებად პეტრიწის ფილოსოფიისათვის, დღეს სწორედ პეტრიწის ფილოსოფია გვევლინება ფასდაუდებელი მნიშვნელობის წერილობით ძეგლად, არგუმენტად ეროვნული მუსიკალური ხელოვნების თავისთავადობისა და ორიგინალობის დასადასტურებლად.

### სამოყვანავალი ლიტერატურა

1. შალვა ნუცუბიძე — იოანე პეტრიწი — შრომები ტ. II, 1937
2. იოანე პეტრიწი — შრომები ტ. I., 1942
3. რ. სირაძე — ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან თბ. 1978
4. ხ. ხიდაშელი — „ქართული ფილოსოფიური აზრის ისტორიის ნარკვევები წიგნში „ესთეტიკური შეხედულებანი ქართულ ნეოპლატონიზმში“. 1969
5. А. Ф. Лосев — «Античная музыкальная эстетика», М., 1960.
6. И. Д. Панцхава — Иоане Петрици; Тб. 1942.
7. Иоане Петрици — Рассмотрение Платоновской философии. М., 1984.
8. Г. Риман — Музыкальный словарь, М., 1901.

# პეტრა ოცხელის ბახსენება

## ნათია ასათიანი

ცნობილია, რომ კოტე მარჯანიშვილამდე ქართულ თეატრს არ ჰყოლია არც მუდმივი მხატვარი, არც კომპოზიტორი. მარჯანიშვილმა კი, რომლის მიზანი იყო შეექმნა სინთეზური სპექტაკლები, მის გარშემო შემოკრებილ ხელოვანთ სრული თავისუფლება მისცა. რეჟისორისთვის მნიშვნელობა არ ჰქონდა, ისინი გამოცდილი შემოქმედნი იყვნენ თუ სრულიად ახალგაზრდები, მთავარი იყო მათში დაენახა ნიჭი და დიდი სიყვარული თეატრისადმი.

ამის დადასტურებაა სრულიად ახალგაზრდა, 20 წლის ყმაწვილის, აკადემიის სტუდენტის პეტრე ოცხელის ქუთაისის თეატრის მთავარ მხატვრად დანიშვნა.

სულ ცოტა ხნის წინ პეტრე ოცხელი 80 წლის გახდებოდა. მან მხოლოდ 30 წლამდე იცოცხლა. აქედან ათი წელი თეატრში გაატარა და დროს ამ მონაკვეთში მთელი ეპოქა შექმნა ქართულ სასცენო მხატვრობაში. იგი იყო ერთ-ერთი პიონერთაგანი, რომლის შემოქმედებამაც ზიდა ქართული სცენოგრაფიის დამკვიდრების ურთულესი პერიოდი. ეს იყო სწავლის, ძიების, აღმოჩენების, გამოცახელობითი ხერხების ნოვატორული მიგნებების, თვითდამკვიდრების ხანა.

რაოდენ ნიჭიერი, დახვეწილი გემოვნების, თეატრის ყოველი ნიუანსის მცოდნე უნდა იყოს ხელოვანი, მით უმეტეს, სრულიად ახალგაზრდა, გამოუცდელი მხატვარი, რომ თავისი შემოქმედებით ნააზრვეი გაბედულად შესთავაზოს ჭერი რეჟისორსა და მსახიობს, შემდეგ მაყურებელს და საერთო აღფრთოვნება დაიმსახუროს. ასეთი გახლდათ პირველივე სპექტაკლებიდან პეტრე ოცხელი.

პეტრე ოცხელი დაიბადა 1907 წელს ქ. ქუთაისში. მღელ ოჯახი საცხოვრებლად მოსკოვში გადავიდა. პატარა პეტრე სწავლობდა კათოლიკურ ეკლესიასთან არსებულ ფრანგულ გიმნაზიაში. ხატვის ნიჭი ადრე გამოიჩინა. 11 წლისამ გიმნაზიაში გააფორმა საბავშვო სპექტაკლი „გერია“. როცა ოცხელების ოჯახი თბილისში გადმოდის, პეტრემ სწავლა გააგრძელა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, პროფ. ი. შარლემანის კლასში. 1927 წელს თბილისის მუსიკათმცოდნეობის ინსტიტუტში დადიანის თეატრში, სადაც იმხანად მოღვაწეობდნენ სტალიკო გირსალაძე, ვახტანგ აბაშიძე, ელენე დონაური და სხვები, პ. ოცხელი მხატვრულად აფორმებს ლუნაჩარსკის პიესის მიხედვით დადგმულ სპექტაკლს „სეცხლის გამაზღვებლები“. სწორედ ამ სპექტაკლის დეკორაციების ესკიზებს გაეცნო ქ. მარჯანიშვილი, რომელმაც ნამუშევრებში დაინახა თეატრალური ხედვის იმეათით უნარი დაჯილდოებული მხატვარი და მაშინვე მიიწვია თეატრში.

მარჯანიშვილისა და პ. ოცხელის პირველი ერთობლივი სპექტაკლი იყო შ. დადიანის კომედია „კაკალ გულში“. პიესა დასცინოდა ბიუროკრატიზმს, მეშინაობას. სპექტაკლი დადგა ელ. ლოდზერბიძემ, მაგრამ როგორც საერთოდ თითქმის ყველა სხვა სპექტაკლს, მასაც ქ. მარჯანიშვილი ხელმძღვანელობდა.

მარჯანიშვილმა სპექტაკლში გაამუქა სიტუაციები და შესატყვისი მუსიკალური თანხლებით წარმოადგინა სატირულ, გროტესკულ პლანში გადაწყვეტა.

ამ სპექტაკლით ჩაეყარა საფუძველი საქართველოში ახალი ენარის — მუსიკალურდ კომედიის შექმნას.

ქ. მარჯანიშვილისა და პ. ოცხელის შემდეგი სპექტაკლი იყო 1929 წელს ქ. გუტკოვის „ურიელ აკოსტა“, რომელმაც დიდი გამარჯვება მოუტანა მთელ კოლექტივს. ამ სპექტაკლთან დაკავშირებით გავიხსენოთ ალ. ბურთიაშვილის მოგონება: „მარჯანიშვილმა დასის თანდასწრებით წაიკითხა პიესა, არა-

ვითარი სჯა-ბაასი პიესის ავტორგინაობაზე... კომედიამ გააღებდა პეტრეს და უთხრა: — შენ უნდა და დაგვეხმარო, აი პიესა, აიღე... რამდენიმე დღის შემდეგ პეტრემ მოიტანა მაკეტი... კომედიის დიდხანს ათვალეირებდა მას. უცნაურად რამდენჯერმე თავი გააქნია, აღუვლებით პაპირისი მოსწია, საათი გაიკეთა ხელზე... საყველო გაისწორა... აიღო მისი განუყრელი ჯიბი და მთელი ძალღონით დაარტყა მაგიდას. დასი სულგანაბული უცქეროდა მას. ყველას ეგონა, ეს-ეს არის ჯიბით დაგვერევა, ალბათ არ მოსწონსო. ამ დროს კომედიამ შეპყვირა: „გენიალური, შესანიშნავია, ყოჩაღ, პეტრე, ყოჩაღ, სად არის ის ბიჭი! — და დაინახა, რომ პეტრე სცენის სიღრმეში თავჩაქინდრული და გაწითლებული დგას...“

პირველი, რაც თვალში გვხვდება დეკორაციების ესკიზების ხილვისას, ეს არის საოცარი სინატიფიკა და დახვეწილი გემოვნებით შესრულებული, აბსტრაგირებული, გეომეტრიზირებული ფორმები, კომპაქტური დანადგარები...

სცენაზე ძალზე ძუნწად და, ამავე დროს, სახიერად, დამაჯერებლად არის წარმოსახული არქიტექტურულ-მოცულობითი გარემო. საოცრად მეტყველ ელემენტს წარმოადგენს სპექტაკლში კიბეები, რომელიც თითქმის ყველა სურათში თამაშდება და ყველგან ღრმა აზრობრივი დატვირთვა აქვს. მხატვარი ხან ვიწრო და მაღალ ინტერიერებს გვთავაზობს ჩამუქებული ფერადოვნებით, ხან მთლიანად ხსნის სამოქმედო არეს. სცენის ბრუნვისას იგი სხვადასხვა ხედვის გრაფიკულობით გვხიბლავს, რამდენიმე ატრიბუტს კი ღრმად გააზრებულ სიმბოლურ დეტალად აქცევს.

სავარძლის ფორმამ და ვერიკო ანჯაფარიძის სხეულის კონტურებმა შექმნის ის ბრწყინვალე მიზანსცენა, რომელიც რეჟისორის, მხატვრისა და მსახიობის ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშად იქცა.

სპექტაკლში თითოეულ დეტალს ღრმად გააზრებული ფუნქცია აქისრია, მათი კომბინაციების საშუალებით იქმნება დამუხტული, დაძაბული ატმოსფერო, რომელიც თვით პიესაშია მოცემული. დეკორაციები შესრულებულია შავ, რუხ და ყვითელ ფერებში. მხატვრის მიერ გამოყენებული ეს სამი ფერი ქმნის ტრაგიკულ განწყობილებას. საქუსარის შავი ფონი, გარდა იმისა, რომ სიმბოლურად პასუხობს სპექტაკლის შინაარსს, ამავე დროს

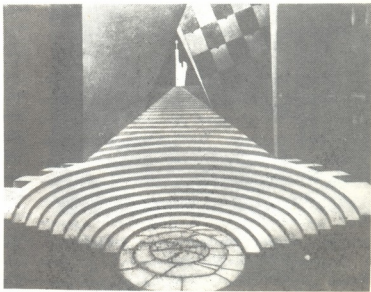
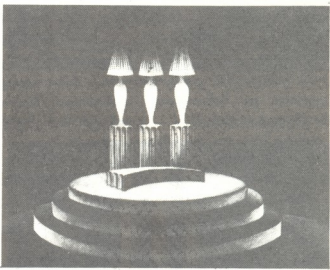
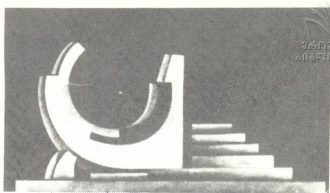
მკაფიოდ. ჭანდაცემასავით გამოჰკვეთს როგორც ცალკეულ სასცენო დეტალს, ისე მოქმედ პირთა ფიგურებს.

კოსტიუმების პლასტიკური ხაზები, აბსტრაგირებული ფორმები, გრაფიკული, ექსპრესიული გამომსახველობა ორგანულ კავშირშია დეკორაციებთან და ჰამონიულად ერწყმის მას. ღრმა აზრობრივი და ფსიქოლოგიური დატვირთვა აქვს სპექტაკლში განათებას, რომელიც ყოველ სურათში გვაგრძნობინებს მოვლენების განვითარებას. სპექტაკლის ძირითადი, მუქი შავი ფონისა და განათების შედეგად წარმოქმნილი თეთრი დეკორაციების კონტრასტში მკაფიოდ იკვეთება ნათელი გონებისა და შუა საუკუნეების შეზღუდული დოგმატური აზროვნების დაპირისპირება.

ვახტანგ ბერიძე აღნიშნავს: „... მე არასოდეს არ მიფიქრია იმაზე, თუ რამდენი წლის იყო ოცხელი, როცა მან „ურთიელ აკოსტა“ გააფორმა. პირდაპირ დაუჭერებელია, რომ იგი მხოლოდ 22 წლის ყოფილა. ეს იყო „ვუნდერკინდი“ ხელოვნებაში. „ურთიელ აკოსტა“ ნიჟიერი ახალგაზრდის ნამუშევარი არ არის, რომლისგანაც მომავალში დიდი ხელოვანი დადგება, „ურთიელ აკოსტა“ უკვე მოაზროვნე მხატვრის დიდი ტილოა.“

მომდევნო სეზონში, 1930 წელს, პეტრე ოცხელი აფორმებს კ. მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ ა. შელის პიესას „ბეატრიჩე ჩანჩი“, რომელიც მოძალადე მამისა და შურისმაძიებელი ქალიშვილის ტრაგედიას ასახავს.

სპექტაკლის ძირითადი დეკორაცია წარმოადგენდა სცენის მარცხენა მხარეს განთავსებულ სამ მოედანს, სიღრმეში დიაგონალურად მიმართული საფეხურებით, დეკორაცი-



„ურთიელ აკოსტა“.  
„მშენებელი სოლნესი“.  
„მშენებელი სოლნესი“.  
„ოტელი“.



ის ამგვარი აგებით მიზანსცენების გაშლა შესაძლებელი ხდებოდა როგორც სცენის სილრმეში, ასევე სიმალეში, სპექტაკლის მსვლელობის მოედნები რიგრიგობით იფარებოდა დრამატული ფარდებით. გამოიყოფოდა მხოლოდ ერთი, რომელზეც მოქმედება მიმდინარებდა. ისევე როგორც „ურიელ აკოსტაში“, აქაც დეკორაციის ლაკონიურ, მკაცრ ფორმებს პარამონიულად ესატყვისებოდა მკაცრად შერჩეული, ორ ფერზე აგებული კოლორიტი — ლურჯი და თეთრი. შუქის ეფექტის წყალობით ლურჯი შავში გადაიღოდა, ხოლო თეთრი — ცისფერში. სპექტაკლის ემოციური განწყობილება, ძირითადად, ფერთა და სინათლით იქმნებოდა, ხოლო მოქმედების დინამიკა — გეომეტრიზირებულკონსტრუქციული ფორმების გამოყენებით.

კოსტიუმებში, მოქმედი გმირის დახასიათებისას, ვლინდება მხატვრის ფანტაზია, გამომგონებლობა. საგანგებოდ დამუშავებულ თითოეულ ხაზს პლასტიკურობა და სინატიფე ენიჭება.

თუ „ურიელ აკოსტაში“ ივდიითის სავარძლის მოყვანილობა მისსავე თმის სამაგრში და ტახტთან დაკავშირებულ ფორმაში მეორდება, მოქმედ პირთა გეომეტრიზირებული სამოსის ხაზები რიტმშია დეკორაციების მონახულობასთან. ამ სპექტაკლშიც კოსტიუმებისა და დეკორაციების გადაწყვეტა ერთ პარამონიულ ანსამბლს წარმოადგენდა. დეკორაციის კუბისტური ფორმა სამოსზე დამაგრებულ „კუბისტურ“ ეპოზში პოულობდა გამოძახილს, ხოლო მოქმედ პირთა თავისუფლად დამუშავებული დრამატული სამოსი — ფარდების დრამირებაში.

განზოგადებული ფორმებით გადაწყვეტილი სპექტაკლის სცენოგრაფია პიესაში ასახული, შორეულ წარსულში მომხდარ ამბავს თანამედროვე მაყურებლისათვის უფრო გასაგებს ხდოდა.

კლასიკური რეპერტუარის პარალელურად, მარჯანიშვილი თანამედროვე ავტორთა პიესების ინტერპრეტაციით ცდილობდა მრავალფეროვანი გაეხადა სათეატრო ცხოვრება. ქართული თუ რუსული დრამატურგიის ნიმუშებში მწვავედ იყო წამოჭრილი იმ დროისათვის საკვიპროროტო საკითხები. ოცხელის მიერ გაფორმებული „შ. დადიანის „კაკალ გულში“, ი. ვაკელის „აპრაქუნე ჭიჭიძე“, ნ. პოგოდინის „პოემა ფოლადზე“, ვ. კირშონის „პური“ (ბოლო ორი სპექტაკლი დაი-

და 1913 წელს კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით) და სხვა სწორედ ამგვარ სპექტაკლებს მიეკუთვნება.

1931 წელს მოსკოვის, ყოფილ კორმის თეატრში კოტე მარჯანიშვილმა თავის სადადგამო ჯგუფთან ერთად, რომელშიც შედიოდნენ: რეჟისორი ელ. ლოლობერიძე, კომპოზიტორი თ. ვახვაიშვილი და მხატვარი პ. ოცხელი, დაიწყო მუშაობა გ. ისენინის პიესაზე „მშენებელი სოლნესი“. სპექტაკლისადმი ინტერესი იმდენად დიდი იყო, რომ მის რეპერტიციებს ეწირებოდნენ არა მხოლოდ ამ თეატრის, არამედ მოსკოვის სხვა თეატრების მსახიობებიც. ძირითადი სამუშაოები თბილისში განხორციელდა. აქვე შეასრულა პ. ოცხელმა დეკორაციების ესკიზებიც.

პ. ოცხელის მიერ შემოთავაზებული მკაცრი, სკულპტურული პრინციპით გადაწყვეტილი ფორმები, ზედმეტი ატრიბუტებისაგან განტვირთული სცენა ფართო საშუალებას აძლევდა მსახიობს მოქმედებისათვის, ხოლო მაყურებელს მეტაფორული აზროვნებისაკენ უბიძგებდა.

სპექტაკლს დიდი გამომხატურება ჰქონდა. იყო კრიტიკაც და ქებაც. სცენოგრაფიის შესახებ ა. ლუნაჩარსკი აღნიშნავდა: „...სპექტაკლი გადაწყვეტილია სკულპტურულობის პრინციპით და როგორც ყველა პირველი კლასის სკულპტურა, სადაა და მშვენიერი“.

1932 წელს კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში პ. ოცხელი მხატვრულად აფორმებს დ. ანთაძის მიერ დადგმულ გ. ბააზოვის პიესას „მუნჯები ალაპარაკდნენ“, რომელიც ქართველ ებრაელთა ცხოვრებას ასახავს.

სცენაზე გამართული იყო სამი დიდი მოედანი, რომელიც ქვემოდან ზემოთ იხსნებოდა და გარდაიქმნებოდა ტექნიკურად რთულ, სამირაუსიან დაწადგარად. მაყურებლის წინაშე იყო ქუჩა, ორსართულიანი სახლის ჭრილის მეშვეობით რეჟისორს შესაძლებლობა ეძლეოდა მიზანსცენები ერთდროულად გაენაწილებინა მთელ სცენაზე; როგორც პორიზონტალურად სილრმეში, ისე სიმალეში, ამასთან, მაყურებლის წინაშე ერთდროულად იშლებოდა საზოგადოების სხვადასხვა ფენის სოციალურად მკვეთრად განსხვავებული ცხოვრება.

ამავე ხერხით მიღწეული იყო მოქმედების განვითარების შეუფერხებელი დინამიკა, რაც აძლიერებდა სპექტაკლის რიტმს, მის გამომსახველობას.



კოსტიუმების ესკიზები ისევე, როგორც პ. ოცხელის ყველა სპექტაკლში, აქაც მკაცრად ითვალისწინებდა თითოეული გმირის შინაგან სამყაროსა თუ გარეგნულ დახასიათებას, ხოლო მათი ფერადოვნება ჰარმონიულად იყო შერწყმული დეკორაციის საერთო ფერადოვნებასთან.

1933 წელს კ. მარჯანიშვილი და პ. ოცხელი მუშაობდნენ შექსპირის ტრაგედიაზე „ოტელო“. დეკორაციის ძირითად დანადგარს წარმოადგენდა სცენის სიღრმისაკენ მიმართული კიბე, რომლის საშუალებითაც იქმნებოდა სივრცის ილუზია, თითქოს ნაკვეთი, მონუმენტური დეკორაციები დიდებულების, გრანდიოზულობის შთაბეჭდილებას ტოვებდა, სასცენო კოლოფი რეჟისორს ერთ შემთხვევაში თუ ცალკეული მიზანსცენების გახსნის შესაძლებლობას აძლევდა, მეორე შემთხვევაში ძირითადი დრამატული მომენტების ერთად თავმოყრის, კონცენტრაციის საშუალებასაც.

სპექტაკლის საერთო შავი ფონი, დეკორაციების კონტრასტული შავ-თეთრი ფერადოვნება, ჩირალდნებისა თუ სანთლების მოციმციმე შუქი და დეტალების შესაბამისი ტრანსფორმირება სხვადასხვა სიტუაციაში შესაფეროვრად იქმნდა.

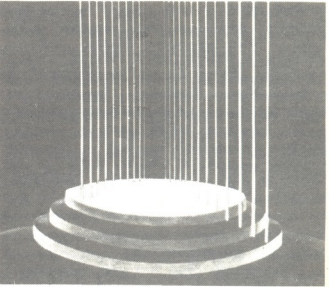
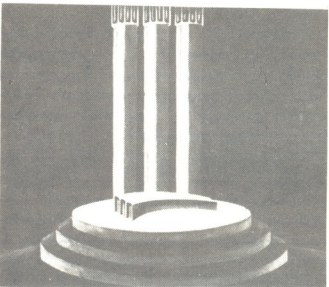
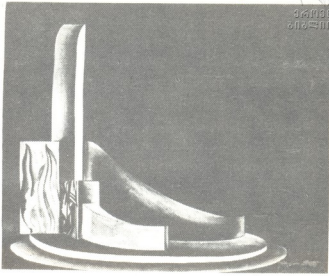
სტილი ზეზელი, ელეგანტური კოსტიუმები ხაზის პლასტიკურობით, შინაგანი რიტმის შეგრძნებით ხასიათდება და ხელს უწყობს გმირთა დახასიათებას, საზოგადოებაში მათი ადგილისა და მნიშვნელობის გამოკვეთას.

პ. ოცხელის მხატვრობა ი. ვაკელის კომედიისათვის „აბრაკუნე ჭიმჭიმელი“, რომელიც 1934 წელს დაიდგა კ. მარჯანიშვილის თეატრში ვ. გომიაშვილის რეჟისორობით, სრულიად განსხვავებული ხელწერით გამოირჩა.

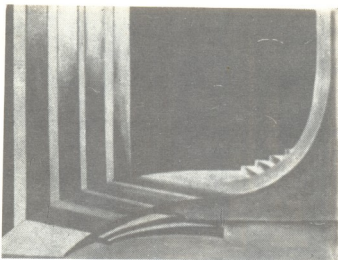
პიესაში ასახული, საქართველოს ერთ-ერთი კოლმეურნეობის ცხოვრება პ. ოცხელმა ძალზე პირობითად, განზოგადებული დეკორაციებით წარმოსახა.

ოთხი, ერთი მეორეზე დაწყობილი გეომეტრიული და წრიული ფორმის სასცენო დანადგარებით, გროტესკულ სიმბოლოებად ქცეული დეტალებით (წიწკა, პომიდორი, მზესუმზირა თუ კომშის ფოთლები), რომლითაც მხატვარი ქმნის სოფლის პეიზაჟის ზოგად სახეს, მაყურებელი თავიდანვე სპექტაკლის მხიარულ, იუმორით აღსავსე განწყობილებაში ერთვება.

ყოველივეს აძლიერებდა მქლერი კოლორი-



„ურიელ აკოსტა“.  
„მშენებელი სოლნესი“.  
„მშენებელი სოლნესი“.



„ერიელ აკოსტა“

მაგე 1936 წელს რეჟისორ ა. ხობლოვთან ერთად პ. ოცხელმა მცირე თეატრში „მედიკოსი“ ვ. გუსევის „დიდებაზე“, „ცხვრის წყაროზე“. ფრიალ მნიშვნელოვანი და ყურადსაღებია აგრეთვე ის ფაქტიც, რომ კ. სტანისლავსკის მიერ ოპერა „რიგოლეტოს“ მხატვრული გაფორმებისათვის მოწყობილ კონკურსზე, რომელშიც ოცი მხატვარი მონაწილეობდა, პ. ოცხელის ერთადერთმა ესკიზმა მოიპოვა გამარჯვება. 29 წლის პეტრე ოცხელი მიწვეული იქნა კ. სტანისლავსკისა და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მუსიკალურ თეატრში ოპერა „მესაზღვრეების“ მხატვრული გაფორმებისათვის, მაგრამ ველარ განახორციელა...

ველარ განხორციელდა აგრეთვე მარჯანიშვილისა და ოცხელის ჩაფიქრებული სპექტაკლები ფ. შილერის „ყაჩაღები“, უ. შექსპირის „რიჩარდ III“, პანტომიმა თ. ვახვახიშვილის მუსიკაზე „სპარტაკი“, დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“...

პეტრე ოცხელი თეატრის მხატვარი იყო ამ სიტყვის ღრმა მნიშვნელობით. იგი საოცრად გრძნობდა სცენას, მის არქიტექტონიკას, ჰქონდა უდიდესი ფანტაზია, ფაქიზი გემოვნება. მიუხედავად იმისა, რომ ყველა მის ნამუშევარს საუთარო ხელოვნების, სტილის ერთიანობა ახასიათებდა, იგი არასოდეს იმეორებდა ერთნელ მიგნებულსა და გააზრებულს.

ოცხელის სცენოგრაფიაში ორგანულადაა შერწყმული რეალიზმი, თეატრალური პირობითობა და ეროვნული სახიერება, ამიტომაც ეს მხატვრობა დღესაც თანადროულია და ღრმა ემოციური ძალის შემცველი. რაც არ უნდა ხალისიანი ყოფილიყო პიესა, მხატვარი ძუნწად იყენებდა ფერადოვნებას. განათების მეშვეობით შიგნიდან ისე ასხივონებდა ფერს, რომ მდიდარი პალიტრა იქმნებოდა.

პ. ოცხელის ქმნილებებმა მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავე ქართული სათეატრო მხატვრობისა და, საერთოდ, ქართული თეატრის ისტორიაში, და რაც კიდევ უფრო ღირებულა, მისი ხელოვნება იქცა ერთგვარ სკოლად მომავალი სცენოგრაფისათვის.

ტი და სტილიზებული, ასევე გროტესკამდე მისული, მეტყველი კოსტიუმები.

ცნობილია: 30-იანი წლების მეორე ნახევრიდან სცენოგრაფიაში კონსტრუქტივიზმი ფერწერულობისადმი სწრაფვამ შეცვალა, რამაც სცენიდან განდევნა თეატრალური პირობითობა და დაუკარგა სცენას საზეიმო, ამაღლებული ქლერადობა.

ამ მიმართულებას ვერც პ. ოცხელის შემოქმედება ასცდა. 1935 წელს მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში ი. ჭავჭავაძის „ჩატხილი ხიდის“ სცენოგრაფიაში (ინსცენირება შ. დადიანისა, დადგმა ვ. ყუშიტაშვილის) ფერწერულობისადმი სწრაფვა შეიმჩნეოდა, რაც სრულიად უცხო იყო მხატვრის ხელწერისა და შემოქმედებითი მრწამსისათვის.

1936 წელს პ. ოცხელი ისევ მოსკოვის მცირე თეატრშია, სადაც აფორმებს რეჟისორ ვ. აბაშიძის მიერ დადგმულ, ფ. შილერის დრამას „ვერაგობა და სიყვარული“. კომპოზიტორი თ. ვახვახიშვილი იხსენებს: „მცირე თეატრში „ვერაგობა და სიყვარულის“ გაფორმებამ დიდი წარმატება მოუტანა პ. ოცხელს. მთელი თეატრალური მოსკოვი ამ სპექტაკლის დეკორაციებისა და განსაკუთრებით კოსტუმების შესახებ ლაპარაკობდა... საგულისხმოა, რომ რეალისტური ხელოვნების ესოდენ ერთგულმა თეატრმა, როგორც მცირე თეატრია, ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე მიიღო პ. ოცხელის ეტიუდები დეკორაციებისათვის. ნამუშევრები მართლაც, ნოვატორული იყო. იმ დროს გამოჩენილმა მხატვარმა დიმიტრიევამ, ოცხელის ნებართვით, ეს სიახლე დიდ თეატრში გამოიყენა „ევგენი ონეგინის“ დადგმის დროს“.

# პარნავალური ფარსი — ანტიმარისტეს მისტერიები\*

თავი VI

## წოდარ გურაბანიძე

„შპსრეპრეზენტის“ დადგმის გამო გამართულ ერთ უაღრესად საინტერესო დიპლომატიკურ (მწერალ გურამ ბაქთიაშვილიძე. „თეატრალური მოამბე“ № 4, 1974 წ.) რობერტ სტურუა ამბობდა: „ამ პიესაზე საშუალოდ დიდი ხანი ვეშაუდებოდი, წლების განმავლობაში ვფიქრობდი მასზე, მაგრამ ხელს მიშლიდა ის, რომ ჩემს დამოკიდებულებას პიესაში აღძრული პრობლემებისადმი ვერ მოვუძებნე ფორმა. მე შინდოდა უვარუვარე უოფილიყო არა მხოლოდ ჩვენი ისტორიისათვის დამახასიათებელი მოვლენა, არა მხოლოდ ქართული ეროვნის ფაქტი, არამედ ამ კონკრეტულ მაგალითზე მეჩვენებინა საერთოდ პოლიტიკური ავანტიურისტიკის სახე... მე ვავაძლევ პარალელი ქრისტეს ცხოვრებასთან... ამ პარალელის მეშობებით ვაჩვენე ე. წ. „ანტიქრიზტი“.

ერთი წლის შემდეგ კვლავ გაიხსენა პიესის დადგმის წინაისტორია: „უვარუვარეს“ დადგმაზე ფიქრი ამ ხუთიოდე წლის წინ ამეკვიცა. პიესის იდეურ-აზრობრივ გადაწყვეტას საქმაო ხანი მოვანდომე. დღეს ჩემთვის (და არა მარტო ჩემთვის) უვარუვარეს პიროვნება არ შეიძლება იყოს ლოკალური, ერთეული. გამოწვევისი მოვლენა. იგი მხოლოდ სასაცილო პიროვნება როდია. მას დიდი ზიანის მოტანა შეუძლია საზოგადოებისათვის. სპექტაკლში სწორედ უვარუვარეს ეს საზოგადოებისათვის მეტად არასახსურველი მანკიერი თვისებები იქნა წინა პლანზე წამოწეული. რაც შეეხება სპექტაკლის ფორმას, მე ირონიულად დავუკავშირე უვარუვარეს ცხოვრება მაცხოვარის ხალხის „სიკეთისათვის თავდადებას“ (გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“ 01. 01. 75).

როცა რ. სტურუას თხოვენ თავისი საუკეთესო

\* ფრაგმენტ წიგნიდან „რევისორი რობერტ სტურუა“. გავრცელება. იბ. № 1, 2, 1989 წ.

სპექტაკლის დასახელებას, იგი უყოყმანოდ ამბობს — „უვარუვარეო“ (ერთხელ, ასეთი შეკითხვის გამო. ბერნარდ შოუს სიტყვები მოიშველია — „რა არის მწერეალი? — უკანასკნელი ნაბიჯი დაღმართის წინ. ვუმაღლი ჩემს უპასუვლავს, რომ წინ ჩერ კიდევ ლოდები მაქვს აღმართული...“ გაზ. „ახ. კომ“ 01. 05. 78).

„უვარუვარეს“ პირველმა საქარო განხილვამ შოკის მოგვარული შთაბეჭდილება მოახდინა. გაოგნებულნი იყვნენ რ. სტურუას ნიჭის თაყვანისმცემლებიც და მისი რევისორული სტილის მოწინააღმდეგეებიც.

მახსოვს, თეატრის მაშინდელმა დირექტორმა აკაკი ბაქრაძემ მითხრა — „თეატრი თუ გინდა, ეს არის თეატრი“!

ამ პირველი საქარო განხილვის შემდეგ წარმოუდგენელი აურზაური ატყდა თეატრალურ სამყაროში: პოლიკარგე კაკაბაძის ბრწყინვალე პიესა — „უვარუვარე თუთაბერი“ — მრავალჯერ დადგმული ქართული პროფესიული თეატრის თუ მოყვარულთა სცენაზე, ზეპირსიტყვიერებაში გადახული უვარუვარეს სახელი, კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმული პირველი სპექტაკლი და უშანგი ჩხეიძის ლეგენდად ქვეულურ შესრულება — ქართული მსუფრულების ცნობიერებაში ასე ღრმად გამჭვდარი ეს ყოველივე, ერთხელად. ერთ ხალხს „აყირავდა“, გადატრიალდა და ვიბლით ხულ „სხვა“ პიესა. ცნობილი კიდევ და ვერც ცნობილი ამ კარგად ნაცნობ პიესას. ყოველი სიტყვა, ყველა ფრაზა უცვლელად დატოვებული, მოქმედების ხაზი და სიუჟეტი — ასევე უცვლელი და მაინც სრული შთაბეჭდილება იყო, რომ პიესა „შეცვლილია“.

უცნაური და მოულოდნელი იყო ყველაფერი: პიესას ადამტაცია, სპექტაკლის ფორმა (ყველა კომპონენტით), მოქმედებაში ჩართული სცენები (პროლოგში მოხეტიალე დასის მსახიობები, შემდეგ კი ეპიზოდ



ვერუკვარე — რამაზ მხიკვაძე. „პირველი გამოცხადება“

თი კორექტივი მოითხოვეს — შემოქმედებითი, შევლინიდან დაბრუნებული კულტურის! მინისტრის ოთარ თაქთაიშვილის სიმტიცე).

ახლა ერთი წუთით წარმოვიდგინოთ თუ რა მოყენებოდა „უვარუკვარეს“ — ამ „პოლიტიკური თეატრის“ აკრძალვას. ჩანასახშივე მოაშთობდნენ რ. სტურუას თეატრის პირველ, უმწვენიერეს ნაყოფს და საეჭვოა, რომ გულგატეხილი და იმედგაცრუებული რევინორი შემდგომ შეხმდებდა თავისი სხვა შეხანიშვავი სპექტაკლების შექმნას. აღარ იქნებოდა არც „კავკასიური ცარციის წრე“ (არც ამ სპექტაკლს დაჰკლებია პოლიტიკური ბრალდებების სუსხი. ამაზე შემდეგ), არც „რიჩარდ III“ (ცნობილია ერთი საშინელი პოლიტიკური დახმენის ისტორია), არც მისი მომდევნო სპექტაკლები, და ნათქვამს თუ შეჯავამბობთ, რუსთაველის თეატრს არ ექნებოდა დღევანდელი სახე, რომელიც სწორედ რ. სტურუას სპექტაკლების წყალობით, მსოფლიოს კულტურული ცხოვრების უყრადღების ორბიბაშია მოქცეული.

ხად იყო მაშინ საჭაროობისა და დემოკრატიზმის ის ატმოსფერო, რომელიც ახლანაჲ, ვინ გაბედავდა მამაშინ, თუნდაც მართალი მინიშნებით, პოლიტიკური დქტატორიის ისეთი მკვეთრი ფარსულ-პაროდიული პორტრეტის დახატვას, რომელშიც უაღლოესი წარსულისა და ჩვენის დროის ბელადების ნაცნობი შტრახები იყო საცნაური?! ვის მოუფლიდა აჩრად სცენაზე შექმნა იმგვარი მიჯანსცენების კომპოზიციები, ხადაც პოლიტიკურ სინტეზითა რიტუალები ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ?

ეს გაბედეს რ. სტურუამ და რუსთაველის თეატრმა. სწორედ ეს პოლიტიკური „ავანტიურა“ იგრძნეს მაშინდელმა პარტიულმა ფუნქციონერებმა და სპექტაკლს მთელი ფრონტი შეუტოტეს. მაგრამ ვინ გაბედავდა მამაშინა ეთქვა — სპექტაკლში მავანისა და მავანის პოლიტიკური ფიგურის პაროდიააო. გამოიყო სპეციალური კომისია ერთი დღემოცარული თეატრცენტრების მეთაურობით (ეს თეატრმცოდნე არც ერთი სტატიის ავტორი არც მაშინ უფლიდა და არც ახლანაჲ). კომისიამ ფარად იფარა პ. კაკაბაძის პიესის სიწმინდის დაცვის მისია და სპექტაკლის ტექსტსა და პიესის ტექსტს დაუწყო ჩაძიებთ ჩხრეკა, რადგან ღრმად იყო დარწმუნებული: რ. სტურუამ აბსოლუტურად გადაახსავფერა პიესათ. რა გამოირკვა: ბ. ბრეჰტის პიესის ერთი ეპიზოდის ციტატის გარდა, ყველა სიტყვა პ. კაკაბაძის კალამს ეუთვთვოდა (სპექტაკლში გამოყენებული იყო რამდენიმე რელიკია პ. კაკაბაძის პიესებიდან — „კახაბერის მშალი“, „ცხოვრების ჭარაჲ“). მაშ რა ქმნიდა იმის სრულ ილუზიას, რომ სცენაზე რ. სტურუამ აბსოლუტურად დაიწყო სხვა პიესა დღდა, რომ მან ფაქტიურად ახალი პიესა შექმნა „უვარუკვარე თუთბაგერის“ მოტივებზე. სინამდვილეში რ. სტურუამ ახალი ტექსტი თუ არ შეთხზა, არამედ შექმნა სრულყოფილი ახალი სცენური ვარშო, ხელ სხვა სასიცოცხლო და სამოძრაო სივრცე ამ ტექსტისათვის. მან „გამოიგონა“ ახალი ეპიზოდები, შექმნა მოქმედების სხვა პარტიტურა ამ პიესაზე დაყრდნობით და პ. კაკაბაძის საყოფლთაოდ ნაცნობი სიტყვები სულ სხვა ნიარად აუღერდა, ახალი ქვეტექსტი და აჩრი შეიძინა, ერთი სიტყვით, ტექსტი „გაუცხოვდა“. ამიტომ უკეთინეს რევიორს, შენი სიტყვებით რატომ შევკვალე

ბ. ბრეჰტის პიესიდან „არტურო უის კარიგაჲ“), პარალელი ქრისტესა და დიდი მასტაბის პოლიტიკურ ავანტიურისტებთან, უარესად მწვავე პოლიტიკური აქცენტები და მინიშნებები...

ყველა ხედავდა და გრწობდა, რომ უჩვეულო თეატრალურ მოვლენასთან ჰქონდა საქმე, რომ ეს იყო სრულიად ახალი სიტყვა ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში, ბრწყინვალე კარნაჯული სანახაობა, სინთეზი, მისტერია. მეერ, როცა ვნებები დაცბრა, როცა რ. სტურუამ თავისი სხვა შედევრებიც („კავკასიური ცარციის წრე“, „რიჩარდ III“) შექმნა, ნათელი ვახდა, რომ თურშე მაშინ ჩვენ ვყოფილვართ თ. წ. „რობერტ სტურუას თეატრის“ პირველი სპექტაკლის მათურებლები.

მანამდე კი სპექტაკლმა ხელისუფლების მაღალი ეწელონების ზოგირთ წარმომადგენელში შეუფოთება და აღშფოთება გამოიწვია. პრემიერამდე თერთმეტწერ მოუწყო სპექტაკლის „საჭარო“ ვახინჯვა („საჭაროს“ ბრქვალებში იმიტომ ვხვამ, რომ სწორად სპექტაკლს ერთი ან ორი თანამდებობის პირი ესწრებოდა). პირადად მე თერთმეტსავე „ვახინჯვას“ დავეწწარი, თეატრის კედლების მიღმა გამართულ ყველა „დაბურულ“ მსჯელობაში მივიღე მონაწილეობა და კარგად მახსოვს რა პრეტენზიებს უყენებდნენ სპექტაკლს, რა შეიცივალა და რა „ამოვარდა“ იქიდან.

ბეჭვზე ეკიდა სპექტაკლის ბედი, მაგრამ საბოლოო ორმა გარემოებამ თამაში გადამწყვეტი როლი — პირველი, თვით სპექტაკლი ხელოვნების ისეთი ბრწყინვალე ნიმუში იყო, რომ მისი აკრძალვა თეატრალური საზოგადოების საყოფლთაო აღშფოთებას გამოიწვევდა.

მეორე — რესპუბლიკის მაშინდელმა ლიდერმა მხარი დაუჭირა თეატრის ამ თამაშს, ვიტყოდი, უპრეცედენტო ნამუშევარს, უპრეცედენტოს — თუ გავითვალისწინებთ იმდროინდელ საყოფლთაო პოლიტიკურ კონსენქტურას (აქ არ შემიძლია არ აღვნიშნო საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის კულტურის მაშინდელი ვამგის ნიკა ჩერქევიშვილის პრინციპული პოზიცია, ხლოო შემდეგ, როცა სპექტაკლი უკვე მიდიოდა და კიდევ ერთხელ შემოუტოტეს — არსებით

დრამატურგის სიტყვებით, რადგან „გაუცხოებული“ ტექსტი ვერ იცნეს.

განაკუთრებით დიდი ექვი აღძრა უვარუვარეს სიტყვებმა: „ცხრა წელიწადია სამოთხის კარი ღიაა—უვარუვარე შემოვა თავის ნათელით, მაგრამ ქვეყნის ვალი არ მიშვებს“. ეს „ცხრა წელიწადი“ უმკველად თეატრმა ჩაამატაო — დაიწინეს. გულწრფელად უნდა ვთქვა, რომ ვერც მე და ვერც აკაკი ბაქრაძე უცებ ვერც კი იხივდით, თუ რატომ ჩაიკვდნენ მაინცდამაინც ამ საკრალურ რიცხვს. ჩავხედეთ „კახაბერის ხმალს“ (აქედან იყო აღებული ციტატა, აშკარად წერია: „ცხრა წელიწადი“), კატეგორიულად მოითხოვენ მისი ამოღება (მერე მივხედეთ: სექტაკლის პრემიერა შედგა 1974 წელს, ე. ი. სწორად „ცხრა წელიწადი“ მოთავდა, რაც ლეონიდ ბრეტენევი პარტიის სათავეში მოქცა).

საინტერესო პარალელი: ტაგანკის თეატრის ახალმა ხელმძღვანელმა ნ. გუბენკომ უურნალ „ოგონიოკის“ (№ 80, 1988 წ.) ფურცლებზე მკითხველს მოუთხრო ამ მძიმე პოლიტიკურ სიტუაციაზე, რაშიც ამ კოლექტივს და მის სახელგანთქმულ რეჟისორს ი. ლიუბიმოვს უხდებოდათ მუშაობა: «Помню наше общее отчаяние, когда запретили «Бориса Годунова». Тогда тоже было «мнение», будто спектакль сделан к смерти Брежнев, хотя он и репетировался девять месяцев».

„უვარუვარეში“ იყო ერთი სცენა, რაცა უვარუვარე — ეს ანტიკონსტანტი — თავის მოწაფეებს შეიწყალებდა, რიგში ჩამწკრივებულებს ყველას სათითაოდ ხელს ართმევდა და პირზე კოცნიდა. ეს იყო იმ დროს ჩვენში დამკვიდრებული პოლიტიკური რიტუალი: ღ. ბრეტენევი თავისი კამარლიის ყველა წევრს ასევე ზღვნივარად და მხურვალედ კოცნიდა ხოლმე ყველ შესაფერსა თუ შეუფერებლად მომედას. აქ უკვე ყველაფერი ნათელი იყო, ყოველგვარი ნართაულის ტარეუ. ზუნებრივია, ეს ეთიოპიური დღეობის ანტიკონსტანტი იქნა. ვადასხვავდება აგრეთვე უვარუვარესა და მისი მოწაფეების „ხსდომის“ სცენა, რომელიც ასევე აშკარად გამოხატავდა წარსულში სტერეოტიპულ მკვეთლ პარტიულ სუბორდინაციას. აუცილებელი იყო ამგვარ დათმობაზე წასვლა (სერიოზულ შენიშვნათა რაოდენობა ორ ათეულს აღწევდა), რათა სექტაკლს რამის შუქი ეხილა და დიდი საქმე არ დაღუბულიყო. ყოველი ამგვარი „შეწირებების“ შედეგად სექტაკლის ხელახალი ვაინიწვა ეწყობოდა ხოლმე (ციებ-ციებებით შეპურბოლი, განარეფულბოლი დახი ძალბების უკიდურესი დამახვილი თამაშობდა). ვანსაკუთრებით მძიმე იყო საფინანსო სცენის მთლიანად ამოღება. ეს სცენა აზრობრივად და კომპილიციურად მკრავდა სექტაკლს. რ. სტურუას ფინანსის ხელახალი დადგმა მოუხდა. სექტაკლის გამო ამტყდარ ამბებს შორეული გამოძახილიც მქონდა. თბილისური ხმების ერთ მოსკოვსა მისწვდა. მსკოვში რუსთაველის თეატრის განტროლებების დროს, „უვარუვარეს“ სექტაკლზე მოვიდა სახეობა კავშირის კცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების მანქანით გამგე ნ. შუბრი. ეს უკიდურესად ფრთხილი და ორიორლოგის ხელმძღვანელი სახეობა კულტურისა, როგორც ჩანს, თბილისიდან „კარგად“ იყო ინფორმირებული: სექტაკლი ჭერ არც იყო დაწყებული, რომ ცივად და



უვარუვარე გვირგვინის ილგამს

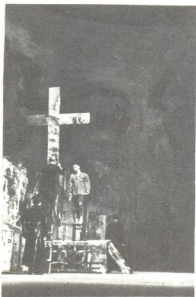
შეკრად მკითხა (მის გვირდით ვიჭევი): „ეს ის სექტაკლია, სადაც კომუნისტს სანაგვე უთუში აგდებენ“ — „არა — მივუგე მე — ის ის სექტაკლია, სადაც სანაგვე უთუში ცრუ ბოლშევიკს აგდებენ“ (სექტაკლი უნაშროსი იყო სცენა, სადაც უვარუვარეს ხალხი უნაშროსარ უთუში აგდებდა. ეს უთუში აღიქმებოდა, როგორც „ისტორიის სანაგვე უთუში“). ყოველივე ამას იმიტომ კი არ ვიხსენებ, რომ ვინმე რამეში დავადანაშაულო, დავგანებულუი რევანშის შთაბეჭდილება შევქმნა. არა, უბრალოდ, მკითხველმა უნდა იცოდეს, თუ რა ძნელ ვითარებაში უხდებოდათ მუშაობა სახეობათა ხელკვანების გამოჩენილ მოვალეებებს. აქვე, შთლის კატეგორიულობით უნდა გავიჭინოთ ისინი, ვინც პოლიტიკური კონიუნქტურის გამო ებრძოდა სექტაკლს იმათგან, ვინც ესთეტიკური, მხატვრული თვალსაზრისით არ ღებულბოდა მას და რუსთაველის თეატრის ბუნებისაგან განდარბის საშიშ სიმატეობებს ხედავდა.

„...რატომღაც კინემატოგრაფს აქვს იმის უფლება, თქვას, რომ ჩვენ ამა და ამ ნაწარმოების კინოვარიანტს ვქმნილი. ეს არ იწვევს წინააღმდეგობას კინომკვლევებში. ჩვენმა სექტაკლმა კი მაქსიმალურად გამოხატა ნაწარმოების ტენდენცია, აზრი, მაგრამ ყველა მათურებელმა ერთნაირად როდი მიიღო იგი. დარწმუნებული ვარ, ოცი წლის შემდეგ, როდესაც სხვა რეჟისორი დაუბრუნდება ამ პიესას, იგი აღარ დადგამს მას ისე, როგორც ჩვენ დავდგით. კლასიკა ხომ იმიტომ არის კლასიკა, რომ მუდამ ცოცხალია, მუდამ თანამედროვე“ — ამბობდა რ. სტურუა (იხ. „ახ. კომ“. 01. 05. 79) და იქვე იხსენებდა, რომ ქ. მარკანიშვილმა „მეფე ლიპო“ შეიტანა სცენა შექსპირისვე „იკორიოლანოსიდან“, ხოლო ს. ასპეტელმა შილერის „ინტიმარბოში“ აქანუების სცენა „ფიციკოს შემოქმედებისადა“.

„ცხადია, დანაშაული იქნებოდა, აგველო რომელიმე მხატვრის ტილო და ზედვე დავგებოდა რაიმე, მაგრამ იმიტომღებდა, პიესა ხომ არება?“ (ქვე).

ასე, რამდენიმე წლის შემდეგ ვახეც პასუხი რ. სტურუამ თავის ოპონენტებს, რომლებიც საყუედურობდნენ პ. კაკაბაძის პიესის „დაბარუნების“, უცხო ჩამატებების გამო.

მართალია, რ. სტურუას „მხატვრის ტილოზე“ არ დაუხატავს ახალი „ნახატი“. იგი, მე მგონი პირიქით მოიქცა, თავის მიერ შექმნილ მოქმედებათა და გა-



ყვარყვარეს პირველი „ჩაბაბის“

ბუნებრივია, რომ სახის-ამგვარი ვაზარების შედეგად პიესის მასშტაბი გაიზარდა, წოდებასაც კონკრეტული მნიშვნელობა შეიძინა. პ. კაკაბაძის მიერ შექმნილ ამ უაღრესად ეროვნულ ხასიათში არის ელემენტი პოლიტიკური ავანტიურისტის წოდების ხასხისა. სწორედ ამ ელემენტის გაზრდით, მისთვის საყოველთაო ხასიათის მიწვევით შესძლო რ. სტურუამ ქართულ-ფოლკლორის წიაღში ნასაზრდოები სახის განვითარება, ისტორიული ჩარჩოების გარღვევა და „საერთაშორისო“ ასპარეზზე გამოყვანა. მაგრამ პ. კაკაბაძის პიესის უაღრესად ეროვნული ხასიათი, მისი ეროვნული ფორმა, ბუნებრივია, ძნელი დასაძლევია აღმოჩენა, მისი შინაგანი სტრუქტურა ამგვარ განწოდებას წინააღმდეგობას უწევდა. ამიტომ ფიქრადმარეისობრივ წლებში მანძილზე ამ პიესაზე ასე დამაბულად, ვიდრე არ მიაგნო ქრისტე-ანტიქრისტეს პარალელურად დაპირისპირებას. ამან განსაზღვრა — როგორც თვით რ. სტურუა ამბობს — სექტაკლის ფორმა, მისი სტრუქტურა, სივრცე და დრო, და როგორც ქ. რუნდუკიამ შენიშნა, პიესა „რეჟისორის ხელის ძლიერი მოქმედით ფართოდ განიხნა. პროვინციული, უმნიშვნელო ცხოვრების მოქმედება მხოლოდ ისტორიის სივრცეებში გაიშალა. ბუნებრივია, დროც სხვაგვარ განწოდებაში მოექცა. იგი იზომება... ათწლეულობით. სტურუამ უარყო „შინაურული“ თეატრის კლასიკური ცდუნებანი გლობალურ განვითარებათა სასარგებლოდ“ („საბჭოთა ხელოვნება“ № 8, 1978 წ.). ხოლო ვლადიმერ ივანოვის თქმით... «...P. Стуруа не захотел ограничить историю восхождения и падения Кваркваре Тутабери и используя фольклорное происхождение героя и арсенал современного театра, он привнес повествованию притчевую интонацию, связал пеструю событийную эмпирию жизни Кваркваре в некую устойчивую, законченную структуру, мобилизованную для реализации политического и нравственного вывода» («Дружба народов», № 6, 1977).

მოგონილ ეპიზოდთა „ხაბაბ“ ზედ დაადო პ. კაკაბაძის ტექსტი, თუმცა ისიც შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პიესის ტექსტზე მან ახალი „მოქმედების ტექსტი“ დაადო, ისე, რომ თავდაპირველი დედანი არ დაუფარავს. „პიესას დღევანდელი თვალთახედვით რომ შევხედო, შეოცნა საუკუნის ისტორიას რომ გადავხედო, ბევრი ქვეყნის მავალით რომ გავიხსენებ, ვიგარტენი — პიესას გარკვეული მოდერნიზება დასჭირდებოდა. მე გავაყვლე პარალელი ქრისტეს ცხოვრებასთან, რადგან თავის დროისათვის იგი წარმოშობდა კეოლის პროგრესის საწყისად. ამ პარალელის მეოხებით ვაჩვენებ ე. წ. ანტიქრისტე, რომელიც თავის საქმიანობას სიკეთის სახელით იწყებს — ქადაგებს იმას, რაც ხალხისათვის საჭირო და მისაღებია. ყვარყვარეს ასეთი რომ სჭირდება თავისი ანტიქრისტობის პირველ ეტაპზე, მანამ, სანამ ძალაუფლებას ჩაიკიდებს ხელში. ამ პარალელის მიგნებამ განაპირობა სექტაკლის შინაგანი სტრუქტურა, რომელიც ქრისტეს ბიოგრაფიის ეტაპებს დაუკავშირდა (ყვარყვარეს გაჩენა და პირველი ქადაგება — სცენა ეკლესიაში, ორი ნათესავთა — სცენები სევასტისა და გულთამაშისთან, იერუსალიმში შესვლა ქრისტესი — სცენა მენშევიკების მთავრობის სასახლეში, საიდუმლო სერობა — სცენა მოწაფეებთან, ჭვარცხმა — სახარებელაზე ასვლა). მაგრამ განსხვავება ის არის, რომ ყვარყვარე უკუღმართ საქმეებს აკეთებდა, მისი იდეალი იყო უკუღმართი, ასაღებდა კი მას პროგრესულად, ხალხისათვის საჭიროდ...“

...მხოლოდ თეატრალური გამოცდილების საღაროში არის უმარავი მავალით იმისა, რომ მოქალაქენი ეკლესიაში ქრისტეს ცხოვრების ამა თუ იმ ეპიზოდს განსახიერებდნენ ხოლმე. ასეთი რომ უმთავრესად რელიგიური დღესასწაულებზე ხდებოდა. აქედან გამომდინარე, გადაუწყვიტე „ყვარყვარესათვის“ მიმეცა საქარნავალი ფარისის სახე. საქარნავალი ფარისი კი იმდენად იყო ჩემთვის ხელსაყრელი, რომ იგი ამართლებს უკუღმარე პირობითობას. ეს არის მიზტერია, რომლის შინაგანი მოთხოვნებია, ერთ-ერთი აუცილებელი პირობა პირობითობა“ („თეატრ. მოამბე“. № 4, 1974 წ.).

### „ყვარყვარეს გაჩენა და პირველი ქადაგება — სცენა ეკლესიაში“

თავშივე აღვნიშნე, რომ ამ სექტაკლის ხილვით მკურთხეული ერთგვარი შოკის ჩაგარდა-შეგითი. მართლაც, ნაცვლად პოლიტიკური კაკაბაძის წისქვილისა, სადაც ყვარყვარე თუთაბერი, ნაცარქიქელი წოდებული, ქერის მისდომია მეწისქვილესთან ერთად, ნაცარსი ჭოხით გეგმებს საზავს და ცხოვრების აზრს ასე განმარტავს: „...სიამებლობით მოვუქციოთ ერთმანეთს ღრანჭი, მეტი რა არის ქართული კაცის სიცოცხლე“ — ჩვენ ვხედავდით უცნაურ, ყოვლისმომცველ სამყაროს — ეკლესიის უზარმაზარ ინტერიერს — აღამაინთა განსაკვირებელი ფერისცვალების ასპარეზი. სამყარო, რომელსაც სექტაკალი გვიჩვენებდა, ქაოსში იყო თითქმის გახვეული, სიტუაცია არეული, დაუწმენდავი. არ ჩანდა რეალური ძალა, რომელიც იკისრებდა ამ ასპარეზული თეატრების წესრიგში მოყვანას... ხალხი დაშინებულია, გზაანბნული და სასოწარკვეთილი... ეს არის დრო, როცა ეკლესიას ეშმა-

კულნი ეპატრონებთან ზოლზე და ჰვეყანას — ავან-ტურისტები. ზნეობრივი საყრდენები მოშლილია, პოლიტიკური ვენები დაწვრილმანებული, საზოგადოებრივი ტემპერამენტი ჩამცხარალი, ზოლო ადამიანთა ურთიერთობანი — გაურკვეველი და ამღვრულა. ასეთ ვითარებაში ყველაფერმა მოსალოდნელი — ავანტურისმის აღმავრენა, მხდალის გმირად გამოცხადება, მანანალის მაცხოვრად მოვლინება, უპოვარის განდიდება, გლახაკის ასვლა ხელისუფლების კვარცხლბეკზე, ჰვეყნის მტერიან გზებზე ფეხშიშველად მავალი კაცის ხელჯობის შეცვლა ხელისუფალის კერპობით და დაძინილი მოსახარის — ელვარე პორფირით. ყველაზე გახედულსა და თავხედს შეუძლია თავზე დაიდგას დაუდევრად მიტოვებული გვირგვინი, რომელიც მახხარას ჩარის შთაბეჭდილებას ტოვებს მანამდე, სანამ ამ გვირგვინის ამღები თვით არ ირწმუნებს თავის ძალას და სხევიც, თავიანთი სიბრძნავის გამო, ამხვე არ დაუდასტურებენ — ძლიერი და შეუცვლელი ხარო, აქ ვნედვადილ სცენის კუთხეში მიგდებული ურმის თვალს და სამეფო გვირგვინს. ეკლესიის ვრცელ, ოვალურ კედელზე გამოსახული წამებული წმინდანების სხეული სამიწენდ უქცევიათ და ანგულისხმის დეობებრივი სახის გვირგვინი უზარმაზარი ფოტოებიდან თანამედროვე, შეუფოტებულნი მოქალაქენი იმზირებოდნენ.

ეკლესიის ინტერიერი — არეული სამყაროს ეს მოდელი, ცალკე იყო შემოვარგული ხადის კედლით და ერთგვარი „სათავური“ იყო შექმნილი. სექტაკელის მხატვრებმა მირიან შევლიძემ და უშანგ იმერლიშვილმა ეს სამყარო თეატრალური იგავის სულისკვეთების შესახარისა შექმნეს. ეს ყველაფერი თითქოს შემთხვევითი კოლაჟის ნაყოფი იყო, თეატრალური ფანტაზიის თამაშით წარმოსახული. ასეთ „მადლას“ და „მდებალ“ სავანთა გარემოცვაში ყვარყვარებს მტანაბროფოხები ძალიან ბუნებრივი იყო. მ. კაშინია, თავის საინტერესო წერილში „მირიან შევლიძე და თეიმურაზ ნინოა“ — (ტურაი. — „ტეატრი“ № 11, 1980), წერს, რომ ყვარყვარე «Дурачит временные власти, одну за другой, прилаживаясь к обстановке, величавая рыцарем без страха и упрека. Грустный лик богородицы взирает на это ничтожное создание с жалостью. Тревожные зарывные цвета зажигают поверху сцены фрески, вернее, то, что от них осталось. Освещают внизу сети, хлам, сортирую будку у самой воды, холеное голое тело, разлегшееся на легких мостиках, «как дыня на грядке». Намренное смещение времен, ликов, лика святого и лика грешного, смещенные вне эпохи костюмы У. Имერიшвили, откровенные цитаты из Брехта (седьмая картина из «Карьеры Артуро Уи» придали спектаклю характер притчи — притчи о фашистской диктатуре».

ამ თეატრალური სამყაროს ავანსცენაზე კი იდგა ერთნაირად ჩაცმული (მეზღავურის ზოლიანი მაისურები ე. წ. „ბედლინაჟა“, უელზე — უზარმაზარი თეთრი ბანტი, შიშველ მჭლავებზე წამოცმული თეთრი მანეტები, თავზე — შავი, მაღალი „კატელიოკი“) მაღალი კაცი — წიშველ ღორბინძე და პატარა ბიჭუნა — ნანული სარაკიშვილი. ორივეს დიდი, მსხვილი, ზე-



„ყვარყვარეს იერუსალიმში შესვლა“

მთაბრებილი უღვაში ჰქონდა, შუბლზე — ორი მოზრდილი ლაქა, ეხენი სექტაკელის პროლოგს ხიმღერითა და რეჟიტატივით წარმოსთქვამდნენ. ეს პროლოგიც უცნაური რამ იყო, საიდან განდა, რა უნდოდა აქ?! კ. კაკაბაძის ამ პიესას ხომ ყვარყვარე იწყებს, რომელიც მინიქვილეს საყვედური მოზარეთავს („ქმარა, მუდამ ხომ არ უნდა ილიდინო?!“), რადგან მოხუცი „ფოქის აწვევებინებს“ და ნაცრის მოქარგვაში უღლის ხელს. შეცვლილი იყო როგორც გარემო, ასევე ექსპოზიცია. პროლოგის სიტყვებით ჩვენ უნდა მივხვდარიყავით, რომ მოხეტიალე დასს განუზრახავს სექტაკელის გამართვა, რომ ეს ორი სექტაკელი წამყვანები იყვნენ, რომელთაც ამ დასის და საერთოდ თეატრის ზნეობრივი პროგრამა გვაძენს („მამ, ჩემო დასო, მიწიერ ცოცხა-მადლის განონს ნუ გადაუხვევ ხელოვნაში“).

რ. სტურუა თავიდანვე, დაუფარავად, მოურიდებლად არღვედა ამ პიესის განსახიერების ტრადიციულ ფორმას და „მოულოდნელობის ეფექტს“ ქმნიდა. ყოფითი კომედია, დაფუძნებული ფოლკლორულ ნინახსა და სტოვრების კონკრეტულ რეალობაზე, იძენდა ზოგად ბასიას, სადაც, ცხადია, უკვე გამჭარალიყო ფოლკლორის გულუბრყვილობა და რეალობის კონკრეტულობა. ასეთ ვითარებაშიც ყვარყვარეს ჩვეულებრივი სახით შემოყვანა ანაქრონიზმი იქნებოდა. რეისორი, მას უნდა მივუღოთ საქადრისი, ამ მხრივ პრიციპულიად თანმიმდევრული იყო. ყვარყვარეს შემოსვლა ქრისტეს გამოცხადებას ჰგავდა. ეს „გამოცხადება“ ერთბაშე მკაფიოდ იყო გამოსახული. ქვეშეხების ქუხილის, გრაილის, მკვეთრი კანონადის შემდეგ (ჩვენ ვხედვობლით, რომ ეს ხმები რუსეთ-ოსმალეთის ფრონტიდან მოდიოდა, მაგრამ ეს ამავე დროს ცის გვრგვინვა იყო) ნელა, ფრთხილი ნაბიჯით შემოდიოდა შეჭვფული ხალხი, მათ ნახევრად შემობრუნებული ხელაპურებილი ქალი (ლიკა კაკაბაძე) მოულოდნელი. ამ სცენის კომპოზიცია მოგვაგონებდა ფრაგმენტს ა. ივანოვის სურათისას „ქრისტეს გამაცხადება“. ცვლავ მეორედბოდა ქვეშეხების გრიალი და შემინებული ხალხი, უკვე უქცევიაში შემოსული, ძირს განრბინოდა. ამ დროს შემოვარდებოდა ფეხშიშველა, სახეგათეირებული, შემინებული ლტოლვილი, რომელსაც ქარისკაცის ფორმა ეცვა, დახედვად ძირს გართმულ ხალხს, წამიერად შეჩერდებოდა და მერე უკანვე გავარდებოდა, რათა მცირე ხნის შემდეგ



ისევ შემოსულყო. ახლა მას ტანზე გადაუცვამს ჭვანოს მოსახსნაში, მსგავსი ქრისტეს პერანგისა. დავუკვირდეთ მას: გათეთრებული სახე გამკვავებია, ნიღბად მქცევია, უსიციცხლო, ვნებათუკარგებელია. შემოსვლისთანავე სახეიმო, ტრაკეული ტონი მიმართავდა შინისაგან განდღარგულ ხალხს: „რა დაგემართათ, თქვე გლახაკებო? „სულ ასე უნდა იწაწალოთ, უთაურებო? თქვენი კაცად ვახლდებით ვერასოდეს რომ ვერ მოვახერხებ!“ დაიბ, ეს ყვარუვარებს სიტყვებია, რომლითაც (პ. კაკაბაძის პიესაში) იგი მიმართავს თავის საცოდავ თანახოფელეებს კაცებად და ქუჩარაბს. აქ კი, სპექტაკლში, ყვარუვარი — რამაზ ჩხიკვაძე მიმართავდა ხალხს, ვითომდა მასზე ზრუნვით შევირგებულა, დაღლილა, შემოძარცვია ტანსაცმელი, ფეხშიწველი უვლია წმინდანივით და დაღლიადავ მათ ბედზე ფიქრობს. ის იყო უადრესად მნიშვნელოვანი დასაწყისი ამ სპექტაკლისათვის, განმსაზღვრელი მთელი მისი სტლისტიკისა და მიმართულებისა. აქედან იწყებოდა ყვარუვარს საკვირველი მეტამორფოზები და მისი ხელა ცხოვრების სხვადასხვა „რკალიში“, რომელიც თავისი თანმიმდევრობით მცხვრის ცხოვრებას მოგვავიწყებდა, ვარდატიხლს გროტესკულად, შებრუნებულად, ირონიული პარადოქსალურიზით.

აქ უკვლავურს მსჯავალადა ირონია რეჟისორისა, რომელიც პათეტური, ამაღლებული, სიმბოლური საგნებისა და ყოფის რეალიზების დაპირისპირებაზე იყო აგებული. შემდეგ, მოქმედების განვითარების კავალად, უკვლავ მდებარეობს პათეტურ სახეს იღებდა, ხოლო პათეტური ძირს იყო „დაშვებული“. ეს „ამბივალენტური ხერხი“ სპექტაკლის პრინციპად იყო გადაქცეული.

ყვარუვარი უსახო, ერთფეროვანი, უფრო ზუსტად, ერთსახოვანი მასაში მოქმედებდა. „ყვარუვარი მე — ამბობდა რ. სტურუა — განზარბ დავანთქე უფიქრულ, ნაცისფერი ბრბოში, იმიტომ, რომ ამ ბრბოს თვით ყვარუვარი ირჩება. ასეთ „გვიარებს“ ხომ პიროვნება მხოლოდ ხელს უშლის და ამიტომაც საკუთარი თავის ირველივ იხინი ვაკუუმს ქმნიან. მათ თავზარს სცემს ვინმეს. ინდივიდუალობა. ჩვეულებრივი, უფერული მასა, რომელიც თავის ხარვეზებს გამოედლის ამგვარი „ბელადებისაგან“, ისე მიისწრაფვის მისკენ, როგორც ბუზები თაფლისაკენ“ (გაზ. „მოლოდი-ყო გრუზი“ 27. 09. 1974). ასეთი ვარგმოს ფონზე უფრო მეტად იხატებოდა ყვარუვარს ფიგურა, ეს მასა — მონების ბრბო, თავის მხსნელს, შესახვ ელვებდა. თვით ეს ბრბო მზად იმისათვის, რომ ფეხშიწველა ყარბში ქრისტიან-მხსნელის სახება დაინახოს. სწორად შენიშნავდა ვ. ჯ. ივანოვი რამაზ ჩხიკვაძის ყვარუვარს გამო: «Он — проекция темных, слепых инстинктов, толпы, несет в себе и комплекс неполноценности и манию величия. В белоснежном балахоне святого и клоуна, с босыми ногами, мертвенно-белым, напудренным лицом-маской, на котором особой фантазмагорической жизнью живут обведенные черными кругами глаза, Кварквадзе оставляет ощущение извортонливой, скользкой гадючины» («Дружба народов», № 6, 1877).

რ. სტურუა სპექტაკლში არსებითად ინარჩუნებდა პ. კაკაბაძის პიესის მოქმედების თანმიმდევრო-

ბას (თუმც პროგრამაზე ეწერა: „სამაწილიანი სახანოა პ. კაკაბაძის პიესების მიხედვით“), ყვარუვარს აღწევებისა და დაცემის ციკლი „ჩასმული“, აკონტული იყო ქრისტეს ლიტურგიული ქმედების „კონსტრუქციონი“. ადვილად მისახვედრია, რომ სპექტაკლში მოქმედება შემოვივით არ იწყებოდა ეკლესიის შიგნით. მას ორმაგი აზრი ჰქონდა. ერთი მხრივ, რეჟისორი მოგვანიშნებდა, რომ მოხეტიალე დასი თავის სპექტაკლს იწყებს ეკლესიაში, ისევე როგორც შუა საუკუნეებში წმინდანების ცხოვრების რომელიმე ეპიზოდის ამსახველი ლიტურგიული დრამები თამაშდებოდა, ხოლო, მეორე მხრივ, გვიჩვენებდა, რომ ყვარუვარს სწორედ აქ ებადება აზრი შენიშნულ, ეკლესიაში შეხსნულ ხალხს (რომელიც ძალზე გაუბედავად იწყებს ცნობილ სიმღერას „შორი გზიდან სატრფის ველი, სხვა მოდის და ის კი არა“) — მხსნელის საბით გამოცხადებს (ეს არსებითი მომენტია). ეს „სხვა“ ყვარუვარი, არა მხსნელი, არამედ მხსნელის ნიღბს ამოფარებული. მოძრაობისა და რიტმის მონაცემობაზე იყო აგებული ყვარუვარი — რ. ჩხიკვაძის პირველი შემოღობვა და მეორე — „გარ მოხადება“. პირველად იგი შენიშნული, ფეხის წვერებზე შემდგარი სწრაფად შემოიარებინდა, ასევე სწრაფად მიმოაგებდა თვალს ზარდაცემულ ხალხს და ზღაღის უსწარფება გაქრებოდა შერდებ. მეორეჯერ იგი შემოიარდა წელგამართული, დინჯი ნაბიჯით, მთელ ტერფს ადგამდა ძირს. მისი მოძრაობა გაწინასწორებული, შვდელი და შენელებული იყო. მზაში შდრად განკიცხვის („უთაურებო“) და შებრალდების („თქვენი კაცად ვახლდით ვერასოდეს რომ ვერ მოვახერხებ!“) ტონი — როგორც ეს ხალხის კირ-ვარამზე დაფიქრებულ ადამიანს შეშვდის.

ხალხი იღვრება დაბნეული, სასწარმკეთილი, უკეთესის მოლოდინით სავსე, რომ მცირე ყოყმანის შემდეგ (ამ ყოყმანს ყვარუვარი წმარედ გადაუბნობდა ხალხს) ყვარუვარსაღმე მოწიწებისა და შინის გრძნობა იპყრობს. ყვარუვარს უცებ აუღო ალღო ამ ფსიქოლოგიურ მომენტს, მარჯვედ გამოიყენა იგი და ერთი ნაბიჯით აიწია ცვარცხლებელის სიმაღლეზე. მაშასადამე, ეს არის შეგნებული აქტი და არა შემოინვეთობა. ყვარუვარი ვერაგი, გამჭრაიბი და მოქინელი კაცია. სპექტაკლის ამ დასაწყისით უნდა ვიფიქროთ, რომ იგი დიდი ხანია მოსცილდა ქრისტიან ნაცარბს და ცხოვრების ორომორაილმა საქმად დიდი გამოცდილება შესძინა. ამ მოსაზრებას ადასტურებდა პირველი მოქმედების მეორე სცენაც, როცა ყვარუვარი ამაყად შეიარბოებოდა, გახლებ ზღუებს ნაცარფდა და მხედრული, საუნიშო ნაბიჯით, სევასტის დასვლად, გაჰყვებოდა ქარისკაცებს, ვითარცა ღირსეული პოლიტიკური პაკტიმარი. ესეც ყვარუვარს შეგნებული მოქმედება. აქ მან გამოიყენა სიტუაცია და არა მხოლოდ თვით სიტუაციის წყალბობის აგორდა მისი კასრი.

«У Р. Чхиквадзе герой — раб обстоятельств, сумма конъюнктур, но именно это и придает ему силу. Осознанным рабство и ничтожество становятся источниками его свободы и величия. Он никогда не выступит против обстоятельств, но с поразительной точностью улавливает момент, когда их можно оседлать... Запугивая всех и повергая ниц, он вглядывается в окружающие ли-





ტიკური, საკაცობრიო იდეალების გამოხატველი მუსიკალური ფრაგმენტები. აქ ყველაფერი მოხიზილი იყო იმისათვის, რომ გაჩრდილიყო, ამაღლებულიყო შიშველი უყარყარის, რომელიც, თავის მხრივ, ასევე ყველაზე პათეტიკურ ეხებს მიმართავდა. ასეთია ამ პარადოქსის აზრი — სწორედ ყველაზე ამაღლებულია, საუბოთის, დახვეწილი და ღია დიდი ფორმებითა და ხალხობრივული ყველაზე მდიდარი, მიუღებელი და დასავლობი. ეს ერთგვარი ექსცენტრიადაც იყო, რომელსაც ახერხავდა აფხაზბა ვ. ლენინი ბერნარდ შოუს შემოქმედებაში.

„ქრისტეს ცხოვრებასთან პარალელმა — ამბობდა რ. სტურუა — განაპირობა სექტაქლის დეკორაციული და მუსიკალური გადაწყვეტა. მასში გამოყენებულია როგორც ძველი ქართული საგანობებიც, ისე ქრისტეს თემაზე შექმნილი თანამედროვე „აბსოლუტის“ ნიშნები. ცნობილია, რომ უყარყარისნარი არაკაციბი და ავანტურისტები მუდამ მაღალ კატეგორიაზე, ამაღლებულად ლაპარაკობენ და ამით მალევე თავის ნამდვილ წახვეტს. ამიტომ ამ მუსიკალური გადაწყვეტის მისია იყო შემდეგი: მუსიკა და სცენაზე მიმდინარე სიტუაცია ერთმანეთთან შეიარსიარებისას ქმნის პარადოქსს, რომელიც ტრაგიკულ განწყობას ქონდა ამაღლდეს“ („ეთერალური მოამბე“ № 4. 1974.)

ამგვარად, ყოველი მოვლენა, რომლის ეპიცენტრი ყოველთვის უყარყარზე, ვეჭვლოდა გაჩრდილ მასშტაბში, პერიორიზებული, ყოველმხრივ გაკეთილშობილებული გარეგნულად, მაგრამ თეატრში მოსულ მასურებელი ხედავდა, რომ ყველაფერი ეს „მოგონილია“, დანახვითა, რათა უფრო მეტობად გავსვას ხაზი ამ მოვლენის არსებით სიყალბეს, მის მოჩვენებითობას. ეს გარეგანი და შინაგანი შეუსაბამობა წარმოქმნიდა ჭეშმარიტად უმძაფრეს სატარას, როცა არხა ვეჭვდებდა „გაოშობილებულად“, თუმცა იგი შემოსილია და დეკორი ბრწყინვალეა, აი, რატომაც საშინო უყარყარე და „უყარყარისში“. იგი ეყრდნობა და იყენებს ყველაზე საუკეთესოს, რაც სხვას შეუქმნია, ეყრდნობა სიკეთეს, რადგან თავად ბოროტბაა. იყენებს ზნეობას, რადგან თავად უზნეობაა, რათა კარგად შეინიღობს, თავისი წახვეტი არ გამოაჩინოს და საუკეთესო იდეალები წინ წაშემდვაროს, რათა სავალი გზა გაიადვილოს და სწრაფად აირბინოს ხალხის რწმენით შექმნილ კვარცხლბეკზე. სხვათადად იგი ძალზე ადვილი საცნობი იქნება და მისი ავანტურისტული ნახტომი კი — ძალზე მოკლე დროსა და სივრცეში. ამ კუთხით მივადევნოთ თვალის უყარყარეს ნახტომს უპოვარი მაწანწალოდ, ვიდრე მითითური მთავრობის ქარის წინამძღოლადმდე. პირველად, როგორც ვთქვით, იგი შეშინებულ ხალხს მესიად მოეკლენა. გადატაკებული, ილაჭაწყვეტილი ხალხი იმდენად და მოწინააღმდეგეა შევას, რომ ადვილად მიჰყვება კაცს, რომელიც ამბობს: „როგორც ამ ხელის გულზე ხალხი არ არის, ისე ვაჭყნდელი ჩემს ქვეყანას მავნეობაა, მინდორ-ველზე ღოჭის ყანებს ვაბიბინებდა“. ხალხი დიდს პოლიტიკის გარეშე და, ამდენად, ლაპარაკს პოლიტიკურ სიხეხულეზე გამოჩინებულია. ამიტომ უყარყარე თავდაპირველად პოლიტიკური ლიდერის როლში კი არ გამოდიოდა, არამედ სიტუაციის კარნახით, რელიგიურ სამოსელს ირჩედა და წმინდანის სახეს იღებდა. ესაა ამქვრად მისთვის ხელსაყ-

რელი. ექსტაზით, შინაგანი რწმენით წარმოსთქვამდა. ჩხიკვაძე უბრალო სიტყვებს გვირახის გაყვანის თაობაზე. უკან დაიხვედა, დაჩოქილ, შეჭვფუფულ-ხალხში წი ჩადგებოდა, ამაღლა დაუშვებლად გრძელ კოხს, რომელიც სახელდახელოდ მიაწოდეს, იატაკზე წვერით გააყვრებდა და იწყებდა: „ეს არის რკინიგზა... აი, აქ იწყება, ასე მოდის... ა... ასე უხვევს და მიადგება ამ მაღალ მთას“. ამას ისეთი იდუმალის სმით და სავანგებო მნიშვნელობით წარმოსთქვამდა, თითქოს ამაში ხედავდა ხალხის ხსნას. რეჟისორს პირდაპირ შეუყავდა საქმეში უყარყარე, რადგან მისმა გვირგვინმა არ უნდა დაეარგოს ხელსაყველი მომენტები. ამის წარმოქმნის რ. ჩხიკვაძე წინ მოდიოდა, უკან ჩოქვით მიჰყვებოდა ხალხი. კოხის წვერი შეჩერდებოდა შემთხვევით მიგდებულ გვირგვინის წინ (სიტყვებზე: „და მიადგება ამ მაღალ მთას“). აქ მსახიობი აკეთებდა მცირე პაუზას, დახედავდა გვირგვინს, სიმბოლოს ძალაუფლებისას, რომელიც ვიღაც სუსტს და უღელურს ასე უსატროლად მიუტოვებია. მშვენიერი დეტალი თითქოს შემთხვევით შემოტანილი, ქვეყანა ასევე უშეთაუროდ და უსატრონადა მიგდებული, ვინ აიღებს ამ გვირგვინს ხელში, ვინ დაიღვამს თავზე?! ეს თემა წამიერად ქრებოდა. სექტაქლის წაყვანის (იგი ამ შემთხვევაში მეჩისქვილის ტექსტს წარმოთქვამდა) რელიკიაზე („მერე, შე კაცო, მთას რად უხვედრებ წინ, ველზე ვაუფრე, შენი ნება არაა?!“) გულმოსული რ. ჩხიკვაძე უყარყარე ხმამაღლა შემოქმედებდა — „მოდი და ასეთ ხალხს ელაპარაკე! გესმით, რა არის გეგმა?“, მძლავრად შემოიქცევდა კოხს და უკან გადაიხვიდა, ახლა თუ არ ვახდებოდა მდგომარეობის ბატონ-პატრონი, აღარაფერი არ გამოვიდოდა, ამიტომ გვირგვინს გაყვანას ღვთაებრივ საქმედ სავხვდა. რ. ჩხიკვაძე—უყარყარე ამ გადაწყვეტი წუთის მნიშვნელობას გრძობდა: ან უკან, ნაცრისკენ, ან წინ „გვირგვინით“, დიდობისკენ! ამიტომ ეს „გვირგვინი“ სიმბოლურ აზრს იძენდა. ხალხის რწმენის შემოშლივების მიზნით (მესამე მოქმედებაში ეს თემა ვარიაციულად მეორედებოდა) აღწეული უყარყარე ამბობდა: „გთხოვარას ვიგვირგვინ“ (ე. ი. საწადელს მივალწეო) ეს საუკეთესო საშუალება იყო თვალის ასახვევად: „მთავრობას (უმყოფელი, დამცინავი ტონით წარმოსთქვამდა მსახიობი) ამ მისი გარწმუნე გაყვას გზა და იმ უხირო ინტინებს (ე. ი. ამ შემთხვევაში, უშეკუთული) ფიქრად არ მოსვლიათ, რწმ გვირგვინს პე გზას შემზღოკლებს“. ამ ბოლო სიტყვების განსაკუთრებულ მნიშვნელობას აძლევდა მსახიობი, ეს მისი ყველაზე ძლიერი არგუმენტი იყო ამ შემთხვევაში. ახლა, მხოლოდ ახლა შესაძლებელი ხალხის მონუსხვა. უყარყარე ჩადგებოდა ხალხში. ხელს გაუფრედა მათ და იწყებდა სიმღერას: „შორი გვიდან სატრფოს ველი“ — მეც თქვენთან ვარ, შევკავშირდეთო. მაგრამ დაბნეული ხალხი ვერ გარკვეულიყო რაში იყო საქმე და უნდობლად შემოეკლებოდა უყარყარეს. უყარყარეს პირველმა მიტოვებაცია, ასე კარგად დაწყებულმა, კრახი განიცადა, მაგრამ ეს დაუცხრომელი იმპროვიზატორი ახლა საშუალებებს მიმართავდა, თუმცა რ. ჩხიკვაძე — უყარყარეს ჯერ ნათლად არ ჰქონდა გარკვეული, თუ, სახელდობრ, რა სურდა, კონკრეტულად რისი მოპოვება სწავდა. ერთი მხოლოდ: ამ ეტაპზე ხალხის აუდიენბა განურჩავს. მასზე უმიწო ვახატონება, რადგან



სიანი ავანტიურის ტიპის ამღვრულ ატმოსფეროში შემდეგ ნათლად გამოიკვეთება.

„უკრუარეს თავბრუსაღმხვევი აღმაფრენა ხელი-სუფლების მწვერვალისაკენ იმიტომ კი არ მომხდარა, რამ ამ ნაძირალამ იცოდა თუ საით წაიყვანდა ამ განაწამებ ხალხს. მას არ გააჩნდა არც რაიმე პრაგმატიზმი (თუნდაც უტოპიური), არც რაიმე მიზანი (თუნდაც უაღლოესი). თვითონაც იყო სულ ცარიელი, ხელმოცარული, პოლიტიკის დაფაუნ გაჩენილი შემთხვევითი პატი. მას გოლიათად, ნახევარ ლმერთად, ლილიპუტთა შორის გულივერად აქცევდა ისევ ლილიპუტური სუფილი შეპყდლებოდა კოლოსს. თუ კრიტიკოს ვლადიმერ ივანოვის სიტყვებით ვიტყვით, „უკრუარესი არის „ზარბოს“ ზნელი, ზნემა ინსტიტუტების პრაგმატიზმი“ (კ. რუდნიცი „საბჭ. ხელ“. № 8, 1987).

სექტალებში უკრუარესს სახე (და არა ხასიათი) წარმოდგენილი იყო ერთხაშად, მთლიანად — იმთავითვე განსაზღვრული, არსებითად ჩამოყალიბებული. ეს იყო ერთგვარი „არქიტები“, რომელიც ავტორგვინებდა მსგავსი ტიპების მთელ წყებას და უკვე ვან-ვოგაღებამდე ამაღლებული, თვით ხდებოდა საწყისი ამგვარი ნიღბის განვითარებისა. იგი იყო გამომხატველი ზოგადი შინაარსის და არა ინდივიდუალური ხასიათის და ამ შინაარსის ფარგლებში ხდებოდა მისი ცვლილება, შეცვლა, სრულქმნა. ამის გამო იგი არ ყოფილა კონკრეტული ადამიანური თვისებების მატარებელი, ვინაიდან საერთოდ ყოველგვარი ნიღბი თავისთავად გამოირიცხავს ხოლმე ფსიქოლოგიურ კონკრეტულობას. ეს ვრცელდებოდა არა მარტო მთავარ გმირზე, არამედ საერთოდ სექტატიკის სცენურ გარემოზეც: ყოფილი, რეალური საგნები, „უზრუნველად“ მიმოხრული ამ არარეალური, სიმულტანურ გარემოში, კონტრასტისთვის იყვნენ მომზადებული, რომ უფრო ნათელი გახადოდა თეატრალური თამაშის ბუნება. ბუნებრივია, სწორედ ამგვარ პრინციპზე, ზოგადისა და კონკრეტულის, ბუნებრივი-

სა და ზებუნებრივის დაპირისპირებაზე იყო აგებული რ. ჩხიკვაძის მთელი შესრულება, მისი შეტყუების სტილიც. მაგ. როცა კაკუბა (გ. თალაკვაძე) და ქუჩარა (ს. ლალიძე) გამოუტყდებოდნენ მკვლარი გავაჩრცეთო, შეძრწუნებულნი, „წმინდანი“ უკრუარეს ხელნაწიდილი მალალი ხმით, ტრაგიკული პათოსით შეპყვრებდა: წაწყდებით თქვე უბედურებო! ლმერთო, შენ შემეწიე! როგორ გაფუქდა ხალხი. მარტო ამის გავრეხვა წაწყმედს ქრისტიან კაცს!“ და იქვე, ჩვეულებრივი ტონით, როგორც „ძველი“ უკრუარეს იტყოდა ხოლმე, დასძინდა — „მანახებო ერთი?!“ (ე. ი. შაჩვენეთ ეგ მოპარული ტანსაცმელიო). მაგრამ ამ სიტყვებს თან ერთვოდა შარბანუნების ქუხილი ფრონტიდან, რაც აღიქმებოდა როგორც ღვთის რისხვა, შეცის შრისხანება და თავზარდაცემული ხალხი კვლავ ძირს განერთხმებოდა. ამ წუთიდან უკრუარეს უკვე გრძნობდა, რომ „სწორ გზაზე“ იდგა, რადგან ხალხმა მისი ღვთიური ძალა ირწმუნა... ახე დაიწყო უკრუარესს აღმსვლა... ერთი მზადა ქადაგებისათვის და ბერიც. უკრუარეს უმაღ ზედებოდა, რომ ამ ფსიქოლოგიური მომენტის ხელიდან გაშვება დიდი შეცდომა იქნებოდა და დაუცინებოთ მიიწვედა „წევით!“, სწყდებოდა „ქვესკენლს“, რათა ამბიონზე ასულიყო. ეს მოწყვეტა ძირებს, აღმაფრენა შესანიშნავად იყო გამოხატული, როცა უკრუარეს ადიოდა ეკლესიის კედელზე მიდგმულ ამბიონზე თუ ტრიბუნაზე (მეყურებელს ორივე შეეძლო წარმოესახა) და იქიდან ისმოდა მისი ხმა, რადიოთი გაათქვებულნი. ეს სიტყვაც ორმაგ პლანში იყო წარმოდგენილი. აქ ორატორის პოლიტიკური ტემპერამენტი, მკვეთრი ექსტიკულაციო, მგზნებარება (როგორც ეს შეშენის პოლიტიკურ ტრიბუნს) ერთი პლანტია, რომელსაც ბუნებრივად ეფინება მეორე პლანტი — მშვიდი, ამაღლებული, თანაბარი (როგორც ეს ამბიონზე შემდგარ მოძღვარს შეეფერება). უკრუარეს ლაპარაკს იწყებდა მშვიდად, თითქოს ურს მოძღვრავდაო: „მრავლის ქარიხხლის და მების დამ-

ბრძოლა ტახტისათვის



ტებელ საუკუნეთა გადამტანო, ბოლო ეპოს ბედით შეგწარით მძღვარი და სასტიკის მტრისაგან კირსა შემოწრილ... ბოლო შემდეგ ექსტაზში შესული გაპყვარდა. თითქმის ისტერიამდ მიხული: „და დღეს ყვარყვარემ, ხნით ჰაბუქმა, მოხუცის სიბრძნით, უსწრით დევლით ბორბობა უსუქცია, განწმინდა მოხლებურ მტრისაგან მთელი კაციაიონი, დაამო მათი ჭლიერმა. დაატყვევა და წარმოადგინათ დასიარგუნად ბნელნი მტარვალნი, ვის ბილწ თავეზე გადაქცა მწარე დაცნვად ოქრის ვერვიგინი“. აქ მისი გასტრეპული ტონი წყდებოდა და ბოლო ფრასს წარმოთქვამდა, როგორც ლოცვას: „უგალოხებით ჩვენსა ყვარყვარეს, ვით უგალოხდნენ ძველად დავითს, გოლოთის, მძღელთა-მძღელს“. ქადაგის პათეტიკა გამოყენებული იყო როგორც გვირის წარმოადგენის მხატვრული ხერხი, ამბიონიდან კიბებზე ჩამოდიოდა ყვარყვარე და მას ახლდა ჰეშმარიტად პათეტიკური, ამალეებული მუსიკა — ბეთოვენის — „გმირილი მისფონიდან“. აქაც, უკვე ყვარყვარესაგან გაუღებულად, ამდენად, შინაგანად დავითი, ხელოვნურად გაბერილი ფორსა უპირისპირდებოდა უღრმესი შინაარსით სპაციობრიო იდეალების გამოხმატვლ მუსიკალურ თემას. ძირს ჩამოსული ყვარყვარე ხელში იღებდა გრძელ ჭოხს, სკიპტრასავით დაიჭერდა და ავანსცენისკენ მოეშურებოდა, რათა განადიოწული ფარის ბოლომდე მიეყვანა.

„ყვარყვარე“ რ. სტურუას პირველი, ჰეშმარიტად ბრეტისხული სექტაკლი იყო. როგორც კი მან ბრეტის თეატრალური ესთეტიკა ეროვნული თეატრალური კულტურის ტრადიციებს შეურწყა, ქართული ფოლკლორის წიაღში წარმოქმნილი ნიღბაი ნაყარქქქიანის — ასე განვითარებული პ. კაკაბაძის მიერ — გაუცხოების ფუნქციისთვის ბუნებრივად, ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე გამოიყენა, როგორც კი მოქმედებს მხიარული, კარნავალური მსვლელობა მისცა, ერთმანეთში აურია სხვადასხვა დროის კოსტიუმები, უარებმა, თვით ყვარყვარეს ნიღბი — სახე სხვადასხვა „უცხო ვარგისი“ მოაქცია — უმაღლესე გამოკვეთა რ. სტურუას თეატრის სახე — ირონიული, მხიარული, იგავური, თეატრალური თამაშით სავსე, ფილოსოფიურ-პოლიტიკური, სადაც პაროდია მიღწევა მდებარის ამაღლებით და ამაღლებულის, პათეტიკურის დამდაბლებით და სადაც რეალობა პირობითობაში გადადის და პირუტყ. მას უკვე შეეძლო თამაზდ ეთქვა, რომ „ყვარყვარეში“... მე უკვე ვიპოვე ბრეტისხული სტილისტიკა“ (გაფ. „მოდლიოვ გრუნი“. 14. VII. 79) ქართული თეატრალური სკოლის პრინციპებმა, რომელიც ასერიგად შორეული გვეჩვენებოდა ბრეტის თეატრალური ესთეტიკისაგან, მოულოდნელად აღვივალ იპოვეს მასთან „შეხების წერტილები“ — ეს არის მკეთრი, ელვარე გამოხსახველობა, სანახაობითობა, სამსახიბო ხელოვნებისა და ტექნიკის არჩვეულებრივი მოქნილობა, რომელიც გულისმობდა ყველა თეატრალურ ენარში (კომედია, ტრაგედია, ფარსი, ბოლესეჟი) თამაშის უნარს და აერთიანებდა კიდევ მათ. ასეთი მსახიობია სწორედ რ. ჩხიკვაძე, რომლის სასცენო შესაძლებლობანი პირდაპირ განუსაზღვრელია: „ის თეატრი — იტყვის შემდგომ რ. სტურუა ერთ თავის ინტერვიუში — რომელიც მწამს და რომელიც მიყვარს,

თეატრი სადაც შერწყმულია რეალობა მაქსიმალურ პირობითობასთან, ყველაზე სრულყოფილად გამოხატავს ცხოვრებისეულ პრობლემებს, ჩვენს გრძელსახელებს და ენებებს“ (გაფ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 31. 09. 85).

აქ იღებდა სწორედ სათავეს ე. წ. „პრინციპული ელექტიონი“, სხვადასხვა თეატრალური პასაჟების ურთიერთშემოქმედება. ბრეტის მკაფიოდ საარაბოღური პიესის „არტური უის კარგიდან“ ერთი ეპიზოდის ჩართვით, რეისორი აშკარად მიუთითებდა თავის ესთეტიკის ერთ-ერთ წყაროზე. ეს ეპიზოდი სრულიად მოულოდნელი მხატვრული რეაქციის შთაბეჭდილებას სტოვებდა, ბერის აღიზნება და წონასწორობიდანაც კი გამოჰყავდა (სწორედ ეს იყო რეისორის მიზანიც!) უხლად ყვარყვარეს ისტორია სულ სხვა სიცილიტურ-პოლიტიკურ კონტექსტში ითმებოდა. ეს ეპიზოდი სექტაკლში რ. სტურუამ დაუმორჩილა ე. წ. „ატრაქციონების მონტაჟს“ (ცინოკინოზორ სერგეი ეივწენტინის საპროგრამო წერილის ეს სათაური თეატრალურ ტვრენინად იქცა. ნ. გ.), რომელიც შემდგომ თავის სხვა სექტაკლების რეისორულ კომპოზიციებში გამოიყენა. ეს ეპიზოდი სრულიად „არალოგიკურად“ იყო ჩართული ყვარყვარეს მისტიფიკაციების რიგში.

ს. ეივწენტინის თეორიის მიხედვით, ატრაქციონი შეიძლება იყოს „თეატრის ნებისმიერი აგრესიული ელემენტი“ — ტრიუკი, დრამული ეპიზოდი, მონოლოგი, სიმღერა, ცეკვა — რომელიც შეგნებულად წინასწარ განზრახვით გამოიყენება მოქმედების გაწყვეტისათვის. მაგარმ ეს უნდა იყოს თავის თავში დასრულებული, ერთიანი „მოლეკულა“, „მთლიანი მომენტი“. ყოველი ატრაქციონი — ს. ეივწენტინის აზრით — ერთ აუცილებელ პირობას უნდა ითავდეს. იგი გაბიწვული უნდა იყოს «На определенные эмоциональные потрясения воспринимающего» და თითოეული ამ ატრაქციონთაგანი კი ურთიერთდაკავშირებული, ერთმანეთთან მიდტირებული. (ე. კრუდინციკი თავის ბრწყინვალე წიგნში „რეისორი მიერპოლიდი“ შენიშნავს, რომ „...Теория монтажа аттракционов“ предвосхищала некоторые творческие положения театральной теории Брехта).

სწორედ ასეთი ატრაქციონი იყო ყვარყვარეს გარდასხვა არტური უი — მიტლერად. სექტაკლის წამყვანები ბრეტისა და კაკაბაძის ჭოხზე დამატებულ პორტირეტებს შემოიტანდნენ. მძღვარი მოქმედით სცენის პლანშეტზე არკობდნენ და აღუცხრობას აუწყებდნენ: „ახლა ერთმანეთს შეხვდება ორი დიდი დრამატურგი“... შავ უნიფორმაში, (ესეხელების მუნდირი?) გამოწყობილი ორი ზრბა სალდაფონი, ტლანქი, მძიმე გამობეღვით და გაქვავებული სახეებით — რუსულმა მიკატიმდ და ლერი გაფორმდაშვილი—ქიტი იქით ამოუდგებოდნენ სცენის შუაში მღვარ თეთრ სავარძელს და გაშტერებით შესცქეროდნენ თვითნათი შევის საოცარ ფერისცვალებას. ყვარყვარე წამის დახამამებაში მიტლერად გადაექცეოდა. თეთრი ქაღალა თმები შავი პარკით იცვლებოდა, თეთრად შეხუდრულ სახეზე შავი, მოკლედ შეკრებილი უღვაში გაჩნდებოდა, ტანზე შავ მუნდირს გადაიცავდა. მკერდზე რკინის ჭვარს მიიკრავდა და ჩვენს წინ მიტლერი იყო..

ფეხშიშველი ჰიტლერი. მსგავსება ძალზე დიდი იყო ფიურერის ჩვენთვის ცნობილ პორტრეტებთან. მაგრამ საოცრება ის იყო ამ მისტოფიკაციისა, რომ ჰიტლერის ამ პორტრეტიდან მაინც ჩვენი ყვარყვარი იშვირებოდა...

რევისორული ხილვის ეს მოულოდნელი და ეფექტური რაჟურნი ყვარყვარის სახის ამოაწურვა ვარიაციული შესაძლებლობაზე მიგვათითებდა და ამავე დროს მისი „მოვლინების“ საყოველთაო, გლობალური ხასიათსაც გვმხსენებდა. „პირიდან“, მაინც ამოტყორცნილი ავანტიურისტი, რომელიც ასე კარგად ირგებებს სხვადასხვა ნიღაბს, შეიძლება პლანეტის ნებისმიერ ქვეყანაში გვირად იქცეს უკეთეს მას საკუთარი „თეატრის შექმნა“, სადაც იგი რევისორიცაა და პროტაგონისტიც, და მასების წინაშე წინაწარ მოფიქრებული როლის თამაში შეუძლია. აქ კი ნამდვილი „თეატრი“ თამაშდებოდა — ყოფილი მსახიობი (რევაზ ჩხაიძე), რომელიც, უეცრედა, ამაღლებული, კლასიკური თეატრალური სტილის „რელიქტია“, მასებში გაშვების, ხალხის წინ თავდაპირის ყველაზე ეფექტური (მისი, ამ მსახიობის, აზრით, ეფექტურს) თესტებს ასწავლის არტურო უი—ჰიტლერ—ყვარყვარს. ამ ეპიზოდში რ. ჩხიკვაძე გვიჩვენებდა პათეტიკური თესტის კომიკურ გრამასად გადაქცევის კარიკატულ-შარფულ ფარსს. ყველაზე „ამაღლებული“ თესტი მის ანტიპოდში გადაიზრდებოდა, სერიოზული, დინჯი, გაწონანწორებული მოძრაობა სწრაფად იცვლებოდა ვოდვილურ მანქვა-გრებად „სიარულის“, „დგომის“, „პოზის დაყენების“ ხელოვნება კი ფარსულ გროტესკში გადადიოდა. ცხადი იყო, რომ რ. ჩხიკვაძის ჰიტლერი—ყვარყვარი არა მხოლოდ უნიკალ მსახიობი აღმოჩნდა, არამედ საკუთარი მსახიობური თეატრის — მოედნის თეატრის ტლანჭი, პლენეტური თეატრის ესთეტიკის მიმდევარი. მსახიობი (რ. ჩხაიძე) უყვიროდა: „ხელედი დაიწყეთ სარცხინალოს წინ“ (ჰიტლერის ცნობილი თესტი) — ჰიტლერ—ყვარყვარი ხელებს ჭერ მუხ-

ლვებს ქვემოთ დაიწყო, მერე ცოცა ზემოთ და... სასარადო ნაბიჯით იწყებდა მარშირებს. მალე კი დადებოდა მასწავლებლის შეგონებით და თავისმხრე მანისა და გემოვნების კარნახით მოქმედებდა — აქ არეული იყო ექსცენტრიკა და გიმნასტიკა (სავარძლის სახელურებს დაყრდნობოდა, გიმნასტიკურ „კუთხეს“ დაიჭერდა და შიშვალ ფეხისგულეებს მაყურებლის მწერას შეაგებებდა). ყოველი მისი მოძრაობა, თესტი პაროდულიად პათეტიკური იყო, უფრო ზუსტად, ბალანსურად გარდაქმნილი, ტლანჭი, უხეში — თითქოს მან თანდაყოლილი გაერის ნიჭის წყალობით იცოდა რა უფრო მოახდენდა ზემოქმედების „მასებზე“ (აკი, მასების წარმომადგენლები — მისი სალდაფონი მცველები — ყვეუნი აღფრთოვანებით შესცქეროდნენ კიდევ თავიანთი ფიურერის სხეულის საოცარ „ფიორეტურებს“). რ. ჩხიკვაძე უჩვეულო პლასტიკური იტორუებით უხეშ, ბალანსურ, კომიკურ-ფარსულ „ხატებს“ ქმნიდა „კიტჩის“ სტილში. ეს „კიტჩი“ მკეთრად სწყვეტდა მოქმედების განვითარებას, მაგრამ მთელი თავისი არსით უკავშირდებოდა ყვარყვარს გლობალურ მასშტაბში ვაზრდის ტენდენციას, ამ თემის კიდევ ერთ პაროდულ კომენტარს წარმოადგენდა. „სხვადასხვა ზომით, რასაკვირველია, მაგრამ შე ყოველთვის ვაყენებ ზოლმე კიტჩის სტილისტიკას — ამბობდა რ. სტურუა. ეს სიტყვა ჩვენში, რატომღაც საღანძვან სიტყვადაა ქცეული. მაგრამ თუ ვაყრკვევით, მავინ ეს სტილი, რომელიც სათავეს ლუბოკიდან იღებს, და ამავე დროს კიდევ სხვა ელემენტებით შეუთვისებია — ირონია, ფარსი, დაცინვა, ზოგჯერ გაღანძვა — ხელოვნებაში თითქოსდა ავთოქტებს სერიოზულ იდეებს, ნაწილებად ულის მას, რის წყალობითაც გვიადვილებდა მათი გააზრება. მე არ მიყვარს აზრის „შუბლისეული“ მოწოდება, ისევე როგორც არ მიყვარს პირდაპირი ქვეტექსტი“ (გაზ. „მოსალოდლო გრუვი“, 30. 08. 85).

„ყვარყვარეში“ ჩართული ბრემტის პიესის ეს ეპი-

„საილუმლო სერობა“





ზოღა! რასაკვირველია, შეინიდან აფეთქებდა, ნაწილდება შიდა მოქმედებას. ამის გარდა, იგი აქ აღიქმებოდა, როგორც გრანდიოზული გაუცხოების ეფექტი — ისედაც „გაუცხოებულ“ ყვარყვარებს, კიდევ უფროს რომ „აუცხოებდა“ — ანუ ისე გავაზორობდა მისგან, ისეთ შორეულ და ვრცელ პანორამაზე აყენებდა ყვარყვარებს ფიგურას, რომლის ჩრდილიმ არტურო უი-პიტლერის ფიგურის კონტურები იკვეთებოდა, რომლის ტრაგედი-ფარსული პერსონაჟის ურთიერთში გადახვევის სიმკვეთრე წაშლილი იყოს თითქმის. „ილია, შენიშნავდა კ. რუნიცი — ვულგარულად უტყობებდა იგი იმ პოზებსა და ეხებებს, რომლებსაც აქ და ასწავლიდნენ, მაგრამ სწორად ამ ვულგარულობაში იყო მისი ტეშმარტი ძალა. პოზორების ნამდვილი კიტრად გადაქცევილი იგი ამდაბლებდა დიდებულ ენსტიტუტში მასხრულ პრანევა-გარეხად და ამით თითქოს თავის თავს აზრუნებდა პლემბეში, „ბრზო-ში“ („სახბუთა ხელმოწევა“ № 8, 1987).

„ყვარყვარეში“ ბრეტის პიესიდან ერთი სცენის ჩასმა გამართლებულად მჩვენებდა, რადგან მე მივუთითებ არა ზოგადს, არამედ კონკრეტულ მაგალითს. ზიანდაც უდიდესი კულტურის ერთ მოატყუა. ამიტომ ამ სცენას მე ისტორიული ექსკურსის დანიშნულება მივცი და რამდენადაც ბრეტის პიესა დაწერილია როგორც ტრაგედიული ფარსი, იგი შეერწყა „ყვარყვარეს“. მე არ ვიზიარებ... შეხედვლებას თითქოს აქ სხვადასხვა სტილურ გამოვლენებსთან გვეკონდეს საქმე, რადგან თავად სექტაქლის გადაწყვეტაც გულისხმობს ელექტიზმს, აქ ერთიმეორის გვერდით თანაბრებოვნად ფოტოლუსტრაცია, ამონაბრები გაზუთებიან. დეკორაცია, მუსიკა: ხალხური, ჯაზი, კლასიკა და სხვ. ასე რომ, ელექტიზმი აქ პრინციპად არის რეცეპული. ერთ ფაქტს გაიხსენებ — ერთ-ერთ რეპეტიციან სექტაქლიდან მთლიანად ამოცილები არტურო უის სცენა. ძნელია იმის წარმოდგენა, თუ რამდენი რამ დააიღოდა სექტაქლს“ („ეთერალური მოამბე“ № 4 1974).

„იარუსსალიშვი შხსვლა ძრისხმისი“

პირველი მოქმედების (რომელიც აერთიანებს ყვარყვარეს „გაჩენასა და პირველ ქადაგებას“, ორ ნაოლისციგებს — სცენები სევასისა და გულთაშენთან „ქვარყვარეს“ — „წმინდანის“ გარდაღობის) შუაში, კომედიანტი მსახიობები როლიან თანხლებით, რიტორიკული გვაუწყებენ — ყვარყვარეს ჩამოხრბობას უპირებენო. მართლაც, სცენის მარცხენა მხარეს აღმართულ ჭვარს თოქს ჰქობდნენ და ფიცარნაზე სკამს შემოდგამენ. სექტაქლის მხედვლებობის მანძილზე რ. სტურუა აქ პირველად მიმართავს დროის პირობითობის აქცენტორებას — სცენური დრო საგანგებოდა „გაწელილი“. სახარობელაზე ძალით აყვანილი ყვარყვარე, დიდხანს ჰქობდა უფლებო თავგაყოფილი (ამ დროს მიდის სცენა გამოშვებულს, შერეაღ-სა და აღლუტანტს შორის). უკვე „ჩამოხრბობილი“ ყვარყვარე საწყალობლად შესჩივის გამოშვებულს „რატომ მახრბობთ ცოცხალ კაცს, რატომ?!“, „ჩამოხრბობილის“ ეს გაცოცხლება, ხაიდანაც იწყება შემდეგ მისი აღწევება [ქადაგება ამბიონიდან, როცა მას ყინც-

ვისის ანგელოზი დასცქერის ზემოდან და შვეჩარ-ჩიშო ჩასმული ხელით ლოცავს] მთელი სიბრძნით გაიკ“ სცენა პაროდული რემინისცენაცია ქრისტეს აღდგომისა, ტეშმარტიად წამებულობისა და მისტიციტიკული წამებულის შეპირისპირება.

ასევე „გაწელილი“, დროში ფიქსირებული თვითგმირის მოქმედება. ამ სცენის წინ ყვარყვარე ერბაზად კი არ აღის სახარობელაზე, არამედ ძალიან ნელა — როგორც შენელებულ კადრშია ხოლმე. განაჩენის მომენტის შემდეგ იგი სწრაფად დაიხავეს უკან, ასევე სწრაფად წამოიყვარება: „...ხელმოწევის ერთგულ კაცს მაგას მეუბნებით?!“... ყოველივე ამას მსახიობი აკეთებს მვეტიორიტების ხაზგასმით, ივალისდასამაშებიაში და გამოშვებლის წამოაჩიხზე: „ჩამოხრბოვი“! ასევე სწრაფად შემოტრიალდება სახარობელისკენ და პლასტიკურად სურსტად გამოშვებული მოძრაობით, თითქოს უშარო ზეგრძეში მიაბიჭებს — იწყებს კიბეზე ახვლას, გაბმული, ასევე „გაწელილი“ მუსიკალური ფონის თანხლებით. სცენაზე მყოფნიც ამავე შენელებულ რიტმში, რომელიც საცა უნდა გაწყდეს, აყვებენ ყვარყვარეს მოძრაობას, რათა რელიეფური გახდეს მომენტის მნიშვნელობა. მთლიანად ეს სცენა ამართლებს ყვარყვარეს სიტყვებს შორე მოქმედებაში: „ქვეყანამ იცის ჩემი ვაჟაცობა, — რამდენჯერ სახარობელას გადაუფრია, რამდენჯერ რეგულუტარ ამ სწორედ ყოლზე მოხსნა თოკი“.

ცხადია, სექტაქლში ყვარყვარის მასშტაბში გავრდილია, ერთგვარად ბიკერტიფიკირებულ, ზოგად ხარისხში აყვანილი და, რამდენადაც ამას სცენა ითმენს, კონკრეტულობისაგან განაჩრცული. ამ გვესთავბა და რევიორი შეგნებულად ადგას და უკვე ამ პირველივე სცენიდან ნათელია, რომ ჩვენს წინ არ გათამაშდება ყოფითი ხასიათის კომედია, კომედია ხასიათებისა. ისმის კითხვა, რამდენადაა შესაძლებელი მოლიკარაე კაკაბაის ამ კომედიის ამგვარი ტრანსფორმირება. ილტუა თუ არა თავად პიესა ასეთ განზოგადების საშუალებას?

რასაკვირველია, აქ იგრძნობა ერთგვარი ძალდატანება მწერლის სტილით. თვით ხასიათის აგების პრინციპი პ. კაკაბაის ამ კომედიაში არსებითად განსხვავდება სექტაქლში კონსტრუირებული ყვარყვარეს „ხასიათისაგან“ (მეითხველი მიხედვით, რატომ ვხვარბო ამ სიტყვას ბრქულებში). თუ ხასიათების კომედიის პოტიციტზე დავდგებით (პ. კაკაბაის კომედიები კი ამ პრინციპზეა აგებული) და შევდარებთ მას სექტაქლს, აშკარა წინააღმდეგობა აღინახება. სექტაქლი სულ სხვა ესთეტიკურ პრინციპზეა აგებული, ვიდრე პიესა, ვიტყვოდი, სხვა თეატრის პრინციპებზე — ვიდრე „პ. კაკაბაის თეატრია“, მაგრამ მთავარი სხვაა. არის თუ არა თეატრის ერთგული პ. კაკაბაის პიესის არსისა, მისი ძირითადი პათოსის მისი იდუორი მიმართულების? აშკარაა, რომ ფორმის თვალსაზრისით ფაქტორულად სხვადასხვა მოვლენასთან ვკაქვს საქმე. მაშასადამე, რჩება არის გარკვევა და ამის კვალად, ის, თუ რამდენად შეძლო თეატრმა ამ განსხვავებულად ფორმის განმობატყა. თუ ჩვენ კარგად დავაკვირდებით პ. კაკაბაის ამ პიესას, შევნიშნავთ ერთ გარემოებას — რაც უფრო ვითარდება მოქმედება, მით უფრო ზოგად ხასიათს იღებს ყვარყ-

ვარე. თვით პიესა, პირველი მოქმედებისაგან განსხვავებით, თავისუფლდება ყოფის დეტალებისაგან და ახვევ წოგადობისაკენ მიიღობს. ყვარყვარე იქცევა ტიპად იმ უწინეო კაცისა, რომელიც სარგებლობს ისტორიის ქართველების თაშს გახატონებულ არეულობით და საწოგადობებრივი ცხოვრების წედამირწე ამოტივტივდება. პირველ ხანებში იგი უწინური „მხებერალია“ შექმნილი მდგომარეობის, მაგრამ მალე შეიცნობს თავის ძალას და საწოგადობების მესაგის როლს იკისრებს. აქ ძევს მისი უწინეობის სათავე. საწოგადობის სახელით იგი ბორბობებს სხადის და ნაცარქეპიას ნიღაბს (თუშყა სულის ხილარმეში ხოლომდე ნაცარქეპიად რჩება) სცვლის ხალხზე მწარუნეელი კაცის ნიღბით. ეს არის მთავარი პ. კაკაბაძის ამ პიესაში. მე მგონი, ის, ვინაც სექტაკლი აქვს ნანახი, დაითანხმება, რომ თეატრი ამ არსებობით მომენტუადაა პ. კაკაბაძის დრამატურგიის ერთგულია.

დაიბ, სწორედ დრამატურგიის ერთგულია. რა იგულისხმება აქ? საერთოდ, იშვიათია ქართველი მწერალი, რომელიც ასეთი სარკაზმით, „გაფთრებული“ ირონიით ებრაოდეს ყოველგვარ სიყალბეს, ბიჭიერებს და ასეთი დაუნდობლობით ანგრავდეს ყალბ დეკორუმს. უკვე ამ თავისი პირველი დიდი კომედიიდან მოყოლებული შემოქმედების მთელ მანძილზე წინაობის სადარაჯზე იდგა მწერალი და თავის ერს ხიფსიზლისაკენ მოუწოდებდა. თუ მის სხვა კომედიებს დღევანდლებით, შევინწავთ, რა სიმარჯვით ხმარობენ სხვადასხვა ნიღაბს მისი კომედიების პერსონაჟები: ზარიტონი („კომედიური მწარწმება“), ლიპარიტი კიკოტი („კახაბერის მხალი“), ძვალ ძვალჩი („ცხოვრების წარა“) და სხვანი. სიყვითისა და ბორბობის, მოგვერდობისა და ნამდვილის, წინაობის და უწინეობის ბრძოლა ვასდებს თელ მის შემოქმედებას. ეს მისი მთავარი თემაა და არის მისი დრამატურგიისა, მგ., ლიპარიტი კიკოტი, რომელიც, მსგავსად ნაცარქეპიას—ყვარყვარეის, ფოლკლორულადაა ამოწმილი და ეგრდობისა ხალხურ ნიღაბს — ქოსატყულისა — აჩაყკლები ავანტიურისტია, ვიღერე მისი წინამორბედი ყვარყვარე. ეს ენერგული, გონებაშავილი, ათას პირში გამოვლილი კაცი ყოველ ვითარებაში გარდასახვის განსაკუთრებულ უნარს ატლენს და ყოველი მდგომარეობიდან გამოსავალს ადვილად პოულობს ფერისცვალების ამ ნიჭის წყალობით. სექტაკლის ავტორმა პ. კაკაბაძის შემოქმედების ამ ერთ-ერთ ძირითად მოტივს მიიპყრო თავისი ყურადღება და მან ითქვოს ჭერ ერთ მწერაგში დააყენა ყვარყვარეს მსგავსი პერსონაჟები, ხოლო შემდეგ შეჭაფუთა და ყვარყვარეზე გააერთიანა, რათა შექმნა მილიანის თემა „ყვარყვარეში“. ახე გადაქცევა თვით პ. კაკაბაძის დახმარებით ნაცარქეპია ყვარყვარე თუთაბერი — ყვარყვარე, შექრებლობით ტიპად, მრავალი ნიღბიდან ერთ ნიღბად, ვინაიდან თვად ყვარყვარე თუთაბერის ნიღაბი თავის ტევადობით, მასში დაფარული ვანწოგადების ტენდენციით ამის საშუალების იძლეოდა.

ამავე დროს ჩვენ არ უნდა გამოვრიცხოთ დროის ფაქტორიც. „ყვარყვარე თუთაბერის“ პირველი წარმოდგენიდან ითქვამის ნაგუჟარო საუკუნე გავიდა. დროთა ვითარებაში მოხდა საგულისხმო პერცეპსი — ყვარყვარე სცენას „ჩამოსცილდა“ და ხალხზე გადავი-

ყვარყვარეს  
მეორე  
„ჩამოსწრბობა“



და, როგორც ვარკვეული სოციალური მოვლენის გამოხმხატველი ცნება. შემდეგ ამ ცნებას ისე ფართო შეინარსი შეიძინა, რომ თავდაპირველი კონკრეტული შეინარსი დაკარგა და უფრო წოგადი მოვლენის — საწოგადობებრივი, სოციალური, პოლიტიკური, თუ წინაობრივი მოვლენის დასახსიათებლად შემოვიდა ჩვენს ცხოვრებაში. საქართველოში ძალზე ბევრი ხმარობდა ამ ცნებას, როცა ამის საქირება იყო, და დარწმუნებით შემოიძლი ვთქვა, უმეტესობას არც სექტაკლი ენახა და არც პიესა მქონდა წყაითხული. ასე შეიქმნა მოდელი „ყვარყვარეში“. თეატრს, რომელსაც წინ ედლო წარსულის გამოვლილება, არ შეიძლო ამისთვის ანარაში არ გაეწია და მან, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ცნება „ყვარყვარეში“ პროექციურება მოახდინა პ. კაკაბაძის ყვარყვარეზე, ანუ: ცნება დღუბრუნა თავის პირველ მიწეზე, პირველწყაროს, კონკრეტულ ნიღაბს და ამავე დროს შეინარჩუნა ცნებისათვის აუთოლუბელი წოგადობა. ამ მომენტის გათვალისწინება, ჩემი აზრით, ერთობ მნიშვნელოვანია სექტაკლის თავისებურებია გარკვევისას.

სწორედ ამგვარმა ჩანაფიქრმა განსაზღვრა სექტაკლის ის ფორმა, შესრულების ის მანერა, რასაც ჩვენ ვედათო და რაც ბევრს ეტყობება.

ცხადია, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ იმას, რაც უკვე ითქვა და სექტაკლს განვხვით გარდასახვის თეატრის, ხასიათების განვითარების, ფსიქოლოგიური მოტივების ლოკიის მიხედვით, მაშინ რ. სტურუას სექტაკლის და რ. ჩხიკვაძის როლის არაოთ გაკვირბეკება, არამედ საერთოდ უარყოფა შეიძლება. მაგრამ საქმე იმაშია, რომ ეს სექტაკლი შეგნებულად შეიძლება ითქვას, დემონსტრაციულიად არ იყენებს ამ გვარი თეატრის პრინციპებს და ამ შემთხვევაში სრულიად აშკარად უარყოფს მის ესთეტიკას. მაშ რა კრიტიკოლუმი უნდა განვიხილოთ სექტაკლი? იმ კანონების მიხედვით (როგორც ა. პუშკინი იტყვალა) — რითაც იგია შექმნილი. სექტაკლი პოლიტიკური პლაკატის ეანრშია გადაწყვეტილი და, ამის შესახამისად, მისი ფორმა მკვეთრია, პარადოქსული, მიპერბოლური, ავთოლუბი კონტრასტებზე. ბუნებრივია, ასეთ სექტაკლში შესრულების სხვა სტილითა საჭირო და მსახიობები, პირველ რიგში კი რ. ჩხიკვაძე, „წარმოადგენენ“, „ცა-

მამოხენ“ თვითონ გმირებს, ვეჩვენებენ მათ. ამ დროს აშკარა მათი დამოკიდებულება სახისა თუ ნიღბისადმი. აქ უველაფერი ეურდნობა გარეგნულ აქტიურულ ტექნიკას. ფსიქოლოგობა განცდებისაგან, ხასიათის თანმიმდევრული განვითარებისაგან აბსოლუტურად თავისუფალი. ინდივიდუალური ხასიათის და ამ წინაარსის ფარგლებში ხდება მისი ცვლილება, შეცვლა, სრულქმნა. ამის გამო იგი არ არის კონკრეტული დამოინერო თვისებების მატარებელი, ვინაიდან საერთოდ უპოვლევარი ნიღბი თავისთავად გამოირცხავს სრულიყოფიერ კონკრეტულობას. ეს ურცულდება არა მარტო მთავარ გმირზე, არამედ საერთოდ სპექტაკლის სცენურ გარემოზეც.

სახეებით ვეთანხმები ნოდარ კაკაბაძის შენიშვნას: „როგორც სტრუა არ ცვლილობს მსახიობებს ათაბაშების ფიქსირებული ხასიათები, ის მათ ტიპებს, სიმბოლოებს, ზოგ შემთხვევაში, წინაწარ განზრახულად, სქემებს ასრულებენ. რეისორი შეგნებულად მიმართავს არა ინდივიდუალურობას და ფსიქოლოგიურ დახასიათების მეთოდს, არამედ მითითებებსა და ტიპიზაციას (თუ შეიძლება ასე ითქვას „არქეტიპიზირების“) ხერხს იყენებს“.

უვარუვარეს მითითებებს მთელი ეს პროცესი სპექტაკლში განაპირობებს არა მხოლოდ რეისორის ბედნიერმა მიგნებამ (ქრისტესა და ანტიქრისტეს პარალელი), არამედ თვით ამ პერსონაჟის პირველსავე მისმა, მისმა არქეტიპურმა ფესვებმა, რომელიც ხალხურ წაღარში უკვე ნიღბის სახით („ნაქარქეცია“, „ქოსატულოა“) იყო ჩამოყალიბებული.

სპექტაკლში ნაირგვარი სიტუაციაში, სულ სხვადასხვაგვარად ჩაცმული უვარუვარე გვევლინება, მაგრამ მისი სახე „მარადილია“, უძრავი და უცვლელია — ვინაიდან ეს არის უკვე ფორმირებული სახე — ნიღბი. სხვათა შორის, კონსტრუქციის ეს ცვლა და ხსენილობის უცვლელია მკვეთრ კონტრასტს ქმნის და კონსტრუქციის „უცხოება“ თვით ამ სახე-ნიღბს. თვითი მივადევროთ უვარუვარეს კონსტრუქციის „დრამატურებას“. ჩარისკაცის უზარალო ფორმას ენაცვლება ქრისტეს ეკართისმავარი წამოსახსნა. შემდეგ, „შემთხვევი“ — იცავს კაუტუსა და ქუჩარას მიერ გამარცხვლი თურქი ჩარისკაცის ტანსაცმელს (რომელიც ძოუდოს მოკიდების ფორმის ჰვავს). როცა ეს ფორმა აცვია რ. ჩხიკვაძეს, მისი მოქმედება, შესტი შეხებაზემე ტატამზე ფეხშიშველად მოკიდების რიტუალს. შემდეგ ეს „შემთხვევი“ კონსტრუქციის გარკვეულ ასოციაციებს იწვევს და კონკრეტულიდან გადადის ზოგადში. პირველი მოქმედების დასასრულს გრძელი ქართული ჩოხა აცვია, რადგან სურს ხალხს ეროვნულ გმირად მიეჩვენოს (ვახიშვანთ „სანდომთან, ლამაზ მამულში შეს თაყუფ დიდებანს გრძელყოფილად უკონი ღამე“), გამოიყენოს ეროვნული გრძნობები. მეორე მოქმედებაში იგი სრული სახედრო ამონიციით გვევლინება. მოწვევა—მოყვანისფრო სახედრო ფორმით, რკინის მუწარადით, იარაღით შემუშავილი. შემდეგ,

უკვე ძალაუფლებით შემოსილი, „ინტელიგენტურადა“ ჩაცმული, ზოლო სრული კატასტროფის წინ, როცა „მის მაწარაში“ რევოლუციური არმია შემოდის, უვარუვარე „შევიღლება“, იხდის ტანსაცმელს და ხმადაღლა, ტრაგიკული, განწირული ტონით მიმართავს მათურებელს: „მოდელი! მოდიან! შეზამოლები თავი

აღარა მაქვს“. როგორც ვხედავთ, ამ გზით მინერვული ბულია მოქმედების დროის გარკვეული მონაკვეთის და სცენურად კონკრეტული ვითარებაში მსრცხული უვარუვარეს გარეგნული მეტამორფოზები. ასეთე პარადოქსალურია სცენური საგნების დრამატურია, სცენაზე მოღვივად დვას სისხლით შეთხვრილი ქვარი-სახრზობლა, რომელშიც მათურებულში შემარწრულ შეთხვრულდება უნდა დასტოვოს, მაგრამ მსთან დეკავიზებული უვარუვარეს მთელი თავგამადავალი, მის ეროვარი შეუხასამო, წინააღმდეგობის, წინაგანი დამირისპირების (ქვარი „ამაღლება“) საგნად გადაქცევის, ეროვარად კომიური ეფექტს ხდენს, თუმც სცენის უკან ლანზე გადაქიული ფარდაზე გამოხახულ ანგელოსია და მოქალაქეთა შეფოთებული სახეები დასტკირან მას (აქვია წმინდა სებასტიანის ისრებით განწმირული სხეული).

უვარუვარეს „იერუსალიმში შემოსვლა“ წითლად შეღბილი, ნახევრად სპირტული მანქანით ხდება. აქ სცენური დრო აქეთვე უწარმაწარ ნახტომს, 20-იანი წლების უვარუვარე 70-იანი წლების ეპოქაში გადადის, ამ ეპოქისათვის შესაფერი სხეულები ამუწაიციითა და ჩაცმულობით. კომპოზიციურ ვებერის საზეიმო მარწის თანხლებით („ჩეუი კაბის სუერ სტარიდან“) ეს შემოსვლა უღრესად ანტიტურპი ხასიათი ატარებს. იარაღით შეტურვილი, ფეხშიშველი უვარუვარეს ვადმოსვლა მანქანიდან იწყებს რიტუალურ ქმედებია მთელ ციკლს: საიდანაც განედება კაუტუს ნადევი — თითბერის თასი — და უცებ ემზაბის ფუნქციას შეიძენს. უვარუვარეს მოწმინებით მიეახლება ტიტე ნატურარი (დ. პასუაშვილი). „უვარუვარის“ იდიოლოგი და თეორეტიკოსი, ზოლო საქარეფოს დროებითი მთავრობის წარმომადგენელი (გ. ბუიანიძე) მანქანიდან გადმოყოფილ მის შიშველ ფეხს წყლით სავსე თასს შეუღვამს. იწყება „ფერხთა ბანა“. მაგრამ აქ ისტორია შემბრებულია: ქრისტეს კი არ მხანდენს მისი მოწაფეები ფეხს, პირიქით, თვით ქრისტე დაბანა ფეხი თავის მოწაფეებს. „ეს გახლავთ — წერს დ. მუმლაძე — სპექტაკლის ერთ-ერთი სასუკეთესო სცენა... და ეპოლოგი უღრესს სიხებლით გამოხატება დადგმის მრავალმანინი ბუნება. აქ იკებობა უველა გათამაშებული დეტალის სიმბოლური მნიშვნელობა. რეისორი სწორედ ამ სცენაში აძლევს მათურებელს დადგმის ერთ-ერთი მთავარი მოტივის გასახსნელ ვასალებს.

რ. ჩხიკვაძე მთელს სპექტაკლს ფეხშიშველი თამაშის და სწორედ ამ მონაკვეთი იხსენება ანგვარი დადმევეტის არხებით მნიშვნელობა“. („თეატრმცოდნეობითი ძიებანი“. ტ. VIII-IX, 1978—1979 წ. წ.). და კიდევ: „ქრისტეს ცხოვრების ეპოლოდია ასოციური შეიპირისპირება უვარუვარეს ყოფასთან განამოთრებულ სიმამრებსა და ირონიულობას სქედან სპექტაკლს. მათი წეობრივი დაპირისპირების კონტრასტზე იქმნებოდა წარმოდგენის გროტესკული სტრუქტურა, რომელიც კომედიური ტრაგიკული პლასტების ამოტრეკივებს ამხელდა. ყოფითი რეალიზმი მისტირიალური კოლორიტით იცხებოდა. შეიციობოდა წარმოდგენილი მოვლენების კარნავალური არხი და თუ ძველად ტაძარში წარმოიხატებოდა წმინდანთა ცხოვრება, ახლა ნატარალში თამაშებოდა ჩვენი დროის „გმირის“ მეტამორფოზები. უვარუვარეს წმინდანად შე-



რაცხვა ერთ-ერთ ყველაზე სრულქმნილ სცენას წარმოადგენდა სექტაკლში („საბჭოთა ხელოვნება“ № 4 1985 წ.).

ამჯვარი შეიპირისპირებანი ახლებურ, ასევე პაროდულ ნიუანსს იძენდა იმ სცენებში, რომლებიც აშკარა ისტორიულ, რელიგიურ თუ ლიტერატურულ პარადილებს შეიცავდა. ასეთი სცენა (გარდა ბრეჰტის „არტურო უის კარიკიდან“ აღებული ფრაგმენტისა) იყო „შეთქმულება“ და „საიდუმლო სერობა“.

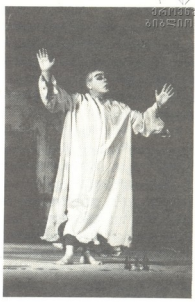
ყვარყვარის მოწაფეთა ბრძოლა სიმბოლიზებულია სცენის შუაგულში დადგმული თერთი სავარძლით. ამ სავარძლის — ხელისუფლების ამ ატრიბუტის „დაპყრობა“ სურთ ყვარყვარის თანაებრძოლებს, ხოლო ყვარყვარის მისი შენარჩუნება სწავლია. მძაფრი შექმნილების (ყვარყვარე შუბლით აწვება ერთ გუნდად შეკრულ შეთქმულთ), როცა კარატხა თუ ძიუ-დოს არსენალიდან არის გამოყენებული ხერხები, ყვარყვარე ჰკლავს ისმარს. მოწაფილი ბრბოს გაეცლება, გვრდ-ზე გასხლტება და ვიღერ სცენაზე გარბნული მოწაფეები გონს მოეგებოდნენ, თვით აღმოჩნდება ტახტზე მოკლადიებული. „თქვენ რომ ჩემზე მეტი ჰკლავდით, ამ ტახტზე თქვენ იჯდებოდით და მე ფეხზე ვიჭნებოდი, მაგრამ მოგვარც ზედავთ, თქვენ ფეხზე დგებართ, ხოლო ტახტზე ვჯივარ მე“. მაგრამ შეთქმულნი ამ შეგონებას არაფრად ავლებენ და უფრო მეტს გაათვრიებთ მიიწვევენ ბელადისაკენ. აქ მეტრემეშობაა საჭირო და ყვარყვარე „მოკიდების“ აქტს გაითამაშებს. ყვარყვარის მიპარვით, ზურგში ჩასცემს მახვილს კაკუტბ. როგორც შეთქმულნი სენატორნი მიხეცვიან იულიუს კეისარს, ისეთი გახელებით შემოგრტყმებიან ახლად მოვლენილი მოციქულნი ყვარყვარის. დამარცხებული ყვარყვარე ტრაგიკული პათოსით წამოიძახებს „შენცა, კაკუტბა!“ („შენცა, ბუტოსი“) და „ახლს განუტყუებს“, რათა შემდეგ კიდევ ერთხელ აღდგეს და ხელახლა მოაქციოს თავისი მოწაფეები. ამასობაში მოწაფეებს თერთ სავარძელზე პირდაპირ ზედახორა გაუმართავთ, ყველა „ტახტის“ დაუფლებას ცდილობს. „აღდგენილ“ ყვარყვარე სცენის რამსიანე მოდიოდა და ამზობდა ლიპარიტე კიკოტეს სიტყვებს „კახახერის ხმალიდან“: „სიმართლის ამზავი ასეთია — ის ყველა რნაზე უცხობა და არავის ესმის“, შემდეგ კი სკამზე გაქვევებული მოწაფეების გამარჯვებული და ბრძენი კაცის ტონით მოძღვრავდა: „ტყუილი კი, თუ გინდა უცხოეთში წაიდი, ყველა ხალხი დედეენახავით ელებლობს“.

გონმოსული, დამარცხებული მოწაფეები შვითია და მოწინებით შესცქერიან „აღმდგარ“ ყვარყვარის, ერთი მათგანი სახეობით წამოსთქვაშს: „საკვირველი მაღლი გქონია... წაღმართ გჯაზე შემოგვარდუნე ცოდვილები“. ორმაგ არს იძენს ყვარყვარეს პასუხი. თავის გამარჯვებას ზებუნებრივ ძალას მიაწერს, იგი ახლა დევაბრძივად ძალმოსილია: „რა ვთქვა. მართლაც, სხვა ძალა დამჭირდა თქვენს მოსაქცევადა“.

ბუნებრივად იმის კითხვა „რა არის ეს ძალა“ — პასუხს ისევ მისი ერთი მოწაფეთაგანი წარმოსთქვაშს — „სიწმინდა“.

მაგრამ ეს ახლად მოვლენილი წმინდანი, რელიგიურ ჩარჩოებში არ აპირებს დარჩენას — მას სურს ერთგული გმირის, ერის მამის და მოძღვრის მისიაც

ყვარყვარის  
„მეორედ  
მოსვლა“



იკისროს (თითქოს უფრო უჩურჩულა „ცხოვრების წარის“ გმირმა ლიპარიტმა: „გულმოსულად სამშობლო გავცხ, თუ სიტყვით მიიფერები, შენგან კი არ მოიხიბვს მსხვერპლს სახლად. თვითონ შეგვიწერება“), და ყვარყვარეც აპირებს პატრიოტული სიტყვების დაფრქვევას: თერთ ნაზადაწმინდული ყვარყვარე — რ. ჩიქვაძე უკვე მიწინააღმდეგარ და ბრძენი კაცის სახით წარმოსთქვაშს: „მინც რა არის ჩვენი ყოფა, წუთისოფელი, თუ არა ოდენ საწყაული აღუსვებენ“ (ცნობილია დოქტორებისა და ტრანზენის ტკლბა პერონი) — ახე შეჯამა მთელი თავისი ბრძოლა მოწაფეებთან.

...მიღის სექტაკლის ერთ-ერთი საუკეთესო სცენა „საიდუმლო სერობა“. გრძელ მავიდას შემოსხდომიან მისი მოწაფეები (მიწინააღმდეგარ იმეორებდა ლეონარდოს „საიდუმლო სერობის“ კომპოზიციას). ყვარყვარე სახაბს იძებნ, რათა საბოლოოდ გაუსწორებდ თავის მოკლადატ მოწაფეებს (რათა შემდეგ საკუთარი დანაშაული მათ გადააბრალოს), სათითაოდ ისტურებს ცინეში თავის მოწაფეებს, ხოლო თავის იდეოლოგსა და თეორეტიკოსს ტიტე ნატურტარს პირზე მკოცნის — უდანაშაულო, ჩემი ერთგული ხარო — და მასაც ცინეში აგჯაწინს...

უქანასქელ სცენაშიც კი, როცა ყვარყვარე „შეშვილია“ (ე. ი. როცა მისი ნიღბის არსია „გაშვილებული“), იგი მიპარავს კიდევ ერთ ცდას, რათა ისე წავიდას სახარებოდან, რომ მინც წამებულის გვირგვინი დაიდავს: ჰერ თავს იკატუნებს, ბედს ურთვდება (იღნავი წამლებებით, მოჩრილი ტონით წარმოსთქვაშს რ. ჩიქვაძე: „ვეშვიდობებთ ყოველივებს, უცნობ ძილში მივდივარ“), მწადა ნიღბი ჩამოსხსნას და „თავის თავს დაუბრუნდეს“, მაგრამ რაკი ხედავს, რომ გჯა ყოველმხრედ მოჭრილი აქვს, ხედავს თუ რა ძალით შემოვლია მას რევოლუციით გამოფხიზლებულმა ხალხმა, უქანასქელად, კლავ იფიქრებს: „მე რევოლუციამე ლოგონი დამიგია და ახლა დასვა მერგებანი“ და შემდეგ ისევ ნელა, როგორც პირველ მოქმედებაში, ადის სახარებოდან — გარეშ, მიიპარება მადლა და უცებ, გამოფხიზლებული, აპირება ზევით და ამ ძელს გაეკრება პირშექცეით (გაქცე აშკარაა, თუ





„გუშინდელი“ და „კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედონაცვალ“, გ. ფანჯიოის „შეშედეცა“, ა. გულმანის „დასაწყისი“). ცენტრალური პრესა ძალიან მჭურვალედ გამოეხმაურა ამ გახტარობებს, საკავშირო კულტურის სამინისტროშიც განიხილეს სპეციალური განსჯილი (გამოვიდნენ თეატრმშობლებმა ქ. რუდინცი, ა. რიბაკოვი, ხატარის თეატრის მთავარი რეჟისორი ვ. პლუჩევი, მუსიკისმწოდენე მ. სახანია, მცირე თეატრის მთავარი მხატვარი ე. კუმანიკოვი) და ყველაზე „უვარყვარეს“ თუშთა ძალიან მაღალ შეფასებას აძლევდნენ, მაინც მისი ნოვოტატობა სათანადოდ არ იქნა გააზრებული. მოსკოვში უვარადობის ცენტრში მოექცა „გახტარობების სანაწადი და მასურებლის სინაწადი“ (რ. რიბაკოვი) — „კავსახური ცარცის წრე“. მხოლოდ ამ გახტარობების შემდეგ, 1977 წლიდან იწყება „უვარყვარეს“ ნამდვილი მნიშვნელობის გააზრება (აღნიშნავ კ. კომისარევიცის, ქ. რუდინცი, ვლ. ივანოვს, დ. მუშლაძისა და სხვათა წერილებს).

ჩვენთან კი „უვარყვარეს“ მიმართ ცხარე პოლემიკა გაჩაღდა. პარალია, ეს პოლემიკა უშუალოდ („სახელო-ბელოვნობის“ № 7, № 12, 1974 წ., № 2, 1975 წ., ფურცლებზე) სექტაკლის გამო არ გამართულა, მაგრამ დღესობის („თეატრი და მასურებელი“) მონაწილენი გვერდს ვერ უშლიდნენ „უვარყვარეს“ ესთეტიკურ პრინციპებს.

თეატრმშობლები ნ. ურუშაძემ საშური პირდაპირობით, ყოველგვარი დიპლომატური მიაბა-მოკიბვის გა-

რეზე (რაც მისი გახტარობისა და პრინციპულობის მოწმობის მხოლოდ) კატეგორიულად უარყო პ. კაკაბაძის პიესის სტურუაზელი გააზრება: „რუსთაველის თეატრის უმთავრეს მინადად კ. კაკაბაძის „უვარყვარე თუთაბერის“ ხილრებთა წვდომად და ავტორისეული სამყაროს სცენური ამონხნა რომ არ დაუსახავს, ეს იქიდანაც ჩანს, რომ მან სათაური შეუცვალა პიესას“. „სახბ. ხელ.“ № 7, 1974).

ნ. ურუშაძე აღიარებს, რომ რეჟისორს აინტერესებდა უვარყვარის მხოლოდო მასშტაბით და „შესატყვისხად ამისა, კიდევ გაიტანა ყველაფერი საქართველოს ფარგლებს გარეთ. ამის საბუთია სექტაკლის დეკორატიული და მუსიკალური გაფორმება, კოსტუმი, გარმთილაც უხეხარულად გაფართოვდა, მაგრამ ამ გაფართოების გამო მოქმედ პირებს გამოეცალათ ნიადაგი, რომელზედაც მათი აღმოცენება ორგანულია“ (ქვევ. გვ. 78). წინაის ამ თავში მე შედეგებისდაკარად შევიცადე დამხაბუთებინა, რომ რ. სტურუამ სწორად „სიღრმეთა წვდომის“ შედეგად მაღლია უვარყვარეს განზოგადებას და ახალი თეატრალური სტალიტიკის შემუშავებას (ქ. დავიშვილა შემდეგ დეპარისპირად ნ. ურუშაძეს და ვაიზიარა ჩემი მოსაზრება „უვარყვარე თუთაბერის“ სცენური ინტერპრეტაციის გამო).

თუ დავაკვირდებით ნ. ურუშაძის წერილის ლოგიკას, იგი მთლიანად ეყრდნობოდა ე. წ. „განცდის თეატრის“ ესთეტიკას და ამ ესთეტიკის ფუნდამენტური დებულებიდან განიხილავდა სექტაკლს, რომელიც თავისი ესთეტიკით ეწინააღმდეგება განცდის, გარდასახვის თეატრალურ ხელოვნებას. სხვათა შორის, ამ სექტაკლის თეატრმშობლები ე. ვალუტაშვილს რეჟისორული ნებისა და ნაწარმოების შინაარსის კონფლიქტი დაინახა: „რეჟისორული ვოლუნტარიზმი ზოგჯერ ეწინააღმდეგება პიესის დრამატურგიულ შინაარსს და სექტაკლში დავაგებულ მსახიობთა ნიჭის ბუნება-სახითს უპირისპირდება. რუსთაველის სახელობის თეატრის ისეთ განხორბეულ სექტაკლებშიც კი, როგორცაა „გუშინდელი“ და განსაკუთრებით „უვარყვარე“, უვარყვარეს როლის შემხრულდობა რამაშ ჩხიკვაძის გამოკლებით მსახიობებს შეგვიძლია შევუქოთ უფრო კეთილხიზნიერი ერთგულება, რომ ისინი პროფესიულად ახსრულენენ იმას, რაც რეჟისორმა მთავმირებს სცენაზე მოუხაზა სამოქმედოდ, ვიდრე გრძნობათა ცცხლები დაბადება, ცინცხალი აზროვნება...“ („ს. ხ.“ № 12, 1974) აქაც, ცხადია, რომ სექტაკალი „სხვა თეატრის“ პოზიციონა შეფასებული.

„უვარყვარეს“ დადგმიდან რამდენიმე წლის შემდეგ რ. სტურუამ თვით „გახსნა ფრჩხილები“ თეატრმშობლები ი. ვერგასოვსთან საუბარში.

„ჩვენ ყველამ კარგად ვიცით, რომ არსებობს „გარდასახვის“ თეატრი — ყველაფერი რამაშ პატივისცემის ღირსი თეატრი (რომელიც მწვერვალზე კმის თავის შემოქმედებას) და არსებობს „წარმოდგენის“ თეატრი, გულწრფელად რომ გამოვუტყუდოთ საკუთარ თავს, ჩვენ კი, ასე თუ ისე, ამ „წარმოდგენის მეთოდის“ მსახურნი ვართ, თვით ჩვენც კი ვგრძნობთ რადაც კომპლექსს, რასაც აღძრავს ის გავრცელებული აზრი, თითქოს „წარმოდგენის“ თეატრს არ შეუძლია სრულად ახაბოს სიორფიკის მეთოდს ხორთულეები.

მოკლედ, თუ ზურგს უკან არა, თავიანთ გულეებში

არც პირფერობა უკირს ოტელოს.  
 იტაკებთ, არც შეყვარებული,  
 ყალბი დიდება, გადამკვლარი თავის  
 ვკითხოთ, ვინც უკვე თეატრზე  
 დაუშტეკია გაოცებული იყურება  
 მიმულს შვილობა. ზაქარიაძე.  
 სინდისთან ერთად იცის,  
 დაატარებს საითყენ უებრავს და  
 თავის ტრილობას — ვის რას აყვარებს  
 მძორს რომ ნახავს და ვინც საყვარელი კაცის  
 მიაკელებს სახით  
 მოლილატეებს, ხატავს ყვარყვარეს.  
 საკუთარი მშობლის ნიყო ბალახი რომ  
 გამოკეველთ. ბიზინებს

ერის სინდისი მეზურება და  
 რა მოცელოლა,  
 და რად აწყდება  
 მუშლი მუხას  
 დიდი სცენიდან

კირითხურთა, ჩემი ხალხისთვის არის,  
 მისი აზრები, მისი ფიქრი მუშლო,  
 მისი ხუმრობა ის შენოდენა  
 და არა კაცი, არაკაცი, რომ ეკვრის,  
 მეც ვინც დაგვალა, რომ ეკვრის,  
 და გენიოსის ჩრდილს როგორც აველანგს.  
 მუხას აწყდება მუშლო, ვინც შემოდგენა  
 მღლი. მღლი.

ა. შენგელია

ლაშობს მოთელოს, (გაზ. „სოფლის ცხოველები“  
 დახაშულ კერქვეშ (გაზ. „სოფლის ცხოველები“, 27. 02. 74.).  
 უკირს აწორის,

მაინც ცოტათი გვაძაგბენ თვით ჩვენი თავყანისმცემელებიც კი. „ვიც რა უნდა თქვას, ეგენი მაინც „კლასუნები“ არიან — ფირკობენ ჩვენი მეგობრები — აი, ხულ ხვდა საქმეა ხისტმა სტანისლავსკისა“!

ახლაც კი, როცა თამაშის ამ მდებარე სტილის მსახიობნი, განთავისუფლდნენ კომპლექსებისგან, რაც გამოწვეული იყო საკუთარი არასრულიწლოების შემდგომებით, თავიანთი დამამცირებელი მდგომარეობით „განცდის ელიტარულ მსახიობთა“ შორის, თვით ახლაც კი, ისინი გრძობენ უხერხულობას, რომ არიან „კლასუნები“, მუშაობენ, რომ რაღაც უღირს საქმიანობას ეწევიან, მაშინ როცა განცდის თეატრის მსახიობები მთის მწვერვალზე შემდგარი კმინან და თეატრის შემართი მსახურნი არიან. (ტურნ. „სოცრემნანაი დრამატურგია“, № 4, 1988).

თეატრალურმა კრიტიკოსმა ვლ. ივანოვმა ხავეზებით გაიზარა „უყარუვარეს“ მხატვრული სამუარო, მისი შექმნის პრინციპები, თუმცა მასში შენაშნა მკვეთრი ხასიათის ესთეტიკური წინააღმდეგობაც, რაც, მისი აზრით, იმაში გამოიხატა, რომ ძალზე ადრეული კულმინაციის შემდეგ, როცა უყარუვარემ თვითდაშვებდრების აპოკრიფს უწია, მოდის ისეთი სცენები, რომლებიც ხიუეტებს თითქოსდა ხელახლა გაითამაშებენ შემცირებული ვარიანტი.

«Но движение внутренней темы замирает в вариациях. Некоторые из них разыграны великолепно по точности социального анализа и свободе и остроте театральных форм, но уровень спектакля, как целого оказался ниже уровня его составляющих сцен. В каждой новой метаморфозе с помощью исторического или современного материала подтверждается то, что уже было сказано, «Дружба народов», № 6, 1977).

ვლ. ივანოვი „უყარუვარეს“ განიხილავდა როგორც იგავს, რომლის გაგებისათვის მხოლოდ ერთი მაგალითიც კი საკმარისია.

ჩემის აზრით, სპექტაკლის რთული პოლიფონური ერთიანობის, ურთიერთგამომრიცხავი სტრუქტურის, ორგანული კოლაჟის, ენერჯის შეგნებული ეპილეტიკის — ანუ მთლიანი თეატრალური ფორმის დაყვანა შინაარსის გაგებამდე, იგავურ ფორმამდე მთლად მართებული არ უნდა იყოს. აქ თვით სპექტაკლის ფორმა უფრო მაღლა იდგა „შინაარსზე“ ანუ „ფორმა“ — თუ შეიძლება ასე ითქვას, უკვე იყო შინაარსი, რასაკვირველია, შეუძლებელია უარყოფით სპექტაკლის ფორმის ერთგვარი ვარიაციულობა, მაგრამ ეს შემთხვევაში იქნებოდა ნაკლი, ყოველ ვარიაციაში რომ უყარუვარეს ერთი „იოსტას“ ტრიპლემდე. უყარუვარეს სახე-ნოღაბი უცვლელია, მაგრამ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში მისი შინაგანი არსის უჩვეულო ადაპტაცია ხდება სცენური მოვლენის ცვალებადობათან ერთად. კ. რუდინიცის თქმით, თუ „უყარუვარეს“ ცარცის წრის“ კომპოზიცია ცენტრიდანულია, უყარუვარეს“ პარტიტურა აშკარად ცენტრისკენულია. თუ პირველი მრავალფეროვანია, მეორე — ერთ წერტილზე უყრის თავს ყოველივეს. აქ მთელი დასი თამაშობს ერთ როლს, სწორედ ეს, როგორც, რომელსაც რამაზ ჩხიკვაძე ასრულებს („ზარია ვოსტოკა“ 25. 08. 78). აშკარაა, რომ ყველა ვარიაციის უყარუვარეს თავისკენ „იხილავს“, რაკი მიზნულობის ძალების ცენტრში დგას, აერთიანებს და თუ ეს საუბრობა ცალ-ცალკე დაშლის საშუალებასაც აძლევს. იგავური, ქრესტომათიული კეშმარტებანი ახალ შინაარსსა და ფორმას იქნენ. „ზრების გაუცხოებას ჩვენ უფრო ფართო შინაარსით ვლბელობთ. ვცდილობთ სინამდვილის მოვლენით იმ კუთხით ვაჩვენოთ, როცა ქრესტომათიული კეშმარტებანი მაუერებლისათვის სრულყოფილ ახალ აღმოჩენებას. ამით მივყარობთ ხოლმე უყარუვარეს და ადამიანები იწყებენ ამ მოვლენებზე ფიქრს, განსჯას და თვითვე აკეთებენ დასკვნებს“ (რ. სტურუა „თეატრალანაი ეის“ № 4, 1988).

### საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტსა და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს 1988 წლის შოთა რუსთაველის სახელობის პრემიის მინიჭების შესახებ

საპარტიო კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტი და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭო ადგენენ:

— მიღებულ იქნეს საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოსთან არსებული ლიტერატურის, ხელოვნებისა და არქიტექტურის დარჯის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემიების კომიტეტის წინადადება, რომ 1988 წლის შოთა რუსთაველის სახელობის საქართველოს სსრ სახელმწიფო პრემია მიენიჭოს:

#### ლიტერატურის დარჯში

1. მაქვარიაან მუხრან ივანეს ძეს, პოეტს, — 1986-1988 წლებში გამოქვეყნებული ლექსებისათვის.

#### მუსიკალური ხელოვნების დარჯში

1. ერაქომაშვილს ანზორ დავითის ძეს, ქორმანისტერს — ქართული ხალხური სიმღერებისა და ჰიმნების ანთოლოგიის შედგენისათვის (1980, 1986, 1988

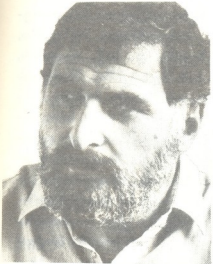
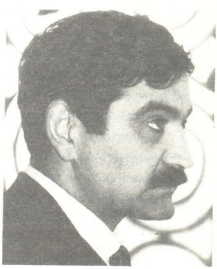
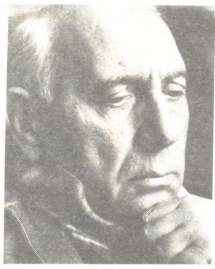
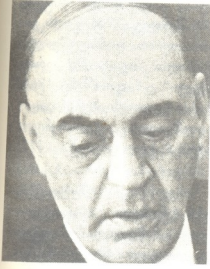
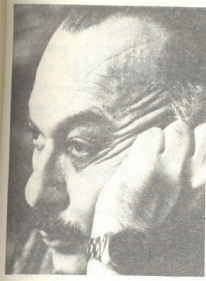
წლები) და საბჭოთა კავშირში და საზღვარგარეთ ქართული ხალხური მუსიკის პოპულარიზაციისათვის.  
2. დიმიტრიადის ოდისეი აქილევის ძეს, დირიჟორს — უკანასკნელი ორი წლის შემოქმედებითი მოღვაწეობისათვის.

#### სახვითი ხელოვნების დარჯში

1. ვირხალაძეს სიმონ ბაგრატიძის ძეს, სსრ კავშირის სახალხო მხატვარს (სიკვილის შემდეგ) — ბოლო წლების სცენოგრაფიული ნამუშევრებისათვის.  
2. შიქაძაძეს დიმიტრი (ჭუნა) შოთას ძეს, მოქანდაკეს — თბილისში დადგმული იეთიმ გურჯის ძეგლისათვის.

#### კინოხელოვნების დარჯში

1. შეგნელოაბს გიორგი ნიკოლოზის ძეს, რეჟისორს — „ლავერღობა“, „ფიროსმანი“ და „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ ფილმების შექმნისათვის.



### თეატრალური ხელოვნების დარგში

1. ხარაბაძეს გიორგი ეზეკის ძეს, მსახიობს — ბოლო წლების მანძილზე საქართველოს ტელევიზიაში განხორციელებული დადგმებისათვის: „აკაკი წერეთლის მონოლოგი“, „ვაჟა-ფშაველას ნაანდერძევი“, „დავით კლდიაშვილის ნამებობი“ და „XIX საუკუნე“.

— დავითანშვოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემიების კომიტეტის წინადადებას, რომ ქართული პოეზიის პროპაგანდის საქმეში უდიდესი დამსახურებისათვის 1989 წლის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემია მიენიჭოს (ხიკვდილის შემდეგ):

1. პახტერნაკს ბორის ლეონიდეს ძეს, პოეტს — ქართული კლასიკური და თანამედროვე პოეზიის მაღალმხატვრული თარგმანებისათვის.

2. გააონოვს ბორის პანტელევიშონის ძეს, პოეტს — ძველგებრულ ენაზე (ივრითზე) შოთა რუსთაველის პოემის „ვეფხისტყაოსნის“ მაღალმხატვრული თარგმნისათვის.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი **ჯ. პატიაშვილი**

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარე **ო. ჩერძეიძე**



# მუზეუმის მოაზრება მხატვარი

ირინე აბესაძე

უდიდესია მუზეუმის მხატვრის როლი არა მხოლოდ ექსპოზიციითა გამართვასა თუ სამუზეუმო ნივთების აღდგენა-შენახვაში, არამედ თვით ამ დაწესებულების ერთიანი სახის შექმნაში. მუზეუმის მხატვარმა ყველა ხერხი და საშუალება უნდა მოიხმოს, რათა მაცურებლის წინაშე ხელოვნების ნაწარმოებთა წარდგენით გახსნას ისტორიულ და თანამედროვეობის მოვლენათა კავშირები, დღევანდელი პოზიციებიდან ასახოს ესა თუ ის ეპოქა. ამისათვის კი მას კარგად უნდა ესმოდეს სამუზეუმო საქმე, ამა თუ იმ ექსპონატის ჰუმანიტარული ღირებულება, — როგორც მხატვრული, ისე ისტორიული. სამწუხაროდ, დღეს ძალზე იშვიათია ასეთი მხატვარი, რამეთუ არც სასწავლო პრაქტიკითაა მათი მომზადება გათვალისწინებული.

ამჯერად, მოვიგონოთ სამუზეუმო საქმის ერთგული მხატვარი, რომელიც ლენინგრადის რუსული მუზეუმის ბაზაზე შექმნილი ეთნოგრაფიული მუზეუმის სათავეებთან იდგა, ჩვენი თანამემამულე კონსტანტინე ზურაბის ძე ქავთარაძე.

ჩვენს ხელთ არსებული ძუნწი საარქივო მასალა, თანამედროვეთა მოგონებანი, მოკრძალებული ხელოვანის შემოქმედებითი პორტრეტის რეკონსტრუქციის საშუალებას იძლევა.

სამეცნიერო ლიტერატურაში მხატვრის შესახებ მცირეოდენი ცნობა მოიპოვება. ქართული საზოგადოებრიობა მის შემოქმედებას პირველად გაეცნო გაზეთ „სახალხო განათლების“ მეცვეურთა წყალობით. 1911 წელს რედაქციამ მოაწყო მხატვრის ნამუშევრების გამოფენა, რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა წილად. გამოფენას აღფრთოვანებული რეცენზია მიუძღვნა მწერალმა დავით კასრაძემ („სახალხო გაზეთი“, 1911, № 397, 10 სექტემბერი). 1913 წლიდან ორი წლის განმავლობაში „სახალხო გაზეთის“ საკვირაო სურათებიანი დამატების თითქმის ყოველ ნომ-

ერში ქვეყნდებოდა კოტე ქავთარაძის ნამუშევართა რეპროდუქციები. 1925 წლამდე ქართულ პერიოდულ პრესაში გაბნეული ცალკეული ცნობები მხატვრის შესახებ. ინტერესი კ. ქავთარაძის შემოქმედებისადმი, კარგა ხნის დუმილის შემდეგ, 1966 წელს გამოჩნდა მკვლევარ ოთარ ფირალიშვილის მცირე ზომის საყურნალო სტატიაში „ერთი დავიწყებული სახელი“ („დროშა“, 1966, № 10) და ბეჟან ბარდაველიძის პუბლიკაციაში „დავით კლდიაშვილის უკანასკნელი პორტრეტი“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1977, № 5).

საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში, სადაც კ. ქავთარაძე ცნობილი ქართველი მეცნიერის გ. ნიორაძის მიწვევით მუშაობდა 1924-1925 წლებში, დაცულია მხატვრის პირადი საქმე (კ. ქავთარაძის ნამუშევრები, ძირითადად პორტრეტები დაცულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმსა, ლიტერატურის მუზეუმსა და საქ. თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახ. მუზეუმში). მხატვრის პირადი საქმე, ზემოთაღნიშნულ პუბლიკაციებთან ერთად, ნათელს ჰფენს მისი ბიოგრაფიის საქართველოსთან დაკავშირებულ ფურცლებს, საკვანძო მომენტებს. მხატვარი დაიბადა 1879 წელს თბილისში, სწავლობდა სასულიერო, შემდეგ რეალურ სასწავლებელში, რომელიც უსახსრობის გამო ვერ დაამთავრა. სამხატვრო განათლება მას თბილისში მოღვაწე ცნობილ მხატვრებთან მიუღია. სხვადასხვა წლებში უსწავლია პ. გრინეცკისთან, გ. გაბაშვილთან და ო. შერლინგთან, შემდეგ ლონგოს სამხატვრო სკოლაში. 1905 წელს მხატვარი გაემგზავრა პეტერბურგს, სადაც თანამშრომლობდა ჟურნალებში „უიფობისნოე ობოზრენიე“ და „ნივა“. გარკვეული ხნის შემდეგ იგი სამშობლოში ბრუნდება, სადაც ქართველ ხელოვნების მოყვარულთა თვალსაწიერში ხვდება ზემოთ აღნიშნული პერსო-



ნალური გამოფენის წყალობით. გამოფენიდან ნაწარმოებთა გაყიდვისა და შეკვეთის შედეგად დაგროვილი თანხით კ. ქავთარაძეს პარიზში გამგზავრება ჰქონია განზრახული (შესძლო თუ არა მხატვარმა სურვილის შესრულება, ამის შესახებ დოკუმენტები არაფერს იუწყებიან). 1913 წლიდან, დიდი ოქტომბრის რევოლუციის მრისხანე წლებში, მხატვარი პეტერბურგშია, მაგრამ მალე კვლავ გამოჩნდება ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების ორბიტაზე: იგი თან ახლავს ჩვენს სასიქადულო მგოსანს აკაკის რაქალეჩხუში მოგზაურობის დროს. ამ მოგზაურობის შედეგად მხატვარმა შთამომავლობას დაუტოვა უნიკალური ფოტო-ალბომი, რომელიც პოეტის სიკვდილის შემდეგ უსახსოვრა საქართველოს საისტორიო და ეთნოგრაფიულ საზოგადოებას. 1924-1925 წლებში მხატვარი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მუშაობს საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში მხატვარ-რესტავრატორად. პირად საქმეში ჩაქერებული დოკუმენტი გვაცნობს მხატვარს, როგორც სამუზეუმო საქმის გამოცდილ სპეციალისტს.

როგორც დოკუმენტებიდან ირკვევა, მხატვარს თავისებური, რთული ხასიათის გამო უთანხმოება მოსვლია დირექციასთან, რა-

საც დაემატა ოჯახური უსიამოვნებანიც. 1926 წელს სამუდამოდ დაუტოვებია საქართველო, პეტერბურგს დაბრუნებულა.

საქართველოში მოღვაწეობის პერიოდი, კერძო კოლექციებსა და სახელმწიფო საცავებში დაცული მხატვრის ნამუშევრები, ძირითადად პორტრეტები, როგორც ეთნოგრაფიული ტიპაჟი, ასევე სხვადასხვა სოციალური ფენების ამსახველი პორტრეტული გალერეა მომავალ მკვლევარს ელოდება, ჩვენ კი ყურადღებას მივაპყრობთ სფეროს, რომელსაც მიეძღვნა მხატვრის შემოქმედებითი მოღვაწეობის უდიდესი ნაწილი და რომელიც სამუდამოდ დაუკავშირდა ლენინგრადის რუსულ და მის ბაზაზე ჩამოყალიბებულ ეთნოგრაფიის მუზეუმს, სადაც მან სიცოცხლის ბოლო წლები გაატარა. მხატვრის გარდაცვალებისთან დაკავშირებით (1941), ლენინგრადის ეთნოგრაფიულმა მუზეუმმა გამოსცა სპეციალური ბიულეტენი მხატვრის ფოტოთი და წერილებით, რომელთა გაცნობაც საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ ის დიდი ღვაწლი, რომელიც არა მარტო კონკრეტული მუზეუმის, არამედ რუსული სამუზეუმო საქმის განვითარებაში მიუძღვის კონსტანტინე ქავთარაძეს, ჩვენი მეორე თანამემამულის დავით არსენიშვილის მსგავსად. აი.

კოტე ქავთარაძის მიერ დამზადებული მანკენები



როგორ ახასიათებდნენ მხატვარს სამუზეუმო საქმის სპეციალისტები: „მუზეუმში მოსვლის დღიდან კ. ჭავთარაძის მიერ შესრულებულ იქნა მთელი რიგი სამუშაოებისა, რომელიც მხატვრისაგან მოითხოვდა მრავალმხრივ ტექნიკურ მომზადებას, გამოიმგონებლობას და მხატვრულ გემოვნებას. ძირითადი ამოცანა, რომელიც მუზეუმის წინაშე იდგა, მდგომარეობდა ახლადდაარსებული ეთნოგრაფიული განყოფილების მანეკენებით მომარაგებაში. ეს საკითხი მრავალ სირთულესთან ყოფილა დაკავშირებული, ვინაიდან საზღვარგარეთ სამუზეუმო მანეკენების შესრულების ტექნიკის შესწავლამ განყოფილებას დადებითი შედეგები ვერ მისცა რაიმე კონკრეტული ნიმუშის შექმნის თვალსაზრისით, რომელიც შესაფერი იქნებოდა როგორც კონსტრუქციული. ისე ახალი მოთხოვნების შესაბამისი მხატვრული გემოვნების მხრივ. ეს საკითხი განყოფილებამ გადაჭრა სრულიად დამოუკიდებლად, მხოლოდ და მხოლოდ კონსტანტინე ჭავთარაძის საზრიაანობისა და ტექნიკური გამოიმგონებლობის მეოხებით. 1917 წლამდე შეიქმნა 800-ზე მეტი მანეკენი, თანაც ისე, რომ თითოეულის ფასი არ აღემატებოდა 55-60 მანეთს, მაშინ, როდესაც გერმანული ფირმის სრულიად გამოუსადეგარი მანეკენები კატალოგების მიხედვით შეფასებული იყო ეგზემპლარი 800 მარკამდე“. — იტყობინება ლენინგრადის რუსული მუზეუმის დირექტორის მოვალეობის შემსრულებელი ა. ლევენციოვი.

კონსტანტინე ჭავთარაძის ინიციატივით ეთნოგრაფიის განყოფილების ბაზაზე შექმნილა ორიგინალური ტიპების (რუსეთის ხალხთა ტიპების ამსახველი) მანეკენების ფორმათა რეზერვი სხვადასხვა მუზეუმის მოთხოვნათა დასაკმაყოფილებლად, (როგორც ცენტრალური, ისე პერიფერიის მუზეუმების დირექცია არაერთხელ შემოსულა ამგვარი თხოვნით ლენინგრადის ეთნოგრაფიულ მუზეუმში).

გარდა აღნიშნულისა, კონსტანტინე ჭავთარაძეს ხელეწიფებოდა ურთულესი სარესტავრაციო სამუშაოები. სხვადასხვა სამუზეუმო ნივთის რესტავრაცია მხატვრისაგან ახალი ტექნიკური ხერხების გამოგონებას მოითხოვდა. იმისათვის, რომ კარგად დაუფლებოდა მიწანჭრის, ფილიგრანის, ჭედურობის წარმოების პროცესის საიდუმლოებებს, მხატვარი სამეცნიერო მივლინებით სპეციალურად ეწვია ამიერკავკასიის იმ ცენტრებს, სა-

დაც ისტორიულად ამა თუ იმ დარგის ტრადიციები. იყო ჩამოყალიბებულნი მხატვარმა შეაგროვა სამკაულთა ძვირფასი ნიმუშები, შეასრულა ამიერკავკასიის ტიპების ნატურიდან ეთნოგრაფიული ჩანახატები. დიდი ალბომის სახით, ეს ნამუშევრები დღესაც ამშვენებს ლენინგრადის რუსული მუზეუმის ეთნოგრაფიული განყოფილების ფონდებს.

რუსული მუზეუმისა და ეთნოგრაფიის მუზეუმის თანამშრომლები: — ნ. პანტიუშკინა, ვ. ხოლცივი, ლ. პოტაპოვი, ე. სტუდენეცკაია, ფ. კაუროვა და სხვები იგონებდნენ კონსტანტინე ჭავთარაძეს, როგორც „დიდ და მრავალმხრივ სპეციალისტს, სამუზეუმო ფასეულობებისადმი გულწრფელი სიყვარულით და მოწიწებით გამსჭვალულ პიროვნებას“. კ. ჭავთარაძემ შესანიშნავად იცოდა სამუზეუმო დაცვის საქმე, სხვადასხვა მასალისაგან დამზადებული ნივთების შენახვის პირობები და გამოცდილებას ახალგაზრდებს უზიარებდა. ჯერ კიდევ გამოუცდელ მუშაკებს ასწავლიდა ხის მერქნის სხვადასხვა ჯიშის განმასხვავებელ ნიშნებს, სპილოს ძვლისა თუ მრავალ ფაქტურულ თავისებურებებს.

„როგორც გამოცდილი დასტაქარი, რომელმაც შესანიშნავად იცის თავისი საქმე, სიყვარულით და მოწიწებით, გულდასმით დათავგალიერებდა ხოლმე ყოველმხრივ დაზიანებულ ნივთს, ნაწილ-ნაწილ აკოწიწებდა, აწებებდა, ასუფთავებდა და მისი გამოცდილი თითების სწრაფი მანიპულაციების შედეგად ნივთსაც თითქოს სული შთაებერაო“. — წერდენ კოლეგები და აქვე აღნიშნავენ, რომ ამგვარი გამოცდილება, თვით მხატვრის მოგონებით, უკავშირდებოდა თურმე, 1914-1917 წლების პირველი იმპერიალისტიური ომის პერიოდს, როდესაც მხატვარს მოუხდა საველე დასტაქარის გვერდით მუშაობა, დაჭრილი მეომრების სახის თუ სხეულის დასახიჩრებელი ნაკვთების აღდგენითი პლასტიკური ოპერაციებისათვის იგი თაბაშირის ფორმებს ამზადებდა. მისხლში მოსვრილი ხელებით უხდებოდა მის ცხვირის თუ პირის, სახის თუ სხეულის დაზიანებული ნაკვთების „აღდგენა-შესწორება“.

როგორც სამუზეუმო მხატვარს, კონსტანტინე ჭავთარაძეს მონაწილეობა მიუღია მრავალი ექსპოზიციის მოწყობაში, რომელიც კ. ლენინგრადის ეთნოგრაფიის მუზეუმს 1923-





1934 წლებში განუხორციელებია, მათ შორის ისეთების, როგორც იყო „XVII-XVIII სს. ფოლკლორ-ბატონყმური რუსეთი“, „მუშათა კლასის ყოფა 1900-1930 წლებში“. „სავაჭრო ყოფა XVII-XIX სს.“ იგი უშუალოდ საკუთარი ხელით ამზადებდა მულაჟებს, მოცულობით დიარამებს... ერთ-ერთი თანამშრომლის ნ. პანტიუშკინას ხატოვანი თქმით „მუზეუმის უმდიდრეს კოლექციაში კონსტანტინე ზურაბის ძემ მრავალი წლის თავდაუზოგავი შრომის შედეგად ხსოვნა დატოვა ყოველ ნივთში, რომელმაც კი მის მოსიყვარულე, ფაქიზ, გამოცდილ ხელში გაიარა“.

ლ. პოტაპოვი ასე ახასიათებდა მას: „შეუცვლელი სპეციალისტი, შესანიშნავი რესტავრატორი, დაფიქრებული და კვალიფიციური კოლექციონერი, კარგი მხატვარი“. კ. ქავთარაძე, რომელიც სრულიად პასუხობდა სამუზეუმო მხატვრისადმი წაყენებულ ყოველ მოთხოვნას, ამავდ დროს, მეტად ალლოიანი კოლექციონერიც ყოფილა. განსაკუთრებული ამაგი დასდო მან ამ მხრივ კავკასიის განყოფილების ფონდებს, რომელიც მის მიერ მოძიებული 498 უნიკალური სამუზეუმო ერთეულით გაამდიდრა.

1981 წლის 28 აგვისტოს გაზეთ „ზარია ვოსტოკაში“ გამოქვეყნდა სტატია „Талант народа“, სადაც გაზეთის კორესპონდენტთან ინტერვიუში ლენინგრადის სსრკ ხალხთა ეთნოგრაფიის მუზეუმის, კავკასიის ხალხთა ეთნოგრაფიის განყოფილების გამგე, ევგენია ნიკოლოზის ასული სტუდენტკაია აღნიშნავდა: მუზეუმის მუდმივ მოქმედი ექსპოზიცია, რომელიც ასახავს „ქართველების ყოფას XIX-ის მიწურულისა და XX ს-ის დასაწყისში“ მომზადებულ იქნა ქართველი მხატვრის კ. ქავთარაძის ინიციატივითა და რამდენიმე ქართველი სტუდენტის ხელშეწყობით“, და რომ ექსპოზიცია დღესაც დიდი მოწონებით სარგებლობს. 1941 წელს, ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა ევგენია სტუდენტკაიამ, თითქოს იწინასწარმეტყველა, როდესაც კოტე ქავთარაძის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით, მის ხსოვნისადმი მიძღვნილ ბიულეტენში წერდა: „მოავწყობთ რა ახალ და ახალ ექსპოზიციებს თუ ვიმუშავებთ ფონდებში, ყოველ ნაბიჯზე ჩვენ შევხვდებით კონსტანტინე ზურაბის ძის მუშაობის ნაყოფს, რომელმაც მთელი ცხოვრება შესწირა ჩვენს მუზეუმს“.

# ინტერვიუ სარ ჯონ ბილგუდთან

ინგლისელმა ეროვნულმა სულმა ყველაზე სრულყოფილი გამოხატულება, ალბათ, თეატრში ჰპოვა. აქტიორული ხელოვნება ინგლისელებისათვის ბუნებისაგან ბოძებული ისეთივე ნიჭია, როგორც იტალიელებისათვის სიმპერო ხელოვნება, გერმანელებისათვის სიმფონიზმი, ფრანგებისათვის იმპრესიონიზმი, ესპანელებისათვის ცეკვა, ამერიკელებისათვის ჯაზი, ბრაზილიელებისათვის ფეხბურთი და ა. შ. ინგლისელი მსახიობები მართლაც განსაკვიფრებელნი არიან. ქართველ მაყურებელს ეს უნდა ერწმუნა მაშინ, როდესაც იგი მოწმე გახდა მათი საოცარი ხელოვნებისა, რაკი თბილისში სავაჭროლოდ ჩამოსული ინგლისის ეროვნული თეატრის მსახიობები რალაც გაუგებრობის გამო უდევორაციოდ და უქოსტიუმებოდ გამოჩნდნენ სცენაზე, რამაც თავდაპირველად შეაცბუნა ჩვენი მაყურებელი და სპექტაკლის დაწყებიდან რამდენიმე წუთის შემდეგ კი დარბაზში აღარავის, ყოველ შემთხვევაში, თითქმის აღარავის ახსოვდა და აწუხებდა არც სცენის უდეკორაციულობა და არც მსახიობთა უქოსტიუმობა. არც ის უნდა დაგვაფიწყდეს, რომ თბილისში პირველად ჩამოსულ დასს არ ჩამოჰყოლიან სახელმძღვანელო ვარსკვლავები, სუპერ თუ მეგაფარსკვლავები; თუმცა პროგრამაში რამდენიმე საკმაოდ ცნობილი სახელი იყო აღნიშნული. ფაქტიურად ეს იყო ინგლისური თეატრის სტანდარტი, მისი ჩვეულებრივი დონე, მისი კემ-მარტი არსი...



სერ ჯონ  
გილგუდი

ინგლისური თეატრის სიღრმეებისათვის თვალის ერთი შევლვბაც კი აშკარას ხდის, რომ ეს არის წარმოუდგენლად მძლავრი ორგანიზმი, რომლის სიცოცხლისუნარიანობას განსაზღვრავს შემოქმედებითი პროცესის უმადლესი კულტურა, უღამაზესი პლასტიკის, სამეტყველო ტექნიკის, აქტიორული აზროვნების სრულყოფილად ფლობა, და, არც მთავარია, უდიდესი ბუნებრივი ნიჭი. პოდა, შენებურად ფიქრობ: თუ ინგლისური თეატრი თეატრი არაა, მაშინ ყველა სხვა თეატრი თეატრი კი არაა, სხვა რაღაც ყოფილა, ხოლო თუ ყველა სხვა თეატრი თეატრია, მაშინ ინგლისური თეატრი არ ყოფილა თეატრი და იგი სულ სხვა რაღაც მოვლენაა ალბათ.

ინგლისელებს მიაჩნიათ, რომ ინგლისურ თეატრსა და დრამატურგიას ორი უდიდესი პერიოდი აქვს: შექსპირის დრო და დღეს. ინგლისურ თეატრსა და დრამატურგიას არც სხვა დროს ჰქონია საქმე ურიგოდ, მაგრამ ამ შემთხვევაში ინგლისელ თეატრმცოდნეებს უფრო დაეჭვებათ.

ინგლისი სასგეა საუკეთესო მსახიობებით. მარტო ლონდონში ორმოცზე მეტი პირველხარისხოვანი თეატრია. ამ თეატრების სცენებზე, როგორც მაკბეტის გრძნეული დების ჭადოქრული ქვაბიდან, ერთდროულად ჩნდებიან სხვადასხვა ჰამლეტის, მაკბეტის, ლირის, ფალსტაფის, ყველა ჰენრის თუ რიჩარდისა და სხვათა გამოვლენელი სახეები, და მსახიობთა მთელი ამ ბრწყინვალე გალაქტიკის ცენტრში აღმართულია ჯონ გილგუდის კოლოსალური ფიგურა...

ჯონ ართურ გილგუდი (დ. 14. 4. 1904) — მსახიობი, რეჟისორი, პროდიუსერი — ინგ-

ლისის თეატრის მშვენება, ჩვენი საუკუნის უდიდესი ჰამლეტი, „შექსპირის თანასწორი სცენაზე“, 1953 წელს დედოფალ ელისაბედის მიერ რაინდად ნაჟურთხი სერ ჯონი, ეკუთვნის ინგლისის გამოჩენილ მსახიობთა სახელოვან გვარს. მისი დიდება იყო ცნობილი მსახიობი კეთილ ტერი, ხოლო დიდი დედა — თვით ელენ ტერი. გილგუდი ბავშვობიდანვე ეტრფოდა თეატრს და 16 წლის ჰაბტუკმა საბოლოოდ გადაწყვიტა თეატრისათვის შეეწირა მთელი სიცოცხლე. თეატრალური განათლება ლედი ბენსონის კერძო სკოლაში მიიღო ლონდონში, შემდეგ კი დრამატული ხელოვნების სამეფო აკადემიის კურსი განვლო. სცენაზე პირველად ინგლისელი შიკრიკის ერთფრაზიან როლში გამოვიდა შექსპირის „ჰენრი V-ში“. პირველი როლები სახელოვანი ნათესავების დახმარებით მიიღო, ოცი წლისამ რომეოს როლი შეასრულა ლონდონის ერთ-ერთ თეატრში, 25 წლისა კი უკვე ლონდონის პირველი თეატრის „ოლდ ვიკის“ დასში ჩაირიცხა, სადაც პირველივე სეზონში ითამაშა მაკბეტისა და ჰამლეტის როლები. განსაკუთრებულ წარმატებას მიაღწია 1932 წელს გორდონ დევიოტის „რიჩარდ ბორდოელში“. გილგუდს განსახიერებელი აქვს შექსპირის უამრავი როლი, აქედან ჰამლეტი 5-ჯერ სულ სხვადასხვა ინტერპრეტაციით (1929, 1934, 1937, 1939, 1944 წწ.) სხვადასხვა რეჟისორებთან თუ თეატრებში. ასევე მეფე ლირი — ოლდ ვიკში 1940, შექსპირის მემორიალურ თეატრში 1950-53 და 1955 წლებში; პროსპეროს გილგუდი თამაშობდა ოლდ ვიკში 1929-40 და მემორიალურ თეატრში 1937 წლებში, შექსპირის რეპერტუარიდან აღსანიშნავია მისი რომეო და მერკუციო, რომლებსაც ლორენს ოლივიესთან მონაცვლეობით თამაშობდა ერთსა და იმავე სპექტაკლში, რიჩარდ მეორე, კარდინალი ვულსი, ოტელო, მარკუს ანტონიუსი, კასიუსი, შაილოკი, ანჯელო, მელვოლიო, ბენედიქტი და სხვა... მისი საყვარელი დრამატურგებია აგრეთვე ოტვეი, კონგრევი, უილიდი და სხვანი. ნათამაშევი აქვს ჩეხოვის რეპერტუარიც: ტროფიმოვი, ტრეპლევი, ვერშინინი, გაევი. მისი რასკოლნიკოვს, მის მიერვე ინსცენირებულ სპექტაკლში, რამდენიმე წლის მანძილზე გაოგნებული ჰყავდა ამერიკა. გილგუდის მიერ წაითხული შექსპირის სონეტები ჩვე-



ნი საუკუნის ერთ-ერთ უმშვენიერეს სამკაულად მიიჩნიათ. მას უთამაშია თანამედროვე დრამატურგების ნოელ კაუარდის, გრემ გრინისა და სხვათა პიესებშიც.

ასევე აქტიურია იგი როგორც რეჟისორი და პროდიუსერი. მთელი მისი ხანგრძლივი აქტიორული კარიერის მანძილზე მას იღებენ კინოშიც, თუმცა, როგორც თვითონვე ამბობს, მისი სანუკვარი სამყარო თეატრია. მისი ცნობილი კინოროლებია დიზრაელი („პრემიერ-მინისტრი“, 1941), კსიუსი („ოილუნი კეისარი“, 1952), კლარენსი (რიჩარდ III, 1955).

ჯონ გილგუდი და ლორენს ოლივიე ინგლისელ მსახიობთა უპირველესი კერაები არიან. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ ოლივიეს ბაძვეს ყველა, გილგუდს კი არაფერი. რადგან ეს შეუძლებელია...

განსაცვიფრებელია გილგუდის მრავალმხრივობა: იგი არის წმ. ანდრეას სახელობის უნივერსიტეტის სამართლის დოქტორი, ოქსფორდის უნივერსიტეტის ფილოლოგიის დოქტორი, ფორტეპიანოს ფლობს ისე, რომ, როგორც მუსიკისმცოდნენი ამტკიცებენ, შეუძლია სავსატროლო ტურნეებიც კი მოაწყოს. გამოქვეყნებული აქვს ავტობიოგრაფიული ხასიათის წიგნიც (1939 წ.). მასზე და მის შემოქმედებაზე გამოშვებული წიგნებისა და წერილების რაოდენობა ძალზე დიდია. მათგან განსაკუთრებით ცნობილია წიგნები: როზამუნდ გილდერის „გილგუდის პამლეტი“, 1937 წ., ოდრი უილიამსონის „ოლდ თეიკის დრამა 1948, 1957 წლებში“, გ. ართურის „ფელსიდან გილგუდამდე“, ჯემის ეიგეტის „მცირე ქრონიკები“ და მრავალი სხვა.

ეს ინტერვიუ ამოღებულია ჯონ ბუთისა და ლუის ფუნკეს იმავე წიგნიდან „მსახიობები აქტიორული ხელოვნების შესახებ“, საიდანაც ამოღებული იყო „ინტერვიუ ვივიენ ლისთან“ (იხ. ყურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 5, 1988). ინტერვიუებშიც იგივენი არიან და თვით ინტერვიუც იმავე ოთახში შედგა, სადაც ვივიენ ლის შეხვდნენ წიგნის ავტორები რამდენიმე თვის შემდეგ მსახიობ ედიტ მაიზერისაგან ნაქირავებ ბინაზე ნიუ-იორკში, შესამოცე ქუჩისა და მესამე ავენიუს გადაკვეთაზე მდებარე ორსართულიან სახლში. გილგუდი სწრაფად ლაპარაკობს, მაგრამ არცერთი ბგერა არ

იკარგება. ყესტიკულაცია აქვს ძუნწი და მის მკაცრ, მაგრამ სათნო სახეს დროდობს მოეფინება ხოლმე კეთილი ღიმილი, რომლის მომხიბლველობაში დავრწმუნდი მეც ამ დიდებულ პიროვნებასთან სამგზის შეხვედრის დროს.

1964 წელს გილგუდი საბჭოთა კავშირშიც ჩამოვიდა თავისი ვანთქმული მონოსპექტაკლით „დრონი კაცისა“, რომელიც შექსპირის პიესებზეა აგებული. უკანასკნელ საღამოს, ლენინგრადელ მაცურებელთან გამოთხოვებისას მან თქვა: Some day I hope to come to you with a company to show you what we can do when we are dressed up. „იმედი მაქვს ოდესმე გეწვიოთ რომელიმე დასით, რათა გიჩვენოთ რისი ვაკეთება ძალგვიძს ჩვენ სასცენოდ ჩაცმულ-დახურულებს“. სამწუხაროდ, ეს არ მოხდა...

**ვიორაი ჯაბაშვილი**

**ინტერვიუერი.** იქნებ სრულიად უბრალო შეკითხვებით დაგვეწყვი — ისე, გასახურებლად?

**გილგუდი.** კეთილი, ბრძანეთ.

**ინტ.** რაკი აგრეა, ყველაზე მარტივი შეკითხვა იქნება — როდის დაიწყეთ სცენაზე თამაში?

**გილ.** სცენაზე პირველად 1921 წელს გავედი, თამაში კი 1923 წლამდე არ დამიწყია, რადგან მანამდე სცენაზე შუბით ხელში მიმოვდიოდი, თან დრამატულ სკოლაში დავიარებოდი.

**ინტ.** მაინც რა მოგცათ დრამატულმა სკოლამ?

**გილ.** სკოლები, უპირველეს ყოვლისა, გამოვიმუშავებენ სასცენო დისციპლინის ძირითად ნორმებსა და პასუხისმგებლობის გრძნობას. სკოლები ასევე რამდენადმე განთავისუფლებენ სცენაზე გასვლის შიშისაგან, განსაკუთრებით მაშინ რომ გიპყრობთ, როდესაც სცენაზე თქვენს გარდა სხვებიც არიან, რაც დასაწყისშივე თავგზას გიბნევთ. ისე კი, რომელიმე გულთბილი პედაგოგის თანაგრძნობა ნამდვილად დაუფასებელი რამ არის, რადგან იგი შეგაწევთ თავის გულწრფელ და კვალიფიციურ კრიტიკას, რასაც ადვილად არ გაღირსებენ მცირე როლებში თქვენი პროფესიული ანგაჟემენ-



ნტის დროს, როდესაც რეჟისორი ყვლამდე საქმეშია ჩაფლული და თავისი შემადარწუნებელი ჰირვეულობით შეიძლება თავზარიც დაგკეთ.

**ინტ.** როგორც ვიცით, თქვენს მშობლებს სურდათ არქიტექტორი გამხდარიყავით და დიდი ჰიდილი დაჰქირდათ მათთან, რათა თავი დაგეღწიათ ამ მდგომარეობისათვის.

**გილ.** დიახ, ისინი დიდად მოწადინებულნი იყვნენ ჯერ ოქსფორდის უნივერსიტეტში წველო და მეგრე კი არქიტექტორი გამოეყოლიყავი, მაგრამ მე მათ განვუცხადე, მათემატიკისა არაფერი გამეგება და არც ხუროთმოძღვრად ვივარგებ-მეთქი. შევთანხმდით, რომ ვცდიდი ბედს თეატრში და თუ ოცდახუთ წლამდე წარმატებას ვერ მივაღწევდი, არქიტექტურას წავებოტინებოდი. სინამდვილეში მე სცენის გაფორმება უფრო მიტაცებდა და, თუ სიმართლე გნებავთ, გულით მეწადა თეატრის მხატვარი გამოვსულიყავი. ჭკუას ვკარგავდი თეატრისათვის, ვგჳდებოდი სცენის გაფორმების ხელოვნებაზე. ხელები მექავებოდა სცენის გასაფორმებლად და ერთი სული მქონდა გაგდგომოდი ჩემი დეიდაშვილის გორდონ კრევის. (ელენ ტერის ვაჟის) გზა-კვალს და იდეალურად გამეფორმებინა რომელიმე სპექტაკლი რომელიმე იდეალურ თეატრში. მონუსხული ყვავილი სცენის სანახაობრივ სილამაზეს, დეკორაციების, ტანსაცმლის, განათების, სცენაზე მსახიობთა ჯგუფების განლაგების ჯადოქრულ მშვენიერებას—სწორედ რომ თეატრის სანახაობრივი და დრამატული ხბლის ტყვე გახდით და არავითარი სურვილი თამაშისა იმხანად არ გამაჩნდა, მაგრამ მეტისმეტად ზარმაცი აღმოვჩნდი საიმისოდ, რომ გული დამედო სცენის გასაფორმებლად აუცილებელ ტექნიკურ საჭიროებათა შესწავლისათვის — არითმეტიკა იქნებოდა ეს, ლოლა და მსგავსი საღებავები, ნახაზ-ნახატების სიზუსტე თუ სხვა მისთანანი.

**ინტ.** თავიდან თუ გიცდიათ მიგებაძათ სხვა მსხიობებისათვის.

**გილ.** ვბაძავდი ყველას, ვინც აღტაცებას მგვრიდა სიყმაწვილეშივე, განსაკუთრებით კლოდ რეინსს, ჩემს მასწავლებელს დრამატულ სკოლაში. აღფრთოვანებული ვიყავი მისი თამაშით. რა დამავიწყებს მის დიუბელატს „ეკიზის დილემაში“, მით უმეტეს

სიკვილის სცენაში, როდესაც ძვირფასი ხალათით შემოსილს თეთრად შეღებულს ლები გასაგორ-გამოსაგორებელი სავარძლის სახელურებზე ჰქონდა გადმოკიდებული. მე მისი დუბლიორი ვიყავი ამ როლში, ვცვლიდი აგრეთვე ნოელ კაუარდს, ვისი მიბაძვაც აუცილებლად მიმაჩნდა, რადგან მისი თამაშის სტილი ძალზე თავისებური იყო. მე მას შევენიაცვლე „მორევეში“ და, რასაკვირველია, ერთადერთ საშუალებად ტექსტის წარმოთქმისათვის ვთვლიდი იმას, რომ შეძლებისდაგვარად მიმემსგავსებინა ჩემი მეტყველება კაუარდისეულიისათვის, რადგან სწორედ ასე უხდებოდა მისებურ სტილს. ეგვე არ იყოს, ეს ხომ მის მიერვე დაწერილი ტექსტი იყო, დაწერილი თავისთავისთვისვე. რალა თქმა უნდა, ამან ერთგვარად მანერისტული ჩვევები გამომიმუშავა. მისი სტილი ფრიად თავისებური და ინდივიდუალურია, რაც სრულიადაც არ შეეხატვისება ჩემსას, თუმცა ჩემი სხაპასხუბით წარმოთქმული ბგერები და ერთგვარი სტაკატოსებური მეტყველება არც თუ დიდად განსხვავდებოდა მისებურისაგან. იქნებ ჩვენთვის, ოციანი წლების ახალგაზრდებისათვის, დამახასიათებელიც კი იყო ასეთი მეტყველება.

**ინტ.** ვინ მიგაჩნიათ თქვენი საკუთარი სტილის გამომუშავებაში ყველაზე ძლიერი გავლენის მქონედი?

**გილ.** ვერ გეტყვით სწორედ. რა თქმა უნდა, საბოლოო ჯამში, ყველაზე დიდი მნიშვნელობა შექსპირს ჰქონდა. უწინარეს ყოვლისა ჰარლი გრენვილ-ბარკერს, რომელიც წერილი მწერდა რამდენიმე წლის მანძილზე, თუმცა სინამდვილეში იგი სულ ათი დღის განმავლობაში მიწვედა რეჟისრობას „მეფე ლირში“ 1940 წელს. და კომისარჟევსკი, რუსი რეჟისორი. 1924 წელს მე ვითამაშე კომისარჟევსკის მიერ დადგმულ ჩეხოვის რამდენიმე პიესაში. მან ძალზე დიდი გავლენა მოახდინა ჩემზე იმით, რომ მიმაჩვია თამაშის გარეგნული და თვალის მაამებელი ეფექტებისათვის თავის არიდებას და ამადინა ყალბი აქტიორული ოსტატობის გამოკიდებას, მეტისმეტ მოწადინებას საკუთარი თავის წარმოჩენისა, რათა ჩემს თავშივე მეძია განსასახიერებელი მასალა იმ მოქმედი პირისა, რომელსაც არ



უნდა ეტყობოდეს, რომ გრძნობს მაყურებლის მზერას, ამასთან საფუძვლიანად შეეგრძნო პიესის ატმოსფერო, მოცემული გმირის ფონი და ისერივად შემესხა მისთვის ხორცი, რომ ცოცხალ და ბუნებრივ არსებად ქცეულიყო იგი სცენაზე. ეს ყოველივე ისეთი რამ გახლდათ, რაზედაც მანამდე არასოდეს მიფიქრია. და რამაც თითქმის მთლიანად გამათავისუფლა ყოველგვარი შებოქოლობისაგან. მაახოვს კიდევ პირველად როდის ვიგრძენი ამ შვების ძალა. მე მაშინ ვთამაშობდი ტროფიმოვს, სტუდენტს „ალუბლის ბაღიდან“, რომლის რეპერტიუცებმა სულ ერთ კვირას გასტანა — კომისარევეცკისთან კი არა, არამედ სხვა რეჟისორთან — და მე ამ პიესისა არც თავი გამეგებოდა, არც ბოლო. არც რეჟისორს ჰქონდა საიშისო დრო, რომ განემარტა იგი — იმხანად ჩეხოვი ჩვენთან თითქმის არ იდგებოდა. მე ამ პიესაში ვთამაშობდი ოქსფორდის სარეპერტუარო დასთან ერთად, როდესაც სულ ოციოდე წლის ვიქნებოდი, და უცბად თავზე რომ ქაჩალის პარიკი წამომაცვეს, სათვალე გამიკეთეს და ფეხათრეული სიარული მომთხოვეს, მოულოდნელად აღმოვაჩინე ჩემსავ თავში ამ პერსონაჟისათვის საჭირო თვისებები, რამაც უდიდესი შვება მომანიჭა და ისეთი თავისუფლების გრძნობა დამეუფლა, მანამდე რომ არასოდეს განმეცადა. ყოველ შემთხვევაში, ჩავიხედე თუ არა სარკეში, უმაღლვე მიხვდვი როგორი უნდა

ყოფილიყო ამ კაცის მეტყველება, მიხვდებოდა და ყოფაქცევა. ეს სურათი გონებაში აღმებეჭდა და შევძელი კიდევ მთლიანად ჩავძირულიყავი ამ როლის სტიქიაში. პირველად დავაღწიე თავი შემბოჭვე არტახებს. ამ შვების მომგვრელი მომენტი შეიცავს სწორედ კარგი თამაშის საიდუმლოებას. ახალგაზრდა მსახიობები, რაკი ნერვიულობენ, მაშინვე იძაბებიან, როგორც კი თამაშ იწყებენ. ზოგჯერ ეს დაძაბულობა ეფექტსაც კი ახდენს, მაგრამ ეს საშინლად მოქანცველი რამ არის და ეფექტიც ხანმოკლეა. ვიდრე ტროფიმოვის როლი შევასრულებდი, მტკიცედ მქონდა ვადაწყვეტილი, რაც შეიძლება მეტი ძალით წარმოემჩინა ყოველ როლში ჩემი „მე“ — რომანტიკული, და ისტერიკულიც კი, რაც მაშინ ჩემს ძლიერ თვისებებად მიმაჩნდა. და მართლაც ეს თვისებები დიდად მეხმარებოდა იმდროინდელ მოდურ პიესებში გამოყვანილი ნერვებაწეული, ანჩლი ყმაწვილკაცების განსახიერებაში. მე ვთამაშობდი დიონ ანტონიუსს „მაღალ ღმერთ ბრაუნში“. ვთამაშობდი ნიკის შვილს „მორავში“ და კიდევ ერთ ძალიან კარგ როლს თანამედროვე კაცისას პიესაში „მუსიკალური სკამები“, რომლის ავტორი გარდაიცვალა 1931 წელს. სწორედ ამ როლმა მომპოვებინა პირველი წარმატება თანამედროვე პიესაში. რა თქმა უნდა, ესენი ჩემს როლებად მიმაჩნდა. შემდეგ, 1929 წელს გადავიდი „ოლდ ვიკი“ და განვასახიე-

„მეფე ლირი“ 1940 წ. გლოსტერის მთავარი — ლეონ ქუოტერმეინი





იე მთელი წყება მთავარი როლებისა შექსპირის პიესებში და თითოთორღა მეორეხარისხოვანიც, რაც ჩემთვის, მოგახსენებთ, ფრიად ამაღლებელი მოვლენა გახლდათ. მე ყოველთვის აღტაცებას მგვირდოვს კონტრამირებული პიესები, მაღალფარდოვანი იმ მსახიობ-მეწეველების სპექტაკლებში, რომლებსაც იმხანად უკვე ყავლი გაუდიოდათ. ჩემი დიდი ბიძა ფრედ ტერი, სერ მარტინ ჰარვი, მეთისონ ლენგი, რობერტ ლორენი „სირანოში“ და სტრინდბერგის „მამაში“ — ყველა ესენი ბრავურაიანი სტილის მსახიობები იყვნენ. ისინი გამოდიოდნენ ყველა პიესაში, რომლებსაც ჩემს ბიჭობაში ვნახულობდი, და, რაღა თქმა უნდა, შთაბეჭდილებასაც დიდს ახდენდნენ ჩემზე. სული მელოდა იმის მოლოდინში, როდის გამოვეწყობოდი ხავერდისა და აბრუშუმის ტანსაცმელში, მოგვებოდი ქუდის ქნევას, გავაჩაღებდი დაშნების ტრიალს და დავუწყებდი ტრფიალს აივნებზე გადმომდგარ ბანოვანთ — ეს კი გარკვეულ კონტრასტს ქმნიდა იმ დროის გარეგნულ იერთან, რომელსაც მე ოციან წლებში წარმოვადგენდი სცენაზე და რომელიც, როგორც მოგახსენებთ, ძალზე აგზნებული და პარტიული გვძნობით იყო განმსჭვალული — მე მხედვლობაში მაქვს პარტიების სოციალური არსი — და ამიტომ ესოდენ მძაფრი და საკმაოდ შმაგიც გახლდათ.

**ინტ.** თქვენ წინასიტყვაობა წარუმიძღვარეთ წიგნს „მსახიობის მუშაობა როლზე“ და, ალბათ, მოგწონთ კიდევ სტანისლავსკის მეთოდი.

**გილ.** მე არ ვიცი რას წარმოადგენს სტანისლავსკის მეთოდი სინამდვილეში. კითხვით კი ვკითხულობ მის წიგნებს და ვცდილობ გავგერკვე მათში. ჩემი აზრით, მისი ერთადერთი მიზანია დაარწმუნოს მსახიობი, რომ მისი პროფესია ფრიად ძნელი რამ არის და იგი მოკრძალებას უნდა გრძნობდეს ამ პროფესიის მიმართ, არ წარმოიდგინოს, რომ ჭრელა-ჭრულა ტანსაცმელში გამოტყლარტვა, ყურისწამლები ღრიალი და ზვიადი იერის მიღება სცენაზე რაიმე აღმაფრთოვანებელს შეაქმნევინებს.

**ინტ.** თქვენ ხომ მაინც გიყვართ მაღალი ხმით დეკლამაცია — მაშ რაღად უჩივით მაგ მეთოდის მიმდევარ მსახიობებს, თითქოს მათი ხმა ხშირად სუსტად ისმოდეს?

**გილ.** დიახ, ავრე გახლავთ. და მე მაინც მგონია, სტანისლავსკი იქნებ პირველი პრომელმაც დაუშვა ფსიქოლოგიური პროექციის საჭიროება. მე საკმაოდ გამძინდელ დამერწმუნებინა ახალი თაობის მსახიობები — სწორედ ახლახანს ერთი თანამედროვე პიესის დადგმაზე ვმუშაობდი (შეფერის „ხუთი თითის საგარჯიშო“) — დამერწმუნებინა ისინი, რომ მაყურებელმა უნდა გაიგონოს მათი ხმა, დაინახოს ისინი და გაუგოს კიდევ მათ. როგორც ჩანს, მათ ჰქონიათ — და ეს, ალბათ, უმთავრესად მიკროფონების ბრალია — რომ მაყურებლისაკენ ზურგის შექცევით თამაში, რისი უფლებაც ამ რამდენიმე წლის წინ მხოლოდ ალფრედ ლანტს ჰქონდა, რადგან ამის კავებება ისე არავის შეეძლო, როგორც მას — და აწ განსვენებულ ლუი ჟუვეს — რომ ეს თავისთავად ძალზე დიდებული და საამაყო რამ არის. მაგრამ არაფერი ისე არ აღიზიანებს მაყურებელს, რომელმაც ფული იმისთვის გადაიხადა ბილეთში, რომ იხილოს ესა თუ ის მსახიობი, როგორც ის, რომ მთელი საღამოს განმავლობაში, ვერც მისი ხმა გაიგონოს და ვერც თვით მას შეავლოს თვალი როგორც ჯერ არს, რა რიგ დახვეწილიც არ უნდა იყოს მისი თამაში და რაოდენ შთაბეჭედავი მხარბეკი არ უნდა ჰქონდეს მას.

**ინტ.** სრული სიმართლეა, სტანისლავსკი მართლაც დაყინებით მოითხოვდა ხმის სრული ძალით გამოყენებას.

**გილ.** დიახ. და მე ვფიქრობ, ახალგაზრდა მსახიობებს ვერ გაუვიათ რის საშუალებას აძლევს მათ შექსპირი — ესე იგი, იღვას იმის შესახებ, რომ ყველაზე სიცოცხლით სასვე თანამედროვე ენაშიც კი მოიპოვება ისეთი აზრობრივი მოდელები, რომლებსაც მსახიობმა უნდა მიავნოს და რომლებსაც, თუკი იგი მოუძებნის თავისი ინდივიდუალურობის შესატყვის ყღერადობას, გაცილებით უფრო მეტი მნიშვნელობა აღმოაჩნდებათ, ვიდრე ექნებათ მაშინ, როდესაც მსახიობი მათ მონოტონურობის ტალღას გაატანს. ერთგვარად ისიც კი მეჩვენება, რომ თანამედროვე დიალოგი მეტ ფერადოვანებასა და უფრო მდიდარ ინტონაციას საჭიროებს, ვიდრე პოეტური ქმნილებებიც კი. შექსპირის ლექსს უზრუნველყოფილი ჰყავხართ ყველაფრით. შექსპირი დიდებული ტექსტით გამარაგებთ დ მეტისმეტი ექს-



ბრესიულობის მინიჭება მისთვის თქვენ არ მოგეთხოვებათ. მაგრამ, თუ თქვენ ისეთ პიესას გადაეყარეთ, როგორც არის „ზარები“, ან რომელიც განებათ ძველბურთი ყაიღის მელოდრამა, შეგიძლიათ მათში იმდენი იბოზოქროთ, რამდენიც თქვენს სულსა და გულს ეამება. დარწმუნებული ვარ, როდესაც ჰენრი ირვინგი თავის პანტომიმურ რამეებს ჩაურთავდა ხოლმე შიგადაშიგ შექსპირის ტექსტს სტრიქონებს შუა, შოუსი არ იყოს, დიდ ვერაფერს სძენდა მათ, რადგან ასეთ ადგილებში ტექსტი მოქმედებისა და სიტუაციის ჩვეულებრივ ჩარჩოს წარმოადგენს და მეტს არაფერს. რაც ურიგო რამ რაღაცა. მისი უდიდესი სცენური ქმნილებანი სწორედ ის ადგილები იყო, როდესაც იგი იმპროვიზაციით ახალისებდა ძალზე მოუხეშავ ძველებურ ტექსტებს, რომელთა უმრავლესობას, ალბათ, რეპეტიციების ან თვით წარმოდგენის მსგელოებაში გადააკეთებდა ხოლმე. მაშინდელ მსახიობებს მე რომ ვეთაყვანებოდი — მენეჯერ მსახიობებს შესწევდათ იმის უნარი, რომ მოეფიქრებინათ პანტომიმური ჩანარები რომელიმე სენსაციური ამბის სასცენო ტექსტისათვის, როცა ეს უკანასკნელი ცუდად იყო დაწერილი, და აქაც გარკვეული მსახიობური ნიჭის ძალისხმევას საჭირო. თუ თქვენ ეს შეგიძლიათ, დიდებულია, მაგრამ თუ საქმე გაქვთ კლასიკურ ტექსტთან, ძალზე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, რომ ერთგულად მისდიოთ მას და მთელი არსით წარმოაჩინოთ იგი. თქვენ უბრალოდ ხართ ინსტრუმენტი, რომელმაც შეძლებისდაგვარად ზუსტად უნდა შეასრულოს ეს ტექსტი. რაც უფრო სწორედ შეასრულებთ მას, მით უკეთესი იქნება. ალბათ ამიტომ იყო, რომ სარა ბერნარის თამაში, როგორც ამბობენ, „ფედრაში“ ისეთივე ქეშმარიტი სიდიადით ყოფილა აღბეჭდილი, როგორც „კამილაში“ და სარდუს მელოდრამებში.

**ინტ.** დიახ. ერთ-ერთ ინტერვიუში, რომელიც „ნიუ-ორკ ტაიმსმა“ გამოაქვეყნა „დრონი კაცისას“ პრემიერის წინ, თქვენ თქვით, რომ გიტაცებთ ლექსის მძლავრი ნაკადი, თუ მის დინებას მისცემთ თავს.

**გილ.** ეგ ცურვასავით არის. თუ წყალს მინებდებით, შერჩებით ზედაპირს, და თუ მას შეებრძობლებით, დაგახჩჩობთ. მსახიობები ხშირად არიან მოკლებულნი მუსიკალო-

ბას, და ამიტომ, ხშირადვე, ლექსის ში არსებული რიტმი მონოტონურ გეგმად ყუნად იქცევა და აზრიც ბუნდოვანი ხდება, ან მსახიობი წყვეტს ლაპარაკს წარამარა რეალისტური პაუზებით. აქაოდა, მაცალეთ მოვიფიქრო სათქმელი. ესეც გვარიაანად აფუჭებს საქმეს. ფრაზის გამართვა, რიტმიცა და ტემპიც უნდა იყოს თქვენი საყრდენი ისევე, როგორც მცურავისათვის წყალი, და ყოველივე ამას ასევე მარჯვედ და უნარიანად უნდა მოუაროთ.

**ინტ.** მაინც რა აცდენს გზას მაგნიარ მსახიობებს?

**გილ.** თანამედროვე მსახიობები, როგორც მე გგონია, ფიქრობენ, რომ შექსპირი ნატურალისტურად უნდა იქნეს წარმოდგენილი ნაცვლად იმისა, რომ გამოარჩიონ მის ქმნილებებში ის, რაც ნატურალისტურად უნდა წარმოადგინონ. როდესაც შექსპირს სურს იყოს ნატურალისტური, ის არის კიდევ ნატურალისტური. როდესაც ის ამბობს, „ერთი ეს დილი შემისხენით“, „ვერა ჰხედავ, რომ ჩემი პატარა გულთან მიზის, მწოვს, თან მაძინებს“, ან როდესაც ამბობს, მთელი არაბეთის სურნელოვანი ბაღახები ამ პატარა ხელს ვერ გასწმენდნო, იგი არაჩვეულებრივად უბრალოა, თანამედროვე, და ყოველნაირი მაცურებლისათვის გრძნობების ამშლელი. მაგრამ ეს ისეთი მომენტებია, რომლებსაც ავტორი გვიძღვნი და ისინი კიდევ უფრო მეტი მშვენიერებით იმოსებიან, როდესაც ერწყმინ შექსპირის მიერ ამ თითქოს უბრალო სტრიქონების ირგვლივ ბოგირბანზე აღმართულ დიდებულ დრამატულ ხარაჩოებს: საუცხოო ტექსტს, რიტმიან მეტყველებას, რაც ამ მომენტებს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ისევე, როგორც ამას აკეთებს მუსიკა.

**ინტ.** რას აკეთებდით თქვენ იმისათვის, რომ გაგვეითარებინათ თქვენი ხმა და გექციათ იგი ისეთად, როგორც არის ახლა?

**გილ.** მე ვსწავლობ თითოეული სიტყვის ელერადობის ფორმას, ხანგრძლივობას და ვცდილობ წარმოვთქვა ისინი ზუსტად იმავე მნიშვნელობით, როგორითაც ავტორს აქვს დაწერილი. ლექსად დაწერილი მონოლოგში — ხშირად პროზაულ ფრაგმენტში — ყოველთვის ვფიქრობ ამ მონოლოგის რაკალზე: მის დასაწყისზე, შუა ნაწილსა და

დაბოლოებაზე. ვცდილობ ფრანსს მო-  
ვუძებნო სათანადო გამოთქმა, სუნთქვა,  
პუნქტუაცია და გამომსახველობა, და შემ-  
დეგ ყოველივე აქედან გამომდინარე, ვეძებ  
მის წიაღში მოდულაციებს, ინტონაციასა  
და ტემპს. ძალზე ყურადღებით ვეკიდები  
ბოლო თანხმოვნებს, პ, ტ, კ-ს, რათა მაყურე-  
ბელმა გარკვევით გაიგონოს და გაიგოს  
სიტყვების დაბოლოებანი.

**ინტ.** გარდა პოეტური ტექსტის წარმო-  
თქმისა, კიდევ რა უნდა იყოს განსაკუთრე-  
ბული ყურადღების საგანი შექსპირული რო-  
ლების შესრულებისას?

**გილ.** როგორ გითხრათ. ჩვეულებრივ,  
ერთმანეთს ეხლება ხოლმე თამაშის სხვა-  
დასხვა, ერთმანეთის შეუფერებელი რამდე-  
ნიმე სტილი, რადგან სახელდახელოდ და  
საკმაოდ დაუდევრად იკრიბება საშექსპირო  
დასი, რომელიც ამასთანავე იძულებულია  
დაროს მცირე მონაკვეთი იკმაროს რეპე-  
ტიციების ჩასატარებლად. ასეთ ვითარება-  
ში დასის უფროსი წევრები იმდენადვე უფ-  
რო ძველმოდურნი და გაკერპებულნი ჩა-  
ნან, რამდენადაც ახალგაზრდები ნედლნი  
და მოუქნელნი; ამათგან ორივე მხარე შე-  
იძლება მოიკოჭლებდეს მეტყველების მხრივ,  
რაკი ან ყურებს ვიქედავენ ხმაალაღი როხ-  
როხით ან სულ არ გესმით მათი ხმა. შექ-  
სპირის უპირველესი შემსრულებელნი ყო-  
ველ ათწლეულში ზეგავლენას ახდენენ თა-  
ნამედროვეებზე, მაგრამ მათმა წარმატებამ  
შეიძლება შეაგულიანოს კიდევ ახალგაზრ-  
და მსახიობები უგულოდ მიჰყონ ხელი თა-  
ვიანთი სახელოვანი კოლეგების წაბაძვას,  
აქტიორული ხელოვნების იდუმალებათ  
წვდომა კი ასე იოლი არ გახლავთ.

**ინტ.** მიგაჩნიათ თუ არა, რომ ზემოთ ხსე-  
ნებულ მეთოდს შეუძლია ან არ შეუძლია  
გზა გაგიკვალთ კლასიკური აქტიორული  
ხელოვნების მწვერვალებისაკენ?

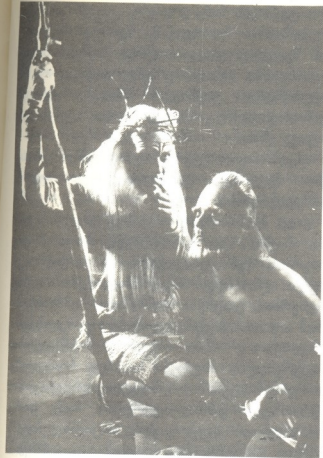
**გილ.** არა მგონია არ შეეძლოს. ისე კი,  
კამლა რომ თქვას, მე არ მესმის იმ აღამიან-  
ებისა, რომლებიც საერთოდ რაიმე მეთო-  
დით მუშაობენ. არა მგონია შესაძლებელი  
იყოს მიხვედრა იმისა, თუ როგორ უნდა  
იმუშაოს საერთოდ მსახიობმა. ჩემი ფიქ-  
რით, თქვენ უნდა მოძებნოთ თქვენთვის შე-  
საფერი გზა მუშაობისა და ეს უკვე პირა-  
დად თქვენი საიდუმლოებაა. ერთადერთი  
რამ, რაც შეგიძლიათ გააკეთოთ, არის ის,

რომ მიაგნოთ თქვენი ეფექტების შერჩევის  
გზას, რომელიც, თქვენივე აზრით უნდა  
მომდინარეობდეს რეპეტიციების დროს  
ჩატარებული სხვადასხვაგვარი ექსპერიმენ-  
ტის არსიდან: აქ ივულისხმება სცენაზე მოძ-  
რაობის ექსპერიმენტები; მსახიობთა ურთი-  
ერთ მიმართვის ექსპერიმენტები; იმ შინაგანი  
თავისუფლების ექსპერიმენტებიდან, რის მიღ-  
წევასაც რეჟისორი ცდილობს მთელ სცენა-  
ში ან მთელ პიესაში, რაც არ შეიძლება  
თქვენ არ უწყოდეთ, და არ უნდა გაუყინიან-  
დეთ მას, თორემ თქვენ შორის მოიშლება  
ურთიერთგაგება. თუ თქვენ მთავარ როლს  
ასრულებთ, ეს მდგომარეობა საშინლად  
გაგიძნელებთ საქმეს. რა თქმა უნდა, თუ  
მე ვდგამ პიესას და მყავს ბრწყინვალე მსა-  
ხიობები, გასაგებია, რომ ჩემი მუშაობა  
იოლად წარიმართება და არ იქნება ისეთი,  
როგორც მაშინ, როდესაც საკმაოდ რიგიანი  
მსახიობების ჩვეულებრივი დასი შემჩრება  
ხელში. მე ამით იმის თქმა მინდა, რომ თუ  
გეყოლებათ პევი აშკროფტი და ედერ ევან-  
სი, რომლებიც მე მყავდნენ „ცარცის ბალ-  
ში“, ვიმეორებ, მე უბრალოდ აღვმართავ  
საჩოგბურთო ბაღეს, გავდივარ ასპარეზი-  
დან და ვირჩები ვითარცა მსაჯი, რამეთუ  
მათ გაცილებით უკეთ იციან რა უნდა აკე-  
თონ, ვიდრე მე. მე იქ ვიმყოფები როგორც  
მაყურებელი, რათა თვალყური ვადევნო და  
კონტროლი გავუწიო მიზანსცენების აგებას,  
მოდრობებს, პიესის ტემპს. არ შეიძლება  
რეჟისორობა გაუწიო უდიდესი ნიჭით და-  
ჯილოებულ მსახიობებს. ყოველ შემთხ-  
ვევაში, მე არ შემიძლია.

**ინტ.** მინდა მოგკეთ შეკითხვა, რომელიც  
ახლა დამებადა. როდესაც თქვენ სხვა გრე-  
ქისორობთ, გეძლევათ თუ არა საშუალება  
თქვენებურად წარმართოთ მუშაობა თქვენს  
როლზე?

**გილ.** არ ვკარგავ იმედს, რომ საკმაოდ  
მორჩილ შეგირდად უნდა ვჩანდე. თუ მე  
თანხმობას ვაცხადებ ვიმუშაო ამა თუ იმ  
რეჟისორთან, ყოველთვის ვცდილობ ყვე-  
ლაფერი ვაკეთო ისე, როგორც ის მკარნახობს,  
თუ საბოლოოდ არ ვირწმუნე, რომ მას ჩე-  
მი დახმარება აღარ შეუძლია, და ასეთ შე-  
მთხვევაში ვეღარ მივყვები მას და ალბათ  
ჩამოვეხსნები კიდევ, მაგრამ პიტერ ბრუკთან  
თუ მიშელ სენ-დენისთან ან კომისარჟეეს-  
კისთან ყოველთვის ბედნიერების გრძნობა





„მეფე ლირი“ 1955 წ. გლოსტერის  
მთავარი — ჯორჯ ლივინი

მეფეულეობდა — სენ-დენისთან, უნდა გითხ-  
რათ, ცოტა არ იყოს, გამიჭირდა, რადგან  
ორივე შემთხვევაში — ერთი ვახლათ „სა-  
მი და“, მეორე კი „ნოე“, ობეის პიესა —  
მას მტკიცე აზრი ჰქონდა ჩამოყალიბებუ-  
ლი, ვის როგორ უნდა გვეთამაშა როლები.  
მე ვერ ვხედავდი, რომ დიდი რამ წვლილი  
შემქონდა საერთო საქმეში, ვგრძნობდი  
მხოლოდ, რომ ვიყავი კარგი ინსტრუმენტი,  
რომელიც მას შეეძლო ისე აეძღვრებინა,  
როგორც ისურვებდა. ვცდილობდი რაც შე-  
ემძლო კარგად შემესხა ხორცი მისი იდეა-  
ბისათვის. მე ჩემდა თავად არავითარი აზ-  
რი მისთვის არ მიმიწოდებია, რადგან ვხე-  
დავდი, რა მტკიცედ ჰქონდა გამჭლარი საკუ-  
თარი აზრები, მე კი მიჭირდა მათი გათა-  
ვისება. განხორციელებით კი განეახორცი-  
ელე ზუსი ჩანაფიქრი, როგორც მზარეული  
ცდილობს მოგიმზადოთ სადილი ისე, რო-  
გორც თქვენ შეუტყვეთეთ, მაგრამ თვით  
მას აღარ დასცალდა თავისებური ლაზათი  
მიეცა მისთვის, თუ მიმიხვდით რისი თქმა  
მსურს.

ინტ. სერ ჯონ, რის მიხედვით ირჩევთ  
თქვენთვის როლს?

გილ. იმის მიხედვით, თუ როგორ გან-  
ვეწყობი ჩემი გმირისადმი პიესის კითხვის  
პროცესში — და თუ იმედიც გამიჩნდა,  
რომ შეეძლებ განვასახიერო იგი უკეთ, ვიდ-  
რე სხვა მოახერხებს ამას. ამასთანავე, უნდა  
ვგრძნობდე, რომ ჩემი გარეგნული და ში-  
ნაგანი მონაცემები უნდა შეესატყვისებო-  
დეს ამ როლის განსახიერებისათვის საჭირო  
საშუალებებს; შეიძლება ისიც მოხდეს, რომ  
ამა თუ იმ როლმა იმაზე მეტი გამაქეთები-  
ნოს, რასაც საკუთარი თავისაგან ველი, თუ  
გულით მწაღია მისი შესრულება, და ჩე-  
მი წარმოსახვის უნარიც გასწვდება მის  
ფსიქოლოგიურ სამანებს.

ინტ. როგორც ამბობენ, თქვენ დროდა-  
დრო ირჩევთ ძნელად შესასრულებელ და  
ნაკლებად მიმზიდველ როლებს პიესებში,  
სადაც მოიპოვება თქვენთვის უფრო შე-  
საფერი და ხელსაყრელი როლები. რითია  
განსაზღვრული თქვენი ასეთი მიდგომა?

გილ. არც მთლად ავრე ვახლავთ საქმე,  
მაგალითისათვის, ჯოზეფ სერფისი ჩემთვის  
ერთადერთი მისაღები როლი იყო „ავსტრე-  
ვაობის სკოლაში“ — თუმცა, ერთ მშვენიერ  
დღეს იქნებ სერ პიტერადაც მოგვევლინათ.  
„თოლიაში“ მე, ახალგაზრდა მსახიობს, უკ-  
ვე ნათამაშევი მქონდა ტრეპლევეი და გუ-  
ლით მეწადა ტრიგორინის როლიც მეცა-  
და. „იულიუს კეისარში“ საუკეთესო სათა-  
მაშოდ კასიუსის როლი მიმაჩნია. მე ერთ-  
ხელ მარკუს ანტონიუსი განვასახიერე და  
არა მგონია კარგი გამომსვლოდეს. ბრუ-  
ტუსი კი ძალზე ძნელი და უმადური როლია,  
მაგრამ მაინც მაქვს სურვილი ოდესმე მა-  
საც ვავკრა კბილი.

ინტ. მსახიობობა ადვილი საქმე გამოდგა  
თქვენთვის თუ ყოველ როლში ბრძოლის  
გადახდა გჭირდებოდათ?

გილ. მსახიობობა არასოდეს არ არის ად-  
ვილი. ზოგჯერ იგი ცხოვრებისეული დავი-  
დარაბისაგან გაქცევაა, დროდადრო სიამოვნ-  
ება, ხშირად კი პასუხისმგებლობის გრძნო-  
ბის უღელი. მე ყველაზე დიდ ნეტარებას მა-  
შინ განვიცდი, როდესაც ვთამაშობ ისეთ  
მსახიობებთან ერთად, ვისაც ვეთაყვანები  
და პატივს ვცემ. არასაკვირველია, თუ მაყუ-  
რებელიც ყურადღებას იჩენს.

**ინტ.** თუ ცდილობთ როლის დახვეწას მას შემდეგ, როდესაც უკვე ნათამაშევი გაქვთ პირველი სპექტაკლები?

**გილ.** როგორ არა. არასოდეს მიმაჩნია ჩემი როლი მთლიანად ხელში მოგდებულად, სანამ მასუბრების წინაშე სულ ცოტა ექვსი კვირის ნათამაშევი მაინც არ მექნება იგი. ამის შემდეგ კი ვცდილობ საბოლოო სახე მივცე მას, უფრო კი გავამარტივო, ვიდრე გავართულო იგი აქტიორული ხერხებით.

**ინტ.** რას იტყვით მსახიობის ტექნიკურ პრობლემებზე? მაგალითად, როლის დამახსოვრებაზე. როგორ იმახსოვრებთ თქვენს ტექსტს?

**გილ.** თუ სიმართლე გნებავთ, მე არასოდეს არ ვსწავლობ ჩემს როლს ზეპირად, ყოველ შემთხვევაში, მანამდე, სანამ არ წავიკითხავ მას რამდენჯერმე მთელ დასთან ერთად. მე შეჩვეული ვარ სწრაფად დაზეპირებას, მაგრამ, ახლა უკვე მთელ როლს ამოვიწერ ხოლმე საკუთარი ხელით დასწავლის მიზნით — ზოგჯერ რამდენჯერმეც კი — რაკი ჰირად მკირს სწრაფვა ჩაეწვდემის აზრსა და რიტმს, თუ რამე წვრილმანი სწორად არ მეჩვენა ცალკეული სიტყვების შემთხვევაში. მე უბრალო ვგრძნობ, როდესაც შეკვეცა გააუქმობს სიტყვებს და ზოგჯერ თანამედროვე ავტორს ვთხოვ ხოლმე ნება დამართოს შეეცვალო წინადადებების წყობა, თუ ვგრძნობ, რომ რიტმი მოიგებს ამ წინადადების სხვაგვარად წარმოთქმით. როდესაც კაცი რამეს სწავლობს, მასზე ქვეცნობიერად მოქმედებს — ალბათ ისევე, როგორც ფეხბმობი ქალზე — ყველაფერი, რასაც ის თავის ვარშემო ხედავს და ისმენს. მისი ფანტაზია სათანადოდ არის მომართული, რათა მთელი სიღრმით აითვისოს სახე, რომლის ხორც-შესხმასაც იგი აპირებს.

**ინტ.** რამდენად მნიშვნელოვანია თამაშის ტექნიკა მსახიობისათვის?

**გილ.** არსებითი მნიშვნელობა აქვს, გარდა იმ შესაძლო შემთხვევისა, როდესაც მას ეძლევა როლი, სამსახიობო კარიერის დასაწყისში, იდეალურად რომ შეესაბამება მის ფიზიკურ და სხვა მონაცემებს. მაშინ შეიძლება მას ბედმა გაუღიმიოს და საკმაო წარმატებასაც მიაღწიოს, მით უმეტეს თუ რიგიანი რეჟისორიც შეხვდა, ისე რომ წარმოდგენაც კი არ ჰქონდეს თავისი აქტიორუ-

ლი ტექნიკის მანკიერებაზე. ტექნიკის ნაკლებობამ ამ შემთხვევაში შეიძლება უკეთესი შედეგიც კი გამოიღოს. მაგრამ, საბოლოო ჯამში, იგი მაინც უნდა დაეუფლოს ამ ხელოვნების ტექნიკურ მხარეს, თორემ უამისოდ ვერ გაიკვლევს დიდი სცენისაკენ თავის გზას.

**ინტ.** როგორ ფიქრობთ, რამდენად სარისკოა მეტისმეტი ტექნიკის ხარჯვა როლის განსახიერებისას?

**გილ.** მე მიმაჩნია, რომ სპექტაკლის ტემპი, რიტმი და გამომსახველობითი მხარე ადვილად შეიძლება ყალბი და გადაჭარბებული აღმოჩნდეს. მაგალითად, ჩემი აზრით, ძლიერია ცთუნება ითამაშოთ იმისათვის, რომ აცინოთ მასუბრები. მე თუ მკითხავთ, უმჯობესია სამი-ოთხჯერ მოსწყვიტოთ მასუბრებელს მსუბუქი სიცილი რომელიმე კომედიურ სცენაში — როდესაც ლაპარაკობთ სერიოზული გამომეტყველებით, თან ნირს არ იცვლით, მასუბრებელს სიცილს აღარ აცლით და აძულვებთ გაფაციცებული ცდილობდეს არ გამოეპაროს შემდეგი სიტყვები — მერე კი უფრო მაგრად აცინოთ და ახარხაროთ, როდესაც ავტორის გონებაამახილობის კულმინაციურ წერტილს მიაღებთ. ამის სრულყოფილ მაგალითად მე ვირჩევ მოუსმინოთ „ჩანთის“ სცენის ჩანაწერ „სერიოზულობის მნიშვნელობიდან“. ძალიან კარგი იქნება თუ მოუსმინთ ელიტ ევანსს „ჩანთის“ სცენაში, რა თანდათან ავითარებს თავის კრეშენდოს. აქტიორული ტექნიკა საჭიროა სპექტაკლის მრავალგზისი წარმოდგენისას. თქვენი როლის შესრულების ტვირთის ზიდვისა და დისციპლინის შენარჩუნებისათვის. მაგრამ, ამ დროს შეიძლება მოწყენილობამ და სიცარიელემ დაისადგუროს სპექტაკლში, თუ მას არ აცოცხლებს სიხალისის ნაპერწკალი, ისევე როგორც აკადემისტურ სურათებში ან ინსტრუმენტზე ცივი ვირტუოზულობით შესრულებულ ნაწარმოებში.

**ინტ.** როგორ წარმართავთ თქვენს მუშაობას, სერ ჯონ, თქვენი როლის დახვეწის პროცესში, როდესაც თქვენვე ხართ ამ სპექტაკლის რეჟისორი?

**გილ.** ძალიან ზოიზად საქმეს ისე შევდგომივარ, რომ ბუნდოვნად მქონდა წარმოდგენილი, რა უნდა გამეკეთებინა. პიესაში ყველაფერი საშინლად მიანტირესებს, გარდა

ჩემი როლისა. საკმაოდ მირთულებს საქმეს ის, რომ მე, როგორც რეჟისორი, ძალზე დიდ ყურადღებას ვუთმობ ყველაფერს, რაც ჩემს ვარშემო ხდება: სცენის გაფორმებასა და ტანსაცმელს, მსახიობთა წვრთვების განლაგებასა და პოზიციებს. უდიდეს სიამოვნებას მგვრის გულდასმით მუშაობა ყველასთან, ჩემი როლი ამ დროს ოდნავ განზე მაქვს ზოლმე გადადებული, თან დადარდინებული ვარ სად როგორ ჯობია ჩავერთო, რომ ხელში მყავდეს მთელი სცენა და სრული ძალით გამოვიჩნდე სპექტაკლის სათანადო ნაწილებში. შემდეგ, დაახლოებით ორი თვე რომ ვავა ამ მუშაობაში, ჩემს უხუცეს ორთაწ ერთად ვიწვევ რეპეტიციას ლუკვ ჩაცმული, თუ ეს ყვესეხებდება, და მერე, როდესაც ყველაფერი დანარჩენი მოგვარებულია, უცბად ნათელი ხდება ჩემთვის სად უფრო მეტად უნდა გამოვიჩინო თავი, სად უკან დავიწიო ან როგორ მივუდგე რომელიმე სცენის მონაკვეთს, რომელსაც მანამდე ვერაფერს ვუხებრებდი. საკმაოდ ძნელი გასატანია ეს ყოველივე ამ პიესის პირველი წარმოდგენების მაყურებელთან. მაგრამ მე ამ მეთოდს ვიყენებ უკანასკნელი თხუთმეტი წლის განმავლობაში, როდესაც ძირითადად მევე ვრეჟისორობ ჩემსავ პიესებს. და თუ სხვა მყავს რეჟისორად, მაშინ მთელ გულისყურს ჩემს როლზე ვიკრებ და ვცდილობ ვიმუშაო რეჟისორთან ისე, რომ მისი და ჩემი იდეები ბედნიერად შეერწყან ურთიერთს. ზოგჯერ ვფიქრობ, იქნებ მეტისმეტად ვერევი-მეთქი სხვა რეჟისორების მუშაობაში, მაგრამ ბრუკთან, განსაკუთრებით, დიდად მეადვილება მუშაობა, თუმცა ჩვეულებრივ ცოტა რამზე როდი ვდავობთ ხოლმე. ჩვენ რამდენიმე კარგი სპექტაკლი გვაქვს ერთად დადგმული.

**ინტ.** მივუბრუნდეთ საკითხს იმის შესახებ, თუ როგორ ემზადებით თქვენი როლისთვის. სტანისლავსკი ავვიწერს გულმოდგინე მზადებას, რაც საჭიროა...

**გილ.** ეგ ისევ რეჟისორის თვალსაზრისია. მსახიობები სულ სხვა ხალხია. მსახიობს შეუძლია იზიზიზიოს და ილზუნდაროს სცენის გარეთ, მერე კი გავიდეს სცენაზე და საოცრად დრამატული აღმოჩნდეს. ცრემლები ღვაროს ან სიცილით კვდებოდეს, ან მართლა კვდებოდეს როლის მიხედვით. ზოგიერთ მსახიობს შესწევს ამის უნარი.

არის ისეთებიც, რომლებსაც ხმას ვერ გასცემ წარმოდგენის დამთავრებამდე. შეიკეტებიან თავისთავში, გულისყურს იკრებენ და სცენაზე გასვლამდე ერთთავად სულ ტექსტს იმეორებენ თავიანთ საპირფარეშო ოთახებში. ამ ორივე ტიპის აქტიორები შეიძლება შესანიშნავი მსახიობები იყვნენ. მე ასე მგონია. მაგრამ ამავე დროს, არ მიმაჩნია ეს ისეთ რამედ, რაც კანონად უნდა აქციოთ და აქეთ-იქით არიგოთ. ბუნებრივია, ახალგაზრდა მსახიობებთან მუშაობის პროცესში ძიება გმართებთ და მათი გამხნევებაც, რათა რაც შეიძლება სერიოზულად მოეყოლონ თავიანთ საქმეს. მაგრამ, ისიც კია, რომ მსახიობი, რომელიც მეტისმეტად დასერიოზულდება ხოლმე მუშაობის დროს, დიდად მოსაწყენი ხდება, თუ, რასაკვირველია, ძალზე კარგი მსახიობი არ არის. მე არ ვიცნობ არცერთ დიდ მსახიობს ასეთ უსაშველო რამედ რომ სახავდეს თავის საქმიანობას. ეს ხომ აუტანელი რამ არის.

**ინტ.** მე მაინც მინდა გავიგო როგორ ემზადებით როლისათვის. მაგალითად, „სერიოზულობის მნიშვნელობაში“, ხომ არ გაგჩინათ სურვილი წაგეკიხნათ სპეციალური ლიტერატურა იმ დროის შესახებ?

**გილ.** არც თუ ძალიან. მე ისედაც კეთილად ვახლდით განწყობილი იმ პერიოდისადმი. ეგეც არ იყო, ჩემთვისაც არც ისე დიდი ხნის წინანდელია ეგ დრო და ჩემი მშობლებიც ხომ მაგ დროისანები იყვნენ. მაგრამ, მინდა ვითხრათ: ძალზე საინტერესო, რაც „სერიოზულობის მნიშვნელობაში“ აღმოვაჩინე, იყო ის, რომ, რაკი კარგა ხნის მანძილზე ვთამაშობდით ამ პიესას და დაეკარგეთ შინაგანი შეგრძნება სასაცილოსი, აღარც პიესა დაგვიჩა სასაცილო. ეს საინტერესო გამოდგა, რადგან მისი თამაში საჭირო იყო თურმე ძალზე სერიოზული იერით. მაგრამ, თვით თქვენ არ უნდა გტოვებდეთ იმის შეგრძნება, რომ აკეთებთ ძალზე სამხიარულო საქმეს—აკეთებთ უდიდესი სერიოზულობით და დარწმუნებული ბრძანდებით, რომ ფრიად სასაცილოდ გამოიყურებით. და მაინც, საკმაოსია თვლის ერთ დახმხმამებაში დაგეტყოთ, რომ თქვენვე სასაცილოდ მიგაჩინათ თქვენი თავი, უმალ გაგიკრებათ სიცილის მომგვრელი ყოველგვარი ეფექტი. როდესაც ჩვენ დაეკარგეთ შინაგანი სიცილსავე ექვსი თუ რვა თვის თა-

მაშის შემდეგ — როდესაც მოგვეყრტა პი-  
ესა — ამან უმალ იჩინა თავი და პიესა პრან-  
კიობის გულისამაჩუყებელ სავარჯიშოდ  
იქცა.

**ინტ.** საინტერესოა. მახსოვს, თქვენ რომ  
ნიუ-იორკში ჩამოხვედით თქვენი დასით,  
სენსაციური წარმატება გხვდათ სწორედ  
„სერიოზულობის მნიშვნელობაში“. მისტერ  
ატკინსონმა „ტაიმსში“ იგივე თქვა, რაც  
თქვენ ბრძანეთ, რომ თქვენ თამაშობდით  
ძალზე სერიოზულად, მაგრამ მთელი თამაშის  
მანძილზე გეტყობოდათ შეგრძნება იმისა,  
რომ ყოველივე ამას დიდ მნიშვნელობას არ  
ანიჭებდით. შემდეგ კვირას, თუ მეორე სა-  
ლამოს, აღარ მახსოვს როდის, თუ შეტაკლში  
„სიყვარული სიყვარულისა წილ“, მან თქვა,  
სასაცილო აღარაფერი იყო, რა მოხდა?

**გილ.** საქმეც ეგ არის. ჩვენ ეგ პიესა უფ-  
რო დიდი ხნის ნათამაშევი გვექონდა, ვიდრე  
„სერიოზულობის მნიშვნელობა“ ინგლისში,  
და ეპოქის მიხედვითაც გაცილებით შორე-  
ული და ძნელიცაა. გარდა ამისა, აქ ჩვენ  
არ გვყავდა ისეთი კარგი მსახიობები, რო-  
გორც ლონდონში. და არც ის უნდა დაეა-  
ვიწყებდით, რომ კონგრეისის ეს პიესა, ჩემი  
რწმენით, ბევრად უფრო უცხოა თანამედ-  
როვე აუდიტორიისათვის, ვიდრე უაილდი-  
სა. უფრო მძიმეც გახლავთ, და, ვგონებ,  
კონგრეისის ტექსტის ერთგვარმა ხორკლი-  
ანობამ შოკი მოჰგვარა ამერიკელებს. ის, რაც  
აქ ხორკლიანად მოჩანდა, ინგლისელებისათ-  
ვის უფრო მახლობელი იყო. და ამ პიესის  
სიძნელე იმაშიც მდგომარეობს, რომ ვერა-  
ფერი სანახაობა გამოგვიავთ, თუ ბრწყინვა-  
ლედ არ ითამაშეთ. თან ძალზე გრძელი, მძი-  
მეც არის. მე იგი მოცარტს მაგონებს. მისი  
შესრულება ისევე ვირტუოზულად უნდა  
ხდებოდეს, როგორც მოცარტისა, და, აღ-  
ბათ. ვერც ჩვენ ვივარგეთ მაინცდამაინც.  
რას იზამთ, ასეც ხდება ხოლმე.

**ინტ.** თქვენ რომ გვითხონ, რა არისთ ძი-  
რითადად საჭირო მსახიობისთვის, რას უპა-  
სუხებთ?

**გილ.** წარმოსახვის უნარი, შინაგანი დის-  
ციპლინა, შრომისმოყვარეობა, და სასურვე-  
ლია იუმორის გრძნობაც, აგრეთვე შთამბეჭ-  
დავი, თავისებური იერი. მოგეხსენებათ,  
ჩვეულებრივი, ბანალური სილამაზე ინტე-  
რესს ვერ აღძრავს. მარტო კარგი გარეგნობა  
არავის აინტერესებს; საინტერესოა ისეთი

გარეგნობა, რომლის გამოყენებაც შესაძ-  
ლებელია — ადვილად დასამუშავებელი  
მოქნილი ტანი და სახე, და ხმა. ხმას, რასაც  
რველია, უარესად დიდი მნიშვნელობა აქვს.  
და კარგი სმენაც, რაც როგორც ვხედავ,  
ბევრს არ გააჩნია.

**ინტ.** რას გულისხმობთ კარგ სმენაში?

**გილ.** მე ვგულისხმობ სმენას, რომელიც  
საჭიროა ტემპის, რიტმის, მუსიკალური გა-  
რემოს აღსაქმელად, და იმის უნარს, რომ  
შეგეძლოთ ცვლილებების შეტანა სცენაზე  
შექმნილ გარემოში და ბუნებრივად შეერწყ-  
ყოს ახლებურად წარმართულ ვითარებას,  
თუ საჭირო გახდა — ერთი სიტყვით, მრავ-  
ალმხრივობა. ამას წინათ მე ვნახე პიესა  
„კავშირი“. დიდებულთა მსახიობთა რეალის-  
ტური თამაში. მაგრამ, მსახიობებს, ეტყობა,  
წარმოდგენა არა აქვთ, რომ ყოველი  
სტრიქონი მეტი გზნებით უნდა წარმოთქვან,  
რათა უფრო საინტერესო გახადონ ისინი. თა-  
ნამედროვე პიესებში, ჩემი აზრით, საჭიროა  
უფრო მეტი აღმადგენა, უფრო მე-  
ტი მრავალფეროვნება, უფრო საინტე-  
რესო ინტონაციები. ხომ არ იხდებით  
მთელი საღამო იმისათვის, რომ უსმინოთ  
ვილდის ხმას, რომელიც ერთფეროვან მდო-  
რე ნაკადად მოედინება. იგი შეიძლება საკ-  
მაოდ რეალისტურიც გეჩვენოთ და პატარა  
თეატრში ეფექტურიც იყოს, ზოგჯერ კი,  
მიკროფონში, დიდი ეფექტიც მოახდინოს.  
მაგრამ თქვენ იგრძნობთ ამ მსახიობის შე-  
საძლებლობათა შეზღუდულობას. ხედავთ,  
როგორ გამოდის იგი თქვენს წინაშე და  
წარმოგიდგენთ თავის თავს, როგორც არის  
თვითონ, ეს კი არავითარ ინტერესს თქვენ-  
ში არ აღძრავს, რადგან იგი არაფერს არ  
ქმნის.

**ინტ.** ახლა წარმოსახვის უნარზე. რა  
ფუნქცია ეკისრება მას მსახიობის შემთხვე-  
ვაში?

**გილ.** მე მგონია, რომ როდესაც შეუდგე-  
ბით პიესის კითხვას — ესე იგი, როდესაც  
როლს შემოთავაზებენ — თქვენ უცბად გა-  
ივლებთ გულში, „ო, ამ როლში მე რაღაც  
გასაოცარს შევქმნი“. ჭაშნიკს მოუსინჯავთ.  
ამას კი არაფერი აქვს საერთო წვერილმანე-  
ბის წყდომასთან. უცბად ისიც მოგვიჩვენებთ,  
რომ მიაგენით ამ სახისათვის საჭირო გა-  
რეგნულ იერს, ხმას, რომლითაც ილაპარა-  
კებთ, მოძრაობასა და მიხრა-მოხრას. თით-

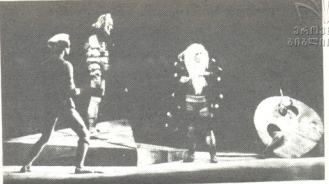
ქოს წარმოდგენთ კიდევ, რომ შეგიძლიათ ყოველივე ამის გაკეთება. და თუ ვერ წარმოდგენთ, ვერც გაბედავთ მასთან შეჭიდებას. ასე მემართებოდა მეც ყველა დიდი როლის მიმართ, რომლებიც ახალგაზრდობაში შემისრულებია, ლირის, მაკბეტის, ჰამლეტის მიმართ. ამ როლების ტექსტებს რომ ვკითხულობდი, ვფიქრობდი, აი, ამ როლებიდან კი მაგარ რალას შეეგმინი-მეთქი. მე წარმოდგენილი მყავდნენ ისინი და ზოგ შემთხვევაში, განსაკუთრებით მაკბეტისაში, უფრო მეტი წარმატება მოვიპოვე თავიდანვე, ვიდრე ოდესმე მხვდომია წილად მას შემდეგ, რადგან კარგად მყავდა იგი წარმოდგენილი — თითქოს ბავშვს ზღაპარს ვუამბობდი — და თანაც ვთამაშობდი ძირითადად ისეთი მახურების წინაშე, რომელიც თავს არ იწყნებდა ფიქრით არც ტექნიკურ სიძნელებებზე, არც ინტელექტუალურ სირთულეებზე და არც ფსიქოლოგიურ წიაღსვლებზე. ვთამაშობდი და მეგონა რეპეტიციებზე ვიყავი. სამი კვირის რეპეტიციები მეტის გაკეთების საშუალებას არ იძლეოდა და, თუმცა უცნაური კია, მაგრამ მაინც, ამ მდგომარეობამ მიმანგებინა ერთგვარი ეფექტის მოხდენის საშუალებისათვის — იქნებ საკმაოდ მჭირისათვისაც, მაგრამ, როგორც მე მგონია, ამან მაინც შეძლო მახურების აღდგენა.

**ინტ.** მაშასადამე, თუ მსახიობს მჭირი წარმოსახვის უნარი აქვს, ეს ზღუდავს მის შესაძლებლობათა საზღვრებს?

**გილ.** მე ასე ვფიქრობ. ჩემი აზრით, თუ თქვენ ძალგიძთ მალლა ფრენა, იქნებ მწვერვალებსაც მისწვდეთ.

**ინტ.** არის კი შესაძლებელი მაგის მიღწევა ცხოვრებისეულ პოზიციებთან შეხმატებლების გარეშე?

**გილ.** რატომაც არა. მე ვფიქრობ, მსახიობთა დიდი ნაწილი სწორედ მაგვარი ბალები არიან; მე თავად საშინლად უმწიფარი ხასიათი მაქვს. რამდენი რამეა ცხოვრებაში, რასაც მე ვერა და ვერ გავუგე თავი და ბოლო. ახლა უკვე საშინელება მიპყრობს, როცა დავუფიქრებდი ხოლმე რამდენი დრო მაქვს უქმად დახარჯული მაშინ, როდესაც შემეძლო რიგიანი რალაციების შესწავლა, მაგრამ ამას ჩემს მუშაობაზე არავითარი გავლენა არ მოუხდენია, რადგან სასაცილოც ის არის, რომ ხალხს მე ინ-



„მეფე ლირი“ 1955 წ. მხატვარი ისაუ ნოვაუჩი. შექსპირის მემორიალური თეატრი

ტელექტუალურ, გონისმიერ მსახიობად მივანივარ, რისიც მე საერთოდ არაფერი მცხია. მე ყოველთვის ჩემი ემოციები და ინსტინქტები მაკეთებინებდნენ ყველაფერს.

**ინტ.** მაინც რა არის თქვენი დამახასიათებელი თვისება?

**გილ.** ო, ის, რომ ძალზე ემოციური ვახლავართ. რეალურ ცხოვრებაში ეს ყოველივე ამოძირკვეული მაქვს ძირფესვიანად. რეალურ ცხოვრებაში ემოციურობის ნიშანწყალიც კი არ მატყვია. ჩემს ემოციებს მე იმდენად ვიოკებ ცხოვრებაში, რომ საკმაოდ ცივი და მკაცრიც ვიჩნავარ ხოლმე, მაგრამ, როგორც კი თავს შევრგავ რომელიმე თეატრში, საყურებლად თუ სათამაშოდ, მიმძილია ისეთი ძალით ვადმოვადრქვით ემოციები, რომ ყველაფერი წავლევო. მაგრამ მაშინ იძულებული ვარ ემოციური აფეთქებებიდან შევარჩიო ის, რასაც ეფექტი ექნება სცენაზე, და ძნელიც სწორედ ეს არის, ძნელიცა და ისეთი რალაც, რასაც კარგა მოგვიანებით მიხვდებით — როგორ შეარჩიოთ სამი თუ ოთხი ძლიერი განცდიდან მხოლოდ ერთი ისეთი რამ, რაც სცენაზე გამოდგება, სიტუაციას მოერგება და მახურებელიც წამსვე იცნობს მას, როგორც თქვენს პირად რეაქციას კონკრე-

ტულ ებიზოღზე პიესაში, რომელსაც იგი ახლა უყურებს. ედიტ ევანსმა ერთხელ მითხრა, მე არასოდეს ვითამაშებო როლს, დაეუშვათ, ისეთი დედისას, რომელმაც დაკარგა შვილი, სანამ ამ სცენაში გამოსვლის დროს არ ვიგრძნობ, რომ მაყურებელთაგან ვინმე — უფრო კი ქალთაგან, არ იტყვის ჩემზე — ამ ქალს ჩვენზე უკეთ ესმის დედისაგან შვილის დაკარგვის განცდა.

**ინტ.** სხვანაირად რომ ვთქვათ, უფრო მეტი ძალით უნდა ეგრძნო, ვიდრე ამას თვით რეალობა განაცდევინებდა.

**გილ.** დიახ.

**ინტ.** მაგრამ, სინამდვილეში მისთვის სრულიადაც არ არის საჭირო ამ გრძნობის რეალურად განცდა.

**გილ.** არა.

**ინტ.** ეს, ალბათ, თამაშის დროს ერთგვარ ინტუიციას მიგვანიშნებს.

**გილ.** დიახ. ზოგიერთი მსახიობი სავსებით მოკლებულია ინტუიციას. მაგრამ, ჩემი აზრით, საუკეთესონი ყოველთვის დაჯილდოებულნი არიან ამ გრძნობით. თუ რომელიმე მსახიობი ნამდვილად კარგად თამაშობს, იგი მაყურებელთა მთელ დარბაზს გადასდებს მის მიერ შექმნილი სახის დამაჯერებლობას, რაც მან უნდა ირწმუნოს დარბაზში დავანებული სიწყნარისა და სცენისაკენ მიპყრობილი გულისყურის გამო; მაგრამ, შეიძლება ისიც მოხდეს, რომ მან იმავე დარბაზის ცალკეულ მაყურებლებს შთაავონოს ისეთი აზრები, რომლებზეც თვითონ არც კი დაფიქრებულა. ეს, მე ვგონებ, ინტუიციის სფეროს განეკუთვნება: ეს არის ინტუიტური, სპონტანურად შინაგანი დაკავშირება საკუთარი თავისა შესასრულებელ პერსონაჟთან, რაც უკეთეს შემთხვევაში სცილდება მსახიობის წინასწარ გააზრებული გეგმისა და განზრახვის ჩარჩოებს.

**ინტ.** რაც წარმოქმნის სხვა პრობლემას. რას ნიშნავს სიმართლე თამაშის დროს?

**გილ.** მსახიობობა თვალთმაქცობაა, მაგრამ, ამავე დროს ხელოვნებაც არის. მასში შეიძლება თავი იჩინოს პოეზიამ, რეალიზმაცა და აბსტრაქციამაც, ან ყველაფერმა ამან — ისევე, როგორც სურათში, მუსიკაში ან ქანდაკებაში — მაგრამ აქტიორული ხელოვნება ყოველთვის არის ინტერპრეტაციული, რაკი მსახიობმა უნდა ახსნას, განმარტოს განსასახიერებელი პერსონაჟი. ეს, რა თქმა

უნდა, არ ეხება კლოუნებსა და იმპროვიზატორებს. ამიტომ, დრამატული სიმართლე ფრიად მნიშვნელოვანი რამ არის მსახიობისათვის, რასაც მან უნდა მიაგნოს რიგაინ ტექსტში. უხვირო მასალაში იგი შეიძლება ზოგჯერ სულ სხვაგვარ სიმართლესაც გადააწყდეს — მელოდრამა იქნება თუ ფარსი — და უნდა მიაგნოს კი თავისებურ სიმართლესა და სტილს, შესაფერს თავისებური პიესისათვის: დიდი, თვით ცხოვრებაზე უფრო მძაფრი მელოდრამისათვის, ან ზეილი, მაგრამ მაინც მსუბუქი ფარსისათვის — ზოგჯერ კი იძულებული ხდება საკუთარი აქტიორული სიმართლე შეაპაროს სტრიქონებს შუა და ავტორის მიერ ბოძებულ სიტუაციებში. მაგრამ ასეთ რამეს ვერასოდეს ვერ მიუხადავებთ შექსპირს. როგორც შოუ ბრძანებს შექსპირის როლების შესრულების თაობაზე, „იჯიროთეთ რამდენიც გნებავთ მის სტრიქონებზე და მისი ტექსტის წილაში. ოღონდ არამც და არამც სტრიქონებს შუა.“

**ინტ.** რას იტყვით სახეობაზე, მესსიერებაში შემორჩენილ შემთხვევებზე, ამბებზე. როგორ ეხმარება ეს ყოველივე მსახიობს?

**გილ.** ო, როგორ არა. მე ვფიქრობ, სახეობის მოძენა ყოველთვის შეიძლება. სტანისლაესკი ბევრს მსჯელობს სახის შექმნის მეთოდზე და უნდა ვითხრათ, რომ „რიჩარდ მეორის“—მაგვარ პიესებში, რომლებსთვისაც არსებობს საგნებისა და ადგილების უპირავი თვალსაჩინო აღწერილობანი, მე ყოველთვის თვალწინ დამიდგებოდა ხოლმე ერთი და იგივე ფერის სახე, ერთი და იგივე საგანი, რომელზედაც ვფიქრობდი სპექტაკლში თამაშის ერთსა და იმავე მომენტში, როდესაც ვიცოდი რა სიტყვები უნდა წარმოემთქვა. ამ ორი წლის წინ დედაჩემი რომ გარდაიცვალა — მანამდე არავის სიკვდილს არ შევსწრებდვარ — ამან, ბუნებრივია, საშინელი ძალით იმოქმედა ჩემზე, და ერთ რომელიმე გარკვეულ მომენტში, როდესაც ვასრულებდი „დრონი კაცისას“, რომელიც მალე მოჰყვა ამ ამბავს, „ყოფნა—არყოფნის“ მონოლოგში, რომელიმე ერთ გარკვეულ სტრიქონს რომ მივადგებოდი, ყოველთვის თვალწინ დამიდგებოდა ხოლმე დედაჩემი, სწორედ იმ სახით, როგორიც განსვენების მომენტში ჰქონდა, და თუმცა ამ მდგომარეობას დიდხანს არ ვყოლივარ ტყვეობაში, მაინც მან შთამა-

გონა ხმის ზუსტი მისადაგება იმ სტრიქონისათვის. მოგეხსენებათ, ეს ყველაფერი ბუნებრივად მოხდა ისე, რომ პირველ ხანებში არც კი მიმიქცევია ყურადღება, მაგრამ შემდგომში იმდენად საგრძნობი გახდა, რომ ვეღარც კი წარმომედგინა ამ მონოლოგის წარმოთქმა იმ ფიქრების გარეშე, რადგან ვიცი, ეს დამეხმარებოდა სტრიქონის მართებულად წარმოთქმაში და ყოველთვის ასეც ხდებოდა. არასოდეს გამცრუებია ეს იმედი.

**ინტ.** მაგრამ ეს ხომ მიგვანიშნებს, რომ წარმოსახვის უნართან ერთად გამოცდილებაც იწვევს რეაქციას.

**გილ.** დიახ, მსახიობს საშიშროებას უქმნის ის, რომ რაკი რეალური ცხოვრებიდან ამდენ რამეს იძენს, მას უნებურად ყველაფერი თეატრალური ფორმებში გადააქვს! ყოველგვარი განცდა, მსგავსი დედის გარდაცვალების ხილვისა, გამახსოვრდება სათეატროდ, რაც ფრიალ ექსტრაორდინარული რამ გახლავთ, ყველაფერს რომ ნთქავს.

**ინტ.** იგივე ხდება ჩეხოვის „თოლიაში“, სადაც მწერალი ყველაფერს თავის უბის წიგნაკში ინიშნავს.

**გილ.** დიახ, მაგრამ, მე ვფიქრობ, ჩვენ ყველანი მაგგვარადვე ვირჩებით. არადა, მსგავსი რამეების შერჩევას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. მე არაერთხელ მითქვამს, რომ როდესაც თქვენ უყურებთ ვან-გოგის სურათზე გამოსახულ სკამს, უცბად თავში გავივლებთ აზრი იმის შესახებ, თუ რა არაჩვეულებრივი მოვლენაა სკამის გამოსახვა — რამე კუთხით — თანაც ყვითლად — ესოდენ უცნაური ფერით. მაგრამ ამ სურათის ნახვის შემდეგ აღარ ძალგიძთ შეხედოთ თქვენი სამზარეულოს სკამს ისე, რომ ვან-გოგი არ გაგახსენდეთ. ამის მიზეზი გახლავთ სკამის ვან-გოგისეული ხედვა, იმდენად თავისებური და იმდენად გამოაგნებელი თავისი ინტიმურობით, რომ მთლიანად გიპყრობთ თქვენ და სამუდამოდ ჩავისახლდებით ხედვაში. ჩემი აზრით, სწორედ ასევე ემართება ყოველ დიდ მსახიობს პიესის რომელიმე მონაკვეთში — რამდენჯერ გავმხდარვართ ამის მოწმე — და სწორედ ამის გამოა, რომ მას ეს მომენტი ინდივიდუალურად აქვს აღქმული. მაგრამ მას ეს ფაქტი არა მარტო უგრძობია, არამედ დაპყვრებულია კიდევ მას და თავის მენსიერებაშიც ალუბეკდავს, და



ჯონ გილგული ლენინგოლდში გამართულ უკანასკნელ საღამოზე

შემდეგ იმის უნარიც შესწევს, რომ არაერთგზის გაიმეოროს იგი აქტიორული ტექნიკის მოშველიებით, და მისი ვიზუალური იერი მისი პირადი თვისებებით არის განსაზღვრული. და ეს ყველაფერი უნდა გადაიტანოთ სპექტაკლში და თავს მოახვიოთ სხვა მსახიობებს. თქვენ ამას შეიძლება რამე შეაქმნევინოთ „აურზაურში არაფრის გამო“ ან „ლირიში“ მსახიობთა ერთ დასთან, მაგრამ თუ იგივეს ვაკეთება დავჭირდათ მსახიობთა სხვა შემადგენლობასთან, ხელიდან გაგისხლტებათ ის, რაც მანამდე სწორი იყო, რადგან სხვა მსახიობებს სხვა რეაქცია ექნებათ. ამიტომ თქვენი ტემპიცა და რიტმიც გადასხვაფერდება. ბუნებრივია, რომ თქვენ არ გენდომებათ დათმობთ ის, რაც ძალზე ეფექტურად მიგაჩნდათ ყოველთვის თქვენს მიერ განსახიერებულ როლში. მაგრამ თქვენ იძულებული გახდებით გადააკეთოთ ეს მონაკვეთი, რადგან გვერდით სხვა მსახიობები გიღვანან და დარბაზშიც სხვა მაყურებელი გიზით, და ასე, ამგვარად სულ, ვითარებისდა მიხედვით, ამ ეპიზოდის მორგებაში ხართ, სწორედ ისევე, როგორც რადიოაპარატურაში ხრახნებისა თუ ჰანჯიკების მოჭერა გჭირდებადეთ და, ამასთანავე, არც დარწმუნებული ბრძანდებით, რომ მიზანს ათიანში მოარტყით და შეგიძლიათ შედეგი დატოვოთ ისე, როგორც არის. მაგრამ, მე ისიც აღმოვაჩინე, კაცს რომ ხანი ემატება და მეტ გამოცდილებას იძენს, ამჯობინებს ხელუხლებლად დატოვოს ყველაფერი, რაც კარგად ჰრის გამოსული. ახლაზარლობაში კი ერთთავად



## ნიო პირცალავა

### ПО ПОВОДУ МУЗЫКАЛЬНЫХ АНАЛОГИЙ В «КОМЕНТАРИЯХ» ИОАНЭ ПЕТРИЦИ

В научной статье с музыкально-эстетической точки зрения рассматривается сочинение выдающегося философа конца XI начала XII вв. Иоанэ Петрици «Комментарии к Проклу Диадоху и философии Платона», в котором важнейшим философским проблемам дано оригинальное образное музыкальное осмысление (стр. 110).

## ნათია ასათიანი

### ПАМЯТЬ ОБ ОЦХЕЛИ

В связи с 80-летием со дня рождения выдающегося грузинского художника театра и кино Петре Оцхели печатается очерк об его творческом пути, который трагический оборвался в 1937 году (стр. 115).

## ნოდარ გურაბანიძე

### КАРНАВАЛЬНЫЙ ФАРС — МИСТЕРИИ АНТИХРИСТА

В VI главе книги о режиссере Роберте Стуруа автор воспроизводит спектакль «Квар-

кваре», поставленный по пьесе П. Какабадзе на сцене театра им. Руставели (стр. 121).

## ირინა აბესაძე

### ХУДОЖНИК — МАСТЕР МУЗЕЙНОГО ДЕЛА

Статья о творческой деятельности грузинского художника Константина Кавтарадзе, козья, основанного при ленинградском Русском торый стоял у истоков этнографического музея. Автор рассматривает его вклад в деятельность этого учреждения (стр. 140).

### ИНТЕРВЬЮ С СЕРОМ ДЖОНОМ ГИЛГУДОМ

Эта беседа с одним из величайших актеров современности Джоном Гилгудом взята из книги Джона Бута и Луи Функе «Актеры о своем искусстве». Перевод с английского и вступительная статья — Георгия Джабашвили (стр. 143).

### შედეგების განმარტება:

1988 წლის № 9-ში, გვ. 10, II სვეტის I აბზაცის დასაწყისი: „ზ. გაგლოევას (საქ. სახ. არტ.)“ ნაკვლად, უნდა იყოს: „რ. ვახიევას (საქ. დამსახ. არტ.)“ შემდეგ, როგორც ტექსტშია. შეცდომა მომდინარეობს თეატრის პროგრამიდან.

გადაეცა წარმოებას 22. 01. 89 წ.  
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 09. 03. 89 წ.  
საბეჭდი ქალაქი 5,25  
ქალაქის ფორმატი 70 X 108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5  
საადრეცხო-საგამომცემლო თაბახი 19,65  
შეკეთა № 164. უფ 06610. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის,  
ი. კვაჭანტირაძისა და პ. ყულიანაშვი-  
ლის ფოტოები.

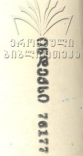
რედაქციის მისამართი: 880029, თბილისი, კაშოს ქ. № 18.  
ტელ. 95-10-24, 95-18-24.

საქართველოს კომუნისტური კომიტეტის  
გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქ. № 14.  
ტელ. 98-92-59.





6 142/49.



# მე-4 ნომერი:

შავიკლიათ გააცნოთ წარიღას:

„ატენის ხეობის პრობლემა“



„ეფიქრობთ, დადგა დრო, რომ ატენის დიდებული ხეობა ნაკრძალ ზონად გამოცხადდეს... სი-

ცოცხლემ უნდა დაისადგუროს მალაღმთიანეთის მდუმარე სოფლებში, თვალის საზრდოს ატენური ღვინის გემოც უნდა შეემატოს და ვინ არ ისურვებს მონინახულოს მკვდრეთით აღმდგარი, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული რეალობით უმდიდრესი ეს ხეობა.. ამ საშვილიშვილო საქმეში დახარჯული ყოველი მანეთი ბარაქად დაგვიბრუნდება..“ — ასეთია დასკვნა, პრობლემების მრავალმხრივი შესწავლის შედეგად რომ აკეთებენ წერილის ავტორები — ლევან ფრუიძე და თენგიზ ფურცხვანიძე.

**საქართველოს მწერალთა კავშირის პრეზიდიუმის გაფართოებული სწდომის სტანოგრაფიული ანგარიში. 1935 წლის 25 სექტემბერი.**

(რუსთაველის თეატრში შექმნილი მდგომარეობის შესახებ)



**ინო წხეიძე:**  
**„უშანგი თეატრიდან წავიდა...“**

... „ბევრმა ისიც კი არ იცის, — წერს სახელოვანი მსახიობის და, — რომ პამლეტი — როლი, რომელსაც უშანგის ავადმყოფობის გამომწვევ მიზეზად ასახელებენ — მან ჯერ სრულიად ახალგაზრდამ, 25 წლის ჭაბუკმა ითამაშა; პამლეტით დაიწყო უშანგი ჩხეიძემ ტრაგიკული როლების თამაში და მას შემდეგ ათი წლის მანძილზე სძრავდა მთელ თეატრალურ სამყაროს...“ კლბატონი ნინო ჩხეიძის მოვონებებიდან, უშანგი ჩხეიძის პირად არქივში დაცული წერილებიდან მკითხველი შეიტყობს, თუ რამ აიძულა სცენის გამოჩენილი ოსტატი 37 წლის ასაკში მიეტოვებინა თეატრი...

რასი ვლინდება ხელოვნებისა და ხელოვანის ეროვნულობა, რა გზები უნდა ავირჩიოთ თვითმყოფადობის შესანარჩუნებლად, — თანამედროვე ხელოვნების ამ და ზოგიერთ სხვა აქტუალურ პრობლემას ეძღვნება **ნოდარ ქაქაბაძის** ვრცელი, მრავლისმომცველი წერილი, რომელიც გურამ პეტრიაშვილთან 1987 წელს გამართული მისი პოლემიკის გაგრძელებაა.